

# Jeux de mains... jeux de vilains

## La masturbation dans l'oeuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin

Céline Cadaureille

Number 112, Fall 2012

SEXES à bras-le-corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cadaureille, C. (2012). Jeux de mains... jeux de vilains : la masturbation dans l'oeuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin. *Inter*, (112), 36–39.

# Jeux de mains... jeux de vilains

## La masturbation dans l'œuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin

par CÉLINE CADAUREILLE

Sujet tabou et souvent mal considéré, la masturbation a longtemps pu paraître comme un acte condamnable. La morale chrétienne a tenté de la diaboliser en inventant toutes sortes de conséquences dramatiques comme la surdité, l'asthme, l'épilepsie, la stérilité... Pourtant, la masturbation ne renvoie pas directement à une interdiction religieuse, mais plutôt à l'interprétation que l'on fit du passage d'Onan dans la Genèse. L'histoire d'Onan fut utilisée et interprétée en mêlant une peur profane de la dépense séminale à une condamnation chrétienne. Elle dit qu'Onan, à la mort de son frère Er, devait épouser la femme de celui-ci selon une ancienne loi des  gyptiens et des Phéniciens. Il devait « susciter des enfants à son frère » mais, selon la même loi, le premier enfant devait porter le nom du défunt. Onan, d testant la mémoire d'Er, refusa d'avoir des enfants avec sa veuve et jeta sa semence à terre : « Mais Onan savait que la descendance ne serait pas à lui ; aussi, lorsqu'il allait vers la femme de son frère, il se souillait à terre, pour ne pas donner descendance à son frère<sup>1</sup>. » Le terme *souillure* est alors utilisé pour parler de cette semence que l'on ne dépose pas à l'intérieur du vagin, mais que l'on jette à terre, loin de son corps, comme une ordure ordinaire. Onan fut condamné à mort, et le poids de cette condamnation semble avoir été investi par confusion dans le terme d'onanisme. En français, le terme *onanisme* fut utilisé pour la première fois en 1758 dans un ouvrage du médecin Samuel-Auguste Tissot, *L'onanisme, essai sur les maladies produites par la masturbation*. L'onanisme raisonne avec les angoisses des hommes, car ce geste semble aller à l'encontre du développement de nos sociétés qui veulent toujours être plus productives. L' jaculation hors de l'appareil génital féminin est au contraire un geste antiproductif et peut ainsi être considéré comme une sinistre dépense. En étudiant les gestes masturbatoires des artistes contemporains que sont Philippe Meste, Vito Acconci et Pierrick Sorin, nous chercherons à mieux comprendre les enjeux qu'induit ce rapport à l'art...

### De la semence

Une simple tache peut paraître suspecte et signer un geste onaniste, surtout quand celle-ci souille le visage de mannequins inaccessibles. Philippe Meste sait donc exactement ce qu'il fait quand il nous présente sa série *Aquarelle* en 1995, qui n'est rien de plus que des images extraites de magazines féminins sur lesquels il s'est masturb . Le décalage qui se crée dans cette réappropriation de la photographie est multiple. D'abord, l'organique vient se confronter au papier glacé, puis les traits de ces beautés froides sont troublés par les taches et les d goulinures. Ce geste s'attaque à des mannequins en se référant à une pratique pornographique nommée *bukkake*<sup>2</sup> qui consiste à recouvrir le visage de sa partenaire de sperme. En général plusieurs hommes répandent leur semence en se masturbant au-dessus du visage de l'actrice ou de la modèle. Ainsi, Meste convoque sur une même surface deux mondes qui semblent s'opposer : celui de la mode, et donc de la beauté aseptisée, à celui de la pornographie, c'est-à-dire de la souillure. Avec le temps, les taches ont noirci et semblent vraiment attaquer la figure du mannequin qui paraît alors ridicule dans ces publicités où l'on vante les bienfaits cosmétiques. Mais Meste nous renvoie aussi au geste juvénile que de nombreux adolescents effectuent en secret sur les magazines de leur mère ou les catalogues de vente par correspondance. Il montre et expose ce que nous nous  vertuons à cacher, à essayer. En dehors d'être une provocation, ce geste d'adolescent dans l'espace muséal ne nous interroge-t-il pas sur l'action de l'art ? La dépense de matière séminale ne r fl terait-elle pas la dépense qu'est l'art dans nos sociétés hyper productives et

capitalistes ? L'artiste, souvent considéré comme un « branleur », exulte la dépense et présente avec ironie la masturbation comme le sommet de son art. Philippe Meste compare ainsi son sperme à de l'aquarelle. Cette  jaculation sur le papier peut rappeler et questionner le *dripping* de peinture qui a fait la gloire de Jackson Pollock... Elle assimilerait donc la peinture à un acte onaniste : stérile et improductif.

