

INTRODUCTION

Plusieurs événements récents ayant connu une grande médiatisation ont porté à la connaissance d'un large public une catégorie de population grandement ignorée jusque-là : celle des intersexes. Faisant suite à tout un ensemble d'histoires similaires et moins diffusées, les crispations autour des exploits sportifs de la coureuse sud-africaine Caster Semenya aux championnats du monde d'athlétisme de Berlin durant l'été 2009 ont conduit à révéler publiquement son intersexuation. Peut-être plus que dans d'autres domaines, le sport est, jusqu'à présent, une activité découpée sans nuances selon une bicatégorisation masculin/féminin, et les sportives peuvent être astreintes à se soumettre à un test de féminité. Suite à son exploit écrasant, ce sont tout d'abord des critères esthétiques et visuels qui ont conduit les soupçons vers Caster Semenya. La question des sexes, de leurs différences et de leur détermination repose sur un ensemble de critères très large, mais entretient toujours un lien très fort et parfois irraisonné avec l'apparence ou l'image.

Depuis plus d'une vingtaine d'années maintenant, le militant intersexe Vincent Guillot attire régulièrement l'attention, par ses témoignages dans de nombreux reportages diffusés à la télévision suisse ou sur la chaîne franco-allemande Arte, sur cet ensemble de personnes dont les droits à vivre selon leur intégrité corporelle sont niés. En 2015, grâce aux subventions qu'il avait réussi à obtenir, il organisait une résidence spécifique, réunissant des personnes intersexes venues du monde entier pour faire « émerger une collectivité intersexe, sinon une culture intersexe »¹. Depuis les années 1990 les individus se sont rassemblés en associations comme l'Organisation internationale des intersexes, dans le but de se

1. Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *Nouvelles Questions féministes*, 2008, 1, vol. 27, p. 37. Sur la sexuation des sportives voir Anaïs Bohuon, *Catégorie « dames », le test de féminité dans les compétitions sportives*, Donnemarie-Dontilly, éditions iXe, 2012.

réunir et d'obtenir une reconnaissance de leurs droits bafoués. On admet souvent que l'intersexuation concerne *a minima* une naissance sur deux mille, mais « dans les faits, nous représentons beaucoup plus de monde que ce qu'annoncent les médecins : nous constituons plus de 10 % de la population car nous considérons que toute personne ne correspondant pas aux standards morphologiques du mâle ou de la femelle est, *de facto*, intersexuée », expliquait Vincent Guillot. « L'identité intersexe, revendiquée comme fierté, comme culture, comme réappropriation du stigmaté se bâtit donc sur un vécu silencieux individuel, en marge des constructions habituelles de genre et de sexualité »¹.

Plus récemment, en janvier 2017, une jeune et célèbre mannequin belge, Hanne Gaby Odiele, a révélé publiquement qu'elle était intersexe. Cet acte déclaratif visait à donner une plus grande visibilité aux personnes intersexes et à attirer l'attention sur les pratiques médicales inhumaines de « normalisation » des organes génitaux que la plupart d'entre elles subissent à la naissance. Ces opérations endurées pendant l'enfance conduisent souvent à une castration, mutilent des organes génitaux tout à fait fonctionnels, et qui ne se situent pas clairement du côté du masculin ou du féminin, mais dans tout un ensemble de variations anatomiques, hormonales et chromosomiques entre ces deux pôles².

Personnes transgenres et individus intersexes sont souvent confondus. La grande médiatisation des transgenres, combinée à toutes les questions de genre concernant les attitudes féminines et masculines, a contribué à faire accepter des manières de vivre différemment cette bicatégorisation. Pourtant, en jouant avec des clichés très polarisés du masculin et du féminin, elle a aussi contribué à rendre plus complexe l'acceptation de manières d'être et d'apparaître plus éloignées de ces deux catégories. On peut espérer pour l'avenir que les variations anatomiques et de genre en dehors des deux sexes considérés comme uniques seront acceptées et complètement intégrées à un système de classement des individus qui sera forcé d'adopter plus de souplesse.

1. Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *op. cit.*, p. 40 et p. 47.

2. Sur ce sujet voir, entre autres, Joëlle Wiels, « La détermination génétique du sexe : une affaire compliquée », dans Évelyne Peyre et Joëlle Wiels (dir.), *Mon corps a-t-il un sexe ?*, Paris, La Découverte, 2015, p. 42-63.

Cet ouvrage aborde près de deux siècles de l'histoire et des conceptions culturelles concernant ceux qu'on appelait alors hermaphrodites. Il commence au moment où, pendant la seconde moitié du xviii^e siècle, les savants, anatomistes, philosophes, mythologues, artistes, littérateurs et érudits éclairés leur ont accordé un intérêt plus méthodique, et se termine au début du xx^e siècle lorsqu'on a commencé à vouloir faire disparaître leurs anatomies sous les scalpels mutilants des chirurgiens. Un de ces savants des Lumières, l'archéologue érudit et futur père de l'histoire de l'art Johann Joachim Winckelmann, élabore alors sa théorie du beau idéal transcendant l'anatomie féminine et masculine à partir de ses observations et lectures sur l'ambiguïté des sexes. Il enjoint les artistes à regarder l'anatomie des castrats et hermaphrodites. Très lu tout au long du xix^e siècle, il rencontre l'intérêt de tous ceux – artistes, théoriciens des signes, historiens des religions – qui sont à la recherche de la façon la plus juste de symboliser les relations entre les sexes et leur différence autant que leur confusion, par tout un système de valeurs plastiques. C'est cet ensemble d'idées condensées par l'approche théosophique, dont il fut imprégné pendant la plus grande partie de sa vie, qui conduisit Mondrian à ouvrir un des chemins vers l'abstraction au début du xx^e siècle. Ne faisant pas de différence entre l'art et la vie, à travers la stabilité hermaphrodite de ces lignes il cherchait disait-il alors à équilibrer les forces sexuelles vitales.

Pour mieux comprendre encore les enjeux tant historiques qu'esthétiques, ce livre fait le tour de la question de l'hermaphrodisme/androgynie en conviant des champs du savoir qui dépassent largement la discipline de l'histoire de l'art : l'histoire sociale, médicale et anatomique, aussi bien que les études de genre ainsi que les champs littéraires, linguistiques ou celui de l'exégèse des textes anciens.

