

# La femme à poils... esthétique queer

par **Gérald Larrieu, Université de Paris IV**

Je dédie ces réflexions échevelées à Charles Cros, Verlaine et Rimbaud qui, entre autres, avaient fondé le Club des hirsutes...

*Elle était pourtant jeune –une barbe imposante  
Lui couvrait le menton, noire, épaisse et luisante.  
L'étonnement me prit, puis je voulus savoir !  
Je l'invitai d'abord à dîner pour le soir.  
Elle y vint, elle était habillée en jeune homme !  
Un frisson singulier me courut sur la peau ;  
La fille était fort laide et cet homme assez beau.  
Guy de Maupassant, La femme à barbe*

## **I. Préliminaires indéfinis :**

« La femme à poils... esthétique queer » : « s » ou ri « s » pas, voilà la substance posée, la substance dans sa pose devrions-nous dire puisqu'il (ce « s ») représente formellement de façon torse et surtout retorse, d'une part la chute du cheveu dans la bouillonnante culture d'appellation queer et d'autre part l'inopinée prolifération de la matière pileuse dans une culture devenue plutôt trichophobe...

Le « s » foisonnant est une espèce de poil à gratter qui assujettit la femme en chatouillant sa féminité là où elle fait mâle, là où elle devrait naître pas mais qui, en même temps, la pose comme sujet à part entière et donc prévient toute réification par l'expression singulière (privée d' « s ») : femme à poil. La femme objet au poil singulier est une femme rasée, épilée -et généralement t[e]inte (t[e]inte, avec ou sans « e », c'est du pareil au même)-. La femme à poils, pluriels, porte sa toison non comme on porte un fardeau (a fag) mais comme on porte un insigne éten-dard.

L'acte de celle qui laisse pousser son poil en dépit des diktats sociaux de genre qui perdurent depuis la plus Haute Antiquité est éminemment contestataire dans la démesure où il entre en résistance face au pouvoir de l'arasante normalisation hétérosexuelle : cires, crèmes, gants, galets et rasoirs témoignent de ces émulsifiantes émulations à tous crins. Y aurait-il tant de produits et techniques dépilatoires si le poil féminin ne participait pas d'une certaine inquiétante étrangeté ? Nous allons essayer, à partir d'un exemple très précis, non pas d'extirper cette villosité féminine par la racine en tenant ici une bonne politique de salon, salon d'esthétique, esthétique queer (bien prononcer qu'ouïr), cela s'entend, mais au contraire en redonnant sa lettre de noblesse au poil, au risque de le couper en quatre mais en caressant le secret espoir d'être suivi dans notre bon sens, celui du poil, évidemment.

*You should be women / and yet your beards forbid me to interpret / that you are so  
(Je vous prendrais pour des femmes si votre barbe ne me défendait de le supposer)*

*Banquo, Macbeth, acte I, scène III*



Le personnage en question interpelle le spectateur par sa rigidité frontale médiane autant que par la vision horripilante d'un homme qui donne le sein, un sein de femme. Et la vision vacille dans l'incrédulité et les méandres de l'irrationnel, dans le flux insaisissable de l'identitaire et de l'assignation, dans la contingence perméable d'un sexe inessentiel.

La présentation de Magdalena Ventura – c'est son nom – par José de Ribera est une représentation queer avant le « q », avant la lettre « q », en ce sens que non seulement elle déstabilise formellement et à première vue l'identité, qu'elle déconstruit la représentation catégorielle, qu'elle interroge l'esthétique artistique par l'exposition de la différence et de la marginalité, mais surtout par le fait, qu'à notre avis, elle transgresse indubitablement l'étroit carcan des codes pictural et religieux du Siècle d'Or de façon savamment préméditée.

Le portrait intitulé Madeleine Ventura avec son mari et son fils, de Jusepe de Ribera (1591-1652), est habituellement exposé au Musée Tavera à Tolède. Nous avons eu la surprise de le découvrir il y a peu de temps au Prado dans une salle contiguë à celles où sont exposées les œuvres vélasquiennes (salle 26) et dans un accrochage temporaire aux côtés de quelques natures mortes de Zurbarán (1598-1664). Si la trompeuse simplicité des œuvres de ce dernier, élaborées à l'époque (première moitié du XVIIe siècle) comme des rébus ou des charades – et dont les clefs de lectures sont irrémédiablement perdues aujourd'hui – ne suscitaient aucun commentaire, les inhabituels et prolixes éclaircissements qui accompagnaient le tableau qui nous concerne, redondants par rapport à la longue inscription latine lapidaire présente en bas et à droite de la peinture, venaient, en sur-codage, éclairer un titre déjà explicite.

