

Jennifer Doyle
Annick Archer
Catherine Lord
Mayette Viltard
Denis Petit

Marie-Magdeleine Lessana
Philip Larkin

Alicia Larramendy
Ninette Succab
Guy Le Gaufey
Jaakko Hintikka



HONTOLOGIES QUEER

Direction de la revue : Mayette Viltard

Comité de lecture : Jean-Paul Abribat, José Attal, Françoise Jandrot,

Xavier Leconte, Christine Toutin

Alliés pour ce numéro : François Dachet, Eric Legroux, Roland Léthier, Isabelle Mangou

Direction de la publication : Jean Allouch

Correspondance - Rédaction - Administration : L'Unebévue - Éditeur

29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79

Email unebevue@wanadoo.fr

Abonnement : pour trois numéros et trois suppléments : 90 €

+23 € hors Communauté Européenne

Bulletin d'abonnement en dernières pages

Vente au numéro en librairie : 22 € le numéro

Distribution - Diffusion : L'Unebévue - Éditeur

29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79

Email unebevue@wanadoo.fr

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre.

Paris, printemps 2007

ISSN : 1168-148X

ISBN : 2-914596-17-0

© L'Unebévue - Éditeur, association loi 1901.

N° 24 – PRINTEMPS 2007

HONTOLOGIES *QUEER*

L'Unebévúe Revue N°24 : Hontologies queer. www.unebevue.org

l'unebévúe éditeur

41 Le style libre de Catherine Lord. *Denis Petit.*

Dans *rené de Sa calvitie*, la mise en continuité complète des styles direct et indirect permet une circulation. Nous n'avons pas affaire à des mécanismes d'identification mais à des (lux de passage. Le premier public des emails passe dans la narration, participe à l'énonciation, sans commentaires. Les morceaux du discours des autres font le récit en le concassant. Le récit se construit dans le concassement du récit. Des bouts d'échanges fabriquent un récit. Des mots prononcés et rapportés font l'autobiographie. La mise en continuité des plans d'énonciation n'affecte pas seulement le niveau des propositions, il se poursuit jusqu'au cœur des mots, il franchit la barrière du sens jusqu'à la lettre. Une fois mis en marche, le réacteur du langage va jusqu'au bout. Résultat : le style de Catherine Lord ne se ferme pas dans une représentation. Le récit n'enrobe pas l'histoire mais il est une action politique de narration. Du cœur des propositions à la topographie du livre, il réclame la proffération, il agite son lecteur, il circule entre et dans les locuteurs, il refuse l'assignation à résidence du public. L'intimité est politique. Le livre de Catherine Lord est un livre politique.

49 Une liste, *Catherine Lord.*

Traduit par Denis Petit.

Soleil (lunettes de). Quand j'ai laissé tomber mes lunettes de soleil derrière le divan dans son cabinet, j'ai découvert où ma psy cachait sa merde : jouets, vieux colis, cadres, emballages à bulles.

Sir. J'avais l'habitude de croire qu'erre appelée Sir était soit un signe d'hostilité contre moi en tant que lesbienne, soit une indication qu'un membre ignorant de la population hétérosexuelle entrevoyait plus ou moins que quelque chose chez moi était différent mais ne parvenait pas à extraire le mot .lesbienne. de sa base de données. J'ai souvent pris cette seconde éventualité comme un compliment. L'autre jour, à l'intersection de Virgile et de Temple, alors que j'étais au volant de la BMW de Kim, l'homme afro-américain dans les cinquante ans posté sur la ligne médiane a qui j'ai donné deux dollars a dit ■ thank you, sirs. J'ai compris que fonctionnellement j'étais, en tant que quelqu'un de blanc avec des cheveux très courts dans une voiture très chère, définitivement un sir. J'étais passée de lesbienne blanche avec cancer à homme blanc avec BMW. Étant donné mes choix, ça ne me dérangeait pas d'eue un homme.

55 Dragbook. *Marie-Magdeleine Lessana.*

Au centre de ce dragbook, il y a un vide fait d'innocence jamais comblée, par aucun savoir, aucune arrogance d'être. Des petites interventions au plus près de l'expérience sensuelle, logique, linguistique, mécanique, grammaticale, du détail qui touche à la vie d'un sans sujet qui, à cet instant, est en train de jouir de vivre.

61 Sunny Prestatyn. *Philip Larkin.*

Traduit par Nicolas Plachinski.

Venez à Prestatyn l'ensoleillée
La fille riait sur l'affiche,...

63 Planète Cancer et la parodie des normes. *Alicia Larramendy.*

Comment la dénaturalisation de la nonne peut-elle réussir à la subvenir ? Gabriela Liffschitz répète et parodie les nonnes à partir desquelles précisément on dégrade un corps féminin malade et mastectomisé, sans mesurer peut-être que la force cumulée de la normativité peut écraser l'effort plus fragile de construire une configuration culturelle alternative. Dans une telle circonstance, le fait de citer la nonne dominante peut ne pas la déplacer, mais la réitérer. Entre la position d'assujettissement et celle de l'insubordination, cette tension répression/lutte, il y a une coexistence instable. Catherine Lord prend acte de cela et fait un autre mouvement. Peut-être, en tant que lesbienne, américaine, professeur d'art, est-elle avertie du fait que le pouvoir de la subjectivité lesbienne tel que le suggère Judith Butler, prend sa force non pas dans l'apparition mais dans la disparition, dans .laisser ce qui ne peut pas pleinement apparaître persister dans une promesse dérangeante..

85 Trois figures féminines de l'art visuel contemporain africain américain.

Ninette Succab.

C'est surtout la musique, profondément chevillée au corps, qui sera connue comme l'expression culturelle par excellence de la communauté noire. Mais la pratique des arts visuels nécessitant que les esclaves puissent se représenter comme des personnes et extérioriser par des formes leur monde intérieur, a mis longtemps avant de pouvoir se produire, particulièrement chez les femmes artistes noires. Parmi ces femmes, Lorraine O'Grady, Adrian Piper, et Lorna Simpson ont acquis une réputation internationale au sein du «Narrative Art. à travers des expérimentations criant photographie plasticienne et sciences humaines, devenant ainsi des figures de l'an contemporain américain.

L'UNEBÉ V UE

revue de psychanalyse

N° 24 - Hontologies queer

SOMMAIRE

7 Une lecture *immorale*. *Jennifer Doyle*.

Traduit par Denis Petit.

Moby-Dick n'était pas vraiment k nom d'une star du porno avec un pénis gargantuesque, mais une baleine géante. En lisant *Moby-Dick* une fois adulte, j'ai pensé que ce serait intéressant de parler de ça, de l'art qui nous dit de quelle façon le sexe *importe*.

15 Demande en *mariage*. *Annick Archer*.

Daniel, je t'ai demandé en mariage — Comment ? ça ne se fait pas ?
Cela se fait quand on veut se marier avec quelqu'un (d'autre que soi-même).

19 Juin 2001. *Catherine Lord*.

Traduit par Denis Petit.

Si j'avais accepté la prescription médicale qui m'était proposée quand mon oncologue m'a informée que mon assurance couvrirait l'alopécie chimio-induite, j'aurais reçu un bout *de* papier me donnant droit à une prothèse crânienne gratuite, autrement appelée perruque, et Sa Calvitie n'aurait jamais vu le jour. Sa Calvitie était une approche nouvelle dans la conception d'appareils prothétiques, un titre honorifique fabriqué pour attirer l'attention sur le fait de la mortalité et en même temps, brandi aux couleurs du soleil levant, une stratégie conçue pour afficher et pour dissimuler. Sa Calvitie était une contradiction dans les termes, une grande gueule et un écran de fumée, une incarnation et un masque.

23 La conflagration de la honte. *Mayette Viltard*

Le livre de Catherine Lord *tête de Sa Calvitie* partage avec les écrits d'Eve Kosofski Sedgwick le point de vue que prôner un *Coming out of shame* est un leurre. Mais il s'en démarque aussi. Lacan définit la honte comme une conflagration, de *conflagrare* littéralement briller ensemble. Ce n'est pas un partage compassionnel. Il s'agit d'un autre traitement de l'être que l'amour. Briller ensemble, aller ensemble vers la disparition, fait surgir le signifiant de l'être pour la mort. Mais précisément, c'est un signifiant qui vient toucher le point de réel par où le symbolique est défaillant. La question de l'être ne peut être réglée par une ontologie, du fait même du défaut du symbolique. Il ne peut y avoir qu'une homologation, «enfin écrite correctement». Ce superbe néologisme est proposé par Lacan le 10 juin 1970.11 y a du réel qui est touché. Pourquoi ? Parce que l'être pour la mort, en tant que signifiant, ne peut pas représenter le sujet auprès du signifiant «mon» puisque «mon» fait qu'il n'y a plus *de* sujet. La honte est la, comme affect de la mort. Honte de ne pas en mourir est le point réel touché par la honte devant notre propre disparition. Le livre de Catherine Lord entre en coïncidence avec une question sur le transfert puisque le transfert est censé mettre en jeu une relation d'amour. Quel serait un maniement esthétique du transfert par lequel l'activité érotique pourrait produire une façon d'être hontologiquement dans k monde ?

105 Inférence, performance et cogito. *Guy Le Gaufey*

Oit est le problème dans ce choix impossible entre inférence ou performance concernant ce qui conditionne la réussite énonciative du cogito ? Si l'on penche coté inférence et fait dépendre la consistance du « je suis » d'une majeure antérieure qui affirmerait « tout ce qui pense est ou existe » (la mineure affirmant « je pense.), alors le je qui pense et le je qui existe ne sont plus qu'une seule et même instanciation locale d'une vérité universelle. L'être du sujet affinant « je pense » tire sa force de la majeure car la seule assumption existentielle dont on ait besoin dans le syllogisme aristotélicien se situe au niveau de l'affirmation universelle, et non de la particulière qu'on en dérive par implication. Si par contre on bascule côté performance, le je qui pense et affirme, *dans une langue vernaculaire*, l'actualité de son acte de penser, ce je-là doit enjamber un écart immense pour se retrouver dans le « je suis » — et s'y tenir ! Il n'y faut, pour Descartes lui-même, rien de moins qu'un **Dieu** non trompeur capable de transformer cette certitude intime du « je pense. en fondement de l'ordre rationnel du « je suis. »

C'est le point faible du cogito pour tous ceux à qui une foi solide fait défaut. C'est bien sûr le cas d'Hintikka, qui s'est payé le luxe de reprendre cette question trente ans plus tard, non plus cette fois en repoussant les multiples objections qui lui avaient été faites sur son article de **1962** (il ignore, au demeurant, qu'un certain Lacan a trouvé son miel dans cet article initial), mais en s'adressant à lui-même une critique qui, pour cet « être du sujet. qui nous intéresse ici, vaut le détour. Il publie ainsi en **1996** un nouvel article au titre évocateur : « *Cogito ergo quis est ?* ». — ■ **Je pense**, mais alors qui est ? » — dans lequel il fait amende honorable sur l'un de ses présupposés de **1962**.

113 Cogito ergo quis est ? *Jaahko Hintikka*

Ce qu'on a découvert ici est une bonne illustration des complexités et subtilités de l'histoire de la philosophie. On a vu que, lorsque nous parvenons à comprendre avec précision ce qu'enveloppe le traitement aristotélicien de l'existence, nous voyons également que les énoncés de Descartes sur le *Cogito* s'engrènent parfaitement dans l'appareil aristotélicien. Les passages mêmes, tel l'extrait cité plus haut des réponses aux secondes objections, dans lesquelles Descartes semble évoquer le caractère performatif du *Cogito*, peuvent se montrer, jusqu'en la plus littérale des lectures, conformes au modèle aristotélicien. Ce fait est néanmoins compatible avec l'intuition, plus profonde, que l'attrait épistémologique du *Cogito* est entièrement do à son caractère performatif. Il est même compatible avec le fait que Descartes a eu conscience de cette source de la force épistémologique du *Cogito*. **Sur** cette voie, j'ai été jusqu'à faire observer **que Descartes était** profondément conscient des limitations qui résultent pour l'intuition du *Cogito* de son caractère performatif. Un élément majeur de son système philosophique, à savoir son recours à l'existence et à la bonté de Dieu dans le but de donner un soutien à la permanence de l'invitation du *Cogito* ainsi que de ses conséquences, n'a **été qu'une tentative pour surmonter les limitations résultant** du caractère performatif du *Cogito*.

Une lecture immorale

JENNIFER DOYLE

Quand j'avais douze ans, un voisin, garçon âgé d'environ quatorze ans, déposait régulièrement des catalogues de vidéos pornos dans notre boîte aux lettres, sachant que mes jeunes soeurs et moi ramassions le courrier quand nous arrivions de l'école. Il s'agissait moins d'une faveur que de la revendication de son savoir sexuel contre la façon dont mes soeurs et moi occupions nos propres corps comme des ploucs.

Nous prenions les catalogues dans la boîte aux lettres, les emportions à l'intérieur et nous nous enfermions dans la salle de bain pour examiner soigneusement les photos d'hommes nus. Nous déchirions ensuite les catalogues en menus morceaux, les jetions dans les toilettes et tirions la chasse. L'image dont je me souviens avec le plus de netteté est la photographie d'un homme qui devait jouer, je pense, le rôle-titre dans un porno nommé *Moby Dich*. Il, ou plutôt, son *membre*, était, comme vous pouvez l'imaginer d'après le titre, énorme. Comment arrivait-il à s'habiller ? nous demandions-nous. Où le rangeait-il ? Comment pouvait-il faire quoi que ce soit avec ce truc entre les pattes ? Dose d'exotisme ajoutée à notre expérience de Moby Dick, l'acteur était noir, et il était filmé en extérieur dans un décor rustique évoquant nettement l'Afrique (une sorte de désert).

Cet hommage filmique à *Moby-Dich* amarrait la pornographie à l'anthropologie — peut-être via le territoire desséché de la Californie du Sud (capitale porno des Etats-Unis, et mon lieu de résidence actuel). Le titre se voulait ironique — l'image en négatif d'une Moby-Dick scandaleusement blanche, s'ébattant dans l'océan, convoquée comme figure de l'altérité sexuelle d'un sexe d'homme noir, inscrit sur le fond aride de sables désertiques.

Ce texte est extrait de l'ouvrage de Jennifer Doyle, *Sex Objects : Art and the Dialectics of Desire*, 2006, University of Minnesota Press. Traduction de Denis Petit. Tous droits réservés

Une lecture immorale

Peu de temps après notre rencontre initiale avec la pub de *Moby Dich*, la cassette porno, ma soeur rentra de l'école perturbée et émoustillée. « Monsieur R. a quelque chose de pas normal... » commença-t-elle. Je me raidis. Monsieur R., mon prof principal et le professeur de sciences de l'école, était le premier homme dont je me rappelle avoir su qu'il était gai. C'était un homme élégant, séduisant, efféminé, avec un léger zézaïement, qui portait des pulls monochromes moulants, assortis à des chemises ajustées et repassées avec soin, et qui aimait le groupe Devo. Monsieur R. fut la première personne que j'ai déchiffrée avec un vocabulaire d'identification homosexuelle. C'était un vocabulaire plein d'effroi, phobique, pris aux autres petits jeunes plus « au courant », des garçons pour la plupart, qui faisaient courir le bruit que Monsieur R. était un « pédé » parce qu'il aimait la chanson « Whip it ».

Monsieur R. me protégeait. J'étais une nouvelle élève, précoce et quelque peu morose. Cette année-là, j'avais non seulement été initiée dans la cour d'école à un schéma grossièrement insuffisant de « lecture » des hommes gais, mais aussi sans arrêt humiliée sexuellement par des camarades de classe mâles pubescents qui pouvaient crier, par exemple, « salope » ou « pute » en me lançant des cailloux, ou engageaient des jeux légèrement plus subtils d'humiliation sexuelle tels que celui-ci : alors que le plus lamentable crétin de l'école entraînait dans la classe, les autres garçons l'appelaient, me montrant du doigt, et déclaraient bruyamment « Qu'est-ce qui se passe ? Elle te donne la trique ? »

Cela nous jetait tous les deux dans un embarras terrible. Le sel de ce rituel particulier tenait au sous-entendu pathétique qu'aucun de nous deux ne pouvait exister quiconque. Mais mon embarras était encore amplifié par le fait que je n'avais absolument aucune idée de ce qu'était « la trique ». Même si j'avais vu des pénis en érection dans les catalogues (et à la ferme familiale), je n'avais pas la moindre idée qu'on pouvait appeler ces érections « des triques ». Mon propre vocabulaire porno était tiré des exemplaires du Marquis de Sade et de la littérature « érotique » victorienne de mes parents, que je lisais en secret (à l'instar des catalogues pornos). Ces livres étaient égayés par un vocabulaire plus égalitaire dans lequel les différentes parties des corps mâle et femelle devenaient « turgides », « tuméfiées », « pantelantes », « exubérantes », ou « congestionnées ».

J'étais terrifiée à l'idée que ma réponse à cette sorte particulière de moquerie dénonce mon ignorance de la « trique » qui était, pour ce que j'en savais, une chose que *je* pouvais bien avoir. Ne pas savoir ce qu'était la trique (et ne pas savoir non plus si c'était quelque chose que j'étais censée posséder) dénotait plus qu'un problème de vocabulaire : cela révélait une faille essentielle dans mes centres d'intérêt.

Cette moquerie-là réalisait ce que je redoutais : conservatrice auto-attribuée de la bibliothèque de mes parents, lectrice secrète mais avide de Sade, je savais d'instinct que la pulsion collective qui consistait à employer la brimade sexuelle pour me couvrir de honte venait de ce que je n'avais pas le bon « style ».

Un jour, Monsieur R. fut témoin de cet échange entre les garçons, le crétin et moi. Il me demanda de sortir et, j'imagine, leur dit sa façon de penser. Les moqueries cessèrent dans sa classe. Ce jour-là, pendant que je quittais la pièce, j'eus l'impression, un court instant, de partager le fardeau de ma honte avec mon professeur.

Ce fut la première et unique fois qu'un professeur prit position contre l'humiliation sexuelle rituelle des filles et des garçons bizarres par les autres garçons, qui fit autant partie de mon éducation que les devoirs à la maison. Ce fut aussi un moment où je me suis sentie, d'une certaine manière, prise dans un domaine clivé de savoir : un que je partageais avec Monsieur R., un autre à peu près forgé sur les signifiants qui constituaient le lexique phobique des autres garçons, mais traité différemment.

Quoi qu'il en soit, quand ma soeur a murmuré « Monsieur R. a quelque chose de pas normal », j'ai cru qu'elle allait parler de toute cette affaire gai-Devo, dans laquelle j'étais impliquée d'une manière ou d'une autre puisque je savais une chose (Monsieur R. était gai) et que j'ignorais l'autre (ce qu'était la trique). Au lieu de ça, ma soeur a orienté la conversation dans une autre direction.

Ce matin-là, pour la première fois, elle avait mis pour aller à l'école son bien le plus précieux : un pull « baleine » de chez L. L. Bean. Cela était dans le New Jersey au top et au coeur de l'engouement de *l'Ofciai Preppy Handbook* (« guide officiel du BCBG »), quand (contre toute espèce de raison) l'iconographie de la vieille Nouvelle-Angleterre se portait comme le signe du cool. Mes soeurs et moi vivions alors à l'étroit au sein d'une famille qui dépendait d'un salaire d'enseignant. Nous n'avions jamais les bons habits (qui étaient, à ce moment-là, les pantalons kaki, les polos, les mocassins et les pulls L. L. Bean). Le pull « baleine », hérité des voisins, fut l'une des rares choses « bien » qu'aucune de nous ait jamais eues. Il était en laine verte avec une baleine bleue tissée sur le devant.

Comment s'appelle-t-elle ? avait demandé Monsieur R. à ma soeur. Il montrait la petite baleine posée sur sa poitrine et demanda : « Moby-Dick ? »

L'unique point de référence de ma soeur à Moby-Dick était l'image du film porno : un Noir avec le plus gros pénis que nous ayons jamais vu. Elle ne répondit rien et sombra dans son propre abîme d'humiliation sexuelle — un abîme qui tenait beaucoup au sentiment qu'elle avait échoué, d'une manière ou d'une autre, à porter le pull correctement. Au lieu de lui permettre de rejoindre habilement le troupeau, le pull, sur elle, était une obscénité.

Quand elle me rapporta cette conversation, je fus heureuse et soulagée de lui expliquer que Moby-Dick n'était pas *vraiment* le nom d'une star du porno avec un pénis gargantuesque, mais une baleine géante : Monsieur R. n'avait pas fait allusion au film dont le catalogue porno faisait la publicité, mais au personnage principal d'un chef-d'oeuvre de la littérature américaine écrit par Herman Melville. Cela sembla soulager son angoisse et la mienne. Nous avons bien rigolé.

J'ai pris l'habitude de raconter une version légèrement arrangée et plus flatteuse de « l'anecdote Moby-Dick » pour prouver la précocité de ma compétence en tant qu'étudiante de littérature américaine — comme une confirmation que, même enfant (et même si je ne l'avais jamais lu), je *savais* que *Moby-Dick* n'était pas du porno mais de la littérature ; que Moby-Dick n'était pas un homme noir mais une baleine blanche. C'était une histoire sur la naïveté de ma jeune soeur et l'hilarité déclenchée par la confusion entre la grande littérature et la pornographie. Le mot de la fin était sous-tendu par une exclamation implicite : « comment pouvait-on se tromper à ce point ? »

Recyclage de l'abjection adolescente, l'anecdote de Moby-Dick fut ma première incursion sérieuse dans ce que nous pourrions appeler la conversation « camp ». Comme une bonne partie de ce que Melville a écrit, *Moby-Dick* est une candidate parfaite pour la conversation *camp* dans laquelle, comme Gavin Butt le dit, « l'érudition hautement cultivée — une discussion "élevée" sur les grandes figures de la littérature » vire à la plaisanterie grivoise sur le sexe hors-la-loi'. L'esprit qui anime la méchante partie de ping-pong de cette sorte de conversation situe ses acteurs comme des virtuoses du très noble, du très grossier, et pas vraiment intéressés par ce qu'on trouve entre les deux. Le *camp* permet de se réclamer dans le même temps de champs dissonnants du savoir (comme l'art et la pornographie), et il peut faciliter l'emploi de l'un de ces champs pour manoeuvrer les forces d'oppression qui pèsent sur l'autre (sophistication culturelle, par exemple, contre abjection sociale). Dans les cas où il est le plus émancipateur et le plus subversif, quand il est le plus queer, le *camp* réunit une sorte de radicalisme sexuel à une dénaturalisation des hiérarchies de classe et de culture, tout en portant un sacré coup aux fantasmes culturels sur les différences raciales et ethniques¹.

Dans son stimulant traité sur l'éthique des communautés queer, Michael Warner fait remarquer que « dans ces milieux où le queer a été le plus cultivé, la règle de base est qu'on ne prétend pas être *au-dessus* de l'indignité du sexe ». Il continue : « Ce n'est que quand cette indignité s'est propagée dans l'assemblée, ne laissant personne de côté et, en fait, lie les personnes présentes ensemble, qu'elle commence à ressembler à la dignité humaine »³. Le portrait que fait Warner de cette performance sociale de l'abjection queer minimise le fait que, aussi euphoriques soient-elles, de telles performances ne produisent pas toujours un sentiment de communauté heureux ni même, dans sa plus grande intensité, humanisant. Un certain degré de risque physique anime la sublimité hystérique de ces moments, et *ce* sens du risque varie en intensité, devenant douloureux, voire intolérable, selon l'endroit où votre corps vous place vis-à-vis du normal — selon, par exemple, qu'on ressemble plus ou moins, ou qu'on y est plus ou moins assigné, à l'abject (comme femme, butch, noir, etc.). La performance de l'abjection queer apporte une dignité proportionnelle à votre aptitude à sortir de l'indignité de la servitude et à entrer dans la catégorie de l'humain.

1. Gavin Butt fait ici référence à la relation que Larry River entretient avec les milieux queers de New York. Se reporter à Gavin Butt, « The Greatest Homosexual ? Camp Pleasure and the Performative Body of Larry Rivers », dans *Performing the Body/Performing the Text*, ed. Amalia Jones and Andrew Stephenson, New York, Routledge, 1999, p. 113. Sur la reconnaissance *camp*, guimauve et queer dans/de l'oeuvre de Melville, voir aussi James Creech, *Closet Writing/Gay Reading : The Case of Melville's Pierre*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, qui est un important point de repère pour mon travail sur Melville.

2. Vaginal Davis est un bel exemple d'artiste qui déploie une sensibilité *camp* sur tous ces fronts à la fois, sujet du chapitre 4, et d'un chapitre du livre de José Muñoz *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. Pour une discussion approfondie de sexe, classe et goût voir aussi Joseph Litvak, *Strange Gourmets : Sophistication, Theory, and Novel*, Durham, Duke University Press, 1997.

3. Michael Warner, *The Trouble with Normal*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, pp. 35-36 ; tout particulièrement « The Ethics of Sexual Shame », pp. 1-41.

l'envers de la sublimité de ces sauts en parachute communautaires dans le territoire de l'abjection sexuelle, c'est la terreur de tomber seul. Tout le monde est en train de parler d'un roman ou d'une pratique sexuelle dont vous n'avez jamais entendu parler, tout le monde est en train d'en rajouter à propos de quelque chose que vous ne pouvez pas trouver drôle ; quelqu'un fait une blague raciste, quelqu'un dit une chose vraiment odieuse à propos des femmes ; vous découvrez que vous êtes le seul asiatique dans la pièce, la seule drag queen, la seule gouine ; vous êtes le seul à avoir subi la violence sexuelle, vous êtes le seul qui n'a pas son bac, ou la seule personne sans travail convenable ou sans couverture sociale. Il se passe alors quelque chose et la peur vous gagne, l'isolement, la gêne ou la rage. L'instant d'avant vos amis étaient géniaux, mais maintenant vous *êtes* terrorisé par le savoir, l'expérience ou le privilège des autres.

Vous pouvez battre en retraite à ce moment-là, et faire une sortie discrète. Ou bien vous pouvez répliquer du tac au tac — démontrant que vous maîtrisez les indignités du sujet sexuel, avec un mot d'esprit emprunté à Oscar Wilde, Flaubert ou Peggy Guggenheim. Ou bien votre vertu peut les rembarquer, mais alors ça casse l'ambiance. Ou bien on peut vous venir en aide et tout va bien à nouveau.

En rapportant la version abrégée de l'anecdote Moby-Dick, je remanie, par essence, une histoire d'abjection de sexe, de race et de classe en une histoire de différence entre littérature et porno, dans laquelle j'apparais comme l'expert interloqué, le critique compétent qui remet de l'ordre dans un univers chaotique. L'histoire a dissipé ma nervosité à propos de mes différentes lectures de l'époque (par ex. : Henry Miller, le Marquis de Sade, Judy Blume, Byron, Judith Krantz, Jane Austen, Thomas Hardy, Isaac Asimov, Nancy Friday). La critique d'art sert bien trop souvent à détourner les appréhensions au sujet de la différence. Chaque fois que j'interprétais l'anecdote Moby-Dick devant un public que j'espérais impressionner par ma précocité, j'affirmais implicitement que je connaissais et étais parfaitement à l'aise avec la différence entre le pornographique et le littéraire. Je me servais de la question de Monsieur R. (« Comment s'appelle-t-elle ? ») pour m'octroyer une position entendue où c'était moi la prof dans une histoire sur l'humiliation et l'ignorance de quelqu'un d'autre. Et pour pouvoir raconter une histoire sur le sexe sans être l'objet de l'histoire.

Je me mettais en scène comme « savante » en culture, avec ma « simplette » de soeur en arrière-plan, et la bite noire d'une star du porno inconnue comme accessoire à la fois évoqué et révoqué (*fort-da*) dans une histoire qui négociait le désir de revendiquer une sorte de pouvoir sur mon propre corps. (En faisant cette confession, en suivant la trace de mes contorsions autour de ce moment, je creuse en fait le trou plus profond — présentant complaisamment plus de savoir sur fond racialisé de sexe, le privilège d'être blanche autorisant un flot de confession [paroles affligées plus ou moins typiques du féminisme blanc] qui peut se rapporter à moi, ou pas à moi, pour autant que les forces d'abjection qui animent l'anecdote s'organisent en fin de compte sur le spectacle d'un corps mâle noir silencieux.)

Rétrospectivement, je peux dire, qu'à un certain niveau, cette photographie d'homme noir en Moby-Dick décrit ma peur — une peur du processus d'altérité qui peut réduire un homme à une bite, dans une réduction violente de la personne au

sexe qui exprimait mes propres angoisses d'adolescente — où mon corps, en public, semblait occasionner le plaisir des autres et mon humiliation ; où mon statut de personne (qui dépendait déjà de la reconnaissance de mon intelligence à l'extérieur) était perpétuellement oblitéré par la facilité avec laquelle je pouvais devenir une chose (un «con»).

Que mes premières expériences de l'humiliation sexuelle soient liées à mon expérience d'écolière donnait plus de poids à un investissement dans l'éducation déjà surdéterminé par mon appartenance à la classe moyenne inférieure. Cela m'a appris quelque chose d'important — que le sentiment d'être mise à nu en tant qu'objet sexuel est en fait une mise à l'index culturelle. Cette mise à l'index dans la culture est à son tour une marque de race. A propos d'une autre photographie de bite d'homme noir, Kobena Mercer a donné une critique de « *Man in a Polyester Suit* » de Robert Mapplethorpe, portrait d'un homme noir dans un costume bon marché, avec son pénis qui pend au-dehors et le visage hors-champ. Mercer fait observer que « le racisme qu'elle semblait présupposer ou satisfaire est effacé, désamorcé par l'ironie moqueuse du contraste entre les parties intimes de l'homme noir et son apparition publique dans un costume en polyester bon marché et ringard... Le sexe se voit confirmé comme la *nature* de l'identité masculine noire, tout comme le costume en polyester confirme l'incapacité de l'homme noir à accéder à la *culture* »⁴.

Le comique de l'anecdote Moby Dick tenait à la supposition qu'un homme noir nu avec, en légende, le titre d'un chef-d'oeuvre de la littérature était une bien bonne plaisanterie⁵. Et aussi longtemps que j'ai soutenu ou conforté la distinction entre l'obsène et le littéraire et tenté de contenir les processus d'abjection inclus dans ma relation à la photographie, notamment en désavouant la racialisation de cette relation, le conte était plus défensif que radicalisant. A ce moment-là, dans la conversation du moins, je jouais le rôle du bon critique — le critique capable de faire le tri dans une collection de mots et d'images pour produire une hiérarchie du goût.

Ma première rencontre avec le roman de Melville a été un exercice clandestin de distinction entre art et pornographie. Rétrospectivement, on pourrait dire que la rencontre avec ce roman, ou du moins avec la mythologie qui l'entoure, a fourni la première scène de ma formation de critique. Lisant *Moby-Dick* longtemps après avoir inventé une histoire sur ma précocité en tant que lectrice, à partir d'une photographie de bite d'homme noir et d'un pull L. L. Bean, je me suis vue occuper un lieu qui ressemblait sacrament à la position d'ignorance que j'avais construite pour ma soeur : pratiquement chaque noeud de l'anecdote est déjà contenu dans le texte de Melville — depuis l'importante fonction de Melville comme véhicule de la reconnaissance queer (grâce à laquelle un fan de Melville se reconnaît un ensemble partagé d'intérêts

• 4. Kobena Mercer, « Reading Racial Fetishism. dans *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge, 1994, p. 185.

5. l'artiste Carrie Mae Weems examine ces aspects de l'image chez Mapplethorpe dans l'une des images de sa série *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995-96). Voir *Carrie Mae Weems : Recent Work, 1992-1998*. New York, Braziller, 1998.

homoérotiques avec un autre lecteur, ce qui donne du relief à la question de Monsieur R., « Comment s'appelle-t-elle ? Moby Dick ? »), jusqu'à la projection délibérée dans le roman de la race blanche sur la race noire, et le vocabulaire souvent outrageusement sexualisé du roman, qui est, par moments, tellement osé qu'on ne peut s'empêcher, en tant que lecteur, d'y donner un tour pornographique et se complaire dans toutes les possibilités de lecture.

En lisant *Moby-Dick* une fois adulte, j'ai pensé que ce serait intéressant de parler de ça, de l'art qui nous dit de quelle façon le sexe *importe*.

. Une lecture immorale

L'Unebévue Revue N°24 Hbntologies queer. www.unebevue.org

6. Les rapports surdéterminés entre *Moby-Dick* et les fantasmes de différence raciale ont été étudiés (par exemple) par Geoffrey Sanborn dans *The Sign of the Cannibal : Melville and the Making of a Postcolonial Reader*, Durham, Duke University Press, 1998 ; Michael Rogin, *Subversive Genealogy : The Politics and Art of Herman Melville*, New York, Knopf, 1983 ; Eric Sundquist, *To Wake the Nations : Race in the Making of American Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1993 ; C. L. R. James, *Mariners, Renegades, and Castaways : The Story of Herman Melville and the World We Live In*, Hanover, University Press of New England, 2001 ; Robert K. Martin, *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986. Se reporter également au travail de Sterling Stuckey sur la connaissance qu'avait Melville de la culture africaine rencontrée en mer et localement, en Nouvelle-Angleterre et à New York, dans Sterling Stuckey, « The Tambourine in Glory : African Culture and Melville's Art », dans *The Cambridge Companion to Herman Melville*, ed. Robert S. Levine, Cambridge University Press, 1991, pp. 23-46.

Demande en mariage

ANNICK ARCHER

SVP : TRANSMETTRE A DANIEL CUNIN ET LUI DEMANDER DE CÉDER A MA VOLONTÉ.

Message :

Daniel,

Qu'est-ce qui t'empêche de répondre, au juste ?? Ta propre pesanteur, ou ta légèreté ?

Je t'ai demandé en mariage — Comment ? ça ne se fait pas ?

CELA SE FAIT QUAND ON VEUT SE MARIER AVEC QUELQU'UN (D'AUTRE QUE SOI-MÊME) ;

BIEN ÉVIDEMMENT, Si TU M'AVAIS DEMANDÉE EN MARIAGE ET QUE J'EN EUSSE (EU) CONNAISSANCE, J'AURAIS DIT OUI — DÈS QUE J'ÉTAIS SURE QUE J'ALLAIS GAGNER SUR LE BOULOT — JE RAPPELLE QUE JE NE PERÇOIS QUE L'ASSÉDÉ MINIMAL — ET QUE SOUS AUCUN PRÉTEXTE, QUEL QUE SOIT MON DÉSIR, JE N'IRAI AU LIT AVEC UN TYPE QUI GAGNE 10 FOIS PLUS QUE MOI, QUI A 3 MAISONS QUAND IL VEUT, 3 OU 4 IDIOTES QUI L'ATTENDENT — UNE MÈRE POSSESSIVE, ETC. QUESTION D'HONNÉTÉ ET D'IMAGE.

MÊME SI TU ENLEVAIS TOUS LES OBSTACLES SOCIAUX — JE N'AURAIS AUCUNE RELATION INTIME AVEC TOI SI JE NE GAGNAIS PAS A PEU PRÈS LE MÊME SALAIRE — EST-CE CLAIR ?

JE PENSE QUE TU ES BOUCHÉ ET QUE TU ES UN BOUCHER :

Demande en mariage

QU'IL FAUT TOUT TE RÉEXPLIQUER (comme aux enfants qui n'apprennent jamais $2 \text{ fois } 2 = 4$: on compte les bâtons de l'addition, on redispense en tableau à deux entrées. — C'est pour les mômes qui ont le cerveau bloqué. Le lendemain on recommence, parce que le mioche a oublié — soit qu'il soit psychotique et qu'il additionne parents et enfants tout en symbolisant «à sa sauce personnelle», soit que la mémoire proche ne fonctionne pas (blocage dû à un choc affectif, une guerre, un viol, un inceste — pour le mioche, ou ses frères et sœurs ou ses ascendants), soit qu'il se produise un refoulement lié à la scène primitive et que le «retour du refoulé» tarde à se produire.

Tu ne comprends pas qu'une femme te demande en mariage : je t'ai expliqué pourquoi — tautologie oblige : parce que je veux me marier avec toi — parce que je veux me marier tout court et que je suis difficile, et que c'est difficile, et parce que c'est ainsi.

Le seul problème — de mon côté — les dents et le montant du salaire mensuel, ainsi que la confiscation de mon atelier-logement : si c'est moi qui VEUX t'épouser (et non toi qui en manifestes la volonté) il faut bien que nous ayons un logement COMMUN.

Si tu es maintenant clochard, ou seulement SMICARD — il n'y a aucun problème : nous sommes à égalité : il est même arrivé à des astronomes d'être pour un temps — à la rue — donc sans domicile : je l'ai oui dire par un centre de formation.

Je me fiche de ton luxe comme de ta pauvreté — non que je sois une sainte — mais parce que je suis une adulte NORMALE sur le plan des unions — alors que les 3/4 de pseudo-adultes ne sont pas normaux : ils se marient par convention et choisissent en fonction du DÉSIR DE LEUR FAMILLE — je t'ai expliqué tout cela 7 ans par le biais de courriers, d'appels téléphoniques, auxquels tu ne répondais jamais.

Je t'ai brièvement «dépeint» le contexte névrotique familial — DONT JE NE SUIS PAS RESPONSABLE, mais dont on veut me faire payer les conséquences — au sens propre et figuré (on me spolie, on ralentit mon reclassement, on me diffame, on ne répond pas à mes courriers, etc. *dans* un contexte d'affrontement des clans sociaux et politiques — où les « transparents » sont les plus « gênants »).

Ceci étant posé pour la Xième fois, il ne nous reste plus qu'à nous expliquer — semi-OFFICIELLEMENT — à Confluences.

Je ne vais pas te forcer à m'épouser — je n'ai pas un statut de reine — qui puisse me permettre d'agir par « décret ». N'étant pas mafieuse moi-même, je ne vais pas te faire du chantage ni te prendre en otage. N'étant pas chef de guerre — je ne vais pas te considérer comme « rançon ».

Tu peux donc me dire non, si telle est ta volonté, en respectant les formes : discussion officielle — et en montrant le souci que tu as de ma réputation.

Le seul problème — à part nos 2 volontés — reste celui des familles et des conjoints précédents : en ce qui me concerne, je t'ai éclairé sur la question, avec autant de lucidité que possible — et d'impartialité — En ce qui te concerne — tu ne dis rien — j'en déduis que même si tu détiens le statut d'adulte, soit tu es un enfant, soit tu es un otage (otage de famille, otage d'anciennes conjointes, otage de membres de ta famille ou otage de la Sorbonne, autres ?).

Merci transmettre — si le récepteur n'est pas Daniel Cunin —

Merci de répondre si — Daniel Cunin — tu reçois le message.

En résumé — la raison de ton silence :

1/ une impossibilité physique (mort ou disparition — ou enlèvement)

2/ une impossibilité psychologique (tout le champ de la psychanalyse : qui fait la loi dans ton surmoi et dans ton ça — Où se tient le MOI ?

3/ une impossibilité sociologique : risque de brimade ou de mort sociale (ou de mort tout court) en cas de désobéissance au clan — mais 3/ peut toujours être limité par 2/ (champ psychanalytique).

Je communique ce courrier e-mail à Contact — et s'il le faut — à l'École Lacanienne — qui n'en a rien à faire, si elle est devenue conventionnelle et ultra-bourgeoise, qui en aura quelque chose à faire, si elle reste créative et « anti-conventionnelle », et si elle choisit de me considérer comme UN(e) ÊTRE HUMAIN(e), bloquée par des clans à fric et à secrets de famille — BANALITÉ DU MAL (citation de... ça devient banal de la citer sans comprendre ce qu'elle veut dire — Eichman à Jérusalem — et Eichman en temps de paix, avant la guerre — et les divers clans qui s'affrontent, pour « grimper », se marier, assurer le bonheur futur de LEURS enfants — etc.).

J'aimerais que l'École Lacanienne daigne me considérer comme meilleure écrivain que HOUELBECH, dont je n'ai pas lu une ligne, mais dont j'ai entendu quelques citations... hors contexte, sur FRANCE MUSIQUE (je n'arrive plus à capter FRANCE CULTURE, ce qui m'évite de me mettre en colère — comme je n'ai plus de ligne fixe (une des conditions qui limitent le nombre des assassinats), je ne peux de toute façon plus les appeler pour « récriminer ». Et comme je n'avais pas entendu l'émission des « DÉCRAQUÉS » pendant 4 ans, j'ai signé, sans hésitation, la pétition en leur faveur (je trouvais qu'ils passaient trop souvent la cote d'alerte du machisme — mais depuis — c'est comme pour le nucléaire, on a dû changer les échelles)... MÊME si seulement 50 personnes me lisent (dix ans après).

PARENTHÈSE PSYCHANALYTIQUE :

J'ai fantasmé au sujet d'une Isabelle de même nom de famille que le tien, qui faisait de la pub pour les livres et les produits bio à Prix Unique.

Demande en mariage

Une telle bonne femme, comme concurrente, serait mortelle : les marketing men and women n'ont pas de cervelle (ils ne savent que répéter ou s'emparer de « faux concepts»), mais ils savent très bien «liquider» tous les créatifs. Si on ne m'avait éjectée de mon atelier-logement, **les courses bio à prix unique** — en plus du salpêtre, du plomb, de l'humidité, du silence de Daniel Cunin, de ma plainte non aboutissante à l'E.N., des voisins mafieux, des problèmes dentaires, du silence familial progressif, des démarches en grande banlieue pour les centres de formation, de la clavicule, des stratégies de mes deux soeurs, de la mort de mon père, de la trahison familiale quant aux héritages directs — **m'auraient tuée (accord SUJETNERBE).**

MERCI RÉPONDRE SUR LE CHAMP

N.B : Les dents sont un chantage social — Impossible d'obtenir une opération de remplacement de TOUTES LES DENTS (tant pis pour les dents qui ont tenu) en même temps et en une seule fois, EN HÔPITAL, avec pose d'un dentier provisoire (en plastique) qui me suffirait pour une éternité — il faut contacter les cliniques privées et c'est très cher. Pour l'École Dentaire, je ne suis arrivée à rien après un parcours du combattant, en deux étapes — la dernière radio n'est pas payée. Comme les dents ne sont pas considérées comme « suites de Basedow (hyperthyroïdie) » ou « suites de stress et d'angoisse, ou de plomb » (très plausible) susceptibles d'être prises en charge, (comme de toute façon, stress, plomb, suite-de-Basedow-pour-dents sont HORS NOMENCLATURE, comme je n'ai pas obtenu de prêt ni d'avance sur héritage (ni d'héritage, à ce jour) sur l'héritage « direct de famille » (grands-parents paternels/père), comme tous me bloquent, au moment où je voulais être belle et t'épouser, (mais ils me bloquaient déjà avant — voir explications psychanalytiques courriers-poste ((via Sorbonne4-Malherbe)) et e-mail précédents) — et comme la SS (Séc. Sociale) se fiche comme d'une guigne que des profs non titulaires n'aient pas de dents, etc.

il s'ensuit, comme je l'ai expliqué moult fois (et mille et une fois) — que le problème des dents DEMEURE ENTIER et que je chante et que je parle — A BOUCHE SEMI FERMÉE, ce qui fait qu'on me prend au mieux, pour un(e) ventriloque, au pire, pour un vampire (alors que je suis végétarienne) ou encore pour une boddhisatva détentrice de la «loi du vide» (coffre, dents, vide au sens ORDINAIRE du terme pour la philosophie occidentale et non pas l'orientale), mais que l'on fait semblant de ne pas se rendre compte de l'urgence de la QUESTION.

CETTE HISTOIRE DE DENTS ME PORTE SUR LE SYSTÈME.

Annik

AA/.

Juin 2001

CATHERINE LORD

DANS UN MESSAGE DATÉ 01/06/01 CBLORD@UCI.EDU ÉCRIT

À DES DESTINATAIRES GARDÉS SECRETS :

OBJET : REGARD EN ARRIÈRE (CONFESSIONS DE SA CALVITIE)

Dans mon ordinateur, le nom de cette liste de diffusion, la liste de diffusion réservée à l'usage privé de Sa Calvitie, et jalousement gardée, est ASDdCL. Au départ, cette liste était mince — seulement les personnes qui trouvaient une place dans l'expression Kamis et famille. Sa Calvitie a ajouté des noms de temps en temps, pour récompenser les marques d'attention qui arrivaient au fur et à mesure que les nouvelles sur mon cancer du sein se propageaient — un appel téléphonique, une carte postale, un livre déposé contre sa porte, un email. Sa Calvitie a aussi fait des soustractions. Elle se fâchait contre les gens parce qu'ils n'étaient pas présents, ou pas aussi présents qu'elle le voulait, ou parce qu'il n'y avait aucun retour, même si elle avait cette expression en horreur, ou, inversement, qu'il y avait un retour qui lui restituait ce qu'elle ne voulait pas voir et lui répétait ce qu'elle aurait préféré ne jamais entendre. Certains se sont rétablis dans ses bonnes grâces. D'autres ont été rayés à jamais. Quand Sa Calvitie écrivait des trucs dans ses missives qui auraient pu la mettre dans l'embarras vis-à-vis de certains, elle rayait ces personnes jusqu'à ce qu'elle eût fini de parler d'elles et que la voie fût libre. Sa Calvitie avait ses petits moments de mesquinerie. Elle était manipulatrice et pouvait se montrer vindicative. Elle se lamentait. Non seulement elle avait attrapé le cancer, mais elle avait contracté les deux symptômes du cancer les plus courants : Solitude Non Voulue et Perte de Contrôle. Au lieu de s'insurger contre son cancer, ou contre l'idée de cancer, ou contre l'évolution, ou contre la profession médicale, ou la pollution industrielle, ou la misogynie d'État, ou le capitalisme avancé, elle s'en prenait à ceux qu'elle connaissait. Il est plus facile de s'en prendre aux gens que de s'en prendre au cancer, et encore plus facile de s'en prendre à eux en commettant des actes de basse bureaucratie, même si on a soi-même inventé de toutes pièces ce piteux appareil dans un moment de rage et de terreur amplifié par la technologie.