Un système organisé autour de valeurs binaires peut admettre un entre-deux et une ambiguïté, qui se référeront aux deux ou à l'un des deux pôles en le ou les modifiant. Dans plusieurs de ses ouvrages la biologiste et historienne des sciences américaine Anne Fausto-Sterling a montré comment le système des deux sexes était une construction culturelle et sociale de genre en exposant qu'il existe biologiquement plus de deux sexes. Elle a proposé une nouvelle classification de cinq sexes,

organisée selon un *continuum* allant du féminin au masculin¹. Vincent Guillot propose, lui, de sortir des « canons occidentaux de la binarité des sexes » et de cette ligne allant d'un pôle à l'autre : « Cette idée de linéarité implique nécessairement qu'il y ait graduation et surtout en son centre neutralité. Or nous ne sommes ni plus ni moins près du mâle que de la femelle, ni neutres »². Plutôt qu'un modèle continu appartenant au système binaire, il propose un « archipel du genre », une modélisation plus éclatée. « Il s'agit d'un ensemble d'îles accompagnées elles-mêmes d'îlots qui du fait de leur proximité ou de leur éloignement ont, ou n'ont pas, des caractéristiques communes. Certaines se ressemblent, d'autres pas, mais on peut toujours passer de l'une à l'autre et pourquoi pas créer des ponts, ou au contraire constater des “lignes de Wallace” »³.

Si à terme cette notion d'ambiguïté est appelée à disparaître dans le futur de l'organisation des genres comme nous incitent à le faire les intersexes d'aujourd'hui, elle a une histoire particulière retracée dans cet ouvrage. « L'ambiguïté est le domaine propre de la poésie ». Comme toute image sujette à interprétation, « tout vers est équivoque, plurivoque – comme sa structure, *sound + sense* – l'indique »⁴, expliquait l'écrivain et penseur Paul Valéry au début du xx^e siècle. « Le symbolisme n'est que la théorie rhétorique de l'*ambiguïté* en tant que système »⁵, écrivait-il encore. Car l'établissement de symboles – comme ceux concernant la différence des sexes binaires – les place la plupart du temps dans une opposition et des rapports radicaux. L'ambiguïté située entre des pôles fermement définis peut d'autant plus s'installer facilement dans cette théorie rhétorique systématique. Pour le peintre symboliste Odilon

1. Voir notamment ses deux ouvrages : Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Paris, La Découverte / Institut Émilie du Châtelet, 2012 (2000) et Anne Fausto-Sterling, *Les Cinq Sexes. Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, Paris, Payot, 2013 (1993).

2. Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *op. cit.*, p. 44.

3. « La ligne de Wallace est une frontière géographique théorique entre l'Asie d'une part et l'Australie-Nouvelle-Guinée d'autre part, qui marque une différence fondamentale de part et d'autre entre les espèces végétales et animales. De fait, il y a moins de différences entre les espèces asiatiques et les autres continents, même les plus éloignés, qu'avec celles de l'Australie-Nouvelle-Guinée, pourtant très proche. » Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *op. cit.*, p. 45.

4. Paul Valéry, *Cahiers II*, édition de Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1974, p. 1081.

5. *Ibid.*, p. 1181.

Redon, ce qui inspire est logiquement ce qui est « vague, indéterminé » et « vis[e] même confusément à l'équivoque », « le monde ambigu » est celui « de l'indéterminé »¹.

Cette notion d'ambiguïté connaît un moment d'apogée au XIX^e siècle. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse contenait en effet une entrée du dictionnaire aujourd'hui devenue obsolète : le qualificatif « hermaphrodite », au sens figuré, était couramment employé pour désigner un entre-deux ou des objets réunissant des caractères compris comme opposés. Cette ambiguïté, selon Baudelaire, était d'ailleurs une caractéristique moderne. L'inventeur de la notion de modernité en esthétique qualifiait un de ses héros écrivain de « dieu moderne et hermaphrodite »², formule qui lui permettait de montrer combien son génie créateur provenait de ses qualités contradictoires. L'écrivain Maxime Du Camp partageait la même idée, lorsqu'à propos d'une controverse sur l'invention il affirmait que les femmes sont les « seuls êtres complets et réellement humains », concluant que « les dieux de l'avenir seront androgynes, n'en déplaise à ces messieurs des congrégations ! »³ Le titre du présent ouvrage est inspiré par ces deux déclarations. D'autant que la façon de regarder et d'envisager les corps hermaphrodites a mené dans le domaine artistique du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle à l'élaboration d'un art tout d'abord idéal, puis à diverses recherches symboliques et finalement à la naissance de l'abstraction de Mondrian. Le mot « modernité » est complexe et équivoque car même s'il est utilisé ici dans son sens historique – et fait référence à une période révolue – il garde aussi, quelle que soit l'époque à laquelle on le prononce, un certain degré de projection vers l'avenir.

Dans une curieuse nouvelle commencée en 1887 et intitulée *Le Portrait de Mr. W. H.*, l'écrivain anglais Oscar Wilde (1854-1900) définissait « l'ambiguïté sexuelle » (*ambiguity of the sexes*) comme un des moyens de l'art le « plus subtil et le plus fascinant »⁴. L'analyse de Wilde

1. Odilon Redon, *À Soi-même : Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti, 1961, p. 26-27.

2. Charles Baudelaire, « La Fanfarlo » (1847), *Œuvres complètes*, édition de Claude Roy et Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 321-322.

3. Maxime Du Camp, *Mémoires d'un suicidé, recueillis et publiés par Maxime Du Camp*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 247 (1853).

4. Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W. H.*, New York, Mitchell Kennerley, 1921, p. 76 ; Oscar Wilde, « Le portrait de Mr. W. H. », *Œuvres*, texte traduit et édité sous

portait aussi bien sur la poésie, sur le théâtre shakespearien, que sur la peinture. L'intrigue prenait pour prétexte le portrait fictif d'un acteur de l'époque élisabéthaine qui était d'« une beauté comme jamais, ou presque jamais, notre époque n'en a contemplé, une beauté qui semblait combiner le charme de l'un et l'autre sexe »¹. Selon l'enquête des protagonistes, le jeune homme du portrait incarnait l'acteur Willie Hugues, le dédicataire mystérieux des sonnets amoureux de Shakespeare « Mr. W. H. »². Si le portrait de la nouvelle se révélait être un faux, une reconstitution moderne³ et le fil de l'intrigue une suite de constructions relevant du délire de l'érudition ou de la supercherie de faussaire, l'analyse fouillée et étayée par Wilde de cette « idée artistique »⁴ (*artistic idea*) de l'ambiguïté sexuelle conserve toute sa pertinence pour contribuer à la définition de ce terrain à la fois riche et complexe.