Commande du vice-roi de Naples, don Fernando Afán de Ribera y Enríquez (1570-1637), duc d'Alcalá, qui désirait qu'on lui peignât "une merveille de la nature", ce tableau est censé représenter une femme originaire des Abruzzes, près de Naples ; elle vit sa barbe pousser à l'âge de 37 ans, et, à celui de 52 – soit 15 ans plus tard –, eut son septième enfant.

Le tableau, de grandes dimensions (196 x 127 cm.), représente une femme à barbe en position éclairée médiane, elle donne le sein à un bébé emmailloté ; à sa droite, légèrement en recul et dans l'obscurité se tient le mari désigné par la légende. À la gauche de cette femme, sur les pierres qui supportent l'inscription précédemment citée reposent deux objets : difficilement discernables mais identifiables comme étant un rouet ou une bobine de fil et un ouvrage.

Datée du 16 février 1631, cette toile fut exécutée dès 1629, en plein Siècle d'Or de la peinture espagnole mais aussi en plein effondrement économique et décadence politique et sociale par celui qui poussera les effets du ténébrisme caravagesque acquis en Italie (Lo Spagnoletto), à leur maximum.

Cette peinture Baroque (coincée entre Renaissance et Néoclassicisme) exalte des contrastes qui ne sont pas que de lumières, cette commande par un mécène puissant et pour un accrochage privé est bien du goût d'une société friande de repoussoirs tels les nains et bouffons de Velázquez et avide de laid (l-a-i-d) et de macabre (on pense aux Postrimerías de Valdés Leal), toutefois, elle montre un prodige de la nature : elle, monstre, par l'interpellation faciale qu'elle suscite de son appartenance au genre : jusqu'où cette femme est-elle une femme ?

En exergue au texte lapidaire, le titre latin : « En magnum natura miraculum » s'adresse bien aux lettrés de l'époque, essentiellement au commanditaire qui désirait un prodige de la nature. Ce cas n'est certes pas unique dans la peinture espagnole puisque Philippe II possédait en 1564 au palais du Pardo un portrait de femme à barbe peint par Antonio Moro. À la fin du XVIe siècle, Sánchez Cotán a également peint une autre femme barbue, Brígida del Río, dont le portrait se trouve au Musée du Prado.



À la différence des portraits précédemment exécutés qui ne présentaient qu'un unique personnage généralement en buste, l'originalité de celui-ci réside dans l'extraordinaire mise en scène de la féminité dans la monumentale composition : ce n'est pas, comme à l'accoutumée, le visage qui sexualise, ce sont les habits qui définissent l'appartenance à un sexe, les ustensiles qui le symbolisent, le mari au deuxième plan – et légèrement en retrait – qui le légitime et l'enfant en bas âge en train de têter qui le signifie. Nous allons voir comment ce tableau éminemment baroque célèbre le triomphe des apparences et donc comment il remet en question les codes genrés de son époque.

Ribera, en effets, dans une esthétique de l'excès par rapport à ses prédécesseurs, théâtralise et amplifie les codes de la féminité pour mieux remettre en cause un sémiotisme qui genre : cette femme est une femme par ses vêtements, par ses insignes, par son sein découvert, par l'enfant qu'elle porte, par le mari qui se tient inusuellement pour l'époque derrière elle, et par le surcodage lapidaire : c'est beaucoup. Mais c'est surtout une femme usurpatrice d'une certaine masculinité par sa mine, par ses mains, par son hirsutisme, par sa représentation frontale, par l'interpellation directe qu'elle adresse au spectateur et peut-être aussi -et de façon contradictoire- par cet unique sein découvert et médian que nous ne saurions ignorer et sur lequel nous nous pencherons, nous aussi, un petit peu plus tard, après quelques considérations générales.