Extrait du Livre de Catherine Lord, *tété de Sa Calvitie, une improvisation du cancer*, Paris, Eunebevue-éditeur, 2006, pp. 3-7.

Sa Calvitie a composé cette liste pour prendre le récit à son compte, pour dire aux gens de s'abstenir de la pitié, pour n'être pas oubliée parce qu'elle pensait qu'elle pouvait mourir. Elle a composé cette liste pour arriver à être forte fière vaillante pleine d'énergie et d'allant au milieu de cette désolation qu'est le cyber-espace, alors qu'elle haïssait son apparence et que descendre à l'ordinateur dans son atelier et s'y tenir la vidait parfois presque complètement. Elle a composé cette liste parce que les gens ne sont pas parfaits. Ils donnent ce qu'ils peuvent. Parfois ils manquent de moyens, et dans les temps de crise, même quand les gens sont généreux ça ne semble pas assez. Sa Calvitie se doutait bien que son misérable être chauve flageolant et pâle ne pouvait escompter que la sympathie l'inonde comme l'eau jaillit du robinet. Elle a composé cette liste pour avoir un endroit où écrire. Elle a composé cette liste afin de créer les lecteurs pour qui elle voulait écrire. Elle a composé cette liste parce qu'elle avait besoin d'un public pour rester en vie. Elle a fait sortir un public de son chapeau. Après, elle en a joué sans pudeur. Elle chantait pour un souper. Elle dansait pour un diner. Elle se mettait à nu pour de la sympathie. Elle affichait sa peur. Elle prenait son pied parce que toutes sortes de gens étaient sur la liste et qu'aucun des destinataires gardés secrets n'était vraiment sûr de l'identité d'aucun des autres destinataires gardés secrets. Le plus beau compliment qu'on lui a fait fut de l'archiver : «J'ai sauvegardé tous tes emails. Je les ai numérotés». Le deuxième plus beau compliment qu'on lui a fait fut de l'ordre du larcin : le geste (généralement non autorisé) de faire suivre ses emails à d'autres personnes.

Si j'avais accepté la prescription médicale qui m'était proposée quand mon cancérologue m'a informée que mon assurance couvrirait l'alopécie chimio-induite, j'aurais reçu un bout de papier me donnant droit à une prothèse crânienne gratuite, autrement appelée perruque, et Sa Calvitie n'aurait jamais vu le jour. Sa Calvitie était une approche nouvelle dans la conception d'appareils prosthétiques, un titre honorifique fabriqué pour attirer l'attention sur le fait de la mortalité et en même temps, brandi aux couleurs du soleil levant, une stratégie conçue pour afficher et pour dissimuler. Sa Calvitie était une contradiction dans les termes, une grande gueule et un écran de fumée, une incarnation et un masque.

Nous avions, Sa Calvitie et moi, une relation conflictuelle. A tout instant conscientes de nos intentions et de notre stratégie réciproques, nous ne pouvions nous quitter des yeux, alors, parfois, nous ne voyions pas l'amour que nous croyions absent alors qu'il venait droit sur nous. Nous nous couvrions l'une l'autre. Nous nous utilisions. Nous n'avions de place pour personne, même si nous pensions qu'attirer d'autres personnes dans notre monde était l'enjeu de la partie. Nous avions nos rôles, Sa Calvitie et moi. Sans aucun doute, ces rôles avaient à voir avec le genre, entre autres possibilités, mais ce n'est pas évident, même rétrospectivement, maintenant que Sa Calvitie est en état d'hibernation, de savoir si c'est l'homme de la maison qui a attrapé le cancer ou la femme-femme entre les draps. Quel que soit le jeu que Sa Calvitie et moi jouions, nous avons débranché.

Sa Calvitie fanfaronnait et Sa Calvitie parlait beaucoup. Sa moitié, hélas, était loin d'être à la fois et chauve et fière et bruyante. Quant à moi, je ne suis jamais parvenue à sortir sans chapeau tant que j'ai estimé que j'étais chauve, même si je l'ai fait alors que mes cheveux étaient encore si courts que les autres me félicitaient pour mon cou-

rage à me montrer chauve et que, du coup, je me sentais encore plus mal avec ma honte incurable et ma lâcheté évidente. Sa Calvitie, d'un autre côté, malgré tout son baratin, ne voulait pas aller dans certains endroits. Elle avait aussi ses moments, surtout quand elle se débrouillait tant bien que mal à trouver son chemin dans le champ miné du rétablissement, où elle ne pouvait se sortir de la dépression et écrire. Moi non plus. Par conséquent, il y a des trous dans notre collaboration. Des trous énormes. Nous ne vous cachons rien. Nous nous contredisons et parfois nous perdions notre sens de l'ironie. Nous ne disions pas merci de très bonne grâce, et de temps en temps nous avons carrément oublié.

Certains d'entre vous ont demandé comment Sa Calvitie avait fait ses débuts. Ce que vous recherchez n'est pas un supplément d'information sur le jour où mes cheveux ont perdu la bataille et où Sa Calvitie s'est lancée dans le vide comme Yves Klein (qui, après tout, a maquillé la photo) ou Thelma et Louise (qui n'étaient pas autorisées à vivre en Amérique) ou comme la cybertueuse hacker transpédégoûine que j'aimerais être (bien que cette femme soit plus jeune, n'ait pas encore le cancer, et ait plus d'énergie que moi). Vous voulez connaître le moment où la femme qui devint Sa Calvitie, moment qu'elle préfère présenter maintenant comme une performance involontaire, a appris que sa vie avait changé. Mais dans ce récit comme dans tous les autres, cela n'amène qu'incohérence et difficulté de ne considérer qu'une seule origine. Cela laisse supposer que quelque chose pourrait être réparé ou repensé ou raccommodé. Or, on ne peut repérer un moment unique quand une chair douce et innocente tourne mal et se change en un monstre qui grossit sans rencontrer d'obstacle jusqu'à saigner à mort son hôte. Il ne s'agit pas de savoir où vous étiez quand Kennedy a été abattu, si vous avez mon âge, mais de considérer où vous étiez quand Jackie est morte et de vous rappeler pourquoi.

Néanmoins, il y a des moments qui font partie de l'histoire. Il est à la fois difficile et superflu de choisir entre eux. Je les donne dans le désordre pour faire valoir qu'il n'y a pas de hiérarchie.

Il y eut le jour où la gynécologue dit qu'elle n'était pas inquiète parce que la grosseur était mobile et qu'elle était sûre qu'il ne s'agissait que d'un kyste, tant et si bien qu'elle devait se retenir pour ne pas l'enlever sur-le-champ. Je lui ai demandé récemment si elle m'avait menti pour me permettre de passer une meilleure semaine avant qu'on programme la mammographie. Non, dit-elle, quelque peu indignée, non, absolument pas. Je ne la crois pas complètement.

Il y eut la mammographie. Trois prises successives par Carlaloyce, qui ne savait pas comment elle s'était retrouvée à ce poste, elle ne voulait pas avoir un travail qui met les gens dans un tel inconfort avec tous ces écrasements et triturations, mais c'était ainsi, la vie est drôle, elle avait perdu plusieurs membres de sa famille par cancer du sein et il fallait qu'elle le fasse. Eennui, Carlaloyce dit, c'est que les gens m'en veulent quand les résultats sont mauvais. Ils poussent des hauts cris, mais ce n'est pas ma faute. Ce fut un autre moment.

Il y eut Natacha à l'échographie. Natacha n'était pas causante. Natacha a appelé le radiologue. Ils ont utilisé beaucoup de gélatine bleue. Que se passe-t-il ? j'ai demandé. Ne me parlez pas maintenant, il a dit. J'ai besoin de me concentrer. Ce fut un autre moment.

Il m'a fallu une boîte entière de Kleenex médicaux géants pour retirer la gélatine. Je me faisais l'effet d'être la figurante d'un film porno. Je me rhabillai et errai dans le couloir. (Faute. Les femmes sont censées rester dans leurs cabines jusqu'à ce que les autorités compétentes les relâchent). Je me suis cognée dans le radiologue. Il faut qu'on parle, il a dit. L'architecte avait apparemment oublié de prévoir une pièce pour annoncer les mauvaises nouvelles, car le radiologue a emprunté un bureau et débarassé le repas laissé par quelqu'un sur le fauteuil. Toutes les grosseurs sont des kystes sauf une et cette grosseur, située à midi sur votre sein droit, regardez sur cette épreuve, vous voyez, est une masse solide d'un centimètre et demi. Vous devez faire une biopsie. Je vous engage à vous en occuper dès maintenant. Ce fut un autre moment parfait.

Il y eut ce matin d'avril, quand je savonnais mes seins, assise dans la baignoire, et que ma main est passée sur quelque chose de dur qui n'était pas là avant. Un autre.

Il y eut les résultats de la biopsie_ Le 26 mai 2000, sur la 710 nord, vers 4h30 de l'après-midi, alors que je rentrais en voiture à Los Angeles avec mon amie Annie après une longue journée de cours. Le vendredi avant le week-end prolongé du Memorial Day. Je savais que je ne pourrais pas attendre les résultats jusqu'au mardi suivant. J'avais appelé le bureau du chirurgien au moins quatre fois. Quand j'ai réussi à avoir Mamie la chef de bureau, elle dit que la grosseur était suspecte. Voulez-vous parler au Dr Phillips ? OUI. Alors elle m'a basculée vers le chirurgien, qui roulait probablement vers un endroit meilleur dans une meilleure voiture et sur une meilleure autoroute. C'est vrai que le rapport du laboratoire n'utilise jamais le mot maligne, il a dit, ils ne le font jamais, mais quand ils disent suspecte c'est sûr à 99 % que c'est un cancer. Vous pouvez prendre un autre avis, mais c'est une ligne de conduite qui ne prête pas à controverse et je vous engage à prévoir une ablation de la tumeur et une biopsie du ganglion sentinelle aussi vite que possible.

Note de bas de page. Quand Sa Calvitie était petite fille, grandissant sur l'île de la Dominique dans les Caraïbes, elle n'alla pas à l'école à l'âge habituel. Du fait à la fois de sa propre ingéniosité et du dysfonctionnement extrême de sa famille, personne n'avait remarqué qu'elle était sévèrement myope avant son arrivée en classe au pensionnat, à l'âge de neuf ans. Quand elle eut sa première paire de lunettes, elle fut stupéfaite d'apprendre qu'on pouvait voir à distance les feuilles qu'elle savait se trouver dans les arbres et les vagues qu'elle savait peupler la mer et les nuages qu'elle savait apporter la pluie qu'elle sentait sur sa peau. Jusqu'alors, elle avait cru que le reste de l'humanité avait, soit plus de mémoire, soit plus d'imagination qu'elle, de sorte que quand, par exemple, ils disaient, regarde là-bas sur la colline les fleurs du tulipier ou regarde la mer qui moutonne là-bas devant Scott's Head ou regarde les nuages qui arrivent au-dessus de Trois Pitons, ils étaient eux-mêmes allés jusqu'au tulipier et revenus pour discuter de ce dont ils se rappelaient, ou s'étaient levés de bonne heure pour prendre un bateau jusqu'à Scott's Head, ou s'étaient mis d'accord à part pour parler de l'humidité qu'ils ressentaient sur leur peau en débattant de choses qui restaient invisibles dans l'azur au-dessus de sa tête. Elle avait tout compris de travers, surtout la légèreté de la mémoire et le poids des mots. Ce seraient des leçons qu'elle aurait à apprendre encore et encore.

La conflagration de la honte

MAYETTE VILTARD

Quand j'ai lu les premiers extraits du livre de Catherine Lord, *The Summer of Her Baldness*, dans la revue GLQ¹, en 2003, l'émotion m'a sur le champ fait décider qu'il fallait que ce livre soit traduit et publié en France : un livre d'art contemporain sur un sujet inattendu, un cancer du sein qui improvise des situations que le sujet doit sans cesse artistiquement performer sous peine d'être illico naturalisé en objet de discours, médical ou autre. Rencontre d'une voix, ironique, politique, aussi faible qu'impitoyable, et surprise, un effet de proximité avec une autre pratique, celle de la psychanalyse. Un livre que des éditions de psychanalyse se devaient de publier.

Catherine Lord, en écrivant *L'été de Sa Calvitie*, crée un espace virtuel où naît un personnage, dragking ou queen on ne sait pas très bien, *Her Baldness* à Los Angeles, *Sa Calvitie* à Paris. Servons-nous à l'occasion de son acronyme SC. SC est un avatar, du genre de ceux qui peuplent le net et draguent d'autres avatars en chattant, un avatar improvisé par la chimiothérapie et arborant un crâne chauve dont il va bien falloir trouver l'emploi théâtral. C'est inouï la quantité de personnes qu'on rencontre dès qu'on sort de chez soi. Avec SC, Catherine Lord compose, tantôt amies, tantôt ennemies, car *Sa Calvitie* est *shamelessly ashamed* (l'expression a été forgée par Lynda Hart

1. *Gay and Lesbian Questions*, GLQ 9 1-2, pp. 263-305, Duke University Press, 2003. Le livre est paru en 2004, *The Summer of Her Baldness*, University of Texas Press et, en 2006, traduit par Denis Petit, *tété de Sa Calvitie*, Paris, Cahiers de l'Unebévue, Unebévue-éditeur.

2. Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh, Performing sadomasochism*, New York, Columbia University Press, 1998, traduit par Annie Lévy-Leneveu, *La performance sadomasochiste, entre corps et chair*, Paris, Epel, 2003, p. 231. Cette expression, *shamelessly ashamed*, est l'interprétation qu'elle fait des textes de Bob Flanagan. Pour autant que j'aie pu lire un certain nombre de ces textes, interviews et poèmes, (malgré l'interdiction douanière qui frappe leur importation en France), lui ne s'éprouve pas *comme ashamed*, honteux, mais parfois comme guilty, coupable, une culpabilité qu'il ressent quand il aborde ses souvenirs « religieux » et ses performances de *Jesus Christ superstar*.

pour qualifier le poète *performer* Bob Flanagan — un ami de Catherine Lord) : SC est une « honteuse éhontée ». Évitions le malentendu d'une référence au couple répression/anti-répression, être une honteuse éhontée n'est pas une opposition entre honteuse et éhontée, être éhontée n'est pas une façon de contrer sa honte, de l'éliminer, la contourner, l'annuler, la surmonter, pas de dualité qui opposerait « honte » et « fierté »_ Il s'agit plutôt d'une difficulté : comment le honteux éhonté est aux prises avec l'être que le cancer et les médecins improvisent. La honte, ça ne se surmonte pas. Sa Calvitie l'éprouve, *irréremédiablement*, honte de son crâne épouvantable dont le reflet bizarre dans l'écran éteint de la télé la terrifie. Pas moyen de s'en débarrasser. Seulement, SC est une stratégie qui permet « au tas de ferraille qui a calé sur le bas-côté tandis que les nouveaux modèles de luxe vous dépassent à toute allure », de déployer ses stratagèmes, de construire, dans une intimité partagée le temps d'un éclair et d'une disparition, un espace où la honte trouve sa puissance érotique et brûle.

Car *L'été de Sa Calvitie* apporte, sur la question si controversée de la honte, un petit caillou au fond de la chaussure. Ce n'est pas du tout par hasard que la *Gay Shame* est venue, depuis quelques années, doubler la *Gay Pride* et que la question de la honte est débattue par les activistes queer. Camps, survivants, colonialisme, racisme, effets du cancer et du sida, bataille à propos d'Heidegger, la honte est un des grands débats actuels. Et l'affrontement des philosophies du cogito et de la psychanalyse lacanienne est aujourd'hui renouvelé par les *Gender studies* qui réouvrent un débat qui dormait sous la cendre. Lacan a eu beau jeu de pester contre la réponse que Foucault avait cru devoir faire à « L'existentialisme est un humanisme »³, force est de constater que Lacan avait tort de penser que ce n'était là que donner l'absoute à un corps définitivement défunt, le mort a encore de beaux jours devant lui. L'affaire n'est pas dépassée, bien plutôt y a-t-il là le vif des difficultés de la psychanalyse aujourd'hui. C'est pourquoi les écrits d'Eve Kosofski Sedgwick, qui développe sur la honte des propositions plutôt complexes, retiendront ici notre attention, dans la mesure où les positions de Catherine Lord s'en démarquent de fait, sans développer une théorie critique, et tout en restant volontiers proche du ton brillant et sarcastique de Sedgwick. Par exemple, en parasite mimétique des médecins, qui scientifiquement vous taxent par exemple d'AVC, Accident Vasculaire Cérébral, ou bien d'AVP, Accident de la Voie Publique, — n'oublions pas qu'un des premiers noms du syndrome d'immunodéficience, AIDS, sida, fut GRID, *Gay-Related Immuno Deficiency*⁴ jusqu'à ce que l'on constate que les hétérosexuels tombaient malades — SC collectionne les acronymes fournis par EKS :

3. J-P Sartre, *l'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970. Pour le débat Lacan-Foucault Cf. M. Viltard, a Foucault-Lacan : la leçon des Menines » in *L'Unebévue* n°12, *L'opacité sexuelle II, Dispositifs, Agencements, Montages*, Paris, 1999, EPEL, pp. 56-89.

4. Paula Treichler, *An Epidemic of Signification*, in *AIDS Cultural analysis, Cultural Activism*, ed Dougals Crimp, MIT, 1988.

PAC	Personne Avec Cancer
PAPR	Personne A Peine Remise
PCQD	Personne Chauve Qui Dégueule
FABCAM	Femme Au Bord de la Crise à l'Assurance Maladie
PABEM	Personne qui s'Accroche Bien Encore Merci
AMMIEG	Assez Malade Mais Inexplicablement Encore Grosse
FES	Femme En Sursis.'

Sa Calvitie se tient aux côtés d'Eve, laquelle dans son livre *Dialogue on Love*⁶ évoque sa honte d'être un monstre pendant sa chimio de cancer du sein, « une ÉLÉGANTE femme chauve, de 110 kilos, à la voix douce ».

La place de choix qu'occupe Eve Kosofsky Sedgwick dans les *queer studies* est en particulier liée à la détermination avec laquelle elle a toujours situé ses travaux en décalage avec toutes les dualités, et en particulier le couple répression/antirépression qui alimente les développements identitaires. C'est un point fort qu'elle ne veut pas lâcher lorsqu'elle aborde le problème de la honte. Et pourtant, sans doute parce que ses propositions théoriques sont en relation avec des études qu'elle mène avec Adam Frank sur les travaux de Silvan Tomkins⁷, peut-être aussi parce qu'elle a connu une expérience « psy » bien décevante qu'elle relate de façon si ambiguë dans son livre *Dialogue on love*, elle tombe, me semble-t-il, dans ce qu'elle a toujours dénoncé. Peut-être est-ce là que sa théorie sur la performativité queer montre une faiblesse, bien qu'elle s'en défende avec toute la force et le brio de son intelligence.

Je retiendrai ici ce qu'elle développe en 2003, dans un article assez tardif dans l'ensemble de ses travaux, où elle fait un pas de plus, en faisant se rejoindre honte et performativité queer : « Honte, théâtralité et queer performativité dans *L'art du roman* d'Henry James »⁸.

L'article commence ainsi :

Dans les deux semaines qui ont suivi la destruction du World Trade Center en septembre 2001, j'ai vécu, quotidiennement répétée, une expérience étrange, une expérience probablement partagée par de nombreux passants qui fréquentent les mêmes latitudes moyen sud de Manhattan. Au tournant d'une rue allant vers la Cinquième avenue, même en allant vers le Nord, je me sentais obligée de regarder d'abord vers le Sud dans

5. C. Lord, *L'été de Sa calvitie*, op. cit., p. 84.

6. E. Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, Boston, Beacon Press, 1999.

7. E. Kosofsky Sedgwick et Adam Frank Ed., *Shame and its sisters, a Silvan Tomkins reader*, Durham, Duke University Press, 1995.

8. En 1993, dans *Tendances* et GLQ n°1, E. Kosofsky Sedgwick a publié une étude sur l'érotisme anal dans l'écriture d'Henry James, dans un essai intitulé « Queer Performativity : Henry James's *The art of the novel* », elle a ensuite développé des considérations sur la performativité queer dans diverses publications, et des travaux sur la honte en s'appuyant sur les travaux de Silvan Tomkins, jusqu'à une nouvelle parution, recomposant en partie l'ensemble, dans *Touching Feeling*, en 2003, en intitulant cette fois son essai : « Shame, Theatricality and Queer Performativity : Henry James's *The art of the novel* », « Honte, théâtralité et queer performativité dans l'art du roman de Henry James », cf. *Tendances*, Durham, Duke University Press, 1993 ; *Touching, Feeling, affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2004.

la direction du World Trade Center, maintenant disparu. Cet inexplicable coup d'oeil furtif était associé à un souhait conscient : que mon regard vers le Sud soit à nouveau bloqué par le spectacle familier des Twin Towers d'avant le 11 septembre, une sorte de retour de leur surgissement nous infligeant leur arrogante laideur. Mais, évidemment, les tours n'étaient plus là à jamais. Alors, en m'en allant, c'est de la honte que j'éprouvais.

Pourquoi de la honte ? Je pense qu'en effet, c'était une de ces situations dans laquelle, comme l'a dit Silvan Tomkins «quelqu'un est subitement regardé par quelqu'un qui est étrange ou... quelqu'un qui souhaite regarder ou s'entretenir avec une autre personne et qui soudain ne le peut pas parce qu'elle est étrange, ou quelqu'un qui voit une autre personne familière et qui soudain, lui apparaît comme non-familière, ou quelqu'un qui commence à sourire et qui s'aperçoit qu'il sourit à un étranger». Non pas que cette vue urbaine soit quasiment la même chose qu'un visage aimé, mais les deux ne sont pas tellement différents l'un de l'autre : la vue dépouillée était soudain comme un visage édenté, une parole ou un visage soudainement préoccupé ou soudainement mort — sans même rien dire des implications historiques accompagnant ce changement de paysage.

Ces bouffées de honte ne semblent pas particulièrement liées à l'interdit ou à la transgression. Au-delà de cela, bien que ce soit moi qui éprouve cette honte, ce n'était pas spécialement moi qui était honteuse. Il serait plus exact de dire que j'étais honteuse pour la ligne d'horizon délaissée et dénudée ; de tels sentiments se doublent évidemment de fierté, de solidarité et de chagrin qui me lient à la ville. La honte avait à voir, aussi, avec la visibilité et le spectacle — la malheureuse visibilité de l'absence des tours maintenant, l'attrayante théâtralité choquante de leur destruction.

Les travaux récents des théoriciens et des psychologues sur la honte situent la proto-forme (baisser les yeux, détourner la tête) de cet affect puissant — qui apparaît chez l'enfant très tôt, entre le troisième et le septième mois, juste après que l'enfant soit devenu capable de distinguer et reconnaître le visage de la personne qui lui donne ses soins — à un moment particulier et dans une histoire particulière et répétée. C'est le moment où le circuit des expressions en miroir entre le visage de l'enfant et celui de la personne qui lui donne ses soins (un circuit qui, s'il peut être appelé une forme de narcissisme primaire, suggère que le narcissisme, dès ses tout premiers instants, se lance socialement, dangereusement dans le champ de gravitation de l'autre) est brisé ; le moment où le visage de l'adulte manque, ou refuse de jouer son rôle dans la continuation du regard mutuel ; quand, pour une raison ou une autre, il n'est pas possible de reconnaître l'enfant qu'il a été, ou il n'est pas reconnaissable, disons «donnant un visage» basé sur la foi d'une continuité dans le circuit. Comme l'explique Michael Basch « la conduite d'adaptation de l'enfant est quasi totalement dépendante du maintien effectif d'une communication avec la part exécutive et coordinatrice du système mère-enfant. La réponse honte-humiliation, quand elle apparaît, représente la défaillance ou l'absence du sourire de contact, une réaction à la perte de feedback de la part des autres, indiquant une isolation sociale et signalant la nécessité d'être sorti de cette condition». Le proto affect de la honte n'est donc pas défini par l'interdit (pas plus qu'il ne résulte de la répression). La honte afflue dans l'être dans un moment disruptif, dans un circuit d'une communication dans laquelle se constitue par identification une identité. Et alors, comme un stigmate, la honte est elle-même une forme de communication. Les blasons de la honte, le «visage défait avec les yeux baissés et la tête détournée — et, par élargissement, la rougeur — sont les sémaphores du trouble et en même temps un désir de reconstituer ce pont interpersonnel.

Mais en interrompant l'identification, la honte, en même temps, constitue l'identité. En fait, la honte et l'identité demeurent dans une relation très dynamique entre elles, à la fois déconstituante et fondatrice, car la honte est à la fois particulièrement contagieuse et particulièrement individualisante. Une des plus étranges caractéristiques de la honte, mais peut-être aussi celle qui offre le levier le plus conceptuel pour les projets politiques est à trouver dans les mauvais traitements infligés à quelqu'un d'autre, quelqu'un d'autre dont les ennuis, stigmates, débilité, puanteur, ou conduite étrange, n'ayant rien à voir avec soi, peuvent m'envahir immédiatement — assumant que je suis une personne qui fait honte — par cette sensation dont l'envahissement semble délinéer mes contours précis et individuels, m'isolant ainsi d'une façon inimaginable.

En faisant des conférences sur la honte, j'ai l'habitude de demander aux auditeurs de se mettre dans une sorte d'expérience par la pensée et de visualiser un homme à moitié fou, pas lavé, qui voudrait entrer dans la conférence en hurlant, avec un discours d'accusation violent et perturbé, urinant publiquement dans la pièce et s'en allant. Je dépeins l'état atroce de chacun dans la salle, chacun regardant par terre, souhaitant être n'importe où ailleurs et conscient de l'inexorable sort d'être précisément là, dans la peau individuelle de quelqu'un qui savait pertinemment cela ; et en même temps, cependant, incapable d'étancher l'hémorragie de douloureuse identification avec cet homme au comportement déficient. C'est le double mouvement que fait la honte : vers une individuation douloureuse et vers une incontrôlable mise en relation.

La façon conventionnelle de distinguer honte et culpabilité est que la honte se rattache et aiguise le sens de ce que l'on est alors que la culpabilité se rattache à ce que l'on fait. Bien que Tomkins soit moins intéressé que les anthropologues, ou les psychologues étudiant la psychologie des peuples, à distinguer les deux, il n'en demeure pas moins qu'on est quelque chose dans l'expérience de la honte, qu'on ait ou qu'on n'ait pas d'hypothèse certaine là-dessus. Dans le développement du processus mental, la honte maintenant est souvent considérée comme l'affect qui définit le plus l'espace à l'intérieur duquel le sens du *self* se développe. Selon Broucek « la honte est à la *self psychology* ce que l'anxiété est à l'*egopsychology*, un concept-clé ». Ce que je tiens à dire, ce n'est pas tant que ce soit l'endroit où l'identité est le plus fermement attachée aux essences, mais plutôt que c'est l'endroit où la *question* de l'identité surgit le plus originairement et le plus relationnellement.

En même temps, la honte à la fois dérive de et vise à la sociabilité. Comme Basch l'écrit : « La réaction de honte-humiliation de l'enfance, de baisser la tête et détourner les yeux ne veut pas dire que l'enfant est conscient du rejet, mais indique que le contact effectif avec une autre personne a été rompu. Dès lors, la honte-humiliation durant toute sa vie, peut être pensée comme une incapacité à déclencher des réactions positives chez l'autre personne lorsqu'on communique. La douleur exquise de cette réaction dans la vie ultérieure ramène à cette période précoce quand cette condition n'est pas seulement inconfortable mais menace la vie-même ». De sorte que chaque fois qu'un acteur, ou un artiste performer, ou, je pourrais ajouter, un activiste dans une action politique d'identité, offre le spectacle de son narcissisme « infantile » à un oeil de spectateur, la scène est constituée (pour ainsi dire) aussi bien comme un débordement nouvellement dramatisé du sujet par la honte du retour refusé, que comme les pulsations réussies du regard en miroir par le circuit narcissique rendu elliptique (ce qui veut dire nécessairement distordu) par l'hyperbole de son moule d'origine. Décrite au mieux par Tomkins, la honte s'efface elle-même ; la honte fixe et projette, la honte tourne elle-même la peau au-dehors ; honte et fierté, honte et dignité, honte et parade, honte et exhibitionnisme sont les différentes doublures d'un même gant. La honte, on pourrait finalement dire, la honte transformante, transformative, *est performance*. Je veux dire performance théâ-

La conflagration
de la honte

traie. La performance double la honte juste autant que son résultat ou une façon d'y parer, ce sont là choses importantes. La honte est l'affect qui couvre le seuil entre introversion et extroversion, entre absorption et théâtralité, entre performativité et — performativité⁹.

Sedgwick fustige les ennemis de Tomkins qui réduisent sa psychologie à une série de définitions utilisables pour les tests de caractère, et forte du voisinage de Lacan et Tomkins dans la revue *La psychanalyse*, elle les trouve¹⁰ tous deux victimes de détracteurs qui réduisent leur subtile théorie, — celle de Tomkins étant « sublimement étrange *alien*, sublimement résistante à la bagarre dialectique ». Ils n'ont pourtant pas grand chose en commun, sinon rien du tout.

En consultant le volume I de *La psychanalyse*, « Sur la parole et le langage », paru en 1956, on trouve en effet l'article « La conscience et l'inconscient représentés dans un modèle de l'être humain », un des premiers travaux de Tomkins à être publiés. Poser un modèle est intéressant, ce qui a peut-être justifié la présence de ce travail dans un tel ensemble, mais les données du modèle : « un système d'intercommunication qui reçoit, transmet, traduit et transforme les messages conscients et inconscients »¹² reposent sur le fait que Tomkins tient pour acquis qu'il y a feedback, intercommunication des circuits entre messages communiqués et conduites motivées. Il peut alors construire qu'il y a trois modes de réponses motivées des conduites affectives, addiction aux messages reçus, utilisation de formules, ou, rarement, invention. Pour ce que j'ai pu en lire, ses travaux ultérieurs n'ont jamais remis en cause cette base.

Quelles que soient les prouesses de Sedgwick pour faire valoir la cartographie des affects telle que Tomkins la développe et combien elle est utile pour mettre en déroute les binarités, il n'en reste pas moins que le point intouché est celui sur quoi tout est construit : le narcissisme permet d'unir le moi et le monde dans un circuit aller-retour, et même si elle admet que le retour est distordu et s'effectue sur une méconnaissance,

9. E. Kosofski Sedgwick, in *Touching, Feeling*, op. cit., pp. 35-38.

10. E. Kosofski Sedgwick et Adam Frank, « Shame in the cybernetic fold : Reading Silvan Tomkins » [*Critical Inquiries* 1995] in *Touching Feeling, Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003, p. 99. Réédité dans *Shame and its sisters*,

11. *La psychanalyse*, Revue de psychanalyse, publiée en édition originale par la Société française de psychanalyse, en 1956. Le premier des huit volumes s'intitule *Sur la parole et le langage*, et a pour sommaire : Emile Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », Jacques Lacan, « Séminaire de textes du 10 février 1954. Introduction au commentaire de Jean Hyppolite », Jacques Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite », Manin Heidegger, « Logos » traduit par Jacques Lacan, Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », (rapport au Congrès de Rome, 1953), Daniel Lagache, « Sur le polyglottisme dans l'analyse », Clémence Ramnoux, « Hadès et le psychanalyste », Actes du Congrès de Rome 26-27 septembre 1953, Éliane Amado Lévy-Valensi, « Vérité et langage du dialogue platonicien au dialogue psychanalytique », Silvan S. Tomkins, « La conscience et l'inconscient représentés dans un modèle de l'être humain » (traduit par Muriel Cahen), Programmes de l'enseignement et de l'activité scientifique de la SFP durant les années 1953-54 et 1954-55, Programme des enseignements pour l'année 1955-56.

12. Silvan S. Tomkins, « La conscience et l'inconscient représentés dans un modèle de l'être humain » (traduit par Muriel Cahen), op. cit., p. 277.

il s'agira, pour toute entreprise, thérapeutique ou performative, de *rétablir* le circuit de l'intérêt pour le monde. Elle parle de « continuation du regard » dans le « système mère-enfant », elle se réfère à un moment mythique où le nourrisson serait Un, et où il se lancerait « dans le champ de la gravitation de l'autre » qui menacerait son unité primordiale. L'état de *Hilflosigkeit* du nourrisson est chez Freud un état « dépourvu de toute aide », et non un état où l'aide était là primordialement et viendrait à lui manquer, il naît prématuré, pour reprendre l'expression de Lacan. Surgirait alors, selon Sedgwick et Tomkins, dans le point où l'identification permettant de fixer une identité est brisée, un protoaffect, la honte, qui serait une communication et qui rétablirait « un pont interpersonnel ». On surprend là Sedgwick dans une intersubjectivité fondée sur une ontologie, « la honte afflue dans l'être » écrit-elle dans l'extrait ci-dessus. À partir de là, c'est un jeu, pour l'intelligence de Sedgwick, d'en déduire que la honte est « déconstituante et fondatrice » et qu'elle « s'efface elle-même ; la honte fixe et projette, la honte tourne elle-même la peau au-dehors ; honte et fierté, honte et dignité, honte et parade, honte et exhibitionnisme sont les différentes doublures d'un même gant. La honte, on pourrait finalement dire, la honte transformante, transformative, *est performance* ».

Parce qu'elle pense que le théâtre est absorption et fascination, point de vue que Lynda Hart lui conteste¹³, Sedgwick ajoute : « Je veux dire performance théâtrale. La performance double la honte juste autant que son résultat ou une façon d'y parer, ce sont là choses importantes. La honte est l'affect qui couvre le seuil entre introversion et extroversion, entre absorption et théâtralité, entre performativité et — performativité ». Puisqu'elle s'est donnée ce recours ontologique de communication primordiale de deux êtres, et que la méconnaissance liée au spéculaire semble, pour elle, le registre dans lequel surgit la honte pour restaurer un narcissisme primordial, Sedgwick tombe dans la binarité, celle du dedans de l'introversion, l'espace intérieur du self, et du dehors, le monde, l'autre, de l'extroversion. La honte devient relationnelle et isolante, le point de continuité en autoréférence distordue s'appelant performance.

À la fin de l'article, elle se défend de traiter de la honte dans un registre de santé/maladie, et, considérant que l'époque des années cinquante où les gays et lesbiennes, faute de visibilité, étaient dits « timides » (pour ne pas dire honteux) est terminée, elle revendique de faire entendre que la honte est un fait structurant d'identité, puissamment productive et porteuse de possibilités de nouvelles formes sociales. On comprend alors pourquoi la théorie de Sedgwick séduit certains tenants de la *Gay Shame*, en y trouvant une parole activiste qui empêche les minorités sexuelles d'être attirées par le piège de la théorie de la répression, qui se démarque de ceux qui prônent un « Coming out of shame »¹⁴.

Revendiquer une théorie de la méconnaissance, conserver une maîtrise, le prix à payer de la théorie de Sedgwick est cher. On s'en aperçoit en lisant *Dialogue on love*.

13. L. Han, *La performance sadomasochiste*, op.cit., pp. 242-244.

14. Gershen Kaufman & Lev Raphael, *Coming out of shame Transforming gay and lesbian lives*, New York, Doubleday, 1996.

Sedgwick, est une femme hétéro qui, tardivement dans sa vie, s'est orientée vers des intimités sans sexe avec des hommes gays, elle n'est pas dans la situation d'un gay ou d'une lesbienne, (sinon par identification, c'est du moins ce qu'elle soutient, qu'elle est identifiée à un homme gay). Ce n'est pas du fait d'appartenir d'une façon ou d'une autre, aux regroupements divers des LGBT que, personnellement, sexuellement, elle rencontre la honte. Mais elle est obèse. Une femme de 110 kilos, dit-elle. Et que le cancer a temporairement rendue chauve.

Le livre *A dialogue on love* rapporte sa thérapie avec un « psy », a shrink, Shannon Van Wey¹⁵, de 1992 à 1995. C'est un entrelacs de notes de séances, de petits poèmes qu'elle appelle des haibuns, « épaisses condensations graisseuses et encrées tombant goutte à goutte du pinceau chargé de pensée » entre le haïku et la prose, (par référence au poète James Mill qui meurt pendant qu'elle fait cette thérapie) et de notes du psy. Quand on apprécie Sedgwick, ce livre est très pénible à lire, on assiste à un véritable suicide psychique, que le psy accompagne, benoîtement... encore que ce soit peut-être vite dit : en mars 1995, c'est lui qui part à l'hôpital pour un léger infarctus, et elle arrête peu après de le voir. Mais enfin, elle dit dans une interview qu'elle continue de lui téléphoner, en ami, et qu'elle se réserve de pouvoir reprendre des rendez-vous plus tard si elle en a besoin.

Livre touffu quoique savamment construit, qui se veut une « texture » et « qui n'a pas besoin de première personne, tissant lui-même ce qu'il fait ». Peu à peu, les énonciations se mélangent, comme si « Shannon et Eve » n'étaient que deux attitudes différentes envers un même problème, la dépression dont elle souffre. Elle garde la maîtrise intellectuelle de l'entreprise thérapeutique en écrivant l'ensemble, et l'on pourrait croire que le psy, donnant ses notes, est réduit à être l'adjoint manipulé de la patiente, mais, de fait, la forte Sedgwick va se faire coloniser, par le psy, ou simplement par son projet intellectuel qu'elle « mène à bien » ou plutôt à mal, et que le psy « neutrement » laisse faire.

Au début elle est sur ses gardes, sa dépression, elle la connaît par cœur, son cancer aussi. Elle décrit de façon inénarrable le coûteux appartement « décoré » avec des objets « sans doute offerts par les patients », où tout est clarté, « métaphysiquement clair », et elle se demande si ça dénote une absence totale de personnalité ou si tout ne fait qu'un et que c'est ça, sa personnalité, pas une seule ombre au tableau. L'accueil neutre et bienveillant est du même acabit, on se met à craindre le pire.

Effectivement, les choses évoluent comme une sorte de rééducation. Ironiquement, au début, elle force le trait en décrivant le psy en « mec » placide et benêt, mais elle ne voit pas qu'il y a un piège quand, plus neutre tu meurs, il agrée, en se taisant, à sa demande qu'elle formule ainsi : « *If I can fit the pieces of this self back together at all* », « Si je peux remettre en place les morceaux de mon self », et bien

15. On trouve, sur son site, outre ses diplômes, sa photo, ses tarifs, ces autres précisions : Treatment Modalities: Cognitive-Behavioral Therapy, Goal-Oriented Therapy, Psychodynamic Therapy. Therapeutic Orientation : Eclectic, Gender: Male, Specialties or Interests: Anxiety Disorders Bereavement / Grief / Loss Depression Divorce Elder Care Marriage/Couples Issues Relationship Issues Stress Management.

qu'elle ajoute : « je ne veux pas qu'ils soient dans l'ordre où ils étaient », elle garde l'idée de revenir à un temps d'origine, de manipuler un puzzle complet, et que son self, bien qu'en morceaux, est une unité, accessible à la conscience.

Son talent d'écrivain lui permet de décrire ce dont elle souffre comme un véritable «festival pyrotechnique intellectuel»¹⁶, les orgasmes hygiéniques sexe vanille avec son mari, les fantasmes SIM avec lesquels elle se masturbe depuis l'enfance, «Violence et douleur / Humiliation. Torture. / Viol, systématique», ses amitiés gays, la mort de Gary, etc. Ensemble, Shannon, comme elle l'appelle, et elle «dressent un catalogue de ses fantasmes». Et peu à peu, hélas, *elle se calme*. «J'ai pu jouir d'une réalité sensuelle et d'un sens de sa possibilité que je ne me souviens pas avoir éprouvé auparavant. Je veux dire, la réalité de mon propre corps. Ce qui paraît la chose la plus naturelle du monde, et quasi inenvisageable quand je pense au contenu actuel de ces fantasmes». Cette réalité sensuelle est très vague et faible, alors elle « dirige son énergie sexuelle » vers d'autres choses, son écriture, ses amis, son amour pour son thérapeute, elle a « remodelé sa vie émotionnelle», elle est devenue une «*happy persan* ». «Je concentre ma pensée sur le formidable intérêt d'être vivant»_ Depuis le diagnostic de son cancer, elle est devenue «une obsédée du tissage et des travaux manuels», la joie concrète de « créer de la matière » *making stuff*, qui offre plus de soulagement que bien des sujets abstraits laborieux».

Le lecteur est pris dans la construction de Sedgwick, et même, il n'est pas impossible que son attachement à faire connaître la théorie tomkinienne appartienne à cette construction, on ne peut pas l'affirmer mais les dates permettent cette conjecture. Bien qu'elle se déclare happy, le livre témoigne d'une profonde «dépression» de bout en bout, et le lecteur devient lui-même découragé devant un tel gâchis. Elle est une *big girl*, une *fat woman*, c'est la base de ses fantasmes sexuels. Mais Shannon, tout en discutant avec elle, ou bien elle en discutant avec lui, qu'il s'en défende, qu'il agisse clairement, qu'elle l'en accuse, qu'elle le refuse, bref, ensembles, ils sont tous deux dans cette vague idée que si elle éclaircit son lien à sa mère, pour qui elle éprouve « un amour pathétique », elle améliorera sa génitalité, elle n'aura plus ses fantasmes S/M, elle ne se masturbera plus et elle n'aura plus besoin d'être grosse. En somme, il n'y aura plus personne. Pourtant, elle le dit, c'est criant, elle pleure, ce que le cancer a détruit, ce sont ses fantasmes S/M qui la tiennent depuis l'enfance. Ils mettent en scène la *big girl*, la *fat woman*, la grosse femme de 110 kilos qui se fait violer. Or, depuis le cancer, la chimio et la mastectomie, elle n'arrive plus à les construire avec ce qu'elle est devenue, une femme chauve et sans sein. Elle ne peut plus, non plus, les construire avec le personnage de la femme qu'elle était auparavant, quand elle était grosse et en bonne santé. Elle se « rattrape » en construisant des fantasmes qui mettent en scène des institutions médicales qui la briment, mais ce sont des fantasmes beaucoup moins efficaces. Ça intéresse bigrement son thérapeute, tellement estomaqué qu'il sort de sa réserve et lui demande si, par hasard, elle ne regarderait pas des

16. Maria Russo, Interview de E. K. Sedgwick à propos de Dialogue on love. 27 septembre 1999. Internet.

films pornos. Elle est furieusement hors d'elle : parfait, l'analyse pourrait commencer... Mais non, il reprend sa position bienveillante, et les voilà qui entreprennent de désosser, détails après détails, tous ses fantasmes, elle lui en fournit des tombereaux, lui et elle dans toutes les positions, et ils « travaillent » on the *couch*, sur le divan, (car pour ça, il lui a proposé de s'allonger, sic), dans le but qu'il ne reste pas la plus petite miette de ces fantasmes considérés comme perturbants et isolants, (tout juste s'ils ne la rendent pas sourde), alors qu'elle dit qu'elle les aime, ses fantasmes, qu'ils sont précieux. Bref, horizon *happy end* génitalisé.

Elle se maintient, et elle est maintenue, dans un espace de représentation, et bien que tout cela soit subtilement écrit, court en filigrane l'espoir de restaurer un état de béatitude du corps, un idéal de sensualisme cosmique, comme dans un bain primordial. Comment alors pouvoir quitter Shannon, comment dire *Stop now* ? C'est très simple, en faisant à un autre ce qu'il lui a fait à elle. C'est « comme si elle avait avec elle un objet de réflexion qu'elle peut tourner en dehors ou en dedans », écrit-elle. L'intersubjectivité se renverse, et elle s'en va en ayant rencontré celle qu'elle était quand elle est arrivée, une grande déprimée, elle va s'occuper de cette personne comme Shannon s'est occupé d'elle, « *a reparative work* ». Le livre se termine sur une note de Shannon :

Ce week-end, E a reçu un appel d'une femme qu'elle a connue ici, et chez qui on venait de trouver un cancer du sein. E a décrit cette femme comme ayant une dépression très importante. Elle a décrit quelqu'un amené à continuer de travailler bien que n'ayant aucun plaisir au travail. Ça sonnait à mon oreille exactement comme était E dans son « être capable de s'arrêter ». Elle se souvenait d'elle me disant combien elle attendait quelqu'un capable de lui dire qu'elle pouvait « s'arrêter maintenant » — E.G. est mon. Elle imagine que c'est aussi ce qui va se passer pour moi un de ces jours. Elle me dit aussi qu'elle est devenue capable d'écouter une voix qui est comme ma voix à l'intérieur d'elle-même quand tout est calme, une voix qu'elle peut croire et à qui elle peut faire confiance. Je peux imaginer la voix lui disant qu'elle peut s'arrêter.