Entre 2004 et 2007, Philippe Meste a cherché à récolter un mètre cube de sperme. La trace de la masturbation n'est plus un détail dans l'image, elle devient un projet provocant, un véritable monument contenant un système de réfrigération. Pour ériger ce monument, il a lancé un appel au liquide séminal sur Internet<sup>3</sup>. Il était demandé à tous les internautes mâles qui le souhaitaient d'offrir leur semence afin que celle-ci se m le à d'autres et forme à la fin un mètre cube de sperme. Un kit était alors envoyé avec un petit tube en plastique transparent pour récupérer le produit de la masturbation. Le projet semble être resté en suspens, mais le concept est toujours actif. Ces  jaculations en dehors d'un but de procréation tentent de frôler les records et provoquent indirectement les banques de sperme qui voient dans le liquide séminal un bien précieux, une semence qui peut apporter la vie. Ici, que nenni ! Il n'est pas question de vie, de descendance... Le gaspillage semble être le seul but du cube de sperme. L' jaculation ainsi répandue rejoint d'une certaine manière « La notion de dépense », une étude de Georges Bataille qui a été publiée en France dans *Critique sociale* (né 7), en janvier 1933. Il y explique que la dépense<sup>4</sup> jouait un rôle important dans diverses sociétés et fondait de nombreux rituels religieux et d'échanges. Il  crit : « Les cultes exigent un gaspillage sanglant d'hommes et d'animaux de *sacrifice*. Le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses *sacrées*. Dès l'abord, il apparaît que les choses sacrées sont constituées par une opération de perte [...]<sup>5</sup>. » Avec son cube de sperme, Philippe Meste ne met personne à mort, mais son projet peut se rapprocher indirectement d'un sacrifice puisqu'il attaque une source vitale, la semence.

Ainsi réunis, les produits de toutes ces éjaculations peuvent être compris comme une dramatique dépense, et celle-ci va venir signifier l'importance de ce liquide et fonder l'impression de sacril ge. Il y a dans ce projet une perte qui nous rapproche de la notion de sacrifice, mais Philippe Meste semble vouloir s'approcher du sacré seulement pour l'attaquer et présenter une forme de sacril ge. La matière séminale est alors nécessairement présente comme le gage d'une réalité attaquée. Nous pouvons nous sentir attaqués par une telle pièce, car le mélange qui se fait entre toutes ces semences peut venir former dans notre esprit des combinaisons monstrueuses. Sur son site, Mihnea Mircan exprime l'un des aspects de ce projet en ces termes : « Le *Spermcube* contient toutes les possibilités de vie, toutes les figures possibles réunies les unes sur les autres dans une agglomération déconcertante, sans historiques personnels, ou avec leur propre entrelacement chaotique comme possible *background*, une machine célibataire bio-politiquement incorrecte, génératrice d'anonymat, de vie indifférenciée et impuissante<sup>6</sup>. »

L'obscénité d'un tel volume de sperme peut nous renvoyer au mauvais augure de la racine *obscenus*, aux peurs et aux horreurs qui peuvent découler de cette importante dépense vitale. Le sacril ge est craint, car il peut éveiller la colère des dieux, et c'est pour l'artiste une occasion de plus pour rivaliser avec la puissance des dieux en pr sant la plus grande impuissance à procréer. L'art n'est plus seulement une dépense symbolique, comme Georges Bataille nous l'explique dans *La notion de dépense* ; il cherche ici à extraire du corps

le pouvoir de sa réalité organique. Philippe Meste pouvait accentuer la valeur de dépense de l'art en la combinant à la dépense organique et mettre ainsi le corps au centre de la production artistique.

### Des caresses masturbatoires

D'autres artistes n'ont pas hésité à mettre en scène et en action la masturbation, exhibant le geste plutôt que la sécrétion qui en surgit. Pierrick Sorin et Vito Acconci ont ainsi exploité la masturbation en créant des dispositifs de monstration particuliers qui semblent détourner l'obscénité de la chose tout en la révélant. Mais il n'est pas évident de réaliser dans un espace public un geste aussi intime, et certaines précautions vont donc être prises pour ne pas imposer de manière frontale au spectateur l'excitation de l'artiste.