## ***II. Laissons-nous donc absorber par le poil :***

Dans nombre de cultures, le poil est une substance corporelle fortement chargée, relevant à la fois du sacré et du profane : matériau saint et néanmoins souillure (Warner, 307), pour Socrate, il participait des manifestations viles, repoussantes et méprisées de la matière (Warner, 307), pour Freud son odeur l'élève au rang de fétiche (Freud, 1987 : 65, 1), pour le commun, il recèle les secrets de l'intimité en même temps que l'horifique qui s'attache au sale et à la libido incontrôlée : Satyres chez les Grecs, Lucifer chez les chrétiens (Warner, 307).

Si « l'émotion esthétique dérive [bien] de la sphère des sensations sexuelles » comme nous le rappelle Freud dans son *Malaise dans la civilisation* (Freud, 1929), il nous précise aussi que celle-ci (l'émotion esthétique) s'attache aux caractères dits sexuels secondaires, et c'est effectivement sur la mise en exergue de ces derniers (poils, cheveux, seins, etc.) que se fondent les conceptions de la beauté dans une société donnée à un moment donné (*Beaux-Arts Magazine*, 25).

Si des canons de beauté existent et Umberto Eco n'a aucun mal à nous le démontrer dans un ouvrage publié il y a peu sous sa direction, *Histoire de la beauté* (Eco, 2004), il lui est bien plus difficile, en revanche, de ramasser son propos et d'établir des canons de laideur dans une publication en diptyque, plus récente, *L'histoire de la laideur* (Eco, 2007).

*Ne crayonnez pas de boucles noires sur le pubis des Vénus nues. Si l'artiste représente la déesse sans poils, c'est que Vénus se rasait la motte.*

*Pierre Louÿs*



La glabre Vénus Renaissance Botticellienne de 1485 peut nous servir, un moment, à la fois d'exemple : elle sacralise l'esthétique de l'époque par son teint éburnéen, par sa diaphanéité, par son ondoyante chevelure blonde, par son lissé marmoréen et par sa retenue. Elle nous servira ici de repoussoir car notre Magdalena Ventura participe, quant à elle, d'une esthétique de la radicalité dans sa surface, dans sa matière, plastique du désordre et de la transgression, non pas celle de la drag queen décolorée, aseptisée et parfumée mais celle du drag king au poil régressif, sauvage, en bataille sur la gorge. Gorge Bataille idéologique qui fuit le sexe dans toutes ses acceptions (taxinomique, qualitative, générative, heuristique, humoristique et même... sexuelle, je renvoie aux définitions de Robert). Ce sexe « tapi dans l'ombre et la broussaille, sorte de moitié d'être ou d'animal, étranger à tes habitudes de surface » mis en tension par Bataille, Georges, profond, entre superficialité d'un érotisme à fleur de peau et désinvestissement libidinal de l'organe dans une éthique éminemment queer (cf. l'excellent article de Bernard Marcadé dans Beaux-Arts Magazine, 22-45).

### **III. La femme à barbe**

La femme à barbe est déjà dans sa lexicalisation une remise en question des convictions identitaires hétéronormatives qui nous ont été assénées avec force. Elle interroge les canons esthétiques qui considèrent le poil, comme quelque chose de sale et d'obscène qui à la fois recèle l'indicible d'une intimité et monstre de façon déplacée et métonymique, exaltant une esthétique et du baroque et de la représentation, celle de la dialectique de la velatio/revelatio qui montre en cachant (comme, en son genre, la Vénus de Botticelli). Ce n'est pas seulement sa barbe que Magdalena Ventura donne à voir, c'est son sexe (physiologique et genré) qu'elle campe (to camp) en position médiane, centrale et frontale, c'est-à-dire outrageusement masculine. Elle représente en ce sens qu'elle rend à la fois présent et sensible, qu'elle fait apparaître, qu'elle exhibe et qu'elle agit, qu'elle revendique, en un mot, qu'elle performe.

Par la situation marginale qu'elle occupe face à la société épilée et par l'excentrique situation centrale qu'elle occupe sur la toile, son inharmonieuse différence eu égard aux canons brouille les limites du genre auquel elle appartient et ouvre une brèche de résistance au sein même du régime hégémonique. Elle entre en contradiction avec l'idéal artistique classique d'imitatio naturae dans la mesure où elle déconstruit par sa représentation même toute idée de nature : le modèle originel à imiter n'existe

pas, les frontières s'estompent, les catégories identitaires se dissolvent, l'expérience du spectateur devient fluide, instable, insaisissable.