L'ambiguïté sexuelle comme moyen artistique, pour Wilde, est principalement le travestissement d'un acteur dans un autre sexe que le sien afin qu'il atteigne à l'objectivité dans son jeu : c'est ainsi que le sexe devient « un élément de la création artistique ». En adoptant une identité sexuelle fictive, l'acteur pouvait déployer son jeu en dehors de ses propres conventions et pouvait ainsi recréer une nouvelle identité idéale. L'ambiguïté sexuelle comme idée artistique cette fois consiste

la direction de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1996, p. 213. Une première version embryonnaire de cette nouvelle, sans l'analyse qui nous intéresse, a été publiée en 1889. Le manuscrit de la deuxième version, perdu jusqu'en 1920, fut publié une première fois à tirage limité en 1921, puis en 1958. À propos de l'approche des œuvres d'art par Wilde et sa proximité esthétique avec Winckelmann, voir Anne-Florence Gillard-Estrada, « Oscar Wilde's Aesthetics in the Making: The Reviews of the Grosvenor Gallery exhibitions of 1877 and 1879 », *Études anglaises*, 2016, 1 (vol. 69), p. 36-48.

1. Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W. H.*, *op. cit.*, p. 71 ; Oscar Wilde, « Le portrait de Mr. W. H. », *op. cit.*, p. 229.

2. Les sonnets de Shakespeare dédicacés à W. H. ont été publiés pour la première fois en 1609.

3. Wilde avait par ailleurs demandé au peintre Charles Ricketts (1866-1931) qu'il peigne un faux portrait de Mr. W. H., exécuté à la manière de Clouet et dont il était très satisfait. Le tableau a été vendu lors de la vente des biens de Wilde en 1895, voir le commentaire de Jean Gattégno : Oscar Wilde, « Le portrait de Mr. W. H. », *op. cit.*, p. 1627. À ma connaissance il n'est plus connu aujourd'hui. Voir Charles Ricketts, *Recollections of Oscar Wilde*, Londres, Nonesuch Press, 1932 ; Joseph Darracott (dir.), *All fort Art, The Ricketts and Shannon collection*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1979 ; Joseph Darracott, *The World of Charles Ricketts*, Londres, 1980.

4. Oscar Wilde, « Le portrait de Mr. W. H. », *op. cit.*, p. 213.

dans le fait de la création par l'imagination du spectateur d'une identité fictive faite à partir d'éléments associés aux deux sexes : le jeu sur la différence de genre entre l'acteur et le rôle qu'il incarne constitue « une exigence supplémentaire imposée à la capacité d'imagination des spectateurs »¹. L'ambiguïté sexuelle comme « idée artistique » se déploie aussi dans les œuvres figurant un personnage dont on ne peut déterminer le sexe avec certitude ou qui semble combiner ouvertement les attraits de l'un et l'autre sexe.

L'idée historique de l'ambiguïté sexuelle permet alors d'englober tout ce qui rend impossible la désignation d'un sexe déterminé selon l'ancienne bipolarité : hermaphrodites, androgynes, travestis, eunuques, castrats, femmes masculines ou à barbe, hommes efféminés ou gynécomastes, etc. L'expression « ambiguïté sexuelle » quoique pratique est loin d'être parfaite car elle comprend elle aussi, en tant que milieu, l'idée d'une polarité normative qu'elle conduit de façon contradictoire et simultanée à effacer autant à qu'à renforcer. L'inscription des artistes et théoriciens contribuant à l'ambiguïté sexuelle dans ses expressions plastiques – de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle – dans les sciences de leur époque, ainsi que dans l'histoire sociale se rapportant à la différence et à l'ambiguïté des sexes, me paraissait être un élément déterminant afin d'éclairer leur démarche. Car, rappelait l'historien Jules Michelet, « celui qui ne mêlerait pas l'histoire du droit, l'histoire de l'histoire, etc. à l'histoire de l'art, expliquerait ces faits par des causes tirées de l'art même, causes secondaires, ou même fausses »².

Wilde n'était pas le seul au XIX^e siècle à proposer de définir les contours de cette ambiguïté sexuelle ou à la percevoir dans des œuvres existantes. De nombreux témoignages de cette vision de l'ambiguïté nous sont parvenus. Ceux de l'écrivain Théophile Gautier (1811-1872)

1. L'historien et professeur de lettres Adolphus William Ward (1837-1924), auteur de *A History of English Dramatic Literature*, Londres, 1875, est cité par Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W. H.*, *op. cit.*, p. 77 ; Oscar Wilde, « Le portrait de Mr. W. H. », *op. cit.*, p. 232.

2. Jules Michelet, *Journal*, tome I (1828-1848), édition de Paul Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, p. 382.



ill. 1 – Pierre-Paul Prud'hon,
L'Assomption de la Vierge, vers 1819.



ill. 2 – Jules-Claude Ziegler,
Le Prophète Daniel, 1838.



ill. 3 – Léonard de Vinci,
La Vierge aux rochers (détail),
vers 1483.

sont les premiers à mettre sur cette liste, car l'auteur et critique d'art poursuivait et développait cette idée tout autant dans ses écrits littéraires, à propos des arts plastiques de son époque, que dans les œuvres canoniques du passé comme on le verra à plusieurs occasions. Gautier jugeait ainsi que le peintre Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) avait su donner à ses anges « toutes les grâces du jeune homme et de la jeune fille et créer, pour ainsi dire, un troisième sexe plus parfait que les deux autres »¹ comme les « Grecs pour l'Hermaphrodite » avaient su le faire (ill. 1). Il retrouvait cette beauté éthérée dans l'ange du peintre Jules-Claude Ziegler (1804-1856) (ill. 2) : « ce qu'il y avait de plus beau, c'était un ange blanc comme ceux de Swedenborg, aux traits fiers et charmants [...]. Cette adorable figure [...] offre un type angélique entièrement neuf et demeure la plus heureuse décision du peintre »². Le même auteur voyait aussi dans le personnage situé sur la droite dans *La Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci « un ange à mine charmante et fière, hermaphrodite céleste tenant de la jeune fille et du jeune homme, mais supérieur à tous deux par son idéale beauté »³ (ill. 3). Le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre du même artiste, au visage si étrangement proche de celui de la *Joconde*, le fascinait pour les mêmes raisons : « Cette figure [...] n'est certainement pas celle d'un homme. Le bras replié sur le corps cache, il est vrai, la poitrine, mais il est bien rond, bien délicat, bien blanc pour appartenir au sexe barbu. Quant à la tête, légèrement inclinée vers la gauche, ses traits rappellent singulièrement ceux de la *Joconde*. » De plus « le renflement des pectoraux, nécessité par la compression qu'exerce le bras sur la chair, simule avec ambiguïté la rondeur commençante d'une gorge féminine, et la peau d'agneau cache le reste »⁴. (ill. 4)

1. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 19 reproduit en *fac simile* dans Théophile Gautier, *Œuvres complètes* VIII, Slatkine Reprints, Genève, 1978. Voir par exemple : Pierre-Paul Prud'hon, *L'Assomption de la Vierge*, vers 1819, huile sur toile, 216,1 x 149 cm, Paris, musée du Louvre.

2. Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 273. Jules-Claude Ziegler, *Le prophète Daniel*, 1838, huile sur toile, 293 x 213 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts.

3. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, *op. cit.*, p. 68. Léonard de Vinci, détail de *La Vierge aux rochers*, vers 1483, huile sur toile, 199 x 122 cm, Paris, musée du Louvre.

4. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, (IV Galerie des sept maîtres), *op. cit.*, p. 69-70. Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, 1513- 1516, huile sur bois, 69 x 57 cm, Paris, musée du Louvre.



ill. 4 – Léonard de Vinci,
Saint Jean-Baptiste, 1513-1516.

D'autres artistes, critiques ou auteurs étaient eux aussi intrigués par ces figures de Léonard, comme le sculpteur Théophile Bra (1797-1863), le peintre Gustave Moreau (1826-1898) ou Taine entre autres. Pour le critique et historien Hippolyte Taine (1828-1893) qui dispensait des cours d'histoire de l'art à l'École des beaux-arts de Paris entre 1864 et 1869, le type physique des personnages masculins léonardesques « est celui d'un être sensitif, fin, presque féminin, d'une distinction et d'une grâce incomparables ». À propos du *Bacchus* et surtout du *Saint Jean* du Louvre ce « bel adolescent de Platon », il se questionnait : « Est-ce même un homme ? C'est une femme, un corps de femme, ou tout au plus un corps de bel adolescent ambigu, semblable aux androgynes de l'époque impériale ». Peut-être encore marqué par le romantisme de sa jeunesse, ces tableaux annoncent pour lui « un art plus avancé, moins sain, presque maladif » qui « ne se contente pas de mettre la force dans l'homme et la délicatesse dans la femme » mais qui conjoint « par un étrange mélange, la beauté des deux sexes »¹.

1. Hippolyte Taine, « École des beaux-arts. Esthétique et histoire de l'art. Cours de M. Taine. Léonard de Vinci », *Revue des cours littéraires*, deuxième année, n° 26, 27 mai 1865, p. 431 ; voir aussi Barthélemy Jobert, « Philosophie de l'art, livre de Hippolyte Taine », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 juillet 2016.

D'autres œuvres anciennes inspirèrent une ferveur particulière et suscitérent la « capacité d'imagination » requise par Wilde pour que l'activité du regardeur soit partie prenante. Visitant Dresde en 1813 à l'occasion de la campagne d'Allemagne, l'écrivain Stendhal (1783-1842) était resté en extase devant un petit tableau : la *Madeleine* du Corrège¹, une exquise figure où il voyait « les charmes de l'Hermaphrodite et du petit Apollon rendus plus touchants encore par mille circonstances particulières »². Quelques années plus tard, en 1860, les frères Goncourt passèrent au même endroit et jugèrent eux aussi devant un autre tableau du Corrège qu'il y avait « dans ce saint Jean-Baptiste à la belle cuisse, qui semble un hermaphrodite [...], une effémination, une sensualité »³. Interpellé par l'expression du visage et le corps du saint Quentin figurant sur une œuvre italienne ancienne alors attribuée à Francesco Bianchi⁴ au Louvre, *La Vierge et l'enfant Jésus*, l'écrivain et critique d'art Joris-Karl Huysmans (1848-1907) essayait de définir le trouble que lui causait l'« éphèbe au sexe indécis », l'« hybride à la beauté mystérieuse », l'« hermaphrodite corseté de fer » commentant encore « ces formes de garçonne, aux hanches un peu développées, ce col de fille aux chairs blanches », et concluant que « toutes les assimilations éper dues de Sodome paraissent avoir été consenties par cet androgyne dont l'insinuante beauté [...] se révèle purifiée déjà [...] »⁵.

L'artiste Paul Gauguin (1848-1903) percevait dans ce commentaire du critique une appropriation imaginative abusive de l'écrivain. Contestant cette analyse dans un écrit resté inédit jusqu'en 1953, il jugeait que « Huysmans critiquant ce tableau a fait du Huysmans ».

1. Selon Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, Henri Beyle se serait rendu en Allemagne et notamment à Dresde en 1813, l'œuvre décrite par Stendhal serait *St Catherine Reading*, Royal Gallery, Hampton Court. À propos de Stendhal et le Corrège, voir aussi Bettina L. Knapp, « Stendhal and Correggio : an archetypal Happening », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12/13, n° 4/1, 1984, p. 1-21.

2. Henri Beyle dit Stendhal, *Écoles italiennes de peinture*, tome 2, édition d'Henri Martineau, Paris, le Divan, 1932, p. 36.

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, tome 2, *op. cit.*, 10 septembre 1860, p. 608-609. Antonio Allegri dit le Corrège, *Madone de Saint-Georges*, 1514-1515, huile sur bois, 285 x 190 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

4. L'œuvre est aujourd'hui attribuée à Francesco Marmitta (connu de 1496 à 1504), *La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et de saint Quentin et deux anges*, huile sur bois, 2,2 x 1,38 m, Paris, musée du Louvre.

5. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 222-224.

Le peintre estimait alors que, puisque les trois personnages principaux figurés dans cette œuvre se ressemblaient, « Bianchi, comme tous les peintres anciens, a trouvé autour de lui, dans la nature, un type dans lequel il s'est incarné, je dirais plus : qu'il a dû faire à son image » et que tous les « trois ont le même état d'âme qui est celui du peintre »¹. Il tentait ainsi de replacer du côté du peintre la nature mystérieuse de ces personnages contre le « danger d'appropriation »² de l'auteur, qu'il jugeait déplacé.

Dans ses écrits, le théoricien symboliste et critique à la réputation excentrique Joséphin Péladan (1858-1918) réunissait lui aussi toute une galerie de peintures qu'il jugeait ambiguës et qu'il citait en échantillons d'exemples visibles, à l'appui de sa théorie *De l'androgynie, théorie plastique* : le « *Saint Symphorien* d'Ingres est beau comme une femme » (ill. 5) ; « l'ange qui lutte avec Jacob et les autres qui fondent



ill. 5 – Jean Auguste Dominique Ingres,
Martyre de saint Symphorien, 1834.