Le subversif Vito Acconci, né en 1940, avait sûrement compris l'enjeu d'une subtile confrontation à même sa masturbation. Cet artiste américain, connu pour ses performances des années soixante-dix, mit en scène sa masturbation de manière à poursuivre ses expérimentations, à interroger son corps et sa place par rapport au regard du spectateur. En 1972, il réalise *Seedbed (Lit de semence)* à la Sonnabend Gallery à New York, une performance qui s'étale sur deux *week-ends* (du 15 et du 29 janvier 1972) et oblige Acconci à rester sur place pendant huit heures d'affilée. Pour cette performance, il fait réaliser une rampe qui divise l'espace d'exposition en deux : une partie inférieure occupée par l'artiste et une partie supérieure traversée par les spectateurs. Vito Acconci présente ainsi son projet : « À partir du milieu de la pièce, le plancher commence à s'élever graduellement comme une rampe jusqu'à une hauteur de deux pieds ; les spectateurs marchent dans une pièce vide. Au-dessous d'eux, ma voix leur parvient du plancher. Je suis allongé sous la rampe ; pendant toute la durée de l'ouverture de la galerie, je bouge comme un serpent sous le plancher sur lequel les spectateurs sont en train de marcher et je me masturbe du matin jusqu'au soir<sup>7</sup>. »

Cette célèbre performance ne donne rien à voir aux spectateurs ; ils entrent dans un espace quasiment vide, seuls des haut-parleurs sont présents pour amplifier la voix de l'artiste. Acconci interpelle l'assistance, cherche à créer une relation avec elle en disant par exemple : « *I'm doing this with you now... you're in front of me... you're turning around... I'm moving toward you... leaning toward you*<sup>8</sup>... » Ainsi, le public ne voit pas l'artiste, mais peut sentir sa présence, comprendre ses gestes et se sentir un peu traqué par le désir d'Acconci. La masturbation n'est pas dirigée uniquement vers la femme, ce n'est pas la femme que l'artiste vise dans cette performance mais bien le spectateur de manière générale. Il l'explique ainsi : « Mon activité dépend des spectateurs. J'entends leurs pas au-dessus de moi. Je construis des fantaisies sexuelles à partir de ces pas et fais part de celles-ci aux spectateurs. Les fantaisies alimentent ma masturbation. Les spectateurs, en écoutant mes paroles provenant du dessous, sont saisis par mon activité, ils aiment ou pas<sup>9</sup>. »

Mais ces fantaisies ou fantasmes ne sont-ils que sexuels ? Ne pouvons-nous pas envisager ce désir sexuel comme la métaphore d'un projet artistique, c'est-à-dire comme l'expression du désir de l'autre, d'une rencontre vers l'autre qui se fait dans le partage d'une intimité ? Il n'y a évidemment pas de toile peinte ni d'écran pour faire interface entre l'artiste et le spectateur. Seul le plancher marque la séparation réelle entre l'intimité de l'artiste et le regard du public, ce plancher qui devient un *Lit de semence*. Finalement, on arrive au même constat qu'Acconci : les spectateurs « aiment ou pas » l'œuvre qui est présentée. Le dispositif qu'il a mis en place matérialise un désir artistique en prenant la forme d'un désir sexuel, et cela semble possible grâce aux limites qu'Acconci met en jeu. La limite que forme le plancher est avant tout une limite du *voir*, car le spectateur entre sans pouvoir accéder à l'autre espace, à l'espace de l'artiste mais surtout à celui de ses « fantaisies ». Il ne peut pas donner directement à voir sa masturbation, et le hors-scène qu'il crée semble éviter une obscénité frontale tout

PHILIPPE MESTE presente / presents

# SPERM CUBE.ORG

ONE CUBE TOGETHER

SPERM

FREEZER  
(-18°C (-0.4°F))

1 mètre cube  
= 1000 litres  
= 1 tonne  
1 cubic meter  
= 35,31 cu ft  
= 1000 liters  
= 264 us gal  
= 1 ton

SPERM CUBE, c'est... réunir 1 mètre cube de sperme préservé congelé dans un cube transparent. Une œuvre collective, internationale, ouverte à tous, universelle. **PARTICIPEZ !**  
SPERM CUBE, it's... collecting 1 cubic meter of sperm preserved frozen in a transparent cube. A collective artwork, international, open to all, universal. **PARTICIPATE !**