La femme à barbe n'est pas une femme à barbe, la définition, en s'opposant à l'indéfinition affirme de façon péremptoire une position trouble qui fait vaciller l'ordre des genres et délocalise une possible anatomie identificatoire sur la carte du tendre disponible, son corps désorganisé déterritorialise la substance de façon inopportune à l'encontre de la prescription essentialiste, sa face hirsute reconfigure une biologie périmée du masculin et du féminin et les dérèglent en remettant en cause la différenciation sexuelle telle qu'elle est habituellement posée dans notre système binaire d'opposition de la dialectique occidentale.

La question qui est-il/elle nous renvoie par spécularité l'interrogation sur notre propre identité et sur nos propres/sales désirs. L'apparent jeu du titre de cette réflexion (« La femme à poils... esthétique queer ») ne repose pas tant sur l'incongruité du rapprochement terme à terme que sur l'espace interstitiel qui permet à deux pièces imbriquées à dessein de fonctionner de manière opportune. Non, le jeu consiste ici en une désubjectivation ou une désidentification provoquée par le spectacle et chez le spectateur quant à l'hésitation à première vue -une vue de surface- d'une attribution identitaire fiable : c'est le regard voyeur du spectateur qui déconstruit la femme -telle qu'elle n'existe précisément pas- et les normes artistico-politiques de production des corps, des sexes et des genres qui vont avec, qui pose de la distance entre celui qui regarde et l'esthétique traditionnelle, qui met du jeu dans ces espaces ludiques d'indéterminations entre le sexe et le genre : de ce qui est regardé, de qui regarde, des regardant/regardé, enjeux de miroirs politiques qui questionnent la normativité compulsive univoque, démultiplie les formes alternatives d'identifications et interrogent sur la mobilité du désir (le sien, celui de son mari, le nôtre). Ce qui pourrait être obscène ce n'est pas la femme à barbe, c'est, au second degré, le fait que nous la voyons.



#### **IV. La femme à barbe et la chrétienté, ou comment perdre son latin et son genre à la foi(s) :**

La femme à barbe a sa sainte, vraisemblablement d'origine portugaise – qui s'en étonnerait ? – dont le culte surgit aux alentours du XVe siècle. Patronne des femmes mal mariées, sainte Librada (celle qui échappe à...) ou Wilgeforte, la légende veut que, contrainte par son père à se marier alors qu'elle avait fait vœu de chasteté, elle demande à Dieu son intercession. Si ce dernier la couvre miraculeusement d'une barbe épaisse qui décourage totalement le prétendant, son père biologique, de rage, la fait crucifier. Une autre variante la couvre de poils au menton après qu'elle eut invoqué la protection divine et alors que des soldats s'apprêtaient à la violer ; devant l'in vraisemblance, suspectée de sorcellerie, elle sera suppliciée. La constante des récits, c'est, outre l'apparition d'une barbe, le supplice exclusivement réservé aux hommes de la crucifixion, c'est, en effet, l'unique sainte de la chrétienté à être représentée crucifiée, (une théâtralisation SM furieusement queer). On peut penser que chez cette jeune fille qui se pare, par intercession miraculeuse, des attributs de la masculinité, par le châtement habituellement réservé aux hommes, c'est d'avantage l'usurpation d'identité que l'on condamne que la rébellion face au père. Cette sainte, vénérée pour une demande très particulière : défaire les mariages non désirés, n'a jamais été – et pour (la) cause – canonisée.

L'Inquisition – qui fait feu de tout bois – brûlait les femmes à barbe au seul fait qu'elles figuraient les instincts masculins réprimés, là, plus qu'une question de représentation superficielle, celle du cross-dressing usurpateur, c'est carrément la possibilité de la colonisation mentale dominante que l'on châtie.

Le mélange des genres affecte aussi, et de façon très curieuse, l'étymologie. On considère traditionnellement que Wilgeforte dérive de Virgo fortis la "vierge forte", mais une autre explication beaucoup plus plausible a été proposée. Née d'une compréhension erronée de l'iconographie chrétienne orientale, Wilgeforte viendrait de « Hilge Vartz », la « Sainte Face ». Tandis que les églises d'Occident représentaient Jésus nu et en croix, celles d'Orient, au Moyen Âge et jusqu'au XIe siècle, le revêtaient le plus souvent d'une longue tunique. L'origine de cette méprise pourrait bien être le Volto Santo, crucifix byzantin vénéré à Lucques, dont une quantité de copies diffusées en Europe par les marchands et les pèlerins représentaient un Christ primitif vêtu d'une robe serrée à la taille, portant des cheveux longs, une barbe et une couronne, on le prit donc pour une femme qui avait souffert le martyre. Outre la confusion de genre, la mauvaise interprétation ne va pas sans poser la question des codes et des points de vues esthétiques du seul groupe auquel s'adresse la représentation ainsi que de son corollaire, celle de la lecture mouvante qui peut en être faite dans une autre culture.