Autant dire qu'ils sont liés jusqu'à la mort.

La honte qui accompagne, comme elle l'écrit, le moindre détail de ses productions fantasmatiques, n'a pas été acceptée par Shannon, il s'évertue à lui dire qu'elle peut lui parler sans honte. Il ne partage rien, « il ne vibre à aucune corde SIM » écrit-elle, il est comme un idiot devant les prouesses intellectuelles, ce qui permet de lui « faire comprendre que ses prouesses sont une défense », bref, sa neutralité crée un tableau moral auquel elle participe largement.

Si Sartre était un auteur important pour Sedgwick, elle l'aurait mentionné. Or, je n'en ai trouvé aucune occurrence, pas plus dans *Epistemology of the Closet*, que dans *Tendencies*, *Fat art* *Thin art*, ou *Touching Feeling*. Je n'en ai pas trouvé non plus dans *Shame and its sisters*, ce qui tendrait à prouver que Tomkins, non plus, ne s'y réfère pas. Pourtant, sa théorie des affects, bien que formulée en termes de *self psychology*, n'en est pas moins tributaire d'une conception du moi qui prend un appui sur une philosophie du cogito, et où l'inconscient est le cœur de l'être. Toutefois, les signifiants mis en branle en 1943 par Sartre dans *L'Être et le Néant* ont atteint Sedgwick à travers les écrits américains de *self psychology*. On peut par exemple constater, dans

l'extrait que j'ai traduit plus haut, que Sedgwick décrit l'incapacité d'étancher « l'hémorragie de douloureuse identification avec cet autre au comportement déficient » tout en souhaitant être ailleurs. Cette métaphore de l'hémorragie est longuement développée par Sartre qui parle de la honte comme d'une « hémorragie interne de l'écoulement de mon monde vers autrui-objet »¹⁷. En faisant de la honte un affect qui intervient dans un circuit regardant/regardé, Sedgwick use d'un recours ontologique qui lui fait écrire « la honte reflue vers l'être ». Pas loin de Sartre non plus : « Avec cet être que je suis et que la honte me découvre, quelle sorte de rapport puis-je entretenir ? En premier lieu une relation d'être. Je suis cet être »¹⁸. Et cet appareil qui, à la fin de sa thérapie, accompagne Sedgwick, et qu'elle tourne soit vers le dehors, soit vers le dedans pour une introspection, « j'ai un dehors, j'ai une nature, même si elle est pour moi inconnaissable » écrit Sartre¹⁹, n'est-ce pas cette illusion qu'amène immanquablement toute philosophie de la conscience, Sedgwick n'est-elle pas abusée par cette voix de sirène « Il ne peut pas y avoir de vérité autre, au point de départ, que celle-ci, je pense donc je suis, c'est la vérité absolue de la conscience s'atteignant elle-même »²⁰ ?

Sedgwick plonge dans une pratique de l'intersubjectivité dont elle et « son » psy restent prisonniers, enfermés chacun dans leur conscience, c'est tout ce que peut produire cette conception du narcissisme comme circuit rétabli entre regardant et regardé, un amour de soi fondé sur le mythe d'un amour unifiant.

Pourtant Sedgwick souhaitait sortir de la déprime, mais pour cela, pour que se produise dans sa cure une articulation de son désir, il aurait fallu à Shannon une petite touche de sadisme que sa neutralité lui défendait absolument, le rabattant de fait vers un exercice de l'amour du prochain parfaitement destructeur, un humanisme ravageant. Dans l'articulation du désir névrotique et du désir pervers, lot commun de tout un chacun, c'est l'expression perverse qui est la plus menacée par la neutralité du psy, parce qu'elle réclame un certain maniement de l'intersubjectivité, elle vient chatouiller de l'autre, et même de l'Autre, sans cesse, d'où la tentation du psy de répondre « neutrement » au lieu de « se laisser embarquer ». Que le sujet se détermine perversement comme objet ou qu'il entre névrotiquement dans le fantasme, dans les deux cas, la neutralité le laisse dans le lac.

Avec Sa Calvitie, avatar drag, c'est précisément le tableau moral esthétique dont témoigne Sedgwick qui bascule. Sa Calvitie n'est pas EKS, Sa Calvitie développe une tout autre stratégie, elle crée des situations inattendues dans lesquelles elle commet une légère provocation. On pense au lézard de Jensen sur la dalle de Pompéi, et à Hanold claquant la main — chaude — de Zoé/Gratidia et mordant sa joue pour la conduire au baiser. La méthode drag de Sa Calvitie est de faire une légère action S/M. Le décor de la représentation fiche le camp, une nouvelle situation naît, et sur un ter-

17. J-P. Sartre, *CEtre et le Neant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 319.

18. *Ibid.*, p. 319.

19. *Ibid.*, p. 321.

20. J-P Sartre, *l'existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 64.

rain érotique actif, dans les coordonnées du désir, la honte devient un point d'intimité avec l'autre et de disparition commune.

La semaine dernière ç'a été mon lot d'être introduite *dans* l'une de ces machines pour une tomodensimétrie. Vous êtes allongée le dos sur une grande table. Le bras du côté du sein en question, ou plutôt plus en question mais dans la merde jusqu'au cou, est placé au-dessus de votre tête dans un bidule qui est en fait un morceau de panneau de particules de 40 cm de côté duquel émergent deux bouts de métal qui soutiennent deux morceaux de plastique moulé. Un morceau de plastique réservé à l'épaule de votre bras tordu, l'autre au dos de votre main. Votre bras est ainsi mis en sûreté dans la position classique du salut-aux-extraterrestres de la NASA. Un technicien, qui pour l'occasion s'appelle Jim, pousse un bouton sur une queue et toute la table se glisse dans un trou au milieu d'un grand beignet beige en plastique aussi haut que le plafond.

Le bidule sur lequel repose votre bras coûte peut-être vingt balles. Le beignet coûte plus d'un million, minimum, peut-être un million et demi, selon mon radio-oncologue, le Dr Daphne Palmer. Quand elle est passée pour discuter d'une petite anicroche sur mon rapport médical, j'avais les jambes en l'air, les pieds nus appuyés sur la partie en plastique du beignet, dans une position reconstituante de yoga pendant que je discutais les mérites relatifs des Leica et des Hasselblad avec le technicien. Multitâche. Eh bien ! dit le Dr Palmer, en regardant mes pieds non manucurés de les-bienne de Silver Lake posés sur son impeccable beignet d'un million de dollars, ÇA je ne l'avais jamais vu. Je me demande ce qu'en penserait le fabricant²¹.

Que se passe-t-il ? Sa Calvitie est censée être prête à entrer dans le simulateur pour être répertoriée, cartographiée, photographiée, en vue d'être irradiée, de façon scientifiquement précise. Quand le docteur Palmer entre, elle voit un tableau inattendu. On pourrait considérer qu'il y a là la même situation que ce que décrit Eve Kosofsky Sedgwick avec les Twin Towers étrangement disparues, si ce n'est que SC est vivante et que la question de la jouissance est au rendez-vous, le corps est impliqué dans le fantasme, pas dans le spéculaire. Daphne Palmer s'attendait à voir une malade allongée, le bras bloqué dans une position permettant l'efficacité des rayons. Or, que voit-elle ? Eh bien précisément, elle ne sait plus ce qu'elle voit, elle perd le regard. Peut-être que si Sa Calvitie, bien que n'observant pas une position de malade, avait été dans une pose facilement identifiable, par exemple allongée à la Marilyn sur l'appareil, en train de séduire le technicien, le Dr Palmer aurait pu à peu près voir la situation pour en faire un tableau connu, référencé, quoique éventuellement incongru, «une malade en train de chercher à séduire un technicien ». Après tout, le *Planet Cancer* de Sa Calvitie est à Hollywood. Mais non, Sa Calvitie est dans une posture de pieds en l'air en position de yoga dans un beignet prêt à fonctionner scientifiquement, échangeant des trucs de photographe avec le technicien au lieu de se taire. Le montage du tableau médical est déconstruit, et à sa place, une sorte de montage bigarré est là, en morceaux bizarrement assemblés. Leeil photographique de SC a parfaitement vu l'assemblage immobile du beignet, du bouton, de la table, de la queue, du trou, du bidule,

21. C. Lord, *L'été de Sa calvitie*, op. cit., pp. 111-112.

du salut aux extra-terrestres, etc... Tel le papillon-feuille ou la chenille-bâton, l'animal SC s'est adapté à l'environnement, SC est devenue un élément de l'ensemble, exploitant avec le beignet et tout le reste une déconcertante ressemblance, un parfait camouflage, comme Roger Caillois²² peut si bien le décrire. En adepte entraîné du yoga, l'animal SC est totalement immobile, condition indispensable d'une parfaite invisibilité. Et même, comme le Réduve masqué et autres insectes champions de ce sport de survie qu'est le camouflage, elle en fait trop : pourquoi les sauterelles pterochrozes se mettent-elles à ressembler à une feuille abîmée et non à une feuille intacte, pourquoi ce raffinement qui les transforme en plaies, moisissures et feuilles décomposées ? Difficile à dire, constate Caillois, mais en tout cas, le principal pour la sauterelle, c'est de ne pas avoir l'air d'une sauterelle, et pour le scarabée, de ne pas avoir l'air d'un scarabée. Pour SC, le camouflage est réussi, elle n'a pas l'air d'une malade.

Donc, lorsque le Dr Daphne Palmer entre, elle ne voit pas de malade, elle est aux prises avec une *absence*.

Mais l'animal SC, invisible, immobile, a un autre tour dans son sac. Sur le fond bigarré dans lequel elle s'est fondue, il y a une tache, une bigarrure, des ongles non-manucurés de lesbienne de Silver Lake, c'est quelque chose que Caillois répertorie comme mimicry, l'animal est déguisé, travesti. La chenille Phoebe mime une araignée, paraît-il de façon saisissante, il ne s'agit plus d'invisibilité, mais de leurre, de tromperie. SC est un travesti, SC est une lesbienne déguisée en femme. Pourquoi les papillons imitent-ils les guêpes, ou les guêpes les fourmis ? La seule réponse proposée par Caillois, c'est qu'il s'agit d'une « mode locale », un phénomène de « contagion obscure »²³. Avec le travesti, le registre du sexuel entre en scène.

Et dans ce champ-là, les dix ongles répartis symétriquement en haut des deux jambes en l'air, tels les ocelles sur les ailes du papillon, jouent parfaitement leur rôle. La fonction des ocelles, dit Caillois, est « l'intimidation terrifiante ». SC fait subir au Dr Palmer un léger forçage S/M, du S/M sans cordes, cuir, et autres instruments de torture, un *leger* forçage, le Dr Palmer est entraînée au-delà de la façon dont elle était impliquée dans la scène médicale, elle est entraînée dans un champ où l'érotisme est actif. Ce détail emporte le Dr Palmer, elle *se* fait draguer par un ongle. Car le sadisme fait appel à tout autre chose qu'à l'amour, le sadisme est dans un registre de désir. Grâce au léger sadisme de SC, les ocelles terrifiants font surgir un regard qui voit le Dr Palmer en train de lorgner une absence de malade, elle est surprise en voyeuse, les ongles-ocelles remettent dans la scène le regard que le Dr Palmer avait perdu en « voyant rien ». Voilà Daphne-la-voyeuse, surprise en plein exercice fantasmatique par le regard récupéré. Là est la honte d'être vue désirante, en train de lorgner une absence, « un manque du phallus ». Mais le Dr Palmer a le réflexe rapide. A peine a-t-elle récupéré le regard qu'elle l'échange immédiatement avec celui du fabricant, qui, lui, peut rétablir sans problème toutes les coordonnées référencées scientifiquement de l'ensemble, dans un champ redevenu phallique, le beignet redevient un simulateur et SC redevient une malade.

22. R. Caillois, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963.

23. *Ibid.*, p 67.

La honte ne se produit pas dans le champ du spéculaire, il ne s'agit pas d'enveloppe leurrante du moi qui s'évanouirait hémorragiquement, la honte surgit dans le champ du désir ouvert par les pulsions partielles, dans un point où mort et jouissance sont mis en jeu. Il est notable que la scène ne se produit pas seulement dans la dimension du regard. Quand le Dr Palmer est entrée, SC, au lieu de se taire, faisait du bruit. Elle parlait avec le technicien, et elle ne parlait même pas du cancer. Il y a, comme dans *Gradiva*, le cui-cui du canari qui rend ouvert l'espace que l'on croyait clos — l'oreille n'a pas de paupières. Intervient un autre objet, la voix de SC sortant de ce montage camouflé et travesti, qui vient déboussole le champ spéculaire, une voix, comme le bruit de feuillage remué que le guetteur, dans l'exemple de Sartre, entend, bruit qui fait surgir un regard, comme s'il y avait «quelqu'un» en train de le surprendre. Dans le même temps où les ongles-ocelles intimidants produisent un regard, la voix de Daphne Palmer, faisant sonner un «ÇA ! » claironnant, participe à la récupération des coordonnées phalliques de la scène. Nul doute que ses gestes participent du même mouvement.

La honte du Dr Palmer est indissociable de la honte de SC, avec son crâne chauve de victime du crabe. Mais il y a malentendu à penser que honte et répression sont liées, comme si SC, victime passive masochiste, se transformait en SC active sadique. Il n'en est rien. Dans ce mouvement tournant effectué par le S/M, registre de base de la relation désirante, il n'y a pas d'échange entre regardeur et regardé, SC et Daphne sont toutes deux du même côté, perdues dans un tableau non-identifiable et dont on ne peut attendre aucune reconnaissance, aucune identification. Il n'y a aucun recours à un «unien» possible, à un moi qui tienne le coup, à un affect qui viendrait restaurer quelque chose d'une relation, à une tautologie, quelle qu'elle soit²⁴. SC et Daphne sont devant leur propre disparition. Leur disparition n'est pas une régression, elles ne font pas une fixation, ce n'est pas une déflagration non plus, elles ne sont pas en éclats dispersés, elles ne volent pas en morceaux, elles subissent ensemble quelque chose de l'ordre d'une consommation. Lacan use d'un mot pour qualifier la honte, la honte est une conflagration²⁵, de *conflagrare* littéralement brûler ensemble. Entraînées vers le néant, elles brillent ensemble. La légère provocation érotique qui prend ce point de néantisation qui est en train de se produire, et qui l'installe dans l'autre, dans une conflagration, permet un autre traitement de l'être que l'amour. Ce n'est pas un partage compassionnel. Sa Calvitie fait du Dr Palmer une voyeuse, le support du désir n'est pas l'objet d'amour, pour soi ou pour l'autre, le fantasme et l'abjection sont au rendez-vous, SC a déglingué tous les signifiants médicaux respectables, et transfusés par la libido, *talk dirty*, les voilà devenus des beignets, des bidules à deux balles, un corps amoché, un bouton sur une queue, un ensemble dégénéré.

24. On connaît le jeu de mot sur lequel Lacan termine sa postface à l'établissement des séminaires par Jacques-Alain Miller, au Seuil : « Mais l'artifice des canaux par où la jouissance vient à causer ce qui se lit comme le monde, voilà, l'on en conviendra, ce qui vaut que ce qui s'en lit, évite Porno — Toto prend note, l'onto — voire l'ontotautologie. Pas moins qu'ici ». J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 254.

25. J. Lacan, *Les fondements de la psychanalyse*, séance du 13 mai 1964, site elp.

Pourquoi SC ne succombe-t-elle pas à une pratique masochiste, se faire objet négocié par l'autre, malade offerte aux échanges des médecins, pourquoi est-elle capable d'appliquer son léger traitement sadique ? Par fierté ? Parce qu'elle est rebelle ? Pas du tout, elle le dit tout le temps, la honte, elle ne la surmonte à aucun moment. Il faut alors compléter la scène du Simu et de Daphne-la-voyeuse. SC ne va jamais seule à *Planet Cancer*, ça lui est impossible. Quand elle retourne son appareil photo vers le médecin, SC cadre la photo, et demande à Kim, son amie, d'appuyer sur le bouton. Elles sont là toutes les deux et avant que se produise cette scène avec le Dr Palmer, Kim était dans la pièce :

Kim, qui au début avait photographié Le Simu avec la tendre chair de sa bien-aimée à l'intérieur, est expulsée dans le couloir, d'où elle m'observe à travers une large baie. Quand elle fait remarquer à Jim que n'importe qui passant par là peut me voir ainsi que mon Sdr²⁶ nu, elle se retrouve exilée en salle d'attente. La raison en est, dit Jim, qu'ELLE pourrait être exposée aux radiations et attraper le cancer.

Elles mettent en jeu leur couple dans les diverses scènes imposées par *Planet Cancer*, une articulation amour/désir est ainsi maintenue entre elles deux. Ceci permet peut-être que le masochisme reste pris dans les rets de l'amour et que, de ce fait, SC résiste à le mettre en jeu avec les médecins et autres adjoints,

Brûler ensemble, aller ensemble vers la disparition, fait surgir le signifiant de l'être pour la mort. Mais précisément, c'est un signifiant qui vient toucher le point de réel par où le symbolique est défaillant. La question de l'être ne peut être réglée par une ontologie, du fait même du défaut du symbolique. Il ne peut y avoir qu'une hontologie, « enfin écrite correctement ». Ce superbe néologisme est proposé par Lacan le 10 juin 1970. Il y a du réel qui est touché. Pourquoi ? Parce que l'être pour la mort, en tant que signifiant, ne peut pas représenter le sujet auprès du signifiant « mort » puisque « mont » fait qu'il n'y a plus de sujet. La honte est là, comme affect de la mort. Honte de ne pas en mourir est le point réel touché par la honte devant notre propre disparition.

Oui, il faut bien le dire, mourir de honte est un effet rarement obtenu. C'est pourtant le seul signe — je vous ai parlé de ça depuis un moment, comment un signifiant devient un signe — le seul signe dont on puisse s'assurer de la généalogie, soit qu'il descende d'un signifiant. Un signe quelconque après tout peut toujours tomber sous le soupçon d'être un pur signe, c'est-à-dire obscène : vingt scènes si j'ose dire, en font exemple et pas montées pour rire.

Mourir de honte, donc, ici la dégénérescence du signifiant est sûre, sûre d'être produite par un échec du signifiant, soit l'être pour la mort en tant qu'il concerne le sujet — et qui pourrait-il concerner d'autre cet être pour la mort —, soit la carte de visite par quoi un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant, vous commencez à savoir ça par coeur, j'espère, cette cane de visite n'arrive jamais à bon port, pour la raison que, pour poner l'adresse de la mort, il faut qu'elle soit déchirée, cette carte. C'est une honte, comme disent les gens, et qui devrait produire une hontologie orthographiée enfin correctement²⁷.

26. Sein droit, Sdr, SC dégrade par acronymie tous les signifiants qui passent à sa portée.

27. J. Lacan, *La psychanalyse d'envers*, 18 juin 1970, site elp.

Lacan en vient à une formule qui est aux antipodes de Sedgwick déclarant c'est formidable d'être vivant. On connaît le bon mot de celui qui, disant à Lacan je suis foutu, et ayant reçu une réponse affirmative, retournait d'un coeur plus léger vaquer à ses occupations quotidiennes. Ihontologie, science *de* la honte, produit un point de vue sur la vie, «la vie comme honte à boire parce qu'elle ne mérite pas, la vie, qu'on en meure».

Le crabe-cancer met en jeu, massivement, cet être pour la mort. S'il n'y a pas le sexe pour le mobiliser et le sémiotiser en le mettant dans l'autre et en produisant ainsi une honte, s'il n'y a pas une articulation avec quelque chose qui est non-protégé, au-delà du principe de plaisir, une mise en jeu de l'objet de désir lié à la mort, si la honte est considérée comme une pathologie dont il faut se débarrasser, alors il y a toute chance qu'on aille vers un repli de plus en plus grand et une déprime de plus en plus forte.

Le livre de Catherine Lord entre en coincidence avec une question sur le transfert puisque le transfert est censé mettre en jeu une relation d'amour. Si l'analyste est neutre et bienveillant, impossible de faire circuler quelque chose de ce rapport du sexe et de la mort, mais comment manier le transfert d'une façon qui ne soit pas orientée vers une réparation. Quel serait un maniement esthétique du transfert par lequel l'activité érotique pourrait produire une façon d'être hontologiquement dans le monde, des nouvelles relations esthétiques non transcendantes ?

En guise de contribution à la question ainsi posée, je vais tenter de témoigner de ma première rencontre avec Lacan.

J'appelle à la fin de l'été, pensant avoir affaire à un secrétariat. Or, c'est lui qui décroche. Prise de court, je dis tout à trac: — Je veux faire une analyse avec vous.

Il répond : — Venez immédiatement.

— Il me faut vingt minutes !

Il prend une voix lente comme si je partais dans une expédition risquée : «Vous venez rue de Lille, au numéro 5, vous appuyez sur la sonnette, vous poussez la première porte, vous vous trouvez sous un porche, vous avancez vers la cour pavée, vous franchissez les pavés, vous avez là un deuxième porche, vous voyez une volée de marches, vous montez, en arrivant sur le palier vous avez une petite porte sur la droite ce n'est pas celle-ci, vous avez une porte en face, vous y êtes, vous appuyez sur la sonnette».

Je fais tout ça au galop et je sonne. Il m'ouvre. Je trouve ça normal. (C'était en fait très anormal, il ne m'a jamais plus ouvert la porte en personne). En revanche, il est en robe de chambre noire, mollement nouée, les pieds dans des mules. Et il s'exclame :

— Quelle chance vous avez de m'avoir trouvé !

Je suis stupéfaite par sa fatuité, je ne lui ai même pas encore dit que ça fait dix ans que j'hésite à venir. Il me semble qu'il tend vaguement une main. A tout hasard, je tends la mienne. Il la prend... et la garde. Il se retourne et me remorque à petits pas vers son bureau, genre petit train. Il me fait asseoir sur un fauteuil large et bas, la chaise de bureau est juste à côté et il s'assoit sur la chaise, genoux contre genoux.

J'essaie de me ressaisir. Je parle. Une heure et demie. Je crois que c'est une durée normale (évidemment, par la suite, je verrai que parler plus d'une minute est inhabi-

tuel). Et il note. Au début je pense qu'il note ce que je dis, mais il écrit tellement comme un fou que je commence à me demander si ce que je dis est vraiment si notable et s'il n'est pas en train de préparer un travail urgent.

Il se lève. Moi aussi. J'attends le verdict. (le sien. Il faut dire que j'avais eu auparavant sept autres rendez-vous, avec sept analystes différents et chaque fois j'étais sortie en me disant que je n'y remettrais jamais les pieds).

Et donc, on se trouve à cinq centimètres debout l'un devant l'autre, car avec les chaises disposées ainsi, on était vraiment très rapprochés. Et il demande : — Quelle est votre adresse ?

— 22, rue Émile Dubois.

Et là, il se passe quelque chose. Comment décrire ça ? J'ai trouvé une expression tellement juste dans le livre de Catherine Lord, elle dit que la masseuse l'effleure d'un doigt aussi léger que celui d'un abuseur d'enfant, si léger qu'il peut toujours être nié. C'est à peu près cela qui se passe. Je dis «rue Émile Dubois», et il me tombe *dans* les bras. C'est bref et fugitif, mais il me tombe dans les bras. Comme quand Groucho Marx donne sa jambe à tenir à la dame pendant qu'il parle. Par réflexe, j'essaie de retenir ce vieux corps en robe de chambre, encore humide de la douche, et je l'entends qui flûte d'une voix étranglée par l'extase : « rue Émile Dubois !! ! ».

C'est très bref. Et il reprend, d'un ton tranchant : — Je serai là le 9 septembre, venez au plus tôt.

— A quelle heure ?

— A 9 heures.

Et méchamment, très fort et dents serrées, il ajoute : — MOINS CINQ !

Comme à cette époque-là, on vivait tous un peu les uns sur les autres, je ne tarde pas dans l'après-midi à rencontrer un ami qui appartenait à la galaxie Lacan. Si Lacan avait un bouton sur le nez, il savait pourquoi Lacan avait un bouton sur le nez. Encore sous le choc, je lui dis :

— J'ai vu Lacan ce matin.

Il me répond :

— C'est impossible, Lacan n'est pas à Paris.

Je tente une deuxième considération :

— La seule chose qui l'a intéressé, c'est que j'habite rue Émile Dubois.

Cet ami, qui connaissait mon adresse depuis longtemps, mais qui n'avait jamais songé à mélanger mes torchons avec les serviettes Lacan, me dit d'un ton dubitatif :

— Euh... Laurence Bataille habite rue Émile Dubois...

Deux jours après, il m'appelle au téléphone et me dit : « C'est exact, Lacan était bien de passage à Paris mercredi matin, il a fait un rapide aller retour entre Rome et la Sicile et il est venu à son cabinet entre 9h et 11 heures ».

La rumeur le signalait tout le temps, Lacan faisait de drôles de coups aux analysants, les bons mots recueillis en témoign²⁸. Ces drôles de coups étaient un manie-

28. Jean Allouch, *Allb, Lacan ? Certainement pas*. 2e éd. revue et augmentée de 132 bons mots avec Jacques Lacan, Paris, EPEL, 1998.

ment érotique du transfert, il s'agissait de sortir de ce à quoi entraîne presque obligatoirement le transfert, un analyste bloqué dans le champ du spéculaire, devenant une image, fait tout entier objet d'amour par l'analysant qui entend bien le neutraliser ainsi. Mais certains des analysants ayant subi «un coup de Lacan» n'avaient de cesse de le raconter à quelques autres, ça leur permettait de récupérer, grâce au groupe, l'image aimée mise à mal par Lacan lui-même. Pourtant, c'est bien quand l'érotisme entre en jeu, en particulier dans les entretiens préliminaires, accord de désir, que le champ du fantasme est touché et que l'analyse peut fonctionner. Un vieux corps humide dans une robe de chambre qui baille, une voix de fausset extatique, ou un hurlement « MOINS CINQ » qui secoue l'imminence de ma destruction annoncée, le champ fantasmatique n'est touché que par une réelle concordance de désir, et dans les exclamations de Lacan qui me laissent pantoise et honteuse, je ne sais pas qu'il est tout à fait exact que j'ai de la chance de le trouver, et pas seulement parce que ça fait dix ans que j'aurais dû venir, mais aussi parce qu'il est de passage quelques heures à Paris, mon adresse le chavire, mais je ne sais pas que j'habite en face de chez Laurence Bataille et que cette adresse «lui parle», je suis stupéfaite de le trouver quasiment déshabillé mais il est exact que je le surprends entre sa douche et son départ en fin de matinée, bref, genoux contre genoux, ça fait je-nous. Contrairement aux apparences, la galaxie Lacan, en faisant circuler les « informations » si possibles intimes et croustillantes, si possible avec un maximum d'indiscrétions, allait à l'encontre de ce mécanisme de concordance, car une fois révélés d'éventuels détails de la vie de Lacan, la correspondance ne fonctionne plus, la colle de l'école Lacan, le narcissisme du groupe, était le plus fort moyen employé pour neutraliser cette mobilisation érotique transférentielle.

Mayotte Viltard

Le style libre de Catherine Lord

DENIS PETIT

C'est la dernière missive de la série des emails adressés aux «Amis du Sein Droit de Catherine Lord» (*Regard en arrière*), datée du 1^{er} juin 2001, qui ouvre le livre. Lavant-dernière, datée du 18 mai (*Le frigo de Geraldine*), figure à sa place chronologique dans le chapitre *mai 2001*, celui qui clôt «le long été» de Sa Calvitie et précède le dernier chapitre, lettre de Catherine à S², écrite deux ans après, en février 2003, avant la sortie du livre (mai 2004) aux États-Unis.

Mais auparavant il y avait eu une publication partielle dans une revue, *Art Journal*, au printemps 2002 ; et une autre dans GLQ, *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, en novembre 2002.

Catherine Lord fait état dans son livre de lectures publiques d'emails de Sa Calvitie, données alors que le livre est en cours de fabrication (avril et mai 2001).

En France, en janvier 2004, avant même la parution du livre aux États-Unis, des extraits ont été mis en espace par Mayette Viltard dans le cadre de «Place Publique». Ils étaient dits en anglais et en français, par deux comédiennes qui se faisaient face, une Américaine et une Française, l'une brune l'autre blonde, avec Nadia, modèle et artiste de X, crâne rasé depuis 17 ans, qui restait muette, assise en arrière-plan.

Voilà l'efficacité du dispositif de fiction mis en place : lié à la performance «*Sa Calvitie*», il n'est pas enfermé dans le livre. Improvisé par le cancer et engagé par la diffusion des emails, le dispositif *dépasse* le livre. La dimension publique qui commence avec l'écriture et l'échange des emails, se prolonge dans la lecture du texte à haute voix devant diverses assemblées, se poursuit dans des parutions partielles. Les échanges continuent. Le texte n'est qu'un élément de la performance et il induit un

1. Catherine Lord, *Cête de Sa Calvitie*, Lunebevue éditeur, Paris, 2006, p. 241.

2. *Ibid.*, p. 249.

mouvement qui pas , par contamination, *dans* le lecteur. Son énergie pousse à la pro-fération. L'architecture du texte (agencements des chapitres, missives, récits, photos) tient rigoureusement compte des conséquences de l'improvisation et, jusque dans l'intimité des phrases et des mots, met à contribution le lecteur. Le moteur change de mains à chaque nouvelle lecture.

Essayons de présenter trois actes qui mettent en route le moteur.

LA CALVITIE DE MON ÉTÉ³ ET L'ENTRÉE EN SCÈNE DE SC

The baldness of my summer : baldness (calvitie) est ici métaphorique. Il s'agit de la nudité, de l'aridité, de la dureté, et même de la brutalité de mon *été*.

Dimanche 18 juin 2000. Juste avant la chimio. Catherine Lord écrit :

Ouverture de la Deep River, Ken G. murmure sa compassion. Il sait par Susan et Robbert. Ils lui ont dit de n'en parler à personne. Je n'ai pas honte, je proteste. Dites-le. Son petit ami m'embrasse : nous avons perdu ma soeur d'un cancer du sein l'année dernière. Daniel, toujours adorable, promet de faire quelques photos, Ulysses a essayé d'appeler mais ne veut pas parler dans une machine, Deirdre chaleureuse, Jennifer marrante, Lida effrayée, Mark aussi, Mario tendre, Cirilo vrai. Ma mère disait que le pire dans la chimio était que tout prend un goût métallique. La mère de Cirilo est morte. Il faut te battre, il me dit, en serrant ses petits poings. Kim et moi sommes assises sur le trottoir à l'extérieur de la galerie. Je frotte son dos. Cirilo frotte le mien. Nous sommes tout à fait bien.

Denis Petit

La famille bizarre, — *des gens imparfaits, fragiles, éphémères, des gens qui en savent aussi peu que moi sur les moyens de se comprendre* —, la famille bizarre se frotte le dos. Avant ça, les emails de masse prévus et écrits n'ont pas été envoyés. Il y en a un autre après, pourtant très long et élaboré « *Réponses aux questions les plus fréquemment posées* » toujours pas envoyé, mais le dispositif est prêt, à partir de ce point de bascule que constitue la proposition « *la calvitie de mon été* ».

Et alors, c'est avec l'apparition du crâne dans l'écran du poste de télévision⁴, après le rasage de la tête, c'est à partir de ce moment-là que les emails de masse sont diffusés. Le premier est daté du 10 juillet.

l'invention du personnage de Sa Calvitie rend possible la première publication des emails. La nomination de Sa Calvitie, troisième personne, point extérieur, reflet parlé, crée le point d'appel de la famille bizarre.

3. Catherine Lord, *L'été de Sa Calvitie*, op. cit., p. 21.

4. *ibid.*, p. 23.

5. *Ibid.*, p. 37.

PHOTOGRAPHER LE LANGAGE. LA TEMPORALITÉ. L'ESPACE GRAMMATICAL.

Catherine Lord ne range pas son bureau'. Catherine Lord n'est pas forte en auto promotion, elle n'aime pas fouiller dans sa propre histoire. Mais elle a eu besoin de se constituer une petite communauté de gens qui lisent leur courrier électronique.

Et c'est une accro de la doc, donc elle a pris beaucoup de photos. Nomination de Sa Calvitie et prise des photos construisent un espace grammatical dont Catherine Lord nous donne la structure :

impulsion à l'origine de *ces* photographies prend sa source dans un espace grammatical que je n'habite pas encore. Je les fais parce que je veux les avoir quand j'habiterai un temps que je n'ai pas encore vécu. Je veux les utiliser comme les briques d'une langue que j'aimerais avoir l'opportunité d'apprendre. Voilà les phrases que je veux dire, un de ces jours. J'ai l'air d'une merde sur ces images, mais je les ai prises alors que j'avais un cancer du sein. Je les ai prises quand j'avais un cancer du sein. Je les ai prises la fois où j'ai eu le cancer du sein, et ce fut un très long été. Je ne veux pas que les photographies deviennent les éléments de troisième personne du plus-que-parfait pour quelqu'un d'autre : c'était l'été où Catherine avait eu le cancer du sein, c'était l'été où elle commençait à être sur la mauvaise pente, c'était l'été où elle aurait dû finir son livre.

Le lien est alors établi, me semble-t-il, entre celle qui prend les photos et fabrique un espace grammatical particulier et la petite fille évoquée dans la missive qui ouvre le livre (mais qui, rappelons-le, est la dernière diffusée), la petite fille de la Dominique, celle qui fabriquait ses images avec les mots des autres, parce que sévèrement myope mais pleine de ressources.

Catherine Lord applique avec rigueur son non-rangement de bureau. Dans la même lettre, les directions temporelles se télescopent. C'est ainsi que se propage un mouvement. C'est du non-rangement efficace.

Prenons par exemple le courrier du 9 septembre 2000 où nous est rapportée la comptine *P'tit bébé lune*'. Le 6 septembre nous avions lu : *P'tit bébé lune à cinq heures du matin, ce qui nous laissait* sur un point d'interrogation. Évènement de la vie intime n'est performé que dans ce courrier du 9 septembre.

Ces pensées me réveillent pas mal de nuits d'affilée. A son tour, je réveille Kim, qui a accepté de me chanter la berceuse suivante quel que soit le lieu et l'heure. Je l'ai prise au mot pendant tout l'été et elle a toujours accédé à ma requête de bonne grâce.

P'tit bébé lune sur le dos est couchée
Ses p'tits doigts de pied d'argent en l'air
Dans le bleu si grand du ciel esseulée
P'tit bébé lune ne s'en soucie guère

6. Catherine Lord, *L'été de Sa Calvitie*, op. cit., p. 93.

7. *Ibid.*, p. 106.

Dans le même courrier (*Sa Calvitie passe son bac*) nous tombons sur le passage :

Cela ne résout pas la question de savoir pourquoi Allan Sekula est moins surprenant lors d'un vernissage avec son crâne presque chauve que je ne le serais avec le mien... — exception faite de ma décision de laisser apparaître le marqueur et les réticules vert émeraude de la prépa aux rayons dans mon décolleté —

L'effet de surprise accentue le comique de la situation. Nous n'avions pas encore entendu parler du ciblage qui ne nous sera raconté que dans l'email du 12 septembre (*Sa Calvitie sur le point d'aller se faire griller?* :

Jim utilise le genre de marqueur qu'on achète moins d'un dollar au supermarché pour tracer des X aux quatre points cardinaux de mon Sdr. Au milieu de chaque X il place de petites cibles vertes en plastique avec roulements à billes en acier au centre. Il les a scotchées solidement sur ma peau à l'aide de l'équivalent médical du ruban adhésif et m'a dit que tout DEVAIT rester en place pendant le week-end et jusqu'à la prochaine étape de préparation des rayons, quatre jours et demi plus tard.

Les mails de la performance *Sa Calvitie* sont les carrefours du temps en mouvement. Un décalage s'introduit entre les passages de journal et les emails, et entre les emails eux-mêmes (également avec ceux des Amis). Il y a des reprises et des anticipations. Il ne s'agit pas de mise en abîme ni de flash back. Nous ne sommes pas dans le registre de l'explication. Plutôt dans un montage cinématographique proche de la sculpture ou du collage. Il y a un fil de narration dans les emails, mais il n'est pas continu, et il y a un fil de narration dans les passages en italiques et les deux fils s'entrecroisent et se répondent, se rapprochent et se tiennent à distance. On a déjà là, dans cette distance entre ce qui est «j ou mal» et «missiles», une mise en scène de l'acte de narration, une mise en acte, une polarité agissante. Des éléments ne se précipitent, ne s'assemblent, que dans l'écho d'un passage qu'on n'avait d'abord pas compris.

S'il y a des parts de récits dans les emails de SC, des parts de récit dans les passages en italiques, elles ne coïncident pas toujours. La juxtaposition crée un autre récit qui n'est pas raconté mais qui est photographié, comme une archive vivante. Le lecteur est inclus dans cette temporalité non linéaire, non binaire, subversion du rapport cause/effet, qui livre une impression en négatif, en creux.

LÉNONCIATION

Avec la nomination de *Sa Calvitie* (point d'appel) et le traitement photographique (espace grammatical) se crée un point de fusion des plans d'énonciation.

8. Catherine Lord, *tété de Sa Calvitie*, op. cit., p. 111.

On se trouve devant une difficulté si l'on cherche à rapporter ce qu'il en est de la structure narrative du livre : par exemple, on ne peut dire que les emails adressés aux « Amis du Sein Droit de Catherine Lord » sont écrits *par* Sa Calvitie, car c'est bien Catherine Lord qui les écrit *avec* Sa Calvitie. On ne peut dire que le dernier mail est écrit par Catherine Lord à Sa Calvitie (qui devient « S » pour la circonstance), il ne s'agit pas de dédoublement mais de polarité, de *désunairisation* des personnes. Sa Calvitie ne dit pas je, ça ne va jamais au-delà de «Sa Calvitie et moi avons» et, pour le «tu» de la dernière lettre, le «S» est nécessaire.

Au cours d'échanges à propos de points de traduction et des corrections, Catherine Lord a fait valoir que Sa Calvitie n'est pas seulement confrontée aux difficultés de passage de l'énonciation d'une langue dans une autre « *but the enunciation of a character that exists only in language and who is already, at once, delighted and despairing chat s/he is inventing herself in a language that's fading her/me* »⁹. La ligne politique passe entre les lettres.

La forme c'est le fond nous rappelle C. Lord¹⁰.

Ce qui fait paradigme dans cette affaire pour moi, c'est le traitement énonciatif des personnages. Voilà la pile à énergie qui concrétise le mouvement. La fabrique du personnage de langage est le résultat de toute une démarche dans le traitement de la parole rapportée. Traditionnellement, en littérature, sont distinguées trois formes d'insertion de la parole dans un récit, ce qu'on appelle les styles direct (« — Monsieur, dit-elle... »), indirect (... en lui disant qu'elle pouvait partir maintenant...) et indirect libre (N'avait-elle pas trop souffert déjà des commérages de la maison ?)

Énonciation, énonciateur et récepteur chez Catherine Lord

Émile Zola est considéré en France comme un maître dans l'utilisation des possibilités offertes par le maniement de ces trois styles. Relisons la fin de *Au Bonheur des Dames*.

— Monsieur, vous avez désiré me voir, dit-elle de son air calme. Du reste, je serais venue vous remercier de toutes vos bontés.

En entrant, elle avait aperçu le million sur le bureau, et l'étalage de cet argent la blessait. Au-dessus d'elle, comme s'il eût regardé la scène, le portrait de Mme Hédouin, dans son cadre d'or, gardait l'éternel sourire de ses lèvres peintes.

—Vous êtes toujours résolue à nous quitter ? demanda Mouret, dont la voix tremblait.

—Oui, monsieur, il le faut.

Alors, il lui prit les mains, il dit dans une explosion de tendresse, après la longue froi-

9. ... mais l'énonciation d'un personnage qui n'existe que dans le langage et qui est, d'ores et déjà, à la fois ravi et désespère parce que elle/il se fabrique dans un langage qui la/me trahit.

10. Catherine Lord, *City de Sa Calvitie*, op. cit., p. 138.

deur qu'il s'était imposée :

—Et si je vous épousais, Denise, partiriez-vous ?

Mais elle avait retiré ses mains, elle se débattait comme sous le coup d'une grande douleur.

—Oh ! Monsieur Mouret, je vous en prie, taisez-vous ! Oh ! Ne me faites pas plus de peine encore !... Je ne peux pas ! Je ne peux pas !... Dieu est témoin que je m'en allais pour éviter un malheur pareil !

Elle continuait de se défendre par des paroles entrecoupées. N'avait-elle pas trop souffert déjà des commérages de la maison ? Voulait-il donc qu'elle passât aux yeux des autres et à ses propres yeux pour une gueuse ? Non, non, elle aurait de la force, elle l'empêcherait bien de faire une telle sottise. Lui, torturé, l'écoutait, répétait avec passion :

—Je veux... je veux...

—Non, c'est impossible... Et mes frères ? J'ai juré de ne point me marier, je ne puis vous apporter deux enfants, n'est-ce pas ?

— Ils seront aussi mes frères... Dites oui, Denise.

—Non, non, oh ! Laissez-moi, vous me torturez !

Peu à peu, il défaillait, ce dernier obstacle le rendait fou. Eh quoi ! Même à ce prix, elle se refusait encore ! Au loin, il entendait la clameur de ses trois mille employés, remuant à pleins bras sa royale fortune. Et *ce* million imbécile qui était là ! Il en souffrait comme d'une ironie, il l'aurait poussé à la rue.

—Partez donc ! cria-t-il dans un flot de larmes. Allez retrouver celui que vous aimez... C'est la raison, n'est-ce pas ? Vous m'aviez prévenu, je devrais le savoir et ne pas vous tourmenter davantage.

Elle était restée saisie, devant la violence de *ce* désespoir. Son cœur éclatait. Alors, avec une impétuosité d'enfant, elle se jeta à son cou, sanglota elle aussi, en bégayant :

—Oh ! Monsieur Mouret, c'est vous que j'aime !

Une dernière rumeur monta du Bonheur des Dames, l'acclamation lointaine d'une foule. Le portrait de Mme Hédouin souriait toujours, de ses lèvres peintes, Mouret était tombé assis sur le bureau ; dans le million, qu'il ne voyait plus. Il ne lâchait pas Denise, il la serrait éperdument sur sa poitrine, en lui disant qu'elle pouvait partir maintenant, qu'elle passerait un mois à Valognes, ce qui fermerait la bouche du monde, et qu'il irait ensuite l'y chercher lui-même, pour l'en ramener à son bras, toute-puissante.

Dans ce passage virtuose, impétueux et ironique, les trois styles sont mis à contribution pour rendre le mouvement des passions qui agitent les personnages. Le savant et élégant dosage de leur utilisation organise la chorégraphie d'une intrigue qui se précipite.

Mais cet enchaînement préserve la discontinuité des personnages. Avec les marques de dialogue, les passages de récit intercalés, la narration n'est pas troublée. L'effet est dramatique et romanesque. Le style indirect libre dans lequel le narrateur reprend dans son discours les propos de son personnage garantit toutefois son existence. Même s'il est un alliage entre parole du personnage et parole du narrateur, il laisse à ce dernier toute son importance, tout son pouvoir (« dans le style indirect libre, le récit reprend ses droits », dit-on). Il reste le maître.

La parole du personnage ne passe pas *dans* le narrateur.

«Fermer la bouche du monde» ? Il s'agit de tout le contraire pour Catherine Lord.

Glenda

Sous ce chapeau, dit Suzie, cancer du poumon, la femme la plus élégante du groupe, il y a un bébé orang-outan, sans cheveux avec quelques longues mèches fines. Si vous voulez faire FLIPPER les gens, dit Glenda, mère de deux enfants, l'ainé dix ans, biopsie mal interprétée il y a trois ans, double mastectomie et reconstruction — maintenant regardons les choses en face parce qu'elle, elle l'a fait, elle est foutue, quand mon heure est venue mon heure est venue, c'est son mantra, et elle a déjà parlé à ses enfants — si vous voulez faire FLIPPER les gens, quand vous êtes à une fête ou un dîner ou quelque chose comme ça et que vous voulez vraiment les faire FLIPPER, voilà ce que vous faites. Vous dites, comme il fait chaud, j'ai trop chaud je n'en peux plus, vous retirez votre perruque et vous la balancez sur une chaise. Alors, vous saurez qui peut supporter.

II

IA Adriamcine c'était rien, dit Glenda. Le Taxol est épouvantable.