1. Paul Gauguin (1889), publié dans Jean Loize, « Un inédit de Gauguin », dans *Nouvelles littéraires*, 7 mai 1953 (partiellement repris dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 59-61), cité par Dario Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 48-49.

2. Dario Gamboni, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Les Presses du réel, 2016 (2002), notamment p. 404-405.



ill. 6 – Eugène Delacroix, *Héliodore chassé du temple* (détail), 1856-1861.

sur Héliodore montrent la même voie chez Delacroix » dans l'*Héliodore chassé du temple* (ill. 6 et 7) de Delacroix ; le *Génie de la danse* de Carpeaux dont lui-même, selon Péladan, « n'a jamais su pourquoi » il « était androgyne ». Pour le critique, « l'androgyne traverse l'œuvre de Gustave Moreau » (ill. 8) et aussi « celle des préraphaélites » : Rossetti et Burne-Jones surtout « par conséquence du traditionalisme et aussi par le caractère anglais, essentiellement aristocratique »¹.

Une autre œuvre célèbre a fait l'objet, dans les années 1920, d'une appropriation interprétative d'ambiguïté sexuelle. *Princesse X*

1. Toutes les citations de ce passage de Péladan : Joséphin Péladan, *Les Idées et les Formes, De l'androgyne, théorie plastique*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot et Cie, 1910, p. 81-82.

2. Brancusi, *Princesse X*, 1915-1916, bronze poli, 0,617 x 0,405 x 0,222 m, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou.



ill. 7 – Eugène Delacroix,
La Lutte de Jacob avec l'ange
(détail), 1856-1861.



ill. 8 – Gustave Moreau,
Saint Sébastien, 1876.

(ill. 9), un buste sculpté d'après la princesse Marie Bonaparte par Constantin Brancusi (1876-1957) en 1916, fit scandale en 1920 au Salon des indépendants lorsque Henri Matisse crut y reconnaître un phallus. L'œuvre est alors enlevée avant le passage du ministre. Selon les propres mots de Brancusi, cette œuvre présente pourtant « la synthèse même de la femme », c'est même pour lui « l'éternel féminin de Goethe, réduit à son essence ». « Cinq ans, j'ai travaillé », plaide-t-il, « j'ai fait dire à la matière l'inexprimable [...]. Et je crois, enfin vainqueur, avoir dépassé la matière. Pour dégager cette entité, pour ramener dans le domaine sensible ce type éternel des formes éphémères, cinq ans, j'ai simplifié, raboté mon œuvre. » Pour atteindre cette essentialisation de la forme, l'artiste avait même évité de creuser « des petits trous pour les yeux, les cheveux, les oreilles », gardant ainsi des « lignes sinueuses qui brillent comme de l'or pur et qui résument en un seul archétype toutes les effigies féminines de la terre »¹. Cette réduction des formes du portrait de la princesse amène le regard à percevoir autant un buste féminin qu'un grand phallus doré, si bien que le sculpteur



ill. 9 – Constantin Brancusi, *Princesse X*, 1915-1916.

1. Entretien de Constantin Brancusi avec R. Devigne, dans *L'Ère nouvelle*, 28 janvier 1920, cité par Bernard Marcadé, « Le devenir-femme de l'art », dans Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé, Michel Gouery (dir.), *Féminin-masculin, Le sexe de l'art*, cat. exp., Paris, Gallimard/Electa/ Centre Georges Pompidou, 1995, p. 31.

comprit qu'il était vain de convaincre le jury du Salon que sa sculpture ne contenait pas l'aspect masculin qu'on lui prêtait : « Vous m'avez déclaré que, de toute façon, je ne pourrai jamais prouver au Comité que cette œuvre ne représente pas un phallus. Et quelques heures après vous avez crié devant Picabia (que je cite comme témoin) que vous ne pouvez pas “faire défiler le ministre devant une paire de couilles” ».¹

Toutes ces lectures très personnelles d'œuvres d'art montrent que l'image est prise dans un réseau de subjectivité, entrecroisant le point de vue du producteur de l'image et de celui qui la regarde comme l'a montré Dario Gamboni dans *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*. Reconstituant toute l'histoire de la prise de conscience de cette subjectivité, son ouvrage explore le « caractère actif et interprétatif de la perception ». L'historien d'art a montré que pour la période des deux derniers siècles « une des caractéristiques fondamentales de l'art moderne [...] consiste dans l'établissement d'une relation ouverte, où le “regardeur” est appelé à collaborer au déploiement d'une œuvre en devenir. En ménageant une part à l'ambiguïté et à l'indétermination, en promouvant les matériaux et le “hasard” au rang d'agents à part entière, le processus créateur lui-même anticipe et prépare cette réception, attribuant à l'artiste le rôle, en partie passif, d'un “opérateur”, plutôt que celui d'un demiurge tout-puissant. »² Dans ces cas précis, il serait illusoire de vouloir affirmer que l'ambiguïté appartiendrait constitutivement à l'œuvre produite ou au regard posé sur elle. Au-delà de l'analyse des œuvres qu'on peut faire au présent, l'historien d'art peut en revanche enquêter sur et autour des œuvres, pour comprendre et reconstituer ce qu'était cette ambiguïté et ce qu'on entendait à propos des images comprises comme étant hermaphrodites.

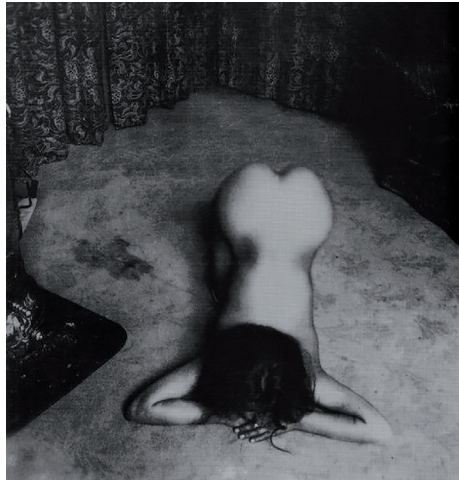
L'exemple de Brancusi se détache nettement des autres cités précédemment. Que l'artiste y consente ou non, et que sa démarche soit intentionnelle ou pas, la réception de la *Princesse X* se fait selon le principe des « images-devinettes »³ dont parle Gamboni lorsqu'un critique

1. Brouillon de lettre citée par P. Hulsten, N. Dumistresco, A. Istrati, Brancusi, Paris, Flammarion, 1986, p. 130, reproduit dans Bernard Marcadé, « Le devenir-femme de l'art », *op. cit.*, p. 31.

2. Dario Gamboni, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 549.

3. *Ibid.*, voir chap. VIII « Dans la société des images ».

la voit comme « un symbole phallique déguisé en portrait »¹. D'autres œuvres fonctionnent de la même façon mêlant féminin et masculin dans une distribution alternative de la reconnaissance figurative, avec comme autre composante l'effet de surprise et de découverte de cette duplicité inattendue. Dans la lignée d'une proposition d'une photographie du romancier Pierre Louÿs (1870-1925) (ill. 10), plusieurs artistes surréalistes ont fait poser sous leur objectif un corps féminin, dont le contour révèle pourtant une forme phallique : Gyula Halasz dit Brassai (1899-1984), avec *Nu* de 1934 (ill. 11), Emanuel Radnitszky dit Man Ray (1890-1976), *Anatomie* (ill. 12), ou Lee Miller (1907-1977), *Nude Bent Forward*, vers 1930 (ill. 13) qui s'inscrivent dans la lignée de ce que Georges Bataille définissait comme « calembour plastique » dans son livre *Les Larmes d'Éros* à propos d'une statuette préhistorique : « Sans doute "calembour plastique" (un nu de femme prenant une allure phallique) »². On peut rattacher à ces œuvres la forme mystérieuse d'*Hermaphrodite* de 1919 de Man Ray (ill. 14) qui joue sur le même registre : une forme féminine en forme de phallus³.

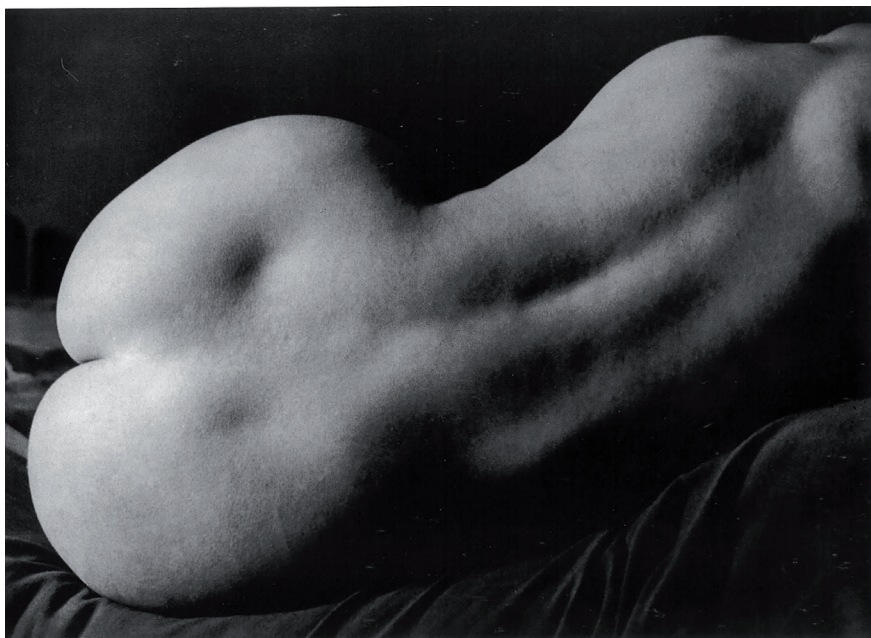


ill. 10 – Pierre Louÿs, *Sans titre*, 1897.

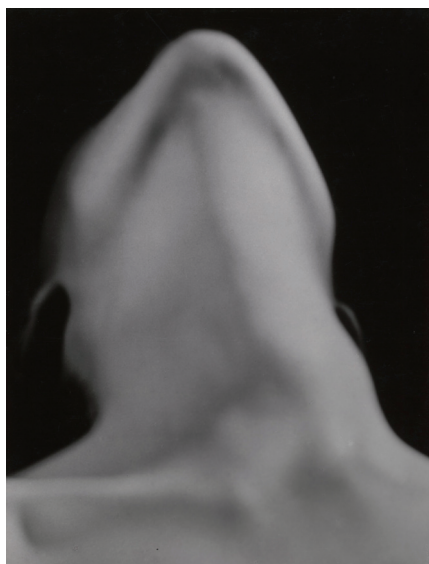
1. W. H. de B. Nelson, « Aesthetic Hysteria », dans *International Studio*, LXI/244, juin 1917, p. CCXXI-CCXXXV, mentionné par William A. Camfield, *Marcel Duchamp : Fountain*, Houston, The Menil Collection, 1989, p. 56, cité par Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 328.

2. Georges Bataille (1897-1962), *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961, p. 14.

3. Man Ray, *Hermaphrodite*, 1919, aérographe et crayon sur papier, 50,8 x 41 cm.

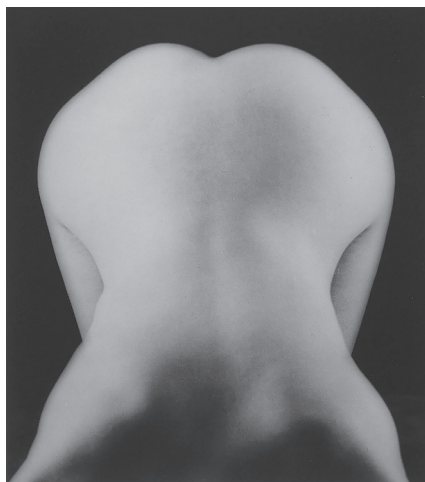


ill. 11 – Gyula Halasz dit Brassäi, *Nu*, 1934.



ill. 12 – Man Ray,
Anatomie ou *Le cou*, vers 1930.

ill. 13 – Lee Miller,
Nude Bent Forward,
vers 1930.





ill. 14 – Man Ray, *Hermaphrodite*, 1919.

La plus célèbre des images anciennes d’hermaphrodite dans l’histoire occidentale – l’*Hermaphrodite couché* ou *endormi* (ill. 15, 16) dont on connaît de nombreuses variantes romaines d’un modèle grec créé vers la première moitié du II^e siècle av. J.-C. – fonctionne elle aussi sur la duplicité de l’image, mais de façon différente. Cette œuvre agit comme un jeu, selon un effet de surprise et de révélation, mais non pas simultanément dans l’esprit du regardeur et selon le même angle de vue, mais lorsque celui-ci tourne physiquement autour d’elle. Il convient de l’aborder par le dos du personnage (et les nombreux dessins des artistes l’ayant crayonné depuis le XVII^e siècle montrent la statue selon cet angle de vue la plupart du temps) puis de la contourner pour regarder l’autre versant. De dos on pouvait l’imaginer être une jeune fille ou un jeune homme, de face il n’est plus tout à fait ni l’un ni l’autre car il se présente comme hermaphrodite.