Dans le genre extrêmement corseté et codifié que représente la peinture pour la société espagnole du Siècle d'Or habituée à la lecture des symboles, des références, des allusions et des jeux de mots et bien que le puissant commanditaire du tableau insistât sur le caractère anecdotique du sujet, dans l'œuvre peint de Ribera, rares sont les toiles qui concernent les aspects populaires, ce sont les peintures à motif religieux qui occupent la plus grande place. Il nous semble donc que le peintre va se servir de cette scène de genre dans l'intention de l'invertir.

A la mujer barbuda o muy velluda,  
el diablo la sacuda.

## **V. Magdalena Ventura ou la subversion :**

À l'époque baroque, si chaque œuvre avait en même temps plusieurs significations (Gallego, 156), un sujet aussi scabreux qu'une femme à barbe avait indubitablement un caractère exemplaire. Celle-ci n'est plus à considérer dans l'esprit des représentations plébéiennes dont se gaussaient haut clergé et aristocratie avec mépris et défiance au Moyen Âge, mais bien dans celui d'une tradition illustrée postérieure à la Renaissance. L'inscription lapidaire en est un des signes qui place en exergue : « En magnum natura miraculum », et s'adresse essentiellement au commanditaire et aux lettrés dont il faisait partie pour déchiffrer ce prodige de la nature. Ce sont quasiment les mêmes termes que l'on retrouve dans la Théologie platonicienne de Marsile Ficin au XVe siècle (1433-1499) lorsqu'il parle de l'âme : « L'âme humaine est le plus grand miracle de la nature (maximum est in natura miraculum) » (Ficin, 1970 : 141 et 142). L'âme humaine est donc le trait d'union entre le corps matériel et l'esprit divin ; l'homme est placé au milieu des extrêmes : il peut déchoir vers la bête (qui est l'âme ensevelie dans la matière) ou s'élever vers l'ange (qui est l'âme affranchie du corps).

Nous sommes persuadé que cette peinture baroque se lit comme ce que l'on se doit de lire, la légende (legendere), en ce sens qu'elle est hagiographique et a valeur d'exemple. Cette femme à barbe est à nos yeux la représentation du plus grand miracle de la nature : un Christ engendré et non pas créé (genitum non factum). La vierge est ici incarnée par un monstre dont la laideur physique externe cache une beauté morale interne, en opposition avec toutes les représentations en vigueur au Moyen Âge où la forme n'est que l'incarnation de l'idée, la beauté physique expression de la beauté morale. La tradition aristotélicienne du *kharaktēr* (ce qui s'inscrit sur une surface) est ici battue en brèche par la pierre à lire qui donne à voir une réalité autre que celle qui est perçue. Ribera peint ici une allégorie chrétienne de la Sainte Famille et en déconstruit en même temps totalement les représentations traditionnelles, un élément nous conforte dans notre interprétation, les objets posés à côté de cette femme, une bobine et un ouvrage, attributs exclusivement réservés alors à la Vierge et que l'on retrouve dans d'autres tableaux du maître (cf. Nativité).



Si nous reconsidérons le tableau à travers ce prisme, beaucoup de choses peuvent alors s'expliquer.

Aucune complicité n'est établie entre cette mère qui ne regarde pas cet enfant qui ne tête pas, et pour cause, l'enfant ne serait pas le sien : Magdalena Ventura, nous dit le texte peint, a laissé pousser sa barbe à l'âge de 37 ans, elle en avait 52 lorsque Ribera en fit le portrait. Selon les biologistes qui se sont penchés sur ce sein, un âge plus que probable pour être ménopausée, sinon, pour avoir des cycles anovulatoires, d'où la forte chance pour que ce bébé ne soit pas le sien, pour qu'elle ne soit pas en phase de lactation, et donc, pour que ce sein soit tari.