Les relations entre parole rapportée et parole du narrateur sont beaucoup plus complexes. Catherine Lord fait implorer le style indirect libre. Dans la même proposition, fusionnent style direct et style indirect : par cet effet de court-circuit du schéma narratif traditionnel, les paroles des personnages font la narration, elles passent *dans* le narrateur, elles le façonnent et nous sommes obligés de les prendre en compte différemment. Si vous voulez faire FLIPPER les gens, dit Glenda, mère de deux enfants, l'ainé dix ans, biopsie mal interprétée il y a trois ans, double mastectomie et reconstruction — maintenant regardons les choses en face parce qu'elle, elle l'a fait, elle est foutue, quand mon heure est venue mon heure est venue, c'est son mantra, et elle a déjà parlé à ses enfants —. La polarité elle/moi mise en place avec l'invention de Sa Calvitie s'est propagée à l'ensemble des locuteurs et informe le récit.

Sa Calvitie a créé une fiction au niveau du narrateur, un espace dans lesquels va pouvoir se déployer ce qui est au cœur du dispositif narratif, cette fusion des plans d'énonciation, la pile à énergie de l'écriture. Ce qui fait que c'est une écriture qui agit. Du coup, le narrateur passe réellement dans le récit. *tété de Sa Calvitie* est également une réflexion sur l'autobiographie.

Je dis à mon groupe de recherche que je ne vais pas travailler au livre sur la Dominique, comme annoncé, mais rassembler un manuscrit sur mon année avec le cancer du sein. Je n'arrive pas à me mettre à penser à la culture du citron vert ou à d'autres folies coloniales. Je n'arrive pas à m'arracher à Sa Calvitie. Il s'agit, après tout, d'un groupe de recherche sur l'autobiographie. Je jette un regard vers les animateurs du groupe, à qui j'en ai déjà parlé, pour demander la permission d'annoncer la nouvelle, pensant, je suppose, qu'il serait mal vu de lancer le pavé dans la mare au beau milieu d'un badinage universitaire. La nouvelle coule à pic sans un remous. Ma femme l'a eu, Bob E. me dit par la suite, très tranquillement. Elle va bien maintenant.

11. Catherine Lord, *tété de Sa Calvitie*, op. cit., p. 41.

Le personnage de langage permet cette prise en compte radicalement directe de la parole rapportée. C'est la parole qui rapporte le narrateur, le construit, le performe. Alors, les autres ce n'est plus l'enfer, c'est la performance.

Ainsi, la mise en continuité complète des styles direct et indirect permet une circulation. Nous n'avons pas affaire à des mécanismes d'identification mais à des flux de passage. Le premier public des mails passe dans la narration, participe à l'énonciation, sans commentaires. Les morceaux du discours des autres font le récit en le concassant. Le récit se construit dans le concassement du récit.

Des bouts d'échanges fabriquent un récit. Des mots prononcés et rapportés font l'autobiographie.

La mise en continuité des plans d'énonciation n'affecte pas seulement le niveau des propositions, il se poursuit jusqu'au cœur des mots, il franchit la barrière du sens jusqu'à la lettre. Une fois mis en marche, le réacteur du langage va jusqu'au bout. L'utilisation des acronymes (FABCAM)¹², des listes d'initiales (NOTES SUR DES TRUCS QUI COMMENCENT PAR B)¹³, des mots épelés (14:17. Qu'est ce donc que BETH ne peut épeler, L.E.S.B.I.E.N.N.E. ou C.H.I.M.I.O. ?)¹⁴ et la lettre qui ferme le livre écrite à Chère S, participent de la prise en compte des effets de langage initiés dans l'invention du «*character that exists only in language*».

Résultat : le style de Catherine Lord ne se ferme pas dans une représentation. Le récit n'enrobe pas l'histoire mais il est une action politique de narration. Du cœur des propositions à la topographie du livre, il réclame la profération, il agite son lecteur, il circule entre et dans les locuteurs, il refuse l'assignation à résidence du public.

L'intimité est politique.

Le livre de Catherine Lord est un livre politique.

12 Catherine Lord, *fete de Sa Calvitie*, op. cit., p. 84

13 Ibid., p. 115.

14. Ibid., p. 128.

Une liste

CATHERINE LORD

DANS UN MESSAGE DATÉ 17/10/00 CBLORD@UCI.EDU ÉCRIT
À DES DESTINATAIRES GARDÉS SECRETS :
OBJET : NOTES SUR DES TRUCS QUI COMMENCENT PAR S

Sarah. Rob, qui travaille en bas de la colline chez Red Lily, une entreprise de plomberie que cette maison connaît trop bien, est venu il y a quelques semaines pour repérer l'emplacement de la fuite d'eau qui a fait monter en flèche nos factures, l'a trouvée dans le pire endroit possible et par conséquent le plus cher, et m'a hélée dans mon atelier pour en parler, ce qui nous a conduits sur le sujet de l'espérance de vie des tuyaux. Rob dit que les tuyaux fabriqués avant la Seconde Guerre Mondiale duraient plus longtemps que les tuyaux de maintenant parce que l'explosion d'environ 1000 bombes nucléaires depuis la Seconde Guerre Mondiale a affecté la structure atomique des métaux. Il y a beaucoup de radioactivité dans l'air et les tuyaux ne durent pas aussi longtemps qu'avant. Toute cette radioactivité n'est pas très bonne pour les gens non plus, il dit. Il est grand et mince et roux et il dit à Chloe la chatte qu'elle est belle. On dirait que vous êtes en train de subir une chimio, me dit-il à moi. Terminée, dis-je, et nous avons topé là tous les deux.

Cela nous amène à la théorie de Rob sur le cancer, qu'il illustre avec les feuilles et les téguments de l'orme de Chine sous lequel nous sommes assis. Les toutes petites feuilles jaunes sont la radioactivité et les petits téguments verts sont les cellules. Il y a beaucoup de feuilles jaunes qui tombent et elles passent au milieu des téguments verts. Une partie des téguments verts va bien mais d'autres décident qu'ils sont atteints, et ils vont tout simplement étouffer avant de pouvoir se reproduire, ce pour

Extrait du Livre de Catherine Lord, *L'été de Sa Calvitie, une improvisation du cancer*, Paris, L'unebévée-éditeur, 2006, pp. 147-153.

quoi ils ont été mis sur terre, alors ils quittent le navire, ils se rassemblent et QUITTENT la partie du corps à laquelle ils devraient être liés et ils s'en vont pour se reproduire tout seuls. Les rats quittent le navire ? je demande. Oui, dit Rob. Et cela arrive d'abord dans les organes reproducteurs, avec le cancer des testicules, de la prostate et des ovaires. 11 omet le mot sein dans son inventaire des tissus reproducteurs. Finalement je me rends compte qu'il ne peut pas dire sein en face de moi, alors je le dis, SEIN, et même alors et peut-être même justement Rob ne peut pas plus y arriver. 11 a un léger accent canadien. Les organes reproducteurs sont les endroits les plus convaincus qu'ils doivent continuer, pour préserver leur code génétique. C'est leur mission. Quand quelque chose les menace, ils réagissent vite. Nous nous sommes mis d'accord sur un tuyau de cuivre pour 840\$. D'où ça vient que vous y ayez autant pensé ? je demande. C'était Sarah et Jordan, il dit. Elles étaient mes tantes et elles sont mortes bien avant leur temps. Sarah était la plus dure. Elle a tenu bon jusqu'à quarante-huit ans, et elle l'avait combattu depuis ses vingt ans, et elle n'a jamais vraiment eu la chance de vivre sa vie. J'ai eu besoin de potasser sur le cancer, explique-t-il. Tandis que je l'observe pendant qu'il agence les téguments verts et les feuilles jaunes, ses yeux sont déchirants. Je ne vous facturerais pas cette discussion, promet-il quand nous nous disons au revoir.

Supplice. Ne fais pas ça, disent les femmes de mon groupe de soutien. Mets des panneaux partout chez toi. NE PAS CÉDER. Quand ta peau brôle ça te démange et si ça te démange tu as envie de te gratter et ta peau s'écorche et ils ne te feront plus rien jusqu'à ce que ça guérisse et alors ça prendra plus de temps avant que ça soit terminé. Bilan provisoire, à moitié chemin, je présente le tout début de deux des coins du rectangle faits par le rayon et ils sont visibles uniquement si je tiens mon bras exactement dans la position, en fait la position du salut-aux-visiteurs-d'une-autre-planète, dans laquelle je suis pour recevoir le rayon.

Soupçon. Les poils pubiens, quand ils reviennent, commencent comme un duvet à l'extérieur des lèvres et gagnent lentement pour remplir le triangle.

Sens de la honte. Sa Calvitie ne se doutait vraiment pas qu'elle avait passé son été comme apprentie drag queen, ou king, pourtant c'était le cas. Sa Calvitie se rend compte qu'elle était, maintenant qu'elle s'avance tout droit vers le statut de has been, complètement absorbée par le souci de surmonter la honte, seulement elle n'était pas aussi informée à ce propos qu'une drag queen, ou king. Mais c'est difficile d'être chauve et fière quand on se sent comme de la merde. Et le problème avec le cancer, au cas où je n'aurais pas été parfaitement claire, c'est ce stigmate qui lui est attaché. Être malade du cancer c'est d'une manière ou d'une autre avoir failli — à gérer le stress, à hériter des bons gènes, à renforcer son système immunitaire. Avoir le cancer conduit très souvent à surprendre les gens en train de se demander quand vous allez mourir. C'est plus facile de performer le chauve (c'est-à-dire, avoir une tonte volontaire) que d'être chauve, plus facile dans ce cas d'avoir que d'être. Peut-être est-ce le point de vue des M2F sur les drag queens. Inversement, avoir des cheveux est entièrement un

acte de foi. Les personnes qui ne me voient pas beaucoup disent que mes cheveux repoussent bien. Moi je dis qu'ils ont repoussé.

Soleil (lunettes de). Quand j'ai laissé tomber mes lunettes de soleil derrière le divan dans son cabinet, j'ai découvert où ma psy cachait sa merde : jouets, vieux colis, cadres, emballages à bulles.

Sir. J'avais l'habitude de croire qu'être appelée Sir était soit un signe d'hostilité contre moi en tant que lesbienne, soit une indication qu'un membre ignorant de la population hétérosexuelle entrevoyait plus ou moins que quelque chose chez moi était différent mais ne parvenait pas à extraire le mot « lesbienne » de sa base de données. J'ai souvent pris cette seconde éventualité comme un compliment. L'autre jour, à l'intersection de Virgile et de Temple, alors que j'étais au volant de la BMW de Kim, l'homme afro-américain dans les cinquante ans posté sur la ligne médiane à qui j'ai donné deux dollars a dit «thank you, sir». J'ai compris que fonctionnellement j'étais, en tant que quelqu'un de blanc avec des cheveux très courts dans une voiture très chère, définitivement un sir. J'étais passée de lesbienne blanche avec cancer à homme blanc avec BMW. Étant donnés mes choix, ça ne me dérangeait pas d'être un homme.

Sommeil. Si le sommeil que j'ai maintenant est le résultat de la fatigue due aux rayons, c'est un truc splendide. Le sommeil sous chimio était agité, fragile, fragmenté. C'était l'échappatoire du corps contre la douleur, un malaise ponctué par des réveils dans la peur. Ces temps-ci, les jours de rayons, je me surprends à me réveiller après un petit somme de deux heures alors que je m'étais étendue un moment pour lire un livre. J'ai un vrai sommeil de bébé. Je me couche confiante, et sûre que je vais me réveiller plus forte. Je me réveille souriante, j'essaie de donner un nom à un état inhabituel que je commence à reconnaître comme étant tout simplement me sentir reposée. À part la peau rougie, qui maintenant, au numéro quinze, apparaît instantanément après le bombardement, les rayons ont l'air d'une grande douceur, comme tout : les amis, l'air, les espérances que je m'impose. Rien ne fait mal, à l'exception du nouveau type aux commandes, John, boutonnable et si jeune qu'il doit à peine finir de faire monter et descendre des petites voitures sur un autre modèle d'ascenseur hydraulique. Il me gronde parce que je me rassois alors que je suis encore à un mètre cinquante du sol, avant que le lit ne soit complètement revenu à sa position basse. Je réponds que je ne vais pas sauter. Il dit que le matelas pourrait faire une embardée, que je pourrais glisser, que son surveillant pourrait lui passer un savon et qu'il se préoccupe de ma sécurité. Et de la vôtre, je rétorque. Je ne suis pas une Toyota, me dis-je en moi-même.

Sensibles (points). Sa Calvitie se promène maintenant sans chapeau régulièrement et elle est passée, sauf pour cette rondelle à l'arrière où les cheveux des hommes s'en vont en premier, femme avec les cheveux très très très courts, plutôt argentés et extrêmement soyeux. Cette femme reçoit beaucoup de caresses. Son crâne est aussi délicieux que le ventre d'un petit chiot, sauf quand elle a une bouffée de chaleur, ce qui

lui arrive assez souvent ces temps-ci, la ménopause immédiate étant un autre effet secondaire de la chimio, même si l'un des bénéfices de la chimio, rétrospectivement, est qu'une femme de mon âge vienne à bout de la corvée périménauposienne — maux de tête, fatigue, sautes d'humeur, etc. — sans vraiment s'en rendre compte. C'est comme se donner un coup de marteau sur le doigt pour soigner un mal de tête.

Bon. Certains sont très polis et demandent avant de toucher. D'autres, en particulier lors d'une grande fête pour le cinquantième anniversaire d'un collègue à laquelle Sa Calvitie s'est récemment rendue, touchent sans demander, même des gens qu'elle n'a jamais vus ou vus juste une fois, ces dernières catégories incluant de vrais canons. Ça ragaillardit quand la main d'une blonde inconnue de vingt ans et quelques vous tapote la tête en vous disant que vous ressemblez à Sigourney Weaver et que votre bien-aimée, à qui vous êtes profondément et pour toujours attachée, regarde faire sans s'inquiéter. SC n'est pas DU TOUT dérangée par les petites tapes, notons-le au passage, parce qu'elles lui font l'effet d'être une rock star, ou un chiot, plus qu'elle n'en avait jamais eu l'occasion. Ce sont des formes d'amour assez différentes, et elle est préoccupée par l'amour, mais elle est enchantée de recevoir toutes les formes d'amour, notons-le aussi au passage. Au diable ses préoccupations. Ses amis et relations disent qu'elle est belle, ce dont elle est reconnaissante. La plupart des gens disent que sa tête a une forme parfaite.

Presque toutes les femmes et la plupart des hommes ajoutent ensuite quelque chose comme, je ne pourrais jamais me raser la tête parce que j'ai un endroit étrange, ou parce que j'ai un endroit moche, ou parce que j'ai un endroit bizarre. Cet endroit est communément décrit comme plat bien qu'en quelques occasions il ait été explicitement décrit comme une bosse. Invariablement, quand les interlocuteurs de SC touchent l'endroit qu'ils n'aiment pas, ce qu'ils font en hésitant et tâtonnant, le point est situé légèrement en dessous du sommet, c'est-à-dire, juste entre les yeux à l'arrière de la tête. Quand SC touche l'endroit, à travers les cheveux qui le recouvrent, et non elle ne le demande pas toujours, il est, mis à part une exception attribuable à un trauma physique, d'une rondeur et d'une régularité parfaitement et absolument cohérente avec la courbure du reste de la tête de la personne. C'est, toutefois, un endroit que les personnes elles-mêmes ne peuvent voir facilement, même à l'aide d'un miroir. SC pense qu'elle est tombée sur quelque chose de vraiment important. Elle pense qu'elle a découvert un endroit manifestement plus insaisissable et peut-être plus mortel de loin qu'aucun des deux pôles, un endroit très proche de chez soi après tout, un endroit qui a totalement à voir avec désir et honte et terreur et culpabilité et extrême vulnérabilité. SC pense qu'elle a découvert le point de compression de la mortalité. C'est le point de réassurance à toucher quand on est particulièrement heureux de ne pas être celui ou celle qui a le cancer. Il n'y a rien de mal à posséder cet endroit ou à toucher cet endroit. Tout le monde l'a. Tout le monde le fait. C'est comme se masturber, ou peut-être comme apprendre à bien faire l'amour. On trouve bien plus facilement l'endroit le plus intéressant pendant qu'on s'occupe de celui de quelqu'un d'autre.

Stades. Le cancer du sein est organisé en degrés de gravité qui déterminent la sévérité et les permutations du coup de bistouri, du poison et du régime de brûlis, pour paraphraser Susan Love. Le stade un est une tumeur de moins de 2cm sans ganglions lymphatiques. Le stade deux est une tumeur de petite taille avec ganglions lymphatiques positifs, une tumeur entre 2 et 5cm avec des ganglions lymphatiques soit positifs soit négatifs, ou une tumeur de plus de 5cm avec des ganglions lymphatiques négatifs. Le stade trois est une tumeur plus grosse que celles dont nous avons parlé avec des ganglions lymphatiques positifs. Le stade quatre est une tumeur qui a métastasé vers d'autres parties du corps, comme les os ou les poumons ou le foie. Toutes les personnes de mon groupe de soutien n'ont pas le cancer du sein, et les autres cancers sont gradués différemment, mais selon ce système rudimentaire, au moins quatre de mes pairs ont atteint un stade plus élevé que le mien. Deux d'entre eux, à ma connaissance, sont condamnés et je crois qu'un autre l'est aussi mais ce n'est pas dit et un autre, par malheur et pas par coïncidence, celle pour qui c'est le plus difficile, doit s'être rangée en leur compagnie parce qu'elle a manqué plus de chimios que quiconque peut compter. Nous ne l'embêtons plus à lui demander pourquoi ou à essayer de la persuader du bien-fondé d'y aller.

Les dispensateurs de soins médicaux manifestent souvent leur préoccupation à propos des groupes de soutien qui réunissent des gens avec des cancers différents, ou avec des cancers à différents stades, dans la même pièce. Ils pensent que les cas les moins graves risquent de subir un stress supplémentaire en s'exposant à des peurs encore inutiles et le stress, comme nous croyons tous le savoir, est mauvais pour les gens qui ont le cancer. Cela est particulièrement vérifié dans mon groupe de soutien, où les stratégies pour éviter le stress sont promues sans discussion, bien qu'il ne soit pas clair de savoir si éviter le stress guérit la maladie ou si cela sert tout simplement à se sentir mieux à la sortie. La différence est, de toute façon, toute théorique. Je sais que je suis en train de flirter avec la mort. J'utilise le groupe de soutien pour veiller à flirter sans me laisser séduire parce que je crois que je peux tenir le coup encore un bon bout de temps. Je ne sais pas si je subis plus de stress de ce fait-là, ou si ceux qui ont des stades de cancer plus avancés subissent plus de stress à cause de moi.

Le drag-book de Catherine Lord

MARIE-MAGDELEINE LESSANA

Voilà, ce livre que j'ai dans les mains, *1_été de Sa Calvitie, une improvisation du cancer* de Catherine Lord, est une intervention artistique et politique tout en étant un témoignage. Témoignage de la maladie ?

Catherine Lord a inventé ce personnage Sa Calvitie, trouvé au fur et à mesure de sa nécessité à la fois de bouger, et de s'approcher du pire, ce point de honte incandescent, se mettre en mouvement pour vivre cette expérience et donner des directions qui ne soient pas écrasées par la normalisation de l'affaire. Elle a inventé un procédé *catherinelordien* ici, pour ce cancer-là, qu'elle a attrapé.

Comme l'affaire est grave on aurait tendance à la faire basculer du côté du témoignage, du journal sur le cancer. On vit avec elle une expérience terrible. Mais si on dissocie la performance artistico-politique du témoignage on rate l'effet. C'est pareil du côté de celui ou celle qui en reçoit l'effet, on est embarqué dans cet appareil, cette structure/maladie, si on ne fait que raconter l'effet intime émotionnel sur soi, sans soi-même le performer, on rate l'affaire. Performer sa performance, c'est ce qu'il y a lieu de faire.

L'existence de ce livre en français, on l'a vu ce matin, est la performance de l'effet sur ceux qui se sont mis en route pour produire ce livre, Les Cahiers de l'Unebévue. Comme l'a dit Mayette Viltard il y a une justesse, une pertinence, selon elle, que ce livre paraisse dans une édition de psychanalyse puisqu'il concerne ce dont elle a parlé : une coïncidence entre ce livre et une question sur le transfert. *1_activité érotique* dans le transfert peut produire une façon d'être «hontologique» dans le monde. Des nouvelles relations esthétiques. Bon, ces termes sont un peu grandiloquents, mais ils disent l'engagement dans la performance de Mayette Viltard et des Cahiers. En ce qui me concerne je suis certainement dans ce coup-là puisque je parle maintenant.

Ce livre permet, m'a permis, d'accéder à un espace inédit, nouveau et vivant. Un espace créé, probablement qui se crée différent à chaque première lecture. C'est un livre action. Livre opératoire, un DRAG-BOOK. Un livre qui charrie, qui entraîne, qui arrache, qui transporte, qui modifie. Il fait d'un lieu d'épouvante, aveuglant, pétri-

Le drag-book de
Catherine Lord

fiant, figé par la peur de la mort annoncée, une invite chorégraphique à partager de l'intime avec des présences, plusieurs présences singulières. On peut les énumérer Sa Calvitie, Catherine Lord, Kim, Chloé, Ed, Annie, Julie Maria, les destinataires gardés secrets, la mère, la soeur, les amis, la psy, les médecins, les techniciens, les machines, les résultats, les étudiants, l'appareil photo, le groupe de soutien et beaucoup d'autres présences... situées entre le document et la fiction, il n'y a rien à vérifier. Eoeuvre est là.

Ce qui est fort dans ce truc, cette chorégraphie, c'est de faire s'évanouir la frontière, que dis je, le mur discriminatoire entre ceux qui sont frappés du diagnostic, condamnés, pestiférés, et ceux qui ne sont pas ainsi frappés du savoir abstrait (le diagnostic) qui fonctionne comme une condamnation.

Justement, c'est comme toujours, par les détails, les bribes actuelles, bien réelles, des morceaux d'histoire, des éléments de documentations, apparemment insignifiants, proches, contiguës, que se dessine, se capillarise le lien intime, l'inventé, vivant, au quotidien. Elle décrit les petites bifurcations qu'on fait dans la vie de tous les jours, dans les rapports aux gens, aux choses, aux transitions, à la programmation d'une journée. Ici c'est le cancer qui improvise et Catherine Lord sa secrétaire, il n'y a pas de je tout seul, Denis Petit l'a très bien montré. Le lien érotique amoureux, tendre, terrible aussi, comique, se trame et l'apparition de Sa Calvitie se tisse, personnalité sans visage et non abstraite, « balafre », trait discriminatoire, (fente à la Luciano Fontana) venue s'insinuer puis s'imposer sous la touche d'ordinateur. Elle oblige à pulvériser l'intime hors du placard de la honte et le faire exister en une performance à plusieurs avec les publics de ce cancer-là, pendant tout le temps que dure la progression de l'attaque du cancer du sein droit de CL, après la chirurgie, par la chimio et la radiothérapie. Un an de travail avec cette petite foule en réseau mouvante, vivante, changeante jamais mise en dualité. Sa Calvitie and Co procède par petites provocations décalées, pas méchantes, mais juste un peu terribles.

Elle demande que soit annoncé son cancer aux collègues de son département en ces termes : Elle a ses deux nichons et elle n'est pas morte.

Les gens ne savent pas quoi faire de moi. Ils cherchent à déterminer si, ou comment, ou quand ils m'évacueront du corps social. Je n'ai pas le cancer, je suis le cancer. Je suis le problème, l'intrus, une branche à élaguer. Du même coup je rejoins le club secret de ceux qui savent ce que c'est de lutter et de vaincre. Ou pas. Mon cancer donne une chance aux gens de changer. A eux de voir.

On croise Freud (l'association dite « libre » : dire comme ça vient), on croise Aby Warburg (Dieu est dans le détail), on croise Bataille (coincidences entre l'horreur et la joie : l'érotisme).

La venue de Sa Calvitie, naissance de cette étrange étrangère qui s'impose et en impose, oblige à une troisième personne mouvante, circulaire en tout lieu à tout moment. Indépendante et dépendante de la narratrice avec qui elle collabore. Elles ne sont jamais deux, c'est une réelle fiction en mouvement. L'appareil n'est pas fixe, ni clos, c'est une fabrique de circulation du je de l'énonciation qui se dérobe, s'esquive justement pour faire émerger une sorte d'impersonnel qui fait venir une présence dans sa singularité fine, si personnelle. Quelqu'un vient !

A aucun moment la structure formelle ne se boucle, ni ne se clôt.

Sa Calvitie avait ses petits moments de mesquinerie. Elle était manipulatrice et pouvait se montrer vindicative. Elle se lamentait. Non seulement elle avait attrapé le cancer, mais elle avait contracté les deux symptômes du cancer : Solitude Non Voulue et Perte de Contrôle. Les majuscules indiquent que ces deux symptômes pourraient figurer dans une nomenclature.

Sa Calvitie a composé cette liste [de gens] pour prendre le récit à son compte, pour dire aux gens de s'abstenir de la pitié, pour n'être pas oubliée parce qu'elle pensait qu'elle pouvait mourir. Elle a composé cette liste pour arriver à être forte fière vaillante pleine d'énergie et d'allant au milieu de cette désolation qu'est le cyberspace, alors qu'elle haïssait son apparence et que descendre à l'ordinateur dans son atelier et s'y tenir la vidait parfois presque complètement. Elle a composé cette liste parce que les gens ne sont pas parfaits. Ils donnent ce qu'ils peuvent. Parfois ils manquent de moyens, et dans les temps de crise, même quand les gens sont généreux ça ne semble pas assez. Sa Calvitie se doutait bien que son misérable être chauve flageolant et pâle ne pouvait escompter que la sympathie l'inonde comme l'eau jaillit du robinet.

Sa Calvitie était une approche nouvelle dans la conception d'appareils prosthétiques, un titre honorifique fabriqué pour attirer l'attention sur le fait de la mortalité et en même temps, brandi aux couleurs du soleil levant, une stratégie conçue pour afficher et pour dissimuler. Sa Calvitie était une contradiction dans les termes, une grande gueule et un écran de fumée, une incarnation et un masque.

Sa Calvitie et moi. Sans aucun doute, ces rôles avaient à voir avec le genre, entre autres possibilités, mais ce n'est pas évident, même rétrospectivement, maintenant que Sa Calvitie est en état d'hibernation, de savoir si c'est l'homme de la maison qui a attrapé le cancer ou la femme-femme entre les draps. Quelque soit le jeu que Sa calvitie et moi jouions, nous avons débranché.

Vous voulez connaître le moment où la femme qui devint Sa Calvitie, moment qu'elle préfère présenter maintenant comme une performance involontaire, a appris que sa vie avait changé. Mais dans ce récit comme dans tous les autres, cela n'amène qu'incohérence et difficulté de ne considérer qu'une seule origine. Cela laisse supposer que quelque chose pourrait être réparé ou repensé ou raccommodé. Or, on ne peut repérer un moment unique quand une chair douce et innocente tourne mal et se change en monstre qui grossit sans rencontrer d'obstacle jusqu'à saigner à mort son hôte. Il ne s'agit pas de savoir où vous étiez quand Kennedy a été abattu, si vous avez mon âge, mais de considérer où vous étiez quand Jackie est morte et de vous rappeler pourquoi. Néanmoins, il y a des moments qui font partie de l'histoire. Il est à la fois difficile et superflu de choisir entre eux. Je les donne dans le désordre pour faire valoir qu'il n'y a pas de hiérarchie.

Procédé vivant, mouvant, en cours de création incessante.

Même si elle apparaît ailleurs et autrement Sa Calvitie est née de la honte.

Tout procédé artistiquement utilisé, mais inventé pour l'occasion, fonctionne comme prétexte, bon pour déjouer les unicités, casser les origines, ruiner les identités, rompre avec les savoirs subjectifs, empêcher les exhaustivités. Vous constaterez que lorsqu'on croit tenir une question, un plan, un objet, une linéarité, elle se dérobe et sera décalée même si les mêmes thèmes reviennent, sont repris, mais ce sera autrement. On n'a pas à se mémoriser une histoire, on est embarqué. Les dates par exemple, sont là pour baliser, pour donner corps, mais qu'elles soient justes ou pas, n'a aucune importance. On peut se demander cependant qu'est-ce que je faisais ce jour-là à cette heure-là.

Le sujet de l'énonciation tourne, sous des formes multiples, ironiques et personnelles/impersonnelles, le corps du lecteur est saisi.

Les listes, il y a des listes, des inventaires, des collections, cadeaux... rayon espoir. Je pense à Boltanski.

Tableau de statistique de risque, je pense à Sophie Calle.

Des listes de verbes à l'infinitif. Je pense à Giacometti, sur son carnet il écrivait chaque jour : Faire un buste. Sculpter, ainsi chaque jour à l'infinitif. Ordre impersonnel.

Je veux faire du kayak...écrire mon livre...partir et vivre avec mon amour... avoir un chien... nager...

Je ne veux pas être une femme qui devient son cancer... porter un ruban rose... des gens qui conjuguent au passé...

Plus rien à perdre. Se souvenir, spéculer, inventer, s'éclater...

Vous ne pouvez pas lire... regarder la télé...dormir... évacuer le poison...

On veut que la vie signifie quelque chose... On veut dire ce qu'on a à dire...On ne veut pas perdre de temps... On veut dire tout...

Liste de trucs qui commencent par lettre B, grosse peur de mourir dans la lettre B. Collection des remarques à reconsidérer : messages pas terrible au bord de la pitié ou du dégoût venant des autres

Notes sur des trucs qui commencent par S, il y a là l'item *Sens de la honte* (p. 149)

Il y a Sir : Passer de la lesbienne blanche avec cancer à homme blanc avec BMW
Truc par T : C'est difficile après...

Par D et F

Par C et H

L'innocence repousse avec le cancer qui recule, ça donne des moments de jeux comiques, terribles, joyeux, tendres, fragiles, mordants, troubles, baveux, hébétés. Quelque chose du jeu, de l'enfance. Ça dédramatise sans quitter la gravité de l'affaire. Ça s'incarne, on est entraîné avec elle dans la machine radiographique, l'autre bidule à rayons, avec elle dans sa salle de bains, dans sa voiture, dans un avion, au lit, dans l'atelier, on ouvre le frigidaire, on envoie des emails, on regarde le temps qu'il fait, on est avec elle à l'hôpital, on est fatigué, on a peur, très peur... La terreur qui rend tout abstrait et aveuglant est là déjouée et de la vie partagée s'incarne justement.

Je mets ce livre de Catherine Lord dans ma liste des oeuvres-événements qui performent le bord de l'horreur. Car il n'y a de performance que là où il n'y a pas de

frontière et où on l'édifie rigide et dure parce que la frontière n'existe pas. Baliser l'imbaisable, performer le sans frontière, l'absence de limite dans la justesse de la chose. Ici, l'espace à performer, la non frontière à performer c'est entre Malade et Pas Malade, Réversible et Irréversible, Vie et Mort, Avoir des Cheveux et Ne pas Avoir de Cheveux...

Je place ce DRAG-BOOK de Catherine Lord avec d'autres performances : *Eire sans destin* par Kertesz, *Shoah* par Lanzmann. Pourquoi ? Au centre il y a un vide fait d'innocence jamais comblée, par aucun savoir, aucune arrogance d'être. Des petites interventions au plus près de l'expérience sensuelle, logique, linguistique, mécanique, grammaticale, du détail qui touche à la vie d'un sans sujet qui, à cet instant, est en train de jouir de vivre. Ou même, c'est la performance du détail qui fait que se gagne un grain de jouir de la vie, là où elle pourrait se léthargiser, s'aplatir, devenir solitaire, être abandonnée, se lâcher. À aucun moment on ne cède à la pitié ni au pathos. Ce patchwork, cette bigarrure, fait rendre présent une force singulière à l'oeuvre, une sorte d'être très personnel non identifié. Quelqu'un vient.

On l'a dit, ça prend la forme décalée et marrante de listes, de saynètes, de journal avec les jours et la date et parfois l'heure et le lieu. Cela aussi c'est réel et fiction à la fois.

Ce DRAG-BOOK est une oeuvre d'art contemporain.

Contemporain, parce qu'actuel, vivant, hors métaphore, subvertissant la représentation, et aussi parce qu'il fait circuler le contact intime, minimal, réel-fiction, artiste-public.

C'est une performance, parce que ce livre relève du geste à effet sur un public, geste agencé, geste unique, qui n'a lieu qu'une seule fois, une seule fois cela.

Spontanément je l'ai situé entre Orlan et Sophie Calle. Orlan, puisque ses performances d'Art Charnel font de son corps modifié le lieu du débat public, afin de sans cesse déjouer les modes de processus sociaux qui s'exercent sur les corps, la chirurgie est au centre de son travail. Elle rêve de mettre une vraie salle d'opération dans une galerie, elle n'y a pas encore réussi. Elle aimerait bien se produire, elle, à corps ouvert.

Sophie Calle, parce qu'elle trouve toujours des dispositifs pour faire narration, espaces Photos et Textes, des lieux aveugles de notre vie intime, elle a l'art de chopper ces coins érotiques : la où on ne se sait pas, où l'on ne se voit pas, les franges sensuelles, les marges des préjugés, les masques du lien amoureux, les tricheries, les manoeuvres, les abus, les rebuts...

Ce livre, une seule chose à faire, irremplaçable : LE LIRE, et se laisser arracher, se laisser activement performer par ce qu'il performe.

Pour moi ce que cela a performe, c'est du LIEN, du lien minimal et intime et vivant.

Elle avait attrapé les deux symptômes du cancer les plus courants : Solitude non Voulue et Perte de Contrôle.

Un exemple de lien à l'arraché :

Il y eut les résultats de la biopsie. Le 26 mai 2000, sur la 710 nord, vers 4h30 de l'après midi, alors que je rentrais en voiture à Los Angeles avec mon amie

Annie après une longue journée de cours. Le vendredi avant le week-end prolongé du Memorial Day. Je savais que je ne pourrais pas attendre les résultats jusqu'au mardi suivant. J'avais appelé le bureau du chirurgien au moins quatre fois. Quand j'ai réussi à avoir Marcie, la chef de bureau, elle dit que la grosseur était suspecte. Voulez-vous parler au Dr Phillips, OUI. Alors elle m'a basculée vers le chirurgien, qui roulait probablement vers un endroit meilleur dans une meilleure voiture et sur une meilleure autoroute. C'est vrai que le rapport du laboratoire n'utilise jamais le mot maligne, il a dit, ils ne le font jamais, mais quand ils disent suspecte c'est sûr à 99% que c'est un cancer. Vous pouvez prendre un autre avis, mais c'est une ligne de conduite qui ne prête pas à controverse et je vous engage à prévoir une ablation de la tumeur et une biopsie du ganglion sentinelle aussi vite que possible.

Contact d'une voiture circulant sur une autoroute à une autre voiture circulant sur une autre autoroute, moment de ce lien suspendu et mouvant. Le chirurgien probablement n'est pas malade, il est plus riche qu'elle, il va passer un week-end de quatre jours. Tout est probablement meilleur pour lui à cet instant où chacun circule, en des mouvements semblables et différents, mis en relation par la bascule téléphonique du secrétariat du Cedars Hospital.

Pour finir je rappellerai que Catherine Lord nous donne un conseil dont il convient de se souvenir :

J'apprends à éprouver une profonde gratitude pour ce qui vient à ma rencontre d'horizons inattendus, en de multiples occasions. Mais pour votre information au rayon des convenances de Sa Calvitie, pour ceux d'entre vous qui ont des amis qui connaissent quelqu'un de malade et qui se demandent s'ils envoient une carte ou se demandent quoi faire ou se demandent si un coup de téléphone serait une intrusion -ce n'en est pas une. Ça n'a pas d'importance si vous ne savez pas quoi dire exactement. Affronter sa propre mortalité rend seul, et c'est l'un des moments, excepté peut-être à la toute fin, où les gens n'ont pas envie d'être seuls. Même si on ne peut pas affronter sa mortalité à sa place, ou le débarrasser de la nécessité d'affronter sa propre mortalité, les petits gestes sociaux, même si on les trouve démodés, aident.

Ce livre ne fait que passer par ici, il faut l'extraire d'une réception par des spécialistes à commentaires intelligents. Pourquoi n'ai-je pas montré le travail d'Orlan, ni celui de Sophie Calle ? Parce que ce lieu-ci ne me semble pas approprié. Je verrais bien le travail de Catherine Lord montré dans des lieux-espaces, larges, où n'importe qui, physiquement, pourrait approcher ce DRAG-BOOK.

Pour moi il a performe du lien, événement frontière, lien provoc, lien tendre, lien d'amour, lien érotique. À suivre.

Sunny Prestatyn

*Come to Sunny Prestatyn
Laughed the girl on the poster,
Kneeling up on the sand
In tautened white satin.
Behind her a hunk of coast, a
Hotel with palms
Seemed to expand from her thighs and
Spread breast-lifting arms.*

*She was slapped up one day in March.
A couple of weeks and her face
Was snaggle-toothed and boss-eyed;
Huge tits and a fissured crotch
Were scored well in, and the space
Between her legs held scrawls
That set her fairly astride
A tuberous cock and balls*

*Autographed Titch Thomas while
Someone had used a knife
Or something to stab right through
The moustached lips of her smile.
She was too good for this life.
Very soon, a great transverse tear
Left only a hand and some blue.
Now fight cancer is there*

Philip Larkin

Traduction Nicolas Plachinski

Prestatyn l'ensoleillée

Venez à Prestatyn l'ensoleillée
La fille riait sur l'affiche,
Agenouillée sur le sable
En satin blanc moulant.
Derrière elle, un bras de terre, un
Hôtel avec des palmiers
Semblaient s'étirer depuis ses cuisses et
Les bras étendus remontaient sa poitrine.

Elle fut placardée un jour de mars
Deux semaines passèrent puis on lui creva un oeil
Et on lui fit des chicots ;
D'énormes tétons et une entrejambe ouverte
Furent gravés bien profond, et entre ses jambes
Il y avait des gribouillis
Qui la mettaient à califourchon
Sur une bite florissante et une paire de couilles.

Signé Titch Thomas alors
Que quelqu'un s'était servi d'un couteau
Ou autre chose pour lacérer de part en part
Son sourire aux lèvres moustachues.
Elle était trop bien pour cette vie.
Très vite, il y eut une grande déchirure transversale
qui n'épargna qu'une main et un peu de bleu.
Maintenant il y a luttons contre le cancer à sa place.

Planète cancer et la parodie des normes

ALICIA LARRAMENDY

Pour réécrire le texte du sida, il faudrait tenir compte que la maladie est un langage, que le corps est une représentation et que la médecine est une pratique politique. Ces principes donnés par Paula Treichler en tête de son essai sur les signifiés du SIDA, «AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification»¹, peuvent être appliqués, selon Donna Haraway, au texte social de la maladie tout entier'. Le pouvoir du langage de la biomédecine, avec ses artefacts, ses images, ses architectures, ses formes sociales et ses technologies, n'est pas quelque chose de fixe et permanent, mais un fait social dynamique produit par des processus hétérogènes en devenir. «Ce que la science dit» n'est pas sans comprendre de multiples langages, plusieurs fois appelés scientifiques avec une facilité suspecte, et qui participent à la construction des sémiosis incarnées de la maladie, des corps et des subjectivités. Toute maladie comportant des origines obscures et des thérapeutiques difficiles est noyée dans des significations inévitablement moralistes, écrivait déjà Susan Sontag en 1977³, en parlant de la lèpre, de la tuberculose et du cancer. Viser à une objectivité scientifique n'est pas découvrir quoi que ce soit de non engagé, étant donné que les objets de la biomédecine émergent à l'intersection de l'investigation scientifique, de l'écriture et de la publication, de l'exercice de la médecine et autres affaires morales, financières, politiques et sociales, des diverses productions culturelles et des technologies de visualisation par des images'. La création des images par le pouvoir biome-

Planète cancer ou la
parodie des normes

1. Paula Treichler, «AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification», in *AIDS, Cultural Analysis, Cultural Activism*, edited by Douglas Crimp, Massachusetts, First MIT Press edition, 1988.

2. Dans une réunion de Place Publique en janvier 2004, le texte de Paula Treichler a été présenté le même jour qu'ont été lus et mis en scène pour la première fois des fragments de *1:été Sa Calvitie. Une improvisation du cancer* de Catherine Lord.

3. Susan Sontag, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

4. Voir Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*, chapitre dix «The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse », London, Free Association Books, 1991.

dical «est un des vecteurs de l'épidémie de la signification dans la culture de la thérapeutique post-moderne», écrit Donna Haraway pour introduire la question sur la manière dont «nous», occidentaux à la charnière du XX^e et du XXI^e siècle, pouvons créer des images de notre vulnérabilité et réécrire les textes.

Rares sont les livres qu'on peut envisager comme des essais subvertissant ce processus, deux livres de l'écrivain et photographe argentine Gabriela Liffschitz, *Recursos humanos. Textos y fotografías* et *Efectos Colaterales. Autorretratos y Textos*⁵, et un troisième, de l'écrivain et professeur d'art américaine Catherine Lord, *L'été de Sa Calvitie. Une improvisation du cancer*⁶.

Leurs expériences nous apprennent, entre autres, quelque chose sur la relation des mots, des images, des faits et des choses, sujet non négligeable étant donné que «il ne s'agit que de ça dans la psychanalyse», selon les propos complices que Jacques Lacan adresse à Michel Foucault la seule fois, semble-t-il, que celui-ci ait assisté à son séminaire, en réponse à l'invitation de Lacan⁷.

L'EXPÉRIENCE PHOTOGRAPHIQUE

« Si ce que vous regardez n'appelle en vous que clichés linguistiques, alors vous êtes devant un cliché visuel, et non devant une expérience photographique. Si vous vous trouvez, au contraire, devant une telle expérience, la "lisibilité des images" n'ira justement plus de soi, car privée de ses clichés, de ses habitudes, elle supposera d'abord le suspens, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués, dépossédés de votre capacité à lui donner sens, voire même à le décrire ; elle imposera en suite, la "construction" de ce silence en un travail du langage capable d'opérer une critique de ses propres clichés. Une image bien regardée serait donc une image ayant su renouveler notre langage, donc notre pensée. A ce moment, on pourra dire [avec Walter Benjamin] que "le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image" »⁸. C'est à cette conception de l'expérience photographique, développée par Georges Didi-Huberman que nous devons nous référer pour aborder ces trois livres.

En effet, le propre de la photographie n'est pas d'être la meilleure copie, la plus simple et proche réplique de la réalité, ce qu'on pourrait penser des images et les visualisations produites pour le langage de la science et de la biomédecine. Des ima-

5. Gabriela Liffschitz, *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*, Buenos Aires, Norma, 2003 ; Ret ur>os humanos. Textos y fotografías, Buenos Aires, Filölibri, 2002.

6. Catherine Lord, *tête de Sa Calvitie. Une improvisation du cancer*, Paris, l'unebevue éditeur, 2006.

7. Jacques Lacan, *L'objet de la psychanalyse*, séance du 18 mai 1966, séminaire inédit. «Car pour nous, quand je dis nous, je vous dis vous et moi, Michel Foucault, qui nous intéressons au rapport des niais et des choses car en fin de compte, il ne s'agit que de ça dans la psychanalyse, nous voyions bien tout de suite aussi que ce sujet scopique intéresse éminemment la fonction du signe». Lacan parle des mots et des choses en référence directe au livre de Michel Foucault, je me permets d'y ajouter les images et les faits.

8. Georges Didi-Huberman, «L'image brûle», *Art Press*, n° spécial 25, 2004, p. 68-73.

ges photographiques en couleur des planètes du système solaire, par exemple, qui créent l'effet d'avoir été là-bas en prenant soi-même les photos sont des constructions qui ont un incroyable effet naturel chez le spectateur. De même les photographies des composants du système immunitaire. Mais les photographies sans médiation n'existent pas, pas plus que les chambres obscures passives dans les versions scientifiques des corps, des machines, et des mondes.

Le génie propre de la photographie est sa capacité à démasquer et construire'. L'image photographique a le pouvoir de démasquer la réalité de par ses propres effets de construction : les agencements inédits produits par le montage nous font capter les choses autrement, des objets inobservés soudain envahissent l'image, les changements d'échelle changent notre regard sur le monde, les situations familières se vident de leur signification. C'est par sa construction d'étrangetés que l'image touche à un réel que la réalité même nous voilait jusque-là¹⁰.

A la fin du XIX^e siècle, lorsque Charles S. Peirce fait sa classification des signes et veut préciser la catégorie des signes «indiciels», il se tourne vers la photographie pour en donner un exemple. L'« indice » peut ou non ressembler à la chose dont il est le signe. Il se différencie de manière nette d'un autre mode de production de signes, l'«icône», lié au référent par une relation de ressemblance. Ça peut paraître paradoxal, en particulier au regard de certains types de photographies comme les instantanés, parce qu'à certains égards ils ressemblent exactement aux objets qu'ils représentent'. Un indice est un signe qui entretient avec son référent un rapport direct, physique. Ce n'est pas une réplique de l'objet. L'indice est un signe qui renvoie à l'objet du fait qu'il est réellement affecté par cet objet¹².

Les photographies, en tant qu'indices, sont des signes qui entretiennent avec leur référent une relation technique différente de celle qu'ont les tableaux ou les dessins. On peut peindre un tableau de mémoire ou grâce aux ressources de l'imagination, mais la photographie en tant que trace photochimique ne peut avoir lieu qu'en vertu d'un lien initial avec un référent matériel. Un indice est « un signe qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé aux caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part»".

Certes, les photographies ressemblent à l'objet qu'elles représentent. On croit même qu'elles lui ressemblent plus parfaitement que, par exemple, les tableaux. Mais la distinction établie par Peirce concerne le processus de production. «Les icônes sont

9. Selon Walter Benjamin, «Petit histoire de la photographie», Œuvres II, Paris Gallimard, 2000.

10. *Ibid.*

11. Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des Ecarts*, Macula, Paris, 1999. p. 77.

12. Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 140.

13. Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p. 158.

configuratives : on peut sélectionner tels ou tels aspects du référent comme but de la représentation, par exemple des aspects qui tendent à l'abstraction comme dans le cas des cartes ou des graphes. Mais dans le cas de la photographie, la ressemblance visuelle est "physiquement forcée" et c'est cette dimension formative qui l'identifie comme indicielle »¹⁴.

Tout ce qui attire l'attention est un indice. Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où se démarque la jonction entre deux positions de l'expérience. Un fort bruit indique que quelque chose de considérable s'est produit, bien que nous ne puissions pas savoir précisément quoi, mais on peut s'attendre à ce qu'il soit lié à quelque autre expérience. On ne peut énoncer aucun fait sans utiliser quelque signe servant d'indice. Si A dit à B : «il y a un incendie», B demandera : «Où ?» Sur ce, A sera forcé d'avoir recours à un indice, même s'il veut simplement dire quelque part dans l'univers réel, passé ou futur. Sans quoi il n'aurait fait que dire qu'il existe une idée d'incendie, ce qui ne fournirait aucune information, puisque le mot «incendie», sauf s'il était déjà connu, serait incompréhensible, selon Peirce.

Lapone est donnée par le fait que précisément la photographie — qui parmi les signes est donc un indice, impossible à séparer du trait physique — permette de démasquer et construire. Elle peut être «déconstructive» et «performative». Le propre du trait physique, le trait de l'objet dans la photographie, n'est pas de donner lieu à la copie, à la mimesis. Selon la publicité, la propagande, et plus ou moins le langage de la science, la photographie nous donnerait la représentation la plus parfaite des choses, puisque les choses y sont facilement identifiables. On amalgame alors l'illusion de référentialité avec les choses, comme si les images permettaient d'appréhender et d'inférer tout de suite les choses, selon la conception traditionnelle du signe, celle d'Aristote dans la Poétique : « La raison pour laquelle nous nous plaisons aux images est que, lorsque nous les regardons, nous apprenons et nous inférons, par exemple : "c'est untel, ou tel autre" »¹⁵. Les images publicitaires et de propagande «jouent sur l'ancienne règle de la captation [des images] et promettent une entrée gratuite dans les magasins du réel»¹⁶.

Relier le critère d'« indiciété » au « ça a été » dont parle Roland Barthes à propos de la photographie et ramener l'indice à une conception classique du signe conduit à faire de l'ontologie lorsqu'on regarde une photo. Un autoportrait photographique, en tant qu'image indicielle du réel, serait, dans cette optique, un document de la vérité de ce qui «a été» devant l'appareil photo qui nous permettrait de capter tout de suite, et selon la conception plus traditionnelle des autoportraits, le « véritable » sujet artistique. Mais lorsque Barthes note «cette obstination du référent d'être toujours là [dans la photographie] », ou que «telle photo ne se différencie jamais de son référent», que «la photographie porte toujours son référent avec elle », il ne s'agit pas d'ontologie.

14. Rosalind Kraus, *op cit*, p. 77.

15. Cité par Claude Imbert, «Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien», in *Les stoïciens et leur logique, actes du Colloque de Chantilly, 18-22 septembre 1976*, Paris, Vrin, 1978, p. 245.

16. C. Imbert, «Les droits de l'image» in Michel Foucault, *La peinture de Manet, Suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, 2004, p. 160.

Dés le début de *La chambre claire*, il fait référence à la photo en tant que pur événement, traversé par la Tûché, et renvoie expressément au séminaire *Les fondements de la psychanalyse*, où Lacan parle du réel comme rencontre qui serait essentiellement présence, comme rencontre manquée¹⁷. Le rapport de l'image au signe est important pour la pratique de la psychanalyse, et les propos de Lacan sont nombreux sur ce sujet, par exemple dans *L'objet de la psychanalyse* : « le sujet scopique intéresse éminemment la fonction du signe », ou dans *Radiophonie* : « Sous prétexte que j'ai défini le signifiant comme ne l'a osé personne, qu'on ne s' imagine que pas que le signe ne soit pas mon affaire ! Bien au contraire. C'est la première, ce sera aussi la dernière ».

Pourrons-nous écrire avec Claude Imbert lisant Michel Foucault : « C'est trop peu dire que nous sommes — c'est l'évidence — dans une civilisation de l'image. Le point est ailleurs, il est d'avoir entraperçu la possibilité, pressée par l'urgence, d'une nouvelle articulation des signes et des savoirs »¹⁸ ?

LE RÉFÉRENT RÉEL EST-IL A CONSTRUIRE ?

On peut trouver des discussions fournies sur ce sujet dans les travaux de certaines théoriciennes des performances queer. Elles questionnent en effet le type de relation qui est établi entre le signe et le référent dans les performances queers comme dans certaines photographies. Les performances queers ne seraient pas de l'art parce qu'elles présentent en scène la chose même (un malade de sida qui parle de sa maladie, la réalisation des entailles sur le corps, etc.) et non pas l'illusion théâtrale ? Y a-t-il une non-référentialité de la performance ?

En étudiant les performances queers de Bob Flanagan, Anna Munster, Ron Athey et Bill T. Junes, Lynda Hart présente la position d'une importante critique de New York qui a refusé d'assister à la performance de danse *Still/Here* de Bill T. Jones, en arguant qu'elle contenait des vidéos de malades de sida qui parlaient de leur maladie, et que ce faisant la performance franchissait la limite entre théâtre et réalité, et qu'elle n'était pas une forme d'art.

Dans *My queer body* de Tim Miller, les étudiant étaient obsédés par l'idée de savoir si le moment précis où il devait s'asseoir nu sur les genoux d'un spectateur était « réel » ou « mis en scène », ce qui montre qu'ils percevaient les divers monologues de Miller à propos de son histoire et de ses expériences sexuelles comme s'ils étaient une vérité absolue.

17. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, Paris, 1980. Dans la séance du 12 février 1964 à laquelle fait référence Barthes, Lacan dit : "De cette fonction de la tûché, du réel comme de la rencontre, de la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement, elle serait présence comme la rencontre manquée 1-1

18. C. Imbert, « Les droits de l'image », art. cit., p. 162.

Ron Athey a été accusé de faire s'égoutter de sang contaminé HIV positif — du vrai sang, pas du sang de comédie — sur la tête de son public. De même, Anna Munster, était accusée de n'avoir pas respecté le «sexe sans risque» quand les spectateurs ont acheté l'illusion théâtrale de croire qu'ils avaient été mouillés avec des fluides corporels extraits, en scène, avec un cathéter, quand bien même l'opération avait été simulée et que, hors du champ de vision, on avait rempli le sachet avec du Lucozade.

Ces performances ont déclenché de vives réactions au regard de leur « réalité ». Dans le cas de Munster, on interprétait à tort l'artifice comme un fait réel. Dans le cas d'Athey, le sang était réel, mais la terreur s'alimentait du fantasme/amalgame de la sexe/performance «déviant», avec la séropositivité¹⁹. Pour sa part Athey revendique le côté «réel» de sa performance en ajoutant qu'il modifie physiquement son corps, qu'il s'agit d'une expérience réelle contrôlée. Quant à Bob Flanagan, il a toujours insisté sur la réalité de ses actes, que la performance fût privée ou publique. Dans sa performance «Heures de visite» au New Museum of New York, alors qu'il était allongé pendant des heures et des heures dans un lit d'hôpital reproduit grandeur nature, le souci du public était de savoir si les actes qu'il effectuait étaient des trucages de théâtre ou non : s'il enfonceait de vrai des clous dans son scrotum, s'il restait étendu sur un lit de vraies pointes pendant des heures... C'est Sheree Rose, sa compagne, qui donne la réponse : «Nous jouons avec l'idée de ce qui est réel. Les gens disent, "c'est réel, c'est réellement Bob", mais ce n'est pas exactement lui. Quand les gens voient Bob dans le lit d'hôpital, c'est Bob Flanagan qu'ils voient, mais c'est aussi Bob Flanagan qui joue Bob Flanagan [...] et jouer avec ce concept met les gens vraiment mal à l'aise »²⁰.

Selon Lynda Hart, les artistes de ces performances ne créent pas l'«illusion de référentialité», mais ils produisent un rapport assez paradoxal du signe au référent, parce qu'ils ne disjoignent plus l'un de l'autre. On ne perçoit pas ces performers comme s'ils s'engageaient dans un libre jeu de signifiants ou de «mort du référent», «au contraire il semble que leur travail soit lié à une sorte de référentialité qui écrase toute distinction entre signe ou signifiant et référent. On reçoit leurs performances comme si les signifiants "étaient" le référent et le référent devenait "la chose elle-même"». Devant cette difficulté, Eve Kosofsky Sedgwick suggère qu'il faut prêter attention à une relation nécessairement «aberrante» de la performance à sa propre référence, à la torsion, la perversion mutuelle entre eux, au lieu de rester fixés à la supposée non-référentialité de la performance²¹.

Le référent réel est-il à construire ? Selon Lynda Hart les performances queer introduisent, au regard de la référentialité, le futur antérieur. Au lieu du «ça a été» barthien, il s'agirait dans cette relation «pervertie» au référent d'un «ça aura été».

19. Lynda Han, *La performance sadomasochiste. Entre corps et chair*, Paris, EPEL, 2003, p. 224.

20. Lynda Hart, *op. cit.*, p. 240

21. Lynda Hart, *op. cit.*, p. 245/6 y 243. Voir aussi le texte de Anne-Marie Ringenbach, « Des performances autotextuelles », *L'unebêvue N° 23, De pore à fille. Bataille pour l'écrit*, Paris, hiver 2005, pp. 64-69.

L'été de Sa Calvitie est un livre composé d'emails, de listes, de textes, et de photographies. Ces photographies rompent avec les autoportraits post-mastectomie ou post-calvitie qu'on a pu connaître jusque-là dans les livres ayant trait au cancer.

Catherine Lord « photographie tout ». Mais elle ne montre pas les photos où elle-même est photographiée, bien qu'elle en parle : le rasage de la tête, « le trempage dans les bains de bicarbonate de soude, moi traînant au lit. 1...J femme espiègle aux joues roses avec sa nouvelle coupe courte de gouine debout dans la salle de bain dans un t-shirt effiloché 58% CONTRE LES PERSHINGS et qui tente de se raser la tête et puis femme chauve dépressive assise sur un lit métallique qui couvre sa nudité avec une serviette de bain et puis femme à casquette blanche qui sort son bras suraccusoirise pour une perfusion rouge dans le cabinet du cancérologue et puis femme à casquette noire avec les pieds repliés sur une chaise, paraissant plus petite que dans son souvenir, et puis femme qui a enlevé sa casquette noire parce qu'elle a une de ces bouffées de chaleur incroyablement intenses qui résultent de la chimio parce que la chimio détruit le système reproducteur et puis femme chauve nue dans une baignoire »²².

« La photographie est, d'une certaine manière, un médium plutôt stupide. Avant de faire les photographies je savais que je n'allais pas réussir. Faire des photos de mon corps était une mauvaise idée, malgré ça je ne me suis pas arrêtée, mais je ne les ai montrées à personne. L'unique chance que j'avais était de retourner l'appareil, ce n'était pas moi le sujet intéressant, je n'étais pas le spectacle et je ne voulais pas collaborer avec le spectacle. La manière de tourner la chose était alors de photographier les espaces invisibles pour les médecins et d'essayer de produire ce qui est invisible pour eux. Je crois au fond que je voulais montrer une architecture malade, une architecture colonisée par les idées hétéros de la beauté »²³.

Catherine Lord ne montre que des photos « inhumaines », table de travail avec écrans d'ordinateurs, tabouret d'hôpital, tableaux au mur avec une grande fleur rouge et, devant, un support de perfusion, tableaux des diplômes des médecins, dossiers, un tableau qui représente un paysage bucolique avec au-dessous les sacs-poubelles pour les déchets infectieux, des photos de Planet Cancer, comme elle dit. Et la dernière, une trentaine de photos de son crâne photographié du sommet, avec les différents états de la calvitie et de la repousse, comme une étude anthropométrique. Mais on ne voit pas le visage, juste la bosse du nez. Sa Calvitie n'a pas de visage. « Si j'avais montré une seule fois mon visage, vous n'auriez pas pu voir Sa Calvitie »²⁴.

Elle se dit « une accro de la doc ». Et précisément, ce qu'elle met en déroute, c'est le document dans la valeur qu'on lui accorde le plus souvent, un témoignage neutre, coupé de tout ce qui ne fait de l'image qu'une information distincte pour une science positive. Le document promet l'illusion référentielle. Catherine Lord procède d'une

22. Catherine Lord, op. cit., p. 94.

23. Catherine Lord, propos recueillis au cours de la Journée de l'école lacanienne de psychanalyse: De la honte. Sa Calvitie, honteuse éhonté, Paris, 7 mai 2006.

24. Ibid.

autre épistémologie : l'image-document n'est pas le reflet de l'événement, elle peut être l'événement même.

Nous sommes renvoyés à la photographie prise dans sa dimension de signe. En s'appuyant sur l'essai *La peinture de Manet* de Michel Foucault, Claude Imbert a pris acte du passage définitif, à partir de Manet, à une peinture de signes et par signes : « La peinture expulse l'histoire, la scène et les légendes. Mais elle suffit à donner leurs signes aux choses. Cette fois la visibilité est traitée pour elle-même et elle écarte par son ironique évidence ce fragile commerce, de l'imitation et de la ressemblance qu'avaient interrogé *Les mots et les choses* »²⁵. Déjà dans *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault, en dialogue avec Magritte et sa trahison de la peinture, permet de saisir comment à partir de ce peintre « l'énoncé ne double plus le tableau comme legendum, injonction externe et plus proche du mode d'emploi que de l'information, il ne peut être inscrit sous l'image, y affirmer sa différence qu'en niant la résorption identitaire de la légende dans son image associée ».

Interrogée sur la disposition des photos dans le livre — une photo ouvre chaque chapitre, photo en page droite face à une page blanche à gauche, texte commençant à la page suivante — Catherine Lord a indiqué qu'elle ne voulait pas que les lecteurs prennent le texte comme une légende de la photo, que les mots viennent doubler et prévenir les images, rassurants comme une carte d'identité. Les photos peuvent ne pas être la même catégorie de signe que les peintures, mais les deux donnent des signes aux choses. L'image trahit le contrat classique, on ne peut plus confondre les injonctions propres aux mots et celles qui viennent des images. « Il est dit tout haut ce que nous voulons ignorer, non pas qu'il est impossible de prendre la mesure des choses, mais qu'on s'y prend fort mal. Quelque part une épistémologie souveraine venait de se défaire »²⁷.

La question touche de près la psychanalyse. Michel Foucault avait déjà noté dans l'introduction au texte de Ludwig Binswanger *Le rêve et l'existence*, que « la psychanalyse n'est jamais parvenue à faire parler les images »²⁸, bien que plus tard, après *Les mots et les choses*, et avec l'article sur Manet, il ne s'agisse plus pour Foucault, comme l'affirme Claude Imbert, non de faire parler mais de déplier les images. La lecture des images du rêve comme rébus ne fait pas valoir les droits de l'image. Et cela peut laisser la psychanalyse se heurter aux limites de l'herméneutique, au risque de se répéter comme un disque en boucle.

Les photos de Catherine Lord ne sont pas des improvisations « sur » le cancer mais des improvisations du cancer, elles ne sont pas des instantanés pris sur l'expérience ce qui serait une pure et vaine contradiction, mais des éclats d'événements. Et comme telles elles peuvent faire jaillir l'invisible dans la compacité de la réalité.

25. Claude Imbert, *Les droits de l'image*, art.cit, p. 154.

26. Ibid., pp. 154-155.

27. Ibid., p. 155.

28. Michel Foucault, « Introduction », *Dits et Écrits I*, Paris, Gallimard, 2001, p. 73.

« La calvitie est une balafre. Je veux ma balafre. [...] Je ne veux pas faire les magasins pour couvrir ma balafre [...]. Je ne veux pas me fondre. Je ne veux pas rentrer sans faire de vagues dans le monde des gens qui ont peur de regarder dans les yeux quelqu'un dont les chances de mourir dans un futur proche sont plus grandes que les leurs et de loin, ou du moins ont-ils besoin de le croire »²⁹,

« Quand on a le cancer, le monde s'effondre, et ensuite on se rend compte qu'on peut le reconstruire mais on ne veut pas le reconstruire exactement de la même façon »³⁰. Du fond même de la vulnérabilité, de la peur — *star de mon propre film d'horreur* —, de la honte, Catherine Lord entre dans *Planète Cancer*, dans le monde de la maladie et des soins médicaux, accompagnée des amis/es, de sa compagne, et de son appareil photo. Elle n'accepte pas les prothèses, elle vire la perruque, elle envoie des emails, elle écrit, et elle fait des milliers de photos.

La calvitie — être glabre, être chauve —, (je ne parle pas de *Sa Calvitie*, qui est autre chose, on va le voir), défait le visage, défait l'organisation spatiale structurée de la tête qu'est le visage, défait les données représentatives et figuratives du visage. Elle est un des effets du cancer, elle porte atteinte aux représentations, définitions, significations qu'on pourrait croire acquises, et ce qui advient est peur, vulnérabilité, fragilité, honte.

Ces données figuratives du corps que sont les cheveux, les cils, les sourcils, les poils du corps se voient comme balayées par l'effet de la maladie et par l'intervention de la chimiothérapie. C'est comme si tout d'un coup, comme dans les peintures de Francis Bacon, on avait introduit un Sahara, une zone de Sahara dans la tête, comme si l'on avait écartelé deux parties de la tête avec un océan. C'est une catastrophe survenue dans des données de la probabilité et de la figuration.

Gilles Deleuze appelle cela un Diagramme : l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches non représentatifs, non illustratifs, non narratifs, des traits de sensation, de sensations confuses. Mais l'opération du diagramme, selon Francis Bacon, est de « suggérer », vous sentez que toute espèce de chose peut arriver. Ou plus rigoureusement son opération est d'introduire des « possibilités de fait » et pour que ces possibilités adviennent, les Diagrammes doivent être « utilisés » puisqu'ils tracent des possibilités de fait, mais ne constituent pas encore un fait.

C'est comme le surgissement d'un autre monde. Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport à quelque chose de nouveau puisqu'il ouvre les domaines sensibles. Le diagramme est destiné à nous donner ce que dans *Logique de la Sensation* Gilles Deleuze appelle la Figure'.

29. Catherine Lord, *op. cit.*, p. 45.

30. *Ibid.*, p. 81.

31. Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1996.

Et si, plus haut, je faisais la différence entre la calvitie et Sa Calvitie, c'est parce que sur la base du Diagramme qu'est la calvitie, de par cette opération bio-photographique-textuelle, Sa Calvitie se dessine comme la Figure qui donne rythme au chaos. Selon Deleuze, il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien aller vers la forme abstraite, ou bien aller vers la Figure. «La Figue est la forme sensible rapportée à la sensation 1...]. La sensation c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du "sensationnel", du spontané. La sensation a une face tournée vers le sujet [...], et une face tournée vers l'objet. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement [...] : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet»³². La forme rapportée à la sensation (Figure) c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration). La sensation c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. La sensation n'est pas le sentiment, qui est du sentimental, souligne Lacan".

«Tout de même, je peux voir la glace se craqueler et peut-être que Sa Calvitie est le début du renouveau». Mais un renouveau qui ne laisse pas supposer que quelque chose pourrait être réparé ou repensé ou raccommodé.

L'opération est très proche de ce que Félix Guattari appelle la mise en jeu des traits de visagété diagrammatique. On peut forcer leur entrée dans la visagété dominante coûte que coûte, à tout prix, avec la perruque, les cosmétiques, les prothèses. Ou encore, faire comme l'hôtesse dans l'avion qui appelle «Monsieur» Sa Calvitie alors que son amie assise à côté d'elle l'appelle ostensiblement Catherine ; même si elle a « l'allure d'une LESBIENNE butch invertie scandaleusement hommasse », l'hôtesse veut la faire entrer absolument dans le binarisme : homme/femme. Ou bien on peut se laisser aller aux possibles du diagramme, des traits de visagété diagrammatique, et s'enfoncer dans l'exploration de la relation de la technologie et des corps, de la signification d'être incarnés en mondes de haute technologie, dans l'exploration des frontières corporelles, et dans l'imaginaire de la fragmentation et de la construction des corps, en créant des nouveaux corps, langages, images et méthodes conceptuels. Et alors en étant prise pour la machinerie techno-scientifique des soins médicaux, on vire la perruque et on se met à écrire et à faire photographies. Et on verra : «Plus rien à perdre. Se souvenir, spéculer, inventer, s'éclater, faire jaillir le langage, faire tourbillonner sa propre calvitie, son monde, son langage, son esprit. Un nouveau genre. Coup de vent sur mon crâne chauve. Pas³⁵ de sourcils. Pas de cils. Quand il pleuvra l'eau coulera directement dans mes yeux» .

32. Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*, op. cit., p. 27.

33. Jacques Lacan, *Le sinthome*, séminaire inédit, 16-12-75, site elp.

34. Catherine Lord, op. cit., pp. 81-82.

35. *Ibid.*, p. 18.

«[...] j'ai viré la perruque. J'ai rayé de ma liste l'éventualité d'un produit de remplacement, une folie, une substitution, une solution temporaire qui suggérerait un problème temporaire. Pas même une crinière rouge en nylon à la Cher. Pas de godes poilus pour Miss Naturel. A un moment donné, juste après la coupe de cheveux lesbienne, la perruque s'est fait jeter, la perruque a atterri dans les ordures, la perruque n'ira pas torturer les tendres pousses, la perruque est restée sur les étagères du magasin. La perruque aurait l'air d'une perruque, et coûterait un max. (Il est vrai que pendant un moment, avant les cheveux courts, j'ai entretenu le rêve d'une perruque de dreadlocks. Je me rends compte maintenant que c'était un moyen inutilement compliqué pour refuser par avance de me transformer) »³⁶

AVEC GABRIELA LIFFSCHITZ. UNE CRISE DE LA DÉFINITION

Juste un an après le diagnostic de son cancer du sein, à la fin de l'année 2000, Gabriela Liffschitz publie son premier livre de textes et photographies, *Recursos humanos : textos y fotografías*, et en 2003 — peu de temps avant sa mort, survenue en février 2004 — le deuxième : *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*³⁷.

L'écriture et les photos, qui a posteriori formeront les livres, surgissent au moment où le cancer produit en elle une crise de la définition, une absence de représentations. «Le cancer en général et la mastectomie en particulier semblaient être [tout autour de moi] l'horreur et rien de plus, un concept statique, rigide, sans appel. Cependant, inversement, je ne réussissais à cristalliser aucune définition, à trouver parmi mes sentiments et mes pensées rien qui eût représenté une idée globale et absolue de ce qui m'arrivait, au contraire, tout semblait avoir besoin d'une variété incalculable de points d'où les regarder. Alors j'écrivais»³⁸. Précédemment, aux prises avec une autre douleur, celle d'un chagrin amoureux, elle avait déjà connu cet élan vers l'écriture. «Pendant de longs instants je suppose que je ne peux pas continuer, que je ne supporte plus de continuer ; malgré tout, je prends ce journal dans mes mains, et j'écris» dit le personnage de Venezia, son premier poème en prose, en 1990³⁹.

Maintenant, en 2000, elle fait aussi des photos : «Ce que j'imaginai, c'étaient des images sous de rigoureux paramètres photographiques. Comme ça je m'approchais d'une position, d'un point de vue — de mille points de vue —, et je m'éloignais d'une

36. *Ibid.*, p. 45.

37. En 2000 un groupe d'étude s'est constitué à Cordoba, Argentine, réalisant des activités en connexion avec d'autres groupes qui formaient à l'époque la *Section de Clinique Psychanalytique de l'école lacanienne de psychanalyse*. De Georges Bataille à Jean Genet, et l'historien d'art Aby Warburg, l'ouverture vers les études gays, lesbiennes, queer et trans a eu comme conséquence la chute d'un nom et un nouvel élan dans le mouvement de déplacement de la psychanalyse vers une multiplicité de savoirs locaux ou minoritaires : *Clinic Zones*. La rencontre avec les livres de Gabriela Liffschitz, dont je remercie Mauro Cabral, a eu lieu dans ce contexte.

38. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos*, op. cit.

39. G. Liffschitz, *Venezia*, Buenos Aires, Tantalía, 2006.



définition»⁴⁰. Elle écrivait, mais aussi elle imaginait des photos, des images photographiques, là-même où la pensée semblait impossible, ou en tout cas arrêtée, stupéfaite. Ce texte, indu parmi les photographies, tout au début, était une manière de faire quelque chose avec ce qui arrivait, avec le cancer, avec la mastectomie. Textes et photographies constituaient, selon ses mots, le passage des effets corporels d'une mutilation à l'élaboration esthétique d'une mutation.

La description, avec des paramètres photographiques, des images de son corps — « le corps de dos sur le sol, l'appareil, à côté du corps, prend une perspective des côtes, comme un sentier cannelé ou un chemin de fer. Le foyer dans les premières côtes, sans profondeur de champ, laissant la cicatrice au fond, tel un horizon vague et étendu, peut-être infranchissable, peut-être pas »⁴¹ —, a été suivie de la réalisation concrète des photographies. «J'ai l'horreur de la peur dans chaque geste, et j'ai un geste d'ennui devant l'horreur »⁴². «J'ai décidé un matin de prendre les photos, j'ai acheté une pellicule noir et blanc de 400 ISO, je suis rentrée chez moi, je me suis maquillée, j'ai mis l'appareil photo sur un trépied et j'ai commencé à chercher des objets et des vêtements [...]. La scène était plutôt désopilante [...], je courais d'abord à travers toute la maison en cherchant des objets (j'avais très peu de temps), après je courais entre l'appareil et le mur sur lequel j'avais collé un pan de tissus noir (qui tombait à chaque instant) avec l'espoir de pouvoir arriver à me mettre en pose avant que le déclencheur automatique arrive à son terme (j'avais seulement 10") [...]. Tout était assez absurde, avec glissades, éclats de rire [...], tombés du pan de tissus, et brûlures avec la cire des bougies. Je me souviens de ce jour-là avec une sensation d'espièglerie, parce que personne ne savait que j'allais les faire, je crois que moi-même tout au début je ne savais pas non plus ce que j'étais en train de faire»⁴³

Une partie des photos du premier livre, *Recursos humanos*, porte les marques de ce jour-là — la hâte, le manque de lumière, les conditions précaires, le tissu du fond mal collé sur le mur —, on les reconnaît facilement. Mais aussi à cause de l'horreur de la peur à chaque geste.

Ses livres, d'une façon différente de celle de Catherine Lord, participent activement du débat actuel sur la photographie et les images. Il y a l'horreur, il y a la peur,

40. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos*, op. cit.

41. G. Liffschitz, *Recursos Humanos. Textos y fotografías*, op. cit.

42. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos*, op. cit. C'est la dernière phrase du texte qui introduit les séries de photographies.

43. G. Liffschitz, *Recursos Humanos. Textos y fotografías*, op. cit.

et il y a ce mouvement de faire quelque chose avec cela, qui produit les images. Persée et la Méduse, une fois encore, sont ici convoqués. La lecture classique du mythe fait valoir que toute image photographique de l'horreur, même la plus crue, est un voile, une protection contre l'horreur et que le mythe de Persée met en évidence « le pouvoir pacifiant des images » : devant la Méduse Gorgone qui pétrifiait ceux qui la regardaient en face, Persée utilise comme miroir son bouclier de métal, et les yeux fixés sur son reflet il peut lui trancher la tête. L'image reflétée dans son bouclier est, selon cette lecture, un bouclier contre le réel impossible à regarder'.

Mais une autre lecture nous est fournie par Siegfried Kracauer, pour qui l'horreur, source d'impuissance et de paralysie, peut couvrir sa propre résistance, fut-elle désespérée. « On nous a appris, à l'école, l'histoire de la Gorgone Méduse dont la face, avec ses énormes dents et sa langue protubérante, était si horrible qu'un simple regard posé sur elle transformait hommes et bêtes en pierre. Incitant Persée à tuer ce monstre, Athéna lui recommanda de ne jamais regarder sa face directement, mais de le faire seulement par l'entremise du reflet dans le bouclier poli qu'elle lui avait donné. Suivant ce conseil Persée coupa la tête de la Méduse avec la faucille qu'Hermès lui avait procurée. La morale de ce mythe, c'est bien sûr que nous ne voyons pas, que nous ne pouvons pas voir les horreurs réelles car elles nous paralysent d'une terreur aveuglante ; et que nous connaissons ce à quoi elles ressemblent seulement en regardant leur images en tant que celles-ci reproduisent leur véritable apparence. [...] l'écran du cinéma est le bouclier réfléchissant d'Athéna. Mais ce n'est pas tout. Le mythe suggère aussi que les images sur le bouclier ou sur l'écran [...] permettent au spectateur [...] de décapiter l'horreur qu'elles reflètent. [...] elles appellent le spectateur à incorporer la face réelle des choses »⁵.

Cette deuxième lecture est partagée par Lacan quand il dit, le 18 mai 1966, à l'auditoire de son séminaire, que « l'écran n'est pas seulement ce qui cache le réel, il l'est sûrement, mais en même temps, il l'indique »⁴⁶. Que l'écran, en même temps, « indique » le réel, signifie qu'il a déjà, pour Lacan, un caractère « indiciel », au sens donné par Peirce. Il y a aussi, dans un séminaire bien antérieur, la référence à l'image terrifiante dans la *phénoménologie du rêve* de l'injection faite à Irma, « de ce que j'ai appelé

44. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris, 2003, p. 204.

45. S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Londres-Oxford-New York, Oxford University Press, 1960 (éd. 1974), p. 305-306, cité par Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 220. C'est moi qui souligne.

46. J. Lacan, *objet de la psychanalyse*, 4-5-1966. Site eip. C'est moi qui souligne.

47. C'est moi qui souligne. La référence à la « phénoménologie du rêve » nous indiquerait-elle que Lacan avait non seulement lu l'« Introduction » de Michel Foucault au texte de Biswanger « Le rêve et l'existence », publié un an auparavant, en 1954, — où Foucault critique la psychanalyse, en faisant explicitement allusion au Dr Lacan, pour n'erre « jamais parvenu à faire parler les images » —, mais aussi, d'une certaine manière qu'il avait relevé le défi. Je répondrai oui, après avoir lu l'analyse que fait Lacan du « rêve de l'injection faite à Irma » et la critique de Foucault à la fin du paragraphe où il fait référence à Lacan : « Dans le domaine d'exploration de la psychanalyse, l'unité n'a donc pas été trouvée entre une psychologie de l'image qui marque le champ de la présence et une psychologie du sens qui définit le champ des virtualités du langage », Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, Tome I, p. 73.

la tête de méduse, la révélation abyssale de ce quelque chose d'à proprement parler innommable», qui est atteint tout spécialement sur le plan imaginaire'.

Deux interprétations du mythe, deux régimes de l'image, image voile et image qui déchire le voile, parce que l'image n'est pas toute, et l'image n'est pas la même partout.

UNE QUESTION DE SEIN FANTÔME

Qu'est devenu ce premier mouvement vers l'écriture et la photographie ? On peut inclure Gabriela Liffschitz dans une série qui comprend plusieurs artistes et activistes des États-Unis cherchant à construire les images de leur propre vulnérabilité, à donner une visibilité pour une représentation d'une femme sans seins en dehors de la violence pornographique des images des livres de médecine qui assignent à une place fixe et à une place de mort. Elle a été la première en Argentine, et je n'ai pas pu trouver de témoignages d'un travail semblable en France. Peut-être que sur ce point de la fétichisation des seins dans le style de la revue américaine Playboy, qui amène de plus en plus de femmes chaque fois plus jeunes à se soumettre à des chirurgies plastiques pour modeler leur corps en suivant les commandements de l'image idéale du corps de la femme, la culture argentine est plus proche de la nord-américaine où les seins sont devenu une marque de genre très forte. En revanche, Ngozi Onwurah a fait un film en 1991, en Angleterre, dans lequel elle montre, selon Linda Kauffman, « des choses jamais vues sur un écran, les fantaisies sexuelles d'une femme blanche vieillie et grosse, dont la mastectomie produit des réponses viscérales de la part des autres personnages et du public »⁴⁸.

Aux États-Unis, en 1993, l'autoportrait avec mastectomie de Susan B. Markisz a été censuré dans l'exposition *Healing Legacies : A Collection of Art and Writing by Women with Breast Cancer* (Héritages sur la santé : Une collection d'art et écriture réalisée par des femmes avec cancer du sein), arguant qu'il était contre la loi qui interdit de « montrer des sujets de controverse politique contemporaine ou de nature sensationnaliste ou ouvertement répulsive »⁴⁹. La même année, quand le *New York Magazine* publia en couverture l'autoportrait de l'artiste-activiste Matuschka, « Beauté hors du risque », accompagnant l'article : « *You can't Look Away Anymore : the Anguished Politics of Breast Cancer* » (Vous ne pouvez plus regarder ailleurs : L'angoissante politique du cancer du sein), la revue a reçu quatre fois plus de lettres qu'habituellement pour un article important, des lettres pour et des lettres contre. Deena Metzger, dont le portrait post-mastectomie fait par la photographe Helle Hammid a été titré *The warrior*,

48. J. Lacan, "Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse", séances du 16 et 23-3-55. site elp.

49. Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, 1998.

50. *Ibid.*

fut licenciée de son poste de professeur pour avoir étudié avec ses élèves un poème écrit par elle sur la censure. « Les survivantes d'une mastectomie se voient elles-mêmes comme des guerrières, écrit Kauffman, en lutte pas seulement contre la maladie mais aussi contre la censure et des manières de pensée médiévales »⁵¹. Qu'est-ce qu'une femme sans seins dans une culture qui mesure la femme par les seins qu'elle a ? «Rendez-moi le droit d'être désirée pour mon corps, pas malgré lui», dit le personnage de *The body beautiful*, le film de Ngozi Onwurah. C'est un cri de guerre.

Les photos, les livres, les exposés de Gabriela Liffschitz n'ont pas suscité des réactions hostiles, des controverses, une censure. Ils semblent n'avoir pas dérangé, bien qu'en général les critiques les aient reçus comme des espaces de réélaboration, de resignification, ou de parodie des normes qui construisent les corps féminins et les corps malades. Elle a fait de son expérience du cancer une production d'une pensée radicale sur le corps et l'érotisme en dessinant une nouvelle carte des zones désirables, et en menant une politique du regard qui affirme que ni la féminité ni l'érotisme ne tiennent à l'anatomie, mais à une particulière mise en scène. À la limite d'un traitement qui n'a pas réussi à faire reculer la douleur, elle s'est dévêtue et s'est détachée des représentations sociales de la beauté, du genre, de la maladie et de la souffrance, de la sensualité, de l'humain, démasquant et parodiant les normes, et construisant un autre corps possible pour elle et pour les femmes qui viendront. Elle «visibilise» le fait que le pouvoir forme le corps, que celui-ci n'est pas complètement une donnée, dans le temps d'une vie, et encore moins dans la vie d'une espèce. Ses photos mettent en cause la proportion corporelle symétrique comme canon indiscutable de la beauté et dévoilent que le dérèglement perceptif causé par l'excentrique ou l'irrégulier exige de penser le mode selon lequel nos préférences ont été formées.

«Dans ces expériences on découvre un corps et on peut choisir de l'investiguer ou pas. L'équivoque consiste à penser que l'image antérieure n'était pas construite, il n'en est rien. Alors, quand apparaît quelque chose qui le modifie de manière radicale, on peut construire à partir de là n'importe quoi. Et si cela n'arrive pas, c'est parce qu'on pense qu'on a tout perdu. Si l'on ne reconnaît pas qu'il y a toujours eu une construction, il manque, au moment où celle-ci se défait, la capacité de construire une nouvelle fois. [...] Il ne s'agit pas de faire devenir transcendante l'expérience de la chute d'un modèle anatomique "complet", mais de signaler le fait que ce modèle anatomique "complet" est aussi une fiction »⁵².

«Pendant tout ce processus, je me suis rendu compte que le corps, c'est seulement cela, un corps, c'est-à-dire une série de circonstances, et non une unité — parce que le corps, on en fait l'épreuve, peut se désagréger. [...] J'ai découvert — en ma propre chair — que l'horreur, le complet, la beauté, l'érotique, sont des lectures, des constructions. Que ce qui produit l'esthétique, c'est le regard de chacun. Il s'agissait alors de proposer un autre regard sur le corps, le manque, la beauté, la sensualité, la maladie, l'ho-

51. *Ibid.*

52. Maria Moreno, «La enfermedad y sus metáforas», supplément *Radar* du journal *Pagina 12*, Buenos Aires, 2 mars 2003.



3W rreur, la condition de ce qui doit être vu, l'humain, etc. »⁵³.

David W Forster note que le contexte des photos de Gabriela est celui des revues des nus féminins, selon le paradigme Playboy, avec ses poses qui accentuent la mise à disposition du corps féminin envers le corps masculin : le corps des femmes est exposé à la pénétration du regard masculin. En prenant ces poses suggestives, elle convoque le regard masculin formé par le paradigme hétéro de la beauté, de la sensualité et de l'attrait érotique féminin, légitimé par le droit qu'il a de contrôler et contempler ces nus. Mais cet auteur considère qu'en faisant ces photos-là, Gabriela défie les codes de Playboy, qu'elle fait une parodie des nus féminins des revues hétérosexistes puisque selon leurs normes, son corps est un corps qui ne devrait pas

être photographie. «Le choc causé chez le spectateur par la découverte de la dévastation que le cancer a produite dans son corps, fait d'elle une femme dont le corps choit comme image érotique, un corps rendu doublement honteux, par la maladie et par l'intervention chirurgicale réalisée pour arrêter l'avance de cette maladie »⁵⁴.

En effet, elle fait une opération de construction de son corps qu'incorpore l'appareil photographique, les photos, le miroir, — dont elle parle beaucoup aussi —, l'ordinateur, les textes écrits, les transformations produites par l'intervention médicale, les chirurgies et les drogues. Mais s'il s'agit d'une parodie... la parodie ne réussit pas toujours à être subversive. Elle a des limites, le même acte porte un double sens, un sens dissident et puissant, mais également un renforcement des stéréotypes qui sont parodiés, une réification des constructions dominantes pourtant mises en cause. La parodie est le lieu d'une certaine ambivalence, on est toujours impliqué dans les régimes-mêmes auxquels on s'oppose⁵⁵. Est-ce que faire une parodie des normes dominantes suffit à les déplacer ?

Dans l'espace des autoportraits, Liffschitz s'approprie les normes du nu féminin, les subvertit, les deux en même temps. Alors, la tension parfois ne peut pas se résoudre et donne une appropriation fatalement non-subversive. Or, cette appropriation non-subversive est restée invisible pour ceux qui ont écrit sur Gabriela Liffschitz, ses amis/es, son médecin, son psychanalyste, son entourage. Il a fallu le « dé clic » d'une question de Catherine Lord pendant qu'elle regardait les photos d'*Efectos Colaterales*

53. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos*, op. cit.

54. David William Foster, « Defying the Masculinist Gaze: Gabriela Liffschitz's *Recursos humanos* », *Chasqui, revista de literatura latinoamericana* n° 32, mai 2003, pp. 10-24.

55. Voir L. Hart, « Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant », in *De père d fille. Bataille pour l'écrit. L'Unebevue* n° 23, Paris, hiver 2005. Et Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive limits of « Sex »*, Routledge, New York, 1993.

que je projetais à Paris, le 6 mai 2006, lors d'une Conférence de EUnebêvue : «Voix visionnaires et visions cacophoniques». A la suite d'une exclamation provenant du public déclarant que Gabriela « était magnifique », que « la dimension esthétique des photos était très forte », Catherine Lord a demandé : « Mais... est-ce qu'on peut dire que c'est une question de sein fantôme ? Il y a des fantômes divers, le fantôme féminin, le fantôme hétéro, le fantôme de gouines, le fantôme des médecins. Elle se projette comme femme et toutes les poses sont comme ça, c'est totalement un espace féminin je crois. Ce sont des photos de studio et le studio est ça déjà, c'est l'espace où l'on fait les photographies des femmes, c'est marqué comme ça et... elle habite cet espace comme femme, à mon avis ». Le fait est que presque toutes les photos accentuent, jusqu'à l'excès, les codes du nu féminin, et Gabriela Liffschitz ne les bouleverse pas, elle reste enfermée dans ce registre, malgré, ou à cause de l'ambiguïté de la parodie. Le sein absent est magnifié comme absent, la photo est habitée par un sein fantôme.

Comment la dénaturalisation de la norme peut-elle réussir à la subvertir ? Liffschitz répète et parodie les normes à partir desquelles précisément on dégrade un corps féminin malade et mastectomisé, sans mesurer peut-être que la force cumulée de la normativité peut écraser l'effort plus fragile de construire une configuration culturelle alternative. Dans une telle circonstance, le fait de citer la norme dominante peut ne pas la déplacer, mais la réitérer. Entre la position d'assujettissement et celle de l'insubordination, cette tension répression/lutte, il y a une coexistence instable.

Cependant, il y a une différence entre les premières photos réalisées chez elle, dans la hâte, sans savoir ce qu'elle faisait ni dans quel but, et les photos qui s'ensuivent. En les regardant il est difficile de s'exclamer : « elle est magnifique ! ». Mais comme elles sont mélangées parmi les autres, ultérieures, elles sont comme recouvertes par les photos de studio.

Lorsque le premier livre a été fini, le sein qui avait été l'objet de l'ablation avait déjà un nom : « "le manquant" (j'appelle comme ça le sein qui me manque), est quelque chose comme un être en activité, il ne s'agissait pas pour moi d'une absence mais de quelque chose en train de se signifier à chaque instant. Même dans le corps objectif, c'est comme ça, c'est-à-dire que le manquant est en action permanente pas seulement subjectivement (chatouillements fantômes, pensées, images, photos, c'est-à-dire des mouvements qui tous ressortaient de la claire intention d'être ce qui sort, ce qui s'étend et qui s'épanouit vers le dehors, tel jadis le sein existant), cette partie du corps présente aussi des variations constantes : elle s'affaisse, se gonfle légèrement, la cicatrice change de position et le fait qu'on voit le cœur battre entre les côtes propose à l'observateur attentif un terrain en permanente mutation »".

Les chatouillements fantômes l'obligent à une inspection constante de ses sensations, inspection qui accuse un corps étrange, le corps du désespoir, un corps réduit en miettes où il y a eu un « exilé » et qui jamais ne redeviendra le même. « Mais... peut-être que j'y arriverai, je me dis, peut-être quelque jour ces mutations emmène-

56. G. Liffschitz, *Recursos Humanos. Textos y fotografías*, op. cit.

ront de la simple cicatrice à la perpétuation d'arabesques folâtres, ou même peut-être — de nouveau — vers la turgescence du sein »".

« Le manquant » a la consistance des chatouillements fantômes et vient dans le sillage de la nostalgie de la turgescence du sein. La construction du sein fantôme, à partir duquel elle se reconstruit un corps qui malgré tout calme les regards, était-il l'objectif envisagé par elle tout au début ? Comment le savoir ? L'affirmer serait de l'envisager comme la même du début à la fin, méconnaître ses devenir sur lesquels il n'y a rien à dire, c'est sa démarche particulière. Mais sa démarche nous fait saisir cette relation complexe entre représentation et désir. La mutation dont elle parle est référée à la mutilation du sein : « Que cette mutation [son observation] se soit substituée à la mutilation, c'est-à-dire que dans cet aplat j'aie pu voir le mouvement et non l'absence (de féminité, de sensualité) a été le facteur qui m'a permis d'avoir une position active — et créative — au regard de ce nouveau moment de ma vie, de ma sensualité et de ma sexualité »⁵⁷.

La référence au regard masculin est tout de suite présente dans le texte : « À la fin de l'année 1999 mon gynécologue m'a informée que j'avais un cancer. Deux jours après, le mastologue m'a expliqué que je devais en passer par une mastectomie. Tout au début, je n'arrivais pas à voir clairement parmi les alluvions de sensations qui me traversaient, comme si mon corps était une piste de courses de vitesse, je ne ressentais aucun sentiment précis ; trop rapidement tout semblait se diluer, tranquillités et certitudes. Les sécurités qu'on a dans la vie se sont dénaturalisées, tout d'un coup elles sont devenues méconnaissables. À ce moment-là, dans le précaire cabinet d'un des hôpitaux publics de Buenos Aires, et aux prises avec la possibilité de ne trouver aucune précision en moi-même, je me suis distraite avec/et je me suis retenue à ce qui arrivait tout autour de moi. En premier lieu, j'ai noté le malaise du médecin, en réalité il ne semblait pas m'informer mais me consulter. Il donnait la sensation de parler de quelque chose d'aberrant. Il s'agissait d'une scène assez particulière [...] il y avait quatre hommes — trois médecins et mon ex-mari — et moi. Deux d'entre eux étaient perplexes, pâles, consternés. Les deux autres s'efforçaient de donner une impression pragmatique, mais en essayant de ne pas me regarder. Alors je me suis rendu compte de la diversité des positions auxquelles cette circonstance pouvait donner lieu. Une distance d'appréciation s'est installée tout de suite et en particulier au regard de la valeur d'un sein. Voilà deux jours qu'on m'avait dit que j'avais un cancer, quelle pouvait bien être l'importance d'une mamelle ? Je n'arrivais pas à comprendre. J'avais peur. Confusion, sensation d'étrangeté, mais une seule chose claire, me soumettre à la chirurgie le plus tôt possible [...]. Alors je ne me questionnai pas au regard de cet aspect, celui justement de l'aspect. Les questions sur ce sujet sont venues après »⁵⁸.

57. Ibid.

58. Ibid.

59. Elle fait un jeu de mots, *me entretuve, et me retuve*

60. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos, op. cit.*

Lorsqu'elle montre les premières photos au médecin, un des quatre hommes de cette scène, elle observe que littéralement son visage s'est illuminé, « il était très enthousiaste et il m'a dit qu'il fallait les publier ou les exposer, que ce serait très bon pour beaucoup des femmes. [...] Le fait de penser que mon travail photographique pourrait aider d'une certaine manière des femmes et des hommes subissant ce type de chirurgie ou une autre sorte de mutilation, m'a donné un encouragement énorme, même le cancer, d'une certaine manière, a pris du sens »⁶¹. Le changement du regard du médecin et son acceptation immédiate, et la subvention de la part du laboratoire Kodak pour faire des photos, sont les instruments de l'appropriation de son expérience par les autres, cela devient une expérience qui va aider les médecins colonisés par les idées hétéros de la beauté et dont les entreprises multinationales peuvent profiter pour leur propagande. L'approbation du projet par Kodak a été « le dernier grand encouragement dont j'avais besoin pour faire le travail professionnellement et avec le clair objectif de réaliser avec lui un livre et une exposition »⁶².

Les choses ont donc changé, le premier élan pour faire face à ce qui arrivait a été transformé en un travail professionnel et militant pour aider d'autres femmes. *Le cancer* a pris du sens. À partir de là, il n'est pas étonnant que les photos ne dérangent personne. Ce qui étonnerait plutôt c'est que les livres dans ces conditions aient été une démarche de soutien et qu'elle remercie en particulier son psychanalyste...

Gabriela Liffschitz décline le code des photos des nus féminins, mais finalement elle ne le désarticule pas. Elle force à faire entrer dans ce code son corps sans sein, mais quand même muni d'un sein fantôme qu'on ne voit pas mais qui agit dans l'image. Elle défie l'image, mais pour y rester, pour en agrandir les limites et pouvoir s'y loger. Pourquoi pas ? bien sûr, mais...

La photographe nord-américain Cindy Sherman, par exemple, dans ses autoportraits, décline les archétypes féminins véhiculés par la télé et le cinéma. Démultipliant son image vidée de son identité propre, elle dénonce une société où la femme est réifiée par le regard de l'homme, qui lui impose de correspondre aux représentations de ses désirs. Par des images inquiétantes de femmes au regard vide, dépossédées d'elles-mêmes, elle évoque les effets dévastateurs de cette négation. Mais elle multiplie les identités, on ne peut dire d'aucune photo « c'est elle, c'est Cindy Sherman ».

La différence avec Liffschitz c'est que son image n'est pas vidée de son identité propre. Le cancer avait fait tout éclater, elle était dans une crise de définitions et de représentations, plus de sol sous ses pieds, plus de certitudes. Alors, selon son récit, elle s'est distraite et elle s'est retenue à ce qui arrivait tout autour d'elle, les regards des quatre hommes qui l'entouraient. Cependant elle a fait autre chose aussi : elle s'est connectée à ses outils, l'ordinateur pour écrire et l'appareil photo pour faire des images. Savait-elle que l'utilisation des « machines » et de tout « outil » pour les « humaines » entraîne une expérience de désobjectivation, de perte de soi qui « fait perdre le sentiment organique du moi » pour en prendre les termes d'Aby Warburg ? Si elle ne

61. G. Liffschitz, *Recursos Humanos. Textos y Fotografías*, op. cit.

62. Ibid.

le savait pas, au moins en a-t-elle ressenti les effets : tout au début les définitions se sont éloignées et les points de vue se sont multipliés. Dès que nous prenons un objet dans notre main pour en faire un outil, nous transformons notre rapport au monde mais aussi, à son tour, l'outil, transforme toujours, de par son utilisation, le sujet individuel qui l'utilise, le liant à l'oeuvre qu'il compose avec lui⁶³. Des expériences de cet ordre, même si elles sont loin d'être exceptionnelles, sont hors du commun et non repérées, car il y a une habitude qui veut que l'individu soit reconnu comme un tout unique et indivisible, comme un sujet individualisé, différent des autres individus parce qu'il se vit comme différent, et la place du corps est centrale dans un tel vécu. Les identités sont des prothèses qui nous permettent de fonctionner dans la réalité, mais cela n'est pas «naturel» et ce n'est pas la seule subjectivation possible.

Gabriela Liffschitz récupère une individualité et un corps unifié par le sein fantôme que ses photos mettent en jeu. « On est toujours une unité 1...]. Je me regarde, cela je peux le voir, bien qu'il y ai des parts de moi-même qui n'y sont plus ; c'est alors que je vois l'unité, l'indestructible, l'inséparable du concept de moi-même »⁶⁴. Ses photographies font partie d'un processus qui a lieu dans une individuation corporelle, processus de subjectivation qui est le fait de se vivre, de se concevoir, de s'appréhender comme un tout, une unité indivisible. Le manque n'est pas l'absence. L'existence du manque rajoute au concept de moi. Elle finira par dire, dans un entretien à la fin du premier livre : «Je crois que mon corps se voit aussi complet que le corps de n'importe qui et c'est seulement une question de cadrage [...]. Je n'ai jamais vu mon corps aussi complet que maintenant, peut-être parce que jamais je ne me suis permis de le regarder comme je le fais maintenant».

Parmi les articles écrits sur G. Liffschitz, on peut trouver quelques petits signes, quelques phrases dissonantes qui témoignent de quelque chose d'entr'aperçu. Le titre d'un des articles est : «Un érotisme compatissant»⁶⁵ ; et Maria Moreno écrit que chez Liffschitz « il ne s'agit pas de réparation, sauf peut-être dans un sens pactisé sur les divans »⁶⁶. Elle n'est pas psychanalyste, est-elle ironique, ou bien ne sait-elle réellement pas à quel point il est étrange de lire qu'on peut passer un pacte de l'ordre de la réparation sur un divan, *ce* qui, par définition, empêche tout devenir ? En tout cas, il ressort tout de même qu'elle perçoit qu'il y a quelque chose de l'ordre d'une réparation qui est en oeuvre.

C'est aussi un piège de vouloir « être le sujet-actif-de-sa-propre-vie, et de ne pas être un sujet-passif-du-système. Agir les choses. Ne pas les subir »⁶⁷. Elle ne voulait pas être une victime, on a fait d'elle une héroïne.

Qu'est-ce qui reste quand le corps se désagrège et se fait chaotique à cause du can-

63. Voir Stéphane Nadaud, *Manuel a l'usage de ceux qui veulent réussir leur lantilcedipe*, Fayard, Paris, 2006, en particulier le chapitre : *Subjectivités et assujettissements*, p. 67-101.

64. G. Liffschitz, *Efectos Colaterales. Autorretratos y textos*, op. rit.

65. Christian Ferrer, «Explorando un erotismo compasivo», journal Clarín, Buenos Aires, 3 mai 2003.

66. Maria Moreno, «La cifra impar», supplément Radar du journal *Pagina 12*, Buenos Aires, 10 décembre 2000.

67. S. Nadaud, *Manuel d l'usage de ceux qui veulent réussir leur lantil edipe*, op. cit., p. 68.

cer ? Est-ce qu'il peut être re-construit autrement ? Ce n'est pas seulement le problème de la parodie mais aussi celui des politiques identitaires. La représentation de femme sans seins n'existe pas, les Amazones sont loin, et cette inexistence est cause de souffrances de nombreuses femmes. Mais Gabriela s'inscrit déjà tardivement dans la série d'actes de visibilité d'une femme avec cancer, mastectomisée, des années 80-90 aux États-Unis, et d'autant plus avec la tournure que son action a prise. Pourquoi déjà en retard ? Non pas parce que ces femmes auraient réussi leur entrée dans la diffusion et la banalisation de leurs représentations, puisque malgré leurs efforts, la catégorie « femmes sans seins » n'existe toujours pas. De fait, Gabriela vient s'ajouter à la liste des politiques de revendications identitaires qui misent seulement sur la visibilité et la représentation, ce qui aboutit à un échec. Les politiques identitaires continuent cependant d'exister dans le mouvement féministe car, selon Lynda Hart, les identités sont politiquement nécessaires mais en même temps sont pleines de menace, de perte, de réparation et de désaveu, et peuvent être avec plus ou moins de facilité réabsorbées, assimilées. Conscientes de ces difficultés, certaines lesbiennes et féministes, essaient de faire jouer en même temps une déstabilisation des identités. Car le problème c'est que le régime de la normativité finit par tout avaler. En ce sens, de petits actes presque imperceptibles peuvent être beaucoup plus effectifs. « Faire des petits trous dans la réalité. Ils doivent être réellement petits, sinon ils seront tout de suite déglutis par les "institutions" normales. Si on pense à un événement, fondamentalement en tant que rupture du temps ordinaire et rupture du faire, il est possible de penser la réalité d'une autre manière, même si ce ne sont que cinq minutes, je ne crois pas que ce soit sur la base de l'unité, de la reconnaissance et des accords en consensus. Je crois que cela va être plutôt sur des tensions et des non-reconnaissances »⁶⁹.

Catherine Lord prend acte de cela et fait un autre mouvement. Peut-être, en tant que lesbienne, américaine, professeur d'art, est-elle avertie du fait que le pouvoir de la subjectivité lesbienne tel que le suggère Judith Butler, prend sa force non pas dans l'apparition mais dans la disparition, dans « laisser ce qui ne peut pas pleinement apparaître persister dans une promesse dérangeante »⁷⁰ puisque le paradoxe de l'opposition visibilité/invisibilité c'est que tout cela reste dans l'économie du spéculaire, être dehors implique aussi être dedans, c'est-à-dire à l'intérieur du domaine du visible, du culturellement intelligible et cela peut ne pas être une voie de résistance effective, réelle. Alors, elle fait comme ces lesbiennes à propos desquelles Lynda Hart écrit qu'elles « ne cherchent pas la visibilité parmi les espaces sémantiques négatifs et les trous cognitifs de l'inconscient patriarcal ; plutôt, elles attrapent le dispositif, distordent les miroirs, et mènent le public dans l'espace dansant des interstices, où la subjectivité lesbienne refuse la dichotomie du révélé et du caché »⁷¹.

68. Lynda Hart, « Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant », art. cit., p. 33.

69. Beatriz Preciado, *Entrevista*, par Tara Herbst,

<http://www.assemblyinternational.net/interviewa/Interview-Beatriz%20Preciado>, ht m

70. *Ibid.*

71. Lynda Hart, « Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant », art. cit., p. 41.

Trois figures féminines de l'art visuel contemporain africain américain

NINETTE SUCCAB

« Nous sommes des êtres regardés dans le spectacle du monde... Le spectacle du monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoyeur... Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste, il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. »

Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*¹.

« Le nègre n'est pas, pas plus que le Blanc. Tous les deux ont à s'écarter des voies inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication. »

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*².

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

PRÉAMBULE

Présenter, d'une façon aussi modeste soit-elle, trois femmes artistes noires, trois artistes femmes noires, trois noires artistes femmes — comment ordonner les mots — requiert de rappeler, en un long préambule, des faits plus ou moins connus de tous. Ces artistes affirment la volonté de faire un art authentique où s'inscrit la valeur de leur culture *visuelle* noire, longtemps considérée comme secondaire par le monde occidental au regard de la tradition noire musicale.

Ma rencontre enthousiaste avec l'ouvrage remarquable d'Elvan Zabunyan : *BLACK is a color*³, une histoire de l'art africain américain contemporain, m'a offert un guide pour faire valoir les effets politiques sur la réalité afro-américaine de l'actualité d'une pratique artistique de l'art visuel.

1. J. Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 71-72.

2. E. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 187.

3. E. Zabunyan, *Black is a color, une histoire de l'art africain américain*, Dis Voir, 2005. Historienne de l'art contemporain, maître de conférences à l'Université de Rennes 2 et critique d'art, Elvan Zabunyan travaille depuis plusieurs années sur les pratiques artistiques et les théories féministes.

La totale originalité de la pratique des arts visuels des années soixante aux États-Unis ne peut pas se comprendre si on ne prend pas la mesure que la ségrégation raciale est une composante officielle du système, une ségrégation instituée, légalisée, ce qui a donné à la communauté noire la force et la volonté absolue de produire sa propre visibilité dans l'espace américain.

On connaît l'histoire de Rosa Parks, mais je vais tout de même en redire quelques mots. Dans ces années-là, les autobus étaient un bon exemple de cette ségrégation au quotidien. Quelque chose va se produire le 1^{er} décembre 1955 à Montgomery en Alabama, un événement qui va donner une impulsion décisive au mouvement des droits civiques, mouvement qui a davantage relevé de la lutte antiraciste que d'un geste spécifiquement féministe, même s'il est resté un point d'appui important pour les luttes des féministes noires. Rosa Parks donc, une ouvrière noire, refuse de céder sa place dans un autobus à un blanc. Arrêtée par la police, elle se voit infliger une amende de 10 dollars (plus 4 dollars de frais de justice) le 5 décembre ; elle fait appel de ce jugement. Un jeune pasteur noir inconnu de 26 ans, le Dr. Martin Luther King, lance alors une campagne de protestation et de boycott contre la compagnie de bus. Des douzaines de bus publics restent au dépôt pendant 381 jours, plus d'une année, jusqu'à ce que la loi sur la ségrégation dans les bus publics soit levée. Peu à peu, grâce en partie à l'écho international du mouvement, des fonds vont commencer à arriver, permettant de mettre en place un service d'autobus parallèle, ou plus modestement d'acheter des paires de chaussures. Fidèle à sa stratégie, King demande de ne pas répondre aux actes de provocation et de violence.

Dans le Sud, un amendement autorisait alors les États eux-mêmes à pratiquer la ségrégation, à condition que les modalités offertes aux deux races soient séparées mais égales. À la suite du procès en appel de Madame Parks, le 13 novembre 1956, la Cour Supreme annule la loi raciste de l'Alabama concernant les zones réservées dans les bus, la déclarant anticonstitutionnelle. En 1964, les lois ségrégationnistes «Jim Crow», sont abrogées dans l'ensemble du territoire de l'Union, avec la loi pour les droits civiques, le *Civil Rights Act*, qui interdira toute forme de ségrégation dans les lieux publics. Enfin, en 1965, la loi sur le droit de vote, le *Voting Rights Act*, supprime les tests et les taxes prohibitives qui faisaient obstacle, particulièrement pour les noirs, à l'accès au droit d'être électeurs américains. En effet, nombre d'électeurs noirs sont analphabètes et ne peuvent donc voter sans aide. Dans certains États, on exigeait des électeurs de citer et commenter dans une langue anglaise maîtrisée des passages de la Constitution devant un jury, ce qui éliminait systématiquement les électeurs noirs et ceux qui appartenaient à d'autres minorités ethniques.

Quoique pendant la durée de la période de l'esclavage, l'apprentissage de la lecture par un noir fût puni au même titre que le marronnage⁴, et que la réticence à l'enseignement fut immense, c'est néanmoins à partir d'œuvres littéraires qu'une histoire

4. Marronnage : fuite d'un esclave dans les bois pour y vivre en liberté.

culturelle jusque-là fragmentée va se construire, comme un défi à l'inexistence sociale imposée. Des oeuvres vont s'employer à combler l'absence des représentations des afro-américains par eux-mêmes depuis la période de l'esclavage, notamment un des premiers romans écrits par un noir en 1947, le roman de Ralph Ellison⁵ : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Dès le début du prologue, il commente son titre : «Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir... Cette invisibilité dont je parle est due à une disposition particulière des yeux des gens que je rencontre. Elle tient à la construction de leurs yeux internes, ces yeux avec lesquels par le truchement des yeux physiques, ils regardent la réalité». Cependant, la présence effective des noirs dans l'espace public et la vie culturelle commune se fera longtemps attendre. C'est surtout la musique comme action collective, lieu de rencontre et de dialogue, avec ses voix masculines et féminines, qui sera connue comme l'expression culturelle par excellence de la communauté noire.



Pourquoi principalement la musique et non les arts visuels ? La tradition musicale est profondément chevillée au corps, les cordes vocales répercutent la parole du chant, les membres bougent pour la danse, la main percute le tambour ou n'importe quoi, les pieds dament le sol. Mais la pratique des arts visuels nécessite que les esclaves puissent se représenter comme des personnes et extérioriser par des formes leur monde intérieur, qu'ils puissent, si l'on peut dire, se voir eux-mêmes en peinture.

Il existait pourtant beaucoup de signes de productions de mises en scène qui marquaient par leur force visuelle, comme en témoigne par exemple un récit du capitaine John Gabriel Stedman dans son journal en 1790 à propos d'un évènement frappant survenu sur son navire. A l'approche des côtes du Surinam après la traversée de l'Atlantique, tous les esclaves apparurent sur le pont avec, sur leur crâne rasé, des étoiles et des croissants de lune dessinés avec des tessons de bouteilles. Un tel fait atteste une motivation de ces esclaves à se souder entre eux en suivant leur croyance sacrée et à le faire voir à travers la représentation d'éléments célestes, usant de leur corps comme surface d'expression et de leurs cheveux comme matériau plastique. Cependant, étant donnée la traite, la perte de l'origine culturelle, et leur transfert en captifs de l'Afrique vers un continent inconnu, les esclaves ont été conduits à re-

5. Ralph Ellison (1914-1994), *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1994 (1947), p. 37.

6. John Gabriel Stedman, *Narrative of five years expeditions against the revolted negroes in Surinam*. Cité par Elvan Zabunyan, *Black is a color...*, op. cit., p. 12.

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

construire, jusqu'à leur émancipation, et sans aucun territoire stable, d'autres références identitaires sur de nouvelles fondations sociales et culturelles.

Au cours des années 1960, la conscience artistique noire s'est libérée mais elle occupait une place restreinte dans la culture américaine. C'est aussi le temps de la décolonisation des pays africains et d'une prise de distance avec l'idéologie européenne et des puissances colonisatrices. Largement tributaire de son passé, l'art noir revêt une fonction critique par nécessité, en vue de constituer une identité visuelle dans un monde occupé par l'art blanc, qui n'a jamais vraiment voulu reconnaître que l'invisibilité noire était susceptible de devenir visible.

Les mouvements des femmes.

C'est un fait historique qu'une des premières organisations féministes à voir le jour aux États-Unis dans les années 1820, La *Female Anti-slavery Society*, dénonçait l'esclavage. Une cinquantaine d'années plus tard, les «Suffragettes» apparaissent en Grande-Bretagne puis aux États-Unis et les féministes américaines revendiquent l'égalité des droits civiques. Dans les années soixante, le Mouvement féministe est à peu près unifié, avec comme objectif de mettre un terme à la domination et à l'exploitation par la culture du patriarcat de l'« homme blanc » sur les femmes, patriarcat présenté comme la classe des hommes constituant un système social subordonnant les femmes. Mais, en 1965, au moment où les femmes noires obtiennent le droit de vote à leur tour, le Mouvement féministe se fracture suivant une ligne de questions à propos de la race, parce que les femmes blanches n'arrivent pas à intégrer la spécificité des revendications, en tant que «femme», des femmes noires et des femmes de couleurs. On pourrait croire que ce combat des blanches rejoignait celui des noires, mais de fait, il n'en est rien. Les femmes blanches et noires sont simultanément réunies sur un territoire et écartées dans des mondes bien séparés et antagonistes.

Audre Lorde dira à ce propos que « la féministe afro-américaine a ceci de particulier, c'est qu'elle cherche sa place entre les hommes noirs et les femmes blanches. Sachant qu'elle sera doublement opprimée par son sexe et par sa race »⁷. Les féministes afro-américaines font éclater la différence entre toutes les femmes. Elles font alors valoir que ce qu'il y a de fondamental pour elles dans la compréhension de leur oppression ne réside pas seulement dans les classes sociales ou encore dans le sexisme, mais bien dans le racisme qui imprègne toute leur vie. Cette critique va être un apport déterminant dans l'enrichissement de la pensée féministe et va ouvrir de nouvelles figurations des subjectivités féminines, en appréhendant dans une même analyse, des rapports de pouvoir fondés sur les classes, les races et les genres. Ces idées seront reprises par les artistes féminines qui cherchent par leurs travaux à donner un autre regard et proposer d'autres perspectives. « Les femmes blanches et les hommes noirs peuvent revêtir le double rôle d'opresseurs et d'opprimés. Les horn-

7. Audre Lorde, *Sisters outsider. Essais et propos d'Audre Lorde*. Lausanne, Trois, laval/Mamamelis, 2003.

mes noirs peuvent être victimes du racisme mais le sexisme leur permet d'agir comme des exploiters et des oppresseurs des femmes. Les femmes blanches peuvent être victimes du sexisme mais le racisme leur permet d'agir comme des exploiters et oppresseurs des noirs », écrit bell hooks⁸.

Audre Lorde et bell hooks s'intéressent particulièrement aux relations existantes entre race, classe et genre, et à la production et la perpétuation des systèmes d'oppression et de domination se basant sur elles. D'autres phénomènes sociaux tels que la guerre ou le capitalisme sont vus comme surgissant de la contradiction principale de la société entre les deux genres. La controverse des années 1980 nous montre les limites d'une conception de l'articulation race/classe/genre fondée sur la sommation des atouts et des handicaps dont disposent les femmes noires ou plus généralement toute population prise dans des régimes contradictoires de pouvoir.

Mais l'image fort répandue de la femme noire nécessairement fone, responsable et indépendante développée par des analyses découlant du modèle de la famille matriarcale n'est pas toujours justifiée. En maintenant le noyau familial, malgré le démembrement des familles lors des ventes, les femmes effectuaient ainsi le seul travail communautaire que l'opresseur ne pouvait pas directement s'approprier. [indépendance des femmes a donc été avant tout un moyen de survie et non un choix personnel. Le système esclavagiste n'aurait pu admettre le matriarcat des femmes noires en son sein ni reconnaître de tels symboles d'autorité, de telles formes de pouvoir du côté des esclaves, fussent-elles des femmes. Cette image est fabriquée à partir d'un rapport de Daniel Patrick Moynihan alors en poste au ministère du travail, publié en 1965, qui met l'accent sur le dysfonctionnement des familles noires, et tout particulièrement la faiblesse des pères. Ce rapport a été fortement contesté par les militants du « Civil Right».

Des jeunes historiens se réclamant de la « nouvelle histoire sociale » ont exploité des sources inédites recueillies de 1935 à 1943 dans le cadre du Federal Writer's Project (FWP), initié par le président Roosevelt, et qui mettait en place une grande entreprise de financement d'une campagne d'interviews auprès de 2000 anciens esclaves. Ils ont eu à leur disposition à côté des livres de comptabilité et de gestion des plantations, des contes, des chansons, des recettes de cuisine, des autobiographies, des milliers d'entretiens et d'objets artisanaux de la vie quotidienne. Et parmi les projets du FWP, on comptait aussi des fonds accordés à des écrivains et artistes.

L'émergence des femmes afro-américaines, à travers l'expression artistique, procède des particularités de l'évolution de l'ensemble de la communauté. Les artistes et les intellectuels ayant connu la ségrégation situent leur combat avant tout sur le terrain pratique plutôt que dans la théorie de l'art. Une génération plus jeune, celle qui

8. bell hooks (née Gloria Jean Watkins le 25 septembre 1952) est une intellectuelle, féministe, et militante des États-Unis d'Amérique. hooks s'intéresse particulièrement aux relations existantes entre race, classe et genre, et sur la production et la perpétuation des systèmes d'oppression et de domination se basant sur eux. Elle a forgé son pseudonyme à partir des noms de sa mère et de sa grand-mère. Son nom emploie des initiales minuscules, de manière non-conventionnelle, ce qui signifie pour elle que le plus important dans ses travaux est, dit-elle, la « substance des livres, pas ce que je suis ».

a reçu sa formation artistique dans les années 1970-1980, tout en gardant une conscience noire historique héritée de la génération précédente, n'a pas voulu être confinée dans un espace restreint et marginal. Elle a eu le souci d'être visible par le plus grand nombre. Et c'est ainsi que de 1970 à 1980 environ, le mouvement *Narrative Art* s'empare des thèmes narratifs de la vie quotidienne, usant de textes-légendes qui disent de manière différente ce que les images représentent. Texte et photographie sont associés en une idée qui s'organise dans l'espace. Le «Narrative Art» se double d'un désir autobiographique qui en fait un lieu de mémoire exploitant une dimension psychologique. L'artiste, en créant une image narrative, ouvre une dimension temporelle qui offre une multitude d'interprétations. Il y a un regard qui est une critique virulente sur le monde et la civilisation dominante, sur l'absurdité des faits qui se veulent d'une authentique réalité. Cette génération d'artistes veut que son travail soit en circulation sur le marché de l'art au-delà de leur appartenance raciale, de classe et de genre. Elle veut pouvoir exposer ses œuvres dans les galeries reconnues et a l'ambition de participer à des expositions au sein d'institutions nationales et internationales. Ces positionnements différents favorisent de vives querelles internes dans la communauté noire et indiquent dans le même temps la transformation des mentalités.

Depuis le début des années 1980, une visibilité plus grande, plus effective apporte simultanément une plus grande assurance théorique à ces artistes qui ont connu l'ouverture des universités. Les déplacements géographiques, conséquences de la décolonisation et de l'immigration sont pris en compte comme paramètre essentiel dans leurs travaux. Tous réfléchissent en termes de post-colonialisme ou multiculturalisme ou encore de globalisation en explorant de façon critique les limites des nationalismes. Rompant dans une certaine mesure avec les idéologies tiers-mondistes qui rêvaient d'une libération absolue succédant à une domination occidentale non moins absolue, la théorie postcoloniale entend prendre pour objet d'étude le lien qu'entretiennent les ex-colonisés avec leur passé traumatique, vécu comme histoire ou mémoire et participer au déplacement de certaines lignes en nous forçant à nous défaire de certaines certitudes fixées comme savoir constitué. Le champ des *postcolonial studies* a été ouvert par des théoriciens comme Edward Said⁹, américain d'origine palestinienne ou bien encore Homi Bhabba¹⁰, d'origine indienne et certains universitaires, à partir des années soixante, ont été amenés, par leur expérience d'immigrant, par leur réflexion sur le passé colonial et par leurs lectures françaises de philosophes comme Derrida, Deleuze, Foucault¹¹ ou d'essayistes comme Octave Mannoni¹², Franz Fanon, Édouard Glissant¹³, à entreprendre de déconstruire le canon occidental. Ils

9. Edward W. Said, théoricien littéraire, a enseigné de 1963 jusqu'à sa mort en 2003 la littérature anglaise et la littérature comparée à l'Université Columbia de New York. Son ouvrage le plus célèbre, *L'Orientalisme*, publié en 1978, et traduit en français aux Éditions du Seuil en 1980 est considéré comme le texte fondateur des études postcoloniales.

10. Homi Bhabba, *The Post-Colonial Studies Reader*.

11. Michel Foucault, en particulier *Surveiller et punir*, Paris, Tel Gallimard, 1993.

12. Octave Mannoni, en particulier *Psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil, 1950.

13. Édouard Glissant, en particulier *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

ont porté le soupçon sur l'ethnocentrisme foncier des littératures et des théories esthétiques européennes. Ce champ est encore balbutiant et n'a pas trouvé sa place dans les universités françaises, d'où la fuite des universitaires concernés par ces questions dans les espaces anglophones.

TROIS FIGURES DE FEMMES ARTISTES

Comment le mouvement des femmes des années soixante-dix s'approprie-t-il une telle évolution ? Un des slogans-phare, «le personnel est politique», indique l'importance d'établir une analyse politique à partir d'une expérience personnelle, d'une identité de femme, d'une appartenance à une minorité. Il y a alors une nette tendance à allier une analyse de classe à une analyse de genre. Mais comment les femmes noires s'approprient-elles ce slogan ? L'important, pour les femmes, est de constituer leur autobiographie, non pas par complaisance mais pour une analyse féministe de la vie quotidienne. Cette réflexion a entraîné beaucoup de résistance chez les théoriciens de l'art et de la culture. Angela Davis, par exemple, exprimait son rejet de toute forme de politique identitaire. Ce n'est que plus tard, grâce à ses propres recherches sur les chanteuses de blues et sur le féminisme noir : *Blues Legacies and Black feminism* (1998), qu'elle mesurera l'importance et le rôle historique de la vie privée au sein du mouvement de libération des femmes. Les chanteuses Billie Holiday, Betty Smith évoquent, dans leurs textes, le désir, la violence, le harcèlement sexuel, la jalousie, l'amour et créent une politique de résistance concernant l'identité sexuelle et raciale.

Et c'est ainsi qu'un certain nombre de femmes-artistes noires ont entrepris de fonder leurs expressions visuelles sur des éléments autobiographiques, mettant en jeu leur corps, partie visible de l'identité raciale et sexuelle, en le représentant grâce à des médium comme la peinture, la photographie et le film vidéo. Ce corps, en outre, elles vont l'exposer et le mettre à l'épreuve par un contact immédiat avec un public potentiel. Les performances seront réalisées en direct. L'importance du corps dans les pratiques artistiques féminines découle d'une prise de conscience de l'identité raciale, de classe et de genre.

Parmi ces femmes, Lorraine O'Grady, Adrian Piper, et Lorna Simpson ont acquis une réputation internationale au sein du *Narrative Art* à travers des expérimentations croisant photographie plasticienne et sciences humaines, devenant ainsi des figures de l'art contemporain américain. Chacune a une oeuvre exigeante qui interroge et utilise conjointement plusieurs médium de représentation et les photomontages, photographies, performances, écrits, vidéos sont pour ces artistes des formes d'expression qui leur permettent de créer des réponses artistiques radicales dans le contexte culturel, économique et social de leur époque. Elles parviennent à un véritable travail politique en phase avec l'actualité la plus récente.

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

Adrian Piper

«...mon sujet est le racisme parce qu'aux États-Unis le problème du racisme existe depuis l'esclavage et l'intégration de la population esclave date des cent dernières années de leur histoire »^H.

Adrian Piper explique qu'un certain nombre de portes lui sont fermées, non parce qu'elle est une femme, mais parce qu'elle est noire. Elle prend alors la décision d'affronter cet obstacle en orientant son travail artistique vers des performances et des installations de dessins et de photos, mettant en scène une problématique du racisme et de ses conséquences sur le comportement social. Très claire de peau, elle « passe » facilement pour une blanche. Dans son travail artistique, elle présente cette double conscience de son identité et tente de mettre en perspective une alternative artistique et théorique.

Présentation 1

Pour mettre en pratique la condition des Noirs aux États-Unis, Adrian Piper invente un personnage masculin imaginaire. Elle se déguise en « homme noir issu de la classe populaire » avec perruque « afro », peau colorée, moustache et lunettes noires. Ce personnage, elle l'appelle *The Mythic Being* et dans une série de photos noir et blanc du même nom, elle le place face au monde social contemporain pour observer au quotidien les effets du racisme. Elle joue à l'homme et porte cette tenue pendant un an chez elle. Et l'année suivante, elle décide de lâcher ce personnage dans l'espace public pour qu'il fasse l'expérience de la vie intellectuelle new-yorkaise.

Le sens principal du travail d'Adrian Piper est de montrer à son public que dans le racisme on est principalement face à une histoire de regard et à une interprétation de ces regards. Le racisme comme le sexisme est une pathologie avant tout visuelle.

Elle/«*Mythic Being*» va au cinéma, marche sur Park Avenue la nuit, prend le métro, se rend dans les vernissages des galeries d'art sans y être invitée. Elle répète ses occupations habituelles, mais sous des traits masculins pour explorer de façon « visible » les caractéristiques de son identité qu'elle dit « cachée » : non seulement par le fait qu'elle soit afro-américaine d'apparence blanche mais aussi parce qu'elle aurait dans son caractère une part un peu « masculine ». Elle explore et découvre dans son corps la facilité avec lesquelles les hommes se déplacent dans la rue tard dans la nuit sans craindre une éventuelle agression, s'assoient dans le métro les jambes écartées de façon masculine et éprouvent des sentiments de liberté que les femmes peuvent rarement avoir dans une société qui fait d'elles un objet de désir, de harcèlement, de domination.

Cette sensation de libération physique personnelle parce que vue en tant qu'homme la conduit néanmoins à l'amère constatation de la réalité du racisme : ce

Ninette Succab

14. Cité par Elvan Zabunyan, *Black is a color...*, op. cit., p. 189.

que c'est d'être visiblement noir dans un monde dirigé par les blancs.

Peu à peu, elle se substitue à son personnage masculin et le fait parler directement. Elle établit une continuité entre sa vie personnelle qu'elle injecte dans celle de «*Mythic Being*» provoquant par ce déplacement une dualité maîtrisée entre elle et son double masculin, entre une histoire individuelle, problématisant son histoire de femme noire à la peau blanche et une histoire collective. Elle décide alors de provoquer et elle publie les photographies de ces performances dans la section Art de l'hebdomadaire *Village Voice*. Certaines seront censurées notamment celles où *Mythic Being* magnifie les bienfaits de la masturbation.

La part faite aux femmes artistes questionne leur appartenance au genre sexué, comme à une identité bouleversée par les images pour mieux redéfinir les territoires de l'humain. C'est pourquoi l'autobiographie devient un terrain privilégié pour créer des formes narratives qui pourront être transmises par le biais d'une exposition dans un espace artistique.



Présentation 2 (1978)

Une autre de ses installations : *Aspects of the liberal dilemma* consiste à accrocher sur un mur une unique photographie en noir et blanc représentant de front des ouvriers sud-africains descendant dans le métro à Johannesburg. La photographie a un cadre avec un verre très brillant. Elle est illuminée de manière à ce que les spectateurs soient reflétés sur la vitre dans un face à face visuel avec l'image des hommes et des femmes photographiés. L'un des hommes du tableau au premier plan fait un geste d'approbation avec le pouce en direction du photographe et par extension du spectateur. Posés à côté de la photographie, un petit magnétophone et un casque diffusent un monologue de dix minutes avec l'intonation d'un professeur officiant du haut de sa chaire avec les dernières phrases suivantes :

Pourquoi toutes les personnes sur la photo sont-elles noires ?

Pourquoi ont-elles l'air facile ou maussade ? En raison de leur pauvreté ? ou en raison de votre distance émotionnelle ou politique à leur égard ?

Pourquoi finissez-vous par regarder votre propre reflet dans la vitre ?

Pourquoi devenez-vous de plus en plus impatient face à ces questions ?

Quel est l'exact contenu esthétique de ce travail ?

Qu'est-ce qu'il essaie vous transmettre ?

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

Ce qu'elle veut transmettre c'est que le racisme ne concerne pas les autres mais chacun, commence entre vous et moi, ici et maintenant. Le processus créatif d'Adrian Piper est en étroite relation avec sa réalité personnelle, elle développe l'analyse de son identité raciale en juxtaposant les éléments autobiographiques. Fille unique, elle a grandi dans les quartiers de Sugar Hill à Harlem. Sa mère est secrétaire et son père travaille dans l'immobilier. Ils lui donnent la possibilité de prendre des cours de musique, de danse, d'art dans des écoles primaires et secondaires privées fréquentées par l'élite. Ces avantages lui font vivre une réalité différente de celle des autres enfants du ghetto. La dualité des deux mondes dont elle commence à vivre les contradictions bien avant l'adolescence la pousse à construire sa future identité de femme noire et d'artiste. Au lieu de refouler le conflit, elle décide de l'affronter en artiste et de l'extérioriser par l'image, par le texte, par la performance et par l'enseignement de la philosophie.

Présentation 3 (*Black box, White Box*)

Quelques mois après les émeutes provoquées à Los Angeles en 1992 par l'acquittement de policiers qui avaient battu Rodney King, Adrian Piper apporte une réponse artistique à l'évènement.

Rappelons les faits : le 3 mars 1991, à minuit, à Los Angeles, un noir Rodney King est arrêté par des policiers blancs lors d'un contrôle radar. Il ne réagit pas assez rapidement aux ordres des policiers. Commence alors un passage à tabac d'une incroyable violence.

Jusqu'ici on est dans le quotidien banal de la brutalité policière de Los Angeles, sauf que dans le cas présent, il y a un témoin : un habitant sur son balcon filme la scène qui sera montrée sur toutes les chaînes de télévision.

Adrian Piper est frappée par les innombrables images d'incendies ainsi que celles de nuages de fumée dense et grise diffusées par la télévision. Elle s'en inspire pour son projet : le visiteur entre dans un espace où les murs et le plafond sont recouverts d'une peinture grise qui rappelle la fumée et les traces qu'elle peut laisser sur une surface brûlée. Une bande sonore de bruits d'incendie accompagne le visiteur dans son déplacement.

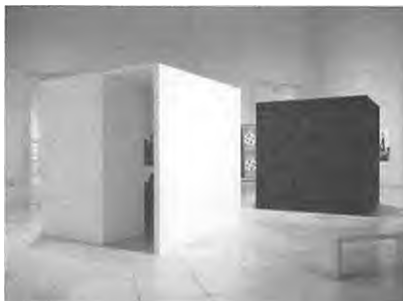
Deux cubes : l'un blanc et l'autre noir, de taille identique, sont conçus comme de petites chambres sombres telles qu'une personne puisse y entrer et s'asseoir sur un fauteuil de cuir noir ; un caisson lumineux montre une photographie en noir et blanc de Georges Bush serrant les mains des policiers à l'issue du verdict ; face à chaque fauteuil, un écran pour les images et sur le côté, une boîte de mouchoirs en papier et une corbeille.

Dans le cube blanc, l'écran est un moniteur vidéo dans lequel sont montrées les images du tabassage de Rodney King filmé par George Holliday le témoin principal. L'enregistrement est monté en boucle, la musique de l'accompagnement est le célèbre morceau de musique soul de Marvin Gaye *What's going on* ?

What's Going On, que Marvin Gaye¹⁵ écrit à partir de lettres reçues de son frère témoignant de l'horreur de la guerre, était devenu un prodigieux hit international et un slogan pour la communauté noire américaine dans une Amérique qui semblait avoir perdu son rêve. De plus, *What's Going On* est un album autoproduit qui a ouvert la voie à la liberté artistique d'autres musiciens. Mêlant percussions, soul et jazz, l'album est surtout la révélation d'une conscience politique. C'était le premier album de musique soul qui traitait de l'écologie, de la corruption en politique, des problèmes de drogue et de la guerre du Vietnam. Fort de l'expérience de son frère, soldat au Vietnam de 1967 à 1970, Marvin Gaye livre un état des lieux de l'Amérique du début des années soixante-dix. C'est d'abord la guerre qui est prise pour cible : *War is not the answer*, (la guerre n'est pas la solution) y clame le chanteur, ainsi que la brutalité policière *Don't punish me with brutality* et aussi l'intolérance *Baby, who are they to judge us simply because our hair is long*.

La question apparente du titre est destinée à faire s'interroger chacun. Musicalement, la composition traduit de façon saisissante le trouble ambiant, constamment, on entend des conversations en fond, ajoutées aux arrangements de cordes, et on ressent qu'il y a quelque chose qui ne va pas. « What's going on », que se passe-t-il ? C'est comme si ces conversations du peuple convergeaient dans la voix de Marvin Gaye, qui se fait alors son porte-parole. On sent l'agitation perçant à travers le son des guitares.

Dans le cube noir, est présenté un caisson lumineux qui s'allume diffusant une lumière éblouissante dirigée vers les yeux des spectateurs et simultanément sur une photographie. La photographie dans le caisson est un gros plan du visage de Rodney King, déformé par les contusions et les ecchymoses ; en fond sonore un enregistrement transmettant un appel à la paix du King (Martin Luther) durant les émeutes de



Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

¹⁵ Marvin Gaye (1939-1984) chanteur-compositeur de soul et de pop, a fait ses gammes en chantant ou en jouant de l'orgue à l'église dont son père était pasteur. Il a été tué par son père au cours d'une dispute.

Los Angeles *I have a dream* (J'ai fait un rêve), prononcé le 28 août 1963 devant le Lincoln Memorial à Washington durant la marche pour l'emploi et la liberté.

On raconte que l'émotion produite au cours de cette exposition était telle, que la boîte de mouchoirs a dû être remplacée plusieurs fois.

Cette installation peut être considérée comme la synthèse des aspects de l'oeuvre d'Adrian Piper car elle met l'accent sur un événement contemporain et elle indique par la reprise à sa manière d'un *fait divers*, que la société continue toujours à souffrir du même mal, le racisme et la violence.

Lorraine O'Grady

Lorraine O'Grady est une autre figure marquante dans l'art visuel contemporain. Son travail est tourné vers une documentation sur l'origine de l'identité et l'histoire des afro-américains. Comme artiste photographe, elle mène une étude sur la double culture et sur l'influence des cultures non-européennes aux USA. Elle se pose comme le témoin d'une histoire culturelle dont elle se propose de retrouver les traces.

Elle a d'abord pratiqué la littérature, avant de se diriger vers la pratique des arts visuels, faisant de son corps et de sa technique photographique un support intermédiaire entre sa subjectivité et son regard sur le monde extérieur. Il est surtout important selon elle, de sortir des relations binaires «l'un ou l'autre» de la culture occidentale, du dualisme des oppositions supérieur/inférieur. Elle tente de fluidifier ce dualisme et, au moyen d'images photographiques, nous force à le repenser et le revoir. Le dualisme est remplacé par l'idée de simultanéité et de multiplicité : «à la fois» ...«et».

Son art, comme un projet parallèle à son existence, est un moyen d'atteindre un équilibre entre les différentes cultures qui composent son origine et dans lesquelles elle évolue au quotidien. Cette appartenance culturelle multiple la mène à orienter son expérience esthétique vers des formes de représentation comme le diptyque.

Elle compose *Miscegenated Family Album* en 1994, des diptyques photographiques qui mettent en relation les membres féminins de la famille de Néfertiti avec les membres féminins de sa propre famille reprenant pour cela une performance de 1980 intitulée *Nefertiti/Devonia Evangeline* au moment de la mort de sa soeur Devonia Evangeline brutalement décédée à l'âge de trente-huit ans.

La performance consiste à projeter deux images diapositives en juxtaposant les portraits de Néfertiti (morte à 37 ans) et les membres de sa famille d'une part, de Devonia Evangeline et des membres de sa famille d'autre part. La comparaison visuelle est accompagnée d'un enregistrement où l'artiste donne des explications concernant les deux familles. La ressemblance entre les attitudes physiques et sociales des deux femmes ne démentait pas que Néfertiti était née reine et que le passé de Devonia Evangeline incluait l'esclavage.

On peut reconnaître une démarche assez proche de celle des historiens d'art de la lignée d'Aby Warburg, qui cherchent à créer des correspondances entre des oeuvres différentes par un rapprochement formel, mais là, son processus créatif se situe au sein de sa propre identité.

Selon Lorraine O'Grady, c'est un voyage en Égypte dans les années soixante qui l'a confrontée pour la première fois à la possibilité de penser les deux femmes dans le même espace de représentation : « J'étais stupéfaite de me retrouver auprès de personnes me ressemblant qui pensaient que je leur ressemblais. Cela ne m'était jamais arrivé auparavant, que ce soit à Boston où j'ai été élevée ou à Harlem lorsque j'y allais. Toute ma vie, j'avais remarqué la ressemblance entre ma soeur et Néfertiti et là j'étais devant l'évidence de cette intuition ».

La publication des travaux de Cheikh Anta Diop¹⁶ parus en 1954, pendant les années de luttes anticolonialistes avait été un des événements les plus importants pour penser l'histoire de la diaspora des hommes et femmes d'origine africaine dans le monde. Dans son ouvrage *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, l'auteur dénonçait la falsification de l'histoire de l'Afrique et tentait d'établir de façon effective son passé historique en proposant une autre lecture à partir d'une étude documentée des textes classiques de l'Antiquité grecque et latine.