Parmi les guides de Wilde en matière d’ambiguïté sexuelle figure en bonne place Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), à la fois considéré comme l’inventeur d’une histoire de l’art par les formes et



ill. 15 et 16 – Anonyme, *Hermaphrodite endormi Braschi*
(dit aussi *Hermaphrodite de Velletri*),
réplique romaine d'après un original grec créé vers la première moitié du II^e siècle av. J.-C.



initiateur d'une esthétique corporelle singulière et très en vogue au XIX^e siècle. Sa théorie artistique constitue justement le point de départ chronologique de ce travail. Le beau idéal proposé par Winckelmann a fortement contribué à modeler le corps parfait néoclassique délicat et androgyne, ce que des études récentes ont bien mis en valeur¹. Cependant, un élément fondamental de la théorie esthétique de Winckelmann a souvent été occulté, nié ou simplement ignoré : à l'origine de cette ambiguïté androgyne idéale – le point de départ de cet idéal fabriqué – se trouvait la réalité des eunuques, castrats et hermaphrodites vivants, visibles, et pris en compte par la science de l'époque. On aborde souvent la pensée de Winckelmann selon une grille opposant la réalité et l'idéal, or dans sa pensée justement, la réalité s'articule par degrés progressifs vers l'idéal, et c'est à partir de son appréhension la plus directe qu'il se construit. En effet, Winckelmann appartenait pleinement à son siècle, celui des Lumières européennes. Sa curiosité le portait donc sur toute la réalité visible et particulièrement sur les variations de la nature touchant le sexe observées et décrites par la science de son époque, surtout quand cette réalité rencontrait d'une façon ou d'une autre l'art des Anciens. La connaissance et la prise en compte de la réalité des hermaphrodites devenus sujets d'étude pour l'empirisme des Lumières induisirent dans l'approche de Winckelmann un rapport particulier au réel, car l'art quel qu'il soit s'est pendant longtemps – dans le champ occidental depuis l'époque moderne – défini par un rapport qu'il entretenait au réel.

Reprenant le constat posé par l'historien Jacques Revel en 1983 sur la carence d'étude concernant l'histoire des hermaphrodites notamment, Michelle Perrot invitait en 2005 à s'intéresser à nouveau aux « imaginaires de l'intermédiaire » : « Parce que, dans notre culture, la représentation des sexes s'est faite rigoureusement binaire, nous avons fini par ne plus pouvoir penser qu'il avait pu exister dans l'imaginaire social une (ou plusieurs) place(s) pour ceux qui ne sont ni des hommes ni des femmes ou qui, au moins dans la perception collective, empruntent à l'un ou à l'autre sexe des déterminations caractéristiques » : androgynie, homosexualité, hermaphrodisme, par exemple. L'hermaphrodite "avoue

1. Voir particulièrement Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble, A crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997 et Mechtild Fend, *Grenzen der Männlichkeit, Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie zwischen Aufklärung und Restauration*, Berlin, Reimer, 2004.

une sorte de fascination pour l'indifférencié qui a pu co-exister [...] avec l'exigence fondamentale de la différenciation inscrite dans toute mise en ordre de la société" »¹. Ma thèse commencée en 1998, soutenue en 2007, constituait un de ces rares travaux concernant la question. Le présent ouvrage reprend les conclusions de cette thèse actualisées par des travaux plus récents. De nombreuses publications sont venues entre-temps compléter les différents champs d'étude abordés, histoire, histoire médicale anatomique et sociale, histoire de l'art, littérature.

1. Jacques Revel, « Masculin/féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels », dans Michelle Perrot (dir.), *Une Histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille-Paris, Rivages, 1984, p. 139, cité par Michelle Perrot, « L'indifférence des sexes dans l'histoire », dans Jacques André (dir.), *Les Sexes indifférents*, Paris, PUF, 2005, p. 23. Dans son essai *La Fabrique du sexe*, Laqueur explique comment la différence des sexes était située selon un « axe horizontal » borné par le sexe masculin et le sexe féminin « dont la partie intermédiaire était largement vide » (Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 169). Cette remarque tendrait à nier l'ambiguïté sexuelle, pourtant, c'est la lecture de cet essai – entre autres – qui m'a mise sur la piste de l'hermaphrodisme, car Laqueur y décrit notamment comment, à l'époque de Winckelmann, on avait compris que les sexes féminin et masculin provenaient d'un organe embryonnaire commun qui pouvait être perçu comme hermaphrodite. Sur l'histoire médicale et dans une moindre mesure sociale des intersexes le lecteur pourra se référer à (par ordre de parution) Alice Domurat-Dreger, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1998 ; Patrick Graille, *Les Hermaphrodites aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres 2001 ; Alison Redick, *American History XY: The Medical Treatment of Intersex, 1916-1955*, thèse, New York University, 2004 ; Geertje Mak, « “ So We Must Go Behind Even What The Microscope Can Reveal” The Hermaphrodite's “Self” in Medical Discourse at the Start of the Twentieth Century », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11.1, 2005 ; Christina Matta, « Ambiguous Bodies and Deviant Sexualities, Hermaphrodites, Homosexuality, and Surgery in the United States, 1850-1904 », *Perspectives in Biology and Medicine* 48.1, 2005 ; Magali Le Mens, Jean-Luc Nancy, *L'Hermaphrodite de Nadar*, Paris, éditions Créaphis ; Gabrielle Houbre, « Dans l'ombre de l'hermaphrodite : hommes et femmes en famille dans la France du XIX^e siècle », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 34, 2011 ; Geertje Mak, *Doubting sex : inscriptions, bodies and selves in nineteenth-century hermaphrodite case histories*, Manchester, Manchester University Press, 2013 ; Gabrielle Houbre, « An individual of ill-defined type (“Un individu d'un genre mal défini”): Hermaphroditism in marriage annulment proceedings in nineteenth-century France », *Gender & History*, n° 27, 2015 ; Geertje Mak, « Altérations des logiques du sexe. L'hermaphrodisme dans des cas médicaux et juridiques du XIX^e siècle », *Cliniques méditerranéennes*, 1 n° 95, 2017. Pour une histoire plus générale et culturelle voir mon article « “Des clitoris parents de nos verges”. Hermaphrodite/androgynie au XIX^e siècle », *Le Magasin du XIX^e siècle, Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, n° 4, 2014.