L'extrême mise en scène que ce don de sein – qui n'existe pas chez les prédécesseurs de Ribera – sur ce thème de la femme à barbe, oppose cet acte éminemment féminin – mais absolument inauthentique – à l'aspect d'extrême virilisation – mais usurpée – du personnage représenté et ne va pas sans poser deux types de questions : l'enfant, comme le Christ, n'est pas l'enfant biologique de la mère, ce qui détache du côté charnel pour faire pencher du côté spirituel, par ailleurs, ce lien de chair découle d'une norme réglée sur une sexualité reproductive mettant en évidence le fait que la parenté est socialement élaborée.

Ce tableau s'inscrit donc, à notre avis, dans une déconstruction à la croisée de la représentation, religieuse et sociale.

*In gremio Matris residet Sapientia Patris*  
(Dans le giron de la mère siège la sagesse du père)  
Baschet, 2000: 293

## **VI. Représentation religieuse et présentation litigieuse :**

Le sémiotisme de la toile n'est pas simple, à première vue tout porte à croire – l'attitude, la représentation de face... – qu'il s'agit d'un homme inconcevablement allaitant, une nouvelle espèce d'homme féminin nourricier – comme l'est, d'ailleurs, le Christ en général et, en particulier, sa représentation au XIIIe siècle où il est allaitant (Baschet, 2000 : 51) – qui donne un sein symbolique, antithèse du père castrateur dévorateur de sa progéniture. Dans un deuxième temps et à l'aide de l'éclairage du texte la représentation se déplace, c'est celle d'une femme atteinte d'hirsutisme.

Ce qui frappe d'abord dans cette toile, c'est, pour une femme, l'hiératisme du personnage et sa rigide position frontale qui n'est pas sans rappeler les représentations moyenâgeuses d'Abraham barbu et toqué.



C'est sans doute à cause du rapport formel existant entre le sein d'Abraham et la représentation traditionnelle de la Vierge à l'enfant (Baschet, 2000 : 176) que celui-ci est souvent comparé à celle-là (Baschet, 2000 : 161). Ici, le sein est unique et découvert et aussi en position plus qu'étrangement centrale. Mais le rapport de genre n'est pas que formel, le sein d'Abraham prend place à l'intersection des deux axes caractéristiques du monothéisme chrétien, à la jonction de l'image d'un dieu-père et de celle d'une communauté-mère (Baschet, 2000 : 309), incarnant par là-même un entre-deux, une médiation entre le masculin et le féminin, double de Dieu le père et de la Vierge-Église, il conjoint en lui un statut dual de référent paternel et de vecteur d'une inclusion dans le corps communautaire maternel (Baschet, 2000 : 346). Avec Sinus Abraham (le sein d'Abraham), l'ambiguïté est à son comble, puisque le personnage associe une fonction de protection pacificatrice, qui est peut-être principalement paternelle, et des modalités formelles qui paraissent renvoyer, sans toutefois la figurer littéralement, à l'inclusion dans le ventre maternel. Il est probable que la perception des hommes médiévaux oscillait entre ces valeurs, reconnaissant massivement la valeur paternelle du sein d'Abraham, tout en admettant quelques indices d'une suggestion maternelle (Baschet, 2000 : 346). Dans la société moyenâgeuse qui marche pour une large part à la référence familiale, le père charnel se targue d'engendrer. Toutefois, le Père, au Moyen Âge, est d'abord au ciel, qui fait une place croissante au féminin et notamment à la Vierge qui se hisse jusqu'au noyau divin, en un processus qui modifie l'équilibre du système, sans pour autant remettre en cause la domination du masculin paternel (Baschet, 2000 : 349). Tout change en effet dans une société pour laquelle, à l'inverse de la nôtre, ce sont les hommes qui engendrent. Cependant, la conjonction du masculin et du féminin apparaît dans diverses cultures indo-européennes comme un trait constitutif des figures divines et de certains êtres sacrés sans pour autant qu'il y ait annulation de la dualité des genres (Baschet, 2000, 347).

Par ailleurs, l'expression Sinus Abraham suggère une signification aussi bien textile que corporelle (Baschet, 2000 : 219), un symbolisme sexuel conçu comme un entrecroisement d'un fil de chaîne (masculin) et d'un fil de trame (féminin) (Baschet, 2000 : 212). Si la généalogie spirituelle est perçue comme un tissage, le sein d'Abraham est quant à lui un lieu textile fait de plis et de replis, précisément pour mieux dépasser les règles de l'ascendance, en les confondant sous son voile (Baschet, 2000 : 346). Ce voile caractéristique, reliquat des figurations médiévales du père, figuration du paradis comme réunion au père, pend encore dans la représentation ribérienne conférant bien au personnage une conjonction duale.