> [www.spermcube.org](http://www.spermcube.org)

en permettant de mettre à jour le dispositif scénique que l'obscénité contient en elle-même : l'*ob-scène*. On rejoint ici les conceptions de Jean Baudrillard qui font résonner l'obscène à la scène. Dans *Mots de passe*, il écrit : « Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle alors le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique<sup>10</sup>. »

L'obscénité qui se dégage de *Seedbed* provient peut-être de ce devenir réel du rapport entre l'artiste et le spectateur, un rapport qui peut paraître trivial avec la masturbation, mais qui exprime la réalité d'un désir fantasmé, non consommé. Les fantaisies artistiques et sexuelles ne se partagent qu'après l'intellectualisation d'un regard ou, comme ici, d'un non-regard. Le spectateur marche directement sur le parquet, sur la toile tendue du peintre, et prend dès lors chair dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, il peut se sentir vraiment concerné par l'œuvre et comprendre qu'il en fait partie. Vito Acconci conclut dans cet espoir son projet : « Ma masturbation atteint un point culminant ; le spectateur, dans l'espace public au-dessus du plancher, est relié à mon espace privé au-dessous du plancher. Le spectateur peut ressentir qu'"il fait cela pour moi, il fait cela avec moi, j'ai fait cela avec lui"<sup>11</sup>. »

Celui qui regarde n'est donc plus protégé par la distance qu'impliquent généralement les règles de l'art et se trouve, au contraire, comme absorbé par ce dispositif. En confrontant le regardeur aux limites du voir, Vito Acconci excite l'imagination de celui-ci et lui permet de participer à ses fantasmes. Cette relation au spectateur est également présente dans le travail de Pierrick Sorin, mais elle se développe cette fois entre le voyeur et l'acteur de ce qui est vu.

En interrogeant les limites du voir ainsi que le comportement du spectateur par rapport à l'œuvre, Acconci et Sorin mettent en scène l'obscénité qu'il y a dans l'art et annoncent la perversion dans l'œil du spectateur.

#### Du désir narcissique

Ce vidéaste français, né en 1960, est adepte de l'autofilmage. Il réalise ainsi de nombreuses vidéos dans lesquelles il se retrouve, grâce à divers bricolages, l'acteur principal. Il a mis au point de petits théâtres optiques qui lui permettent d'apparaître en tout petit, incrusté dans des espaces et entre des objets réels. En 1993, il réalise une vidéo intitulée *C'est mignon tout cela* qui met en scène de curieuses caresses masturbatoires et un voyeur de cet instant intime. Le dispositif mis en place pour réaliser cette vidéo n'est pas caché ; au contraire, on accède à différents points de vue et l'on voit même apparaître les câbles qui relient l'écran de diffusion à la caméra. On peut observer Pierrick Sorin, travesti par le port d'une culotte de femme et de porte-jarretelles, à quatre pattes sur une table et pris en sandwich entre une caméra et un écran de télévision. La caméra est dirigée sur ses fesses, et l'écran diffuse les images capturées par la caméra, des images qui semblent donc nous présenter le postérieur d'une femme qui se touche. Sorin est à la fois en train de contempler ses fesses en regardant à travers sa main qui mime l'œil du voyeur et, de l'autre main, il se caresse, glisse des doigts le long de sa culotte. Tout en se caressant les fesses, il feint de ne pas comprendre l'image qu'il regarde et s'autoexcite en imaginant celles d'une femme. La bande son est tout aussi troublante, car elle mélange également les registres en donnant la parole à la fois à Sorin-le-pervers-qui-mate et à Sorin-l'artiste. On peut entendre une bande sonore transposer de manière confuse les paroles de l'artiste : « Il faudrait vraiment que je sois moins replié sur moi-même... moins renfermé... que je m'ouvre... à ce qui peut venir de l'extérieur, que je donne aux autres<sup>12</sup>. »



*Halfway across the empty gallery room, the floor ramps up to the far wall; visitors to the gallery walk across the floor and up the ramp, over the ramp...*

*Under the ramp, I'm lying down, I'm crawling under the floor on top of which visitors are walking, I hear their footsteps on top of me...*

*I'm building up sexual fantasies on their footsteps, I'm masturbating from morning to night (I depend on the visitors above me, my fantasies about them keep my activity going)...*

*My voice comes up from under the floor: 'You're pushing your cunt down on my mouth... You're pressing your tits down on my cock... You're ramming your cock down into my ass...'*

*Now and then, you can hear me come: I've done this for you, I've done this with you, I've done this to you...*



> Vito Acconci, *Seedbed*, installation (rampe de bois), 2,5 x 22 x 30 pieds. Performance, 9 jours, 8 heures par jour, Sonnabend Gallery, New York, 1972. Photos : Bernadette Mayer.