Cet ouvrage laisse une large part à l'histoire des hermaphrodites, car la plupart des évocations imaginaires renvoyaient à une condition anatomique et sociale sur laquelle il n'existait alors que peu de travaux. Il m'a paru nécessaire d'en faire une histoire détaillée allant de la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux premières années du XX^e siècle. De plus, il existe – outre une abondante littérature médicale de l'époque – deux documents exceptionnels concernant le XIX^e siècle : le journal d'une jeune hermaphrodite, trouvé à sa mort en 1868, publié pour la première fois par un médecin quelques années après – dans une version malheureusement tronquée –, et les photographies d'un hermaphrodite prises par Nadar avant 1860 dans le cadre d'un examen médical. C'est Michel Foucault, projetant d'ailleurs de faire un ouvrage sur les hermaphrodites, qui a le premier – au XX^e siècle – compris l'intérêt et la valeur du journal d'Herculine Barbin dite Alexina. Dans cette histoire parcellaire, seul le journal d'Alexina nous donne le point de vue des hermaphrodites eux-mêmes. Ce journal, les photographies de Nadar, et les nombreux documents rassemblés ici, permettent en effet d'envisager une histoire sociale et médicale des hermaphrodites sans en oublier l'aspect intérieur et individuel.

Le texte laissé par Alexina – malheureusement coupé par le médecin qui l'a édité – est poignant et d'une grande qualité littéraire. Il montre les difficultés, les espoirs de bonheur et la déception terrible d'un individu très isolé. Il fait état avec sincérité et tact des humiliations subies lors des examens médicaux pratiqués sur son anatomie intime et de la confiance déçue devant la stigmatisation d'une identité de genre social qu'on lui attribua suite à ces investigations, sans que ce nouveau genre lui corresponde tout à fait. Les autres matériaux historiques attestant du grand nombre de personnes hermaphrodites au XIX^e siècle, rapports de médecins pour la plupart, planches anatomiques et photographies témoignent aussi de l'extrême violence faite à toutes ces personnes examinées à des fins documentaires, sans égard pour leur intégrité personnelle – comme on le voit dans le geste de défense esquissée par la personne photographiée par Nadar –, c'est pourquoi j'attire l'attention des lecteurs sur la brutalité choquante des images et documents qui composent le matériel de certains chapitres. Je déplore profondément cet irrespect de l'intégrité des personnes intersexuées, c'est une dimension que l'on ne peut pas oublier lorsqu'on contribue à établir une histoire fragmentaire d'une minorité autant que des projections imagi-

naires de toutes sortes, alors que les documents qui nous sont parvenus émanent de ceux qui avaient toute-puissance sur leur sort futur, sans qu'ils aient songé au bien-être des individus qui s'étaient parfois volontairement, d'autres fois par contrainte, confiés à eux.

Après un premier chapitre consacré aux diverses définitions utilisées à l'époque, les chapitres deux et trois abordent l'histoire des hermaphrodites. Le chapitre quatre, lui, rapporte leur histoire à celle de ce qu'on appelle, dans la sphère académique et intellectuelle : la différence des sexes. En effet, ce qui concerne l'identité n'intéresse pas seulement l'anatomie elle-même, sa classification et son appréhension, mais concerne aussi une histoire des relations entre les sexes. C'est bien pour ces raisons qu'on ne peut pas envisager une histoire des hermaphrodites sans la rapprocher de l'histoire du féminin et du masculin, comme cela devrait l'être idéalement à l'inverse : l'histoire des personnes intersexuées devrait reprendre la place qu'elle a eue alors dans les définitions du féminin et du masculin. Comme dit plus haut, à part le journal d'Alexina, les réflexions présentées ici sont basées sur des documents qui témoignent de l'avis, des idées, des fantasmes, produits par d'autres que les intersexes alors qu'aujourd'hui ils proposent d'écrire eux-mêmes leurs histoires tout comme ils militent pour leur droit à exister. À la suite de ces chapitres, le quatrième « L'amour en ordre », détaille comment dans la logique de la construction culturelle de la différence des sexes binaires élaborée jusque-là, on a pensé au XIX^e siècle que l'acte amoureux pouvait avoir quelque chose d'androgyné.

Le cinquième chapitre est consacré aux fables, récits, mythes auxquels souvent l'on se réfère de façon imprécise et qui ont été constamment relus, réinterprétés ou réinventés. Le sixième chapitre aborde la question culturelle du désir et de son identité éventuelle quand le système binaire et hétérosexuel est mis à mal par les hermaphrodites. Le chapitre suivant propose de comprendre pourquoi et de quelle manière des valeurs sexuelles sont projetées sur l'art et ses acteurs. Le chapitre huit est consacré au goût pour l'ambiguïté de l'adolescence et de la jeunesse, particulièrement exprimé dans la période étudiée. Le chapitre neuf intitulé « Indéterminé : le point central de l'idéal » s'attache plus particulièrement aux élaborations esthétiques de Winckelmann qui proposait aux artistes de s'inspirer des corps des castrats et des hermaphrodites car il était à la recherche d'un mixte idéal entre corps féminins et

masculins. Le chapitre dix s'attarde sur l'idée d'Oscar Wilde (et de ses prédécesseurs) qui postulait que l'adoption d'un autre sexe que le sien pouvait être un élément capital de la création artistique. Le chapitre onze, « L'abstraction dans l'idéal androgyne », emboîte le pas aux deux chapitres qui le précèdent et s'intéresse aux différents artistes qui ont cherché durant le XIX^e siècle, à la suite de Winckelmann et dans le même esprit que Wilde, à trouver une façon de symboliser à la fois l'ambiguïté et une sorte d'équilibre idéal entre les sexes masculin et féminin. Le dernier chapitre, « Mondrian et l'idéal réalisé », s'intéresse en détail au peintre qui au début du XX^e siècle considérait que l'artiste devait être hermaphrodite et dans l'œuvre duquel les forces sexuelles en conflit pouvaient trouver un apaisement équilibré en son point intermédiaire. L'abstraction picturale émanée des principes sexuels féminins et masculins observés sur le vif permettait de transformer la réalité par le biais de l'expression signifiante de ces deux principes dans un intermédiaire les équilibrant. L'ambiguïté sexuelle prenait donc une part déterminante dans l'une des voies de passage à l'abstraction.