Lorsque Lorraine O'Grady revient aux États-Unis, elle se lance dans des études d'égyptologie et enquête sur les quatre premières dynasties de Thebes dans le Sud de l'Égypte aux confins du Soudan et cela la conforte dans le fait que l'Égypte ancienne était fondée sur une identité raciale hybride culturellement et originairement noire. Son travail photographique et son travail d'enseignante sont intimement liés.

La série *Dreams 1, 2, 3, 4*, consiste en quatre doubles portraits de femmes et d'hommes afro-américains dont le visage montre deux expressions, l'une sérieuse et l'autre souriante, la première étant incluse comme une partie de la seconde par la technique de photomontage. Les quatre personnes photographiées sont toutes des artistes. Elle leur demande de poser pour elle pour qu'elle puisse mettre en regard la notion d'individualisme et de communauté. Un moyen pour elle de différencier ceux qui ont un pays et ceux qui n'ont qu'une communauté. Elle introduit aussi la notion de la visibilité de l'artiste face à son propre visage décliné sous deux expressions complémentaires.



Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

16. Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Présence africaine, 1999.



La pratique artistique de Lorraine O'Grady est aussi critique : « J'ai de la chance en tant qu'artiste noire parce que même lorsque j'exprime mon individualisme, je présente un point de vue politique. Je pense que le personnel et le politique dans le travail d'une artiste femme noire sont indissociables. Je pense que dans le cas des artistes blancs le personnel n'est pas aussi politique et qu'ils doivent avoir une plus grande conscience politique s'ils pensent être politiques »¹⁷.

Ses actions artistiques les plus célèbres commencent en 1980. Il s'agit de performances où elle apparaît de façon impromptue dans les vernissages organisés par le milieu de l'art et pendant deux ans, on la voit ainsi arri-

ver principalement dans des lieux institutionnels comme les musées et les galeries.

Elle débarque en limousine sans y être invitée, apparaît habillée d'une robe de soirée sur laquelle est cousue une multitude de gants blancs en satin, d'un blanc un peu douteux, avec une banderole comme celles des Miss de concours de beauté, portant l'inscription en français « Mlle Bourgeoise Noire 1955 », la date étant en rapport avec l'action de Rosa Parks. Elle tient à la main un énorme bouquet de chrysanthèmes blancs qui cache un fouet à plusieurs branches. Les gants sont blancs par association aux gants blancs que devaient porter les esclaves de maison pour le service de table. Elle offre l'une après l'autre chacune des fleurs du bouquet aux membres du public stupéfait. Et quand le fouet est dévoilé, elle commence à se fouetter en se débattant et en hurlant son insoumission de femme artiste noire. Après des hurlements, des paroles violentes et des convulsions, elle termine en s'exclamant : *ILART NOIR DOIT PRENDRE PLUS DE RISQUES !*

Ces pratiques d'irruption dans les galeries ou musées sont suscitées par l'absence des artistes noirs dans la plupart des expositions de cette époque. Malgré le caractère revendicateur et militant de leurs actions, ces artistes vivifient par des exigences allusives des esthétiques fortes. En avril 1983, Lorraine O'Grady endosse le rôle de critique culturel et organise à New York, dans le centre culturel alternatif Kenkeleba House dans l'East Village une exposition incluant notamment Adrian Piper, *The black and white show* et elle y intègre sa série Mlle Bourgeoise Noire 1955. Cette exposition regroupe les œuvres de vingt-huit artistes noirs et artistes blancs pour créer et faire exister un espace non discriminatif. L'évènement est ignoré par la presse. Il n'est même pas cité dans le supplément spécial sur *East Village* de la revue *Art of America*. Après une protestation au journal, voulant prouver que les artistes noirs ont leur place dans l'art d'avant-garde et que l'art contemporain peut parfaitement exister dans

17. Cité par E. Zabunyan, *Black is a color*; op. cit.

une structure afro-américaine populaire, elle monte un projet de parade pour la Journée Afro-américaine, la même année en septembre 1983, sans s'arrêter aux critiques de bon nombre d'artistes afro-américains.

La relation à l'espace urbain devient l'une de ses préoccupations principales. Elle met alors en œuvre sa première performance au sein de la communauté noire avec Adrian Piper qui participe à la parade. Sa démarche montre, malgré les différences formelles et une démarche esthétique spécifique, une unité de réflexion fondée sur la possibilité de représenter la femme noire tout en l'inscrivant dans l'histoire collective de la communauté. Il s'agit d'un char de parade sur lequel est monté un immense cadre en bois doré. Tout devient art par cet acte



d'encadrement et tout peut faire partie du cadre et devenir dans le même temps sujet et objet. Avec cette action artistique ludique qui reçoit un grand succès public, elle révèle que même pour un court instant on peut quitter l'espace d'invisibilité.

Lorraine O'Grady a la volonté de créer une complémentarité et une dynamisation mutuelle des lieux. Le musée est une vérité entourée d'autres vérités qui valent la peine d'être explorées, ce qui n'a pas pour conséquence de rendre le musée moins important ; il est juste un endroit relatif et non un endroit absolu. C'est aussi l'idée que l'exposition peut-être un réseau dans lequel le musée n'est qu'un point intermédiaire. La question n'est pas tant de savoir si nous exposons dans la rue ou dans le musée. Elle ne croit pas en cette idée d'un espace d'exposition idéal. Elle pense que c'est cette pratique quotidienne d'organiser des expositions qui, peu à peu, décale et change les choses. De plus en plus, elle conçoit l'exposition comme un endroit de croisement et plus particulièrement comme un lieu de croisement de disciplines ; c'est d'ailleurs un aspect qui apparaît dans les expositions qu'elle organise.

Ainsi, son travail militant se situe sur plusieurs fronts, elle met l'accent sur la femme noire, non pas comme objet de l'histoire mais comme sujet questionnant essayant de faire des femmes noires des intermédiaires où le personnel croise l'historique et le culturel.

Lorna Simpson

Lorna Simpson, elle, veut réagir contre l'image historiquement fixée de la femme, sexuellement désirable et objet de surveillance. Son travail consiste principalement

*Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain*

dans des combinaisons de photos et de textes traitant d'identité raciale et de genre. On reconnaît les photos de Lorna Simpson quand on en a vu une. Ce sont d'énigmatiques et séduisantes femmes noires, apparaissant de dos, se refusant toute familiarité mais communiquant avec fébrilité un message à celui qui les regarde. Si elle prend le parti de présenter le corps de la femme noire vu presque exclusivement de dos, c'est que l'histoire du corps noir aux Amériques est une histoire de terreur, d'assujettissement, de domination, de soumission. Sa caméra donne des témoignages visuels de cette inscription de la race dans la peau, de « l'épidermisation de la race » pour reprendre un terme de Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*¹⁸. Le corps est un témoin visible qui résiste au regard tout en étant visuel. Lorna Simpson construit une analyse où son optique est celle qui se substitue le mieux au regard. Être vu de dos, c'est être regardé à son insu ; et on tourne aussi le dos pour montrer une résistance au regard. Miles Davis, pour ne pas voir le public blanc lors de ses concerts, jouait de la trompette en tournant le dos aux spectateurs par refus d'apparaître comme le stéréotype souriant du musicien noir.

Dans ces travaux des années 1980, Lorna Simpson ne veut pas pour autant s'opposer à la lecture traditionnelle de l'image du dos tourné, une renonciation, le dos, partie non érotique devient pour elle une forme pour la contemplation. Avec cette simple manoeuvre, l'artiste rejette l'habillage des fréquentes stéréotypies qui hante la femme noire. Dans la rhétorique occidentale, le corps de la femme noire est alternativement pathologique, criminel, pornographique ou destiné à la reproduction. Mais il peut aussi prendre l'aspect de « marna » déssexualisée et bigote ; beaucoup de ses effigies sont là non seulement pour, justifier l'oppression, mais sont aussi utilisées comme contrôle et comme paravent au profit des femmes blanches.

Son processus créatif construit une structure formelle qui examine les conséquences du racisme et du sexisme sur la femme. Le fond est en général noir et blanc, les figures peu vêtues, d'une combinaison blanche simple qui rappelle la simplicité de la chemise de nuit ou des robes que portaient les esclaves. Se situant dans la tradition narrative, elle accompagne ses images d'histoires sonores qu'elle a lues ou entendues, fragments d'une mémoire personnelle qu'elle transmet aux spectateurs par l'intermédiaire de la photographie. Les images tirent leur base d'une histoire de l'esclavage qui a minimisé l'organisation contre la reproduction d'individu et de familles puisque sous ce régime, les femmes noires produisaient des enfants qui ne leur appartenaient pas et selon la loi, elles n'étaient pas des parents de droit. Leurs enfants étaient la propriété d'un autre. En tant que bien mobilier, les esclaves ne pouvaient pas faire de contrat d'aucune sorte. Ni le mariage, ni l'adultère ne représentaient grand chose pour eux au sens légal du terme. Cependant nous savons qu'en réalité, beaucoup de maîtres blancs étaient pères d'enfants esclaves, mais légalement le père d'un esclave était inconnu par la loi. Le déni de paternité était l'assise de la propriété. Une autre législation, la séparation des races et les conditions restrictives des maîtres pour la libération de leurs esclaves, fut une entrave pour les africains américains impliqués corpo-

18. E. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

rellement dans la fabrique de plus grandes familles. Ce statut indéfini les a rendus orphelins dans les relations sociales. Le résultat fut que ces esclaves et leur progéniture ne pouvaient jouir d'un patrimoine ni dans un lien ni au sens général. Ils ne recevaient aucun bénéfice immédiat et tangible du fruit de leur travail, ni ne pouvaient être héritiers, dans une

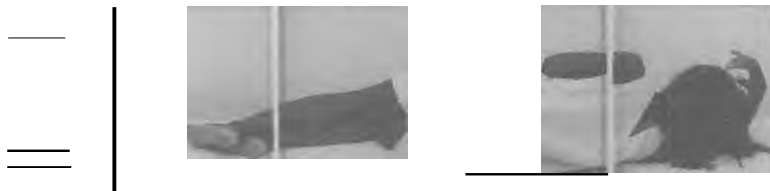


société patriarcale, d'une terre ou de tout autre richesse. La loi érigeait de fait une situation où un maître blanc usurpait l'acte de création comme source générative et essentielle de la culture. Les afro-américains ont non seulement été systématiquement déniés comme personne dans les connections rudimentaires d'un acte de création, mais ont été empêchés de jouir des fruits de leurs propres travail.

En 1986, Lorna Simpson propose *Waterbearer*, la porteuse d'eau. C'est une image qui donne une sensation de flottement et qui évoque vaguement les drames de la vie domestique de Vermeer ou les caryatides de la Grèce ancienne. La jeune femme est fixée dans une pose délicate et gracieuse. Elle tient un pichet d'une main et un bidon en plastique de l'autre avec les bras déployés. Cette paire d'ustensiles marque les deux extrêmes des situations économiques. Les femmes de toutes classes apparaissent face à la régulation et aux interdictions de l'expression et du pouvoir. Cette photographie poétique dit la vie d'une femme à qui il n'a pas été permis de raconter son histoire. D'emblée, le regard du spectateur éclaire la robe de la jeune porteuse d'eau, la scrute dans la pénombre et se fait indiscret. Elle choisit de tourner le dos à ceux qui n'ont pas voulu l'entendre et crée ainsi un espace de témoignage. Elle fait ressentir son impossibilité de dire comment elle a été détruite, écrasée, altérée, à répondre aux demandes des autres. Vous ne pouvez pas voir ce qu'elle voit, vous ne pouvez pas vous approprier son regard, voir avec ses yeux. Le texte donne place à la parole et à la mémoire des femmes esclaves. Cette image a le pouvoir de forcer le regard de l'afro-américain à voir au-delà des apparences et de le transporter au-delà du regard de la colonisation.

Avec *You're fine* (1988) Lorna Simpson fait part d'une expérience qu'elle a vécue lors d'une visite médicale en vue d'obtenir un poste de secrétaire. Le corps féminin qui la représente, allongée sur le côté, dos tournée est fragmenté en quatre panneaux. D'un côté, on peut lire la liste des examens qu'elle a dû subir pour ce travail : tests sanguins, coeur, réflexes, radio des poumons, abdomen, électrocardiogramme, urine, capacité pulmonaire, yeux, oreilles, taille, poids ; de l'autre, est simplement indiqué *secretarial position*. La jeune femme repose dans la pose classique de l'Odalisque d'Ingres. Nous voyons la ligne sinueuse du corps, le pli tendre du genou et les pieds délicats, la main droite arrondie au-dessus de la tête en une gracieuse arabesque. Ce corps semble disponible, sensible, d'une modestie affectée. Ce corps allongé pourrait être une offrande pour un regard masculin, il n'en est rien. Notre anticipation visuelle est mise en défaut par la position obstinée du dos tourné. La classique chemise blan-

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain



'ftlilr.e :11.1 .

che d'esclave est devenue un uniforme d'hôpital qui semble reposer sur une table d'opération. Il s'agit du regard de la surveillance publique, un regard qui s'octroie le droit d'effectuer des investigations de contrôle, un regard qui collectionne des informations pour des archives publiques du corps. Le corps est étalé sur quatre panneaux, l'espace entre chacun suggère l'endroit où la dissection commencera. La tête et les épaules sont séparées du torse ; les jambes séparées des pieds. Le langage médical dont use l'artiste nous délivre en même temps l'allusion aux seuils de porte où dormaient les esclaves et aussi l'utilisation des corps pour la recherche médicale. La narration visuelle de l'artiste est un constat critique de la condition des noirs et marque de façon incisive la réalité politique, sociale et culturelle de la diaspora africaine mais va aussi bien au-delà, puisqu'il dénonce la chosification de l'humain dans la scientificité moderne. Des lettres en céramiques au-dessus et en dessous de la photo nous donnent le diagnostic final : *YOU'RE FINE... YOU'RE HIRED*.

La façon dont Lorna Simpson utilise le corps fragmenté sur des panneaux mis en contiguïté, vise à discuter les notions de vulnérabilité et de domination. Sa démarche artistique introduit une nouvelle perspective sur la représentation raciale. Elle pose la question de savoir s'il faut privilégier une approche biologique ou une approche historique et culturelle. Le corps de la femme noire est traité comme un corps simultanément sexuel, racial et sociologique. Le cheveu, comme la peau, est un élément extérieur de la différence raciale, et lorsqu'elle commence à intégrer des cheveux, des coiffures, des masques africains, dans des séries, ils apparaissent comme autant d'attributs stéréotypés de la culture afro-américaine.

En 1992, elle réalise *Bio*, où elle souligne l'investissement politique du corps ainsi que le rôle de la biologie, en situant le corps noir comme cible du regard punitif raciste. Au-dessus de six panneaux qui composent l'oeuvre, l'artiste a inscrit trois mots «*Biopsy* », «*Biography* », «*Biology*». Ces trois termes peuvent désigner des techniques de pouvoir ou des procédures qui gouvernent à la fois la vie personnelle et celle de la collectivité.

Elle réalise aussi des vidéos, comme *Corridor* en 2003, et *Cloudscape* en 2004, deux courts-métrages où elle met en scène des personnages noirs américains, deux femmes et un homme.

Le premier film, *Cloudscape* est une confrontation entre deux espaces et deux temporalités. Le lien entre ces deux espaces est l'unique actrice, jouant les deux rôles d'une femme noire aux XVIII^e et XX^e siècles, et par là incarnant une certaine immua-



bilité de la condition réservée aux Américaines noires. Les images se côtoient pour mieux montrer leurs décalages, mais aussi pour mieux provoquer d'irrésistibles échos. L'écran est partagé en deux par une ligne verticale, qui délimite le jeu de deux scènes contiguës, où apparaissent les « deux » femmes dans leurs intérieurs et leurs occupations quotidiennes : l'une, incarnation d'un « jadis », l'autre, figure de proue d'une modernité enfin trouvée. Deux musiques diffusées en simultanée, où parfois l'une prend le pas sur l'autre, marquant le lien secret, intime entre ces deux univers et signalant en même temps le jeu, l'interstice, le hiatus entre les deux séquences filmées, où l'œil aurait tendance à rétablir une symétrie inexistante.

Corridor, le second, présente un homme noir, debout, seul dans le brouillard de la nuit, sifflant un air du XVIII^e siècle, symbole de la désillusion et de la condition des esclaves noirs en Amérique : la performance artistique rejoint la commémoration solennelle de la tradition, elle prolonge et renouvelle la manifestation de la révolte, à mi-chemin entre l'hommage et une lutte perpétuelle.

Lorraine O'Grady et Lorna Simpson ont acquis une réputation internationale au sein de ce qu'on appelle aux États-Unis le *Narrative Art* ou dans les expérimentations croisant photographie plasticienne et sciences humaines.

La pratique artistique de ces femmes montre qu'il existe, malgré des différences formelles, la possibilité de représenter l'individualité de la femme noire tout en l'inscrivant dans l'histoire collective de la communauté. La femme artiste noire est devenue le témoin d'un présent qu'elle tente de problématiser par le biais de la représentation de son corps, de sa famille, de son environnement, et les formes d'expression de la performance et de la photographie permettent, en utilisant un matériau léger et mobile, de construire une forme narrative personnelle qui tente de mettre en perspective l'histoire sociale et politique de la femme depuis la période de l'esclavage. La post-modernité étant considérée comme une déconstruction des hiérarchies entre les formes de représentation, ses théories portent largement sur les différences et les préférences sexuelles mais peu sur les différences raciales sexuelles. Ces femmes artistes en s'appropriant des techniques appartenant à la culture populaire, principalement la photographie, pour une analyse postmoderne grâce à une confrontation de la différence raciale et de sa représentation, apportent pour la première fois dans l'histoire des arts visuels afro-américains un croisement entre pratique artistique et théorie savante.

Trois figures féminines
de l'art visuel
contemporain
africain américain

Inférence, performance et cogito

GUY LE GAUFEY

Il existe des vérités dont on a du mal à prendre la mesure tant elles baignent dans l'évidence. Ainsi ne surprendrai-je personne en prenant soin d'affirmer qu'aujourd'hui, et jusqu'à l'instant présent, nous vivons tous et chacun à l'époque quaternaire. Comme ils sont loin dans nos mémoires d'écolier le jurassique, le crétacé, le pliocène, le magdalénien et le précambrien ! Mais qui en doute ? En dépit du trou dans la couche d'ozone et du réchauffement de la planète, des caprices d'El niño et de la fonte des calottes glacières, nous continuons nos petites et nos grandes affaires dans le long, lent et vaste cours de l'ère quaternaire.

Évidemment, ces temps géologiques ne nous sont pas d'une grande aide pour nous repérer dans nos entrelacs affectifs, nos difficultés financières et nos tracasseries politiques, mais l'écologie et son souci de l'avenir de la planète, en jetant à bas la fausse éternité qui berce notre quotidien, nous rappellent à notre ère, la quaternaire où l'espèce humaine a fleuri et s'est multipliée. En affirmant mon appartenance à cette ère, j'énonce donc une vérité qui, à l'occasion, mérite d'être dite.

Si par ailleurs, bien installé sur mon socle terrestre mouvant mais pas trop, je me hisse jusqu'à cette fine pellicule des temps géologiques que constituent les temps historiques et cherche à parcourir le panorama spirituel tel que Michel Foucault l'envisage dans ses derniers séminaires relativement à ce petit lopin de terre de la péninsule occidentale, que vois-je ? À ma gauche, Socrate, Platon, Épicure, déjà quelques écoles, puis assez vite Sénèque, Marc-Aurèle, Épictète, Cicéron, bientôt Plotin. Emporté par mon élan, je saute à pieds joints la ribambelle des saints, des mystiques, des Bérulle et autres Madame Guyon, tous engoncés dans leur christianisme. J'atteins alors, en suivant le large fil de cette spiritualité «à la Foucault», le long dix-neuvième siècle où se pressent trop d'auteurs pour que je songe à les énumérer, et voilà qu'à l'autre extrême de cet échiquier temporel se lèvent les noms de Freud, d'Heidegger, de Lacan, et sur ma lancée, d'Allouch lui-même, tous alignés sur un constant, quelque polyvalent, «souci de soi». Car face à un aussi large éventail, finies les coupures épistémologiques à la Bachelard, les changements subtils de paradigmes à la Kuhn,

les chamboulements socio-économiques à la Marx, et même les discursivités et autres épistémès à la Foucault : on n'a plus affaire, comme l'affirme la première phrase de René Char placée en quatrième de couverture du *Souci de soi*, qu'à «la longue succession des synonymes d'un même vocable», et ce vocable mériterait de s'appeler «spiritualité». Je m'armerai ici de la fin de cette même citation — « Y contredire est un devoir» — pour aller à l'encontre de cette permanence multimillénaire qui verrait un même souci traverser les siècles et les cultures, les langues et les formes sociales, et viendrait redonner à une psychanalyse errante et presque titubante sa vraie demeure, ce «soi» dont il importerait de se soucier.

Je ne nie cependant pas qu'il y ait dans cette immanence presque autant de vérité que dans mon affirmation première sur notre commune appartenance à l'ère quaternaire. Mais je tiens à questionner le prix de cette hospitalité que, par l'entremise d'un philosophe estimé de tous, une tradition spirituelle revisitée offrirait aujourd'hui à la psychanalyse.

Je ne partirai par ailleurs d'aucun constat qui donnerait sur le mode assertorique une définition *ad hoc* de la psychanalyse grâce à laquelle je pourrais tenter de repousser tout ou partie des perspectives dessinées par Foucault pour l'abriter. Ces définitions partisans favorisent sans vergogne l'aspect qui leur convient pour atteindre, sans trop le dire, une universalité conquérante favorable à la thèse défendue, alors même que l'étroitesse de leur point de vue est éclatante. J'en resterai donc à une particularité assez précaire, teintée d'un fort relativisme égocentré puisqu'il ne s'agit, dans ce qui va suivre, que de la psychanalyse telle que j'aimerais qu'elle se présente et souhaiterais qu'elle se pratique. Avec des accents plus cornéliens que raciniens, je chercherai à la peindre telle que je voudrais qu'elle soit bien plus que telle qu'elle est, et ce d'autant plus que je ne sais pas très bien ce qu'elle est, ni ce qu'elle est devenue dans son inextricable complexité théorique, sociale et pratique. Comme aucune enquête ne m'instruit vraiment sur ces données disparates, je me sens réduit à des extrapolations douteuses à partir d'informations faméliques, si bien que je préfère encore plonger dans le subjectivisme et soutenir quelque vision intime plutôt que de légiférer sur ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas.

La difficulté commence en ceci qu'aucun des sens que je peux connaître du mot «spiritualité» ne convient pour cerner ce à quoi j'estime avoir affaire sous le terme de psychanalyse, y compris celui, fort clair, brossé par Foucault dans cette définition brillantissime qui sert de conclusion à la première leçon de *L'herméneutique du sujet* :

Si l'on définit la spiritualité comme étant la forme de pratiques qui postulent que, tel qu'il est, le sujet n'est pas capable de vérité mais que, telle qu'elle est, la vérité est capable de transfigurer et de sauver le sujet, nous dirons que l'âge moderne des rapports entre sujet et vérité commence le jour où nous postulons que, tel qu'il est, le sujet est capable de vérité mais que, telle qu'elle est, la vérité n'est pas capable de sauver le sujet'.

1. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard Seuil, 2001, p. 20.

Merveilleux balancement, très chaloupé', qui articule deux mille cinq cents ans d'histoire de façon parfaitement dialectique, autour d'une césure simple — « le jour où » —, et plus encore lorsqu'on sait que ce jour fatidique s'appelle René Descartes, ou parfois aussi, ailleurs, «le moment cartésien», une façon d'en renforcer encore l'aspect décisif puisque en physique le «moment» décrit un couple de forces apte à faire pivoter un système.

Le Descartes mis ainsi en posture de pivot, à la fois décisif et fâcheux — non seulement dans l'histoire de la philosophie comme c'est l'usage, ou dans l'histoire de la folie à l'âge classique comme Foucault lui-même s'est risqué à l'établir, mais tout autant désormais dans celle de la spiritualité — vient tout droit de Heidegger, comme l'atteste le vocabulaire qui sert ce petit bijou de pensée. L'accent n'est plus mis ici sur la primauté accordée à l'étant qui vient faire écran au dévoilement de l'être dont les Grecs avaient le secret, mais sur les rapports du sujet avec la vérité, rapports qui donnent lieu à deux régimes successifs de savoir : le savoir spirituel, dominé par le souci de soi, et le savoir de connaissance, qui accompagne les débuts de l'entreprise scientifique moderne. On apprend par la suite (fin de la leçon du 24 février 1982) qu'autour de ce jour, de cette aube cartésienne, «ce savoir spirituel J...J a petit à petit été limité, recouvert et finalement effacé par un autre mode du savoir que l'on pourrait appeler le savoir de connaissance, et non plus le savoir de spiritualité »'. Earchéologue se fait en Foucault géologue pour nous suggérer l'existence d'un sous-bassement ancien qu'il s'agit de mettre au jour, jusque là recouvert et presque dissimulé par une production plus récente, comme un pli synclinal qu'on trouve enfoui sous une formation alluviale ou une coulée basaltique, et qui explique des particularités visibles du terrain.

Dans ces mêmes pages, ce « savoir de spiritualité » est défini avec la plus grande précision, à la suite d'une étude détaillée des écrits de Sénèque et de Marc-Aurèle. Pour mériter sa qualification, ce savoir doit répondre à quatre critères :

- le sujet doit bouger («ce n'est pas en restant là où il est que le sujet peut savoir comme il faut») ;
- il s'agit de saisir les choses dans leur réalité et dans leur valeur ;
- le sujet doit être capable de se voir lui-même, «dans la vérité de son être » ;
- « l'effet de ce savoir sur le sujet est assuré par le fait qu'en lui, le sujet non seulement découvre sa liberté, mais trouve dans sa liberté un mode d'être qui est celui du bonheur et de toute la perfection dont il est capable».

2. Ces jeux terminologiques relèvent d'une longue tradition liée à la langue allemande, et entamée par les Romantiques, surtout Novalis qui alla jusqu'à lui donner le nom de *Umkehrmethode*, la méthode de renversement (cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, p. 135). Par la suite Hegel (chez qui le réel est rationnel et le rationnel est réel), puis surtout Marx (avec des formules du genre : «La réalité de la conscience et la conscience de la réalité sont une seule et même chose»), ont beaucoup contribué à son prestige. Dans les dernières années du XX^e siècle, Guy Debord en a pas mal usé, lui aussi. Le côté énigmatique de ces renversements laisse pantois, et incite à croire à une sorte de complicité naturelle entre le concept et la langue qui conduirait à une pensée «bien trempée».

3. M. Foucault, *Ehcrméneutique...*, op. cit., p. 296.

Le «savoir de connaissance», plus ou moins inauguré par Descartes, n'appelle pas à autant de précisions, mais l'opération qui articule le premier au second mérite désormais le qualificatif de « conversion » : « I...I chez Descartes, chez Pascal, chez Spinoza bien sûr, on pourrait retrouver cette *conversion* du savoir de spiritualité en savoir de connaissance »⁴. Les multiples visages de Faust, dessinés par Marlowe ou Goethe en passant par Lessing, viennent alors scander les étapes de ladite « conversion », comme autant de figures où s'entrecroisent et se surimposent les deux types de savoir distingués et presque malaxés par Foucault.

Ce qui permet cependant d'ordonner ainsi spiritualité et connaissance sont les deux termes de « sujet » et de « vérité » qui surplombent ces deux mondes discursifs, en permettant leur pesée réciproque. Mais, de fait, on rencontre aussi un autre terme, véritable catalyseur qui rend possible ce renversement dialectique en rendant le sujet apte (ou non) à sa vérité : *l'être du sujet*. Ni l'expression ni le concept ne manquent et, lorsqu'ils viennent, ils sont nettement soulignés :

En bref, je crois qu'on peut dire ceci : pour la spiritualité, jamais un acte de connaissance, en lui-même et par lui-même, ne pourrait parvenir à donner accès à la vérité s'il n'était préparé, accompagné, doublé, achevé par une certaine transformation du sujet, non pas de l'individu, mais du sujet lui-même dans son être de sujets.

Plutôt que d'aligner les traits qui pourraient laisser penser que la psychanalyse est ou n'est pas une des formes du souci de soi — Jean Allouch ainsi énumère «l'argent», la «transmission», «en passer par un autre», «le salut», «la catharsis», «le flux associatif», tout ces différents registres qui lui permettent d'écrire que «la psychanalyse est une nouvelle configuration des éléments en jeu dans le souci de soi, qu'elle est donc une nouvelle forme du souci de soi »⁶ — je poserai une seule et unique question : qui est prêt à conférer au sujet l'être que nécessite l'opération foucauldienne pour que s'articulent ainsi sujet et vérité au fil des millénaires, à travers le kaléidoscope des innombrables figures du souci de soi ?

Pas moi ! Je n'ignore pourtant pas qu'en cherchant bien dans Lacan, on le trouve, cet être du sujet, et plus d'une fois, et sous bien des formes ! Le livre du regretté François Balmés, *Ce que Lacan dit de l'être*, m'avait sur ce point surpris et convaincu : Lacan reste pris dans les filets de l'être du sujet bien au-delà de la période heideggérienne où je l'avais d'abord cru confiné. Mais dans le même temps, je me souviens aussi sans difficulté du combat opiniâtre que mène le même Lacan pour décrasser l'idée qu'il se fait du sujet de toute ontologie, pour refuser — à de multiples reprises, sur les tons les plus divers —, tout être à son sujet «représenté par un signifiant pour un autre signifiant», au point d'aller chercher chez Descartes, contre Henri Ey et toute

4. *Ibidem*.

5. M. Foucault, *L'herméneutique...*, op. cit., p. 18.

6. J. Allouch, *La psychanalyse est-elle un exercice spirituel ? Réponse à Michel Foucault*, Paris, Epel, 2007, p. 42.

7. François Balmés, *Ce que Lacan dit de l'être*, Paris, PUF, 1999.

la tradition freudienne d'alors, un sujet réduit à sa pure profération de sujet — sa performance dirait-on aujourd'hui. Et lorsqu'en 1966, lors des premières séances du séminaire *La logique du fantasme*, il reprend longuement la question du cogito cartésien et du sujet qu'il met en oeuvre, c'est pour accentuer sans détours une sorte d'alternative fondatrice : « Là où je suis, je ne pense pas ; là où je pense, je ne suis pas » (ou aussi bien son autre interprétation du cogito : « Je pense : "donc je suis" »). L'être du sujet est ici congédié, réduit à la coupure signifiante ou écrasé sur son objet a, cet objet dont le moins qu'on puisse dire c'est que l'être n'est pas sa tasse de thé.

Je n'en déduis pas pour autant que le sujet n'a pas d'être, ne peut pas en avoir, que c'est là sa nature et qu'il convient désormais de le considérer ainsi, puisque Lacan l'a dit. Je sais la chose bien plus emmêlée, averti de la lutte qui fait rage en ce point par Jaakko Hintikka lui-même qui, après avoir pas mal secoué le Landernau philosophique en 1962 avec son article princeps sur le thème « *Cogito ergo sum : Inference or Performance ?* », avait écrit dès 1963, en réponse aux multiples objections qui avait salué son article initial, un second article — « *Cogito ergo sum as an Inference and a Performance* », dans lequel il mettait pas mal d'eau dans son vin :

Loin de nier que Descartes représente souvent le *Cogito* comme une inférence, j'ai fourni des arguments pour montrer qu'il lui arrive parfois de le représenter ainsi. Et j'ai avancé l'idée que certains traits distinctifs de la pensée de Descartes pouvaient s'expliquer par le fait qu'il n'a pas clairement distingué les deux aspects du *Cogito* l'un de l'autre, bien qu'ils fussent tous deux présents jusqu'à un certain point dans ses formulations. En un sens, j'aurais même pu aller plus loin et dire qu'il n'y a pas la moindre incompatibilité entre le fait d'affirmer que le *Cogito ergo sum* est une performance et celui d'affirmer qu'il est une inférence⁸.

Où est le problème dans ce choix impossible entre inférence ou performance concernant ce qui conditionne la réussite énonciative du cogito ? Si l'on penche côté inférence et fait dépendre la consistance du « je suis » d'une majeure antérieure qui affirmerait « tout ce qui pense est ou existe » (la mineure affirmant « je pense »), alors le je qui pense et le je qui existe ne sont plus qu'une seule et même instanciation locale d'une vérité universelle. L'être du sujet affirmant « je pense » tire sa force de la majeure car la seule assomption existentielle dont on ait besoin dans le syllogisme aristotélicien se situe au niveau de l'affirmation universelle, et non de la particulière qu'on en dérive par implication. Si par contre on bascule côté performance, le je qui pense et affirme, *dans une langue vernaculaire*, l'actualité de son acte de penser, ce je-là doit enjamber un écart immense pour se retrouver dans le « je suis » — et s'y tenir ! Il n'y faut, pour Descartes lui-même, rien de moins qu'un Dieu non trompeur capable de transformer cette certitude intime du « je pense » en fondement de l'ordre rationnel du « je suis ».

8. Jaakko Hintikka, « *Cogito ergo sum as an Inference and a Performance* », *Philosophical Review*, oct. 1963, p. 487-496. Traduction française par P Le Quellec-Wolff, *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, PUF, janvier-mars 2000, p. 5.

C'est le point faible du cogito pour tous ceux à qui une foi solide fait défaut. C'est bien sûr le cas d'Hintikka, qui s'est payé le luxe de reprendre cette question trente ans plus tard, non plus cette fois en repoussant les multiples objections qui lui avaient été faites sur son article de 1962 (il ignore, au demeurant, qu'un certain Lacan a trouvé son miel dans cet article initial), mais en s'adressant à lui-même une critique qui, pour cet «être du sujet» qui nous intéresse ici, vaut le détour. Il publie ainsi en 1996 un nouvel article au titre évocateur : «*Cogito ergo quis est ?*» — « Je pense, mais alors qui est ? » — dans lequel il fait amende honorable sur l'un de ses présupposés de 1962 :

À vrai dire, le point faible dans ma compréhension initiale du *Cogito* était de savoir ce qu'il en est des présuppositions d'une démonstration performative dans le cas de la première personne. Si quelqu'un dit « Marc Twain n'existe pas », je ne puis reconnaître la profération comme auto-annulante que si je reconnais le locuteur comme Marc Twain. Dans le cas d'un acte de parole ou d'un acte de pensée adressé à soi-même, il me faudra de même reconnaître celui qui parle ou celui qui pense comme — comme qui ? Je prenais tranquillement pour acquis dans mon premier article que chacun sait qu'il est lui-même.

On a l'impression de nager ici quelques brasses juste au-dessus de la grande faille de l'Atlantique nord ; le sujet flotte, certes, mais pour peu que sa raison soit informée de la situation, elle risque de s'affoler si elle ne s'accroche pas solidement... au principe d'Archimède, à un bout de savoir bien plus qu'à l'être de ce sujet. Car une lois démasquée cette faille dans l'identité du sujet cartésien, Hintikka se voit obligé de mettre en place... tout un savoir, toute une série de procédures pour passer de ce qu'il appelle «des objets perspectives» à des «objets publics»⁹, de la res *cogitons* à la res *publica*, de l'intime à l'extime, en bref : de passer lui aussi, mais sans Dieu non trompeur, de la certitude subjective du «je pense» à l'ordre rationnel du «je suis». À ne pas tenir si vite pour acquis que chacun sait qu'il est lui-même, l'acte performatif se scinde et demande à être recollé à nouveaux frais. Ce nouage n'a plus rien d'une évidence naturelle, mais prend des allures de château de cartes, comme toute bonne théorie sophistiquée qui se respecte.

Voilà ce qui m'embarrasse fort dans l'«être du sujet» tel que Foucault se le donne pour parcourir les étapes du souci de soi et enjammer la rupture entre les savoirs spirituel et de connaissance : avec cet être, on perd l'incertitude que Hintikka a fini par débusquer dans la tenue énonciative du cogito lui-même, une incertitude qui réduit le sujet au tranchant d'une question, et où j'aime à croire que passe le vif de la découverte freudienne telle que Lacan l'a subjectivée en la dotant d'un sujet aussi délesté que possible de l'être qui lui colle aux basques". Je ne pense pas qu'il soit allé cher-

9. Jaakko Hintikka, « *Cogito ergo quis est ?* », *Revue Internationale de Philosophie*, 1996/1, p. 5-21. Traduction française par P. Le Quellec-Wolff dans la *Revue de métaphysique...*, *op. cit.*, p. 17. Voir l'article de J. Hintikka dans ce même numéro, pp. 113-126.

10. *Ibid.*

11. « *I...*) le point essentiel c'est que ceci en aucun cas ne veut dire un retour à la pensée de l'Être. Rien, dans ce qu'apporte Freud, qu'il s'agisse de l'inconscient ou du ça, ne fait retour à quelque chose qui, au niveau de la pensée, nous replace sur ce plan de l'interrogation de l'Être. » J. Lacan, *La logique du fantasme*, 7

cher autre chose chez Descartes que ce point d'évanouissement, de *fading* subjectif, en ignorant délibérément tout ce qui, dans le grand oeuvre cartésien, allait dans le sens de faire consister un sujet qui — là-dessus Foucault a raison — n'est plus supposé s'améliorer par l'exercice et le souci, contrairement à son prédécesseur, mais perdure, égal à lui-même, face au savoir qu'il amasse et dont il est la condition (limitations kantienne comprises).

Quel sujet allons-nous donc choisir pour soutenir la chose freudienne ? Celui dont l'être est donné avec tant d'évidence qu'il est permis — et donc souhaitable — d'envisager son progrès, sa maturation, son affinage dans le souci qu'il prendrait réflexivement de lui-même comme «soi» ? ou celui qui se trouve réduit d'emblée à si peu d'être que, sans l'aide d'un Dieu non trompeur ou d'un sujet-supposé-savoir, il ne parvient pas — comme le moindre des phobiques — à faire la jointure entre pensées et existence ? Faut-il mettre sur le compte de la seule pathologie mélancolique et du syndrome de Cottard ces paroles d'une patiente de Janet (que Hintikka rappelle dans son article) : «Je pense, mais je n'existe pas» ; ou serions-nous mieux inspirés d'y lire la condition du sujet freudien tel que Lacan le refonde ?

Je sais bien, par ailleurs, qu'entre ces deux acceptions, il ne suffit pas de choisir une fois pour toutes, que l'être colle au sujet comme le nougat à la dent et la misère au pauvre, que son éviction est une bagarre jamais gagnée d'avance pour quiconque cherche à assécher ce Zuiderzee. D'où mon inquiétude (je n'ose plus dire « mon souci») face au déploiement d'une argumentation qui, en voulant situer à nouveaux frais la psychanalyse dans le désordre contemporain, la charge du devoir d'accompagner cet être du sujet dans son amélioration, ses mutations, son progrès, pour de rien dire de sa délivrance ou de son salut. [indéracinable finalité du souci de soi varie dans ses figures : on peut entreprendre cet exercice uniquement « pour soi » comme d'autres ont défendu «l'art pour l'art » ; on peut vouloir le faire pour autrui, ou pour la cité, voire pour la plus grande gloire de Dieu, mais dans tous les cas, c'est bien la substantifique moelle du sujet qu'il s'agit d'extraire pour l'amener toujours plus au jour de son être. Si bien qu'une fois cet être mis au centre de l'entreprise analytique, il ne peut que fortifier l'aspect à mes yeux le plus douteux de la psychanalyse : sa réduction à une pratique initiatique.

Presque rien ne manque, hélas, dans le milieu analytique, pour considérer la cure comme un parcours initiatique : nécessité sans appel de la didactique (seuls les initiés peuvent initier), langage largement ésotérique (exclusion du vulgaire), cérémonies d'intégration à fort coefficient émotif (« si tu veux passer cette porte, sache que ton être est en jeu»), sentiments diffus de reconnaissance entre «analysés» (l'analyse rend «différent», quand même !), sans oublier certaines versions de la passe qui en font ouvertement l'acmé d'un processus initiatique — un anthropologue un peu pressé trancherait, je pense, sans ménagement. Quelle est alors l'une des rares lignes de défense face à cette pression initiatique, qu'est-ce qui permet de soutenir qu'en dépit de toutes les forces qui poussent vers cet horizon, la pratique analytique ne modifie pas les sujets qui s'y livrent pour les faire accéder à de nouvelles couches de leur «être» ? — en refusant de faire de cet être une donnée de départ. En dépit des métaphores toujours insistantes sur la profondeur du psychisme, le sujet que la psychanalyse met en jeu reste un effet de surface.

Cogito ergo quis est ?

JAAKKO HINTIKKA

Les problèmes auxquels je m'attaque dans cet article ont été illustrés par le romancier halo Calvino bien mieux que je ne saurais moi-même le faire. La scène d'ouverture de l'un de ses romans se situe au Moyen Âge. Charlemagne est en train de passer ses troupes en revue :

Devant chaque officier, il arrêta son cheval et se tournait pour examiner l'homme des pieds à la tête. "Or ça, qui êtes-vous, paladin de France ?" 1...1

"Et vous T" le roi s'était arrêté devant un chevalier à l'armure toute blanche ; seul un petit liseré noir courait, courait sur les bords 1...1. "Je suis". La voix montait, métallique, du fond du heaume bien bouclé, comme si, au lieu de larynx, les lames d'acier elles-mêmes eussent vibré avec un léger prolongement en écho, "Agiluffe Edme Bertrandinet des Guildivernes et autres de Carpentras et Syra, chevalier de Sélimpie Citérieure et de Fez !" "Haaa...", fit Charlemagne 1...1. Mais aussitôt, il fronça le sourcil : "Et pourquoi ne relevez-vous pas la visière, qu'on voie votre visage?" 1...1 "Hé ! paladin, c'est à vous que je parle !", insista Charlemagne. "Pourquoi diantre ne montrez-vous pas votre visage au roi ?" La voix sortit, nette, de la ventaille du heaume. «C'est que je n'existe pas, Majesté" .

Que se passe-t-il, philosophiquement parlant ? À première vue, on pourrait peut-être s'imaginer qu'Italo Calvino fait partie d'un complot ayant pour dessein de réfuter mon interprétation de Descartes. Car tout se passe incontestablement comme si Calvino s'était donné la peine de confectionner un contre-exemple à ma lecture performatoire de l'intuition du *Cogito* de Descartes. Cette façon d'envisager le fameux *dic-*

• Paru en anglais sous le meure titre dans la *Revue internationale de philosophie*, Paris, Ed. du Seuil, 1962. Nous remercions les Presses Universitaires de France pour leur autorisation gracieuse de reproduire ici l'article de Jaakko Hintikka, paru dans la *Revue de Métaphysique et de morale*, N°1 janvier mars 2000, p. 13-28. Traduit de l'anglais par P. Le Quellec-Wolff.

1. Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, trad. Maurice Javion, Paris, ed. du Seuil, 1962. (N. d. T.)

Cogito ergo quis est ?

turn cartésien a pour point de départ la comparaison entre l'acte de pensée où Descartes en s'adressant à lui-même affirme «Je n'existe pas», et l'acte de parole public où quelqu'un déclare «Je n'existe pas». L'observation essentielle est que, tout comme dans le second cas, le locuteur ne réussira qu'à démontrer le contraire de ce qu'il affirme (si l'on suppose que son auditeur comprend ce qu'il est en train de dire) ; de la même manière, et par le même chemin, ce que Descartes parvient à démontrer dans le premier cas est précisément sa propre existence. Le dispositif conceptuel des inconsistencies existentielles, des proférations auto-annulantes et ainsi de suite, était tout bonnement destiné à énoncer cette idée fondamentale.

Or, ce que Calvino (ou devrais-je dire Agiluffe ?) semble bien constater, c'est le terme le plus évident de mon analogie. Si même un acte de parole réussi ne suffit pas à justifier ma croyance en l'existence du locuteur, comment l'acte de pensée de Descartes, qui est beaucoup plus fuyant, pourrait-il remplir une fonction analogue ? Il y a grande apparence qu'un acte de pensée réussi n'y parviendra pas si sa force persuasive est tirée d'une analogie avec la force persuasive de l'acte de parole. De fait, on connaît le cas rapporté par Janet d'un de ses patients souffrant de dépression, et disant à son psychiatre : «Je pense, mais je n'existe pas».

Et pourtant, l'apparent contre-exemple avancé par Calvino contre Hintikka — ou est-il censé l'être contre Descartes ? — n'est pas plus persuasif que les nombreuses et vaines critiques parues dans la littérature spécialisée à l'encontre de mon article de 1962. Ces critiques sont pitoyables et ne méritent pas qu'on consacre beaucoup de temps. Certains critiques ont été tentés de se cramponner au caractère valide d'une inférence qui mène de «Je pense» à «J'existe», en feignant allègrement d'ignorer (ou en ignorant effectivement) l'existence d'une logique «libre» (libre de toute présupposition) dans laquelle la soi-disant inférence manque son coup (voyez par exemple Williams, 1978, p. 92). De telles logiques libres montrent qu'une soi-disant inférence comme «b pense, donc b existe», et plus généralement une inférence de la forme

T (b), d'où (3 x) (b = x)

repose sur l'assomption tacite, inhérente aux logiques courantes, que le terme b n'est pas vide. Pour les fins que vise Descartes, une tentative d'inférence de cette forme est par conséquent strictement circulaire.