Désir qu'on peut facilement comprendre en voyant la position de Sorin sur cette table et dans ce dispositif narcissico-masturbatoire. Mais cette parole sensée qui semble être une interview de l'artiste est entrecoupée d'une autre parole, donnant le titre et disant en haletant : « Aaahh, c'est mignon tout ça... petite salope, c'est mignon... et tu sais pas que je te vois... à travers mon petit trou<sup>13</sup>. »

Ces deux paroles se confondent d'autant plus qu'il s'agit toujours de la voix de l'artiste et que celle-ci participe ainsi au trouble que produit la vidéo. Mais ce qui semble vraiment être remis en question dans cette œuvre de Sorin, c'est le regard : à la fois le regard de l'artiste et celui du spectateur ; on peut avoir l'impression que Sorin mime le spectateur comme un voyeur avec la phrase « tu sais pas que je te vois ». On peut remarquer que, la plupart du temps, le spectateur est en effet protégé dans l'enceinte du musée. Il peut succomber à ses pulsions scopiques sans aucun danger, puisque les personnes concernées par ce qu'il voit ne sont pas là. La relation artiste-spectateur ne se fait généralement pas en direct. D'abord, l'artiste réalise, puis il donne à voir et, enfin, le spectateur regarde ; mais il n'y a pas une rencontre physique entre les deux protagonistes, les choses ne se font souvent que par le biais de l'œuvre, l'interface entre ces deux mondes. Sorin nous présente donc ces deux mondes réunis en un seul, un monde installé sur la table de la cuisine. Son corps semble divisé en deux parties : la partie basse est actrice de la masturbation et la partie haute est spectatrice de l'action, mais il donne accès aux deux parties simultanément. L'œil circule dans l'image à travers le regard de Sorin sur ses fesses, le regard du spectateur sur le regard de Sorin, mais également le regard du spectateur sur ces mêmes fesses. Au final, on ne sait plus bien à qui sont ces fesses caressées et, dans le trouble des genres, féminin/masculin mais aussi spectateur/artiste, on peut comprendre que le spectateur se fait le voyeur de ses propres fesses dans une boucle scopique. La gêne ne dure qu'un moment, le temps que l'on retrouve ses marques dans l'enceinte du musée. Lydie Pearl explique ce malaise ainsi : « Image et langage conjugués permettent de prendre une distance ; ils nous confirment que nous ne sommes pas devant "ça", mais devant l'instauration de la limite, celle des distinctions et de la naissance d'une personne, celle où une humanité et une pensée légère comme un éclat de rire émergent par miracle d'un bloc de chair et d'organes. C'est cette ligne qui décide de la valeur symbolique et de ce qui doit être au musée ou au peep-show<sup>14</sup>. »

Mais finalement, la pulsion de voir est peut-être similaire. Le spectateur désire voir comme le voyeur cherche à mater, c'est-à-dire pour s'exciter intellectuellement mais également physiquement. La masturbation peut donc être envisagée comme Acconci nous le présentait dans *Seedbed*, soit comme la métaphore d'une relation que l'artiste et le spectateur entretiennent en secret. Une relation non consommée entre deux personnes, mais envisagée chacun de son côté... le spectateur dans la galerie ou dans le musée et l'artiste dans son atelier. Vito Acconci et Pierrick Sorin nous présentent des œuvres qui peuvent paraître d'autant plus choquantes qu'elles entrent en résonance avec notre comportement de spectateur. Les œuvres *Seedbed* et *C'est mignon tout ça* mettent à mal le regard, le premier en le frustrant, l'autre en l'exacerbant, et elles attaquent ainsi un peu le spectateur. Ce qui est obscène n'est donc pas ce qui est montré, mais plutôt les regards et les pulsions qui sous-tendent l'œuvre d'art. En interrogeant les limites du voir ainsi que le comportement du spectateur par rapport à l'œuvre, Acconci et Sorin mettent en scène l'obscénité qu'il y a dans l'art et annoncent la perversion dans l'œil du spectateur. L'obscénité de ces œuvres est alors d'autant plus déroutante qu'elle ne concerne plus seulement l'artiste ou le déviant, mais qu'elle insère le spectateur dans le projet en le faisant monter sur scène, sur le plancher ou sur la table de la cuisine de Sorin.

#### Des rapports à l'art

Les jeux de mains qu'évoque ici la masturbation ne sont plus franchement des jeux solitaires puisque l'on peut inclure les « vilains spectateurs ». Non pas parce qu'ils regardent des œuvres

qui représentent des masturbations, mais parce qu'ils regardent... Le regard inclut une relation intime aux œuvres et à l'artiste qui les a produites, il exprime un désir de rencontre, un espoir d'excitation. Il n'est pas toujours évident de reconnaître que ce plaisir de voir n'est pas seulement intellectuel, et le fait d'annoncer qu'il puisse être également physique dérange encore un peu. Ces caresses masturbatoires bousculent nos conceptions de l'art, car elles nous présentent un rapport ambigu et obscène entre l'artiste et le spectateur. Il semblerait que l'artiste s'empare du sexe et de l'art pour s'approcher au plus près du spectateur, pour tenter de caresser de manière métaphorique celui qui le regarde. La caresse masturbatoire est avant tout une caresse que ces artistes dirigent vers l'autre comme pour écarter les limites de l'œuvre. Jean-Paul Sartre a écrit, dans *L'être et le néant*, un passage sur le désir et la caresse que nous pouvons facilement transposer ici. Il écrit qu'une caresse, « c'est renoncer pour soi-même à être celui qui établit les repères et déploie les distances, c'est se faire quequeuse pure. À ce moment, la communion du désir est réalisée : chaque conscience, en s'incarnant, a réalisé l'incarnation de l'autre, chaque trouble a fait naître le trouble de l'autre et s'en est accru d'autant »<sup>15</sup>. Ces œuvres sont troublantes car, que nous le voulions ou non, elles nous touchent intimement, et ces caresses dépassent notre entendement. ◀

#### NOTES

- 1 Émile Osty et Joseph Trinquet, *Bible Osty*, Seuil, 1973, ch. 38, v. 9.
- 2 Native du Japon, cette pratique du *bukkake*, dite aussi *bukkake shower*, connaît un vif succès. Proche du *gang bang*... L'intérêt semble apparaître dans la gêne que la fille ressent et exprime par des grimaces et des mouvements de dégoût.
- 3 Sur le site de l'artiste Philippe Meste, on trouvait encore cet appel actif en août 2008 : « *Spermcube*, c'est... réunir un mètre cube de sperme préservé et congelé dans un cube transparent. Une œuvre collective internationale, ouverte à tous, universelle. PARTICIPEZ ! » Actuellement, son site n'active plus le lien vers le *Spermcube*, et ce projet apparaît dans les archives de l'artiste, dans les projets réalisés.
- 4 Notion très développée par l'auteur.
- 5 Georges Bataille, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Minuit, 1967, p. 29.
- 6 Mihnea Mircan, *Spermcube* [en ligne], Emily King (trad.), réf. du 12 août 2008, [www.spermcube.org](http://www.spermcube.org).
- 7 Vito Acconci et collab., *L'art au corps*, Lydie Pearl (trad.), Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 112.
- 8 « Je fais ça avec toi maintenant... tu es en face de moi, tu tournes en rond... je bouge vers toi... je me penche vers toi... » (*Id.*, *Diary of a Body*, 1969-1973, Charta, 2006, p. 286 ; ma traduction.)
- 9 *Id.*, *L'art au corps*, op. cit., p. 112.
- 10 Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Fayard, 2000, p. 33.
- 11 V. Acconci, *L'art au corps*, op. cit., p. 112.
- 12 Pierrick Sorin, *C'est mignon tout cela* [bande son de la vidéo], 1993.
- 13 *Ibid.*
- 14 Lydie Pearl, *Corps, sexe et art*, L'Harmattan, 2001, p. 194.
- 15 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, 1943, p. 446.

CÉLINE CADAUREILLE est docteure en arts visuels avec pour thèse *L'obscénité et les limites du voir* soutenue en 2009 à Toulouse (France). Elle est l'auteure de nombreux articles étudiant notre rapport au corps dans ce qu'il a de funeste et d'érotique. Membre associée du laboratoire LLA-Créatis (Université de Toulouse Le Mirail), elle est également engagée dans une démarche artistique.