A la mujer barbuda, de lejos se la saluda, mejor con dos piedras que con una.

### ***VII. La Représentation sociale :***

Ce tableau de Ribera se joue aussi des ressorts parentaux, fussent-ils sacrés, puisque ce fils n'émane que de la conjecture éphémère (effet-mère) et perverse (père verse) d'une représentation fantasmatique d'un monde fait d'apparences qui se jouent d'un imaginaire collectif noué ici à l'individuel, il pose peut-être déjà la question de l'union et de la famille nucléaire : cet enfant serait le septième de deux pères différents (trois avant que la barbe ne pousse et quatre après). La sainte trinité familialiste représentée est donc une mise en scène et en cause par un texte qui revient sur la nationalisation de la sexualité instituée par la société, l'engendrement est ici et avant tout un agencement, un acte esthétique qui représente les figures trinitaires dans un système symbolique de parenté.

### VIII. La théâtralisation psychanalytique :

Le spectateur, confondu, peut être ambigument jaloux de cet enfant repu et de la jouissance qu'il éprouve ; le sein, visible et sensible « attire le regard et la convoitise » (selon Serge Lebovici) mais pourquoi être jaloux d'un objet qui n'a plus aucune utilité pour nous, adulte, le sein de la mère ? Sans doute parce que l'amour se situe dans cette dévoration de l'autre, ce cannibalisme, ce désir d'être le sein. Cependant, l'enfant n'est plus ici au sein, il ne tète pas, il s'est séparé comme organe pour se constituer comme individu. La source allaitante n'est plus nourricière, elle se différencie en seule zone de jouissance, érogène, érotique, qui donne « à la tétée la valeur d'une expérience modélisatrice ». L'analogie est troublante entre ce poil, état intermédiaire de la matière, sécable comme ce sein pour l'infans, objet a nomade en voie de séparation dont le reliquat échappe à toute interprétation, à toute signification.

Ce tableau illustre bien le lien œdipien puisque le père est là, qui se tient respectueusement derrière et menace par sa seule présence l'harmonie qui pourrait s'instaurer entre la mère et sa progéniture, ce père intrus, à l'image du spectateur.



Le psychanalyste lacanien Philippe Lacadée fait figurer une image « épurée/expurgée » du tableau de Ribera. Reléguée telle une simple vignette en haut et à droite de la page de garde elle représente en noir et blanc la femme à barbe découpée sur un fond gris neutre, le troisième personnage qui serait censé être le père a été gommé, le personnage ainsi présenté est une concrétion de sens doubles : homme et femme à la fois, l'illustration accompagne un livre ambigument intitulé : Le malentendu de l'enfant, où l'on ne sait quel est le malentendant par rapport à l'autre mais où l'on entend bien dans ce « malentendu » un « mâle entendu » qui par ricochet iconographique pourrait bien être cette mère et père à la foi(s) qui ébranlerait et l'œdipe et donc la théorie de la différence des sexes.

### Des râpages inconclusifs :

La femme à barbe, suivant la profondeur Duchamp qui avait découvert que c'était un homme, L.H.O.O.Q., Sélavy, en Rose, c'est la Frida au duvet, à l'insatiabilité totipotente.



La femme à barbe lexicalisée est une femme avec quelque chose en plus une sorte de femme au pénis mangeuse d'hommes ou de femmes dont les lèvres velues en rappellent d'autres, inférieures, aux appétences charnelles primaires incommensurables qui renvoient au poil de la bête, à la nature animale de l'homme, en général, et à la bestialité de la femme, en particulier, moralement souillée par cette tache brune : imaginerait-on une blonde femme à barbe ?

De velue à veule le rapport tout métathétique est bien celui des inversions, des perversions, des subversions. De façon vraisemblablement apotropaïque le barbu a longtemps désigné le sexe de la femme, et si d'aucuns et d'aucunes, artistes, dénoncent en s'amusant (Magritte, Le viol ; Annette Messager, La femme et le barbu), d'autres, artistes aussi, questionnent beaucoup plus gravement la normativité hétérosexuelle.