D'autres critiques ont usé de concepts bricolés, dénués de tout fondement solide dans la théorie des systèmes logiques et sémantiques. Un critique s'appuie par exemple sur l'affirmation qu'un énoncé tel que «je pense» présuppose mon existence. Mais un énoncé ou une proposition ne présuppose rien, pas plus qu'il ou elle ne soupçonne, ne s'étonne, ne doute, ne rit ou ne pleure, sauf peut-être métaphoriquement. Ce qui en telle ou telle occasion dépend de telles ou telles présuppositions, c'est la réussite du proférateur. Il suit de là que mon critique aurait dû dire que je ne puis effectuer avec succès l'acte de langage d'affirmer «je pense» sans laisser voir par là que j'ai satisfait à sa présupposition présumée, à savoir mon existence. Mais ceci ne diffère que verbalement de l'idée directrice de mon interprétation.

De même, la piquante charge de Calvino n'est pas un contre-exemple à mon interprétation du *Cogito*. Car son chevalier à la blanche armure n'échoue à exister qu'au sens terrestre où il est privé d'existence corporelle. Pour un philosophe qui s'intéresse

à la logique, il existe en un sens un tantinet plus abstrait, et partant à peine plus insolite, que les paladins de France doués d'un corps. Agiluffe n'habite pas la jungle des objets non existants de Meinong, ou plutôt il en est un habitant sous l'angle prosaïque de la véritable histoire du Moyen Âge, mais non sous celui de l'intrigue du roman de Calvino. Il va de pair avec l'homme invisible de H. G. Wells, non avec le carré rond de Meinong. Au sein du monde possible envisagé par Calvino, il existe comme un de ses personnages, aussi pleinement que n'importe lequel de ses habitants en chair et en os. De fait, le roman intitulé *Le chevalier inexistant* lui est tout entier consacré. Dans un répertoire de bibliographie, le roman de Calvino ne serait pas inscrit comme dépourvu de personnage principal.

Pour un lecteur informé au contraire, le chevalier à la visière abaissée de Calvino est bien l'émule de Descartes. Parce qu'il est privé d'existence corporelle, il ne peut prouver son existence par les moyens qui convaincraient le Docteur Johnson². Vous ne pouvez le frapper, le toucher ou le voir. Mais lui pouvait (et il l'a fait) imposer sa présence à l'attention de Charlemagne en proférant la même formule auto-annulante employée par Descartes, prouvant ainsi son existence au roi avec le plus parfait bon sens. Agiluffe ne fournit pas un contre-exemple à l'intuition de Descartes, il la reproduit.

En définitive, je ne vois pas le moindre espoir d'expliquer la force persuasive du *Cogito* cartésien autrement que suivant les voies que j'ai indiquées. De surcroît, c'est bien le caractère performatif du *Cogito* qui fit l'attrait de cette intuition pour Descartes. Mon article de 1962 a présenté une foule d'indices en ce sens. À cet égard, je ne vois aucune raison de détracter ou même de nuancer quoi que ce soit dans mon premier article.

Néanmoins, cette réponse n'épuise pas la question de savoir, au plan de l'histoire des idées, comment Descartes a essayé d'incorporer l'intuition du *Cogito* dans l'appareil général de son système philosophique. D'autres questions doivent être soulevées qui n'ont plus trait aux sources de la force persuasive. Parmi elles se pose d'abord et avant tout le problème que le chevalier de Calvino incarne en effet — si le mot *incarner* convient ici. Cette question n'est pas de savoir si un acte de pensée cartésien ou un acte de parole calviniste³ convainc ou non un témoin de l'existence de celui qui l'effectue, mais de savoir qui est ou quelle est l'identité dont l'existence peut être démontrée de cette façon. L'ingénieuse expérience de pensée de Calvino montre que même un acte de parole explicite réussi ne suffit pas en toute logique à démontrer l'existence corporelle de celui qui parle. Comment peut-on alors s'imaginer que l'acte de pensée parallèle offre la démonstration de l'existence propre de celui qui pense comme *Res cogitans* ? Mais le contraire entre existence corporelle et incorporelle n'est pas la seule dimension au sein de laquelle des différences conceptuelles affectent le statut de l'identité dont l'existence est censément établie dans le *Cogito*. Par exemple,

2. Il s'agit de Samuel Johnson, 1709-1784. (N. d. T.)

3. « (...1 a Cartesian thought-act or a Calvinist speech-act 1...1 » : nous reproduisons littéralement le calembour de l'auteur (N. d. T.)

si un acteur jouant Hamlet dit : « *Cogito ergo sum* », il n'est pas en train de prouver l'existence d'Hamlet dans un monde réel à lui .Toutefois, si sa profération est considérée comme se situant dans l'univers fictionnel de Shakespeare, la *Res cogitans* qui existe là est bien Hamlet, et non le tragédien en train d'y jouer un certain rôle. D'où le vrai problème que voici : de quelle sorte d'entité Descartes a-t-il pu espérer démontrer l'existence par l'argument du *Cogito* ? En bref, telle est la vraie question : *Cogito ergo quis est* ? Une réponse sceptique à cette interrogation fut avancée par Lichtenberg : à l'en croire, la seule conclusion que Descartes était fondé à tirer est *Es denkt* (ça pense), formule dans laquelle le *Es* n'est pas davantage une entité bien définie que le *Es* de *Es regnet* (il pleut).

Ce problème comporte plusieurs aspects distincts. Descartes s'est servi de l'intuition du *Cogito* dans le but de parvenir directement à la thèse qui suit, *Sum res cogitans*. De là une première question qui se rapporte à la nature de l'inférence (ou de la ligne de pensée) effective de Descartes, qui l'a conduit de *Cogito ergo sum* à *Sum res cogitans*. Une autre question apparentée concerne l'évaluation de cette inférence. Et cette évaluation peut être faite ou bien dans le langage de l'appareil du XXe siècle, dont on a vu qu'il est inévitable afin de comprendre l'attrait de la pensée de Descartes, ou bien alors sous l'angle de l'appareil de concepts et d'idées aristotéliens dans lequel Descartes s'est efforcé (c'est la thèse que je soutiendrai) de faire entrer son argumentation.

On ne peut bien sûr pas dissocier la question «Mais alors qui existe ?» du problème de la compréhension de l'intuition du *Cogito* elle-même. Ainsi que je le fais remarquer, tout comme le caractère auto-annulant de l'énonciation « X. X. n'existe pas » dépend du fait que l'auditeur soit à même de reconnaître celui qui parle comme étant X. X., de la même façon, la force de l'acte de pensée de Descartes «je n'existe pas» dépend du fait qu'il reconnaisse celui qui pense. Or, les véritables critères d'identification (et pas seulement les moyens empiriques d'identifier une entité) dépendent de façon décisive du statut catégoriel et conceptuel de l'entité à identifier. Il n'y a pas d'entité sans identité (c'est-à-dire sans critère d'identité), comme l'a bien dit Quine. D'où il suit qu'une tentative pour comprendre ce qui se passe vraiment dans l'intuition alléguée du *Cogito* dépend de façon décisive de la réponse à la question de savoir de quelle sorte d'entité on est en train de démontrer l'existence.

À vrai dire, le point faible dans mon intégration initiale du *Cogito* était de savoir ce qu'il en est des présuppositions d'une démonstration performative dans le cas de la première personne. Si quelqu'un dit « Mark Twain n'existe pas », je ne puis reconnaître la profération comme auto-annulante que si je reconnais le locuteur comme Mark Twain. Dans le cas d'un acte de parole ou d'un acte de pensée adressé à soi-même, il me faudra de même reconnaître celui qui parle ou celui qui pense comme — comme qui ? Je prenais tranquillement pour acquis dans mon premier article que chacun sait qui il est lui-même. Néanmoins, cette reconnaissance dépend, même dans le cas des proférations performatives publiques, de la façon dont on se désigne. Divers modes de références peuvent entraîner divers critères d'identité, de sorte qu'un locuteur pourrait être identifié sous tels critères mais non sous d'autres. Dans le présent article, je m'emploie à creuser un petit peu plus profondément ces critères dans le cas

particulier de la référence de Descartes à lui-même au sein du *Cogito*.

Comme je l'ai signalé, le traitement des questions d'identité et d'existence dans le *Cogito* se présentera inéluctablement sous un autre jour, selon notre point de vue contemporain, que selon le point de vue semi-scolastique de Descartes. Quelles sont les principales différences entre les divers critères d'identification, à la lumière de l'analyse logique et sémantique la plus pointue ? Nous touchons ici à ce qui est probablement l'aperçu le plus important et le plus négligé dans les débats récents (pour une discussion de cet aperçu, voir Hintikka, 1989). Les différences principales entre les diverses méthodes d'identification ne suivent pas les lignes de démarcation entre les catégories ou les types logiques traditionnels, aussi importantes puissent-elles être. La différence la plus générale se trouve entre ce que j'ai appelé modes perspectivés et modes publics d'identification. Certains cognitivistes parlent de systèmes subjecto-centré et objecto-centrés. D'autres les appellent, surtout dans le cas d'une cognition visuelle, le système-où et le système-quoi. L'idée fondamentale est assez simple. C'est dans le cas de la cognition visuelle qu'on peut la saisir le plus clairement. Dans ce dernier cas, au lieu de recourir au mode public d'identification qui s'appuie sur des noms, des numéros de Sécurité sociale, des dates et lieux de naissance, des inscriptions dans le Bottin mondain, des casiers judiciaires, etc., un sujet peut plutôt se servir de son propre espace visuel comme d'un appareil d'identification, et considérer les objets qui occupent le même emplacement dans son espace visuel comme identiques, même dans les cas où il ne voit pas qui ou ce qui occupe cet emplacement, et en conséquence lorsqu'il doit prendre en compte différents scénarios possibles dans lesquels des gens ou des objets différents occupent cet emplacement-là. On considère les individus qui occupent le même emplacement dans ces différents scénarios, et en premier lieu les scénarios compatibles avec tout ce qu'on peut voir alors, comme étant identiques. Une expression courante pour des individus identifiés de cette manière est «objets visuels». J'ai appelé et j'appellerai «perspectives» de tels critères d'identification.

Le point décisif n'est pas seulement que nous pouvons nous servir de critères d'identification perspectivés, mais que nous nous en servons de fait lorsque nous identifions des personnes, des objets, des événements, des lieux, des moments, etc. L'expression la plus courante que les philosophes ont l'habitude d'appliquer à cet usage du langage, qui se fonde sur des critères perspectivés est «référence indexicale» ; mais ni cette expression ni le diagnostic concomitant de la situation conceptuelle ne rendent justice aux faits. Nous ne sommes pas en train de nous occuper des différents modes de référence mais des modes différents d'identification.

En ce qui concerne la représentation logique de ces deux modes différents d'identification, le fait est que, puisque les quantificateurs présupposent une façon particulière d'identifier leurs valeurs, nous avons besoin d'une distinction entre deux paires différentes de quantificateurs afin de représenter les deux modes différents d'identification. J'ai expliqué, en de précédents articles et ouvrages, quel est leur fonctionnement et comment ils se manifestent dans le discours ordinaire (cf. ici Hintikka, 1989). Si $(\exists x)$, $(\forall y)$ sont des quantificateurs s'appuyant sur des critères publics d'identification et $(\exists x)$, $(\forall y)$ des quantificateurs s'appuyant sur des critères perspectivés, alors nous pouvons dire, grossièrement parlant tout au moins, que les valeurs

des premiers sont des individus habituels, tels que des personnes et des objets publiquement identifiés, alors que les valeurs des seconds sont, dans le cas d'une cognition visuelle, des « objets visuels ». Bien entendu, cette terminologie ne signifie pas qu'en quelque situation, scénario ou monde possible que ce soit, il existe l'un à côté de l'autre deux types d'objets, les uns publics, les autres perspectives, pas plus que, dans un cas analogue, des emplois publics et les fonctionnaires qui les occupent ne jouissent d'une existence séparée ontologiquement indépendante l'une de l'autre. Je ne suis pas en train de vous dire de compter pour deux, dans votre ontologie, les personnes et les objets. Puisque la différence se trouve entre les modes différents d'identification, elle entre en jeu seulement lorsqu'on envisage le monde réel en fonction d'un arrière-plan d'autres *possibilia*, par exemple tous les différents scénarios compatibles avec tout ce que quelqu'un sait. En d'autres termes, puisque la différence réside seulement dans le mode d'identification, elle ne se manifeste que dans les relations d'identification croisée qui traversent les frontières des différents scénarios ou mondes. (Ce qui fait voir incidemment que tout compte rendu du fonctionnement des quantificateurs dans les seuls termes de leur «recouvrement» d'une classe de valeurs est condamné à la simplification excessive).

Je prendrai donc d'abord comme exemple une cognition visuelle et j'exprimerai «*a* sait que» de la façon habituelle par *Ka*. (Dans ce cas, on admettra pour la simplicité de l'explication que la connaissance est purement visuelle). Un énoncé de la forme

(1) (3 *x*) *Ka* (*b* = *x*)

dit alors que *a* peut classer visuellement *b* parmi ses objets publics à lui, à elle, ou à une machine si nous considérons un système automatisé. Cela signifie de toute évidence que *a voit qui est b*. Par contraste,

(2) (E *x*) *Ka* (*b* = *x*)

dit que *a* peut trouver un emplacement pour *b* parmi ses objets visuels (à lui, ou à elle, etc.). Cela signifie clairement que *a voit* (sciemment) *b*, c'est-à-dire voit *b comme b*. Peut-être est-il possible d'exprimer une vision non consciente par

(3) (E *x*) (*x* = *b* & *Ka* (*x* = *x*))

ce que l'on vient de dire de la cognition visuelle s'applique aisément par généralisation aux autres notions épistémologiques. Ainsi généralisée, mon analyse met au jour la logique de leurs constructions du complément direct. Un autre exemple instructif des distinctions et observations générales qui précèdent, est offert par la connaissance-par-mémoire. La distinction logique entre identification perspectivee et identification publique s'y présente sous la forme du contraste bien connu établi par Endel Tulving entre mémoire épisodique et mémoire sémantique. On peut dire que la distinction trouve à s'incarner philosophiquement dans le contraste établi par Russell entre objets de connaissance et objets de description, bien que Russell ait méconnu que la distinction se situe entre les modes différents d'identification et qu'il ait par conséquent réifié les deux sortes d'objets en deux classes parallèles d'entités.

Le problème conceptuel le plus important en ce qui concerne les deux types d'identification n'a jusqu'ici reçu que peu d'attention explicite de la part des philosophes. Il est de savoir comment les innombrables appareils identificatoires locaux qui

supportent l'identification perspectivée sont pour ainsi dire intégrés pour devenir les parties d'un seul et même appareil global (c'est-à-dire public). Il en va d'ordinaire de ce problème comme de celui de saint Augustin sur la nature du temps. Tant que vous ne soulevez pas la question, tout paraît clair. Une fois la question soulevée, vous ne pouvez guère manquer de voir sa complexité et son caractère embrouillé. Elle constitue pour la pensée philosophique sérieuse de notre époque un problème majeur non traité.

Une autre manière pour l'identification perspectivée de se manifester dans le langage ordinaire réside dans la forme des déictiques tels que « ceci », « cela », « maintenant », « ici » et « je ». Leur particularité sémantique réside dans le fait qu'ils servent à repérer un individu perspectivement bien défini. Dans des énoncés comme

(4) Cette rue est l'avenue du Commonwealth'

(5) Il est maintenant six heures

une identification est opérée entre une entité perspectivement identifiée et une entité publiquement identifiée. Dans un énoncé comme

(6) Moi, X. X., jure solennellement...

il s'agit pareillement d'assurer que la personne présente perspectivée et effectuant un acte de prestation de serment est bel et bien X. X., l'individu publiquement identifié.

Je suis maintenant en mesure de répondre à la question : « De qui suppose-t-on que l'existence est prouvée dans le *Cogito* ? » sous l'angle de la théorie logique et sémantique moderne. Pour qu'un acte de parole soit à même de me convaincre de l'existence réelle du locuteur, il faut que j'assiste à son effectuation. Je dois être un témoin oculaire, un témoin auriculaire, ou un témoin en pensée (témoin introspectif) de la performance. Le locuteur et son acte (à lui ou à elle) doivent être objets de connaissance directes, pour utiliser la terminologie de Russell. En outre, pour être convaincu de l'existence présente du locuteur, l'acte de parole doit avoir lieu dans le moment présent. Nous pouvons résumer toutes ces conditions requises en disant que le locuteur doit être l'un de mes objets perspectivement identifiés au moment de l'acte de parole.

Tout ceci peut, *mutatis mutandis*, être étendu à la connaissance par Descartes de son propre acte de pensée. René doit y être témoin direct de l'acte de pensée de Cartesius, son *alter ego*. Il doit lui-même être un des objets de connaissance directe au sens de Russell, c'est-à-dire une entité perspectivement identifiée. En pratique, ce témoignage direct n'est autre qu'une forme d'introspection. Il s'ensuit que les commentateurs qui ont souligné le rôle de l'introspection et de la conscience introspective chez Descartes ont mis le doigt sur quelque chose d'important.

La conclusion de tout cela pour ma question centrale est claire maintenant. *Le Cogito peut seulement démontrer l'existence d'une entité perspectivement individuée*, non d'une entité publiquement identifiée. [entité dont l'existence est le point litigieux

4. Commonwealth Avenue, une des principales artères de Boston — où enseigne J. Hintikka. (N. cl. T.)
5. «acquaintance», (N. d. T.)

dans le *Cogito* est un objet de connaissance directe plutôt qu'un objet de description. C'est là la source des particularités logiques et des particularités conceptuelles du *Cogito*. Le caractère perspectivé de l'entité dont l'existence est en litige est entre autres choses ce qui signale l'utilisation par Descartes du déictique «Je». Le pronom en première personne « Je » est en effet un véhicule exemplaire de référence perspectivée (indexicale) et dénote en l'occurrence pour ainsi dire le point-zéro de son système de coordonnées perspectivé. Ce n'est pas sans raisons que Descartes formule son intuition en des termes à la première personne : *je* pense, donc, j'existe. Essayez de reformuler le *Cogito* en des termes à la troisième personne et vous verrez sa plausibilité disparaître. De fait, il m'est arrivé de voir une bande dessinée française dont tout le sel visait le ridicule du pseudo-Cogito «Je pense, donc Cartesius existe ». Ce qui est particulièrement frappant ici, c'est que le ridicule persiste même si je place ces mots dans la propre bouche de Descartes.

Ainsi Lichtenberg, pourrais-je dire, n'était que légèrement imprécis dans ses propres critiques. Au lieu de conclure purement et simplement «*er denket*», Descartes (*et* Lichtenberg) aurai(en)t pu conclure (en tendant l'index) « (*dies*)*es denket* » — cela, ça pense. Et si vous ne vous sentez pas enclin à penser qu'un déictique comme «ceci» ou *dieses* ressemble suffisamment à un nom pour pouvoir identifier son objet, il est peut-être salutaire de rappeler que l'un des premiers péchés sémantiques commis par Wittgenstein, et qu'il a plus tard confessé, a été de « nous proposer de donner aux aspects "ceci" et "cela" des noms, mettons A et B » (*Le cahier brun*). Le corrupteur du jeune Wittgenstein en cette occasion fut indubitablement Bertrand Russell pour qui «ceci», «cela» et «je» étaient les seuls «noms propres, logiquement parlant» de la langue anglaise, en entendant par là les seuls noms propres appropriés aux objets de connaissance directe.

Le lien entre *Cogito* et première personne n'est pourtant pas absolument indissoluble. Le pronom de la seconde personne «Tu» lui aussi ne peut être utilisé (au moins dans ses formes d'emploi les plus simples) que si le locuteur est en présence directe de celui à qui il s'adresse. Cela signifie que le «Tu» s'appuie sur une identification perspectivée, lui aussi. Et il n'est pas surprenant qu'il puisse servir de moyen pour exprimer une sorte d'Ersatz du *Cogito*. Il vous suffit d'imaginer Descartes disant mentalement à Cartesius avec une intonation de surprise : «Tu es en train de penser, d'où il suit que tu dois exister». Simple variante, au fond, dans le manière de formuler l'intuition du *Cogito*, qui pratiquement est parfaitement équivalente à l'autre.

Un autre aspect du même caractère perspectivé du *Cogito* est que l'évidence fournie par lui doit être limitée (ou du moins paraissait à Descartes devoir l'être) au moment présent. Ainsi qu'il l'expose dans le *Discours* ; « [...] au lieu que, si j'eusse seulement cessé de penser, encore que tout le reste de ce que j'avais imaginé eût été vrai, je n'avais aucune raison de croire que j'eusse été [...] » (AT, VI, 33). Nous voici maintenant en mesure de comprendre le cheminement de la pensée cartésienne. La raison du caractère momentané du *Cogito* est que son objet est un objet perspective. Et, comme on l'a vu, la raison en est qu'une identification perspectivée présuppose un témoignage direct qui semble être l'affaire d'un moment. En conséquence, selon Descartes, le *Cogito* n'emporte la conviction que par rapport au moment présent.

Pour toutes ces raisons, le *Cogito* cartésien ne saurait guère corroborer quelque inférence que ce soit pour l'existence d'un objet public et *a fortiori* d'une substance. Pour autant que la *Res* dans la formule de Descartes *Sum res cogitans* est censée être une *Res publica*, cette conclusion prétendue ne s'ensuit justement pas du *Cogito*.

À titre d'avantage accessoire de ces observations, nous retirons un éclairage latéral intéressant sur les rapports entre Descartes et cet autre Cartesius redivivus qu'est Edmund Husserl. Il y a une proche parenté, à défaut d'une complète identité, entre la notion d'individu perspectivé et celle d'objet phénoménologique. Cette parenté a été évoquée, quoique non examinée en profondeur, dans Hintikka (c, à paraître). Le fait que son intuition première ne s'applique qu'à un individu perspectivé, le Je, place fermement Descartes sur la ligne de la tradition phénoménologique en philosophie.

Le tour contemporain de ma pensée pourrait sembler à ce stade avoir irrémédiablement laissé en arrière le pauvre Descartes. Puisqu'il pensait avoir prouvé par le *Cogito* l'existence d'une substance, Descartes n'aurait guère pu limiter ses revendications d'existence à celles qui concernent des entités simplement perspectivées, aux équivalents mentaux de purs objets visuels. Ce n'est assurément pas ce que Descartes a réellement pensé, vous entendez-je dire en aparté. Et si mon interprétation ne nous permet même pas de comprendre, et moins encore de valider, la première et plus essentielle conclusion qu'il tire du *Cogito*, comment puis-je seulement prétendre parler de la même chose que Descartes ?

Un élément important de réponse est le suivant : il est clair que Descartes avait douloureusement (ou sereinement) conscience de la restriction du *Cogito* à un seul moment de la durée, et qu'il a essayé de surmonter cette limitation. Même si nous quittons ici le *Cogito*, le point principal est si décisif pour la pensée de Descartes qu'il vaut la peine de le remettre en mémoire au lecteur. C'est en prouvant l'existence d'un Dieu qui garantit la persistance des vérités dans le temps, que Descartes échappe au solipsisme temporel. Les détails n'ont pas à nous intéresser ici. Le fait décisif est que Descartes a incontestablement conscience que son intuition du *Cogito* est temporellement limitée, précisément de la façon dont j'ai montré qu'elle découle de la logique du *Cogito* — au moins d'après les autres assumptions faites par Descartes. Sans cette prise de conscience, il n'aurait pas eu motif de chercher un dieu qui pin miraculeusement changer les objets perspectives en objets publics. Nous pourrions ainsi dire qu'une preuve de l'existence de Dieu a constitué l'effort fondamental de Descartes pour traiter le problème d'intégration exposé ci-dessus. En particulier, Descartes pouvait penser sans contradiction que la thèse *Sum res cogitans* est une intuition momentanée au même titre que le *Cogito* lui-même, en attendant d'être changée en théorème stable, et ce, littéralement, par la grâce du Dieu. Cette ligne d'interprétation s'accorde bien avec l'interprétation de ce qu'on a appelé le «cercle cartésien» comme enveloppant la recherche d'un *Deus ex tempore* pour changer les intuitions momentanées originales de Descartes en vérités temporellement stables. Etchemendy (1981) présente de façon persuasive une interprétation de ce genre.

Mais cette analyse logico-sémantique de la question *Cogito, ergo quis est ?* n'épuise pas la manière propre dont Descartes s'est occupé du problème de son existence et de sa nature, ou du problème de l'existence en général. J'en viens en fait maintenant à

un point sur lequel il me faut développer à certains égards ce que je disais dans mon article de 1962. Ce que j'y écrivais a peut-être bien été la vérité et rien que la vérité, ce n'était pas toute la vérité à propos du *Cogito*. Je ne saisisais pas alors pleinement combien fut profond l'enracinement de Descartes dans les façons de penser de ses maîtres et prédécesseurs, jusqu'à Aristote compris. Je suis tout à fait convaincu que Descartes a saisi les sources performatives de la force persuasive du *Cogito*. Mais il lui a quand même fallu essayer tant bien que mal d'insérer l'intuition du *Cogito* dans l'appareil scolastique et aristotélicien dont il avait hérité. Ce qui suscite bon nombre de questions, entre autres : quelle est selon Descartes la place du *Cogito* dans la conception aristotélicienne d'une science organisée syllogistiquement ? Peut-il trouver place dans une telle conception ? Comment l'inférence qui aboutit à *Sum res cogitans* peut-elle trouver place dans une science aristotélicienne ? Par là se trouve soulevée la question plus générale : comment l'existence sous toutes ses formes est-elle traitée dans l'appareil syllogistique aristotélicien ?

Ces questions sont tout à fait pressantes. L'appareil aristotélicien n'est en fait jamais bien loin de l'esprit de Descartes. On peut montrer que même dans les passages de son oeuvre qui semblent dissocier le plus nettement le *Cogito* d'un raisonnement syllogistique, Descartes conserve à l'arrière-plan de son esprit le modèle de la science syllogistique aristotélicienne. Par exemple, dans *Réponses aux secondes objections*, Descartes écrit : «Car la connaissance des premiers principes ou axiomes n'a pas accoutumé d'être appelée science par les dialecticiens. Mais quand nous apercevons que nous sommes des choses qui pensent, c'est une première notion qui n'est tirée d'aucun syllogisme ; et lorsque quelqu'un dit : *Je pense, donc je suis, ou j'existe, il ne conclut pas son existence de sa pensée comme par la force de quelque syllogisme, mais comme une chose connue de soi ; il la voit par une simple inspection de l'esprit* [c'est moi qui souligner. Comme il paraît de ce que, s'il la déduisait par le syllogisme, il aurait dit auparavant connaître cette majeure : Tout *ce qui pense, est ou existe*. Mais au contraire, elle lui est enseignée de ce qu'il sent en lui-même qu'il ne se peut pas faire qu'il pense, s'il n'existe. Car c'est le propre de notre esprit, de former les propositions générales de la connaissance des particulières]» (AT, IX, 110-111).

Ce passage laisse voir plusieurs choses. D'abord, Descartes ne s'écarte en rien du modèle aristotélicien en disant que, dans le *Cogito*, il ne déduit pas l'existence de la pensée comme par un syllogisme. La raison qu'il invoque est que le *Cogito* est une vérité primitive. Or, les premiers principes d'une science n'étaient pas pour Aristote non plus déduits par voie de syllogisme, mais atteints par voie dialectique. D'où il suit qu'Aristote et Descartes sont en complet accord à cet égard. De plus, le passage cité, la dernière phrase en particulier, montre qu'au bout du compte l'intuition du *Cogito* est combinée pour donner à sa sortie une vérité générale qui puisse remplir toutes les

6. Nous reproduisons la traduction française de Clerselier, mais, dans son article, J. Hintikka cite ici, à juste titre, la traduction anglaise de l'original latin : [...] mais il la reconnaît par une intuition simple de l'esprit comme une chose connue de soi.. (N. d. T.)

fonctions pratiques d'une prémisse de syllogisme, et plus encore d'une prémisse immédiate. L'accent mis sur la particularité d'un cas, à savoir mon cas personnel, concerne simplement la manière dont la vérité générale en question vient à être connue. Il fait partie de l'étape présyllogistique et dialectique d'une argumentation scientifique. D'où il suit que Descartes s'efforce manifestement de trouver une place à l'intuition du *Cogito* dans un appareil aristotélicien traditionnel de vérités générales reliées entre elles par syllogismes.

On est conduit par là à la question de savoir comment étaient traitées les revendications d'existence dans une science aristotélicienne, et comment elles étaient liées à la notion d'essence. Nous disposons en fait, pour cette question, d'une réponse simple et éclairante, bien qu'elle soit curieusement absente des commentaires, à l'exception de quelques-uns des mes précédents articles. Le problème trouve en partie son explication dans ce fait qu'Aristote ne dispose pas d'un unique moyen pour exprimer l'existence, si ce n'est en construction absolue avec le verbe grec *Estin*, comme dans «*Zeus est*» ou «*Homère est*». Plus frappant, mais moins pleinement pris en compte, est le fait que chez Aristote il n'y a rien qui ressemble à l'hypothèse de Frege-Russell selon laquelle des mots comme *Est* ou *Estin* sont ambigument le *est* de l'existence, celui de l'identité, celui de la prédication, et celui de subsumption. En fait, j'ai montré que la thèse de l'ambiguïté, celle de Frege-Russell, est incompatible avec le traitement aristotélicien de l'être dans la *Métaphysique* (voir Hintikka a, à paraître).

Aussi, dans les prémisses et les conclusions des syllogismes d'Aristote, ce qui serait pour nous le sens existentiel et le sens prédicatif de l'être est inextricable entrelacé. Mais la nécessité syllogistique et l'existence, dans une chaîne de syllogismes, circulent de manière significativement différente. Considérez, à titre d'exemple représentatif, le syllogisme suivant de *barbara* :

- (7) tout B est A
tout C est B.
 ergo : tout C est A

Dans ce syllogisme, le rapport entre C et A est établi en insérant le moyen terme B entre C et A. Les prémisses les plus fondamentales (« atomiques ») sont en conséquence celles dans lesquelles le passage du terme appelé sujet (par exemple C dans « tout C est B ») au terme appelé prédicat (par exemple B) est minimal. En conséquence, Aristote reconnaît de telles prémisses atomiques comme une classe parmi les assomptions élémentaires d'une science.

Ce n'est toutefois pas la seule classe, comme le voudrait une conception syllogistique traditionnelle et candide de l'inférence logique. Afin de comprendre ce que sont les autres classes, il nous faut voir ce que deviennent les assomptions d'existence dans un syllogisme tel que (7). Il n'est pas difficile de saisir ce qu'en pense Aristote. Pour lui, la force existentielle s'écoule à partir du terme prédicat de la majeure vers le petit terme. De fait, Aristote précise que selon lui l'existence est, elle aussi, prouvée par le biais d'un moyen terme (voir *An. Post.*, B 2, 90 a 6-14). Pour le dire autrement, une forme plus étoffée de (7) donnerait ainsi quelque chose comme :

- (8) tout B est A (et ainsi *est*)
tout C est B.
 ergo tout C est A (et ainsi *est*)

Bien qu'Aristote ne formule jamais en ces termes des quasi-syllogismes comme (8), la logique qu'ils illustrent est nettement présupposée dans *Ant. Post.*, B 2. Qu'Aristote ne les admette pas comme constituant une classe indépendante d'inférences trouve probablement son explication dans le fait que les sens prétendument différents de l'être selon Frege-Russell dans (7) ne peuvent être strictement distingués les uns des autres selon Aristote (voir Hintikka a, à paraître). Des syllogismes tels que (8) peuvent pour ainsi dire encore exister chez Aristote à titre de pièces détachées de (7).

Le quasi-syllogisme (8) montre qu'il ne nous faut selon Aristote imputer de force existentielle qu'au *est* de la majeure. Dans une science aristotélicienne, la seule assumption existentielle dont on ait besoin est par conséquent l'assumption que le genre de cette science existe, et c'est précisément ce que dit Aristote d'une classe d'assumptions élémentaires nécessaires en toute science, mais différentes de prémisses atomiques (voir *An. Post.*, A 10, 76 a 12-15). Mais que dit précisément Aristote d'un syllogisme à double fonction tel que (8) ? Le moyen terme est dit constituer, dans ce syllogisme, l'*essence* (ou une partie de l'essence) du petit terme C. Il s'agit là d'une conséquence de ce que le syllogisme est un syllogisme atomique (minimal), ce qui fait de B la meilleure réponse dont on puisse disposer à la question : Que sont les C ? En outre, il est dit de B qu'il est la *cause* de C. Pourquoi ? Ici le rôle des présuppositions d'existence dans (8) devient décisif. Le moyen terme B est la cause de B, parce que c'est en vertu de ce terme que les C sont, c'est-à-dire existent. Il sert pour ainsi dire à transporter l'existence du grand terme au petit. Pourrait-il y avoir une meilleure raison de l'appeler une cause de C ?

Qu'il y ait ou non une meilleure raison, suivant l'interprétation performative ma pensée est une cause de mon existence en un sens radicalement différent. En effectuant un acte ou une activité de pensée, je crée ou conserve une espèce d'existence qui est reconnaissable immédiatement. Par contraste, la notion aristotélicienne de cause est beaucoup moins dynamique ; dans les cas ordinaires, c'est une cause formelle ou finale plutôt qu'une cause efficiente.

Le schéma aristotélicien est directement applicable à l'inférence de Descartes une fois qu'il a converti la saisie intuitive concernant un cas particulier en une prémisses générale, comme il a montré qu'on pouvait le faire (voir ci-dessus). Le quasi-syllogisme en question donnera alors quelques chose comme :

- (9) tout être qui pense, existe
je pense
 ergo j'existe

Cette inférence est à l'égal de la partie existentielle de l'inférence (8). La pensée y joue le rôle de moyen terme aristotélicien. Conformément à ce que nous avons découvert plus haut sur la manière de penser d'Aristote, elle est en conséquence dans le schéma aristotélicien aussi cause de mon existence, quoique d'une façon entièrement

différente de la soutenance performatoire de mon existence selon la perspective moderne. Il est ici particulièrement significatif que, selon les principes aristotéliens, le moyen terme se trouve être l'essence, ou une partie de l'essence, du petit terme. En rassemblant toutes ces observations, nous pouvons alors voir que, dans la mesure où Descartes reprenait le schéma traditionnel, il était tout bonnement un disciple fidèle d'Aristote lorsqu'il passa de son intuition du *Cogito* à la thèse *Sum res cogitans*. Ce passage ne présuppose aucune intuition introspective d'ordre supérieur. Selon le modèle aristotélien, il requiert simplement que l'inférence (9) soit une inférence atomique, c'est-à-dire la plus simple et la plus fondamentale qu'il puisse y avoir dans la structure syllogistique de la science. Et ce rôle fondamental de son *Cogito*, Descartes était prêt à le défendre avec la plus grande vigueur.

De façon générale, la seule chose ou presque que Descartes ait à faire pour rendre sa ligne de pensée compatible avec la conception aristotélienne de la science, c'est de montrer que les éléments constitutifs du *Cogito*, considéré comme une inférence, peuvent passer pour des prémisses atomiques au sens d'Aristote. Comme on l'a vu plus haut, cela implique que nous devons parvenir à connaître les quasi-prémisses du *Cogito* par une méthode autre que l'inférence syllogistique. On voit maintenant que le rôle du *Cogito* en tant qu'inférence atomique justifie aux yeux d'un aristotélien le pas qui conduit Descartes à la thèse que son essence est de penser.

Ce qu'on a découvert ici est une bonne illustration des complexités et subtilités de l'histoire de la philosophie. On a vu que, lorsque nous parvenons à comprendre avec précision ce qu'enveloppe le traitement aristotélien de l'existence, nous voyons également que les énoncés de Descartes sur le *Cogito* s'engrènent parfaitement dans l'appareil aristotélien. Les passages mêmes, tel l'extrait cité plus haut des réponses aux secondes objections, dans lesquelles Descartes semble évoquer le caractère performatoire du *Cogito*, peuvent se montrer, jusqu'en la plus littérale des lectures, conformes au modèle aristotélien. Ce fait est néanmoins compatible avec l'intuition, plus profonde, que l'attrait épistémologique du *Cogito* est entièrement dû à son caractère performatif. Il est même compatible avec le fait que Descartes a eu conscience de cette source de la force épistémologique du *Cogito*. Sur cette voie, j'ai été jusqu'à faire observer que Descartes était profondément conscient des limitations qui résultent pour l'intuition du *Cogito* de son caractère performatoire. Un élément majeur de son système philosophique, à savoir son recours à l'existence et à la bonté de Dieu dans le but de donner un soutien à la permanence de l'invitation du *Cogito* ainsi que de ses conséquences, n'a été qu'une tentative pour surmonter les limitations résultant du caractère performatoire du *Cogito*.

RÉFÉRENCES

ARISTOTE, *Les Secondes Analytiques*, traduits et commentés par Jonathan Barnes, 2e éd., Oxford, Clarendon Press, 1994, trad. [fr.](#) J. Tricot, Paris, Vrin, 1947.

CALVINO halo, *Le chevalier inexistant*, New York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, [trad. fr.](#) M. Javion, Paris, Éd. du Seuil, 1962.

DESCARTES René, *Écrits philosophiques I-II*, traduits par J. Cottingham, R. Stoothoff et Douglas Murdoch, Cambridge University Press, 1985 ; *Oeuvres de Descartes*, publiées par Ch. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin-CNRS, 1964-1974.

ETCHEMENDY John, «The Cartesian circle : Circulus ex tempore», *Studia Cartesiana*, vol. 2, 1981, p. 5-42.

HINTIKKA Jaakko, « *Cogito ergo sum* : Inference of performance ? », *Philosophical Review*, vol. 2, 1962, p. 3-32.

—, « The cartesian *cogito*, Epistemic Logic and Neuroscience : Some Surprising Interrelations », in Jaakko Hintikka et Merrill B. Hintikka, *The logic of epistemology and the Epistemology of Logic*, Dordrecht, Kluwen Academic, 1989, p. 113-136.

—, «The Idea of Metaphysics in Aristotle's *Metaphysics* Gamma» (à paraître, a).

—, « On the Development of Aristotle's Ideas of Scientific Method and the Structure of Science » (à paraître, b).

—, «The Ideas of Phenomenology in Wittgenstein and Husserl» (à paraître, c).

WILLIAMS Bernard, *Descartes : The Project of Pure Enquiry*, Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press, 1978.

L'UNEBEVUE

revue de psychanalyse

Bulletin d'abonnement et de commande

à renvoyer à L'UNEBEVUE - Éditeur

29, rue Madame, 75006 Paris

Télécopie - 01 44 49 98 79

Email - unebevue@wanadoo.fr

Nom et prénom

Adresse

Abonnement à la Revue

pour **3 numéros et 3 suppléments : 90 €**

(+22,86 € étranger hors CEE-Suisse-Autriche)

à partir du N°22 H à partir du N°23 ri à partir du N°24 J à partir du N°25

Ci-joint un chèque de 90 € (ou 112,86 € étranger, par chèque bancaire uniquement)
à l'ordre de L'UNEBEVUE

Numéros isolés

N°1. Freud ou la raison depuis Lacan	21,34€
N°2. Lélangue	21,34€
N°3. Iartifice psychanalytique	21,34€
N°4. Une discipline du nom	21,34€
J N°5. Parler aux murs	21,34€
N°6. Totem et tabou, un produit névrotique	21,34€
N°7. Le défaut d'unité. Analyticit� de la psychanalyse	21,34€
N°8/9. Il n'y a pas de père symbolique.	33,53€
N°10. Critique de la psychanalyse et de ses détracteurs	21,34€
J N°11. IApacit� sexuelle. I - Le sexe du mètre.	21,34€
J N°12. L'opacité sexuelle. II - Dispositifs, agencements, montages	21,34€
~! N°13. Le corps de la langue	21,34€
J N°14. �ros �rog�ne	21,34€
N°15. Les communautés électives	
I. Une subjectivation <i>queer</i> ?	21,34€
J N°16. Les communautés électives	
II. Ils parlent de l'amitié	21,34€
J N°17. Les bigarrures de Jacques Lacan	21,34€
r_ Grammaire et inconscient	10,36€
Mémoires d'un homme invisible	10,37€
J écrits inspirés et langue fondamentale	10,36€
Frege-Russell. Correspondance	19,51€
J N°18. Il n'y a pas de rapport sexuel	21,34€
N°19. Follement extravagant. Le psychanalyste, un <i>cas</i> de nymph� ?	22,00€
J N°20. Robopsy. Des lois pour les �mes. Des �mes pour les lois	22,00€
N°21. Psychanalystes sous la pluie de feu	22,00€
Jl N°22. La politique sexuelle des mots	22,00€
71 N°23. De père � fille bataille pour l'écrit	22,00€

Cahiers de l'Unebévue

L'éthification de la psychanalyse, <i>Jean Allouch</i>	18,29 €
A propos de Rose Minarsky, adapté de Louis Wolfson <i>Main Neddham</i>	15,24 €
E Lacan et le miroir sophianique de Boehme, <i>Dany-Robert Dufour</i>	18,29 €
❑ Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Erre, <i>Jean-Claude Dumoncel</i>	29,73 €
E La psychanalyse : une érotologie de passage, <i>Jean Allouch</i>	18,29 €
❑ Le sexe de la vérité. Érotologie analytique II, <i>Jean Allouch</i>	18,29 €
Le rectum est-il une tombe ? <i>Leo Bersani</i>	9,91 €
❑ Le Pendule du Docteur Deleuze, <i>Jean-Claude Dumoncel</i>	18,29 €
Erra tu'm, Erratique érotique de Marcel Duchamp <i>George H. Bauer</i>	9,91 €
Platon et la réciprocité érotique, <i>David M. Halperin</i>	9,15 €
❑ Le cas Nietzsche-Wagner, <i>Max Graf</i>	9,15 €
Les p'tits mathèmes de Lacan, <i>Jean Louis Sous</i>	18,29 €
C' Raymond Roussel à la Une, <i>Janine Germond</i>	9,91 €
E Une école du balbutiement, masochisme, lettre et répétition, <i>Isabelle Mangou</i>	18,29 €
E Ça de Kant, cas de Sade, Érotologie analytique III, <i>Jean Allouch</i>	18,29 €
E Constructions, <i>John Rajchman</i>	20,00 €
Li La Tradition de la Mathesis Universalis, <i>Jean-Claude Dumoncel</i>	20,00 €
Li L'amour de loin du Dr L.	22,00 €
C Chrestomathia, <i>Jeremy Bentham</i>	44,00 €
❑ amour et ironie, <i>David Halperin</i>	10,00 €
Li L'été de Sa Calvitie, <i>Catherine Lord</i>	25,00 €

Séries

Li Première série.

- Freud ou la raison depuis Lacan. • L'inconscient. S. Freud. • Lélangué.
- Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*Dementia paranoides*) décrit autobiographiquement. S. Freud. • L'artifice psychanalytique. • Personnages psychopathiques sur la scène. S. Freud. Réminiscences du professeur Sigmund Freud. M. Graf. • La bouteille de Klein.

7 volumes

l'ensemble 92 €

Deuxième série.

- Une discipline du nom. • Dostoïevski et la mise à mort du père. S. Freud. • De l'importance du père dans le destin de l'individu. C.G. Jung. • Parler aux murs. • Pour introduire le narcissisme. S. Freud. • Totem et tabou, un produit névrotique. Sur quelques concordances de la vie psychique des sauvages et des névrosés. S. Freud.

7 volumes

l'ensemble 92 €

❑ Troisième série.

- Le défaut d'unité. Analytité de la psychanalyse. • La dénégation. S. Freud. • 11 n'y a pas de père symbolique. (*Volume double*) • Le refoulement. S. Freud. • Comparaison mythologique avec une représentation compulsive plastique. S. Freud. • Une relation entre un symbole et un symptôme. S. Freud. • Séance du 9 juin 1971 du séminaire *Un discours qui ne serait pas du semblant* et notes préparatoires de Jacques Lacan.

Ci-joint un chèque d'un total de

€ à l'ordre de l'UNEBEVUE

Date

Signature



SOMMAIRE

Une lecture immorale. *Jennifer Doyle.*

Demande en mariage. *Annick Archer.*

Juin 2001. *Catherine Lord.*

La conflagration de la honte. *Mayette Viltard.*

Le style libre de Catherine Lord. *Denis Petit.*

Une liste. *Catherine Lord.*

Dragbook. *Marie-Magdeleine Lessana.*

Sunny Prestatyn. *Philip Larkin.*

Planète Cancer et la parodie des normes. *Alicia Larramendy.*

Trois figures féminines de l'art visuel contemporain africain américain. *Ninette Succab.*

Inférence, performance et cogito. *Guy Le Gouffey.*

Cogito ergo quis est ? *Jaakko Hintikka.*