Ainsi, en 1998 au Centre National de la Photographie à Paris, Zoe Leonard présente une série de clichés intitulés : Tête conservée d'une femme à barbe, découverte au musée d'anatomie pathologique de la même ville. Ceux-ci représentent, sous globe, tel un trophée, une tête barbue, dont la légende dit qu'elle est de femme.



La tête est fichée sur un pied en bois noirci typique de l'époque Napoléon III, seuls le haut du vêtement, le col en dentelle et les boucles d'oreilles performent cette appartenance (je tiens à disposition pour ceux qui ne pourraient pas se rendre au musée Orfila et constater, de visu, la véracité de mes dires, le lien qui permet de voir la chose en trois dimensions tournant en boucle sur elle-même (<http://www.biomedicale.univ-paris5.fr/anat/IMG/swf/FaB.swf>). Qu'y a t-il dans la tête de cette société capable de faire perdre la sienne à une femme puis de la lui faire tourner sous prétexte qu'elle n'entre pas dans le canon hétéro-compulsif ?

Dans la page d'accueil du musée en question, j'ai cru un instant à un sursaut de prise de conscience (<http://www.biomedicale.univ-paris5.fr/anat/spip.php?rubrique10>), en effet, au milieu d'un bric-à-brac d'abominations en matière plastique c'est le seul objet en matière humaine dont la légende dit : « Femme ? Barbe », j'ai un instant pensé que le conservateur s'était rangé du côté des études genres et s'interrogeait lui aussi sur la possibilité d'attribuer une quelconque assignation sexuelle à ce morceau seul, malheureusement j'ai pu constater sur la planche de présentation que tous les caractères accentués étaient remplacés par un point d'interrogation et que celui-ci ne remettait pas directement en cause l'attribution de sexe mais la seule préposition.

Le poil, en colonisant des régions inhabituelles, usurpe une identité qui se veut masculine et, c'est selon, détruit les conventions sexistes et remet en question les codes sociaux tels qu'ils sont posés dans notre société bipolaire laissant place à l'individu flottant, à l'identité floue, au mutant, à l'indéfinition. La vacillation identificatoire fondée sur l'apparence qu'éprouve le spectateur qui découvre Madeleine Ventura ébranle peut-être une appartenance identitaire chez ce même spectateur, par specularité, par spéculation, par réfraction, par effraction sans doute, celle du langage assurément, car ici le genre entièrement performatif est un effet du seul discours, celui, lapidaire, qui accompagne le portrait.

La femme à barbe est une inversion des sens, à rebrousse-poil, elle participe d'une indétermination d'essences qui résiste à toute forme d'identité contraignante et limitative et remet en question les identités sexuelles imposées par la construction patriarcale, son esthétique est politique dans la mesure où elle ébranle la hiérarchie des genres, elle est queer par son anti-assimilationnisme.

Le « s » tors et retors de l'esthétique singulière (au singulier) boucle la boucle en tombant dans l'éthique qui en est privée. L'esthétisme (la visibilité extérieure) n'est plus en adéquation avec la vérité intérieure, l'identité produite brouille l'encodage qui affleure d'une représentation où le caractère sexuel dit secondaire, de superficie, prend le dessus sur le sacro-saint organe.

C'est bien la création esthétique qui, ici, remet en cause la taxonomie sexualisante.

## ***Bibliographie***

BASCHET, Jérôme (2000), *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.

Beaux-Arts magazine (2004), « Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines », Paris.

ECO, Umberto (2004), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion.

— (2007), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion.

FICIN, Marsile (1964-1970), *Théologie platonicienne. De l'immortalité de l'âme*, texte établi et traduit par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, t. I (Livres I-VIII), 1964 ; t. II (Livres IX-XIV), 1964 ; t. III (Livres XV-XVIII), 1970.

FREUD, Sigmund [1905/1910] (1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard.

— [1929] 1971), *Malaise dans la civilisation*, Paris, puf.

GALLEGO, Julián (1996), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ensayos Arte, Cátedra.

LOUYS, Pierre (2001), *Manuel de civilité pour les petites filles*, Paris, Les Mille et Une Nuits.

PRECIADO, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Pensamiento, Opera Prima.

WARNER, Marina (1995), « Le vil et le vigoureux, la toison et le poil : des cheveux et de leur langage », in Bernadac, Marie-Laure et Barnabé, Jean-Claude (eds) *masculin/féminin, Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard.