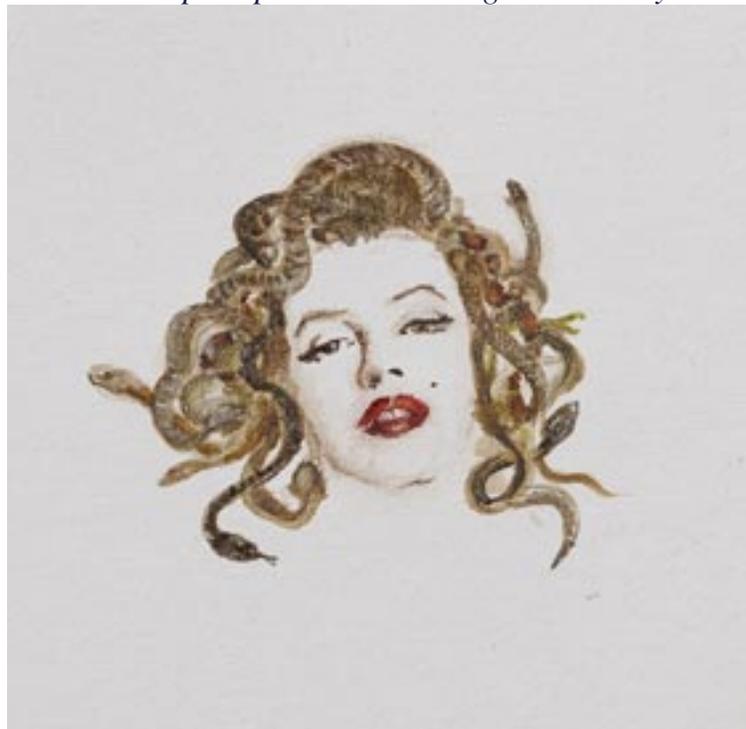


Parler avec la Méduse

Numéro composé par Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand



A. Galois, *Marylin Medusa*, 2012 

septembre 2014

Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand **Introduction**
– Parler avec la Méduse : Performativité du texte et de l'image
dans les productions artistiques contemporaines de femmes

Catherine Nesci **« Chaosmos »**. **« Le rire de la Méduse »**
d'Hélène Cixous, les « sextes » de Nancy Spero et les arts
plastiques

Barbara Merlo **Des images de l'hystérie aux mots dans l'œuvre**
de Nicole Jolicoeur : intérêts d'un passage

Katarzyna Kotowska **La transgression de l'image/l'image de la**

transgression chez Marie Darrieussecq et Katarzyna Kozyra

Evelyne Ledoux-Beaugrand
Remémoration et disparition
Ellia

Recouvrir pour recouvrir :
dans *Notre Combat* de Linda

Clara Dupuis-Morency
regards actuels et inactuels

Temporalités de Claude Cahun :

Julie Tremblay-Devirieux
aujourd'hui : l'abjection
Nelly Arcan

Les écrits de la Méduse
du corps féminin dans les récits de

Katerine Gagnon
romantiques.
Doucet

Les filles ne sont pas toutes
Réflexions sur les collages poétiques de Julie

ISSN 1954-3840

Note : la plupart des images sur Textimage étant protégées par un dispositif empêchant leur reproduction et leur impression, il faut se reporter au site de la revue pour les consulter : http://revuetextimage.com/conferencier/03_parler_avec_meduse/sommaire.htm

Notez également que les fichiers pdf des articles de C. Dupuis-Morency, J. Tremblay-Devirieux et K. Gagnon n'étant pas encore disponibles, la version reproduite ici est faite à partir d'une saisie des pages web.



- Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand

Parler avec la Méduse : Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes

(Re)voir Méduse

En intitulant « Parler avec la Méduse » ce dossier consacré à la rencontre du texte et de l'image dans la création littéraire et artistique des femmes, nous marquons d'entrée de jeu une dette à l'égard de la pensée d'Hélène Cixous et, en particulier, de ses réécritures de la Gorgone. Nous insistons ici sur le pluriel car il y a plus d'une méduse dans l'œuvre de Cixous. Sa « première » Méduse a fait date. C'est sous son égide que Cixous invita, en 1975, à anticiper – c'est-à-dire à provoquer – l'advenue d'une « écriture féminine » dans le champ culturel, marqué par le « phallogentrisme » et sa « grande poigne »¹. Pour annoncer « l'entrée fracassant *dans l'Histoire* » (RM, p. 43) de celles qui avaient été jusque là « les refoulées de la culture, les belles bouches barrées de bâillons (...), les écartées de la scène des héritages » (RM, p. 41),

¹ H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », dans *L'Arx*, n°61, 1975, p. 40. Les références à ce texte seront désormais signalées par l'abréviation RM suivie du folio.

Cixous ressuscitait la mortelle Gorgô. Ce monstre associé à la laideur et à la mort devenait, « délivrée du mythe »² par son appel, la muse inattendue³ des « nouvelles arrivantes » (RM, p. 53), la figure d'une « puissance féminine » (RM, p. 48) dorénavant inentamée par la « peur » et « les Persée tremblants » (RM, p. 47).

Cette belle monstre du « Rire de la Méduse » est toutefois née d'un cri que Cixous ne répètera pas – « On ne crie qu'une fois en littérature. J'ai crié. Allons. Une bonne fois »⁴, affirme-t-elle dans « Un effet d'épine de rose ». « [C]ette fille couronnée de langues »⁵, cette « étrangère »⁶ qui lui a fait faux bond pour aller vivre sa vie ailleurs, sur d'autres continents et en d'autres langues, n'est toutefois pas seule dans l'œuvre de Cixous. Comment pouvait-elle le rester, d'ailleurs ? « Elle, l'arrivante de toujours, elle ne reste pas, elle va partout, elle échange, elle est le désir-qui-donne », avait prophétisé l'écrivaine (RM, p. 53). Lui sont ainsi venues des sœurs dans d'autres textes qui ne tiennent peut-être plus du manifeste – une posture énonciative qui aura été exceptionnelle dans son œuvre –, mais ne lancent pas moins un appel à regarder ce que la culture nous dit être irregardable, à représenter, par des chemins de traverses s'il le faut, cela même qu'on nous dit être irreprésentable.

C'est d'ailleurs en langue(s) étrangère(s) que Méduse ressuscite avec force sous la plume de Cixous, sous une forme plus animale et aqueuse que mythique. La « prodigue » et « revenante »⁷ revient alors du futur, parce que Cixous, qui la rêvait dans l'anticipation en 1975, la retrouve trente ans plus tard à la fois indemne et différente dans une œuvre qui n'est d'ailleurs ni française ni littéraire. La belle et riante Gorgone se présente alors sous le nom *Agua Viva*, « c'est-à-dire méduse en brésilien »⁸, du titre d'un livre de Clarice Lispector. L'artiste américaine Roni Horn place ce beau titre d'eau vive à la tête de son installation réalisée à partir des mots de

² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 29.

³ Saluons au passage la création récente, par Andrea Oberhuber et Catherine Mavrikakis, d'une revue électronique consacrée aux figures mythologiques dans les arts et la littérature placée sous l'égide de Méduse en tant que muse inattendue : [MuseMedusa](#).

⁴ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », *Op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, pp. 30 et 31.

⁸ H. Cixous, « Faire voir le jamaisvu », dans *Peintures. Ecrits sur l'art*, Paris, Hermann, « Savoir arts », 2010, p. 73. Les références à cette édition du texte seront désormais signalées par l'abréviation *FV* suivie du folio. « Faire voir le jamaisvu » a originellement paru dans R. Horn, *Rings of Lispector (Agua Viva)*, Londres / Göttingen, Hauser and Wirth / Steidl, 2005, pp. 9-46.

Lispector traduits du portugais du Brésil vers l'anglais et inscrits, disposés en cercles ou en courbes, à même un sol de caoutchouc sur lequel les visiteurs sont invités à déambuler. Cette méduse laisse à sa sœur son rire révolutionnaire et tonitruant, cet éclat par lequel il lui faut « détruire, casser ; prévoir l'imprévu, projeter » (*RM*, p. 39) et ainsi inventer une « écriture *neuve, insurgée* qui (...) lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire » (*RM*, p. 43). Méduse eau vive ne crie pas, elle se meut plutôt comme l'eau coule. Passant entre les langues, « elle scintille autrement » (*FV*, p. 73) d'une langue à l'autre, dit quelque chose de semblable sans être cependant identique : « Voilà que je dis *méduse*, en français, qui dans la langue de Roni Horn s'appelle Medusa sur terre, mais dans l'eau jellyfish. Ce que je dis est encore autre chose. Dans la langue française, la méduse se souvient d'avoir été la Méduse grecque, celle qui après avoir terrassé mille guerriers d'un seul regard finira décapitée par Persée » (*FV*, p. 73).

Ainsi, selon qu'elle se nomme *Méduse*, *Medusa* ou *Agua Viva*, « elle dit autre chose mais *le secret parle toujours le même silence* » (*FV*, p. 73). Est-ce à dire que « Agua Viva la méduse » (*FV*, p. 73) parle en silence ? La figure de méduse, que Cixous nous invite à revoir dans son dialogue avec l'écrivaine Clarice Lispector et l'artiste multidisciplinaire Roni Horn, enjoint dans tous les cas à se mouvoir comme elle entre les langues et, surtout, entre les sens, et à se tenir sur le seuil des paradoxes, là où il est en effet possible de parler en silence, de « fairevoir l'inaudible »⁹ (*FV*, p. 83), de « toucher la parole (...) de la pétrir, la sculpter » (*FV*, p. 86), de « peindre l'intangible » (*FV*, p. 91) avec des mots, de toucher avec les yeux, « avec l'oreille, avec la voix, avec le silence » (*FV*, p. 103). Un peu comme sa sœur qui se rit de la culture phallogocentrique et développe une nouvelle économie des plaisirs sexuels dans laquelle « toutes les pulsions sont bonnes » (*RM*, p. 52), de sorte qu'elles ne doivent être ni hiérarchisées ni domestiquées, « *Agua Viva Medusa* » (*FV*, p. 74) invente une nouvelle économie des sens devenus, comme l'eau vive en mouvement, fluides, et peut-être même interchangeables.

Il s'agit moins, en réalité, d'interchanger les sens, de les mettre l'un à la place de l'autre, que d'un déplacement et d'un brouillage des modes de déchiffrement,

⁹ L'expression exacte est « elle faitvoir l'inaudible ».

d'une rencontre inusitée entre eux de façon à *faire voir le jamais vu*. Aussi le silence de cette Méduse n'est-il pas celui de sa mythique mère grecque. Devenue aqueuse, elle coule « sans arrêt et sans forme », puis « s'arrête dans une forme, et se discontinue, naît donne vie et meurt » (*FV*, p. 73) ; Méduse est une figure de l'intrication des différences, du désir et de la mort, de la promesse et de la menace, figure encore du dialogue infini des voix dans l'art. La méduse eau vive est alors celle qui pousse à créer et qui invite, à force de regards, d'images ou de mots, à « pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie » (*FV*, p. 74) ou l'illisible derrière le lisible. C'est l'alliance entre ce que l'on peut entendre, lire, voir et même *sentir* et *toucher* qui est alors reconfigurée pour désigner la performativité du langage : voir l'intangible, entendre le jamais vu, toucher l'illisible sont désormais possibles.

Les contributions rassemblées dans ce dossier explorent cette performativité du langage et de l'image lorsqu'ils se rencontrent sous l'égide d'une Méduse eau vive¹⁰. Que peut faire l'image au texte et, inversement, comment le texte affecte-t-il l'image ? Que se produit-il de la rencontre de deux modes de représentations souvent mis en opposition ou, du moins, dans un rapport hiérarchique où prime le langage ? Selon cette position, l'image est nécessaire et pourtant toujours à dépasser, à traverser dans la médiation du langage verbal, car « c'est un arrachement au voir qui initie [la pensée], arrachement toujours à réeffectuer tant l'attraction par l'image ne cesse d'être active »¹¹. Il s'agit de repenser le pouvoir de fascination et de ravissement accordé à l'image et d'envisager les possibilités naissant de son articulation au langage verbal. Encore aujourd'hui, notre culture est marquée par un discrédit tenace face à l'image, identifiée comme une menace d'avalement pour la pensée. Dans cet étrange pouvoir conféré à l'image, ainsi tenue au plus près de la sidération, du silence et de la

¹⁰ Ce dossier fait suite à une séance double, également intitulée « Parler avec la Méduse », qui s'est tenue lors du congrès de l'association *Women in French* à l'University of Arizona in Tempe en février 2012. Pour cette raison, les articles abordent des œuvres d'artistes et d'auteurs évoluant pour la plupart dans le monde francophone ou dont l'œuvre est influencée par des penseuses et auteures de langue française.

¹¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 278. Dans ce texte qui clôt l'ouvrage et lui donne son titre, Jean-Bertrand Pontalis reconnaît que cette position, réductrice parce qu'elle réduit le visuel au scopique, fait partie de l'héritage laissé par Freud. Retournant aux textes du fondateur de la psychanalyse, accompagnés d'autres réflexions sur le visible et l'image (Merleau-Ponty et Lyotard par exemple), Pontalis élabore une position alternative : « Il faudrait, quand on se propose de traiter du visuel, ne pas prétendre tout subsumer sous la seule catégorie du regard. Le champ du visuel est immense, n'est peut-être pas unifiable » (p. 295).

mort, c'est le féminin lui-même, cette Méduse pétrifiante dont la représentation est moins impossible qu'interdite, qui nous semble être réitéré de manière bien singulière.

La troisième des Gorgone fait l'objet d'un considérable travail de reprise et de réécriture par des artistes et des auteures s'inscrivant, directement ou non, dans le sillage de l'appel d'une « autre Méduse » lancé par Hélène Cixous il y a près de quarante ans déjà¹². Bien qu'il y ait, dans la réappropriation de Cixous, quelque chose d'un retour de Gorgô, sa Méduse ne tient toutefois pas d'une revenante ; sa présence n'est pas tributaire de sa disparition, pas plus qu'elle ne prend les traits d'un fantôme, être ambigu dont la charnière entre la vie et la mort est l'habitat. L'indéniable ambiguïté de Méduse est d'un tout autre ordre. Elle est plutôt une *jeune née*¹³, une arrivante dont chaque retour est comme une renaissance. Dans la préface du *Rire de la Méduse et autres ironies* qu'il signe, Frédéric Regard avance que « “Méduse” n'est[...] pas une figure du passé, une vulgaire revenante, qu'il faudrait réexpédier *ad patres* moyennant un rituel mené correctement à son terme. Si Méduse se met à rire, c'est non qu'elle *revient* s'inscrire dans le monde des vivants à la manière d'une morte-vivante, mais qu'elle *arrive* à s'écrire »¹⁴. A des lieux de l'évanescence d'une figure spectrale, Méduse s'impose par sa force charnelle et sensuelle en ce qu'elle mobilise tous les sens. Au moins dans les réécritures cixoussiennes ainsi que dans les variations subséquentes qui s'en inspirent, son anachronisme fait d'elle une contemporaine au sens où Agamben l'entend. Méduse entretient en effet une « singulière relation avec son propre temps »¹⁵ : un pied dans le passé mythique, l'autre dans un futur utopique, elle habite le présent narratif. En déphasage avec

¹² On trouvera des exemples de ces réécritures, en dehors de toute dette reconnue à Cixous, dans le *Medusa Reader* de M. Garber et N. J. Vickers (dir.), New York et Londres, Routledge, 2003. Seules les reprises tirées des littératures anglo-saxonne et américaine sont rassemblées dans cet ouvrage. Pour une idée de réécritures littéraires et picturales venues du monde francophone (mais aussi du monde anglophone et italoophone), on pourra consulter le premier numéro de *MuseMedusa* consacré à la mythique Gorgô qui donne son titre à la revue : A. Oberhuber (dir.), « [Peut-on regarder Méduse ?](#) », *MuseMedusa*, n°1, 2013. On y trouvera notamment des articles consacrés à des textes littéraires de Nelly Arcan, de Calixthe Beyala, de Pascal Quignard et de Sylvain Germain pour ne mentionner ici que les récents écrits en langue française faisant l'objet d'une étude.

¹³ Du titre de l'ouvrage de Cixous écrit en collaboration avec Catherine Clément : C. Clément et H. Cixous, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

¹⁴ F. Regard, « AA ! », dans H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 18

¹⁵ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 11.

l'époque dans laquelle elle arrive, c'est à partir de son inactualité sans cesse renouvelée qu'elle explore les cassures du présent, ses brèches et ses failles, et « perçoit l'obscurité »¹⁶ de son temps à travers un *voir* lui-même arrimé aux autres sens.

Mais Méduse et son pouvoir mortel qu'il faut castrer restent par ailleurs réitérés dans des mises en garde contre les dangers de l'image et des images : celles que l'on ne saurait voir sans s'abrutir, celles qu'on nous présenterait précisément pour nous aliéner. Le rapport entre Méduse et la menace de mort qu'elle représente pour celui ou celle qui la regarde ne recoupe certes pas entièrement les reproches de tromperie et d'idolâtrie que lui adressent respectivement la critique du spectacle et « les doctrinaires de l'irreprésentable »¹⁷. Méduse se tiendrait moins du côté de l'idole et du leurre que de celui de « l'horreur du rien à voir »¹⁸, si l'on en croit Freud qui considère sa tête couronnée de serpents comme un symbole phallique. Ceux-ci servirait « à atténuer l'horreur, car ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur »¹⁹. C'est sur cette base que Freud, dans un texte qu'il n'a jamais publié de son vivant, assimile la décapitation de Méduse à une castration révélant alors l'effroyable « rien » du sexe féminin, la béance de l'origine, celle-là même où s'abîme la pensée. La capacité de réfléchir est censée être annulée par la contemplation de Méduse et/ou de l'image négative qu'elle renvoie. La très brève lecture freudienne du mythe méduséen suggère que seul le garçon serait sujet à la pétrification devant Méduse. C'est précisément dans cette tache aveugle du regard de la mortelle Gorgone que se glisse Cixous afin de présenter une nouvelle vision de Méduse²⁰ :

Le « Continent noir » n'est ni noir ni inexplorable : Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. Et parce qu'on veut nous faire croire que ce qui nous intéresse c'est le continent blanc, avec ses monuments au Manque. Et nous avons cru. On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. (...) Est-ce que le pire, ce ne serait pas, ce n'est pas, en vérité, que la femme n'est pas castrée, qu'il lui suffit de ne plus écouter les sirènes (car les sirènes, c'étaient des hommes) pour que l'histoire

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 104.

¹⁸ L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 25.

¹⁹ S. Freud, « La tête de Méduse », *Œuvres complètes*, vol. XVI, 1921-1923, Paris, PUF, 1991, p. 163.

²⁰ S. Kofman en fera, elle aussi, le point de départ de sa critique féministe de la théorie freudienne dans *L'Enigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980, pp. 97-suiv.

change de sens ? Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Méduse est belle et elle rit (*RM*, p. 47).

Comme le notent Marjorie Garber et Nancy J. Vickers en introduction de leur anthologie, l'histoire du mythe de Méduse a contribué à la constituer en tant que figure d'une « duplicité » qui est devenue indissociable de la question du féminin dans la culture²¹. On sait par exemple que dans les versions primitives du mythe, Persée n'avait pas recours au bouclier. C'était guidé par le *toucher*, mais dans un aveuglement volontaire (le regard détourné) qu'il affrontait l'effroyable Gorgone et la mettait à mort²². Le thème du bouclier permet de créer une « image diminuée et docile du monstre réel »²³, et fait de Persée le paradigme de tout artiste, l'art ayant pour vocation de conjurer la fascination de la mort et l'angoisse de castration. Or, avec le bouclier apparaît Athéna, ce double de Méduse qui dans son nouveau rôle²⁴ scelle l'intrication décisive entre la problématique du *regard* et celle d'une « puissance démoniaque du féminin »²⁵ que la culture doit conjurer et domestiquer²⁶.

Quand, en 1975, Hélène Cixous convoquait le rire de la Méduse afin d'inventer une littérature qui ne soit pas faite sous l'égide de Persée, elle s'inscrivait dans un « entretemps », un temps de rupture et d'imprévisibilité « où le nouveau se dégage de l'ancien » (*RM*, p. 39). On peut dire que cette rupture a été opérante, en partie du moins. Mais aujourd'hui encore, l'antique Méduse – celle qui demeure « l'expression de l'angoisse de Persée »²⁷ et qui n'est pas encore affranchie de la légende du grand héros – fait retour de manière plus évidente, thématifiée et

²¹ M. Garber et N. J. Vickers (dir.), *Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 1.

²² F. Frontisi-Ducroux, « La Gorgone, paradigme de création d'image », dans *The Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 264.

²³ E. Prado, « Le regard médusé », dans *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n°9, p. 85.

²⁴ Ce rôle varie selon les versions du mythe. Athéna offre le bouclier à Persée. En outre, si dans les *Métamorphoses* d'Ovide (à qui l'on doit essentiellement l'apparition de cet élément central du mythe), Persée tient lui-même le bouclier de sa « main gauche », ailleurs on trouvera Athéna qui le lui tend alors qu'il tranche la tête de Méduse endormie, voire qui guide la main armée de Persée (chez Apollodore notamment).

²⁵ C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », dans *Nouvelle Revue Française*, n°462-463, juillet-août 1991, p. 209.

²⁶ A ce sujet, voir J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 48 ; C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », *Op. cit.*, pp. 200-220 ; J.-L. Le Run, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfance et Psy*, vol. 1, n°26, p. 46 ; ainsi que L. Roussillon-Constanty, qui note : « Le geste de la déesse [Athéna] suggère que Méduse est le masque horrible d'une sexualité débridée, l'envers du visage apollinien de la beauté » (*Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rosseti*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 33).

²⁷ E. Prado, « Le Regard médusé », *Op. cit.*, p. 86.

représentée sous le jour de sa déchéance. On ne troque certes pas une « réparation fantasmatique »²⁸ pour une autre si facilement. Le mythe de Méduse, monstre interdit de regard que Persée tue avec l'aide de cinq objets magiques et de deux dieux²⁹, se maintient parce que le refoulement symbolique auquel il correspond n'a pas fini d'agir. Que la féminité de Méduse persiste, dans ses réappropriations par la culture populaire³⁰, à être l'alibi de la « relève phallogocentrique (...), reproductrice de vieux schémas, ancrée dans le dogme de la castration » (RM, p. 47), n'est qu'un signal de plus que l'« entretemps » féministe demeure, encore aujourd'hui, à la fois un « ailleurs » et un « présent » alternatif où « plusieurs histoires se traversant les unes les autres » peuvent « commencer » (RM, pp. 54, 45).

Il y a heureusement d'autres manières de raconter cette histoire mythique ; il y a, dans Méduse, autre chose à voir, à faire entendre que la mort que nous renvoie, selon le mythe, son regard, et autre chose à adresser que l'avilissement d'une femme dont « la décollation, le dépècement »³¹ sert l'édification de l'héroïsme masculin. En

²⁸ H. Cixous, « Peintures », dans *Peintures*, *Op. cit.*, p. 28.

²⁹ Il aura fallu, au total, l'action concertée de deux dieux et d'un homme, la trahison de cinq sœurs et l'intervention de la magie. Persée, guidé d'Hermès et d'Athéna, s'en prend d'abord aux Grées, ce négatif absolu des Gorgones avec un seul œil pour trois têtes, une seule dent pour trois bouches-sexes – en somme une seule « nature » pour trois, que Persée leur dérobe facilement. *Vagina dentata* édentée, œil pétrifiant énucléé, les Grées initient une filiation de la trahison ou de la défaillance féminine qui aboutit à Méduse, qui est, écrit Jean Clair, « un corps dont on a démembré, isolé le sexe pour l'ériger en tabou, et qu'il sera donc nécessaire de couper et de recouper toujours, chaque fois que l'on ne voudra pas retomber sous sa fascination » (*Méduse*, *Op. cit.*, p. 48). Selon Edith Hamilton, le mythe de Persée est le seul où la magie a un rôle décisif à jouer : sa légende, affirme-t-elle, « tient du conte de fées » (*La Mythologie*, Alleur, Marabout, 1997 [1940], p. 181).

³⁰ Dans les années 1990 par exemple, le designer Gianni Versace s'approprié le *gorgoneion* et en fit son blason personnel, accompagnant les photographies de ses modèles (les femmes posées en Méduse, les hommes prenant des postures de Persée) de cette signature visuelle. Le cinéma hollywoodien est aussi, sans surprise, une source infinie de représentations d'une Gorgô contre laquelle Cixous se place en faux. Dans plusieurs films, ce monstre à la chevelure de serpents est confondu avec Echidna, cet autre monstre oublié, mi-femme mi-serpent, peut-être mère ou sœur de Méduse elle-même, et dans tous les cas incapable d'articuler une parole humaine. (Voir *The Clash of the Titans*, réal. Desmond Davis, scén. Beverly Cross, 188 min, 1981 ; *The Clash of the Titans*, réal. Louis Leterrier, scén. Travis Beachman, Phil Hay et Matt Manfredi, 106 min, 2010.) Le rire, dans ces films, appartient à tous ces héros, hommes et dieux qui, en groupe, ont dominé la créature. On ne peut en outre trembler que de douleur devant Uma Thurman interprétant Méduse dans *Percy Jackson and the Olympians*, ce film tiré d'un roman pour adolescents. Femme laide, castrée, risible et déchue, elle ne capte plus aucun regard et supplie ces futures victimes de bien vouloir la regarder : « Come on !... Sneak a peek ! ». A un Persée pubertaire, elle crache son ressentiment : « I used to date your daddy ! » (*Percy Jackson & the Olympians : The Lightning Thief*, réal. Chris Columbus, scén. Craig Titley, basé sur le roman de Rick Riordan, 118 min, 2010).

³¹ « Dissidances de Spero », dans *Peintures*, *Op. cit.*, p. 58. La citation est tirée d'un texte écrit en 2007 pour le catalogue d'exposition *Dissidances* de Nancy Spero, cette artiste américaine et francophone qui a, dès les années 1980, fait des « sextes » du « Rire de la Méduse » la matière de ses installations. La

revisitant Méduse, en la « délivr[ant] du mythe »³², Hélène Cixous y a trouvé la figure d'une communauté de « semblables »³³ dont on a, par peur, coupé les langues, « rempl[i] la bouche de sable »³⁴ ou enterré vivante la tête :

Il suffisait, dit le récit, que Méduse tire toutes ses langues pour que les hommes détalent : ils prenaient ces langues pour des serpents. Il fallait les voir fuir, les doigts dans les oreilles, les jambes et tout le reste coupés, haletant, et se croyant déjà mordus. Cette scène me faisait rire, un peu. Mais plus tard l'Homme revenait à reculons, et d'un grand coup d'épée raide, sans regarder ce qu'il faisait, il me décapitait cette malheureuse. Fin du mythe³⁵.

Avec ses langues qu'elle tire, Méduse est déjà du côté du rire et d'une parole en devenir que le mythe ne lui permet pas de faire éclater. Du pouvoir mortel de son regard et des moyens convoqués pour l'esquiver le mythe parle, mais, de la parole de Méduse, il ne dit rien. Or ses langues portent déjà en elles la promesse d'une parole autre, tout comme Méduse enjoint à poser sur elle un regard *autre*. Au-delà de sa mise à mort, c'est du ravissement de son pouvoir dont il est question dans sa décapitation ; même détachée de son corps, la tête de Méduse préserve sa capacité de tuer, devient le trophée de Persée qui l'utilise pour conquérir Andromède, punir Atlas, éliminer le prétendant de sa mère et s'approprier son trône. C'est à l'amnésie et au déni d'une autre version dans laquelle Méduse vit et pense avant de basculer du côté du « dépecé, dépeçant, dé-pensant »³⁶ qu'il est encore urgent de répondre.

Une translittération des sens

Lorsqu'il n'est pas l'alibi d'une célébration de la force héroïque masculine (Persée, son épée, son bouclier qui tient en respect) grâce au retournement des femmes contre elles-mêmes et la justification du vol d'un pouvoir « féminin », détourné au profit d'un système que la Méduse jeune née veut effondrer, le mythe de Méduse sert de pierre d'achoppement à une réflexion sur l'irreprésentable. Dans le suffixe lui-même, ce *non-là*, se nouent deux types de limites. Car l'irreprésentable,

phrase commence ainsi : « et ça continue, le massacre de tout ce qui est "femme" sur le Sol du Monde, femme les poètes, femme les révolutionnaires, femme les rêveurs [...] ».

³² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ H. Cixous, « Peintures », *Op. cit.*, p. 23.

³⁵ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 23.

³⁶ *Ibid.*

dans sa fonction même de résistance à la représentation, est à la fois ce qui échappe à l'imagination et ce que l'on évacue de sa scène. « Le dogme de l'irreprésentable mêle l'impossibilité et l'illégitimité, il fait de toute image un objet d'interdit et d'éradication »³⁷, soutient Didi-Huberman dans le contexte propre aux images de la Shoah. Comment alors distinguer l'interdiction de l'impossibilité ? « L'artiste, en tant qu'il regarde, est le gardien obstiné d'une règle du voir, d'une théorie du savoir, qui existait avant lui, et qu'il utilise », écrit Jean Clair³⁸. Le *Aspecta Medusa* de Dante Gabriel Rossetti – une œuvre d'ailleurs double, à la fois dessin et poème, et certes marquée par son contexte victorien – l'illustre de manière exemplaire dans une scène où Persée montre, à la demande d'Andromède, la tête de celle à qui elle doit la vie. Le héros porte Méduse décapitée au-dessus d'une fontaine afin que son reflet puisse être regardé « sans danger » : « *Let not thine eyes know / Any forbidden thing in itself, although / It once should save as well as kill; but be / Its shadow upon life enough for thee* »³⁹.

Cixous propose une poétique du voir contrevenant à la règle du visible. A une dialectique opposant le visible au caché, le montré à ce qu'on refuse de voir, elle préfère la demi-mesure, la demi-pénombre, le « demi-enfouissement »⁴⁰, autant de points de vue qui, fidèles à l'ambiguïté foncière dont est chargée Méduse – gardienne des portes de l'Hadès, belle et laide, mortelle et curative –, laissent les questions en suspens et nous engagent à nous mouvoir d'une nouvelle manière, entre les sens, entre les images, entre les mots : « Est-ce que c'est de l'inhumation ou de l'exhumation »⁴¹ ? Est-ce visible ou caché ? Est-ce vu ou est-ce dérobé aux regards ? A travers ses Méduses, elle nous apprend à penser autrement l'articulation ou l'interdépendance entre le visuel et le textuel. L'appel à l'autre Méduse de Cixous – et ses textes subséquents sur les arts et la littérature le révéleront davantage – est indissociablement un appel à revoir la manière dont nous approchons et critiquons les *images*. L'image-manque stupéfiant, l'image qui rend fou ou change en pierre celui qui la regarde en face, sans mettre en branle quelque rituel ou parade qui puisse apprivoiser l'absence qui la trouble : voilà *des images, des régimes d'imagéité, c'est-à-*

³⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 194.

³⁸ J. Clair, *Méduse*, *Op. cit.*, p. 24.

³⁹ D. G. Rossetti, « *Aspecta Medusa* » (1870), dans *The Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ H. Cixous, « *Peintures* », *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*

dire, comme le conçoit Jacques Rancière, des manières de négocier les rapports entre visible et invisible, dicible et visible, ressemblance et différence⁴².

L'image, libérée d'un fantasme de sidération, n'est pas d'emblée ce bouclier-miroir capable de piéger ou d'appriivoiser l'horreur, le néant, le vide où l'humanité se perd. D'autant plus que le miroir peut être mis au service d'une opération autre que celle qui consiste à vouloir annuler le pouvoir de l'image. Dans le mythe de Persée, bouclier et épée se confondent parfois, de sorte que dans certaines acceptations du mythe, seule la première arme importe⁴³. Or ce n'est pas à la surface réfléchissante de son bouclier que Persée doit de triompher de la Méduse, mais à l'épée magique avec laquelle il la décapite. Et même cette décollation n'annule pas le pouvoir médusant de la tête de la Gorgone ; elle ne fait que le déplacer, le changer de mains, passant de Méduse à Persée, puis, enfin à Athéna. Le bouclier-miroir, rappelle Georges Didi-Huberman, « n'est pas l'instrument d'une fuite devant le réel »⁴⁴, il tient plutôt du dispositif par lequel il est possible de regarder *autrement*. Un peu comme le « spéculum » par lequel Irigaray tout à la fois observe et fait advenir « l'autre femme »⁴⁵, celle dont le sexe se révèle être autre chose qu'un trou lorsqu'on daigne y regarder de plus près. Ce regard *autre* se porte en ce sens moins vers ce qu'on ne peut voir ou imaginer, un « inimaginable » contre lequel Didi-Huberman s'inscrit en faux, que vers ce qu'on refuse de voir, par crainte ou méfiance, par tabou, par répétition irréfléchie des interdits culturels.

L'invisible n'est pas d'emblée mortel, qu'il y ait silence ne signifie pas toujours qu'il y a néant, rien à voir, ni à sentir, ni à penser. Il y a des disparitions et des apparitions, des vacillements qui parlent de la présence des choses et des corps, leur étrange éloquence muette, et les donner à voir, à sentir ou à entendre participe d'un enrichissement des mondes intimes et communs. D'ailleurs, le miroir peut aussi être l'espace d'une rencontre, la physique de la lumière nous l'apprend : ce que l'on voit réfléchi dans un miroir peut, aussi, nous voir. (La réciprocité interdite dans le mythe de Persée ne nourrit-elle pas l'indexation de la Gorgone à une figure d'altérité

⁴² J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

⁴³ Telle la version du mythe où Méduse meurt pétrifiée par son propre regard reflété dans le bouclier-miroir. Voir C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 222.

⁴⁵ Du titre de son essai *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

mortifère, fait de son regard un « trou d'épouvante »⁴⁶ où le sujet sombre ?). L'écran lui-même, avant d'être conçu comme une surface de projection, champ opaque servant aussi de masque, désignait ces dispositifs mobiles, faits d'étoffe ou de bois et placés devant un foyer ou devant un visage, permettant par exemple de diffracter la lumière et la chaleur trop vives du feu. Il était à la fois surface médiatrice et dispositif modulant la sensation.

L'image, comme le miroir, se fait voile, au sens où l'entend Cixous. Elle recouvre pour dévoiler ce qui résiste au voir : « car pour *voir* ce qui est si résistant et si précaire, *ce qui reste*, il faut comme une petite machination qui *fait apparaître*, un charme optique. On aura reconnu le travail du Voile, des Voiles, Rideaux, brumes, épaisseurs de vitres. Vapeurs »⁴⁷. A travers eux, les êtres comme les choses apparaissent à demi enfouis, à demi révélés. La « vérité invisible de ma vision »⁴⁸ s'offre au regard, ce regard soit-il celui de l'ouïe ou du toucher qui fait voir la voix et dire l'image⁴⁹. Car envisager ce qui échappe au regard va nécessairement de pair chez Cixous avec le langage. Texte et image sont d'emblée noués l'un à l'autre à la façon d'une bande de Moebius, que ce soit, par exemple, dans ce geste de « *montrer* nos sextes » (RM, p. 47) ou dans le rapport de gémellité qu'elle pose entre l'écriture et la peinture. Renoncer à la peur de voir une Méduse désirable et désirante donne l'accès à « un temple peuplé de pulsions de créations et foisonnant de vibrations premières – où vivaient les muses-méduses, les Désirs et les Exaltations. Agua Viva a fini par être le nom d'un jardin d'exaltations peintes en mots » (FV, p. 23). Méduse revue ouvre, ainsi, à une translittération des sens : « Je fais soudains l'expérience du devenir lisible de l'illisible, du devenir illisible du lisible. Lire, regarder, toucher, voir, tous ces processus que je croyais familiers sont ébranlés et déplacés » (FV, p. 80).

Le mythe de Persée met au fond en scène une certaine idéologie de l'image et du féminin dont est encore aujourd'hui traversé notre rapport au visuel, mais que Hélène Cixous, guidée par des œuvres de la littérature et des arts, œuvres d'artistes de plus d'un genre, apprend à déshériter. Qu'en est-il d'une Méduse vivante, qui

⁴⁶ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, p. 82.

⁴⁷ H. Cixous, « Filmer le devenir invisible », dans *Peintures, Op. cit.*, p. 146.

⁴⁸ H. Cixous, « Sans Arrêt, non, Etat de Dessination, non, plutôt : Le Décollage du Bourreau », dans *Peintures, Op. cit.*, p. 37.

⁴⁹ Suivant les expressions de Cixous : « Il est "dit" par image » et les « Photos de la Voix » (*Ibid.*, pp. 146 et 150).

échappe à la castration par décapitation ? Que voit-elle et que dit-elle lorsque qu'elle « laisse parler l'autre langue à mille langues, qui ne connaît ni le mur ni la mort » (RM, p. 50) ? De quelle matière est faite sa vie hors du regard des héros, qui plus est du héros meurtrier qui braque la narration sur elle en même temps qu'il la tue ? Quels désirs traversent son corps ? Quelles pensées façonnent la chair de cette Méduse surtout perçue, dans la plus pure tradition patriarcale où le siège de l'intellect et celui du sensuel sont nécessairement disjoints, comme une tête sans corps/un corps sans tête ? Elle existe dans l'imaginaire surtout là où on la sait impuissante, son pouvoir mis en échec par l'épée de Persée ne vient que conforter ce que l'on sait déjà, ce que l'on anticipe à l'abord du mythe. Car Méduse doit son existence mythique à sa mise à mort, à sa décollation dans laquelle se rejoue l'idée d'une féminité toute entière du côté du corps, des pulsions, d'un désordre que seul l'élément phallique peut mater. Lui faire très littéralement perdre la tête, c'est nécessairement renforcer cette vision du féminin et faire obstacle à son envers que serait une Méduse douée de parole, capable de nous dire ce qu'elle voit, ressent et désire.

De nombreuses pratiques littéraires, picturales ou intermédiaires d'artistes et d'auteurs, femmes et hommes, rendent compte d'une possibilité de *penser* devant et avec l'image comme devant le texte, et de parler avec la Méduse. Ce dialogue inscrivant texte et image en tension, tantôt dans un rapport de complémentarité, tantôt comme supplément de l'un ou de l'autre, nous l'explorons dans les pages qui suivent dans le contexte plus précis d'œuvres de femmes réalisées depuis le début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui. Les écrivaines, plasticiennes et photographes étudiées dans ce dossier sont surtout issues du monde francophone. Certaines, venues d'autres horizons linguistiques, se posent en héritières de penseuses françaises ou sont convoquées parce que leurs œuvres sont propices à une lecture comparative. Foncièrement protéiforme dans ses réécritures plus anciennes comme dans ses relectures contemporaines⁵⁰, Méduse se présente ici sous plusieurs jours. Invitées à

⁵⁰ Pour faire écho ici à l'expression qui donne son titre à l'essai de Marie Carrière sur une autre figure mythique : Médée (M. Carrière, *Médée protéiforme*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012). A l'instar de cette colchidienne dont le parcours tragique est rythmé par l'exil et le meurtre, Méduse est une « figure antithétique étant donné l'envie et la frayeur qu'elle suscite » (p. 14). La richesse des mythes de Méduse et de Médée et, en particulier, de leurs réécritures, suscite des réflexions aussi pertinentes que contradictoires. Bien des choses distinguent ces deux personnages féminins, à

réfléchir à la performativité et aux différentes modalités de la rencontre entre texte et image placée sous l'égide des « muses-méduses » cixoussiennes, les collaboratrices l'envisagent sous une multitude d'angles, révélant par là la vastitude des possibilités dès lors que l'on s'extirpe d'une pensée en binôme. Ni mortelle ni impuissante, ni castrée ni phallique, ni irregardable ni saisissable dans les rets d'un regard prédateur, Méduse se présente à demi enfouie et à demi visible, au jointement du visuel et du textuel.

Dans l'article qui inaugure le dossier, Catherine Nesci se penche sur l'héritage d'Hélène Cixous et de sa méduse, portant une attention particulière aux œuvres intermédiaires des artistes américaines Nancy Spero et Barbara DeGeneviève. Le texte de C. Nesci, intitulé « Chaosmos », peut être lu comme une introduction complémentaire au dossier tant il met en valeur combien celle qui, de l'aveu de Cixous, était d'abord pensée comme une « Muse de la littérature »⁵¹, est devenue, très tôt – mais sans contradiction –, celle d'un art au féminin pluriel, caractérisé par l'hybridité des genres, des médiums et des langues. En retraçant les dialogues entre « le texte-performance du *Rire de la Méduse* » et les œuvres subséquentes de Cixous, de Spero et de DeGeneviève, mais aussi de la critique Patricia Yaeger et de l'artiste Ruby Osorio, C. Nesci montre comment « la présence et l'actualité de la voix de Méduse, toujours de part en part anachronique » est intrinsèquement liée à la subversion esthétique qu'elle anticipe : l'appel de Méduse, en effet, vise l'essor d'« une pratique intermédiaire des arts et de l'écriture » au féminin où compte « une approche renouvelée de l'image ».

Mais que faire des images qui nous sont données et qui volent les regards, dérobent les corps et les paroles à toute rencontre ? Comment une pratique intermédiaire peut-elle être une manière de résister à cet enfouissement par certaines images ? Ces questions sont au cœur de l'œuvre de l'artiste québécoise Nicole Jolicoeur, à laquelle Barbara Merlo consacre son article « Des images de l'hystérie aux mots dans l'œuvre de Nicole Jolicoeur : intérêts d'un passage ». Jolicoeur produit des « plaies-images » qui mêlent texte, installation et vidéo dans une relation ambiguë et

commencer par le pouvoir dont elles jouissent et le sort que leur réservent les mythes. Demeure cependant une certaine parenté entre elles, établie sur la base d'une figure de femme meurtrière.

⁵¹ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 32

complexe aux photographies produites à l'hôpital de la Salpêtrière dans la foulée des recherches psychiatriques de Jean-Martin Charcot. B. Merlo élucide d'abord comment ces images, en mettant en spectacle des femmes souffrantes, ont contribué à construire l'hystérie, donc un certain savoir sur la « nature » féminine, avant de montrer comment Jolicoeur, à travers diverses œuvres (elles ont en commun de ne jamais exhiber les clichés médicaux à leur origine), a répondu à leur « pouvoir d'attraction » singulier et cherché à « dé-image[r] formellement » ce savoir.

Les œuvres auxquelles Katarzyna Kotowska s'intéresse sont aussi hantées par des images, c'est-à-dire par tout ce qu'elles peuvent porter : un regard, une objectification, une idéalisation, une négation. Mais en ce qui les concerne, c'est la production d'« images de la transgression » qui leur permet de « reconquérir leur corps en revendiquant leurs droits au visuel ». Lisant et regardant côte à côte *Truismes* de l'auteure française Marie Darrieussecq et *Olympia* de l'artiste polonaise Katarzyna Kozyra, K. Kotowska exhibe donc leur objet commun, à savoir le *nu*, ce régime de mise en représentation visuelle du corps humain, nommément du corps *féminin*. Les stratégies de transgressions déployées dans la fiction littéraire pour l'une, et dans l'installation et la performance vidéo pour l'autre, permettent de dégrader le modèle, de défaire le cadre, de contredire la passivité, en somme de neutraliser toute domestication du féminin par et dans l'image. Étranges et angoissantes, ayant trait à la maladie et la mort, *Truismes* et *Olympia* renouent avec l'ambiguïté de Méduse.

Evelyne Ledoux-Beaugrand, quant à elle, rend compte d'une œuvre collaborative initiée non pas par le pouvoir médusant et captivant d'une image, mais par celui d'un *livre*, c'est-à-dire à la fois d'un texte et d'un objet. Pour créer *Notre combat*, Linda Ellia a en effet rassemblé, en partie au hasard, des dizaines de personnes, à qui elle a confié un objet – une page d'un exemplaire français d'un des livres les plus funestes de l'Histoire, le *Mein Kampf* d'Adolf Hitler – ainsi qu'une tâche : s'exprimer sur, contre, avec cette pièce arrachée au manifeste. Ce travail collectif, montre E. Ledoux-Beaugrand dans « Recouvrir pour recouvrir : Remémoration et disparition dans *Notre Combat* de Linda Ellia », a produit une œuvre plurielle et plurivoque : les techniques et les médiums choisis par les participants sont diverses, les effets des manipulations parfois contradictoires, et l'œuvre composée par le « remembrement » de tous ces objets a été exhibée sous plusieurs formes. Mais

procédant, dans sa totalité, d'un mouvement de *recouvrement* qui permet de « transformer le texte haineux en un acte de mémoire », *Notre combat* constitue un espace de rencontre entre des images et des textes. En ce sens, il nous invite à considérer la performativité des « images-bouclier » lorsqu'il s'agit de connaître l'inimaginable et de composer, sur sa base, un « espace mémoriel » où chacun est « autorisé à s'exprimer sur ce lourd héritage commun qu'est la Shoah ».

Le texte de Clara Dupuis-Morency, « Temporalités de Claude Cahun : regards actuels et inactuels », porte sur les *Aveux non avenues* de l'artiste surréaliste française. Comme l'explique d'entrée de jeu l'auteure, il s'agit d'un œuvre qui, « oubliée » l'espace de quelques décennies, « resurgi[t] dans un étrange effet de prophétie » qui est sinon trompeur, du moins mal compris. D'ailleurs, ce n'est pas à l'aune des plus connues problématiques identitaires et sexuelles que l'œuvre est étudiée dans cet article, mais très spécifiquement en regard de l'« expérience du temps » à laquelle elle convie son lecteur-spectateur. Or, C. Dupuis-Morency relève qu'à cet égard, les différentes images qui composent l'atypique autobiographie de Cahun – autoportraits photographiques et photomontages – posent des problèmes distincts, notamment dans la manière dont elles s'articulent aux textes. La tension entre invisible et visible, ou entre vie et mort, qui est intrinsèque à l'image spéculaire est ici légèrement déplacée, au profit de celle entre l'actuel et l'inactuel, suggérant une autre façon de considérer le saisissement de son spectateur médusé, son non-savoir et sa captation : c'est que l'inactuel est cette force de « révocation » qui permet à la parole d'échapper à la fixité et d'être oraculaire, travaillée par « le recommencement perpétuel », et toujours « non avenue ».

Les deux articles qui closent ce dossier examinent le legs de l'appel d'Hélène Cixous à l'avènement d'une « écriture féminine » et prennent pour objet des œuvres littéraires, c'est-à-dire des œuvres où c'est à travers le langage verbal que la problématique de la représentation du féminin est abordée. Dans « Les écrits de la Méduse aujourd'hui : l'abjection du corps féminin dans les récits de Nelly Arcan », Julie Tremblay-Devirieux se demande ce qu'il en est de la littérature extrême contemporaine des femmes francophones. Si on peut effectivement trouver de nombreux textes exemplaires d'« une nouvelle génération d'écriture du corps », en contrepartie la persistance d'une « économie foncièrement scopique » qui « fait du

sujet féminin un Autre, voire un objet, voire ni l'un ni l'autre : un *abject* » interpelle J. Tremblay-Devirieux qui, pour l'occasion, analyse les trois romans que la romancière québécoise Nelly Arcan a publié de son vivant (Arcan s'est tragiquement donné la mort en 2009). Dans ces textes littéraires témoignant d'un envahissement du visuel dans la culture et de ses conséquences sur les destins des femmes, Méduse est demeurée la figure de l'aliénation. Enterrées vivantes, muettes, souffrantes, les figures féminines chez Arcan sont prisonnières d'un regard qui les ravit à elles-mêmes et qui ne leur appartient pas. Le « rien à voir » du féminin hante les textes, où il devient un « néant » habitant des sujets dès lors condamnés à l'« abjection de soi », cette expérience dont Julia Kristeva a théorisé les principes et les effets. Les romans de Nelly Arcan, peut-on conclure avec J. Tremblay-Devirieux, sont ambigus au sens où ils réaffirment, dans la douleur et le désespoir, l'actualité tenace du combat lancé dans les années 1970 par Hélène Cixous.

Dans les collages poétiques de Julie Doucet, artiste québécoise plus connue pour son œuvre pionnière en bande dessinée, Katerine Gagnon perçoit également l'existence d'un certain enfermement. Le travail du texte et de l'image, chez l'une et l'autre des artistes québécoises, procède du cri et de la plainte, et montre que les « muses-méduses » cixoussiennes restent au seuil de leur exhumation ; elles ne sont, dans tous les cas, pas partout dotées de leurs « langues vivantes ». Chez Julie Doucet en revanche, l'intermédialité, avec ses possibilités infinies, semble apporter une réponse, nommément en permettant à l'artiste de recouvrer la force de l'ironie et du rire, du détournement irrévérencieux et de la contre-citation – celle, en somme, de ce « rire » qu'Hélène Cixous, en conclusion de sa préface au *Rire de la Méduse et autres ironies*, disait rare en ces temps où « l'air est plein d'algues »⁵². Ainsi, dans les livres d'artistes et les poèmes de Julie Doucet que K. Gagnon examinent, des textes et des images conjointement dotés du pouvoir de définir la « Femme », ses désirs et ses rêves – ces pièces sont, de manière significative, trouvées dans des magazines féminins – sont l'objet d'une réappropriation par l'artiste qui les découpe et les agence, composant des poèmes à la fois sombres et acerbes. Le « silence piégé » est évité, détruit par l'irruption d'un concert de voix féminines anonymes qui ressassent

⁵² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 33.

leurs histoires et leurs sarcasmes et c'est, d'une certaine manière, la vacuité du regard et du rire triomphants de Persée qui nous est rendue. L'intérêt du travail « de papier » de Julie Doucet, montre Katerine Gagnon, réside dans le commentaire critique qu'il adresse aux *médiums* et à leurs pouvoirs spécifiques en regard de la doxa.

Ces contributions, dans leur diversité, rendent compte de la richesse des moyens que les artistes ont trouvé, dans une lutte partagée *pour* et *contre* le langage visuel et le langage verbal, pour redonner voix et regard à Méduse, « *queen des queers* »⁵³. Laissons donc, pour terminer, parler cette bien *queer* Méduse, celle que la peintre française Aurélie Galois⁵⁴ représente dans ce portrait miniature où l'on voit Gorgô graciée du visage de Marilyn Monroe – à moins que ce ne soit Marilyn condamnée à porter l'hideuse chevelure du monstre. La *Marilyn Méduse* d'A. Galois nous inspire par son ambigüité. Quelle image plus pétrifiée en effet que celle de cette icône du cinéma hollywoodien ? Quelle image qui ne soit pas le produit d'une plus grande terreur de la culture occidentale devant l'indomptable puissance du féminin ? On se souvient de l'actrice comme d'une femme en proie à elle-même : elle est l'icône d'une féminité qui se détruit à force de quêter son propre regard. La multiplication des légendes nous empêche de pénétrer le masque. Mais il suffit d'un « tour de magie » pour que son « extranaturelle » beauté nous soit donnée⁵⁵. Le tour d'Auréli Galois consiste à ne recourir au rapetissement extrême de la représentation picturale que pour nous permettre de redécouvrir, en rapprochant notre corps au plus près du tableau (ou, ici, grâce aux infinies possibilités d'agrandissement de la vision technique), le grain de l'image figée. Alors la mortelle *queer* reprend vie. Voyons-la : Méduse frémit de désir.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Aurélie Galois est peintre et journaliste. Diplômée de lettres à la Sorbonne et d'histoire de l'art à l'École du Louvre, elle se spécialise dans le portrait et la scène de genre. Elle vit et travaille entre Paris et Boston. Voir son [site personnel](#) et son [tumblr](#).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.



- Catherine Nesci

« Chaosmos ». *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous,
les « sextes » de Nancy Spero et les arts plastiques*

J'envoyai un coup de téléphone de la part de Méduse. Eh bien, on me répondit. Mais pas comme, quand et où je m'y serais attendue. En France *Le Rire* et *La Jeune Née* furent des livres. Partout ailleurs dans le monde ce sont des actes. Surprise ! Aussitôt traduite en américain, voilà que ma Méduse s'en va. Et quel voyage ! Sans fin, sans âge. Et, pour ainsi dire, sans moi. Pour un performatif de l'indépendance, c'en est un (H. Cixous, « Un effet d'épine rose »)¹.

Appel enjoignant les femmes à écrire et (re)découvrir leur créativité, *Le Rire de la Méduse* a pris un magnifique envol, un an après sa parution en France en 1975, sous la forme que lui a donnée sa traduction en anglais : *The Laugh of the Medusa*². Traduit en plusieurs langues, enseigné à l'étranger, depuis 1976 – et toujours enseigné –, dans les universités et les écoles de beaux-arts, l'essai a inspiré non seulement les chercheurs et les féministes œuvrant dans la littérature et les sciences humaines, mais aussi de nombreuses artistes et plasticiennes, dont Nancy Spero et Barbara DeGeneviève en Amérique du Nord. De nos jours, son souffle frondeur et

¹ Hélène Cixous, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010, p. 29. Les références au *Rire* renverront à cette édition.

² Traduit par Keith Cohen et Paula Cohen, le texte fut publié dans la revue féministe de l'Université de Chicago, *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n°4, 1976, pp. 875-893. Sous cette forme, il figura aussitôt dans de nombreuses anthologies, dont celle qui est la plus souvent citée : *New French Feminisms*, sous la direction d'Elaine Marks et Isabelle de Courtivron, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. L'essai en anglais se diffuse à présent par le biais des bouquets numériques dont disposent les bibliothèques et les centres de recherches.

protestataire, lyrique et parodique, parcourt l'immense toile numérique que tisse l'univers virtuel. Des artistes, surtout de jeunes femmes souvent issues de minorités ethniques ou exilées, y revendiquent l'essai comme un texte-phare de leur pratique artistique ; l'une d'elles présente sa peinture comme une forme d'« écriture féminine »³. De même, l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres reproduit sur son site internet un extrait de « "*The Laugh of the Medusa*" by Hélène Cixous » [« Le Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous], précédé de la note suivante, que je traduis librement : « Provocateur, anti-essentialiste et précurseur de la théorie *queer*, l'essai que signe l'écrivaine et philosophe en 1975 explore sa théorie de "l'écriture du corps" »⁴. Les filiations intellectuelles que célèbre l'Institut artistique londonien, plus de trente ans après la première sortie du *Rire*, relie l'essai d'H. Cixous à la praxis artistique et à une vision performative des genres sexués. *Le Rire de la Méduse* y est appréhendé non seulement comme texte, mais aussi et surtout comme performance – performance hors musée ou scène théâtrale, et texte qui traverse les frontières des genres artistiques et des identités sexuées. A l'instar des plasticiens de l'Institute of Contemporary Arts, de nombreux artistes ont accueilli *Le Rire de la Méduse* comme un double vecteur de renouveau des formes esthétiques et de critique des rapports de force entre les sexes. C'est cette invitation à créer dans la dissidence que je vais explorer – dissidence, qui est aussi danse et dissonance, « dissidanse »⁵, comme l'écrit H. Cixous à propos de la grande artiste récemment disparue, Nancy Spero. L'enquête joue sur une temporalité double : d'un côté, la réception artistique de l'essai – plutôt

³ Le [blog de Suzannah Jones](#) introduit de longues réflexions sur l'essai d'H. Cixous, lu à travers l'œuvre plastique de Jackson Pollock, Rebecca Fortnum et la sienne, et de commentaires critiques sur la théorie artistique et la place des femmes dans l'art. Le site, placé sous le signe d'une inscription du souffle, interroge les rapports du corps et de l'esprit.

⁴ [Institute of Contemporary Arts](#). En anglais : « *Provocative, anti-essentialist and an antecedent to the queer theory, the French writer and philosopher's 1975 essay explores her theory of "writing the body"* ». Le passage du *Rire* reproduit sur le site commence par : « Il est temps que la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale » et finit par l'un des passages les plus célèbres et les plus controversés, que les artistes, quant à eux, ne lisent pas de manière essentialiste : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » (*Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, pp. 46-48). En anglais, le jeu de mots sur l'expression violente « à l'arme blanche » ne passe pas la frontière linguistique.

⁵ H. Cixous, « Dissidances de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, textes réunis et établis par Marta Segarra et Joana Masó, Paris, Hermann, 2010, pp. 57-70. En anglais, le beau texte d'H. Cixous est entrelacé aux images et figures de Nancy Spero. Voir « *Spero's Dissidances* », catalogue de l'exposition *Nancy Spero. Dissidances*, sous la direction de Bartomeu Marí et Manuel J. Borga-Villel, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 2008, pp. 131-152.

de sa version anglaise – des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix ; de l'autre, le texte récent d'H. Cixous sur Nancy Spero et la portée renouvelée du *Rire de la Méduse* à notre époque.

Comme tout texte et toute performance, *Le Rire de la Méduse/The Laugh of the Medusa* a d'abord résonné dans un cadre interprétatif et historique précis, et ce cadre a considérablement changé depuis les années soixante-dix. A notre époque, la notion même de performance a envahi le champ des interactions sociales et définit les pratiques culturelles, esthétiques et quotidiennes, voire les pratiques les plus commerciales ; les corps féminins, les corps « *queer* » et la sexualité saturent l'espace public et les médias⁶. Depuis les années 1980, les genres artistiques se sont décloisonnés ; la performance s'est introduite dans les arts plastiques ; les potentialités de la voix et du corps semblent ne plus connaître de limites. Mais où sont passés la recherche des utopies, la quête dérangeante de « *L'Amour Autre* »⁷, le désir de déstabiliser les ordres moraux, sociaux et économiques qu'exprimait si joyeusement *Le Rire de la Méduse* en 1975 ? Quels sens donner à la part du performatif dans l'essai ?

Grâce au travail sur le rythme et le mouvement, aux jeux sur la langue et sur l'énonciation, l'écriture comme transcription sémiotique, tracé de la main et inscription sur la page, puis impression typographique sur la page du livre, se transforme en performance, en expression symbolique dans l'espace où le corps et la voix sont de prime abord publics. L'espace textuel se fait espace conceptuel et espace concret de création, brouillant les lignes de partage entre la performeuse et son audience de femmes invitées à écrire, à jouer et jouir de leur corps et de ses secrets⁸. De fait, la visée performative de l'acte de langage se manifeste dès l'incipit du *Rire de la Méduse* ; l'essayiste y prend la parole en tant que sujet pour se projeter dans le futur : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera* »⁹. Ainsi, la prise de parole se

⁶ A ce propos, je renvoie aux analyses décapantes de Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 67.

⁸ Pour toutes ces questions, je renvoie à l'excellente interprétation des rapports entre texte et performance que proposait la spécialiste des arts de la scène Pamela A. Turner : « *Hélène Cixous : A Space between – Women and (Their) Language* », dans *Hélène Cixous. Critical Impressions*, sous la direction de Lee A. Jacobus et Regina Barreca, Amsterdam, Gordon and Breach, 1999, pp. 187-200.

⁹ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 37.

donne initialement comme un faire pour défaire la représentation des femmes en êtres castrés, êtres du manque, de la privation. L'excipit du texte, promesse au futur, double geste d'affirmation par la négation du manque, exprime le don de l'amour, cette fois par le truchement d'une énonciation collective, une polyphonie de voix qui habitent l'être multiple, le texte pluri-auctorial, polysémique : « Jamais nous ne nous manquerons »¹⁰. Anti-castration, l'écriture féminine se réalise à travers le mouvement et la projection dans l'espace où le corps est d'emblée présence, beauté et provocation. *Le Rire de la Méduse* est donc bien « acte », performance au pouvoir contestataire, inscrite dans le corps, le temps, l'histoire et l'espace¹¹. Quelles formes esthétiques artistes et plasticiennes ont-elles données à cet « acte », à ces rapports entre corps, écriture et performance ? Comment ont-elles reçu le « coup de téléphone » de la Méduse, pour reprendre l'expression ludique d'Hélène Cixous, dans son essai récent sur le retour de sa fille prodigue, « Un effet d'épine rose »¹² ? Ces artistes, qui ont répondu à l'appel de la Muse/Méduse, jouent sur les multiples supports de la création esthétique ; elles créent de nouvelles articulations entre le langage verbal et le langage de l'image, entre l'œuvre artistique et le corps féminin.

Arrivantes de toujours : les « sextes » de Nancy Spero

Il n'y a pas d'autre voie à suivre : il faut aller dans une nouvelle direction. Les féministes françaises parlent d'« écriture féminine », et moi je veux essayer « la peinture féminine » (Nancy Spero, 1985)¹³.

Avant de nous pencher sur les figurations que l'artiste Nancy Spero fit de l'anti-castration, partons de la fin du premier paragraphe du *Rire de la Méduse*, qui lançait, et relance, un appel au mouvement : « Il faut que la femme se mette au texte

¹⁰ *Ibid.*, p. 68

¹¹ Je reprends la notion d'acte au texte récent d'Hélène Cixous – cité en exergue de cet essai –, sur les vols, les envois et le retour de sa Méduse, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 29 ; l'écriture comme acte apparaît à plusieurs reprises dans *Le Rire de la Méduse*, voir notamment pp. 45-46.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ Entretien de Nancy Spero avec Nicole Jolicœur et Nell Tenhaaf, « *Defying the Death Machine* », dans *Parachute*, n°39, juin-juillet-août 1985, p. 53. Je traduis le passage suivant : « *There is no other way to go but for a new direction. The French feminists are talking "l'écriture féminine", and I am trying "la peinture féminine"* ».

– comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement »¹⁴. Dans cette naissance, qui est aussi re-naissance – celle-là même que fait advenir l'essai –, la femme joue en même temps le rôle de nouveau née, de jeune née, de mère, de sage-femme ; elle doit se mettre au texte : mettre en œuvre son moi créateur, se mettre en scène à la fois comme sujet individuel et sujet collectif ; « femme-sujet universelle », profère la performeuse¹⁵. Plusieurs passages expriment les supports de ce défi et de cette stratégie esthétique : la part de la corporéité et le refus de refouler les fantasmes ; la richesse de tous les sens et de la jouissance ; une pratique intermédiaire des arts et de l'écriture. Ainsi la praxis corporelle et artistique que promeut *Le Rire de la Méduse* « se prolonge et s'accompagne d'une production de *formes*, d'une véritable activité esthétique, chaque temps de jouissance inscrivant une vision sonore, une *composition*, une chose belle. La beauté ne sera plus interdite »¹⁶. Dans la foulée (et le même paragraphe), écriture et imaginaire sont associés à la musique et à la peinture ; les fantasmes, identifiés par la métaphore (« coulées ») aux sécrétions qu'engendrent le désir et le plaisir, comme les rythmes ovariens de la fertilité, sont associés à ce qui n'a jamais été dit, entendu, proféré : « L'imaginaire des femmes est inépuisable, comme la musique, la peinture, l'écriture : leurs coulées de fantasmes sont inouïes »¹⁷. L'essayiste et néologue invoque l'exploration de l'« érogénéité »¹⁸, terme hybride désignant l'altérité d'un éros hétérogène dont la carte utopique suit le tracé du sexe féminin comme organe du plaisir et de l'engendrement. Unie aux autres femmes par cet imaginaire partagé et cette expérimentation commune, la performeuse mêle sa voix aux voix collectives des femmes qui ne se censurent plus. Dans une auto-mise en scène, elle confie son expérience d'autocensure, osant même l'aveu où s'articule le désir de l'œuvre à faire, doublement – par la parole comme par l'image picturale : « Et moi aussi je n'ai rien dit, je n'ai rien montré ; je n'ai pas ouvert la bouche, je n'ai pas re-peint ma moitié du monde »¹⁹. Toutefois, l'identité de la locutrice, dans cet aveu, reste incertaine. S'agit-il d'une auto-mise en scène de la performeuse, qui assume la responsabilité du discours dès l'incipit ? Ou bien lit-on/entend-on la

¹⁴ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 38 et 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

prosopopée de l'une des femmes qui prend la parole et représente des légions de femmes ? La beauté du texte repose sur cette indécision, cette fluidité des rôles et des échanges de voix.

L'une des premières à entendre l'appel de la Muse/Méduse est l'artiste nord-américaine et francophone Nancy Spero (1926-2009), dont l'œuvre rejette les figurations de la femme, de la psyché et du corps féminins comme manque et comme absence. Reconnue à présent comme pionnière dans la lutte pour l'expression artistique des femmes, elle voue une grande partie de son œuvre à l'histoire et à l'expérience des femmes dès les années 1970. Elle crée ainsi des figures de revenantes, d'arrivantes, pour reprendre les appellations de la performeuse du *Rire de la Méduse*, qui remet en question les grands récits historiques et les mythes de la domination masculine. Pendant la guerre du Vietnam, Nancy Spero peint à la gouache des tableaux qui exposent la violence mâle et le pouvoir militaire nord-américain (la *War Series* des années soixante, avec des œuvres comme *Les Anges Merde Fuck you*, *Sperm Bombs*, *Helicopters*) ; ses bombes en forme d'énormes phallus éclatent comme des champignons atomiques²⁰. Dans ses œuvres suivantes, elle dénonce la torture des femmes en Amérique latine et le viol, puis se consacre à la sexualité féminine. Elle crée ainsi des figures féminines variées – joyeuses, orgiaques, souffrantes – dans ses panneaux *Notes in Time* et *Torture of Women*, qui datent des années 1970. C'est à cette époque qu'elle délaisse la peinture pour solliciter d'autres supports d'expression ; elle a recours au dessin et fait des collages, qui sont posés sur des rouleaux de papier sur lesquels la fragilité du médium se combine à la brutalité des mots et des images imprimés. Dans son travail, elle dépersonnalise de plus en plus l'écriture comme processus manuel et inclut des textes imprimés, comme les rapports d'Amnesty International sur les témoignages de torturées en Argentine, au Chili et au Salvador ; elle affiche aussi des slogans politiques.

L'artiste, qui a vécu en France dans les années cinquante et soixante, s'appuie également sur la pensée de philosophes et d'écrivain(e)s, tels Antonin Artaud, Jacques Derrida et Hélène Cixous, pour dénoncer « les abus de la discrimination

²⁰ Hélène Cixous ouvre son bel essai sur Nancy Spero par les tableaux de fin du monde, dont ceux de « *Victimation* » (en anglais, Nancy Spero disait : *victimage*) et la boucherie au napalm de la guerre du Vietnam : « Dissidances de Spero », *Op. cit.*, pp. 57-59.

sexuelle et [parler] de la relation des femmes au langage et au pouvoir », comme le rappelait Marie-Laure Bernadac dans le catalogue de l'exposition *Feminimasculin, le sexe de l'art*²¹. Jusqu'en 2009, Nancy Spero, avec l'aide des artistes de son studio, exposera ses collages sur papier ou sur tissu, ses œuvres imprimées (certaines seront faites sur des rouleaux de soie cousus les uns aux autres), ses fresques murales et ses installations qui chorégraphient le ballet de figurines féminines, dont certaines déploient des formes hybrides ou grotesques – en partie animales, comme des insectes ou des serpents, en partie humaines – ; ces figures se démultiplient, se meuvent dans l'espace, l'inscrivent de leurs simples contours. L'artiste crée une riche iconographie qui évoque des icônes et des déesses du passé, reprises d'hiéroglyphes égyptiens, d'art aborigène, de vases grecs, de sculptures romaines, de manuscrits médiévaux, de peintures murales sumériennes, notamment – images produites à l'origine par des artistes hommes –, tout en dessinant des emblèmes du présent, issus de journaux ou de revues populaires, du music-hall, de la culture de masse ou du pop'art. Les œuvres déroulent les images gravées, reproduites et découpées sur de multiples panneaux, sans souci de linéarité, sous formes hiéroglyphiques, tantôt en disposition verticale, tantôt en disposition horizontale. La chorégraphie impromptue de l'artiste ne respecte plus la perspective de l'espace géométrique de la Renaissance, ni celle du spectateur centré et autonome²². Le spectateur/la spectatrice peut ainsi approcher l'œuvre depuis de multiples points de vue, commencer à n'importe quelle partie, et se déplacer où bon lui semble.

Nancy Spero dessine, écrit et peint l'une de ses premières réponses au coup de téléphone de Méduse en 1982, en choisissant de donner forme aux « sextes » cixoussiens. Dans un entretien avec Jo Anna Isaak, en 1994, elle évoque ses trois panneaux intitulés « *Let the Priests Tremble* », dont le titre est la traduction en anglais du célèbre défi du *Rire de la Méduse*, par lequel la performeuse et ses complices annoncent

²¹ M.-L. Bernadac, *Feminimasculin, Le Sexe de l'art*, Paris, Gallimard/Electra et Centre Georges Pompidou, 1995, p. 191. Pour le travail pionnier de Nancy Spero, voir l'essai de Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1987, pp. 5-19 ; le catalogue, *Nancy Spero, Works since 1950*, Syracuse, Emerson Museum of Art, 1987 ; et l'excellent catalogue des expositions espagnoles de 2008, *Nancy Spero. Dissidances*, sous la direction de Bartomeu Marí et Manuel J. Borga-Villel, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 2008.

²² Voir à ce propos Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero*, *Op. cit.*, p. 15.

une monstration et une élévation d'un autre genre que celui de la liturgie catholique de l'incarnation : « Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes ! »²³. Dans ce passage, l'essai pointe la peur que le sexe devenu texte écrit, peint, musicalisé, « sexte », va susciter chez les « prêtres » de la loi symbolique, ces tenants du « dogme de la castration » de la femme²⁴, dès lors que les femmes n'accepteront plus le travail de répression et de refoulement de leur corps, de leur sexualité et de leur créativité. Les premiers panneaux de Nancy Spero, produits en 1982, furent présentés lors de l'exposition *The Revolutionary Power of Women's Laughter* [Le pouvoir révolutionnaire du rire des femmes], organisée en 1983 à la Protecth-McNeil Gallery de New York par Jo Anna Isaak, qui avait reconnu l'humour et le courage de l'œuvre de Spero, ainsi que son importance pour le mouvement des femmes dans les arts, alors en plein essor aux USA²⁵. Des panneaux feront partie de l'exposition solo « Nancy Spero : *Re-Birth of Venus 1985* » [Re-Naissance de Vénus 1985]²⁶.

Imprimée en caractères rouges, la citation en anglais de l'essai d'Hélène Cixous se tresse aux figures de femmes nues, en mouvement, athlétiques, le torse tendu, mélangeant les traits d'une sportive afro-américaine... et ceux d'une Marianne (dévêtue) évoquant *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Les figures féminines se propulsent dans tous les sens, lancent leur défi (**figs. 1 et 2**), comme si elles écrivaient et jouaient avec leur corps même les paroles du *Rire de la Méduse*, paroles qui sautent d'une bande à l'autre et courent le long des deux bandes déroulées horizontalement, en continu, sans cadre ni découpage : « *Let the priests tremble, we're going to show them our sexts !* » [« Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes ! »] ; la deuxième moitié de la phrase se dédouble ; puis la citation reprend « *too bad for them if they* »

²³ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 54.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ Les trois panneaux originaux de collages d'impressions à la main et d'impressions sur papier mesuraient 1,58 m sur 2,74 m. Pour l'entretien avec Jo Anna Isaak et l'un des premiers états de *Let the Priests Tremble*, voir Jon Bird, Jo Anna Isaak et Sylvère Lotringer, *Nancy Spero*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 29. J'adresse à nouveau mes chaleureux remerciements à Abigail Solomon-Godeau et Jo Anna Isaak, ainsi qu'à Mary Sabbatino (Présidente) et Hannah Adkins (Archiviste) de la Galerie Lelong, pour les clichés des œuvres de Nancy Spero et l'autorisation à les reproduire que m'ont accordée les ayants droit de Nancy Spero.

²⁶ L'exposition eut lieu à l'Atrium Gallery de la Fine Art School de l'Université du Connecticut. Deux panneaux horizontaux sont reproduits dans l'album : Nancy Spero, *Re-Birth of Venus*, introduction de Robert Storr, Kyoto (Japon), Kyoto Shoin, 1989 ; 1991, sans pagination. Les figures féminines sont reprises de l'iconologie que crée Nancy Spero pour *Notes in Time*, puis en 1981, pour *The First Language*, œuvre composée de 22 panneaux, qui incluent des figures transhistoriques et transculturelles fusionnant réalité et mythologie.

[« tant pis pour eux s'ils »], puis saute et se poursuit sur la seconde bande, placée au-dessous, « *fall apart on discovering that women aren't men* » [« s'effondrent à découvrir que les femmes ne sont pas des hommes »], pour finir au bas de la bande (pour s'effondrer ?), au pied de la femme athlète, « *or that the mother doesn't have one* » [« ou que la mère n'en a pas »]. L'œuvre-collage de Nancy Spero, avec beaucoup d'humour, met en image le fragment du *Rire de la Méduse* comme performance dans laquelle la chair se fait verbe et figure²⁷. Elle figure ainsi les « sextes » d'Hélène Cixous, ces sexes-têtes-textes qui jouent et déjouent la vision psychanalytique de la femme comme manque et l'interprétation du mythe de la Méduse au regard mortifère comme symbole de l'horreur de la castration et de la peur de la décapitation. L'artiste donne ainsi toute sa force à l'affirmation du *Rire de la Méduse* : « la femme n'est pas castrée » ; « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit »²⁸.

Nancy Spero reprendra ses bandes-panneaux dans plusieurs installations, notamment pour les fresques et frises murales de l'Ikon Gallery de Birmingham, qui commande à l'artiste une installation pour son nouvel espace d'exposition, en 1998. La plasticienne s'y fait plus que jamais chorégraphe. A cette occasion, elle se fait également metteuse en scène à distance : étant trop malade pour voyager, elle ne put procéder à l'inscription des fresques en personne et dirigea de loin ses assistant(e)s. Comme les œuvres de cette époque, figures et inscriptions furent créées à même les murs mués en toiles, et non plus comme collages sur des rouleaux de papier ; l'architecture de la galerie, ancienne chapelle, devient l'espace même de la création. Les figures parcourent ainsi tout l'espace, dont aucun coin ou recoin n'est négligé...

²⁷ La même année que l'exposition solo *Re-Naissance de Vénus* (1985), Nancy Spero participe, avec deux femmes peintres, à une autre exposition dont le titre cite directement le beau passage du *Rire de la Méduse* : *She Writes in White Ink : 3 Women Painters* [Elle écrit à l'encre blanche : 3 femmes peintres]. Il s'agit de la fin de la troisième section, que reproduit aussi, de nos jours, le site internet de l'Institut des Arts Contemporains de Londres : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » (*Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, pp. 46-48). Voir le catalogue : *She Writes in White Ink : Janice Gurney, Mary Scott, Nancy Spero*, catalogue de l'exposition à la Galerie Walter Phillips, 9 mai-2 juin 1985, texte de Barbara Fischer, The Banff Center, Alberta.

²⁸ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 54. Il faudrait reprendre ici toute l'histoire de la Méduse gréco-romaine et la figuration patriarcale de Méduse et de son regard mortifère dans les arts poétiques et plastiques ; je renvoie à l'article de Susan R. Bowers pour un parcours des arts poétiques et la refiguration de Méduse dans la poésie féministe, notamment afro-américaine, « *Medusa and the Female Gaze* », *NWSA Journal*, vol. 2, n°2, printemps 1990, pp. 217-235. Une relecture féministe du livre de Jean Clair reste encore à faire : *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, NRF Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1989.

ou sacralisé, des couloirs aux toilettes, des grandes salles d'exposition, aux plafonds et aux encadrements des fenêtres. Le regard est invité à suivre les évolutions, contorsions, pirouettes et acrobaties des figures, du haut vers le bas et du bas vers le haut, de gauche à droite et de droite à gauche (**fig. 3**). Les fresques reprennent les figures de plusieurs panneaux et les icônes du lexique pictural de Nancy Spero, dont la parade des girls de *Chorus Line 1* (créée en 1985 sous la forme de collage imprimé sur papier) ; les figures grotesques dansent en chœur, en se tenant par les bras, qu'elles croisent tout en écartant les lèvres de leur sexe grand ouvert (**fig. 4**)²⁹. Cette parade multicolore de sexes béants file le motif de la danse collective qu'illustrent les frises dans l'une des grandes salles de la galerie où les corps féminins en mouvement (re)mettent en scène le scénario repris au *Rire de la Méduse : Let the Priests Tremble* (**fig. 3**). La disposition des corps vis-à-vis des inscriptions imprimées est assez différente des panneaux des années 1980. En effet, l'artiste et ses assistants disposent d'une grande liberté en travaillant à même les murs blancs et les poutres de la galerie, au lieu de tracer, d'imprimer et de monter lettres et figures sur le papier, médium délicat et fragile.

La citation du *Rire de la Méduse* évolue de manière plus autonome dans l'espace ; la reprise du fragment énonçant la monstration se marque par une élévation réitérée (« *we're going to show them our sexts !* ») accompagnée, comme ponctuée, par trois acrobates de couleurs différentes dont les corps, en apesanteur, soulignent la forme arquée des poutres et le saut des paroles indociles s'élançant vers le plafond (**fig. 4**).

Dans son essai récent sur l'artiste, « Dissidances de Spero », H. Cixous commente lyriquement la « célébration du vol de la femme », l'invention d'un autre monde, où les « survivantes » sont lancées « dans les hauteurs » : « Nageuses célestes détachées », qui refont l'histoire, « l'air de rien, elles sont *les reines de l'air* »³⁰. Les échos de ce texte de 2007 avec *Le Rire de la Méduse* sont nombreux ; rappelons la dernière

²⁹ Nancy Spero a repris ici l'image d'une déesse archaïque irlandaise Sheila-na-Gig. Dans son entretien avec Jo Anna Isaak, en 1994, elle explique qu'elle exposa *Chorus Line 1* à l'occasion d'une exposition à Philadelphie, en 1993, où elle s'était retrouvée dans la « Salle corps » (« *Body Room* »), avec Louise Bourgeois, Anna Mendieta et Francesco Clemente, dont le tableau figurait des figures masculines ornées d'énormes pénis. Coïncée dans cette salle exigüe, elle choisit donc d'exposer son collage sur une poutre, juste au-dessus du tableau de Clemente (*Nancy Spero, Op. cit.*, p. 31).

³⁰ Toutes les expressions entre guillemets sont extraites du texte d'Hélène Cixous, « Dissidances de Spero », *Peintures. Écrits sur l'art, Op. cit.*, p. 66.

section du *Rire*, dans laquelle la performeuse, ayant opposé une fin de non-recevoir à la lutte œdipienne, imagine un amour qui « ose l'autre, le veut, s'emble en vols vertigineux entre connaissance et invention »³¹ ; le travail d'expérimentation célèbre le mouvement et l'espace libéré : « dans l'espace mouvant, ouvert, transitionnel elle court ses risques »³². Danse, dissonance et dissidence animent à leur tour les héroïnes de Nancy Spero, que décrit magnifiquement H. Cixous : « Si fortes, championnes de course, stars solitaires, déesses survivantes, passeuses d'abîmes. A leur beauté, à leur air de victoire, à leurs bras levés en ailes, à leurs pas pressés de danser, je devine qu'elles sont les filles du rêve de liberté d'une être que la vieille histoire a jetée dans les invisibles prisons »³³. Dans l'exposition de 1998, à l'Ikon Gallery, l'artiste croque ces femmes espiègles et multiplie leurs figures mutines en juxtaposant des femmes-serpents ou des femmes-insectes, des figures antiques, des êtres mythologiques, des acrobates et des pin-up en pied, posant dans un nu déssexualisé, légèrement obscène, mais montrant fièrement leurs muscles ; le geste de bravade est ponctué, comme en écho, par la reprise de la citation « *too bad for them* » [« tant pis pour eux »] (fig. 5). Par son iconographie transhistorique et transculturelle, comme par ses méthodes d'impression et de découpage, collage et montage, Nancy Spero pratique une esthétique de l'hétérogène, visualisant l'écriture féminine comme peinture féminine³⁴.

Comment faut-il comprendre ce désir de Nancy Spero de trouver un équivalent pictural, visuel, de l'écriture féminine, comme elle l'a expliqué dans un entretien en 1985 ; une écriture qui s'ouvre aux pulsions d'un corps féminin sexué et sexuel, qui fait revenir le refoulé, le réprimé, pour déjouer les hiérarchies et les oppositions rigides qui limitent la créativité des femmes ? Il ne s'agit aucunement pour l'artiste de fixer, à son tour, par l'image, une essence identifiable à un idéal

³¹ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 67.

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ H. Cixous, « Dissidanses de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, *Op. cit.*, p. 66. Catherine de Zegher étudie la peinture de la souffrance et de l'exaltation, et montre l'importance de la douleur dans l'œuvre de Nancy Spero, dans son bel essai : « *Tongue, Torture, and Free Rein in Spero's Explicit Series of Painting* », catalogue *Nancy Spero Installations : Black and the red ; Let the priest tremble*, préface d'Elizabeth A. Macgregor, exposition du 21 mars au 24 mai 1998, Ikon Gallery, Birmingham, pp. 4-15.

³⁴ Pour une étude plus détaillée de cette esthétique de l'hétérogène, et des rapports entre écriture féminine et peinture féminine chez Nancy Spero, je renvoie à l'essai très complet de Jon Bird, « *Dancing to a Different Tune* », dans : Jon Bird, Jo Anna Isaak et Sylvère Lotringer, *Nancy Spero*, *Op. cit.*, pp. 40-97 ; sur l'esthétique de l'hétérogène, p. 48. Jon Bird précise qu'écrire à l'encre blanche ne signifie pas puiser seulement à la créativité du corps maternel, mais « plutôt l'essai de trouver une symbolisation pour l'imaginaire refoulé » (p. 80).

féminin ou de reproduire les clichés et les représentations que son art cherche à transformer, mais de produire de manière iconoclaste, et sur de nouveaux supports, des images de femmes mettant en question une identité unifiée, stable et faussement universelle, comme l'a bien montré Lisa Tickner, qui voit en Nancy Spero une glaneuse-chiffonnière postmoderne : « [les panneaux de Nancy Spero] offrent des histoires à propos d'histoires, des images d'autres images, et se plaisent à la parodie, à la citation et à la répétition »³⁵. Ces images qui reviennent jouent ainsi sur le travail de seconde main et sur l'hétérogénéité de leurs composantes ; l'artiste se réapproprie ludiquement ces images, qui furent à l'origine produites pour et par les hommes. De plus, la pluralité de figures féminines disposées sans souci de cohérence, et l'instabilité, la fluidité des différences sexuelles entre les attributs du masculin et du féminin transposent les fantasmes, rêves et visées de la performeuse du *Rire de la Méduse*. Les supports flexibles qu'offrent le dessin et la technique du collage permettent de mettre en image et en scène la chorégraphie de sujets malléables, instables, traversés de désirs contradictoires ou bissexuels³⁶.

Relisons l'écriture-peinture-musique d'H. Cixous sur la « dissidanse » de l'artiste. Le texte se réfère à plusieurs installations et collages de l'artiste, et illustre merveilleusement l'esthétique « spérienne » de l'hétérogène et la liberté sous toutes les formes dont jouissent les figures féminines, liberté tant mentale que physique et sociale :

Ces cortèges d'anges musiciens, ces parades de Girls-Vulviques, ces bandes de Bacchantes prométhéennes, ces charardeuses de feu, ces mélanges drolatiques d'Ulysse et de Sirène, qui filent à toute allure le long d'un rouleau de bande dessinée avec sous le bras le pénis piqué à quelque Phallocrate Borgne ensommeillé, tous ces personnages illustrent, – envers et contre tous les clichés du siècle qui s'emploient à vendre de l'image-de-la-femme-comme-passivité, etc. etc. – la Vertu de Vie qui est toujours la Première à Rire et à Courire, dans toutes les circonstances³⁷.

³⁵ Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero* (1987), *Op. cit.*, p. 9. Je renvoie aussi à l'essai de Jon Bird qui accompagne l'exposition de Nancy Spero, et inclut des fragments d'entretien avec l'artiste : « *Nancy Spero : Inscribing woman – between the lines* », pp. 21-38.

³⁶ Je reprends ici l'analyse de Lisa Tickner, *Nancy Spero* (1987), *Op. cit.*, p. 12.

³⁷ H. Cixous, « Dissidances de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, *Op. cit.*, p. 70.

Vols/envols : retour de la Muse-Méduse

J'ai présenté ici un aspect de la réception plastique du texte d'H. Cixous, dans sa version anglaise, *The Laugh of the Medusa*, à travers l'œuvre et les images mixtes de Nancy Spero. Comme le montre ce numéro spécial, d'autres références pourraient étoffer la liste d'œuvres artistiques qu'a inspirées l'essai, texte-performance... et « coup de téléphone de la part de Méduse », comme l'écrit H. Cixous pour la réédition du *Rire de la Méduse*. En 1988, utilisant un tout autre support, Barbara DeGeneviève, photographe, vidéaste et performeuse, crée un cliché-verre intitulé *Laugh of Medusa* [Rire de Méduse], qui est également un objet mixte, combinant texte et image sur un fond noir (fig. 6)³⁸.

Objet provocateur, dérangent et étrange, le cliché reste énigmatique, ambigu : est-ce un cri d'horreur ou un énorme rire que pousse la personne dont on n'aperçoit que la bouche grand ouverte et un bout de langue, et, apparemment, les yeux (mais ceux-ci sont clairement dessinés ou recréés par le dessin) ? Surimposé sur le visage, un moule-carcan portant des marques striées telles des lacérations, cache les traits, dépersonnalise ou dé-figure la personne. Enfin, autour du masque-moule, cadre dans le cadre, écrit blanc sur noir (imprimé à « l'encre blanche » ?), est reproduit un extrait du *Rire de la Méduse* en anglais ; il s'agit du passage dans lequel l'essayiste et performeuse remet en question le primat du phallus, et l'image grotesque de l'homme qui en résulte, « idole aux couilles d'argile ». Comme Nancy Spero, Barbara DeGeneviève intègre le texte dans l'image, mais dans son œuvre autoréflexive, qui découpe une énorme bouche (sous le verre, dans le masque ?) et évoque la voix cherchant à s'extérioriser, à sortir de la gorge, elle insiste davantage sur les paradoxes de l'image ; le spectateur/la spectatrice se demande à quoi il/elle a affaire : photo, écran, copie, empreinte, calque, dédoublement, altération³⁹ ? Et l'attention se porte de gauche à droite du visage caché – dans l'ordre de la lecture –

³⁸ Barbara DeGeneviève est également professeure à la School of the Art Institute de Chicago, où elle dirige le département de la photographie. Pour sa biographie et ses œuvres, voir [son site](#). Elle m'a confié que ce cliché verre faisait partie de la série qu'elle avait créée après le suicide de sa mère en 1985 ; elle a lu *Le Rire de la Méduse* en anglais en 1987, et a été vivement marquée par les passages sur l'écriture comme anti-castration et la remise en question de la castration féminine. Le cliché verre est visible sur le site de l'artiste. Dernièrement, DeGeneviève l'a rebaptisé : *Screaming Fem*.

³⁹ Je renvoie au livre de la regrettée Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, pour toutes les questions relatives au paradoxe de l'image, sur l'imaginaire de l'image, fausse présence, fuyant le concept, mais ouvrant à la réflexion sur l'idée.

sur le rapport entre le visage grossièrement masqué, le cri possible qui sort de la bouche ouverte, et le texte iconoclaste sur les fausses idoles, la fétichisation du phallus et la double disparition de la femme (devant le phallus) et de la féminité hors de la masculinité.

Citons le texte du *Rire de la Méduse*, avec, entre crochets et en italiques, l'extrait que reprend Barbara DeGeneviève en anglais :

A force d'affirmer le primat du phallus, et de le mettre en œuvre, l'idéologie phallocrate a fait plus d'une victime : femme, j'ai pu [*être obnubilée par la grande ombre du sceptre, et on m'a dit, adore-le, celui que tu ne brandis pas. Mais du même coup on a fait à l'homme ce grotesque et, songes-y, peu enviable destin d'être réduit à une seule idole aux couilles d'argile. Et, comme le notent Freud et ses suivants, d'avoir si peur d'être une femme ! Car, si la psychanalyse s'est constituée depuis la femme, et à refouler la féminité (refoulement qui, les hommes le manifestent, n'est pas si réussi que ça), de la sexualité masculine, elle rend un compte à présent peu réfutable ; comme toutes*] les sciences « humaines », elle reproduit le masculin dont elle est un des effets (p. 53)⁴⁰.

La tête masquée délimite une béance autour de laquelle le texte s'organise ; on peut aussi imaginer que la tête pousse, comme pour émerger, à travers le texte ou son signifié. Le cliché verre de Barbara DeGeneviève invite donc à réfléchir non seulement, par le biais du texte reproduit, sur les processus de refoulement à l'œuvre dans la construction et la hiérarchisation des identités sexuées, mais également sur l'image et le pouvoir de fascination qu'elle recèle. La tête que l'on devine, l'absence de corps et de contours, les symétries faussées que disposent faussement le cadre et la reproduction des lettres imprimées : autant d'éléments que cette œuvre au noir étale, aplani, comme pour mieux appeler l'imagination vers l'arrière, vers ce qui nous reste invisible.

H. Cixous est revenue, tout récemment, sur le rapport entre Méduse et le désir de voir, qui « met en danger de mort », dans son long essai qui précède et accompagne l'œuvre de Roni Horn, *Rings of Lispector (Agua Viva)*, images parlantes et

⁴⁰ En anglais – le texte reproduit par l'artiste est cité ici entre crochets : « *By virtue of affirming the primacy of the phallus and of bringing it into play, phallocratic ideology has claimed more than one victim. As a woman, I've [been clouded over by the great shadow of the scepter and been told: idolize it, that which you cannot brandish. But at the same time, man has been handed that grotesque and scarcely enviable destiny (just imagine) of being reduced to a single idol with clay balls. And consumed, as Freud and his followers note, by a fear of being a woman! For, if psychoanalysis was constituted from woman, to repress femininity (and not so successful a repression at that-men have made it clear), its account of masculine sexuality is now hardly refutable; as with all] the "human" sciences, it reproduces the masculine view, of which it is one of the effects* », « *The Laugh of the Medusa* », art. cit., p. 884.

photographies sur les bords du texte de Clarice Lispector, *Água Viva*, nom de la Méduse en portugais :

Água Viva Medusa a le pouvoir de fasciner. Elle est une sorte de dieu caché. Elle attire et ne répond pas. Elle est le caché du dieu.

Le masque neutre et visible de l'invisible.

C'est elle qui pousse l'artiste peintre, l'artiste de choses à voir, à dessiner, photographe, pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie.

C'est elle qui promet de ne pas dire et ne pas révéler, mais en échange elle promet, elle promet de promettre, elle pro-met, elle met en avant, elle jure qu'il y a autre chose, et cela vaut la peine de chercher même si on ne trouve jamais⁴¹.

Trente ans après *Le Rire de la Méduse*, c'est à une approche renouvelée de l'image que nous convie ici H. Cixous, eau vive, et non plus Méduse pétrifiante ou féminin sidérant, voire castrateur, mais élan de création, flot de mots, instance de langage, promesse de promesse ; flot d'images à voir, traces de figures, à poursuivre pour ce qu'elle nous cache ou nous révèle.

Certes, la richesse et la durée, tout à fait exceptionnelles, de la réception artistique du *Rire de la Méduse* s'explique en partie par les débats que le « *French feminism* » [ou « féminisme français »] – ainsi nommé aux USA et regroupant la pensée de Julia Kristeva et de Luce Irigaray, en plus de l'œuvre d'Hélène Cixous – a suscités dans les cercles lettrés et universitaires, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, et les multiples nœuds gordiens que les pensées féministes ou les études de genres nouèrent entre essentialisme et constructivisme, entre identité et différence. Autant de dualités que l'essai-performance d'H. Cixous invitait justement à subvertir plutôt qu'à réifier, notamment par son exploration de la bisexualité – « bisexualité en transes qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute [...] »⁴² – et de l'intersectionnalité, dont l'affirmation, pluralisée, de l'amante du *Cantique des Cantiques* : « nous sommes "noires" et nous sommes belles »⁴³. Dans les cercles artistiques, le débat entre féminisme de la différence et dissidence déconstructive eut aussi lieu, comme la polémique qui opposa Nancy Spero et Jane Weinstock dans les colonnes de la revue *Art in America*, en novembre 1983. Nancy Spero y revendiquait

⁴¹ Hélène Cixous, « *See the Neverbeforeseen* »/« Faire voir le jamaisvu », dans Roni Horn, *Rings of Lispector (Água Viva)*, Zürich et Londres, Hauser & Wirth/ Göttingen, Steidl, 2005, p. 13. Texte repris dans « Faire voir le jamaisvu », *Peintures*, *Op. cit.*, p. 74.

⁴² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 52.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

la double teneur sexuelle et genrée de *Let the Priests Tremble* et défendait la représentation de la sexualité et de l'être-femme, contre le choix que certaines artistes firent d'une simple subversion des symétries et des privilèges masculins : « La représentation des corps de femmes est-elle réservée aux seuls hommes ? Où sont les images de femmes prenant en charge leur sexualité et leur vie ? », demandait-elle avec beaucoup de bon sens⁴⁴. On a vu quelles réponses l'artiste a apportées à la question fondamentale de la subjectivité féminine et de la place des femmes dans la création artistique, non plus comme objets ou signes du regard et de la représentation masculins, mais comme sujets et créatrices.

Pour finir, j'évoquerai l'un des usages de la Méduse qui a également influencé la réception esthétique et intermédiaire du texte-performance d'Hélène Cixous, à savoir l'essai de la critique littéraire Patricia Yaeger, « Vers un sublime féminin », publié en 1989⁴⁵. Celle-ci repense l'histoire du romantisme européen du point de vue des constructions genrées de l'expérience esthétique. Dans le romantisme, écrire et éprouver le sublime sont le domaine réservé des écrivains et des poètes, que l'on lise Burke ou Kant, Wordsworth ou Shelley. Or, selon Patricia Yaeger, les « féministes françaises » proposent une nouvelle pratique du sublime, une ré-invention « du sublime selon un mode féminin » : « inventer, pour les femmes, un vocabulaire de l'extase et de l'autonomie, une nouvelle manière de lire l'expérience féminine »⁴⁶. P. Yaeger s'appuie sur la célèbre séquence du *Rire de la Méduse* associant la femme au vol, vol de/dans la langue, vol dans l'espace de la femme oiseau et voleuse⁴⁷ ; la performeuse chante ainsi « la nageuse aérienne, la voleuse »⁴⁸. Selon P. Yaeger, l'essai poétique et philosophique d'H. Cixous dessine une nouvelle architectonique de la puissance féminine, dans laquelle il ne s'agit pas d'éprouver un sublime vertical de la domination, du gonflement de soi au détriment de l'autre, mais un sublime

⁴⁴ Nancy Spero, « On Women & Laughter », *Art in America*, novembre 1983, p. 7. Texte anglais : « I interpret my piece *Let the Priests Tremble*... as a cunt painting, a new representation on the subject of sexuality, on being female rather than playing pet or merely "subversive" to male symmetries and privilege »; « Can one be "literal" about women where women do not appear ? Is the representation of women's bodies only reserved for men ? Where are the images of women taking charge of their sex/lives ? ».

⁴⁵ Patricia Yaeger, « *Toward a Female Sublime* », dans *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*, sous la direction de Linda Kauffman, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 191-212.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192 ; j'ai traduit le terme anglais *empowerment* par « autonomie » dans ce contexte.

⁴⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

horizontal, transversal, qui se refuse aux luttes œdipiennes. On l'a vu, dans le texte-performance du *Rire de la Méduse*, les performeuses sont invitées à se placer dans la position du vol, de l'envol, de la fuite. Ces femmes, N. Spero leur donne forme et mouvement dans ses panneaux d'acrobates, de danseuses et d'athlètes. Si l'art du XXe siècle n'a eu de cesse de « dé-sublimiser » l'art, de clamer la mort de l'auteur ou la mort de l'artiste, les femmes, les minorités sexuelles ou ethniques n'ont-elles pas une autre approche de la subjectivité, de la créativité et de l'expression artistique dont elles ont été privées ?

On peut ainsi mieux comprendre que tant de femmes artistes, dans le monde, aient compris l'appel à retrouver leur force dans leur fragilité (« Au long assourdi de leur histoire, elles ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences, en révoltes aphones »⁴⁹), à investir une libido « cosmique », contre l'anatomie politique et cloisonnée du couple « tête-sexe ». Écoutons à nouveau l'écriture-peinture-musique d'H. Cixous : « Ecris ! Et ton Texte se cherchant se connaît plus que chair et sang, pâte se pétrissant, levant, insurrectionnelle, aux ingrédients sonores, parfumés, combinaison mouvementée de couleurs volantes, feuillages et fleuves se jetant à la mer que nous alimentons »⁵⁰. Ce passage du *Rire de la Méduse* m'est venu immédiatement à l'esprit quand j'ai découvert l'œuvre toute récente de la jeune artiste californienne Ruby Osorio, intitulée *Laugh of the Medusa* (fig. 7). Dans ses œuvres, l'artiste emploie la gouache et l'acrylique, l'encre et le pastel, ainsi que la technique du collage et l'aérographe pour instaurer un flot continu dans l'image et créer une atmosphère onirique autour de figures féminines, ornementées de fleurs et d'animaux (souvent des plumes d'oiseaux) cachant et dessinant en même temps des secrets intimes⁵¹. Dans *Laugh of the Medusa*, l'artiste se réfère à un rituel de fertilité indonésien d'aiguisement des dents, qu'elle transpose dans la pose de sa belle au bois dormant, dont la bouche, touchée par une baguette tenue par une autre main féminine, laisse s'envoler des dents, et des rubans au bout desquels flottent des orchidées. On devine le torse de la femme allongée, plongée dans le sommeil et dans le processus onirique,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ Voir à ce propos le commentaire de Dion Johnson, livret de l'exposition *Tomorrow Never Knows, Ruby Osorio et Macha Suzuki*, 27 octobre-24 novembre 2009, Harris Art Gallery, The University of La Verne, Californie.

comme suspendue dans un autre espace et un autre temps, un autre univers. Les variations sur le vert et le bleu dans la chevelure et le tissu qui couvre le torse mettent en relief les orchidées de couleur pourpre, violette et rose foncé. L'absence de cadre et d'arrière-plan transforme la dormeuse en figure de « nageuse aérienne », de « voleuse », pour reprendre les images verbales du *Rire de la Méduse*⁵².

Eau vive

Dans *Le Rire de la Méduse*, l'excès producteur de chaos qu'orchestre la performeuse dans le système des appartenances et des attributs identitaires normés provoque un « chaosmos » du personnel, puis engendre un nouveau monde⁵³. Dans la section 7 de l'essai, la Nouvelle se libère de l'Ancienne (comme l'imaginait la section 2), pour vivre et déterminer son histoire ; elle écrit et recrée le monde à partir du chaos imposé par la violence et le désordre masculins. Cet appel, profondément politique, a-t-il encore un sens ? Ou bien quel sens prend-il, au début du XXI^e siècle, dans nos sociétés néolibérales où les nouvelles valeurs du marché globalisé et d'un univers hypermédiatisé consacrent la fugacité, l'impermanence, la mobilité et la non-fixation dans un lieu, dans un « *home* », sans oublier la mise en scène spectaculaire de soi ? Que devient cet appel même, après les œuvres de Virginie Despentes, Catherine Millet, Catherine Cusset, Christine Angot ou Lorette Nobécourt, ou les films de Catherine Breillat ?

Malgré les changements du cadre historique et social, entre les années 1980 et la seconde décennie du XXI^e siècle, et l'explosion d'une écriture féminine de l'abjection et de la sexualité, le parcours de la riche réception plastique et esthétique du *Rire de la Méduse*, tout au moins de sa version anglaise, met en valeur la présence et l'actualité de la voix de la Méduse, toujours de part en part anachronique, faite d'un désir vivant d'images et d'écrits nourries de corporéité et de subversion. Cette actualité, Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand, par leurs travaux sur les rapports entre texte et image, en ont fait le principe d'une réflexion collective intitulée « Parler avec la Méduse. Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes ». Ce numéro spécial de la revue

⁵² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 62.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

Textimage nous permet de découvrir les résultats de la riche réflexion collective qu'elles ont menée à bien. Dans leur appel à contributions, les chercheuses faisaient ainsi référence à la réflexion cixoussienne, toujours recommencée, toujours vivante, sur la performance corporelle et l'intermédialité des arts : « Dès lors qu'elle n'est plus abîme et silence, la Méduse devient "eau vive", figure de création et de production qui engage, à force de regards, d'images ou de mots, à "pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie" »⁵⁴.

* Je remercie chaleureusement Martine Reid de son invitation à explorer la réception plastique du *Rire de la Méduse* à la Bibliothèque Nationale de France (mai 2010) et au colloque de New York University, *The Medusa's Project* (septembre 2010). J'adresse aussi ma gratitude à Judith Miller, coorganisatrice du colloque à New York University, et à François Nida, des Services Culturels de la BNF. Enfin, Abigail Solomon-Godeau, Mary Sabbatino, Hannah Adkins et Jo Anna Isaak ont facilité, avec une générosité admirable, mes démarches pour l'utilisation des œuvres de Nancy Spero. Je leur dis ici toute ma vive reconnaissance.

⁵⁴ Je cite l'appel à contributions d'après le [site de Fabula](#). Pour la référence au texte d'H. Cixous, voir la note 42 plus haut.



- Barbara Merlo

Des images de l'hystérie à leur substitution : l'usage des mots dans l'œuvre de Nicole Jolicoeur ou l'intérêt d'un passage

Hystérie. Le mot à lui seul intrigue et pose question. S'agit-il du terme antique, médical, psychiatrique, psychanalytique, social ? De la fureur de l'utérus, de l'inconscient, des foules ? De Charcot, de Freud, de Lacan ? Depuis qu'Hippocrate a nommé ainsi ce qu'il pensait être un déplacement de la matrice dans le corps de la femme, le mot n'a plus disparu de la littérature savante. Du grec *husterá*, signifiant *utérus*, l'hystérie est souvent rapprochée de ce que l'on appelle le *mystère féminin*. Séducteur et mystérieux, ce mot désigne des états hors norme, étranges et énigmatiques. Ses significations varient en fonction des époques et des cultures, oscillant toujours entre attraction et répulsion.

L'hystérie qui se manifeste à la fin du XIXe siècle à la Salpêtrière se distingue des autres par sa mise en images (photographies, dessins, gravures) et sa forte présence dans la presse et les revues de vulgarisation médicale de l'époque. Cela explique l'intérêt immédiat qu'elle suscite chez les créateurs. Les hommes de lettres et les artistes¹ s'en emparent, et sa popularité se poursuit jusqu'en 1928, quand les

¹ Voir à ce sujet B. Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réceptions d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008 ; voir aussi J. Clair, « Figures de l'hystérie dans l'art moderne, du symbolisme au surréalisme » dans E. Roudinesco (éd.), *Autour des « Etudes sur l'hystérie » Vienne 1895, Paris 1995*, actes de colloque, Paris, Hôpital Sainte-Anne, 18 nov. 1995, Paris,

surréalistes célèbrent « Le cinquantenaire de l'hystérie »². Elle tombe ensuite dans l'oubli l'espace d'un demi-siècle.

Depuis 1980, un regain d'intérêt pour les images de l'hystérie est observé dans la création artistique. Issus d'horizons géographiques et de générations variées, les artistes se les réapproprient pour créer des méta-images, fixes ou en mouvement, sortes de *remakes* plus ou moins fidèles de l'iconographie médicale ayant défrayé la chronique de l'entre-deux-siècles³. Du corps dansant aux mises en scène théâtrales, en passant par les photographies et les vidéos, les traces laissées par la clinique de Jean-Martin Charcot, avec les photographies de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*⁴ en particulier, ont changé de discipline et constituent un corpus dense pour les différents champs artistiques.

Comment ce transfert disciplinaire – du médical à l'artistique – s'est-il réactivé un siècle après l'apparition de ces représentations ? Plusieurs éléments sont à prendre en considération. L'année 1982 est marquée par le centenaire de la première Chaire mondiale des maladies du système nerveux, créée pour Jean-Martin Charcot grâce au soutien politique de Gambetta. Le hasard fit qu'une exposition intitulée « Charcot et l'hystérie au XIXe siècle »⁵ fut organisée à la chapelle de la Salpêtrière. A cette réapparition des images s'ajoute, la même année, la publication de *L'Invention de l'hystérie*⁶ de Georges Didi-Huberman, qui remet en question la validité de ces clichés médicaux. Avant cela, dès 1965 aux Etats-Unis, les théories de l'hystérie avaient fait

L'Harmattan, 1999, pp. 79-95 et C. Eidenbenz, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse en histoire de l'art soutenue à l'Université de Genève, sous la direction de Dario Gamboni, 2011.

² L. Aragon et A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie », dans A. Breton (dir.), *La Révolution surréaliste*, 11, Paris, Gallimard, 1928, pp. 20-22. Voir à ce sujet A. Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », dans M. Gauchet (dir.) et G. Swain, *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, pp. 241-282.

³ Parmi les artistes qui ont travaillé sur l'hystérie entre 1980 et 2010, nous comptons, sans prétendre à l'exhaustivité : Beth B, Pauline Baudry et Renate Lorenz, Veronika Bökelmann, Louise Bourgeois, Grégory Chatonsky, Fleur Darkin, Anna Furse, Douglas Gordon, Voluspa Jarpa, Nicole Jolicoeur, Mary Kelly, Leclubdes5, Jean-Claude Monod, Antonio Quinet, Sentimental Bourreaux, Tejal Shah, Herma August Wittstock et Sam Taylor Wood.

⁴ D.-M. Bourneville et P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 3 vol., Paris, A. Delahaye, 1877, 1878, 1879-1880. Disponible sur le site de la [Jubilothèque - La Bibliothèque numérique patrimoniale de l'UPMC](#).

⁵ J. Sonolet (éd.), *J.-M. Charcot et l'hystérie au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition, chapelle de la Salpêtrière, Paris, Alpha-Fnac éd., 1982. A noter également la création d'un opéra collage, *Hystérie*, par le Grupo Acción Instrumental, joué parallèlement à l'exposition.

⁶ G. Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

leur retour dans les études historiques avec *L'Histoire de l'hystérie*⁷ d'Ilza Veith (traduit en français en 1973). Michel Foucault s'attardera sur l'hystérie de la Salpêtrière dans son cours sur *Le Pouvoir psychiatrique* en 1974 et dans *La Volonté de savoir*⁸ en 1976. Du côté des psychiatres, Etienne Trillat⁹ fera une présentation des leçons de Charcot en 1971. Depuis 1980, le nombre d'ouvrages et d'articles sur ce sujet précis n'a pas cessé de croître. Jacqueline Carroy et Nicole Edelman¹⁰, entre autres, y ont consacré plusieurs travaux significatifs. Diffusées par la recherche historique, sociologique, culturelle ou médicale, les théories et les images de l'hystérie apparaissent aux artistes souvent par hasard, au cours de leurs recherches. Touchés par le potentiel esthétique de la clinique « essentiellement picturale »¹¹ de Charcot, ils forgent leurs créations à partir des images de l'hystérie.

Dans les études scientifiques sur l'art contemporain, l'hystérie est une grande absente. Aucun article ou ouvrage ne lui est consacré¹². Les traces existantes sont celles qui s'attachent précisément à une œuvre. En introduisant le travail singulier de Nicole Jolicoeur, cet article aspire également à mettre en avant l'usage récurrent de l'hystérie et de ses images dans les pratiques contemporaines et la nécessité de conduire une étude synthétique pour en analyser les enjeux et mesurer les répercussions socioculturelles de ce pan oublié de l'histoire médicale. Au-delà du visuel, c'est aussi l'ensemble des problématiques soulevées par l'hystérie qui stimule l'intérêt des artistes. Le pivot de ces problématiques est essentiellement le couple corps féminin et représentations. Charcot admettait publiquement que l'hystérie était

⁷ I. Veith, *Histoire de l'hystérie*, traduit de l'anglais par Sylvie Dreyfus, Paris, Seghers, 1973.

⁸ M. Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, 1973-1974, Cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 2003 et *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁹ E. Trillat, *Charcot Jean-Martin, L'hystérie*, textes choisis et présentés par E. Trillat, Toulouse, Privat, 1971.

¹⁰ Jacqueline Carroy a écrit plusieurs articles sur l'hystérie de la Salpêtrière dans la revue *Psychanalyse à l'université* entre 1979 et 1984. Voir aussi N. Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérie, Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La découverte, 2003.

¹¹ E. Trillat, *Charcot Jean-Martin, L'hystérie, Op. cit.*, p. 17.

¹² Précisons tout de même que quatre expositions (*Die verletzte Diva, Hysteria, Körper, Techniks in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden et Munich, Allemagne, 2000 ; *Hysteria and the body*, exposition itinérante du Musée des beaux-arts du Canada, entre 2004 et 2009 ; *Hysteria, Past, Yet, Present*, Newark, Etats-Unis, 2009 et *Pulsion[s], art et déraison*, Musée Félicien Rops, Namur, Belgique, 2012-2013) mettant en rapport des œuvres contemporaines avec l'hystérie ont eu lieu ces dix dernières années. Cependant, elles ne concernent pas uniquement des œuvres inspirées directement de l'hystérie de Charcot mais des œuvres rappelant certains traits de l'hystérie dans son sens large. Il n'y a donc aucun travail exclusivement dédié aux œuvres influencées par les traces iconographiques du service de Charcot.

une maladie neurologique capable de toucher les deux sexes. Cependant, il inventa et utilisa régulièrement le compresseur ovarien pour stopper ou déclencher la crise. Le nombre de représentations de l'hystérie masculine est quant à lui infime.

Reproductions photographiques mimétiques, actualisées ou détournées, chorégraphies inspirées de la gestuelle hystérique, pièces de théâtre parodiant les leçons données par Charcot, réaniment visuellement ce pan méconnu de l'histoire médicale. De plus en plus présente sur les scènes artistiques internationales¹³, l'hystérie de la Salpêtrière est devenue un terreau fertile pour la création artistique contemporaine. Elle intéresse également le cinéma¹⁴ et Augustine, célèbre patiente de Charcot, devient un personnage principal¹⁵. Ces œuvres plus ou moins engagées ne sont jamais neutres. Elles portent et apportent un regard critique à l'égard de ce qui est aujourd'hui communément admis comme une mise en scène. Au sein d'un corpus composé d'une quarantaine d'œuvres inspirées de l'hystérie (entre 1981 et 2010), une artiste et deux de ses œuvres se distinguent clairement des autres et méritent que l'on s'y attarde. La représentation de l'hystérie que fait l'artiste québécoise Nicole Jolicoeur pour l'installation *Colère et Ironie* (2001) et la vidéo-performance *De la plaie-image*¹⁶ (2002) trouve sa singularité dans l'absence des images caractéristiques de l'hystérie. Ces œuvres se composent uniquement de mots. Ainsi, il apparaît nécessaire de s'interroger sur l'intérêt de substituer les mots à l'image, alors que le sujet engagé a principalement été diffusé et construit par l'image. Pour comprendre comment s'incarne cette distance avec les images initiales – avec lesquelles l'artiste travaille depuis 1981 – et en saisir ses apports, il convient d'observer les différents stades d'existence des œuvres, selon le schéma création-réalisation-réception.

¹³ Les œuvres recensées depuis 1980 ont notamment été exposées aux Etats-Unis, au Japon, en France, au Chili, en Angleterre, en Allemagne, au Canada, en Suisse, en Espagne, en Belgique, en Australie.

¹⁴ *Oh my God* (2011) de Tanya Wexler traite de l'invention du vibromasseur par Mortimer Granville et de l'orgasme qu'il provoque, comme mode de traitement de l'hystérie britannique. Dans *A dangerous method* (2011), David Cronenberg retourne sur les traces de l'hystérie de Jung et de Freud pour mettre en exergue le phénomène de contre-transfert existant entre l'analyste et sa patiente. Emmanuelle André consacre également un ouvrage aux influences de l'hystérie sur le cinéma : *Le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, (XIXe-XXIe siècles)*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, « Le spectaculaire », 2012.

¹⁵ Augustine est le personnage principal de deux films français récents : *Augustine*, court métrage de Jean-Claude Monod et Jean-Christophe Valtat, réalisé en 2004, sorti au cinéma en 2011 et *Augustine*, long métrage d'Alice Winocour, sorti en novembre 2012.

¹⁶ Un extrait de la vidéo est disponible sur le [site web de l'artiste](#).

Des images aux mots. Regard sur le processus créateur

Colère et Ironie et *De la plaie-image* sont deux œuvres tardives de Nicole Jolicoeur : elles se situent vingt ans après ses premiers travaux inspirés des images de l'hystérie. Et ce sont les plus minimalistes : alors que les œuvres antérieures recontextualisent l'hystérie et ses images au sein d'installations d'envergure, mêlant photographies, dessins et textes, l'artiste choisit ici d'utiliser uniquement les mots comme matière de création. Ce changement s'inscrit dans la logique de son positionnement, qu'elle explique ainsi à Johanne Lamoureux quelques années avant la naissance des deux œuvres :

J'ai dit plutôt que je voulais être, au sein même de mon travail, dans le rôle de l'hystérique, toujours en déplacement, jamais la même, glissant toujours sur des voies différentes tout en gardant l'ancrage dans ces photographies produites au XIXe siècle et qui sont sans doute les plus représentatives des idées qui sont encore véhiculées sur l'hystérie¹⁷.

En se détachant de l'ancrage visuel, elle éloigne l'hystérie de ses clichés stéréotypants. Après un long parcours, durant lequel elle s'est nourrie d'eux, Jolicoeur parvient dans ces deux œuvres à s'en défaire. Les images ne sont plus là, le terme d'hystérie non plus. La création s'appuie de toute part sur elles mais à travers l'écriture d'un texte.

Le texte original s'intitule « Les plaies-images »¹⁸. *Colère et Ironie*¹⁹ se compose d'un fragment de celui-ci. Il raconte la relation que l'artiste entretient avec ces images scientifiques d'un autre temps. *Colère et Ironie* sont ici deux patientes de la Salpêtrière. Ces noms fictifs sont inspirés des sous-titres qualifiant les représentations des malades. Le champ lexical de l'hystérie et de ses crises est dense et parfois bien éloigné de celui de la médecine. « Extase », « hallucination de l'ouïe », « prière », « crucifixion », « érotisme », sous-titraient les clichés du médecin-photographe Paul Regnard, tandis qu'« attitudes tétaniques », « arc de cercle », « expression de la rage », « contorsions », sous-titraient les dessins du médecin-professeur d'anatomie à l'école

¹⁷ « Dialogue entre Nicole Jolicoeur et Johanne Lamoureux », dans *Traité de la perfection*, catalogue de l'exposition, VU Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec, VU, 1996, p. 17.

¹⁸ N. Jolicoeur, « Les plaies-images », dans *Art et Médecine, nature/culture*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, pp. 62-63.

¹⁹ L'installation a été renommée *Colère et Ironie* lors de la construction du site internet de l'artiste. Pendant l'exposition elle s'intitulait *Deux plaies-images*. « J'ai trouvé que *Colère et Ironie* était plus juste et créait moins de confusion. J'appliquais le terme plaie-image à beaucoup d'expérimentations car cela couvrait ce que je ne savais nommer mais qui était en fait la relation aux images », nous précise l'artiste à la lecture de ce texte.

des Beaux-arts, Paul Richer. « Période épileptoïde », « période de clownisme », « période des attitudes passionnelles » et « période de délire » organisent la crise en quatre temps. Jolicoeur n'utilise pas le vocabulaire profus des *hystérologues*. Elle ne décrit pas non plus sémiologiquement les photographies. Aucun mot n'évoque la composition, le cadrage, l'éclairage, le décor, etc., qui esthétisent les photographies et rendent caduque leur réalité scientifique. Dans son récit, ce sont les sentiments éprouvés face à ces photographies qui sont dévoilés :

En plus d'une réponse subjective aux images je souhaitais problématiser ma relation aux images, ce que je leur fais et ce qu'elles me font, l'éthique à l'œuvre²⁰.

Ces *plaies-images*, comme elle les nomme, sont qualifiées d'insoutenables, de terribles et d'insupportables. Pourtant elle ne peut s'empêcher de les regarder.

bien que la peur m'envahissait, je ne résistais pas...
j'étais même tentée de créer des situations pour provoquer cette saisie...j'étais à la fois médusée par ces images et soucieuse de ce qui allait m'arriver...²¹

Ce pouvoir d'attraction engendre chez Jolicoeur deux craintes antagonistes : que les images s'emparent d'elle et qu'elle s'empare trop des images. Pour le texte de la vidéo intitulée *De la plaie-Image*²², Jolicoeur ajoute une dose de fiction à la réalité tragique des images qu'elle met en relief, en augmentant l'extrait, qu'elle prélève une fois encore des « plaies-images »²³.

c'est le docteur lui-même qui m'a conseillée...
Il m'a dit :
« regardez... regardez... regardez jusqu'à ce que vous compreniez quelque chose »²⁴.

L'artiste nous explique au cours d'un entretien²⁵ que le docteur dont elle parle n'est autre que Jean-Martin Charcot. Le conseil donné est celui qu'il a lui-même mis en pratique à la Salpêtrière. Il est classique de lire que l'observation des patientes était le

²⁰ Propos ajoutés par l'artiste à la lecture de l'article, septembre 2012.

²¹ N. Jolicoeur, « Les plaies-images », *Op. cit.*, pp. 62-63.

²² N. Jolicoeur, « De la plaie-image », *Incidences*, 9/10, Marseille, 2003, pour la version intégrale du texte lu par Nicole Jolicoeur dans la vidéo.

²³ N. Jolicoeur, « Les plaies-images », *Op. cit.*, pp. 62-63.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Entretien réalisé par téléphone le 27 juin 2012.

fer de lance de la méthode charcotienne. Selon Malarewicz, la mise en image de l'hystérie témoigne de la « [...] volonté de transmission d'un savoir fondé sur l'observation, pour ne pas dire le voyeurisme »²⁶. Le fait que l'hystérie n'ait plus été diagnostiquée peu après la mort de Charcot, alors même qu'aucun traitement n'avait été mis au point pour la guérir, voudrait dire que peu de choses furent effectivement comprises lors de ces observations dont il ne reste que les images. Cela explique les craintes ressenties et les précautions que l'artiste s'impose en les regardant à son tour.

je me suis placée juste derrière son épaule...
à la bonne distance...
bien à l'abri...
moi aussi j'observais jusqu'à ce que j'y comprenne quelque chose...
sachez bien que je risquais de m'y perdre et de rejoindre ces femmes dans leur
abîme de misère et de terreur...²⁷

Cette intrusion de Charcot dans le récit crée une distance avec la réalité et éloigne l'œuvre du *pathos* inhérent à son sujet. Il devient le maître immortel et omniprésent de l'hystérie, toujours possédé par son désir d'observation. Seulement, quand Jolicoeur répond à son « injonction »²⁸, c'est la partie sombre du travail de Charcot qui apparaît. Et le tour de force de l'artiste réside dans sa capacité à l'exprimer sans images.

Composer avec les mots. Réaliser l'hystérie

L'installation *Colère et Ironie* prend place dans un hôpital désaffecté (**fig. 1**). Elle a été réalisée spécialement dans le cadre de l'exposition *Hôpital*²⁹. Le lieu, une chambre pour deux patients, est riche de symboles et de mémoire.

Le texte est appliqué au pochoir sur les trois pans de mur de l'espace/chambre d'exposition. Le rose irisé et les courbes harmonieuses de la typographie évoquent la féminité, l'érotisme et la sensualité toujours sous-jacents dans les écrits sur l'hystérie et les récits des hystériques retranscrits par les médecins (ce qui, au vu de ce qu'ils ont orchestré avec la photographie, reste à considérer avec précautions). Ces aspects, totalement absents du texte, davantage consacré à la dureté

²⁶ J.-A. Malarewicz, *La Femme possédée. Sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 165.

²⁷ N. Jolicoeur, « Les plaies-images », *Op. cit.*, pp. 62-63

²⁸ *Ibid.*

²⁹ L'exposition *Hôpital* a eu lieu dans l'hôpital Bellechasse, à Montréal, du 19 mai au 17 juin 2001.

des images et à la souffrance de ces femmes, semblent prendre forme dans l'aspect visuel donné au récit. Ainsi, l'œuvre contient dans le fond, la violence exercée par la médecine et fixée par la photographie, et dans la forme l'empire sur lequel s'est construite l'hystérie : la féminité et sa sexualité.

Dans le huis-clos de la petite pièce où subsistent encore quelques traces de son ancienne fonction, Jolicoeur fait cohabiter les deux protagonistes de son œuvre. *Colère* renvoie à Céline (**fig. 2**), patiente rebelle et colérique, présentant « des attitudes nombreuses et variées dont le cynisme arrête le crayon »³⁰. Céline ne fait pas partie des hystériques jeunes et jolies qui « se sont prêtées, plus même, données tout entières à ce contrat de la pose ou de la pause photographique »³¹ avec parfois des attitudes si séductrices qu'il devient difficile de percevoir le symptôme (**figs. 3 et 4**). Augustine en fait partie. Douce et docile, elle a « été le mannequin vedette de tout un concept de l'hystérie... »³². *Ironie* rappelle Augustine, la patiente favorite de Charcot, la star de la Salpêtrière. Le bon vouloir d'Augustine ne fut cependant pas dû à la naïveté de son jeune âge. Entrée vierge et non réglée à la Salpêtrière à l'âge de quinze ans, elle s'en échappa en 1885 (avec ou sans complice ?), déguisée en homme. L'idée d'ironie, de moquerie induisant le contraire de ce que l'on veut faire entendre, amène à tisser le lien avec la pensée de Foucault. Selon lui, les hystériques « ont finalement raison des neurologues et les font taire... »³³ en répondant favorablement et excessivement à leurs attentes pour les induire en erreur, en obtenir des privilèges et conserver leur statut de malades et non de « folles ». Les médecins, quant à eux, auraient eu besoin de la régularité des symptômes joués par les patientes pour garder leur statut de neurologues et valider leurs théories. Mais en introduisant leur sexualité dans leurs symptômes elles dérogent au principe de fonctionnement de l'« échange de bons procédés entre l'hystérique comme modèle et le Maître qui en brosera son tableau métaphorique »³⁴ dont parle Trillat et elles prennent le « sur-pouvoir »³⁵ sur

³⁰ P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou l'hystéro-épilepsie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1885 (2e éd.), cité par G. Didi-Huberman dans *Les Démoniaques dans l'art suivi de « La foi qui guérit »*, présenté par G. Didi-Huberman et P. Fédida, Paris, Macula, 1984, p. 152.

³¹ G. Didi-Huberman, *Les Démoniaques dans l'art*, *Op. cit.*, p. 150.

³² G. Didi-Huberman, *L'Invention*, *Op. cit.*, p. 119.

³³ M. Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, Leçon du 6 février 1974, *Op. cit.*, p. 324.

³⁴ E. Trillat, *Charcot Jean-Martin, L'hystérie*, *Op. cit.*, p.17.

³⁵ M. Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, Leçon du 6 février 1974, *Op. cit.*, p. 313.

l'emprise du pouvoir médical. C'est donc bien le contraire de ce que les médecins ont essayé de faire entendre qui s'est déroulé durant « l'opération Charcot »³⁶. La sexualité était présente dans l'hystérie et la régularité des crises n'était qu'un leurre.

La vidéo *De la plaie-image* est issue d'une performance privée réalisée par Jolicoeur dans la chambre d'hôpital, où a été exposée *Colère et Ironie*. Seuls les assistants de l'artiste étaient présents. L'œuvre est donc composée de textes et d'images, auxquels s'ajoute la voix de l'artiste lisant le texte. Durant neuf minutes, l'objectif de la caméra se promène le long des murs pour nous offrir un autre rapport à ces mots. Les cadrages sont serrés, l'ensemble de l'installation n'est jamais montré. Ce sont des bribes qui apparaissent : une lettre, un mot ou un groupe de mots. La silhouette de l'artiste apparaît de temps à autre, ses mains paraissent caresser délicatement et respectueusement les mots (fig. 5). Elle ôte parfois, à l'aide d'une pince, les écailles de peinture du mur vieilli (fig. 6), qui se font peau et rappellent la misère dans laquelle ont vécu ces femmes, des années durant. La présence du soleil, entrant dans la pièce par une large fenêtre, occulte aléatoirement l'image à cause des reflets par saturation et crée un effet de voilement et de dévoilement, qui, encore une fois, fait écho à la clinique de la Salpêtrière alors que son nom même est absent de l'œuvre.

Lire l'œuvre. Un nouvel imaginaire dans la réception

Considérer une œuvre qui parle d'images sans les exposer et sans les décrire requiert une attention particulièrement soutenue de la part du visiteur. Sans cela, il passerait à côté de l'œuvre et de ce qu'elle a à lui apporter. Immérgé dans l'une ou l'autre de ces créations, le spectateur ne peut se contenter d'être un observateur. Il doit participer, faire un effort de lecture et/ou d'écoute, pour s'appropriier l'œuvre. Dans *Colère et Ironie*, son œil doit faire le tour de la pièce pour lire et assimiler le texte, seul élément de l'œuvre. Employant la première personne du singulier, Jolicoeur crée un récit – médium de l'œuvre – infiniment personnel et pourtant ouvert à l'autre. Par l'usage du *vous*, elle invite le lecteur/spectateur à partager son ressenti et l'implique personnellement dans l'œuvre. Dans *De la plaie-image*, diffusée après l'exposition, la proximité entre le texte et la caméra donne de l'œuvre première une vision nouvelle :

³⁶ *Ibid.*, p. 310.

le cadrage fait naître une œuvre nouvelle alors même que celle-ci est entièrement réalisée à partir d'images antérieures. La vidéo plonge l'observateur dans l'intimité d'une œuvre intimiste. Jolicoeur partage ainsi les sentiments qu'elle a éprouvés en regardant les images de l'hystérie. Sa voix est basse, elle chuchote, comme si elle confiait un secret encore jamais divulgué et dont il faudra prendre soin. La multiplication des éléments – image, voix, mots – complique la tâche du spectateur. Pour Jolicoeur, le sujet est sérieux :

Pouvez-vous concevoir que j'ai pu être retenue par ces images au point de devenir presque maternelle envers elles ? Je les ai protégées, aimées, prises en charge, réoxygénées, fait parler, nettoyées. Je les ai même réintroduites dans la circulation incessante des images. J'entends dire que l'on s'approprie des images, que l'on fait de la citation, mais jamais il n'est dit que l'on prenne soin des images, que l'on veuille réparer l'abus et l'humiliation qu'elles ont subies³⁷.

Ces images, ou leur présence par les mots dans le cas présent, méritent donc une attention particulière. Ainsi, il est possible d'envisager les difficultés que présente la réception de ces deux pièces, comme un parti-pris (inconscient ?) de la part de l'artiste. Seul le spectateur suffisamment respectueux et attentionné à leur égard pourra pénétrer dans l'œuvre et en saisir les subtilités. En effet, ne pas donner à voir les images de l'hystérie revient à laisser l'imaginaire de celui qui ne les connaît pas créer ses propres images d'elles, en fonction de ses expériences et de ses attentes. Jolicoeur dit à propos de son travail en 1996 :

[...] le désir de distance par rapport à ce sujet a été très fort, très déterminant afin de laisser une nouvelle narration, un nouveau récit s'instaurer à partir des mêmes images recontextualisées³⁸.

Laisser au spectateur la liberté de créer de nouveaux récits par rapport à ceux existants plutôt que de lui imposer une lecture est une constante dans le travail de Jolicoeur :

L'intelligence du spectateur, qui fait des liens, c'est toujours cela qui m'a intéressée (...). Laisser produire des récits, c'est mieux que d'en imposer³⁹.

³⁷ N. Jolicoeur, « Ici moi j'image », dans *L'Image manquante*, Carnets 1, Montréal, Les petits carnets, 2005. Une version du texte au format PDF est disponible sur le [site internet de l'artiste](#), p. 23 de la version électronique.

³⁸ « Dialogue entre Nicole Jolicoeur et Johanne Lamoureux », dans *Traité de la perfection*, *Op. cit.*, p. 18.

³⁹ Entretien téléphonique avec Nicole Jolicoeur le 27 juin 2012.

Le spectateur porte donc une responsabilité. Si Jolicoeur craint de « faire subir [aux images] un traitement qui les rapetisserait... les rendrait objets de curiosité et de complaisance... »⁴⁰, le spectateur peut risquer de le faire lui aussi. Ce qui peut hypothétiquement expliquer que cette liberté, donnée au regardeur assidu, soit tout de même guidée. Le positionnement de l'artiste n'est pas neutre, il va à l'encontre de cette clinique abusive et de la construction des représentations féminines. Le spectateur peut certes créer son propre récit sur les conditions dans lesquelles ont été prises ces images et sur leur aspect visuel mais il ne peut pas dériver vers une interprétation positivante des faits et des images qu'il ne voit pas. Ne pas les montrer au public, c'est aussi dire que l'on aurait finalement pu se passer d'elles et qu'elles n'ont eu aucun apport heuristique, si ce n'est la preuve « de cette obsession masculine millénaire [pour le corps des femmes] à laquelle les hommes de science n'échappent pas, quand ils ne contribuent pas à l'entretenir »⁴¹.

Les représentations médicales de l'hystérie résultent de la rencontre et de la collaboration fortuites de personnes et de moyens à un moment donné de l'histoire. Sans l'un ou l'autre de ces maillons, elles n'auraient pas vu le jour. Et cette inexistence n'aurait rien enlevé à la science puisque ces images ont, très rapidement, perdu tout l'intérêt scientifique qu'elles étaient censées apporter.

Plus qu'à une absence des images, c'est à une absence du corps physique de l'hystérique – et du corps féminin – qu'est confronté le visiteur. Par ce passage du visuel au textuel, les données, préétablies, objectivées et institutionnalisées du féminin en tant que berceau du mal sont invalidées, avec en premier plan les représentations du corps des femmes. En allant au-delà des images, l'artiste brise les règles du voyeurisme et de l'exhibitionnisme ambiants, dont Charcot fut un pionnier, faisant du corps féminin un objet manipulable, regardable et consommable à volonté. En dé-imageant formellement l'hystérie, Jolicoeur déconstruit le mythe auprès du plus grand nombre, qui à la fois le découvre et l'envisage autrement par l'intermédiaire de l'œuvre. Il faut garder à l'esprit que la majorité des spectateurs méconnaissent ce sujet. Les fondements de la clinique de Charcot sont aujourd'hui tombés en

⁴⁰ N. Jolicoeur, « De la plaie-image », art. cit.

⁴¹ J. Lanouzière, « Hystérie et féminité », dans J. André, J. Lanouzière et F. Richard (dir.), *Les Problématiques de l'hystérie*, Paris, Dunod, 1999, p. 150.

désuétude et le sophisme des images qu'il a cautionnées (car il n'en a lui-même que très peu produit) est admis par la communauté scientifique. Cependant, rares sont les occasions pour le public d'en savoir plus sur l'hystérie de la Salpêtrière et son histoire. Le travail de Jolicoeur donne à connaître l'hystérie et à en saisir les enjeux culturels, sans tomber dans l'écueil du didactisme ou de l'illustratif. La figure de l'hystérie est remise en question, en attente d'une re-figuration modifiant les préjugés sur le féminin et ses représentations, fil rouge de cette contribution.

Une libération par l'absence

Proche de l'autobiographie, *Colère et Ironie* et *De la plaie-image* marquent une pause entre l'artiste et les images médicales de l'hystérie. Elle dresse le bilan de ce qui l'a animée, sans nous le montrer, comme pour le protéger des regards indiscrets, avant de s'en éloigner délicatement, mais non sans retour, pour se diriger vers d'autres préoccupations. Préoccupations qui ne sont pas moins liées à l'univers médical. *Symptôme* (2007), *Syncope* (2009) et *Syndrome* (2010) sont les dernières œuvres de l'artiste.

Au cours de sa carrière, c'est « à la construction de l'hystérie par les discours et par l'image »⁴² que Jolicoeur s'est intéressée. En substituant l'écriture aux images de l'hystérie, elle débarrasse la pathologie de ses stéréotypes et crée une distance vis-à-vis de l'objet d'étude initial. Choisir de se passer des images délivre l'hystérie de ses représentations visuelles et de la vision unifiante et universalisante du féminin incontrôlable qu'elles ont diffusées dans l'inconscient collectif de la Belle Epoque. Pour autant, l'approche de Jolicoeur n'est pas celle d'un féminisme qui chercherait à déconstruire les codes et les normes⁴³.

⁴² Entretien par courriel avec l'artiste, juin 2008.

⁴³ L'artiste américaine Mary Kelly a réalisé en 1984-85 l'installation *Corpus*, qui visait à déconstruire les stéréotypes attribués à la féminité. Elle s'est également inspiré des images de l'hystérie sans les représenter mais en les substituant à d'autres images (celles d'accessoires féminins, tels qu'un sac à main, de la lingerie, une paire de bottes, etc.) associées à des textes. C'est pourquoi nous avons choisi de ne pas nous y attacher ici, au profit des deux œuvres de Jolicoeur, directement fondées sur l'écrit.

Je peux dire que ma pratique s'est développée dans une perspective féministe ou que je suis intéressée par les problématiques féministes mais je n'aime pas le terme d'art féministe qui enferme dans une catégorie⁴⁴.

Ici, elle rend compte, délicatement mais fermement, de la construction de l'identité féminine déviante telle que la clinique de Charcot l'a fixée :

je vous dirais même qu'elles me semblaient avoir perdu tout ce qui doit faire la
différence entre un homme et une femme...
vous savez...
la grâce et la beauté...⁴⁵.

Par ce fragment de texte, Jolicoeur se moque de l'identité féminine normale, voire idéale (la grâce, la beauté), construite et imposée par l'œil artistico-médical en opposition à ces images pathologiques et donc anormales. Or, ce mode de pensée divisionnaire, dont les représentations oscillaient entre deux extrêmes du féminin : la femme rebelle (Céline) et la femme fatale (Augustine), s'est poursuivi durant l'époque moderne et se retrouve encore dans nos sociétés contemporaines. Comme le fait remarquer Monique Sicard, « l'adjectif [hystérique] est notamment utilisé pour qualifier les féministes »⁴⁶ ; ou encore Nicole Edelman :

[...] en instruisant les femmes, ils [les républicains] avaient donné de nouvelles armes aux femmes et aux féministes qu'on allait pourtant traiter longtemps encore d'hystériques...⁴⁷.

Ainsi, les répercussions socioculturelles de l'hystérie, ou plutôt ses prolongations, ou mutations, que nous proposons d'analyser en introduction, peuvent se traduire par la persistance d'un féminin dérangeant.

Les activistes féministes, et plus largement les militants, contre toutes formes de discriminations et de normalisations liées au genre et à la sexualité, n'incarnent-ils pas les nouveaux rebelles, qui dérogent aux constructions sociales et s'opposent à la stigmatisation de leurs identités ? On pense également au groupe Femen, qui a choisi l'exhibition de la poitrine féminine comme symbole de ses actions contestataires. De

⁴⁴ Entretien par courriel avec l'artiste, juin 2008.

⁴⁵ N. Jolicoeur, « Les plaies-images », art. cit., pp. 62-63.

⁴⁶ M. Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », dans *Communication et langages*, 127, 2001-1, p. 36.

⁴⁷ N. Edelman, « L'hystérie et la IIIe République (1880-1890) », dans E. Roudinesco (éd.), *Autour des « Etudes sur l'hystérie ». Vienne 1895, Paris 1995*, Op. cit., p. 73.

même, les icônes du star-système, telles que Madonna, Beyoncé, Lady Gaga ou Dita Von Tesse par exemple, qui choisissent de pousser à l'extrême les stéréotypes de la féminité (construite par et pour le regard masculin) dans des vidéos clips ou des spectacles où elles hyper-sexualisent leurs corps et sont les dominatrices, ne sont-elles pas les nouvelles femmes fatales ? Dans les deux cas, les rebelles, comme les femmes fatales, choquent l'opinion, dérangent la bienséance mais aussi intriguent, attisent la curiosité et séduisent, par le biais de représentations scéniques et iconographiques. Autre point commun avec les hystériques du temps de Charcot : la sexualité. Face à ces deux types d'extrémités identitaires actuelles, comme face aux représentations des hystériques, se trouvent la norme ; la norme hétérosexuelle mais aussi la norme du féminin et des identités genrées. Comme le fait remarquer Marie-Hélène Bourcier, pour qui l'hyper-sexualisation est une variante de l'hystérie⁴⁸, la différence, et l'avancée notoire, réside aujourd'hui dans le fait que ces identités extrêmes se mettent elles-mêmes en scène.

Ces sujets, au cœur des préoccupations sociologiques, historiques, philosophiques, culturelles et artistiques actuelles, sont sous-jacents, voire centraux, dans de nombreuses œuvres ayant pour point de départ l'hystérie de Charcot. Les artistes font aujourd'hui usage de ces images médicales du passé pour répondre à des problématiques liées à l'incarnation des normes, au genre et aux représentations. Cette sortie de l'ombre, révélatrice de similitudes entre le passé et le présent, quant à la considération des différences identitaires, diffuse un certain savoir sur cette pathologie ancestrale et précisément sur son apogée. Cependant, selon M. S. Micale :

En 1900, l'hystérie est arrivée à signifier tant de choses qu'elle a cessé complètement d'avoir une signification⁴⁹.

Il faudra donc, comme Nicole Jolicoeur, regarder avec prudence ce qui est donné à voir de son histoire. Ceci afin de ne pas tomber dans les mêmes erreurs : en faire à nouveau un objet de curiosité non maîtrisé ou l'annihiler sous le poids de ses réapparitions.

⁴⁸ M.-H. Bourcier, propos recueillis par J. Mickiewicz, « *Beyoncé, Madonna and cie : guerrières ou plaies du féminisme ?* », dans *Atlantico, un vent nouveau sur l'info*, 8 avril 2013.

⁴⁹ M. S. Micale, « Le discours français sur l'hystérie à la fin du XIXe siècle », dans E. Roudinesco (éd.), *Autour des « Etudes sur l'hystérie » Vienne 1895, Paris 1995, Op. cit.*, p. 114.



- **Katarzyna Kotowska**

La transgression de l'image / l'image de la transgression chez Marie Darrieussecq et Katarzyna Kozyra

« Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens »¹. Ainsi commence *Truismes*, le roman de l'auteure française Marie Darrieussecq publié chez P.O.L en 1996. Cette phrase pourrait être également attribuée à une artiste polonaise, Katarzyna Kozyra, qui, l'année même, au Centre d'Art Contemporain de Varsovie, présente son installation intitulée *Olympia*. *A priori*, les deux artistes semblent n'avoir rien en commun ; issues de milieux, de cultures et de langues différentes, elles investissent des média distincts et évoluent dans des univers hétéroclites. Et pourtant, le centre de leurs entreprises réaffirme l'actualité d'un même enjeu : transgresser l'image acquise du corps féminin.

Truismes est le récit d'« une jeune parisienne de milieu défavorisé qui (...) se transforme progressivement en truie »². Écrit à la première personne, il prend la forme d'un étrange journal intime où alternent la fable, l'histoire fantastique et le

¹ M. Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L, « Folio », 1996, p. 11. Dorénavant, toutes citations tirées de ce roman seront indiquées par le numéro de folio entre parenthèses.

² J. Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *The French Review*, vol. 79, n°4, 2006, p. 806.

roman initiatique³. Le texte a pour thème central la métamorphose du corps de l'héroïne dont la mutation illustre la réorganisation radicale du corps féminin par les structures socio-symboliques dans lequel il évolue. L'espace corporel, en tant que *locus* d'oppressions et de transgressions, est devenu d'ailleurs un important point de référence pour l'écriture des femmes d'aujourd'hui⁴. Le changement progressif de l'héroïne, jeune femme naïve et non éduquée, en truie trouble d'autant plus sa vie que le métier qu'elle exerce (celui de prostituée dans une parfumerie de luxe) dépend entièrement de l'image de son corps. Aussi sa métamorphose entraîne-t-elle des changements rapides quant à son statut social. En un sens, la forme nouvelle de son corps répond aux exigences qui lui sont imposées par le biais de technologies de l'image que sont notamment, dans *Truismes*, les magazines féminins et les annonces publicitaires : l'héroïne les incarne pour finalement les dénoncer.

Comme son titre *Olympia* l'indique, l'installation de Kozyra renvoie au tableau célèbre d'Edouard Manet de 1863, dont l'artiste polonaise reprend, plus ou moins fidèlement, les éléments et la composition, mais en déplaçant la scène dans un contexte hospitalier. Composée de trois immenses photogrammes accompagnés d'un document vidéo⁵, l'installation montre en effet, sur la plupart des images, l'artiste elle-même, amaigrie et chauve, installée nue sur un lit d'hôpital : Kozyra entreprit son *Olympia* alors qu'elle subissait des traitements de chimiothérapie. Dans la dernière image, c'est plutôt une vieille femme qui sert de modèle, depuis la maison de retraite où elle habite. L'installation de Kozyra expose ainsi des corps féminins marqués par la maladie et l'âge, en somme par la mort.

Cet article entend analyser le roman de Darrieussecq et l'installation de Kozyra à la lumière du *nu* classique (et de ses déclinaisons contemporaines), compris ici comme un dispositif normatif prédominant, toujours actuel, qui régule la visualisation de la corporéité féminine. L'analyse montrera comment les œuvres de Darrieussecq et de Kozyra reprennent les schèmes traditionnels de la représentation du *nu* féminin afin de mieux les subvertir ; elle le fera en mesurant les écarts entre les

³ C. Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, « Espace littéraire », 2002, p. 53.

⁴ A. Pick, « *Pigscripts. The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's Pig Tales* », *Parallax*, vol. 12, n°1, 2006, p. 44.

⁵ Le projet est à consulter sur le site du [Musée national de Cracovie](#).

représentations du corps féminin dans ces deux œuvres et les trois grandes caractéristiques du *nu* classique : l'encadrement, l'idéalisation du corps féminin et sa passivité.

Au-delà de la nudité

« [F]orme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant J.-C. »⁶, comme l'indique Kenneth Clark, le *nu* n'est pas un type d'objet en soi ni un état, mais bien un mode de représentation qui se distingue de la simple vision de la nudité. Si l'ouvrage de Clark consacré au sujet fait de nos jours l'objet de nombreuses critiques, il reste une référence inestimable en ce qui concerne la différence conceptuelle entre le *nu* et la nudité qu'il met en relief :

La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé⁷.

Cet écart est également souligné par John Berger, qui se penche sur le sujet dans un des essais constituant *Ways of Seeing*. Berger insiste sur la différence entre « être nu », c'est-à-dire être dévêtu, et « être un nu » qui suppose la soumission au regard d'un autre et façonné par lui : « Elle n'est pas nue en tant que telle. Elle est nue en tant qu'elle est vue par le spectateur »⁸.

Si la nudité nous renvoie à une expérience individuelle, souvent intime et embarrassante, en somme à l'humanité ordinaire peu représentative dans ce contexte, le *nu* correspond quant à lui à la vision normative d'un corps dénudé qui incarne un idéal en se soumettant au regard de l'observateur. Le « corps dans l'art » apparaît au prix d'une lutte « entre le corps idéal et le corps réel »⁹, remarque Marc Alain Descamps, dans son étude intitulée *L'Invention du corps*. C'est sous un jour

⁶ K. Clark, *Le Nu*, trad. M. Laroche, Paris, Gallimard, « Le Livre de Poche », 1969, t. 1, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Sposoby widzenia*, trad. M. Bryl, Poznań, Rebis, 1992, p. 54.

⁹ M.-A. Descamps, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », p. 26.

« magnifi[é] », mettant « en valeur ce qui le distingue de l'humanité ordinaire »¹⁰ qu'il entre dans la représentation artistique. Les statues antiques, par exemple, donnent à voir une corporéité humaine idéale, parfaite et de ce fait inaccessible aux mortels. Il ne s'agit pas pour les sculpteurs de l'Antiquité de représenter des femmes et des hommes ordinaires, mais des dieux et des déesses¹¹ dont la perfection tient à la pureté de leur corps, à son hermétisme et à l'absence de toute trace de souillure sur lui¹². Pensons au sexe vénusien et à ce que Descamps nomme son caractère étanche : rendu avec minutie sur les statues antiques, il reste pourtant clos, refermé sur lui-même, et glabre.

Nous pourrions poursuivre ce parcours d'histoire de l'art et démontrer comment le *nu* persista, et ce, malgré les mutations décisives qu'apportent, depuis le tournant du XXe siècle, les nouvelles techniques de l'image. L'invention de la photographie a en effet marqué un tournant dans la façon d'exposer ou même de percevoir la corporéité¹³. Le *nu*, pourtant, ne disparaît pas. Il reste perméable aux particularités des circonstances et des territoires et s'accommode des nouvelles exigences, sinon des nouveaux médias qui le transposent. Ainsi l'idéal qu'incarnent statues antiques diffère des présentations médiévales d'Eve ou des pécheurs du Jugement Dernier. Les corps dénudés de Dürer se distinguent des *nus* de Michel-Ange. Les visions de Picasso ne sont pas équivalentes aux *nus* photographiés. L'art abstrait, le *happening* ou le *body art* fournissent de nouveaux défis. A travers les mutations parfois extrêmes qu'a connues le *nu* au fil des époques et de l'apparition de nouveaux média, il est pourtant possible de reconnaître la préservation de certaines caractéristiques. Quelle que soit la forme qu'il prenne, le *nu* demeure un *dispositif normatif* produisant et régulant le visible.

Ces caractéristiques sont précisément celles que Katarzyna Kozyra et Marie Darrieussecq cherchent à récupérer et à subvertir dans leurs œuvres. Or, elles

¹⁰ F. Braunstein-Silvestre *et al.*, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, « Pratiques corporelles », 1999, p. 38.

¹¹ Nous simplifions ici de façon un peu provocante en reprenant les propos de Marc-Alain Descamps dans *L'Invention du corps*. D'autres études sur le sujet confirment l'existence de statues représentant des hommes dont l'identité est connue. Dans la plupart des cas, il s'agit cependant de visions idéalisées, ce qui s'inscrit dans le sens de notre argumentation.

¹² F. Braunstein-Silvestre *et al.*, *La Place du corps dans la culture occidentale*, *Op. cit.*, p. 75.

¹³ M.-A. Descamps, *L'Invention du corps*, *Op. cit.*, p. 28.

révèlent combien le *nu* produit une certaine image de la féminité. Pour Lynda Nead, l'apparition de cette forme d'expression artistique s'inscrit dans le prolongement des dispositifs de maîtrise et de mise en normes du corps sexué des femmes. Par le biais des conventions établies, des poses et des formes, la corporéité féminine est, selon l'expression de Nead, apprivoisée. Le *nu* présente un corps féminin étanche, tous orifices bouchés afin de soustraire au regard les substances considérées abjectes¹⁴. La féminité dépourvue de forme, pour ne pas dire informe, doit en effet être bornée et soumise aux conventions¹⁵.

En définissant sous un nouveau jour les caractéristiques du *nu* classique, la perspective féministe permet aussi de mieux considérer ses déclinaisons contemporaines. Il serait sans doute abusif de voir dans la conception dite « classique » du *nu* la source unique d'un assujettissement visuel du corps féminin. Mais des artistes comme Kozyra et Darrieussecq témoignent de son importance et du fait que dans la culture de l'image qui est la nôtre, les nouveaux visages de cette norme sont toujours oppressants. Le *nu* de jadis a été remplacé, de nos jours, par le règne de Photoshop et la tyrannie des journaux féminins, eux-mêmes indissociables de ce commerce de la beauté (et, par extension, de la sexualité) dans lequel travaille l'héroïne de Darrieussecq. Le corps qui se dévoile sur ces images n'est qu'un simulacre de la réalité qui influence cependant cette dernière. La vision idéalisée et normative que véhicule le *nu* sous ses formes anciennes autant que contemporaines mène à l'exclusion de la sphère visuelle admise des corps qui s'en écartent trop : les corps malades se voient plus ou moins confinés au discours médical ; la vieillesse est laissée hors du domaine du visible afin de laisser croire à l'utopie de l'éternelle jeunesse.

Le processus de transgression de cette image imposée est un dominateur commun aux œuvres de Katarzyna Kozyra et de Marie Darrieussecq. Toutes deux s'emploient à subvertir cette norme du visible afin de donner représentation à des corps obscènes, de ceux qui, suivant un découpage étymologique de l'adjectif *ob-* (à l'encontre, devant) et *scène*, doivent normalement être laissés hors de la scène, voire hors cadre, pour reprendre l'une des caractéristiques du *nu*.

¹⁴ L. Nead, *Akt kobiecey. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań, Rebis, 1992, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

L'encadrement, ou la mise hors cadre du corps féminin

Placé sous le signe de l'humour noir et de la raillerie, *Truismes* se moque ouvertement « de la tyrannie des journaux féminins et de leur idéal de beauté »¹⁶. Son héroïne éprouve une transformation spectaculaire qui est à proprement parler impossible. Les critiques choisissent d'ailleurs le plus souvent d'analyser l'ouvrage dans la perspective du genre fantastique¹⁷. Mais plusieurs éléments thématiques et formels du récit, parmi lesquels son « réalisme faussement innocent »¹⁸, nous incitent à considérer sa force allégorique ou critique. Mi-femme mi-truie, la narratrice ne représente au premier abord personne. Elle peut en revanche représenter un écart dans toute l'ambiguïté de la notion : déviance ou émancipation ? En ce sens, la situation initiale du personnage – le lieu d'où elle s'écarte et dévie – comme les conséquences des changements sont significatifs.

Dans la première partie du roman, où la protagoniste relate son travail à la parfumerie, sa devise est « d'être toujours belle et soignée » (p. 13). Elle incarne ainsi un idéal que résume l'adjectif « saine » : « Jamais, haletait Honoré, jamais il n'avait rencontré une jeune fille aussi saine » (p. 17). Les miroirs sont nombreux dans l'ensemble du texte, donnant à voir l'image de l'héroïne au fur et à mesure qu'elle se dédouble, et engageant les lecteurs et lectrices dans un jeu de regards. Dans la glace dorée du vestiaire du parc de distractions aquatiques fréquenté au tout début de l'histoire (l'« Aqualand »), l'héroïne se trouve « incroyablement belle, comme dans les magazines » (p. 15). Elle est, à ce moment-là, capable de répondre aux exigences que lui impose l'ordre du regard, et ce, alors même qu'elle est incapable de les objectiver. Ce dispositif est symbolisé par les « nombreux miroirs du plafond de l'Aqualand » (p. 15) qui lui renvoient une image « appétissante » (p. 15) d'elle-même. Témoin de son conformisme au regard de la norme, le miroir est également le reflet indispensable des changements progressifs de l'image de l'héroïne. C'est donc aussi grâce à lui que l'évidence apparaît : la chair rebondie, ferme et lisse, ne correspond bientôt plus à l'image saine de la jeune fille, mais à celle de la porcine que l'héroïne est en train de

¹⁶ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, sous la direction de N. Morello et C. Rodgers, Amsterdam, New York, Rodopi, « Faux Titre », 2002, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ A. de Gaudemar, « [La fille qui aimait les glands](#) », *Libération*, 29 août 1996, consulté le 16 août 2014.

devenir¹⁹ : « je me voyais dans la glace et j'avais, pour de bon, des replis à la taille, presque des bourrelets ! (...) J'avais essayé de réduire les sandwiches (...). Les photos des mannequins dans la parfumerie m'obsédaient » (pp. 26-27).

Or, le miroir est un des avatars les plus importants de l'encadrement, ce mécanisme par lequel le *nu* ordonne et contrôle l'image de la femme. Selon Lynda Nead, la maîtrise symbolique de la matière s'effectue, dans le *nu*, à travers l'encadrement. Les poses, les formes et les autres conventions servent au découpage métaphorique du corps féminin, de manière à représenter une fermeture et une imperméabilité rassurantes. Ainsi transfiguré, le corps sexué des femmes n'est plus une menace²⁰. Le reflet dans la glace y sert d'outil d'oppression mais aussi d'autocontrôle. Après la Renaissance, moment où se répand le thème de la femme dénudée au miroir²¹, le miroir devient un élément important des *nus*. Les artistes cherchaient alors les expédients pour multiplier sur les toiles l'image du corps : les reflets dans les eaux limpides, les métaux luisants, les vitres, les coupes et surtout le tain d'une glace sont autant de prétextes à l'exposition sous plusieurs angles d'un corps féminin dénudé.

Au-delà d'une simple multiplication des angles et des points de vue, le miroir renforce l'effet aliénant de l'encadrement. « C'est à travers l'image au miroir, remarque Yvonne Neyrat, que la femme se donne comme objet du désir de l'homme, de cette partie détachée qui est à la fois même et autre »²². La *Vénus au miroir* de Vélasquez (1649-1651)²³, unique nu féminin dans l'œuvre du peintre espagnol, exemplifie l'aliénation des femmes à l'œuvre dans ce procédé pictural et il n'est en ce sens pas surprenant que le tableau ait été la cible d'une attaque directe de la part d'une féministe de la première vague. Sur cette toile de Vélasquez, Vénus apparaît de dos ; son corps occupe toute la longueur du tableau et son visage se reflète dans un miroir posé devant elle. Le 10 mars 1914, Mary Richardson s'en prend précisément à cette image d'une femme coupée d'elle-même, dont le visage n'est vu qu'à travers le

¹⁹ C. Bota, *Marie Darrieussecq et ses Truismes*, thèse (M.A.), *University of Illinois*, 2005, p. 11.

²⁰ L. Nead, *Akt kobiecy*. *Op. cit.*, pp. 22-23.

²¹ On peut penser à *Femme à sa toilette* de Bellini (1515), à la *Vénus au miroir* du Titien (1555) et à *Vénus au miroir* de Rubens (1614-1615). Voir à ce sujet Y. Neyrat, *L'Art et l'Autre, le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1999, p. 43.

²² Y. Neyrat, *L'Art et l'Autre*, *Op. cit.*, p. 44.

²³ M. Bussagli et S. Zuffi, *Art et érotisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 204.

miroir, cet objet devenu, selon Nathalie Heinich « l'indispensable témoin, l'interlocuteur passif et silencieux de cette mutation dans le rapport de soi à soi, ce dédoublement où la fille "se voit" désormais comment "on" la voit »²⁴. Ce jour-là, la militante suffragiste anglaise lacère *La Vénus au miroir* de Vélasquez exposée à la National Gallery de Londres²⁵. Si son geste est motivé, selon les mots de Richardson, par la volonté d'attirer l'attention sur l'incarcération d'Emmeline Pankhurst, leader féministe britannique²⁶, il devient rapidement le symbole du rapport négatif qu'entretiennent les suffragettes avec le *miroir*²⁷ et s'interprète comme un acte de protestation contre la symbolique de la Vénus au miroir²⁸.

Le double encadrement (le tableau et le miroir présenté sur la toile) renforce le régime imposé du regard. Ensemble, ils jouent un rôle similaire à celui que Foucault accorde au panoptique²⁹, ce dispositif de surveillance dans lequel le détenu peut être constamment observé sans cependant avoir la possibilité de voir son observateur. L'ingéniosité du panoptique tient au régime d'autosurveillance qu'il instaure : « Celui qui est soumis à un champ de visibilité, écrit Foucault, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il leur fait jouer spontanément les deux rôles ; il devient le principe de son assujettissement »³⁰. Suivant cette logique, on peut voir le miroir qui dédouble le regard de l'observateur, par définition masculin, comme un outil d'oppression régulant l'existence de la femme. John Berger, dans *Ways of Seeing*, remarque que les femmes se regardant elles-mêmes s'observent toujours depuis un point de vue masculin puisque leur image, dans une société patriarcale, ne leur appartient pas³¹. Le regard posé sur elle fait non seulement de la femme un objet à exposer, mais, en raison de son intériorisation, l'amène à

²⁴ N. Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996, p. 24.

²⁵ L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 42.

²⁶ L. Nead, *Akt kobiecey*, *Op. cit.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ C'est d'ailleurs ainsi que Richardson décrit postérieurement son geste dans un entretien donné à l'occasion de la publication de ses mémoires au *Star* de Londres en 1952 : « Je n'aimais pas la façon dont les visiteurs masculins du musée restaient bouche bée devant elle à longueur de journée ». Citée dans S. Moiroux, « [L'image empreinte d'intentions. La "Vénus tailladée". Considérations sur un acte d'iconoclasme](#) », dans *Images re-vues, histoire, anthropologie, histoire d'art*, n°2, 2006, (consulté le 17 juillet 2013), p. 7.

²⁹ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 1975, pp. 233-235.

³⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹ J. Berger, *Sposoby widzenia*, *Op. cit.*, pp. 46-47.

s'identifier à ce paraître, ce « spectacle » tout entier offert au plaisir du « propriétaire-spectateur »³².

Plutôt que de chercher à « tue[r] l'ordre classique, ancien, de la femme passive »³³ comme le fait Richardson en poignardant la représentation d'un féminin idéal et aliéné, Marie Darrieussecq reprend volontairement, dans son univers romanesque, le régime du regard masculin et le subvertit. Le miroir devient dans *Truismes* une surface, un point de communication avec le lecteur puisqu'il « reflète davantage, préconisant la déformation corporelle »³⁴. Il est ainsi le témoin d'un corps sexué hors norme : « il fallait toujours qu'on se mette à quatre pattes devant la glace, et qu'on pousse des cris d'animaux. (...) Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas » (p. 43). Celle qui plaisait maintenant dégoûte, fait peur. Ce corps qui n'est plus maîtrisé déborde du cadre définissant la norme du visible et fait basculer l'existence de la protagoniste. Délaissée, abandonnée de tous, errant dans les rues, l'héroïne ne sait comment se sortir de cette situation, jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle peut mettre à profit sa métamorphose : « Le chauffeur [de la camionnette du SAMU-SDF] m'a dit que si j'avais besoin de tomber enceinte pour devenir nourrice il pouvait me proposer ses services. C'est là que j'ai compris que rien n'était encore perdu et que je pouvais encore plaire dans mon genre » (p. 94). L'humour noir de Darrieussecq démasque et ridiculise les attentes instaurées par l'ordre du regard.

L'écrivaine reprend le régime du regard masculin en tant que caractéristique du *nu* traditionnel afin de révéler sa fausseté et sa sélectivité. Katarzyna Kozyra le subvertit également dans *Olympia*. Avec cette installation en plusieurs volets, Kozyra trouble dès le premier abord les attentes des spectateurs. Sur le premier photogramme (**fig. 1**), la tête chauve de l'artiste-modèle s'inscrit d'emblée en porte-à-faux avec l'esthétique du *nu*. Pourtant, dans un même temps, on reconnaît les ressemblances avec la toile de Manet du même nom : des pantoufles aux pieds, l'orchidée glissée sur une oreille, le bracelet sur l'avant-bras, le petit ruban noir autour du cou. C'est que Kozyra répète le geste de Manet qui, dans son *Olympia* réalisée en

³² *Ibid.*, pp. 56 et 61.

³³ S. Moiroux, « L'image empreinte d'intentions », art. cit., p. 7.

³⁴ C. Bota, *Marie Darrieussecq et ses Truismes*, *Op. cit.*, p. 11.

1863 et exposée en 1865, ne puise dans la riche tradition du *nu* que pour mieux la contester³⁵. Kozyra prend la pose d'Olympia, elle dissimule son pubis d'un geste *prudica*. Le lit est couvert de draperie, le chat se trouve à ses pieds, comme sur la toile de Manet ; est également présente la domestique noire qui tient un bouquet de fleurs au deuxième plan. Le coloris bleu-lavande est un peu troublé par la pâleur du corps. La prostituée qui a servi de modèle à Manet a laissé place à un autre corps scandaleux, une femme en chair et en os dont la présence devant le spectateur contemporain relance le débat sur la visibilité du corps : Katarzyna Kozyra a le crâne lisse, dénudé. A vrai dire, l'absence de poils sur l'intégralité de son corps – y compris l'arcade sourcilière et les yeux – a quelque chose d'étrange et d'inquiétant.

Il n'a y pas de miroir dans l'installation en question. Absent, son rôle est cependant joué par l'œil de la caméra, notamment dans le document audiovisuel qui donne à voir les séances de chimiothérapie de l'artiste (**fig. 3**). Mais de quel spectacle d'elle-même l'artiste-modèle se fait-elle alors la complice ? L'Olympia incarnée par Katarzyna Kozyra est atteinte du cancer³⁶. L'artiste, souffrante, ne cache pas son corps détruit par le mal et partage avec nous son expérience traumatique.

La métamorphose comme réponse à l'idéalisation

Kozyra et Darrieussecq démasquent, chacune à sa manière, les effets normatifs et exclusifs du *nu*. Les corps malades, déformés, déviants ou vieillissants n'apparaissent pas dans le *nu* traditionnel, pas plus que dans la culture visuelle d'aujourd'hui où on cultive la vision de la corporéité saine, jeune et parfaite³⁷. Les images des corps très âgés sont quasi introuvables dans la sphère visuelle admise. C'est que l'encadrement du *nu* participe également d'une idéalisation du corps humain, ce que les deux artistes contestent en mettant un même procédé à profit : elles présentent le corps *en métamorphose*.

³⁵ J. Szyłak, *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej*, Gdańsk, WUG, 2002, p. 38. – Rappelons qu'Edouard Manet a lui-même fait scandale au Salon de 1865. L'objectivité du corps de la prostituée, dépourvu de sensualité, n'a guère plu aux critiques. On a également reproché au tableau son coloris verdâtre ou même cadavérique. Pendant son exposition, l'*Olympia* a fait l'objet d'attaques à coups de parapluie. Pour cette raison, il a été déplacé de la rampe au plafond. Voir Z. Kempniński, *Impresjonizm*, Warszawa, WAiF, 1973, p. 59.

³⁶ P. Leszkowicz, « *Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej* », dans *Magazyn sztuki*, n°22, 1999, p. 93.

³⁷ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa, Sic !, 2002, pp. 156-159.

Les changements que connaît la narratrice de *Truismes* sont considérables et exposés en détails. On compte par exemple l'apparition d'un troisième téton (p. 44), la déformation des doigts (p. 82), la pousse d'une queue (p. 82), la modification de la structure des cheveux, devenus comme du crin (p. 48), la pousse des poils partout sur son corps (p. 49) et la déformation de son visage (p. 48). Ces mutations qui donnent à l'héroïne l'apparence d'une truie ne sont ni uniques ni définitives : graduelle dans la première partie du roman, la métamorphose de l'héroïne l'amène par la suite à osciller entre les deux états, tantôt plus humaine qu'animale, tantôt plus animale qu'humaine. Si elle parvient à la fin du roman à maîtriser ces transformations corporelles, elle choisit cependant « de vivre ses deux états, de truie et de femme, mais sans être ni tout à fait l'une ni tout à fait l'autre »³⁸. Cette hybridité s'accommode mal avec l'harmonie du *nu* classique, tout comme la physiologie animale de l'héroïne du roman de Darrieussecq. Sa métamorphose en truie entraîne chez la jeune femme des comportements peu conventionnels qui rompent assurément avec le paradigme de la perfection et avec les normes (de bienséances) définissant une féminité acceptable. Elle grogne, consomme des fleurs et l'herbe des pelouses, adopte une position de quadrupède, etc. Cette transformation et les comportements qui l'accompagnent l'amènent du côté de l'abject. Le roman de Darrieussecq abonde en effet en souillures de toutes sortes : à la boue s'ajoutent différents types de déjections corporelles, comme la vomissure (pp. 22, 28, 52, 68), le sang (pp. 53, 129) et le sang menstruel en particulier (p. 27). Incapable de résister aux besoins de sa nouvelle nature porcine, l'héroïne de *Truismes* se roule, par exemple, dans les excréments : « J'ai creusé des quatre pattes, j'ai fait caca, je me suis roulée, ça a fait un beau trou oblong plein de vers réveillés et de vesses de loup en germe » (p. 140).

Aussi invraisemblable soit-elle, cette transformation du corps féminin dans *Truismes* révèle combien les dispositifs normatifs du *nu* fonctionnent en construisant un corps idéal. Fait retour, dans ce destin qui tient à la fois de la dégradation et de la libération, le corps féminin abject sur l'expulsion duquel le *nu* est établi. La recherche de la perfection (opposée à l'imitation) est un héritage grec. Selon les principes d'Aristote, l'artiste se doit de compléter la nature et de nous révéler une œuvre par

³⁸ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 87.

elle irréalisable³⁹. Cette fausseté de l'image est d'ailleurs tellement associée au *nu* qu'il a longtemps semblé impossible de rompre avec cet usage. Le corps qui fit son entrée dans l'art devait à jamais différer du corps humain. Cela explique la rumeur entourant l'*Olympia* de Manet. La nudité de la femme représentée n'est pas à l'origine du scandale provoqué par le tableau. C'est plutôt du côté de la démythologisation du *nu* qu'il faut chercher le motif de scandale. La monstration inattendue d'un corps « réel » plutôt que d'un corps « idéal » choque le public. Et pour cause, l'embellissement de la nudité féminine sert, selon Nead que nous citons plus haut, à maîtriser et normaliser le corps sexué des femmes.

Hors des conventions établies que sont entre autres les poses et les formes servant à domestiquer la corporéité féminine, le corps risque de se retrouver du côté de l'abject. Le *nu* classique participe de cette maîtrise en présentant un corps clos et étanche. Didi-Huberman, parlant de la *Vénus de Médicis* de Botticelli, remarque « qu'elle est aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle. *Dure* est sa nudité : ciselée, sculpturale, minérale »⁴⁰. La lisière épaisse de sa peau imperméable cache le danger, le contient et l'éloigne des regards. En tant que « contenant fragile » toujours susceptible de se rompre, comme l'écrit Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, la peau sépare les domaines du propre et de l'impropre⁴¹. Pour que les mondes intérieur et extérieur restent tout à fait distincts, il faudrait que la surface entière du corps atteigne un degré absolu d'imperméabilité. C'est vers cet idéal que tend le *nu* classique⁴².

Pour rompre enfin avec le paradigme de la perfection du corps plein et intact, Katarzyna Kozyra montre des corps délabrés, obscènes, normalement chassés du *nu* classique. Encore une fois, le choix de la toile de Manet comme point de repère y est bien significatif. Lors de son exposition en 1865, on a reproché à *Olympia*, entre autres, son coloris verdâtre, voire cadavérique⁴³. On s'interrogeait sur sa lividité

³⁹ K. Clark, *Le Nu*, *Op. cit.*, p. 17

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, Rêve, Cruauté*, Paris, Gallimard, « Le Temps des Images », 1999, p. 11.

⁴¹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1980, p. 64.

⁴² Selon G. Didi-Huberman, il existerait donc deux Vénus : *Venus caelestis*, la céleste, et *Venus naturalis*, la vulgaire. C'est cette première, transfigurée et tous orifices bouchés, qui se dévoile sur les toiles du *nu* (G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *Op. cit.*, p. 12).

⁴³ Z. Kempniński, *Impresjonizm*, Warszawa, WAiF, 1973, p. 59.

comme signe de décomposition interne⁴⁴. Les écarts quant aux idéaux du *nu* sur la toile de Manet ont fait de son Olympia non seulement une femme de petite vertu, mais encore une femme malade. Bien que la motivation du peintre ait été de libérer la nudité des dispositifs normatifs du *nu*, l'obscénité d'un tel projet ne s'avérait à l'époque guère acceptable ni compréhensible⁴⁵.

Katarzyna Kozyra, un siècle plus tard, réactualise ce scandale. Le premier photogramme de son installation reprend la pose d'Olympia. Mais quelque chose, dans l'apparence de son corps, met le spectateur en peine. Sa tête chauve transgresse nos attentes et nous amène à reconsidérer ce corps exposé. C'est le corps malade, la peau couverte de rougeurs ou de cernes, le corps qui souffre et se transforme sous les effets monstrueux de la maladie mortelle et de ses traitements. Dépouillée d'un des principaux avatars de la féminité, Olympia incarne ici la laideur à proprement parler, c'est-à-dire la forme humaine dont la pureté est entamée par l'hybridité (sexuelle) ainsi que par l'action délétère du temps.

La composition du deuxième photogramme (**fig. 2**) reprend en grande partie celle du premier. L'artiste décide néanmoins de changer de décor et de substituer des éléments inattendus à d'autres qui sont connus. Ainsi tout ce qui évoque la vie s'éclipse. L'espace se perd dans la blancheur froide. Les accessoires vestimentaires et décoratifs issus de la scène originale sont abandonnés au profit d'une perfusion et d'un décor hospitalier, la détérioration du corps est encore plus manifeste et troublante. L'artiste-modèle se trouve en effet sur un lit d'hôpital couvert d'un drap blanc. Derrière elle, une infirmière tient un porte-perfusion ; sa pose rappelle celle de la domestique du photogramme précédent. Le corps de l'artiste n'est plus allongé sur les coussins d'un lit. Elle s'expose plutôt en se couchant sur le côté droit et s'appuie sur son bras plié. L'autre main est posée sur un oreiller bleu, le seul accent de couleur du photogramme. Le bracelet exotique est remplacé par un cathéter. L'artiste découvre hardiment son pubis lisse. On aurait du mal à nommer cette composition un *nu* : ni thème, ni ambiance, ni coloris n'y sont conformes. Kozyra décide pourtant de garder autour de son cou le petit ruban noir en guise de référence au tableau original et à la longue tradition dans laquelle il s'inscrit. Elle se réfère ainsi aux œuvres

⁴⁴ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ M. Poprzęcka, *Manet i impresjoniszi* dans *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa, Arkady, 2000, p. 227.

de types Titien et dévoile comment ce canon-là voue à l'invisibilité le corps abîmé. Déjà en 1863, Manet rompait avec le code établi en rejetant tantôt l'idéalisation tantôt l'illusion⁴⁶.

S'il est possible de voir dans la contestation des règles du nu par Manet l'avis : *Ceci n'est pas un nu*, il est possible d'y voir son contraire dans l'installation de Kozyra : *Ceci pourrait être un nu*. Son Olympia n'était en effet qu'une demi-mondaine vendant ses charmes dans le Paris de l'époque. En 1996, Kozyra tente rompre avec l'invisibilité du corps jugé abject ou, du moins, pas suffisamment sain pour accéder à la représentation. Les autres documents de l'installation achèvent d'ailleurs ce processus de dévoilement. Le troisième photogramme de la série exhibe une femme aux cheveux gris, la bouche édentée (sa mâchoire serrée suggère que la prothèse dentaire a été enlevée), la peau ridée, les seins flasques. L'image montre, sans voile, les métamorphoses physiologiques dues au temps. Rien n'indique que la femme est malade, mais l'effet reste le même que dans les précédents photogrammes : le corps féminin présenté ne semble ni étanche ni maîtrisé. Il est montré sous l'angle de sa détérioration, voire de son anéantissement prochain. Pourtant, on trouve toujours, autour du cou de la vieille femme, le ruban noir du tableau qui parcourt chacun des photogrammes composant l'*Olympia* de Kozyra. Cette fois-ci à moitié dénoué, il pend mollement, mais se veut néanmoins le marqueur d'une revendication à la visibilité.

La passivité

Dans *Olympia*, Katarzyna Kozyra ne cache rien, ni de son sexe ni de son état et elle est de toute évidence consciente de l'exposition de son corps nu. En témoigne son regard qui semble nous mettre au défi de regarder ce corps marqué par la maladie. Elle subvertit ainsi une autre caractéristique du *nu* classique, à savoir la passivité. L'ordre du regard, déjà évoqué, l'ordonne et le détermine. Il transforme les femmes en simples et passifs objets du regard. Coquettes muettes, elles ne sont que prétexte à la présentation de la nudité et sont en ce sens réduites à un rôle de fétiche. Suivant les mots de John Berger, les femmes n'existent pas dans le *nu*, elles y sont

⁴⁶ A. Malraux, *Ponadczasowe*, trad. J. Lisowski, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985, p. 19.

révélées⁴⁷. Dans les deux premiers photogrammes (**figs. 1 et 2**), la charge érotique du *nu* n'est pas effacée – tout comme elle est également conservée dans l'*Olympia* de Manet⁴⁸. On peut même dire qu'en découvrant son pubis entièrement rasé, l'artiste surenchérit et renvoie du même coup à l'une des déclinaisons contemporaines du *nu* : la représentation pornographique⁴⁹. Kozyra reprend et prolonge le geste de Manet, notamment en conservant, voire en amplifiant la frontalité du regard dans lequel se lit une certaine provocation. Ce regard de l'*Olympia* de Manet est d'ailleurs l'une des raisons expliquant l'accueil mitigé du public de l'époque. Incarnant une nouvelle *Olympia*, Kozyra offre son corps mais garde l'identité d'un agent de l'action. Son regard dirigé avec aplomb vers le spectateur fait d'elle la véritable héroïne du tableau. L'observateur est dominé par ce regard intrépide qui inverse tous les principes du *nu*. Le corps féminin n'est plus un simple costume. A cet égard, le troisième photogramme (**fig. 4**), qui complète le projet de Kozyra, diffère le plus de l'original de Manet. Certes, le regard de la vieille femme n'est pas dirigé vers l'observateur. En revanche, la pose alanguie du tableau original est abandonnée. La protagoniste n'est pas allongée à l'instar de ce que donnent à voir les photogrammes précédents : elle est, au contraire, assise. Cette femme décharnée par la vieillesse, qui n'a littéralement plus que la peau sur les os et dont l'apparence squelettique évoque le cadavre, adopte une position presque verticale. Dans le contexte donné, elle peut être comprise comme une insoumission à la position horizontale imposée aux sujets féminins et

⁴⁷ J. Berger, *Sposoby widzenia*, *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ L'année suivante, dans son projet intitulé *Le Bain des femmes*, Kozyra travaille à annuler la charge érotique dans les représentations du corps féminin en présentant des corps naturels, qui s'écartent des idéaux contemporains, des corporalités féminines sur lesquelles se lisent la vieillesse et l'embonpoint. Cette installation est présentée pour la première fois à la galerie Zachęta à Varsovie en 1997. L'artiste confronte des images de femmes nues, tournées (clandestinement) au bain turc non mixte Gellert à Budapest, avec des reproductions du *Bain Turc* d'Ingres et de *Suzanne et les vieillards* de Rembrandt. L'œuvre est composée d'un grand écran et de cinq moniteurs télévisés où les spectateurs peuvent mesurer l'écart entre les corps idéaux de l'art – *Le Bain Turc* d'Ingres est considéré comme un *nu* quasi idéal, en raison de la texture lisse de la peau des femmes, de leurs corps fermes, dépourvus de rides, de plis et de poils – et les corps ordinaires de femmes captées à leur insu dans leur quotidien. Au-delà de l'important fossé entre l'idéal et la réalité, c'est la force normative du regard – ce que nous désignons ici comme l'ordre du regard, duquel participe l'encadrement du *nu* – que révèle la comparaison avancée par Kozyra : contrairement aux baigneuses d'Ingres qui se savent observées, et dont les gestes étudiés et les poses recherchées invitent le spectateur à entrer dans un jeu érotique d'observation, les protagonistes du *Bain des femmes*, parce qu'elles ne se savent pas soumises aux regards d'observateurs, ne posent pas et leurs corps ainsi que leurs gestes se révèlent dans toute leur banale imperfection.

⁴⁹ L'esthétique pornographique est entre autres rappelée par la façon dont l'artiste révèle sans pudeur aucune son sexe glabre.

comme une volonté de démentir l'inertie supposée caractériser le genre féminin et par laquelle la culture a voué les femmes à une mort symbolique⁵⁰.

La capacité d'agir mise en l'avant dans *Truismes* est en revanche plus ambiguë. Car le devenir-animal de la protagoniste n'est pas initié par sa volonté, et si elle finit par l'adopter, le récit montre au moins qu'elle n'embrasse pas également l'ensemble des conséquences de ce choix, du moins dans un premier temps. Rabattue dans son corps de cochon, la narratrice subit le rejet de son entourage. Ridiculisée, elle cesse d'être un objet de désir et elle en souffre d'abord. Son corps, durant un temps considéré si sain, se trouve d'emblée suspecté de maladie, voire de péché : « [le curé] m'a dit qu'il y avait beaucoup de maladies qui traînaient et qu'elles punissaient seulement ceux qui avait péché » (p. 75). Mi-femme mi-truie, elle devient une menace qui lui vaut d'être bannie. Elle est contrainte de se rendre invisible, de disparaître de la sphère sociale, privée comme publique. Ainsi, poursuivie par la police, elle est acculée à vivre dans la clandestinité et les immondices.

Or, ce changement n'est pas présenté comme une déchéance dans le roman. A l'issue du roman, la narratrice est transformée, d'objet (de discours et de consommation), elle devient sujet de l'énonciation et s'accommode de son état hybride : « Je ne suis pas mécontente de mon sort » (p. 148) affirme-t-elle. Les côtés positifs de sa métamorphose animalière sont aussi mis en valeur : « Je ne sais pas combien de temps j'ai passé dans les égouts, lit-on par exemple. On n'y était pas si mal. Il faisait chaud, il y avait une bonne boue bien couvrante » (p. 86). Catherine Rodgers fait ainsi remarquer :

Avec l'acceptation de l'animalité viennent une certaine sensualité, les joies de la nourriture simple, l'état extatique provoqué par la conscience d'appartenir au règne animal depuis le début des temps, de participer à tout le cosmos. La transformation est donc loin d'être une punition, qui viendrait sanctionner une héroïne qui aurait immoralement acceptée de se comporter en cochonne⁵¹.

⁵⁰ Dans le cadre de ce dossier placé sous l'égide des méduses de Cixous, on peut justement penser à cette femme dont toute la vie est marquée par la position allongée, passant du « lit de noces, lit d'accouchée, lit de mort » et que le rire de la Méduse doit tirer de la mort symbolique qui lui est offerte en guise de destin. (H. Cixous et C. Clément, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 121).

⁵¹ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 87.

C'est là l'effet du « réalisme faussement innocent » grâce auquel Darrieussecq joint, dans *Truismes*, l'audace, l'humour et la crudité⁵². La tonalité « à la fois naïve et cynique, où les scènes les plus crues ou les plus violentes sont contées sur un ton uniforme et neutre »⁵³ produit une telle ambivalence. La narratrice se révèle, au départ du moins, comme une figure d'idiote qui ne connaît rien de ce qui l'aliène. Le style par lequel l'écrivain rend compte de cette subjectivité a divisé la critique⁵⁴. D'abord plate, rythmée par les tics de langage (la tournure « comme qui dirait », par exemple, revient à la façon d'un leitmotiv en début de roman), l'écriture se lisse au fur et à mesure que se transforme la narratrice. Pour l'écrivaine de *Truismes*, l'évolution du discours du personnage est perceptible dans sa forme et veut rendre manifeste « la métamorphose d'un objet femelle en femme consciente » : « Plus les pages passent, plus il y a du vocabulaire, plus la syntaxe s'enrichit et plus la pensée de cette femme se complexifie. Plus elle devient humaine en fait. Pour moi, c'est l'histoire d'une libération par la pensée »⁵⁵.

L'inertie féminine est ainsi mise en question et au fur et à mesure de son devenir-bête recule sa bêtise initiale. Sa transformation en truie va en effet de pair avec sa capacité nouvelle à penser : « je supportais de plus en plus mal certaines lubies de mes clients, j'avais pour ainsi dire un avis sur tout » (p. 26). Ce qui arrive au corps de la protagoniste n'a pas été prévu par le langage, en se libérant du langage qui l'interpelle et l'invite à se conformer, elle se libère donc des clichés et des idées préconçues. Elle commence à agir et s'exprime enfin. De ce point de vue, les truismes du titre semblent se référer plutôt à sa vie d'avant la métamorphose où elle n'était qu'une incarnation du *nu* passif, un être proche de la bête déjà. Darrieussecq le laisse entendre lorsqu'elle affirme :

⁵² A. de Gaudemar, « La fille qui aimait les glands », art. cit.

⁵³ E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, « Espaces littéraire », p. 313.

⁵⁴ Eliane Tonnet-Lacroix considère *Truismes* comme une œuvre « post-naturaliste », caractérisée par « l'attention à la réalité commune, le refus de la psychologie, la représentation du corps dans ses aspects les plus triviaux, le langage simple et le refus de tout esthétisme » (*Ibid*). Le portrait psychique de la protagoniste reste en effet aplati. Pierre Jourde dans son commentaire peu flatteur tourne le récit en dérision, reprochant à Darrieussecq son style imprécis, plat, peu travaillé ou même *kitsch* (P. Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, l'Esprit des péninsules, « L'Alambic », 2002, p. 107).

⁵⁵ M. Darrieussecq, « Comment j'écris », dans *La Création en Acte : Devenir de la critique génétique*, sous la dir. de P. Gifford et M. Schmid, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux Titres », 2007, p. 238.

C'est-à-dire que dans *Truismes* ça parle de l'aliénation, c'est-à-dire une femme qui est complètement en dehors d'elle-même, qui est exploitée et qui va petit à petit à petit réintégrer non pas tant son propre corps que son propre esprit et elle va de petit à petit se mettre à parler avec ses propres mots, elle va se dégager des truismes, c'est-à-dire des clichés. Les clichés, c'est une forme d'absence à soi-même, c'est-à-dire qu'au lieu de penser et de parler avec ses propres mots, on prend le « on dit » général, toutes les phrases qui circulent, qui sont bonnes ou mauvaises, ce n'est pas la question, mais au lieu de parler avec ses propres mots, on utilise les lieux communs, les lieux communs de la langue, du pays et de la société, etc⁵⁶.

L'état hybride entre la femme et la truie, dans ce monde inversé, peut alors être une rédemption. En se conformant aux truismes qui lui répètent sans cesse qu'elle est bête et l'objet d'une consommation (sexuelle), la narratrice devient effectivement *une* bête. Or, c'est précisément grâce à cette animalité que la narratrice échappe au « marché aux femmes »⁵⁷ et devient sujet, qui plus est sujet *pensant* capable de formuler des idées et opinions.

Le corps féminin mis de l'avant par Kozyra et Darrieussecq a quelque chose de défectueux qui l'éloigne radicalement du corps costume au cœur du *nu*. Malade, vieilli ou rendu difforme par sa métamorphose, ce corps féminin s'avère dans le roman *Truismes* et l'installation *Olympia* indissociable des sujets qui l'habitent. Il devient ainsi un corps agissant, transgressant, qui s'oppose à la passivité traditionnellement attribuée à la femme et à son corps. Le projet *Olympia* de Kozyra exhibe aux regards des spectateurs un corps qui met à mal les tabous culturels *malgré lui*. Car il y a un prix à payer pour cette transgression opérée par l'artiste et ce prix, *réel*, inscrit à même sa chair, est celui d'une maladie mortelle contre laquelle elle a reçu des traitements quasi létaux. Kozyra nous invite à nous interroger sur les « non-dits » et les « non-vus » de la représentation et à explorer ses marges abjectes vers lesquelles l'a refoulé le cancer. L'œuvre déplace le cadre du *nu* pour nous en révéler une partie de son hors cadre. Chez Darrieussecq, le rapport à l'image idéalisée du féminin, cette chimère, est inextricable d'une autre forme de clichés. Les images stéréotypées des magazines féminins et de la publicité parcourent peut-être le roman de Darrieussecq, mais c'est surtout aux clichés langagiers que revient un rôle normatif. Les *truismes* du titre peuvent être identifiés à ces discours qui sont les masques de la Méduse telle que

⁵⁶ J. Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », art. cit., pp. 807-808.

⁵⁷ Suivant le titre de l'essai de 1975 l'anthropologue féministe Gayle Rubin : « Le Marché aux femmes ». Le texte a été récemment republié dans l'ouvrage *Surveiller et jouir*, Paris, EPEL, 2010.

Roland Barthes l'entendait : « La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente* »⁵⁸. A la pétrification engendrée par l'encadrement, l'idéalisation et la passivité qui fondent le *nu* classique, *Olympia* et *Truismes* répondent par une transgression de l'image qui n'est pas un simple rejet puisque c'est en entrant en dialogue avec les représentations normatives de la corporéité féminine que les œuvres parviennent à les subvertir.

⁵⁸ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, p. 126.



- Evelyne Ledoux-Beaugrand

Recouvrir pour recouvrir : Remémoration et disparition dans *Notre Combat* de Linda Ellia

Initié par la plasticienne Linda Ellia, le livre d'artiste *Notre Combat*¹ est le fruit d'un travail collectif qui prend son origine dans une question encore aujourd'hui lancinante : que faire du manifeste haineux et antisémite d'Adolf Hitler, près d'un siècle après sa publication originale en langue allemande en 1925 et plus de soixante ans après la mise en œuvre de la « Solution Finale » que ses pages laissent présager sans toutefois la nommer directement ? Au moment où s'annoncent le passage de *Mein Kampf* dans le domaine public (à la fin de l'année 2015) et sa soustraction des régulations et limitations imposées par l'Etat de Bavière qui en détient les droits de reproduction depuis l'après-guerre, il est d'actualité d'interroger les possibles usages artistiques et critiques du pamphlet nazi. Lieu d'une rencontre inusitée entre la version française du tristement célèbre texte d'Hitler, intitulée *Mon Combat*, et les interventions d'inconnus ainsi que de quelques artistes de renom, *Notre Combat* rassemble les réactions de centaines de participants face à ce texte rétrospectivement identifié comme l'énoncé programmatique du génocide des juifs d'Europe.

¹ Linda Ellia, *Notre Combat*, Paris, Seuil, 2007. Le site [Notre Combat](#) est consacré au projet, au livre et à l'exposition.

Alors que les modalités et limites de la représentation visuelle de la Shoah font débat, le statut du texte hitlérien est plus rarement pensé hors de la scène juridique où il est surtout question des limites à imposer à sa reproduction, à sa circulation et à sa mise en vente². Or, en raison du pouvoir qui lui est conféré dans l'imaginaire contemporain, pèse sur lui « un interdit qui fait loi »³. L'anathème représentatif qui cherche à interdire les images de l'extermination, du moins lorsque celles-ci s'inscrivent dans une mimésis prétendant reproduire le réel de la Shoah, et le tabou planant sur le manifeste d'Hitler ne sont certes pas exactement de même nature. Ils s'avèrent cependant tous deux liés au caractère subjuguant qu'on prête à ces représentations ainsi qu'au manifeste nazi. Suivant l'un des arguments invoqués afin de justifier ce que Didi-Huberman qualifie de « dogme de l'irreprésentable »⁴, les images de l'horreur « captur[er]aient notre regard et interdi[r]aient toute distance critique »⁵. Les lois encadrant l'accès à *Mein Kampf* reposent sur un présupposé semblable : il serait difficile de résister à la haine véhiculée par le manifeste et d'exercer, face à celui-ci, notre faculté de réflexion. En outre, le texte hitlérien est (imaginativement) inscrit dans une parenté avec les représentations photographiques et cinématographiques du génocide : il en serait, en somme, le point d'origine.

A *Mon Combat* est ainsi accordé un pouvoir que l'on peut qualifier de médusant : on le suppose capable de paralyser, voire d'abolir la pensée des destinataires que sidèrerait la haine contenue dans les mots d'Hitler. « Quelle ne fut pas ma stupeur lorsque ma fille me posa dans les mains le livre d'Adolf Hitler, *Mein*

² En Allemagne, sa reproduction, sa vente et même sa possession sont régulées par des lois rigoureusement appliquées, parfois en faisant fi des contextes éducatifs et antiracistes dans lesquels s'inscrit sa reproduction. Au printemps 2012, le Land de Bavière annonçait la réimpression prochaine d'une version annotée du pamphlet hitlérien, dont la sortie est prévue pour 2015, moment où il doit passer dans le domaine public. Ailleurs dans le monde, les réglementations touchant *Mein Kampf* ne sont pas aussi strictes. Même si certains pays interdisent effectivement sa vente, il est facile de le lire sur internet, et en plusieurs langues. L'illusion de son bannissement, rapidement démentie par une recherche sur les grandes librairies en ligne, semble surtout alimentée par l'aura mythique entourant, pour des raisons historiques évidentes, ce livre-cassandre dans lequel nous lisons désormais la préfiguration de l'extermination d'une grande partie des juifs d'Europe.

³ E. Villette, « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? », dans L. Ellia, *Notre Combat*, Paris, Seuil, 2007, p. 19.

⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 19.

⁵ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 99. Rancière résume dans cet extrait l'argument d'Elisabeth Pagnoux – auquel il n'adhère pas – présenté dans un article des *Temps modernes* écrit en réponse à l'essai de George Didi-Huberman pour le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps*.

Kampf, trouvé dans une cave »⁶, écrit Linda Ellia dans l'avant-propos à l'ouvrage. Devant le manifeste d'Hitler, qui ne serait autre que la préfiguration de l'horreur réelle de l'extermination, nous serions donc impuissants. L'aura funeste dont est entouré *Mein Kampf* a ainsi quelque chose de mythique : non seulement elle repose sur une illusoire croyance en la toute-puissance du discours de haine, se reportant ainsi au sens second de l'adjectif, mais en elle s'entend un écho au mythe de Méduse, la mortelle Gorgone qui n'est regardable qu'à travers « le dispositif des images »⁷ dont fait office le bouclier de Persée.

Cela explique peut-être pourquoi ils sont encore peu nombreux à oser s'approprier *Mein Kampf* à des fins artistiques comme le fait Linda Ellia et les collaborateurs de *Notre Combat*. En conjuguant les images au texte, qui travaillent ici ensemble à resignifier *Mein Kampf*, *Notre Combat* engage un dialogue avec la méduse hitlérienne afin de réfléchir au/le pouvoir d'anéantissement dont il est (imaginativement) investi. Dans la rencontre avec les mots et les images opérée par le livre d'Ellia, le texte d'Hitler subit un détournement. Son pouvoir imaginé annihilant est transgressé et mis au service d'une œuvre d'art collective. A travers elle, s'initie un acte de remémoration, qui se veut également un acte de remembrement d'une communauté faisant corps dans la diversité. *Notre Combat* fait en cela œuvre de recouvrement : il recouvre d'images des pages arrachées au texte d'Hitler et vise ainsi à recouvrir une certaine mémoire de la Shoah, dans la mesure où l'on envisage, à la suite de Paul Ricoeur, la mémoire comme « faire »⁸, un exercice entretissant le souvenir à l'oubli, et qui s'entend dans le contexte de *Notre Combat* en termes de production d'images artistiques et d'effacement du texte initial. En empruntant à la réflexion de Judith Butler sur le pouvoir injurieux des mots, cet article analyse les enjeux mémoriels du processus de resignification que la rencontre du texte et de l'image fait subir aux énoncés haineux d'Hitler et il explore la façon dont l'usage contre-citationnel de *Mein Kampf* transforme ce texte en une œuvre d'art qui a partie liée avec un acte de mémoire.

⁶ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 221.

⁸ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 67.

De *Mon Combat* à *Notre Combat* : dualité et altération

Publiée en 2007 sous la forme d'un livre et devenue, depuis 2009, une exposition qui rend accessibles au public des centaines d'interventions laissées en marge de l'ouvrage faute de place pour les intégrer toutes⁹, l'œuvre collective *Notre Combat* appartient à la catégorie des livres d'art fonctionnant par altération du support livresque premier qu'est ici *Mon Combat* d'Adolf Hitler. La genèse de l'œuvre, que narre Ellia dans l'avant-propos de l'ouvrage, s'inscrit d'abord dans un contexte personnel et intime. L'apparition soudaine d'une édition française de *Mein Kampf* entre les mains de sa fille laisse Linda Ellia désemparée et son désarroi ne se trouvera apaisé que par le démembrement qu'elle fait subir au livre. Se refusant en effet à simplement le détruire, à le brûler, geste rappelant trop les autodafés nazis, ou à le renvoyer à la cave d'où il a été tiré, elle se l'approprie plutôt. De cette appropriation, le livre d'Hitler ressort certes abîmé, démembré, mais encore reconnaissable sous les dessins et les mots dont Ellia le recouvre. Devenus ainsi des canevas invitant une expression artistique, les feuillets arrachés à *Mon Combat* sont mis en circulation par Ellia. Après avoir distribué plusieurs pages à des amis et des connaissances, l'artiste se poste dans des lieux publics, à des carrefours et à la sortie des stations de métro, où elle tend des feuillets à des inconnus appelés à s'exprimer sur le texte. A l'issue de ce travail de démembrement et de recouvrement prend forme un livre d'art caractérisé par la mixité et la multiplicité (des techniques, des médias tout comme des propos des interventions). Dans sa forme, *Notre Combat* apparaît d'emblée comme une entité duelle, bicéphale, où deux objets s'arriment l'un à l'autre sans qu'il soit possible de les disjoindre, tout en évitant une fusion par laquelle ils formeraient un troisième terme. L'identité propre à chacun demeure reconnaissable, comme en témoigne le double copyright de l'ouvrage, aux Editions du Seuil en ce qui a trait au résultat final et aux Nouvelles Editions Latines pour ce qui relève de la traduction française de *Mein Kampf*.

⁹ Environ un millier de « tableaux » ont été réalisés. Un peu plus de trois cents sont montrés dans le livre *Notre Combat* alors que six cents ont été choisis pour figurer dans l'exposition. Comme je n'ai pu visiter l'exposition, qui a été présentée, depuis 2009, en Suisse, en Californie, en France et en Allemagne, il en sera peu question dans cet article. D'autant plus que les photographies des expositions laissent croire à une scénographie différente d'un lieu à l'autre. Pour une idée de ces scénographies, on peut consulter la rubrique « [Expos](#) » du site consacré au livre.

L'ouvrage de Linda Ellia ne se contente donc pas de reprendre le titre du manifeste nazi dont elle modifie l'adjectif possessif, devenu pluriel, de façon à infléchir ses visées originelles haineuses. Il s'inscrit et s'écrit très littéralement à la fois sur et contre *Mon Combat* : s'il constitue le matériau premier qui fait le fond de l'œuvre, son fondement en somme, le texte hitlérien est partiellement effacé, dans tous les cas aplani par les interventions venues se superposer à lui. Encadré par un abondant appareil pré- et postfaciel (dont traitent plus longuement les pages qui suivent), le livre r(é)assemble dans un semi-désordre les pages de l'ouvrage d'Hitler¹⁰, préalablement arrachées à sa version originale française, et remontées après avoir servi de canevas à l'artiste et aux nombreux autres intervenants. Le résultat est un ensemble constitué de plus de trois cents contributions, certaines signées, d'autres anonymes. Tantôt humoristiques, tantôt graves, voire tragiques et pathétiques, les interventions sont diverses, pour ne pas dire hétéroclites et même contradictoires dans leurs propos. Elles restent néanmoins liées les unes aux autres par une métadiscursivité, à la fois au sens courant d'un commentaire sur un discours préexistant et au sens plus littéral d'un discours écrit sur un autre, à la façon d'un palimpseste. Bien qu'elles empruntent à des médiums différents et que les propos émis et les tonalités adoptées ne suivent aucune règle précise, sauf peut-être celle de l'hétérogénéité, élevée dans *Notre Combat* au rang de paradigme, chacune des interventions commente de façon bien personnelle le texte d'Hitler et ses effets mortifères dont on peut aujourd'hui prendre la mesure, et inscrit son commentaire à même la surface de l'écrit haineux¹¹.

Cinq grands modes de modification des pages de *Mein Kampf* sont repérables dans *Notre Combat*. Le texte d'Hitler fait parfois l'objet d'un recouvrement total, de sorte que rien de lui ne subsiste. Dans les pages signées par le peintre français Speedy

¹⁰ La structure générale de l'ouvrage est reprise (page de grand titre, exergue, avertissement des éditeurs, corps du texte et conclusion) sans que les feuillets suivent l'ordre numérique. Le corps du texte connaît une désorganisation plus importante encore : il est rare que deux pages d'un même chapitre de *Mon Combat* se retrouvent côte à côte dans *Notre Combat*. La lisibilité de *Mein Kampf* est doublement mise en échec, à la fois par les interventions sur la page et par l'implosion du texte.

¹¹ La force d'impact du livre tient à cette hétérogénéité foisonnante qui place la singularité des intervenants au second plan. Plusieurs tableaux sont en effet anonymes, tantôt par choix et tantôt parce que la signature est indéchiffrable. Il faut se reporter à la « Liste des intervenants » placée en fin d'ouvrage pour connaître l'identité des collaborateurs sans qu'il soit toujours possible de relier les noms aux interventions.

Graphito (pseudonyme d'Oliver Rizzo) (**fig. 1 et 1-L.E.**)¹², une partie des marges de *Mon Combat* est encore visible. Cela n'est toutefois pas le cas pour toutes les interventions. Parfois, seules les marges de la page de *Notre Combat*, préservées sur tous les feuillets, rappellent en creux la présence du premier livre. Misant également sur l'opacité, plusieurs interventions procèdent à un recouvrement partiel, souvent mis au service d'un détournement des mots d'Hitler. Dans ce tableau (**fig. 2 et 2-L.E.**) qui n'est pas signé, c'est moins par addition que par soustraction que le discours est détourné. Ne sont ici gardés que les bouts de phrases permettant de recomposer un texte nouveau et radicalement différent des propos d'Hitler. Le poème formé au-dessus du vide laissé par la suppression de la presque totalité des mots fait l'apologie de ce que honnissait le dirigeant nazi : « A cela s'ajoutait encore le profond amour/ penser à cette Babylone de races.)/ c'était merveilleux »¹³. Les autres phrases sont vouées à l'illisibilité et jetées pêle-mêle au bas de la page.

D'autres contributions recourent plutôt à la transparence et recouvrent, en totalité ou en partialité, le texte sous-jacent qui demeure (en partie) lisible en contre-fond. Dans ce type de tableau, il importe peu que le texte soit ou non déchiffrable, la visibilité des mots servant surtout à dénoncer leur œuvre funeste, comme dans ce tableau où les mots et les squelettes font littéralement corps dans l'espace confiné d'un wagon à bestiaux (**fig. 3-L.E.**). S'ajoutent enfin la transformation de la page en un objet, notamment par voie de pliage, de découpage et d'intégration à une sculpture, ainsi que la superposition d'objets sur la feuille ainsi devenue le support d'une matérialité qui est souvent la métonymie d'existences disparues (par exemple, les cailloux posés sur la feuille, reprenant le rite funéraire juif (**fig. 4a et 4a-L.E.**), les lunettes abîmées qui, ainsi posées sur une feuille volontairement écornée, évoquent les montagnes d'objets exposés au musée mémorial d'Auschwitz-Birkenau (**fig. 4b et 4b-L.E.**) et les mèches de cheveux (**fig. 4c et 4c-L.E.**). La tridimensionnalité de

¹² Je choisis, lorsque cela s'avère pertinent, de présenter côte à côte certaines photos que m'a aimablement transmises Linda Ellia (identifiées par les initiales L.E.) et des pages de *Notre Combat* que j'ai moi-même scannées afin de montrer l'écart entre elles. Sur les photos de Linda Ellia, on peut voir les tableaux avant leur intégration au livre. La matérialité des interventions est rendue visible par les ombres, les volumes, etc. Cette matérialité est mise à plat dans la version livresque du projet. Cette question du passage de l'objet tridimensionnelle à la bidimensionnalité de la page sera plus longuement traitée dans la section « Mise à plat de l'aura mythique » de cet article.

¹³ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 106.

ces interventions est toutefois mise à plat dans le livre recomposé à partir des pages altérées de *Mein Kampf*. Sculptures, objets et autres interventions qui travaillent le volume sont en effet photographiés et renvoyés à une figuration parfois privée de profondeur ou dont la profondeur est factice.

La diversité et l'étendue des médiums et des techniques rendent impossible une saisie exhaustive dans le cadre restreint d'un article. Parmi les procédés utilisés afin de recouvrir et d'altérer le texte princeps, mentionnons l'inscription de (bouts de) texte sur les mots d'Hitler, l'ajout de dessins, de croquis ou de peinture, avec notamment des dessins d'enfant, et de bande-dessinée. Plusieurs intervenants optent pour les collages et les jeux de superposition, usant entre autres d'images connues liées à la Shoah. Sous leur forme photographique courante ou rendues par des croquis à l'effet déréalisant, des « images survivantes »¹⁴ et des « images rémanentes »¹⁵ de l'Holocauste sont fréquemment mobilisées : parmi elles, mentionnons les portraits d'Anne Frank, les wagons à bestiaux, les lacis de rails, les photos d'archives prises après la libération des camps et montrant des bulldozers qui poussent des montagnes de corps émaciés et le portail d'Auschwitz. Ces images sont désormais devenues iconiques des camps de la mort, et leur reprise joue selon Marianne Hirsch une fonction de connecteur générationnel et de passeur mémoriel¹⁶. A elles s'ajoutent des images et des matériaux liés à l'histoire personnelle des intervenants. L'archive privée croise dans *Notre Combat* l'archive culturelle ; ensemble elles participent d'un travail de remémoration qui cherche parfois à donner une individualité à des victimes anonymes (**fig. 5**). Portraits de parents et d'ancêtres, photographies et dessins de rails de chemin de fer, tickets de rationnements, étoiles jaunes, bouts de tissus, croix gammées, listes de déportés et de quelques-uns des

¹⁴ Selon l'expression « *surviving images* » employée par Marianne Hirsch dans son analyse de la répétition de quelques photos d'archives sur les scènes artistiques et sociales, presque toujours les mêmes. Elle traite de ce sujet notamment dans le chapitre « *Surviving Images* », dans *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

¹⁵ « *After-image* » en anglais, suivant l'expression dans le sous-titre de l'essai de James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000. Contrairement aux images survivantes analysées par Hirsch, les images rémanentes de la Shoah ne sont pas nécessairement des images d'archives inscrites dans un lien direct avec les événements. Pour ne prendre qu'un exemple particulièrement frappant, qui d'ailleurs traverse et structure le film *Shoah* de Lanzmann, les wagons à bestiaux jouent de nos jours une fonction d'image rémanente : pour certains sujets contemporains qui y projettent leur savoir, ils évoquent désormais la déportation et, par extension, l'extermination.

¹⁶ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *Op. cit.*, p. 108.

Justes de France sont pareillement utilisés à des fins de recouvrement du texte hitlérien. Les contributions qui travaillent plus directement la matérialité de *Mein Kampf* le font en empruntant également plusieurs voies. Les feuillets arrachés sont tour à tour mis en pièces, troués par le feu, pliés, transformés en capitonnage d'un cercueil qui reçoit un Hitler format poupée, écornés, recouverts d'objets, parfois même souillés et soumis à un processus de décomposition.

À l'image de la multiplicité des techniques et des médias utilisés, les propos des interventions se caractérisent par la dissemblance. Il est en ce sens difficile d'appréhender les commentaires des participants et leurs réactions devant le livre d'Hitler sur la base de catégories. La reconnaissance des effets létaux et de la nocivité de *Mein Kampf*, ou encore de son caractère mensonger, côtoie des mises en scène de sa destruction, qui vont de sa décomposition à son enfermement (**fig. 6-L.E.**), parfois combinées dans une même image (**fig. 7**). Ces interventions qui témoignent d'un désir de vengeance cohabitent avec des détournements humoristiques ou graves des mots d'Hitler. De nombreux clichés, tels le triomphe de la vie sur la mort, la colombe de la paix, les cœurs saignants, les squelettes et crânes humains, se retrouvent côte à côte avec des hommages personnels à des disparus et des commentaires affectifs, poétiques, intuitifs et politiques, notamment sur l'interventionnisme tardif des grandes puissances et, empruntant la voie d'une « mémoire multidirectionnelle »¹⁷, sur les échos entre colonialisme et nazisme. En plus de prendre manifestement le contrepied de l'esthétique et de l'idéologie nazies, qui refusaient l'altérité au nom d'un fantasme de pureté et d'ordre, la mixité parfois discordante de *Notre Combat* met en lumière le souci d'éviter toute forme de censure, tant celle qui viendrait écarter certaines des interventions, qu'une censure appliquée au texte d'Hitler. Car le recouvrement du texte par les centaines d'interventions artistiques ne voue pas pour autant *Mein Kampf* à l'effacement et encore moins à la destruction. Si, à l'échelle individuelle, quelques contributions s'emploient à masquer complètement la page arrachée au livre d'Hitler, à l'échelle du livre d'art, sa présence est sans cesse rappelée, notamment par la pagination, par les marges de *Notre Combat*

¹⁷ Au sens où Michael Rothberg théorise la mémoire multidirectionnelle dans *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

qui laissent deviner la présence du feuillet sous-jacent ou font apparaître à la façon d'une image négative la page qui n'est pas matériellement présente (fig. 8).

Performativité de l'injure et imaginaire des mots meurtriers

Notre Combat échappe à la tentation d'effacer complètement des mémoires *Mein Kampf*, de le mettre à l'index en raison de la charge haineuse et plus précisément antisémite qu'il contient et du fait qu'on lise désormais en lui une préfiguration du génocide. Autour de ce texte tabou circule d'ailleurs une méprise relative à l'interdiction dont il serait l'objet. S'il est vrai que sa publication et sa reproduction demeurent strictement règlementées en Allemagne, bien que la possession et la vente d'éditions antérieures à 1945 soient permises, seuls quelques Etats ont formellement interdit sa vente¹⁸. Dans la plupart des pays, il est donc facile de se procurer le livre d'Hitler¹⁹, qui est en outre désormais accessible, en plusieurs langues, en quelques clics sur internet. L'illusion de sa mise au cachot participe cependant de l'aura mythique de toute-puissance dont il est entouré au moins depuis l'immédiat après-guerre et contribue à son identification, dans l'imaginaire contemporain, à une méduse textuelle dotée de la capacité de tuer soit directement, soit, par un principe métonymique, en transformant ses destinataires en meurtriers.

Ressortissant autant au registre du feu, de la toxicité que de la contagion virale, le réseau sémantique déployé autour de lui témoigne de la charge mortifère qui est attribuée au texte hitlérien au moins depuis la guerre²⁰. Décrit dans un tract de *La Rose blanche* daté de 1942 comme une « gangrène, qui allait atteindre toute la nation »²¹, il est jugé, à la Libération, « poison » par les soldats alliés qui arguent en

¹⁸ En plus de l'Allemagne et de l'Autriche, il est officiellement interdit de vente en Hongrie, Israël, Lituanie, Norvège, Portugal, Suède et en Suisse (selon M. J. Bazylar, « [Holocaust Denial Laws and Other Legislation Criminalizing Promotion of Nazism](#) », ressource électronique, *Yad Vashem*, 2006, pp. 1-15).

¹⁹ Il figure notamment sur la liste des meilleures ventes en Turquie et en Inde. Voir à ce sujet A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, Paris, Flammarion, 2009.

²⁰ Dans son enquête sur la réalisation, la publication et la distribution du livre, Vitkine s'intéresse à la réception critique de *Mein Kampf* dans l'immédiat de sa parution. Rapidement traduit en plusieurs langues, l'ouvrage et le programme politique qu'il présente ont rarement été pris au sérieux. Il faut dire qu'en tant que lecteurs situés dans un monde post-Shoah, nous possédons désormais un funeste horizon de lecture nous permettant d'assimiler *Mein Kampf* non seulement à une Gorgone qui a pu méduser un peuple, mais également à une sorte de Cassandre à laquelle les lecteurs des années 1920 et 1930 auraient fait la sourde oreille.

²¹ H. Scholl et S. Scholl, *Lettres et carnets*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Tallandier, 2008, p. 351.

faveur de son bannissement. Les propos tenus par le substitut du procureur britannique Elwyn Jones lors du procès de Nuremberg cristallisent cette idée d'une continuité directe entre les énoncés antisémites d'Hitler et la destruction des juifs d'Europe. Au manifeste nazi Jones accorde une performativité meurtrière lorsqu'il affirme : « De *Mein Kampf*, le chemin conduit directement aux fournaises d'Auschwitz et aux chambres à gaz de Maidanek [*sic*] »²². Souvent mise au service d'un discours favorable à la censure, cette rhétorique postule une parfaite adéquation entre le locuteur, ses énoncés haineux et leurs effets, en l'occurrence leur réalisation génocidaire. Les pages de *Mein Kampf* sont imaginées comme l'extension du corps d'Hitler et de ses troupes SS, comme si ses mots formaient un corps capable d'atteindre mortellement ou de contaminer la corporalité de ses lecteurs, transformant certains d'entre eux en bourreaux et attaquant directement d'autres. Dans cette logique où dire et faire fusionnent sous l'effet de la toute-puissance du locuteur, le recours à la censure semble un choix logique pour ceux et celles qui souhaitent se prémunir contre la performativité des actes langagiers haineux.

Sans remettre en question le pouvoir offensant des mots et leur capacité à nous heurter physiquement, Judith Butler s'en prend au mythe de la toute-puissance de certains locuteurs. Elle rappelle que le pouvoir du langage ne tient ni au contenu de l'énoncé ni simplement à son contexte et encore moins à la supposée souveraineté de l'énonciateur. Ce sont plutôt les structures langagières, combinées au fait que nous sommes des êtres de langage venus à la subjectivité à travers des processus d'interpellation et de nomination, qui confèrent aux mots une puissance d'agir. Leur pouvoir blessant n'est donc pas une propriété inhérente aux discours racistes ; il se sédimente dans l'usage répété qu'en fait une communauté de locuteurs, qui eux-mêmes invoquent, en reprenant à leur tour l'injure, des conventions langagières et des « usagés hérités »²³. Pour revenir au contexte particulier de la conjonction des énoncés haineux de *Mein Kampf* et de l'assassinat d'au moins six millions de juifs, force est de remarquer que le pouvoir imaginé à la fois médusant et meurtrier du texte d'Hitler a reposé sur une machine propagandiste extensive qui s'est assurée la

²² Cité dans A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, *Op. cit.*, p. 192.

²³ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Editions d'Amsterdam, 2004, p. 59.

circulation et la répétition structurée des énoncés hitlériens sur de nombreuses années.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire de ce que d'aucuns désignent comme la « bible nazie », Antoine Vitkine analyse l'encadrement strict de la diffusion de *Mein Kampf* dans l'Allemagne du Troisième Reich. Alors que des politiques et des structures de distribution massive du livre sont mises en place, la publication de courts extraits ainsi que l'édition de traductions intégrales destinées aux pays limitrophes de l'Allemagne sont interdites par ordre d'Hitler. Si elles peuvent d'entrée de jeu être identifiées à une forme d'autocensure, les entraves posées à la libre circulation du texte sont pourtant loin d'en limiter la puissance. Elles concourent au contraire à amplifier le pouvoir de blesser de *Mein Kampf*. Dès lors qu'elle est prise en charge par des structures de distribution à la fois strictes et extensives garantissant sa « surexposition »²⁴, la prolixité du texte hitlérien, connu pour être touffu, répétitif, incantatoire et contradictoire, vise en effet à « aveugler plutôt qu'à clarifier les intentions de son auteur »²⁵.

Autant que l'itération structurée des énoncés, la censure qui limite leur diffusion participe de la fixation des termes injurieux, dont le pouvoir se voit ainsi préservé²⁶. L'interdit posé à leur circulation suspend du même coup « la possibilité d'un travail sur eux qui puisse changer leur contexte et leur but »²⁷. Affirmer, comme le fait Butler, que la censure est toujours susceptible de consolider le pouvoir injurieux des mots n'équivaut toutefois pas à forclure toute possibilité de réponse critique au discours de haine. Si la performativité du langage repose sur sa citationnalité, c'est également de la répétition et de la recirculation qu'émerge la possibilité d'envisager et d'enrayer le pouvoir blessant du discours, dès lors que le travail de la reprise permet d'inscrire les énoncés dans de nouvelles structures. Aussi

²⁴ A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, *Op. cit.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Qui plus est, la censure est parfois mise au service de buts moins nobles que de parer aux effets blessants que l'injure pourrait avoir sur ses destinataires. Par exemple, au-delà des motivations liées à la limitation de la circulation et de la propagation des propos antisémites, le Land de Bavière, dépositaire des droits d'auteur de *Mein Kampf*, s'opposait jusqu'à encore récemment à toute réédition du livre surtout dans le but de préserver le *statu quo*. Il s'agit donc moins de protéger contre de potentielles réactivations de la haine antisémite contenue dans les propos d'Hitler ou de respecter la mémoire des victimes du nazisme que d'éviter d'avoir à faire face au passé nazi de l'Allemagne et de réveiller des tensions encore latentes.

²⁷ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, *Op. cit.*, p. 74.

le remontage de *Mein Kampf* et l'esthétisation de ses pages, qui donnent ensemble forme à *Notre Combat*, sont-ils les vecteurs d'un travail resignification critique par lequel le manifeste nazi devient une œuvre d'art collective²⁸.

Ellia fait jouer cette idée du pouvoir blessant des mots dans l'avant-propos de *Notre Combat* où elle narre, sur le monde de la scène originelle, sa rencontre avec le manifeste nazi. Tout en réitérant d'abord le mythe d'un lien organique entre les énoncés haineux contenus dans *Mein Kampf* et leur auteur, voire d'une adéquation parfaite entre Hitler et son texte devenu le prolongement de son corps²⁹, elle s'emploie par la suite à défaire celui-ci en s'en prenant précisément au corps textuel hitlérien. Sa confrontation physique avec le livre s'énonce en termes d'effets corporels : « Mon corps se mit à trembler, à brûler. (...) Un sentiment de rage m'envahit. (...) Mon sommeil en fut perturbé pendant plusieurs semaines, je ne parvenais plus à trouver le repos, hantée par toutes ces interrogations »³⁰. Ces symptômes se lisent comme les marques de la violence physique qu'exerce sur elle l'ouvrage par sa seule présence matérielle.

A travers ce court récit s'opère toutefois un déplacement du pouvoir injurieux du langage : ce ne sont pas tant les mots, c'est-à-dire la teneur des énoncés, que Linda Ellia refuse d'ailleurs de lire, que l'objet-livre lui-même et son aura mythique qui sont la cause de ses malaises. A partir de ce glissement, qui a pour effet de disjoindre l'énoncé hitlérien de ses effets meurtriers ou à tout le moins pathogènes, s'instaure un processus de resignification. Passé le choc de la rencontre et tout juste après avoir visionné *Shoah* de Claude Lanzmann, Ellia se met à arracher des pages du texte, sur lesquelles elle dessine à grands traits. Trouvant là une forme d'apaisement à la rage et au désarroi dont elle est habitée depuis que *Mein Kampf* est entré chez elle, elle décide de partager avec d'autres ce geste libérateur qui entraîne, dans un même temps, un processus de destruction et de création :

²⁸ Il apparaît utile de préciser que tous les processus de resignification n'obéissent pas forcément à une visée critique. L'usage contre-citationnel de mots et de discours peut aussi aller en sens inverse et ajouter une charge injurieuse à des termes initialement inoffensifs.

²⁹ En entrevue à la télévision, Ellia explique avoir eu « l'impression de détenir Hitler entre les mains » (*Télévision Suisse Romande*, 13 janvier 2009. Vidéo disponible sur le site [Notre Combat](#)).

³⁰ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

J'en ai éprouvé un tel plaisir que j'ai continué sur une trentaine de pages. Je les recouvrais de mes mots, de mes dessins, de mes peintures, les découpais... J'exultais. Je voulais en finir avec ce livre et le maculer jusqu'à sa dernière page. C'est alors que j'ai pensé aux autres. Pourquoi ne pas faire partager ce que j'étais en train de vivre³¹ ?

Pour ce faire, elle se poste dans des lieux publics, à des carrefours et à la sortie des métros, où elle accoste des inconnus afin de leur remettre des pages du livre qu'ils sont à leur tour invités à modifier comme bon leur semble. Une seule condition est posée : une fois transformés à la guise des participants, les feuillets doivent être retournés à Ellia afin de remembrer une version altérée mais néanmoins encore reconnaissable de *Mon Combat*, devenu *Notre Combat*.

Mise à plat de l'aura mythique

La référence, dans l'avant-propos, au monumental et influent film *Shoah* inscrit *Notre Combat* dans une filiation avec le travail de Claude Lanzmann et nous engage à penser le livre d'art réalisé par Ellia à la lumière des pratiques mémorielles qui ont pour objet l'Holocauste. Il serait évidemment difficile de passer sous silence ce qui distingue *Shoah* de *Notre Combat*, à commencer par leurs supports respectivement filmique pour le premier et livresque dans le cas du second. La modalité testimoniale qui a fait la marque de *Shoah* laisse place, dans *Notre Combat*, à des modalités métadiscursive et postmémorielle, dont l'adoption est conditionnée par l'appartenance de Linda Ellia, ainsi que de la plupart des contributeurs, à la génération d'après. La nature des éléments langagiers et visuels mis en contact diffère également : là où le film de Lanzmann superpose la parole des témoins aux images filmiques des lieux souvent vides du génocide, le livre d'Ellia recouvre de dessins les énoncés programmatiques de la destruction des juifs d'Europe. Ce recouvrement du texte par l'image peut sembler aller à contresens de l'œuvre de Lanzmann. De part et d'autre, la superposition des mots et des images reste toutefois liée à une même volonté de faire surgir un sens nouveau de ce qui fait le fond de l'œuvre. Dans *Shoah*, le récit des témoins, mis à l'avant-plan, charge d'horreur les images en contre-fond de lieux, d'objets et de gestes ordinaires, tels une petite forêt, un wagon de train ou les mouvements effectués par un barbier. Les mots font basculer l'ordinaire du côté d'un

³¹ *Ibid.*

invraisemblable non seulement avéré, mais préfiguré par ces mêmes énoncés qu'Ellia s'emploie quant à elle à vider de leur aura de pouvoir meurtrier en les réduisant à une matérialité pure.

Le texte haineux devient dans *Notre Combat* le support des interventions qui s'écrivent à la fois à son encontre et tout contre lui, dans une proximité paradoxale propre à tout processus de resignification. De l'usage qu'en font les intervenants, les énoncés d'Hitler ressortent aplanis, littéralement mis à plat par les dessins et commentaires. Même les contributions tridimensionnelles sous forme de sculptures, de pliages et d'objets ajoutés sur la page, font l'objet d'un tel aplatissement. Photographiées et encadrées par les marges beiges qui courent sur toutes les pages de *Notre Combat*, elles sont ainsi renvoyées à une bidimensionnalité qui écrase ou, à tout le moins, réduit du même coup l'aura du texte³². A travers le processus d'appropriation et de mise à plat du livre d'Hitler, l'aura mortifère de *Mein Kampf*, qui impressionne et laisse d'abord de nombreux contributeurs hésitants, est mise à distance et amoindrie à défaut d'être véritablement désamorcée, comme le rappelle le vaste dispositif d'emprisonnement déployé autour du texte originel. Le projet d'Ellia oblige les intervenants à une confrontation physique avec le brûlot nazi : ils doivent en prendre une partie entre leurs mains, le manipuler malgré la répulsion qu'il inspire à plusieurs. De ce contact physique qui les réduit au rôle de simple objet et fait d'eux une surface concrète sur laquelle il leur est possible d'intervenir, les mots haineux subissent une démythification/démystification, comme si l'arrachement des pages de *Mein Kampf* permettait effectivement de rompre le lien imaginé organique entre le texte et son auteur en détruisant son aura mythique. Les énoncés se vident ainsi de

³² Les photos et les vidéos de l'exposition issue de *Notre Combat* laissent penser que c'est également sous cette forme bidimensionnelle que sont présentées, hors du livre, les sculptures et autres contributions ressortissant au travail sur le volume. Cette mise à plat assure aux interventions une plus grande reproductibilité, au sens où l'entend Walter Benjamin dans l'essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) » (*Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316). Selon W. Benjamin, la reproduction technique « détache l'objet reproduit du domaine de la tradition » (p. 276) et de cette coupure résulte le dépérissement de l'aura. « [L']autorité de la chose » (p. 275) est ébranlée par la reproductibilité technique. S'il est vrai que le dans cas de *Mein Kampf*, le processus de reproduction à grande échelle a en partie contribué à la mythification du livre – une mythification complétée par « l'insondable béance que fut la Shoah » (p. 8), pour prendre ici les mots de Simone Veil dans la préface de *Notre Combat* –, la forme livresque et facilement reproductible prise par le projet collectif d'Ellia tend à réduire l'aura meurtrier qui émane du manifeste nazi. Du processus de reproduction de *Notre Combat*, le livre d'Hitler qui demeure sous-jacent au résultat final, ressort détaché du contexte ayant alimenté son aura.

leur charge meurtrière et deviennent ce que Butler nomme des « signifiants matériels en [eux]-même[s] sémantiquement vide[s] »³³. Leur vacuité les rend susceptibles d'acquiescer un sens différent dès lors qu'ils prennent place dans une nouvelle structure.

Détourné de ses visées initiales par les commentaires, les dessins et les images, le texte d'Hitler n'est pas pour autant censuré. Même lorsque les interventions sur la page l'englobent en totalité, ne laissant rien paraître de lui, les marges qui l'enserrent rappellent sa présence sous-jacente. Cet encadrement peut évidemment s'interpréter comme la volonté de tenir à distance le texte haineux. Le cadrage du texte se déploie sur plusieurs niveaux et semble par là réaffirmer le pouvoir mortifère de *Mein Kampf*. Même démembré et aplani, il faudrait le mettre sous verrous ou sous barbelés afin de se protéger de ses effets blessants et potentiellement létaux. Aux marges dont il est enserré sur chacune des pages s'ajoute parfois à l'intérieur même des interventions une thématique de son emprisonnement (**fig. 9**). Un important appareil pré- et postfaciel redouble l'effet d'enfermement. Le dispositif est constitué d'une préface officielle de Simone Veil, de l'avant-propos signé par Linda Ellia, d'un commentaire de Thierry Illouz intitulé « Le support impossible » et de la réflexion « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? » du psychanalyste Eric Villette. A l'autre bout, l'appareil postfaciel rassemble une courte note du Grand Rabbin Gilles Bernheim, des récits des intervenants, quelques photos de participants, une liste complète de toutes les personnes qui ont contribué au projet ainsi que de longs remerciements. L'enserrement se prolonge au-delà du livre et s'étend jusqu'au coffret cartonné dans lequel se présente *Notre Combat*. En plus de contenir le livre d'Hitler déjà enfermé dans celui d'Ellia, le boîtier présente sur chacune de ses faces une photo de *Mein Kampf* emprisonné derrière des fils de fer (**figs. 10a et 10b**).

Ces mécanismes enserrant le texte d'Hitler peuvent s'entendre comme la répétition du pouvoir mortifère des mots d'Hitler et la reconduction de l'idée d'une aura de toute-puissance baignant ce livre tabou. Il est vrai qu'un peu de cela entre en jeu dans *Notre Combat*. Cependant, tout en faisant office de barrière contre la

³³ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Op. cit., p. 160.

performativité des énoncés hitlérien, l'enchâssement de *Mein Kampf* dans *Notre Combat* participe aussi d'un dispositif citationnel, ou plutôt contre-citationnel, dans la mesure où la citation du texte haineux, loin de chercher à consolider l'insulte raciste, vise plutôt son désamorçage. Autrement dit, les cadres qui s'accumulent autour de *Mein Kampf* font office de guillemets. À la façon des marques de la citation, ils sont des modalisateurs de distance entre *Mon Combat* et *Notre Combat*, et mettent en lumière l'usage critique qui est fait du manifeste nazi. L'insulte haineuse et raciste, rappelle Judith Butler, est toujours une citation. Celui ou celle qui la prononce s'inscrit de ce fait dans une communauté de locuteurs racistes venus avant lui. C'est de leur inscription dans une filiation linguistique que les énoncés haineux acquièrent leur capacité de blesser.

Notre Combat arrache très littéralement le texte à sa communauté de locuteurs racistes et le sépare d'elle par des dispositifs de cadrage qui lui tiennent lieu de guillemets. Non seulement les marques de l'emprunt se veulent-elles une façon de maintenir le texte d'Hitler à distance de ses usages racistes hérités, mais elles l'insèrent dans une nouvelle communauté de locuteurs. La préface de Simone Veil et l'avant-propos où Linda Ellia évoque le film *Shoah*, lui attribuant en quelque sorte un rôle inaugural dans la réalisation du livre d'art, placent *Notre Combat* à la fois sous l'égide des victimes et à la suite de celles-ci. Le texte d'Hitler se voit du même coup inscrit dans une communauté de locuteurs rescapés et témoins, au sens large de ce terme. Dans le contexte de la mémoire de la Shoah, est en posture de témoin celui ou celle qui refuse d'oublier les crimes nazis. La postface vient quant à elle refermer les guillemets. En faisant une large part aux intervenants, à leur parole, leurs visages et leurs noms, elle ouvre vers un présent où chacun est invité à faire face à la méduse hitlérienne afin de « déclencher une forte émotion qui (...) pousserait à vivre une expérience intime, nouvelle, en toute liberté »³⁴. Il s'agit, en somme, de réfléchir (à) son pouvoir, ce verbe signifiant doublement, dans ce contexte, l'exercice de la réflexion et l'action de renvoyer quelque chose dans la même direction ou dans une autre.

³⁴ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

Une certaine ambiguïté est à l'œuvre dans *Notre Combat* dans la mesure où le travail d'aplanissement de l'aura mythique est tributaire d'un mouvement de reproduction de celle-ci. Participent de cette ambiguïté certains aspects de la démarche et des composantes de *Notre Combat*, dont le dispositif d'enfermement de *Mein Kampf* et le choix des lieux (carrefours, sorties des métros) pour accoster des passants, voire les « arrêter » dans leur quotidien afin de les inviter à approcher le texte d'Hitler. Il est tentant de voir dans ce procédé un certain imaginaire de la rafle. Une dimension supplémentaire s'ajoute cependant à ce *topos* des récits et des représentations de la Shoah : si les carrefours et les lieux de transit peuvent rappeler les rafles et les déportations, ils sont également le symbole de la mise en mouvement de *Mein Kampf*, de l'échange, du partage et des réactions multiples qu'il suscite. L'arrachement, la distribution et le remontage des pages n'entraînent pas qu'un déplacement physique du texte. Sa circulation a aussi partie liée avec un changement de statut générique qui participe pleinement du travail de resignification critique mené dans *Notre Combat*. L'énoncé programmatique du nazisme et du génocide perpétré en son nom devient un projet artistique collectif, une œuvre d'art, qui plus est infiniment reproductible, « un livre édité et réédité en de multiples exemplaires »³⁵. En tant qu'« objet d'art mis en position d'objet usuel, (...) objet consommé par le plus grand nombre »³⁶, il échappe à la fixité et à la sacralisation, deux éléments auxquels contribuerait par ailleurs la censure de *Mein Kampf*³⁷.

L'image-bouclier

En tension entre répétition et détournement, de même qu'entre représentation et disparition, *Notre Combat* travaille au point de jonction et d'oscillation du texte et de l'image. Sous la forme de dessins, de croquis, de collages, de pliages, d'ajouts d'objets sur la surface de la page ou encore de mots, les

³⁵ E. Villette, « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? », *Op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Les expositions inspirées du livre prolongent ce mouvement de déplacement. Le livre ne constitue pas la finalité du projet collaboratif initié par Linda Ellia. Même imprimé et ainsi ramené à une certaine fixité, il demeure en quelque sorte ouvert à des ajouts et à des réactions nouvelles qui débordent ses frontières.

interventions sur *Mon Combat* jouent un rôle d'« image-bouclier »³⁸ face à la méduse textuelle hitlérienne. J'emprunte à la lecture du mythe de Persée et de la Méduse proposée par Georges Didi-Huberman cette idée d'une image-bouclier comme dispositif ouvrant vers la connaissance et l'imagination de ce que d'aucuns désignent comme un unimaginable ou un impensable. Le rôle de cette image n'est pas tant de faire écran à l'horreur bien réelle qu'on ne saurait voir ou imaginer que de permettre de regarder autrement la part atroce du réel. Dans l'affrontement entre Persée et la Méduse, le bouclier n'est ni l'arme servant à tuer la Gorgone au regard mortel – c'est plutôt l'épée qui la décapite – ni un rempart derrière lequel Persée se réfugie afin d'éviter de se confronter à l'horifique réalité. Il est au contraire le dispositif spéculaire par lequel « Persée affronte malgré tout la Gorgone »³⁹, c'est-à-dire malgré la menace mortifère de son regard et les risques de pétrification. La surface réfléchissante du bouclier lui permet en effet de regarder la Méduse de biais, de croiser son regard sans toutefois se laisser happer par lui. C'est sur une image spéculaire de la Méduse que Persée pose les yeux, évitant ainsi l'aveuglement qui se fait ici synonyme d'une forme d'impuissance chez ceux et celles confrontées à l'horreur pure. L'image-bouclier est un processus médiateur par lequel il y a diffraction du pouvoir médusant de l'horreur qui peut ainsi être réfléchi.

L'image mobilisée dans *Notre Combat* devient un instrument permettant aussi bien aux intervenants qu'aux destinataires du livre de jeter des regards multiples sur un texte imaginé médusant et de l'approcher au plus près afin de démonter ses mécanismes d'aveuglement, voire d'en rire une fois son aura mythique amoindrie. C'est en ce sens qu'elle fait office d'image-bouclier. Elle sert, d'une part, de surface

³⁸ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 223. Didi-Huberman développe cette idée dans le contexte d'un débat sur les traces visuelles, surtout photographiques, de l'extermination. Ce débat s'est engagé notamment avec Gérard Wajcman suite à l'exposition *Mémoire des camps*, où étaient montrées des photographies prises par un membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz. C'est donc dire que l'image dont il est question chez Didi-Huberman n'est pas de même nature que celles dont *Notre Combat* recouvre le texte d'Hitler. Les images de *Notre Combat* m'apparaissent toutefois jouer face à *Mein Kampf* un rôle similaire à celui que Didi-Huberman prête aux photographies d'Auschwitz vis-à-vis de l'horreur du réel de l'extermination. Les photographies prises par le *Sonderkommando* nous permettent d'imaginer et l'imagination a, selon Didi-Huberman, précisément partie liée avec la possibilité de se souvenir. Ces photos sont une « façon de *savoir malgré tout* » (p. 201), bien qu'elles ne nous donnent « pas la "proportionnalité" de l'événement » (p. 201) et ne nous rendent « certes pas "présent" le mal radical » (p. 193). Les images et imagetextes du livre d'art d'Ellia sont plutôt l'aboutissement d'un processus d'imagination rendu possible par le démembrement de *Mein Kampf* et sa mise en circulation.

³⁹ *Ibid.*, p. 222.

médiatrice du pouvoir mortifère du texte d'Hitler, un pouvoir que le livre d'art de Linda Ellia réaffirme et dément dans un même geste. Car la mise à plat de l'aura maléfique de *Mein Kampf* à travers un dispositif citationnel, qui resitue le texte originel dans une nouvelle communauté de locuteurs et le recadre dans un dispositif artistique, tend du même coup à réitérer la force mortifère du manifeste nazi. Encore aujourd'hui, lui est accordé un pouvoir haineux, ce dont témoignent les débats autour de son éventuel passage dans le domaine public, et il semble quasi impossible de ne pas voir dans cet objet textuel le présage du « paradoxe d'une *condition humaine inhumaine* »⁴⁰ à laquelle le nazisme a voué les juifs, les tsiganes ainsi que d'autres groupes sociaux. Une condition rendue avec éloquence ce tableau réalisé par Linda Ellia (**fig. 11-L.E.**) où peine à se faire reconnaître l'humanité du visage représenté⁴¹. Les marques redoublées de la citation – sous forme de marges à l'échelle de la page, des dispositifs pré- et postfaciels et du boîtier orné de barbelés à l'échelle du livre – suggèrent tout au long de *Notre Combat* la persistance du pouvoir injurieux et blessant de *Mein Kampf* contre lequel l'abondant dispositif d'encerclement doit nous prémunir.

D'autre part, la médiation du texte injurieux par le biais de l'image entraîne la diffraction de la force médusante du texte d'Hitler, renforcée par le démembrement de l'ouvrage à la faveur duquel il passe du statut d'énoncé programmatique d'un génocide à celui d'œuvre d'art. Cette œuvre placée sous le signe d'un combat collectif refuse l'unicité et l'univocité et « n'est [surtout] pas un acte isolé »⁴². Au contraire, dans sa démarche comme dans son résultat, *Notre Combat* façonne un « nous » remémorant, une communauté laissée ouverte, toujours susceptible de se reconfigurer, à l'instar du livre sans cesse démonté et remonté dans le cadre des expositions qui s'en inspirent. Il ne s'agit donc pas de faire de l'image une arme mortelle et de mettre à mort la méduse hitlérienne, d'en finir une fois pour toute avec elle en la décapitant d'un coup d'épée fatal⁴³. Les images dont sont recouvertes les pages de *Mein Kampf* tendent plutôt à diffracter le texte et à faire dévier la trajectoire de ses énoncés afin de les mettre au service d'une entreprise de remémoration infinie.

⁴⁰ M. Revault d'Allonnes, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, « Alto », 2002, pp. 147-148.

⁴¹ Le tableau n'est toutefois pas signé.

⁴² L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴³ Même si quelques interventions participent en effet d'un désir de trancher la tête d'Hitler, à l'échelle du livre le projet mené par *Notre Combat* s'inscrit plutôt dans un processus de réflexion et de détournement.

Si elles obscurcissent le texte hitlérien, le masquant en totalité ou en partie, réduisant dans tous les cas sa lisibilité, les images de *Notre Combat* contribuent aussi « à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable »⁴⁴ appelées à se renouveler incessamment. Non seulement elles permettent de jeter un regard sur *Mein Kampf*, mais les images du livre d'art, en raison de leur dimension à la fois critique et collective, détournent les énoncés du programme nazi à d'autres fins, mettant ainsi en mouvement un livre que le gouffre de la Shoah a rendu (imaginativement) intouchable.

Préfigureurs d'une destruction d'une ampleur sans précédent, les mots d'Hitler deviennent très littéralement le lieu d'un processus de remémoration qui vise à recouvrer, par voie de recouvrement, ce que le projet nazi avait voulu effacer, à savoir non seulement une diversité humaine, mais également la mémoire même de la disparition. De la rencontre entre le texte programmatique du génocide perpétré au nom du nazisme et des réactions et commentaires imagés des intervenants s'engage un dialogue qui déplace et déjoue les enjeux du texte originel. La performativité à l'œuvre dans la rencontre du texte et des images fabrique un espace mémoriel où chacun – juifs et non-juifs, légataires officiels ou gens simplement « nés après [et qui, de ce fait,] ont été atteints par ces retombées comme anatomiques du nazisme et des camps »⁴⁵ -, est autorisé à s'exprimer sur ce lourd héritage commun qu'est la Shoah. Le projet d'Ellia les convie à donner libre cours au « mouvement des associations, c'est-à-dire des *montages* imaginaires et symboliques dont nous investissons interminablement cette histoire tragique »⁴⁶ contenue en germe dans *Mein Kampf*. Le montage, les associations libres et les procédés de recadrage du texte, arraché à son contexte originel et placé dans une nouvelle communauté de locuteurs, concourent à critiquer et à déplacer sans cesse le sens premier du manifeste en sorte que, à l'issue de son démembrement, de son recouvrement par l'image et de son remembrement, le livre hitlérien passe du statut d'aruspice mortifère à celui de corps de mémoire. Remembrement et remémoration se rejoignent dans *Notre Combat*, conviant le sens

⁴⁴ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 113. C'est, de façon générale, à toutes les images de l'art que Rancière attribue la capacité de faire naître ces nouvelles configurations.

⁴⁵ A.-L. Stern, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, 2004, p. 108.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 156.

donné en vieux français un verbe *resembler* qui désignait alors l'acte de mémoire⁴⁷. Bien qu'encore présent, le texte initial est dérouté par les interventions imagées. Sa téléologie meurtrière se voit ainsi détournée au profit de la construction d'un corps mémoriel collectif, composite, disparate, contradictoire, et en cela non seulement profondément humain, mais radicalement opposé au projet nazi qui cherchait à faire disparaître jusqu'à la mémoire de la disparition.

⁴⁷ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 347.

Temporalités de Claude Cahun : regards actuels et inactuels *-

Clara Dupuis-Morency

Parce que de toujours, elle arrive, vivante, nous sommes au commencement d'une nouvelle histoire, ou plutôt d'un devenir à plusieurs histoires se traversant les unes les autres (H. Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1])

Claude Cahun est aujourd'hui à la mode. La lumière que jette l'idée de mode sur l'œuvre de Cahun ne doit pas aveugler le lecteur mais, bien au contraire, lui permettre de percevoir l'effet de rupture que comporte cette idée. « Ce qui définit la mode est qu'elle introduit dans le temps une discontinuité particulière, qui le divise selon son actualité ou son inactualité, selon l'être ou le ne-plus-être-à-la-mode » [2], écrit Giorgio Agamben dans un texte qui pose la question suivante « De qui et de quoi sommes-nous les contemporains ? ». Affirmer l'*être-à-la-mode* de Cahun, c'est aussi poser la question de sa contemporanéité, de son actualité. Redécouverts dans les années 1980, les textes et les images de Claude Cahun (1894-1954), oubliés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, resurgissent en un étrange effet de prophétie, de surprenante familiarité avec un monde et une époque qu'elle-même n'a pas connus. On a souvent considéré que l'impression prophétique que provoque l'œuvre de Cahun tenait au fait que cette dernière aurait *annoncé* notre temps et qu'en lui, aujourd'hui, elle s'accomplirait. Or, cette interprétation relève d'une conception du temps qu'elle tente justement de révoquer, ou du moins de problématiser. Comme le suggère Agamben, l'*être-à-la-mode* est présent à un rendez-vous qu'il ne peut que manquer, il incarne une expérience du temps différente de celle d'un temps strictement chronologique, comme « quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme » [3]. La césure que pratique la mode dans le temps entre l'actuel et l'inactuel ne peut être fixée de façon exacte dans le temps chronologique [4] et, par cette indécidabilité, elle nous oblige à repenser l'étanchéité de cette frontière temporelle.

Cahun surréaliste, Cahun prophétique

Les lectures que l'on fait de l'œuvre de Cahun depuis les années 1990 envisagent souvent cette dernière sous l'angle des pratiques surréalistes du début du XXe siècle. Beaucoup de ces lectures (américaines pour la plupart) ont comme objectif de revenir aux œuvres d'artistes femmes surréalistes, écartées lors de leur production et jusqu'à la fin du siècle [5]. Dans ce contexte, les différents médiums adoptés par Cahun font souvent l'objet, par un même auteur, d'une différenciation à l'aune de son degré d'affiliation avec les pratiques surréalistes de l'époque, notamment entre l'usage que fait Cahun de la photographie dans la réalisation de ses autoportraits et des photomontages dans ses *Aveux non avenues*. Cet ouvrage de textes et d'images comporte une série d'héliogravures réalisées par Marcel Moore (l'acolyte, compagne et fausse *jumelle* de Cahun) « d'après les projets de l'auteure » (fig. 1). Pour Honor Lassalle et Abigail Solomon-Godeau, qui signent un texte sur les photomontages de Cahun dans le contexte de ses affiliations surréalistes, l'un des attraits principaux de cette technique pour Cahun fut assurément la rupture qu'opère ce procédé avec le « naturalisme putatif de l'image photographique » [6]. Cette visée, nous expliquent les auteures, en fait une technique « tout à fait cohérence avec les buts du surréalisme en général » (bien que relativement peu exploitée par les surréalistes eux-mêmes) : « une dénaturalisation de la vision, un intransigeant parti-pris anti-réaliste et le but le plus programmatique, soit l'accès à des processus inconscients et à l'aléatoire » [7]. Katy Kline, qui souscrit à cette lecture, consacre un article au parallèle proposé par plusieurs critiques d'art et théoriciens (notamment David Bate) entre les autoportraits de Cahun et l'œuvre photographique de Cindy Sherman. L'article de Kline touche à une problématique essentielle que pose le travail de Cahun dans le contexte de sa redécouverte, sans toutefois la développer comme telle : le rapport temporel que nous entretenons avec ces images, ainsi qu'avec le texte cahunien. Elle écrit :

The photomontages' fragmented, distorted, and repeated body parts undoubtedly contributed to the early history of the genre, but they seem strangely dated today. The

mutating identities of the earlier self-portraits constitute a subtler but ultimately more unsettling surrealism. (Les photomontages et leurs parties du corps fragmentées, déformées et répétées contribuent indubitablement à l'histoire des débuts de ce genre, mais ils semblent étrangement vieilliss aujourd'hui. Les identités changeantes des premiers autoportraits constituent un surréalisme plus subtil, mais plus perturbant).

Si les photomontages apparaissent à Kline comme vieilliss, désuets, c'est-à-dire strictement *de leur temps*, c'est surtout par opposition aux autoportraits qui donnent au spectateur la vive impression d'un face-à-face actuel (« *These early figures (...) return the viewer's inspection with an uncompromising, even confrontational gaze* » [8]). Comme dans cet autoportrait de 1929 (**fig. 2**), où le corps de l'artiste fait face à un miroir dont elle s'est détournée pour regarder le spectateur. Cahun y semble avoir tout juste interrompu sa conversation avec le double du miroir, une interruption dont le spectateur serait lui-même la cause : « *The two faces register a shock ; they have been interrupted by some intrusion from the outside world in the midst of a privated exchange* » [9], commente Kline. Le regard des autoportraits cahuniens, presque toujours dirigé vers le spectateur dans une troublante frontalité, donne l'impression de s'adresser à lui depuis le début du XXe siècle, dans un face-à-face auquel il ne peut échapper. Premières images redécouvertes à la fin des années 1980, c'est par ces autoportraits que l'œuvre de Claude Cahun a effectué son retour au monde. Les photomontages, quant à eux, n'ont pas joui de la même attention et, à en croire Kline, appartiendraient à un temps qui se serait refermé sur eux. Les divers textes cahuniens, quant à eux, même s'ils bénéficient d'un intérêt s'intensifiant actuellement dans un certain milieu académique [10], restent relativement peu lus. Dans un ouvrage sur la photographie et le surréalisme, Alain Fleig envisage les textes de Cahun, par opposition à ses images photographiques, sous un angle similaire à celui sous lequel Kline aborde les photomontages :

Actionnisme, performances, installations, c'est toute une pratique contemporaine que Claude Cahun aura largement précédée et instituée, tout comme elle aura été totalement et intimement de son époque dans son exigence de provocation et d'engagement personnel. Au-delà des textes qu'elle écrivit, aujourd'hui peut-être un peu difficiles à réactualiser, c'est à travers son travail photographique que peuvent se lire le mieux son intense modernité et l'immense leçon d'indépendance face aux images [11].

J'ai traduit le terme anglais employé par Kline pour parler des autoportraits, *dated*, par « vieilliss », mais j'aurais pu aussi bien dire : « démodés ». La césure qu'introduit Kline entre, d'une part, les autoportraits, ayant toujours le pouvoir de nous inquiéter et, d'autre part, les photomontages qui seraient, depuis, *passés de mode*, est avant tout une césure temporelle. Les photomontages, mettant en jeu un regard radicalement nouveau, seraient restés prisonniers, si l'on peut dire, d'un temps donné, le temps de l'avant-garde, peut-être, déjà dépassé dans son caractère d'inédit dès qu'il se manifeste, sorte de « présent déjà passé » [12]. Les images issues du photomontage chez Cahun sont ici perçues en fonction de leur historicité (leur contribution au développement du genre), alors que les autoportraits conservent leur caractère perturbateur, même si Kline les situe eux aussi par rapport à leur inscription au sein du surréalisme. Ils apparaissent au spectateur actuel, s'imposent à lui, par leur pouvoir de l'ébranler, de le déstabiliser *encore*. Ces images seraient parvenues à échapper à la sentence du temps – sentence qui, si l'on en croit les propos de Kline, aurait réglé le sort des photomontages en en faisant, irrémédiablement, des images du passé. Or, Kline ne se questionne pas davantage sur les raisons qui confèrent aux autoportraits une telle actualité. La différenciation entre le photomontage et l'autoportrait chez Cahun relèverait ici d'une opposition entre l'*actuel* – plus précisément, ce qui a le pouvoir de resurgir comme actuel, de faire qu'une image passée s'adresse *encore* au spectateur présent, ait reconquis le pouvoir de perturber son regard – et l'*inactuel*, le désuet, le démodé, bref, ce qui est inapte à concerner le spectateur. Alors que les autoportraits donnent l'impression de *regarder encore* ce dernier (au sens où l'on dit « cela me regarde » lorsqu'on se sent concerné par une chose), les photomontages, suivant cette

distinction entre actuel et inactuel, ne le regarderaient tout simplement plus. Ou, du moins, c'est ainsi que le comprend une conception qui fait de l'inactuel, au nom d'une certaine vision de l'histoire, ce qu'on a déclaré mort. Est-ce donc parce que le procédé du photomontage opéra une rupture plus brutale avec le mode de vision traditionnel qu'il est aujourd'hui confiné à ce rôle historique de rupture, de dislocation de l'image photographique naturaliste et que, maintenant que la réputation de la photographie à reproduire sagement le réel a été sérieusement ébranlée, le photomontage nous donne l'impression d'un effort désuet ? Le problème principal avec cette hypothèse, en regard du travail de l'image par Cahun, est en fait un problème formel. La nouveauté dans laquelle s'inscrit le photomontage cahunien n'est pas une nouveauté qui se définit par rapport à un moment de l'histoire, même à un moment de l'histoire des images. L'image, chez Cahun, (tout comme le mot, d'ailleurs) vise à se renouveler, c'est-à-dire non pas à apparaître pour fonder un genre ou instituer définitivement un nouveau regard, mais bien pour qu'à chaque manifestation, « autre chose incessamment devienne » [13]. La nouveauté ne se réduit pas, pour Cahun, à un moyen d'inscrire une forme inédite dans l'histoire ; elle est une forme artistique en tant que telle, et de la façon la plus radicale qui soit.

Historiquement parlant, les œuvres de Cahun sont des productions du passé. On peut même dire, plus précisément, qu'avant d'être redécouvertes, elles avaient été oubliées, écartées de l'histoire. C'est en *survivantes* que ces images ont ressurgi parmi nous. Ce qui avait été déclaré mort a fait retour. Toutefois, ce retour a de particulier que même s'il s'agit d'images du passé, il institue pour le spectateur actuel une expérience visuelle vécue comme présente. On pourrait dire que l'image revient au monde comme « expérience vécue présente » pour les spectateurs du XXI^e siècle, au lieu d'entrer en relation avec eux comme « morceau du passé ». Cette phrase reprend, à peu de choses de près, les termes d'un contemporain de Cahun qui a pensé, au tournant du XX^e siècle, les phénomènes de rupture, d'interruption et de surgissement non seulement dans le « tissu de la représentation » [14], mais dans l'expérience même du temps. Ce penseur est Freud. Confronté à la nature « atemporelle » [15] de l'inconscient, Freud conceptualise le retour du refoulé dans la « contrainte de répétition » :

Mais alors il devint de plus en plus clair que (...) le devenir-conscient de l'inconscient, n'était pas pleinement atteignable (...). Le malade ne peut pas se souvenir de tout parmi ce qui est refoulé en lui, peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction de la justesse de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de répéter le refoulé comme expérience vécue présente, au lieu de s'en souvenir comme d'un morceau du passé, ce que préférerait le médecin [16].

Si je cite ces lignes, c'est parce qu'à l'époque de Cahun (qui connaissait d'ailleurs les écrits du psychanalyste), Freud parle de la surprenante « fraîcheur » avec laquelle une scène passée de l'enfance (la scène originaire) ressurgit dans la vie du sujet et ce, dans toute son actualité [17]. Il ne s'agit pas, pour l'œuvre de Cahun, d'un retour dans la durée d'une vie individuelle. Néanmoins, la façon qu'a Freud de penser les effets d'interruption dans la linéarité du temps et de surgissement d'un passé comme expérience présente permet d'aborder différemment les catégories d'inactuel et d'actuel en regard de l'expérience de l'œuvre d'art cahunienne dans le contexte de sa réactualisation. Le spectateur, habitué à considérer les choses passées comme prises dans un temps révolu, clos sur lui-même en quelque sorte, est bien obligé d'admettre que ces images surgissent devant lui comme si elles lui étaient contemporaines. C'est ce surgissement dans le temps de l'inactuel comme actuel qu'a essayé de penser Freud.

La rencontre des images et des textes de Cahun donne au spectateur-lecteur l'impression que le temps présent de l'œuvre (le temps réel de son inscription dans le monde), qu'il devrait déceler comme passé, se présente à lui dans son actualité première. Presque comme si elle lui était *destinée*. Difficile à concevoir, cette ouverture pratiquée dans le motif du temps chronologique ne se fait

sentir que subrepticement et momentanément. Si, comme l'écrit Walter Benjamin, « l'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à la connaissance » [18], le spectateur-lecteur aura vite fait d'attribuer cette impression aussi brève et soudaine qu'inexplicable – surgissant et fendant sa perception sans que sa conscience n'ait le temps de la saisir – aux effets habituels d'un temps proprement historique.

Cela expliquerait, du moins, pourquoi l'effet prophétique de l'œuvre de Claude Cahun est presque unanimement compris aujourd'hui comme la parole dont l'annonce se serait concrétisée dans les bouleversements identitaires présents. Citant Katy Deepwell, Kline réitère la thèse largement reçue selon laquelle Cahun « préfigure » le développement des études *queer* en « postulant » la possibilité d'une pluralité d'identités sexuelles. On explique le face-à-face dans lequel nous engageant ces images par la promesse que portent celles-ci de ce qui devait s'incarner aujourd'hui. Cahun a su représenter, donner une image de notre temps (donc, de l'avenir) en avance d'environ cinquante ans. Si le spectateur actuel est toujours perturbé par ces images, c'est qu'elles le concernent directement ; c'est une vision de lui-même (de son « époque ») qu'elle lui fait parvenir du passé : cela le regarde *encore*. Mais doit-on, pour autant, en déduire qu'il s'agit d'une voix prophétique au sens où l'entendent plusieurs critiques (la parole annonciatrice de l'incarnation) ? Co-commissaire (avec François Leperlier) de la rétrospective dédiée à Claude Cahun au Jeu de Paume à Paris en 2011, Juan Vincente Aliaga signe, dans le catalogue d'exposition, un texte dans lequel il récapitule le parcours des images cahuniennes. Ce texte s'intitule « La fabrication d'une icône. Propos sur la réception de l'expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte » et débute avec ces mots : « Le monde attendait Claude Cahun » [19]. L'imparfait du verbe « attendre » laisse entendre que l'arrivée messianique de Cahun a bel et bien eu lieu. Certes, le sujet qu'elle met en scène dans son processus d'indéfinition crée un effet prophétique, ainsi que sa recherche d'un troisième genre sexuel où le neutre serait la traduction d'un *espace intermédiaire* qui *n'existerait pas encore dans notre langage*. Mais entendre l'œuvre de Cahun comme la parole messianique qui aurait trouvé en notre contexte actuel le terrain de son incarnation correspond à essayer d'imposer une forme contre laquelle se défend précisément la matière même de cette œuvre. Cela revient à envisager l'actualité de Cahun comme l'accomplissement d'un processus linéaire où l'annonce trouve sa forme concrétisée dans ce qui n'est pas autre chose qu'un temps d'ordre téléologique. « La parole du passé est toujours parole d'oracle : vous ne la comprendrez que si vous devenez les architectes du futur et les interprètes du présent » [20]. Cette phrase de Nietzsche offre une compréhension différente de la voix du passé comme prophétique, où l'inactuel permet cette fois de concevoir le passé comme force de questionnement du présent et de conceptualisation de l'avenir. Ainsi, ce qui appartient à un autre temps a la capacité d'« exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir » [21]. La réception des œuvres de Cahun dans le contexte de sa redécouverte a donné lieu à une sorte de classification de ses différentes productions artistiques dont le critère décisif est leur possible réactualisation. Or, qu'il s'agisse d'une lecture surréaliste ou d'une interprétation prophétique, ces lectures finissent souvent par figer l'œuvre dans une lecture historique (soit comme produit de son temps, soit comme promesse accomplie) et occultent ce qui, en elle, refuse toute forme définitive. Et, plus gravement encore, on ignore la condition de possibilité (et d'impossibilité) de toute expression cahunienne : le temps du provisoire, et du recommencement.

La forme et l'informe

Si l'œuvre fait retour, peut-être est-ce parce que, un peu comme la scène originale à laquelle le sujet n'aura jamais accès sinon dans l'après-coup, l'expression cahunienne est d'abord vécue comme « non avenue » [22]. Se fixer, dans le verbe ou dans l'image, équivaut chez Cahun à se figer dans la mort. La vie, « continuellement soumise à la question », dès que conçue est *contrainte à passer la parole* à la mort.

Vie, mort sœurs sans âge. (...) Que fait la vie pour sa défense ? (...) impuissante et torturée dans l'anarchie, continuellement soumise à la question ; souillée, dans la pureté, prostituée, animale ; mensongère dans l'héroïsme – ou, sitôt que conçue, contrainte à te passer parole. Renonce à t'exercer, renonce à toi-même, ô mort, vulgaire mort [23].

En ce sens, faire œuvre s'inscrit dangereusement sous le signe d'un mourir. Ce pourquoi Cahun refuse de s'inscrire dans les mots ou de se graver dans l'image une fois pour toutes. Même au prix d'un processus créatif paradoxal, contradictoire et souvent souffrant : « J'en ai assez de reprendre, de faire durer la vie, cette pourriture, cette souffrance. Trop d'effort passe à se survivre. Allons au plus vite fait : chez le photographe, à la guillotine, au bordel, dans mes bras... » [24], écrit-elle vers la fin d'*Aveux non avenues*. Trois ans après avoir achevé une première version de l'ouvrage (1919-1925) [25], Cahun rédige une seconde conclusion, comme pour rappeler qu'on n'échappe pas plus au perpétuel recommencement du texte qu'on ne s'affranchit de « la ronde machinale des mondes » [26] :

Mais pourquoi nous hâter vers d'éternelles conclusions ? C'est à la mort, non au sommeil (encore un trompe-l'œil), qu'il appartient de conclure. Le propre de la vie est de me laisser en suspens, de n'admettre de moi que des arrêts provisoires. Reprise. Raccords, ravaudages, répétitions, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment devienne. Œuvre essentiellement obscène, et destinée – si protégés ou dégoûtés qu'ils soient dès le berceau – à passer par les mains de tous les nouveau-nés viables [27].

Œuvre essentiellement obscène : Cahun revient ainsi à ce qu'elle avait annoncé dès le début du texte. Dès les premiers mots des *Aveux non avenues* (« L'aventure invisible »), l'auteure laisse déjà supposer que le chemin emprunté en est un auquel le lecteur n'aura pas accès : « Non. Je suivrai le sillage dans l'air, la piste sur les eaux, le mirage dans les prunelles » [28]. L'essentiel de l'œuvre se produit hors de la scène du livre, un espace dont elle éprouve constamment les limites. L'image de la trace invisible (le sillage dans l'air et la piste sur l'eau) inaugure une lecture qui ressemble, dès le départ, à une chasse où le sujet s'est toujours dérobé aux mots qu'il a disposés en indices – formant les innombrables figures imaginaires où il se projette [29]. L'œuvre est un lieu sans mémoire ou, du moins, dont la seule mémoire est une eau déformante et, en elle-même, informe. Un milieu dont l'essentiel reste toujours captif et inaccessible :

En vain. Ma mémoire se gonfle en vain, gorgée de ses faux trésors. Tout ce que je tire de là, flétri, sans consistance, est comme algue sortie de l'eau. C'est toute ma vie que j'en tire, toute remise en question [...] [30]

Comme celle qui écrit, le lecteur n'a accès qu'aux rejets d'une matière en métamorphose et, en elle-même, insaisissable. Il est perpétuellement interrompu dans sa lecture, soumis au rythme imprévisible d'une parole qui appelle sans cesse sa propre révocation.

Reparaissent la glace à la main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence.

Le lecteur des *Aveux non avenues* est arrêté dans son élan, trahi dans sa confiance. L'aveu n'est jamais celui qu'il attend. L'œuvre est à la fois du côté du tranchant, « du côté de la lame » [31], et du côté de l'indécidable, de l'inclassable. Chaque renoncement de l'auteure à ses propres paroles, chaque rupture de la voix laisse le lecteur, impuissant, dans l'espace angoissant et vertigineux de l'inconnaissable. « Vais-je donc m'embarasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est

sous-entendu, l'ascension ou la chute » [32]. C'est que Cahun a donné à son œuvre une forme qui serait, à l'image de la vie, « continuellement soumise à la question ». L'art tente désespérément de prendre le rythme de la vie. Et pour Cahun, la forme linéaire du récit ne pouvait visiblement faire sentir au lecteur le recommencement perpétuel dans lequel le sujet s'éprouve lui-même. L'autoportrait fragmenté, déformé (voire mutilé) et multiplié qui compose, en quelque sorte, le photomontage des *Aveux* (fig. 3), est lui aussi une forme de question adressée au regard, c'est-à-dire à la faculté qu'a le spectateur d'apercevoir le sujet à travers le montage, l'image « ravaudée » à partir des morceaux d'une image perdue, ou plutôt : non avenue. Interpréter l'inactualité dans laquelle ces photomontages apparaissent comme le caractère d'un objet désuet (qui ne regarde plus personne) ne tient pas compte du fait que le procédé du photomontage se fonde chez Cahun sur l'écart qu'il entretient avec toute possibilité d'actualité du sujet avec lui-même ou avec le monde. Pour mettre en image une vie sans cesse recommencée (une vie de « reprise » en ses deux sens : répétition et raccord), le photomontage procède à la révocation visuelle du récit et met en image les fractures du présent. En lui s'exprime l'impossibilité, pour le sujet cahunien, de « fixer » l'image, dans l'espace et dans le temps :

Il faudrait maintenant fixer l'image dans le temps comme dans l'espace, saisir des mouvements accomplis – se surprendre de dos enfin. « Miroir », « fixer », voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. En somme, ce qui gêne le plus Narcisse le voyeur, c'est l'insuffisance, la discontinuité de son propre regard [33].

Si ces images nous parviennent dans une certaine inactualité, c'est, avant tout, parce qu'elles donnent une forme visuelle à ce qu'Agamben désigne, en s'inspirant d'un poème d'Ossip Mandelstam, comme les « vertèbres » du temps. Le temps individuel d'une vie singulière, mais aussi le temps collectif de son époque, avec lequel Cahun ne coïncide pas non plus tout à fait. « Le poète, en tant que contemporain, est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure » [34]. Dans un geste qui est loin d'être anodin, Cahun destine son œuvre à « tous les nouveau-nés ». Plus précisément, elle destine son œuvre « à passer par les mains de tous les nouveau-nés viables », c'est-à-dire à être manipulée, maniée, voire transfigurée par ces regards de l'avenir. Dans sa forme même, l'œuvre s'adresse à des regards eux-mêmes non encore venus, non pas pour leur apparaître définitivement, mais pour que leur « nouveauté » reformule à perpétuité la question posée à l'œuvre. Pour « qu'autre chose incessamment devienne ». Toutefois, ces destinataires ne sont pas n'importe quels regards futurs, mais bien ceux d'une toute première enfance du futur. Les nouveau-nés évoquent à la fois un corps dont les articulations ne sont pas encore fixées, mais aussi le temps de la mémoire perdue, l'inaccessible de la préhistoire. « Une peinture nouvelle, c'est une peinture qui s'offre à un regard formé à voir autrement [...] » [35], écrit Jacques Rancière dans *Le Destin des images*. La nouveauté qui s'adresse au regard du nouveau-né est toutefois plus radicale, elle s'offre à un regard non encore *formé* à voir d'une façon définie, une faculté de voir l'œuvre dont aucun savoir n'a encore fixé les articulations. N'est-ce pas en s'adressant à ce qu'on pourrait appeler une *faculté préhistorique* [36] du sujet que les œuvres de Cahun conservent le pouvoir d'ébranler les regards du présent ? Une faculté que l'histoire, individuelle et collective, a écrasée sous ses catégories. Or, il n'est probablement pas possible de voir à rebours de ces apprentissages, d'une *formation* du regard. La perturbation du regard à laquelle procède l'œuvre relève davantage de l'*interruption*. Pour un moment, le temps provisoire de la surprise et de l'étonnement, le temps du choc, l'œuvre suspend la faculté habituelle du sujet d'entrer en contact avec elle (par les catégories de son savoir). Georges Didi-Huberman évoque ainsi cette interruption du savoir par le surgissement de l'image.

[...] nous ne partons ni ne revenons jamais à l'innocence. Il n'y a pas de paradis de l'image, ni en amont, ni en aval de la connaissance. Il n'y a pas d'innocence du regard qui préexisterait à ce regard-là que je pose sur cette image-ci. (...) Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais il se passe quelque chose

d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant même où l'image apparaît. L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit « puissante », efficace, nous « saisit », donc nous dessaisit. C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu. Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir – beaucoup de savoir –, pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que, devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories. (...) Il y a des images qui surgissent devant nous et nous livrent à un état de surprise totale. C'est le moment de non-savoir que nous venons d'évoquer. (...) c'est que le surgissement est, en effet, une dimension essentielle de notre expérience des images : chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir [37].

Le propre du surgissement, chez Cahun, serait de remettre en jeu le savoir, pour le dire dans les termes de Didi-Huberman, à chacun de ses recommencements. Cahun n'interrompt pas seulement le rapport historique, linéaire qu'entretient habituellement le sujet avec le temps en se présentant à lui comme une « expérience vécue présente ». Par la forme même de son expression poétique (à la fois textuelle et visuelle), une forme « continuellement soumise à la question », elle dépossède momentanément le sujet des connaissances qu'il lui fallait pour la saisir, le confronte à cette question à laquelle l'histoire littéraire et l'histoire de l'art n'ont fourni aucune réponse.

C'est bien là le sens réel d'une parole oraculaire ou prophétique chez Cahun. Une parole qui aurait le pouvoir non pas de contenir l'avenir et de lui fournir une réponse définitive, mais bien d'être lancée vers l'avenir comme une question appelant une réponse à chaque fois nouvelle, révocable et provisoire. N'est-ce pas cela qu'on entend dans l'injonction que prononce l'auteure au début de ses *Aveux* : « Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de moi-même » [38]. La parole, en décalage non pas seulement avec son propre temps, mais avec le temps de sa propre énonciation, refuse de s'écrire définitivement. En décalage par rapport à leur propre temps de création, ces *Aveux* sont travaillés par le recommencement perpétuel, les convulsions d'une nouveauté radicale dont la matière textuelle et visuelle porte le témoignage. Claude Cahun nous regarde donc encore, et encore. En concevant le sentiment que son œuvre concerne le XXI^e siècle non pas comme l'incarnation d'une annonce, mais comme un recommencement provisoire, ses autoportraits n'apparaissent pas les seuls tributaires d'une réactualisation. Si Cahun est aujourd'hui *à la mode*, n'est-ce pas parce que ses œuvres font des lecteurs et des spectateurs du XXI^e ses « contemporains » ? C'est-à-dire qu'elles introduisent dans leur présent une rupture par laquelle *quelque chose* de son propre présent les regarde. C'est ce « quelque chose » qui reste à penser, ce qui empêchait Cahun de coïncider avec son propre temps et qui permettrait à son œuvre d'être perpétuellement renouvelée. Ses textes et ses images offrent une image de ce présent du passé, si l'on peut dire, interrompant ainsi l'uniformité de l'idée que l'on se fait du temps. Une expérience actuelle dans l'inactuel, ou ce qui avait été déclaré mort respire encore.

- Je tiens à remercier le musée [Jersey Heritage](#) et plus particulièrement Val Nelson, pour les droits de reproduction des œuvres de Claude Cahun présentées ici. [1] La Méduse de Cixous, dont le travail sur le féminin comme rescapé de l'histoire habite la présente réflexion, était à l'origine de la rencontre qui a servi de prétexte à cet article. [2] G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Editions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque », 2008, p. 27. [3] *Ibid.*, p. 26. [4] Par exemple, le moment exact de l'être-à-la-mode de Cahun se situe-t-il lors de sa redécouverte par François Leperlier, lorsque l'intérêt de la part du « monde de l'art » s'est répandu dans le monde entier, lorsque le monde

- universitaire s'est emparé de son œuvre ou encore maintenant que ses œuvres commencent à toucher un public plus large ? [5] Voir H. Lasalle et A. Solomon-Godeau, « *Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages* », dans *Afterimage*, vol. 19, n° 8, mars 1992 ; Mary Ann Caws, « *Doubling Claude Cahun's split self* », dans *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997 ; Georgiana M. M. Colville et Katherine Conley (dir.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998 ; Witney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, MIT Press, 1998. [6] « [...] its disruption of the putative naturalism of the photographic image » (H. Lasalle et A. Solomon-Godeau, « *Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages* », dans *Afterimage*, vol. 19, *Op. cit.*, p. 11). [7] « [...] the technique of photomontage is fully consistent with the stated goals of surrealism in general : the denaturalizing of vision, an uncompromisingly anti-realist bias and most programmatically, access to unconscious processes through the operations of chance and the aleatory » (*Ibid.*, p. 11). [8] « Ces premières figures (...) inspectent en retour le spectateur d'un regard résolu, voire agressif » (K. Kline, « *Claude Cahun and Cindy Sherman* », dans *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 68). [9] « Les deux visages manifestent un choc ; ils ont été interrompus en plein échange privé par une intrusion venant du monde extérieur » (*Ibid.*, p. 70). [10] Outre le nombre grandissant de mémoires et de thèses en études littéraires sur Cahun, voir principalement les travaux sur le texte cahunien (en plus des auteures nommées en note 5) de Mireille Calle-Gruber, François Leperlier, Andrea Oberhuber, Tirza Latimer, Gayle Zachmann. [11] A. Fleig, *Etant donné l'âge de la lumière I. Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 120.
- [12] C. Cahun, *Aveux non avenues*, dans *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 431. [13] *Ibid.*, p. 429. [14] Cette expression est de Georges Didi-Huberman, qui consacre une partie de son ouvrage *Devant l'image au Traumarbeit* freudien et à la façon dont le travail théorique du psychanalyste a pratiqué une ouverture (déchirure) dans la conception de la présentation visuelle. Un travail d'ouverture, nous dit Didi-Huberman, « de la logique autant que d'ouverture de l'image » (*Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1998, p. 179). Dans le texte cité plus haut, Lasalle et Solomon-Godeau font un parallèle entre le procédé visuel de découpage et de réorganisation de l'image dans le photomontage et les mécanismes de déformation du rêve chez Freud. Il faudrait pousser la comparaison afin de voir comment, chez Cahun, travaille ce que Freud nomme l'« ombilic du rêve », soit le point de non-savoir, d'insaisissable dans le matériel de rêve et qui constitue la limite de l'interprétation tout en fonctionnant comme point d'origine des pensées du rêve. Cet article ne se penche pour l'instant que sur la parenté, entre Freud et Cahun, d'une certaine réflexion sur le retour d'un temps passé comme actuel. Mais il faudra éventuellement s'interroger davantage sur la façon dont le psychanalyste et l'artiste mettent tous deux en œuvre une dislocation dans la logique de l'image, et comment ils s'acharnent à vouloir rendre compte, chacun à leur manière, d'une confrontation à l'insaisissable ombilic. [15] « Pour ce qui est du point de vue du médecin, je ne puis que déclarer qu'il lui faut dans un cas semblable se comporter de façon aussi "atemporelle" que l'inconscient lui-même, s'il veut apprendre et atteindre quelque chose » (S. Freud, *L'Homme aux loups*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1990, p. 8). [16] S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, pp. 16-17. [17] S. Freud, *L'Homme aux loups*, *Op. cit.*, p. 42. [18] W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 430.
 - [19] J. V. Aliaga, « La fabrication d'une icône. Propos sur la réception de l'expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte », dans *Claude Cahun* (catalogue d'exposition), Paris, Hazan/Jeu de Paume, 2011, pp. 157-177. [20] F. Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dans *Considérations inactuelles*, II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 135. [21] *Ibid.*, p. 94. [22] Le terme « avénu » est

- une forme ancienne du terme « advenu ». [23] Cl. Cahun, *Aveux non avenues*, *Op. cit.*, p. 19. [24] *Ibid.*, p. 222. [25] Les dates sont de l’auteure et figurent avant chacune des deux sections. [26] « Et tandis que je prétends chercher à m’affranchir de la ronde machinale des mondes, des pensées fabriquées en série, du jeu des mots et des folles images... » (*Ibid.*, p. 431). [27] *Ibid.*, p. 429. [28] *Ibid.*, p. 178. [29] Mireille Calle-Gruber parle de l’œuvre de Cahun comme de « l’autoportrait d’une désistance du sujet » (dans « **Créer à la proue de soi-même. L’œuvre photographique de Claude Cahun** », *Sens Public*, mars 2007 (dernière consultation le 14 août 2014)). [30] Cl. Cahun, *Aveux non avenues*, *Op. cit.*, p. 228.
- [31] *Ibid.*, p. 129. [32] *Ibid.*, p. 177. [33] *Ibid.*, p. 218. [34] G. Agamben, *Qu’est-ce que le contemporain ?*, *Op. cit.*, p. 15. [35] J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 91. [36] L’idée du préhistorique est elle aussi d’inspiration freudienne. [37] G. Didi-Huberman, « La Condition des images » (entretien avec Frédéric Lambert et François Niney), *L’Expérience des images*, Paris, INA, « Les entretiens de MédiaMorphoses », 2011, pp. 83-84. [38] Cl. Cahun, *Aveux non avenues*, *Op. cit.*, p. 178.
 -

Les écrits de la Méduse aujourd'hui : L'abjection du corps féminin dans les récits de Nelly Arcan - Julie Tremblay-Devirieux

Pour Freud, l'antique figure mythique au regard mortel évoque l'horreur et l'irreprésentabilité de l'intimité féminine [1]. Le sexe de la femme a le pouvoir de « pétrifier » l'homme qui le regarde, celui-ci étant terrifié par la peur de la castration, mais aussi rigidifié par son désir pour ce « continent noir » qu'est le corps féminin. Cette interprétation a suscité différentes contre-appropriations féministes, dont celle, bien connue, d'Hélène Cixous, en 1975 [2]. S'adressant à la femme par l'intermédiaire de la Méduse, elle l'enjoint à prendre la plume pour parler de son corps – et le faire parler – afin de le revaloriser, de construire une identité féminine positive et de libérer la parole littéraire féminine du spectre du « phallogocentrisme ». Ainsi la Méduse doit sortir de son mutisme et de sa résignation pour exhiber, au *je*, un « sexte » [3] qui pétrifierait tous les Persée de ce monde. Ce *Rire* est devenu rapidement un manifeste pour une écriture du corps « féministe ». L'appel de Cixous a été entendu : l'écriture du corps a été un important vecteur d'*empowerment* dans la littérature des femmes associée au féminisme de la deuxième vague [4].

Or, que se passe-t-il dans les écrits féminins plus récents [5] ? Il s'agit encore d'une écriture du corps à la première personne, mais qui, à partir d'une esthétique à l'économie foncièrement *scopique* [6], fait du sujet féminin un Autre, voire un objet, ou même ni l'un ni l'autre : un « abject » [7]. La narratrice, posant un regard sans pudeur sur son propre corps, l'*ab-jecte* [8] – et de là, s'*ab-jecte* elle-même. Méduse aurait-elle retourné son arme, l'écriture, contre son propre sein ? En serait-elle arrivée, par la pratique d'une écriture de l'abjection du corps féminin, à la médusation non seulement du lecteur, mais aussi de la femme ? Ce phénomène troublant est à l'œuvre dans les textes de l'auteure québécoise Nelly Arcan. Née en 1975 et décédée en 2009, elle a notamment publié trois récits qui s'inscrivent pleinement dans cette nouvelle génération où prime une écriture du corps à laquelle n'appelait pas exactement la Méduse cixousienne : *Putain* en 2001, *Folle* en 2004, et *A ciel ouvert* en 2007. C'est que la Méduse arcanienne pratique une écriture de l'abjection du corps qui *montre* l'innommable, et où le sujet se dissout dans une corporalité sans nom. Plutôt que l'émancipation de la narratrice, de la femme, de la lectrice, cette Méduse produit une violence sexuelle destructrice, voire mortifère. Mais c'est justement l'*ab-jection* pratiquée par cette Méduse arcanienne qui met en jeu – et en cause – les représentations et conceptions phallogocentriques du féminin.

L'abjection : à la frontière du langage et de l'image

Avant d'exposer ce que j'entends par une écriture du corps abject, il convient de donner un aperçu de la polysémie et de l'intermédialité de la notion d'*abjection*. Avec *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, publié en 1983, Julia Kristeva est la première à en proposer une étude approfondie, à partir d'un cadre théorique centré sur la psychanalyse lacanienne [9]. À un premier degré, l'abjection est l'exclusion par le sujet des éléments menaçant l'intégrité de son « moi ». Si l'opération est emblématique de la fameuse « phase du miroir » de Lacan [10], que vit le petit enfant, il s'agit aussi d'un processus psychologique normal et constamment réaccompli par tout sujet. Plutôt que l'attribution d'une qualité intrinsèque à l'élément rejeté, on retiendra le caractère dynamique de l'opération, qui vise à établir le moi par *ab-jection* du « non-moi ». Ce n'est donc pas tant « l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites » [11]. Par conséquent, si l'*ab-jection* met en évidence la structure ou l'ordre produisant l'identité, elle affirme aussi l'impossibilité d'une identité stable, une, cohérente. C'est que l'acte d'*ab-jecter* identifie, ordonne ou hiérarchise aussi en *transgressant* l'ordre à peine instauré : il met au jour la structure de laquelle découle l'existant en niant aussitôt celui-ci, puisque les deux termes « existent » alors simultanément.

Dans une perspective collective ou culturelle, l'*ab-jection* s'appréhende comme ce qui produit l'Autre [12] – et, par la même occasion, le légitime ou le normal. Or, en expulsant certains individus à l'extérieur du corps social ou en marge de celui-ci, l'abjection les confine aussi hors (ou en marge) du « culturellement intelligible », et donc du « dicible » : car l'ordre symbolique mis au

jour par l'abjection, en dessinant les limites des sujets du groupe social, dessine aussi les frontières entre le pensable et l'impensable, entre le dicible et l'indicible – ou l'innommable. Pour Kristeva, l'abject se situe précisément hors de l'ordre symbolique (lacanien), au sein d'un ordre opposé, pré-linguistique, qu'elle nomme le « sémiotique » : l'abjection se produit lorsque le sémiotique fait irruption dans le symbolique. C'est ainsi que la mise en langage de l'abjection devient extrêmement intéressante dans une perspective littéraire : la difficulté à dire et à penser l'abject nécessite l'emploi de procédés poétiques [13]. L'économie scopique déployée par les écrivaines associées à la troisième vague du féminisme est justement un de ces procédés littéraires mis en œuvre pour signifier l'indicible.

L'abject échappe au système symbolique. C'est un signifiant toujours-déjà exclu ou *jamais-encore* signifiant, un « indice » plutôt qu'un « signe » au sens plein que la sémiotique donnerait à ce terme. C'est alors qu'il se révèle osciller entre le textuel et le visuel : « [Il] ne *signifi[e]* pas la mort. (...) Non, tel un théâtre vrai, (...) le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre » [14]. Une écriture de l'abjection s'attèlera à faire advenir ce « théâtre » au sein des mots, à mettre en œuvre l'*ob-scène*, dévoilement par le regard de la narratrice de ce qui ne devrait pas être vu. Kristeva note ailleurs que l'indicibilité de l'abject comme signifiant nécessite de faire appel à la vision : « Echappant, fuyant, déroutant, ce non-objet n'est saisissable que comme un signe. C'est par le truchement d'une représentation, d'un voir donc, qu'il se maintient » [15]. Enfin, élargissant encore le sens qu'elle attribue au terme « signe », l'auteure dit de l'abject qu'il est « un affect et pas encore un signe » [16]. Elle pense par exemple à la « vision » de l'abject dans le *Voyage célinien*,

vision qui s'oppose à toute représentation si celle-ci est le désir de coïncider avec une identité [au sens de ce qui est pareil à lui-même, dont on peut définir l'essence] présumée du représentable. La vision de l'ab-ject, par définition, est le signe d'un ob-jet impossible, frontière et limite. Fantasme si l'on veut, mais il introduit (...) une surcharge pulsionnelle de haine ou de mort, qui empêche les images de se cristalliser (...) et les fait éclater dans la sensation (douleur) et dans le rejet (l'horreur), dans la sidération de la vue [17].

L'écriture de l'abjection ne serait-elle possible que par le biais d'une violence scopique faite au lecteur, au moyen de la représentation textuelle d'*images* obscènes qui parlent *au* corps (et aux sens) et *du* corps ? S'il est difficile, au fil de ces différentes tentatives formulées par Kristeva pour cerner la nature spécifique de l'abject comme signe, de se prononcer dans une perspective strictement sémiotique, on peut néanmoins retenir que l'abjection textuelle est instable et transitoire, qu'elle est saisissable par la vision, et qu'elle produit un impact affectif et sensoriel sur le lecteur. Carole Talon-Hugon, dans un essai sur le dégoût en art, souligne aussi l'imbrication entre cet affect et le visuel en littérature : l'« apt[itute] [de celle-ci] à générer [un] sentimen[t] [de répulsion] tient au pouvoir d'iconicité du langage. Les mots font surgir des images » selon le modèle de l'hypotypose, figure de rhétorique « fai[sant] naître des représentations qui occupent vivement la conscience » [18].

Cette expérience esthétique de l'abjection à la jonction du textuel, de la représentation du corps et de l'affectif, qui se produit lorsque ce qui doit être caché ou tu « est clamé haut et fort », suivant Antoine Pickels, je le nomme « médusation ». Elle découle

[d]'une esthétique outrancière qui réclame l'attention par son excès (...). [C'est] une esthétique hystérique aussi, au sens que donnent les psychiatres du XIXe siècle à l'hystérie, celui d'un excès de présence de la personne et du monde pour la personne (tout est « trop là »)... comme l'écrit Deleuze à propos de la présence du corps chez Francis Bacon, chez qui l'hystérie réclame aussi son témoin, son voyeur passif [19].

La médusation, effet du déploiement d'une esthétique « hystérique » et excessive est, comme on le verra, caractéristique des textes d'Arcan. Par ailleurs, la figure de la Méduse *elle-même* peut être

considérée comme un dispositif « iconopoiétique » selon Françoise Frontisi-Ducroux : en effet, la Gorgone est le paradigme de la création d'images à cause du pouvoir pétrifiant de son regard [20]. Or dans le récit arcanien, la narratrice transforme en visions d'horreur les corps de femme qu'elle évoque. Très souvent aussi, c'est son propre corps qui est l'objet d'un processus d'*ab*-jection et qui s'offre à l'imagination visuelle du lecteur, accomplissant par là l'« iconopoièse » au second degré qui est « la condition de sa visibilité puisque sa face interdite [à la vue] n'est accessible que sous forme d'image » [21] – celle qui se crée sur la surface lisse et réfléchissante du bouclier de Persée, selon le mythe. Je propose donc d'explorer l'abjection iconique du corps féminin spécifique au texte arcanien grâce à la valeur heuristique de ces concepts de méduse et de médusation.

Arcan ou la Méduse au miroir

Chez Arcan, le regard de la narratrice est acéré, il ouvre les corps pour en dévoiler l'intérieur, les coupe en morceaux, met en évidence leurs fluides, leurs sécrétions, leurs déchets. Il y a chez cette auteure un *topos* de « l'écorché » [22] – d'ailleurs le corps de Julie, une des protagonistes d'*A ciel ouvert*, est une « écorchure » [23] – ou encore une « esthétique de la blessure », qui abaisse la chair humaine à de la « viande » (A, 126) :

[...] Je ne sais que penser [de] ce qu'on pourra bientôt pointer du doigt, (...) les marques que la chirurgie aura laissées sur moi, (...) les lèvres trop petites qui se retireront du visage pour fuir je ne sais quelle menace au dehors, la peau qui rougira sous un milliard de veinules éclatées lézardant le visage, oui, il faut dire que la laideur, c'est exactement ça, le décompte, la liste de ce qui est à supprimer (...) Et qu'y aurait-il en dessous pensez-vous, sous la surface de ce qui est à enlever (...) rien du tout, encore moins que les veinules et l'asymétrie, un cratère plus bas que la déception, l'échec de la merde qui n'a pas pu se changer en or mais qui est forcément devenu autre chose, du jamais vu, la désolation d'un corps déserté par lui-même, une charcuterie à quoi on n'oserait pas rattacher de nom [24].

Le motif du corps écorché ou blessé rappelle le « corps morcelé », cet état où le soi n'existe pas encore, sinon sous la forme d'un ensemble non unifié de sensations diverses. On se rappellera que c'est là un état que Kristeva qualifie d'abject, et qui appelle un incessant processus « d'*ab*-jection de soi ». De manière plus flagrante peut-être, ce motif est à relier à l'autoreprésentation du corps qui, selon Kristeva, est le propre des personnalités « *borderline* ». La narratrice de *Putain* et celle de *Folle* sont bien d'énigmatiques figures de femme « hystérique ». Or ici, l'hystérie n'est pas qu'un thème, elle contamine la situation d'énonciation des récits, et jusqu'à la *matière* textuelle même de ces récits.

Ce jeu, dans le texte, entre la fragmentation et l'expulsion continue de parties du corps et du soi de la narratrice, jeu mené par sa voix qui émane très indistinctement de l'informité corporelle qui s'étend sur la page, suivant la proposition de Ledoux-Beaugrand, je l'appelle « hystérisation du texte » [25]. De manière similaire, Kristeva, lisant *Ulysses* de Joyce, conçoit le monologue d'un corps hystérique (ou du corps d'une hystérique ?) comme l'un des procédés appartenant à l'écriture de l'abjection :

Joyce fait éclater [l'abject] dans ce prototype de la parole littéraire qu'est pour lui le monologue de Molly. Si ce monologue est abject, ce n'est pas parce que c'est une femme qui parle. Mais parce que, à *distance*, l'écrivain s'approche du corps hystérique pour le faire parler, pour parler à partir de lui de ce qui échappe à la parole [26].

L'idée que le texte arcanien reproduit en le mimant un corps hystérique se remarque d'abord par la structure apparemment désordonnée de ce texte, suite de séquences narratives s'interrompant les unes les autres, entrecoupées de sentences féministes formant un métadiscours greffé au « corps » du texte sans que l'on sache bien s'il l'englobe ou est englobé par lui. Tous les passages

métaleptiques [27] où la narratrice n'a de cesse de souligner sa difficulté à parler, à trouver sa voix, toujours en relation avec sa condition de « corps morcelé », renforcent aussi cette hystérisation du texte. Ainsi, dans *Putain* :

Mon corps [est] réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment, pour qu'elles se perdent dans mes gémissements de chienne lâchés exprès dans le creux d'une oreille (*P*, 20).

Du corps morcelé, abject, de la narratrice, un corps d'avant la position de sujet parlant stable, on en arrive au motif très spécifique d'un sexe qui parle. Cette image a une longue histoire, comme le rappelle Foucault : dans le fabliau médiéval du *Chevalier qui fist parler les cons*, récit ayant sans doute inspiré à Diderot ses *Bijoux indiscrets*, les sexes se dotent de bouches qui disent la vérité sur leur propriétaire [28]. A cette image il faut aussi rattacher le « sexte » appelé à la littérature par Cixous [29]. Dans *Putain*, le motif sied autant aux femmes, avec l'idée que les hommes croient « qu'ils sont les seuls à savoir faire parler [leur] fente », qu'aux hommes, dont la prostituée vide les « queues » comme pour « faire sortir d'elles une fois pour toutes ce qu'elles ont à dire » (*P*, 19). Dans *A ciel ouvert* enfin, ce motif est décliné sous plusieurs formes (*A*, 109, 131, 132) avant d'atteindre le paroxysme de l'abjection dans les descriptions du sexe récemment opéré de Rose, « une gueule ouverte (...) à la fois ce qui dégueulait et ce qui était dégueulé » (*A*, 235), qui bientôt se mettra à parler à Charles, de plus en plus confus. L'hystérisation, procédé formel autant que thématique, montre comment l'ab-jection est à l'œuvre dans le texte, vecteur ou mouvement qui en travaille le corps.

La représentation du sexe féminin ne s'observe pas que dans la littérature de femmes contemporaine. Le « cunt art » (ou « female imagery », ou encore « central core imagery »), revendiqué par des artistes féministes durant les années 1960-1970, constitue un précédent important à cette pratique. Pour ces artistes associées à l'essentialisme de la deuxième vague, il s'agit d'affirmer « l'idée que la sexualité féminine est un aspect polyvalent et vital de l'expérience féminine » [30]. Ainsi Judy Chicago, dans ses « cunt works », « aborde d'une manière littérale la manière dont le patriarcat construit le corps féminin comme un manque, un vide. En focalisant sur la "chatte", elle lui rend sa "présence" et sa signification en tant que signe renvoyant à la matérialité de la chair » [31]. Mais bientôt, l'émergence d'une théorie visuelle féministe déconstruisant le caractère réifiant du « regard » du sujet masculin (réputé universel) qui a réduit la femme à son corps nu, objet de désir, conduit à mettre en doute le potentiel émancipateur de ce « cunt art ». Pour Laura Mulvey, effectuant une relecture féministe (désormais classique) de la Méduse freudienne, le cinéma hollywoodien, par sa façon de représenter le corps féminin dénudé, transforme celui-ci en fétiche, permettant alors au spectateur (masculin) de pallier son angoisse de la castration par un gain de plaisir visuel [32]. Dès lors, sous peine de conduire à la reproduction de ce fétichisme réducteur, il n'est plus possible pour une artiste féministe de représenter le sexe féminin par simple spécularité. Les artistes rejetant le « cunt art » comme phalloscopocentrique en appellent donc à une mise à distance du spectateur (en le choquant) afin de lui refuser le plaisir visuel qu'il recherche [33]. Chez Arcan, le motif de la « fente », qui se fait à la fois sexe et bouche, et le discours du corps hystérisé de la narratrice, aussitôt émis, sont ab-jectés par elle : ce traitement, potentiellement choquant pour le lecteur (et la lectrice), et qui très certainement frustre celui-ci de tout gain de plaisir visuel, a alors le pouvoir de faire échouer son réflexe phallogoscopocentrique, et donc d'empêcher la fétichisation des corps féminins représentés dans le texte.

L'animalisation est un autre des procédés textuels ab-jectants qui tendent vers cet objectif. La parole de la narratrice est réduite à une « jacasserie » et est rendue inséparable de son activité de prostituée, de sa « putasserie » en « position de chienne » (*P*, 45). Dans *A ciel ouvert*, pour Rose, toutes les femmes sont des « chiennes » – pour la narratrice aussi, qui utilise souvent cette analogie dégradante pour désigner les personnages féminins du récit. Quant à Julie, elle se sent, sous

l'influence de l'alcool, « mut[er] vers autre chose, une vache, une truie, un état sauvage où elle s'ébrou[e], où elle s'exhib[e] sans retenue » (*A*, 103). Selon Kristeva, l'animalité est une des facettes inhérentes à l'abjection :

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe [34].

Mais la prostituée pépian en position de « levettes » (ou la truie, autre animal sexualisé) n'est pas la seule image qui *ab*-jette la narratrice et son discours en l'animalisant. Parmi celles-ci, l'image d'une femme-parasite se décline en plusieurs variantes. Ecrivant sur sa difficulté à parler, la narratrice dit « détest[er] parler de [sa] voix de rat pris au piège » et « de ce discours de bestiole qui court dans la lumière du jour pour retrouver son coin sombre » (*P*, 101) tandis qu'elle qualifie son « esprit malade » d'« espri[t] servil[e] de cafar[d] qui n'[a] pas reçu d'yeux pour se voir de peur qu'[il] en crèv[e] » (*P*, 100). Enfin, *A ciel ouvert* assimile la femme – qui a recours à la chirurgie esthétique – à un animal de boucherie, son corps devenu « viande » (*A*, 124, 126, 207). L'animalisation, ici, qu'elle réactive les clichés de la femme-objet ou qu'elle s'en éloigne du tout au tout, sert l'abjection de soi, et cela en opposition totale avec la logique des récits féminins associés à la seconde vague du féminisme, dans lesquels la voix féminine doit s'identifier à une nature harmonieuse, fertile et riche de promesses.

La mère de la narratrice est également *ab*-jectée par analogie avec un animal nuisible : elle est une « larve » qui ne fait rien, ne quitte jamais son lit, sinon « pour pisser » (*P*, 38) et semble avoir perdu la raison. Cette terrible mère désubjectivée, à la présence éminemment lacunaire, devient monstrueuse : c'est un corps inquiétant à mi-chemin entre l'humain et l'animal, entre le vivant, le cadavre et l'automate.

Que dire de [ma mère] sinon les lèvres trop minces qui sourient vers le bas, qui s'apitoient sur elles-mêmes, que dire sinon cette fente de sorcière qui ne peut tenir lieu de bouche, non, ce n'est qu'un trait qui donne au visage son caractère mortuaire, et ses doigts rendus croches d'être si forts rongés, ses doigts tordus de ne servir à rien, il faut dire que ma mère ne se ronge pas les ongles avec la bouche, (...) mais avec ses doigts qui se mangent les uns les autres, ça fait tac lorsque l'ongle écorche un doigt, un tac qui laisse des gouttelettes de sang sur quoi elle tac encore, des points rouges dont elle ne se préoccupe pas, ma mère et ses mains qui s'affrontent sur ses cuisses comme si elles avaient une vie propre, comme si de rien n'était, (...) une horloge qui se fait remarquer dans les temps morts (*P*, 33-34).

Par ce portrait d'une mère monstrueusement abjecte, la narratrice trahit sa difficulté à se détacher d'elle afin de se doter d'une identité propre. En effet, de telles évocations du rejet violent de sa mère en côtoient d'autres où elle reconnaît être trop semblable à celle-là, « chienne esseulée » (*P*, 35) qui « ne peut que gémir d'être elle-même » (*P*, 36), tandis que la narratrice, étendue dans un lit à attendre les clients, ne peut séparer ses pensées d'elle : « Et je suis là en train de geindre, (...) dans le circuit de ma pensée détournée par la laideur de ma mère » (*P*, 37). Plusieurs rapprochements seraient à faire entre cet état d'abjection de soi de la narratrice et le proto-sujet abject d'avant le stade du miroir. Ainsi que certaines féministes l'ont souligné, le stade du miroir lacanien aurait surtout pour enjeu de séparer le « soi » naissant de l'enfant du corps de sa mère [35]. Chez Arcan donc, par la représentation de cette impossible hydre mère-fille, la narratrice annihile, une fois de plus, sa propre existence de sujet.

Le pouvoir mortifère du regard narratif de la Méduse

Plusieurs autres figures féminines abjectes sont le résultat de ce qu'un ordre « naturel » ou des frontières ont été transgressés, dont celle, primordiale, entre la vie et la mort. Thème transgressif par

excellence en ce qu'il subvertit le primat donné par notre culture occidentale actuelle à l'instinct de vie [36], le suicide, réduit à une « crevasion » de soi [37], est aussi un des thèmes arcaniens par excellence. En cela, Arcan s'oppose résolument à l'« écriture féminine » prescrite par Cixous, et qui fut le propre de la littérature des femmes associées à la deuxième vague féministe :

Qui ne s'est pas, surprise et horrifiée par le remue-ménage fantastique de ses pulsions (car on lui a fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme... divin), accusée d'être monstrueuse? Qui, sentant s'agiter une drôle d'envie (de chanter, d'écrire, de proférer, bref de faire sortir du neuf), ne s'est pas crue malade? Or sa maladie honteuse, c'est qu'elle résiste à la mort, qu'elle donne tant de fil à retordre [38].

Non seulement les corps féminins sont monstrueusement *ab*-jectés, et les personnages de femmes, aux prises avec la maladie mentale, mais les deux premiers récits d'Arcan sont narrés par un *je* obsédé par sa propre mort – et ce, « depuis le jour de [ses] quinze ans », où « [elle] a pris la décision de [se] tuer le jour de [ses] trente ans » (*F*, 13) – sur le mode du fantasme ou du récit anecdotique, émaillant alors le texte de cadavres de femmes et de mortes-vivantes. La narratrice, tout occupée de son désir de mourir, s'imagine tantôt « aval[ée] » par la voiture après une « collision frontale », ne formant plus « qu'un seul bloc » avec le « métal tordu » (*F*, 46-47), tantôt « éclat[ée] (...) sous une rafale de balles », « recouvrant de [sa] personne les murs de [sa] chambre » (*P*, 37), tantôt encore morte de s'être « taillé les veines » (*P*, 38). Elle se demande « si c'est à cause de l'odeur qu'on forcera la porte de [son] appartement [et] dans quel état d'expansion on trouvera [son] corps » (*F*, 94).

De façon marquée, la morte, qu'elle soit suicidée, assassinée ou victime d'un accident, tend lors de ce changement d'état à sortir d'elle-même, son corps ouvert excédant alors les limites qui lui étaient préalablement assignées et se déversant au dehors, ne faisant plus qu'un avec son environnement. Ainsi la « junkie affalée » se répand « dans des toilettes publiques » en « zébr[ant] [les cloisons] du sang d'une veine mal choisie » (*P*, 95), la putain se fait « briser les os » par un fou et « vole sur les murs » de la chambre (*P*, 89), ou encore, si elle se fait étrangler, c'est « [son] visage écarlate qui cherch[e] à fuir par le haut et les côtés, les joues et le front qui se tend[ent] jusqu'à la déchirure » (*P*, 88). Même le récit, sous les yeux de la narratrice, devient une charogne envahissante : « Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, exhale ses gaz » (*F*, 204). La Méduse arcanienne se tue non par pétrification, mais par de spectaculaires *ab*-jections de son corps – physiologique mais aussi textuel.

Outre la mort à proprement parler, des métamorphoses corporelles témoignent de façon violemment visuelle de la contamination de la vie par la mort, du propre par le sale et de l'humanité par l'horreur. J'ai mentionné plus haut la mère semblable à « un cadavre qui sort de son lit pour pisser » (*P*, 38) ; on trouve encore « la jeunesse [du] corps [de la narratrice] derrière laquelle apparaît le cadavre de [la] femme [de ses clients] » (*P*, 32). Chez Arcan, le vieillissement de la femme est un tragique étrangement de soi et de l'humanité, une *ab*-jection de soi exprimée par une hyperbole et une personnification : c'est un *cadavre vivant*. Les femmes jeunes n'échappent pas à ce traitement, puisqu'elles sont aussi entrevues dans leur devenir-cadavre, comme les « filles du Net », des actrices porno « qui sont peut-être mortes la veille » (*F*, 32), comme les amies de la narratrice adolescente, imaginées « défigurées », « grandes brûlées, leurs cheveux gris qui tomb[ent] par plaques et leur seins dont il fa[ut] faire l'ablation parce qu'ils [sont] rongés par le cancer, des seins pourris, des moignons de seins » (*P*, 92). Témoignent aussi de ce devenir-cadavre des femmes jeunes les hallucinations de Charles, un des seuls personnages masculins des récits, qui, retravaillant les photographies de jeunes mannequins afin d'en faire disparaître rides naissantes et autres signes de l'altérabilité du corps, voit, superposées à leurs silhouettes, des dépouilles pourrissantes et infestées de vermine (*A*, 231-234) [39]. C'est peut-être là l'occurrence la plus explicite de dé-fétichisation opérée par l'abjection arcanienne. Même la femme qui cherche à préserver sa jeunesse n'en deviendra pas moins une morte-vivante :

Toute une vie (...) à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se faire brûler les

jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler toute entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, (...) vivre morte comme une vraie poupée de magazines (...) enfin mourir de n'être jamais tout à fait blanc[he], tout à fait blonde (*P*, 102).

Quelle que concrètes et rassurantes que puissent paraître la jeunesse et la beauté par lesquelles le soi contemporain place l'espoir de tromper son angoisse de la mort, la Méduse arcanienne les pulvérise de son regard mortifère : non seulement elle réduit les sujets féminins à la matérialité de leurs corps, mais ces corps ne cessent de « crever » (de mourir et de se répandre), rejetant sur la page leur cadavre et leurs fluides, signe de leur condition de sujet toujours-déjà *ab*-jcté.

Ainsi le regard destructeur de la narratrice se pose non seulement sur son propre corps, mais aussi sur celui de toutes les femmes, ce qui ne manquera d'affecter, par identification, le lecteur et la lectrice, « pétrifiés » par le regard mortifère qu'ils sentent alors peser sur eux. C'est que le cadavre est le summum de l'abjection et de la violence, non seulement parce qu'il est un risque de contamination par la maladie, mais surtout parce qu'il est, plus que tout, négation de l'existence du sujet ; à sa vue, nous dit Bataille, la frontière entre vie et mort, sujet et objet, existence et néant, s'effrite et disparaît, détruisant toute signification :

Le cadavre est l'image [du] destin. Il témoigne d'une violence qui non seulement détruit un homme, mais qui détruira tous les hommes. L'interdit qui s'empare des autres à la vue du cadavre est le recul dans lequel ils rejettent la violence, dans lequel ils se séparent de la violence. (...) Pour nous qui survivons, [le] cadavre (...) est marqué du signe du *rien*, pire que [le] *rien* [40].

Ce n'est pas un hasard si la femme et le cadavre ne font qu'un chez Arcan. Toute femme, par les matières organiques s'échappant de son corps – comme ce « petit lait caillé » vaginal ou cette « merde » qui désespèrent l'amant (*F*, 96) – est susceptible de provoquer chez l'homme le même dégoût que lui cause le cadavre. La narratrice, ici, adopte le regard masculin classique : le Sujet, l'Homme, entrevoit sa propre condition mortelle par le biais de son expérience du corps féminin. On trouve chez Simone de Beauvoir la formulation de cette idée cruciale du féminisme [41], mais un rapide détour par l'histoire de l'art occidental, où le foisonnement d'œuvres consacrées au thème de « la jeune fille et la mort », projetant à la fois le désir sexuel et l'angoisse de la mort sur le seul corps de la femme, convaincra de l'importance fondamentale de cette image dans le phallogocentrisme. Chez Arcan, cette ambivalence du regard masculin sur le corps féminin est thématisée par la morbidité des jeux érotiques entre Charles et Julie. Celle-ci suscite le désir de son partenaire par son corps « amaigri », à la peau « blanche, presque translucide », couvert de « traces jaunes d'ecchymoses » et de « dizaines de larges entailles qui lui ouvr[ent] la peau », tandis qu'elle reste « immobil[e] » « comme un cadavre » (*A*, 209-211). Le corps-cadavre féminin est tantôt horrifiant, tantôt érotique. C'est que l'abject est non seulement ce que l'on expulse pour se constituer comme *un*, mais ce qui, nous envahissant, mène à la jouissance. Kristeva explique ainsi le potentiel érotique de l'abjection : « l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutilé, alors que la jouissance exige une abjection dont s'absente l'identité » [42]. Chez Arcan donc, l'abjection « fondamentale » et ambivalente du corps féminin est soulignée par une seconde *ab*-jection transgressive, par ce devenir-cadavre qui repousse alors le corps dans une zone liminale cauchemardesque, hors de toute humanité – excepté celle, trouble, du désir qu'elle suscite.

***Ab*-jection de l'identité féminine**

De ces propos sur la mort et des figures l'incarnant se détache vivement l'image d'un corps vidé de lui-même ou absent à lui-même, d'un corps auquel il manque quelque chose d'essentiel. La narratrice l'affirme à plusieurs reprises : « Quelque chose en moi n'a jamais été là » (*F*, 12) ; « depuis toute petite, j'ai l'habitude d'être mise en face du manque de preuves de mon existence » (*F*, 92). Paradoxalement, ce manque est camouflé par une visibilité excessive, voire est signifié par elle :

On commençait déjà à pointer du doigt ce qui faisait saillie, les mains dans la bouche, les doigts dans le nez, le sang tout rond de mon genou blessé sur le collant blanc, et déjà ce n'était pas tout à fait moi qu'on pointait ainsi, c'était le néant de ce qui empoussiérait ma personne, poussière de rien qui a fini par prendre toute la place (*P*, 40).

Ce « néant », ce « vide de ce qui manque » (*P*, 134) a besoin d'être complété par un supplément excessif qui plonge alors la narratrice dans l'abjection : « ma pitrerie, ma putasserie, la seule chose que j'aie en propre, salement propre, et même pas après tout car il y en a des masses des putains » (*P*, 27). Cette pitrerie, cette « mascarade » (*A*, 132 et *P*, 117), « théâtre naturel aux femmes » (*F*, 136), ce sont les implants mammaires, les cosmétiques, la lingerie, enfin tout ce qui marque la femme en tant que femme socialement, sans pour autant réussir à combler le manque : « je suis un décor qui se démonte quand on lui tourne le dos » (*P*, 25). D'où, dans les récits arcaniens, de fréquentes et interminables énumérations et descriptions de tous les attributs de cette féminité factice [43].

Or l'incomplétude corporelle de la narratrice trahit une incomplétude d'ordre identitaire. Elle s'exprime par son anonymat de prostituée et s'incarne dans le visage qu'elle « cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver » (*P*, 20), qu'elle ne parvient pas à identifier comme sien : « d'ailleurs il ne sert à rien d'avoir un visage dans ce commerce, non, qu'est-ce qu'un visage lorsqu'on ne peut pas le nommer » (*P*, 121). Le problème du manque, s'il est d'abord vécu dans le corps, est donc aussi de nature linguistique. Son prénom, la narratrice de *Putain* refuse de le porter parce qu'il lui a été donné par « un cadavre » (c'est-à-dire sa mère, *P*, 122) ; il n'est porteur que d'une identité inadéquate. Elle le refuse aussi au lecteur, ne se présentant à lui que sous son faux nom de prostituée, Cynthia. L'échec de l'identification par un nom propre se reflète également dans l'impossibilité de diagnostiquer la maladie qui lui vole son être, ne lui laissant que mal-être :

il me manque tout de ce qu'il faut pour guérir, l'organe et la maladie, le remède et le désir, et que je sois malade serait une bonne nouvelle, je veux dire malade d'une maladie qui ait un nom (...) mesdames et messieurs, je suis malade de ceci, de cette maladie qui existe car elle a un nom, et présentement je suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça, de ces mots qui ne me disent rien car ce qu'ils désignent est bien trop vaste pour m'interpeler, bien trop peu pour me dissocier de ma mère (*P*, 144).

La maladie condense à la fois le manque corporel et le manque identitaire, au point qu'elle tient lieu de signifiant abject par lequel se reconnaît le soi de la narratrice – un signifiant de remplacement, certes, mais le seul possible.

Ce signifiant tout à la fois lacunaire et excessif, cette maladie, n'est-ce pas aussi la « putasserie » par laquelle la narratrice se désigne faute de mieux ? A son tour, cette identité de putain s'incarne dans la métonymie de la « femme-vulve », de la « chatte intégrale » ou encore de la « burqa de chair », expressions qui, dans des passages métaléptiques, symbolisent la conception du féminin d'Arcan et de sa narratrice [44]. Avec ces passages dont la force d'évocation repose sur des métonymies à la violence graphique, la narratrice arcanienne instaure un second plan en dehors de la fiction. Selon Frontisi-Ducroux, il est significatif que dans l'histoire de l'art, c'est la « frontalité » qui caractérise la majorité des représentations picturales de la Méduse : elle est « figuré[e] coupé[e] de son environnement iconique ou s'en détournant », lui permettant « d'entrer en contact avec le destinataire de l'image » [45], avec qui elle partage alors un point de vue sur cette image. La frontalité du personnage fait l'effet d'une « apostrophe », figure de rhétorique textuelle que la critique visuelle importe dans le contexte pictural. Ces apostrophes concourent, une fois de plus, à mettre le lecteur à distance afin de contrecarrer son réflexe phallogoscopocentrique.

Dans l'œuvre d'Arcan, donc, toute femme est une putain, un être à la fois excessif par son sexe qui s'exhibe effrontément et prend la place du reste, et lacunaire par tout ce qu'il ne peut être. Notamment, la narratrice déplore ne pas être assez « homme » : « lorsqu'on est une femme comme

il en existe des milliards, il faut savoir brandir ce qu'on brandit sans cesse à notre adresse (...) il faut savoir bander sans permission de peur d'avoir vécu sans jouir, de peur d'avoir été une femme toute sa vie » (*P*, 126) ; « mon dieu que j'aimerais être un homme » (*F*, 12). Ce manque originaire, cette perte toujours déjà perdue qui fonde l'existence féminine est justement, dans la perspective de Kristeva, l'un des visages de l'abjection :

L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du manque fondateur de tout être, sens, langage, [ou] désir. (...) Si l'on imagine (...) l'expérience du manque lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet (...), alors on comprend que son seul signifié est l'abjection [46].

Par ce motif du manque, l'abjection de soi est non seulement le mode d'existence privilégié du féminin chez Arcan, mais aussi son « essence ». En filigrane du texte arcanien se rejoue la conception freudienne de la féminité comme manque (du phallus) : « elle, avec son sexe (...) un trou noir » (*A*, 139) ; « un trou, une fille » (*A*, 28). Cette notion de la féminité comme « continent noir », comme irréprésentable, est pour le moins emblématique du phallogocentrisme, où la femme, sans l'homme, n'est rien, et ne gagne sa légitime existence – quoique « sur le mode de l'inessentiel », dit Beauvoir [47] – qu'en se liant à lui. Ainsi, chez Arcan, par la mise en texte de cette conception abjecte de la femme, la structure produisant la domination est aussi soulignée, voire réaffirmée.

Mais au-delà de la réaffirmation de cette conception foncièrement phallogocentrique du féminin, le texte d'Arcan ne suggérerait-il pas plutôt, en focalisant sur l'abjection qui aliène les femmes, la difficulté inhérente à toute *représentation* du féminin compte tenu de ce contexte que l'on peut maintenant qualifier de phallogoscopocentrique? Des images de corps morcelés, écorchés, hystériques, ou encore de « sexes-bouches », en passant par des visions de corps animalisés, puis monstrueusement hybridés, on en arrive aux images de mortes (femmes mortes-vivantes, suicidées, cadavres érotisés) puis de corps vidés, absents et supplémentés. Dans la succession de ces visions d'horreur, la femme, toujours Autre, ne peut se dire adéquatement, sinon par une métonymie obscène, par l'évocation d'un abject – son corps, un fragment de celui-ci, un fantasme – à la signification nécessairement instable, requérant alors l'emploi d'une autre image abjecte (d'une autre métonymie, d'une autre métaphore), l'opération se répétant sans fin, en un mouvement d'« *ob*-scénisation » et de chute constantes du sens (et du féminin). Car chez Arcan, le caractère visuellement abject de la mise en récit de l'abjection traditionnellement attribuée à l'identité féminine s'incarne en une suite d'images dont la vue peut être difficile à soutenir pour le lecteur : c'est une « *ab*-jection de l'abjection féminine » dénonçant le rôle crucial du regard, de la pulsion scopique, dans la conception phallogocentrique du féminin. Ne pouvant se *dire* adéquatement, la narratrice se regarde être vue, d'une incarnation abjecte à l'autre. Ne subsiste finalement que cet enchaînement de signifiants, ce mouvement liant temporairement entre elles des images à la violence repoussante, qui *ab*-jectent le lecteur et la lectrice. Ne subsiste aussi que l'affect négatif généré par l'opération, à l'opposé du plaisir visuel attendu – dégoût, répulsion, voire pétrification, ainsi que, succédant à l'affect, une mise en question du phallogoscopocentrisme ; c'est, du moins une des potentialités à l'œuvre dans le texte arcanien.

[1] Ainsi qu'il l'expose dans « La Tête de Méduse » (1922) et « L'Organisation génitale infantile » (1923), deux articles que l'on peut retrouver dans ses *Œuvres complètes : Psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris, 1980. [2] H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010. [3] *Ibid.*, p. 54. [4] On ramène très schématiquement l'histoire du mouvement féministe à trois périodes, ou « vagues ». La première commence à la fin du XIXe siècle avec les suffragettes britanniques et se poursuit jusqu'au début du XXe siècle. La seconde vague, des années 60 à 80 environ, héritière de la révolution sexuelle, se caractérise par la réhabilitation et l'exaltation de la sexualité et du corps féminins ; elle se fonde donc sur une conception essentialiste et

différentialiste de la femme. Enfin la troisième vague, qui se confond avec les *Gender Studies*, est anti-essentialiste (ou constructiviste) et milite, entre autres, pour la déconstruction des notions de genre et de sexe. [5] Je songe notamment à des œuvres de Catherine Millet (*La Vie sexuelle de Catherine M.*, 2001), Marie Darrieussecq (*Truismes*, 1996), Virginie Despentes (*Baise-moi*, 1999), Lorette Nobécourt (*Conversation*, 1998 ; *Horsita*, 1999), Christine Angot (*L'Inceste*, 1999), Chloé Delaume (*Les Mouffettes d'Atropos*, 2000), et au Québec, à celles de Marie-Sissi Labrèche (*Borderline*, 2000 ; *La Brèche*, 2002) et de Nelly Arcan (*Putain*, 2001 ; *Folle*, 2004 ; *A ciel ouvert*, 2007). [6] Rappelons que depuis Irigaray et sa critique du statut de signifiant primordial accordé au phallus (L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977), l'« économie scopique » est associée à un phallogocentrisme qui aurait évacué le sujet féminin de la scène de la représentation – on pourrait alors parler de « phallogoscopocentrisme ». Du point de vue qui est celui des féministes de la deuxième vague et des écrivaines associées à elles, donc, il est impératif de développer de nouvelles approches esthétiques afin de contourner cette source d'aliénation traditionnelle du féminin. [7] Définir l'abject ou l'abjection n'est pas chose facile : « Il est impossible de donner une définition positive (...) de la nature des choses abjectes », dira Georges Bataille, si ce n'est « par énumération et par descriptions successives – négativement – comme objets de l'acte impératif d'exclusion », (« L'abjection et les formes misérables », dans « Essais de sociologie », dans *Œuvres complètes, vol. II : Ecrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 217-221). Mais qu'est-ce à dire ? « Sujet », « objet » et « abject » ont une origine latine commune. *Abjectus* vient d'*abjicere* (placer ou jeter « dehors, au loin ». (J. Butler, *Ces Corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, éditions Amsterdam, 1993 [rééd. franç. 2009], p. 17). L'abject serait donc ce qui, résultant d'une opération d'exclusion (ce que j'appelle l'« ab-jection »), n'est ni le sujet, ni l'objet. [8] Ainsi, E. Ledoux-Beaugrand note le « goût pour marqué pour l'abject et l'obscène » chez les écrivaines associées au féminisme de la troisième vague. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, éditions XYZ, 2013, p. 78. [9] Il serait plus juste de dire que c'est Lacan qui, le premier, a fourni un concept d'abjection – à partir du *Malaise dans la culture* de Freud. Toutefois, c'est l'étude de Kristeva qui en a fait le concept devenu incontournable pour les *Cultural Studies*. Pour un aperçu de la longue histoire de la notion, consulter la « liste des œuvres citées » par H. Berressem, « *On the Matter of Abjection* », dans K. Kutzbach & M. Mueller, *The Abject of Desire : The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 47-48. [10] Kristeva se réapproprie ainsi certains éléments de la notion de Lacan, qui explique la formation d'une première conception de soi chez le petit enfant. Selon Lacan, l'enfant passerait des multiples sensations de son corps, alors perçu comme « morcelé », à une *image* de son corps, alors perçu comme un tout unifié. La séparation d'avec le corps de la mère dans la perception du corps propre par l'enfant est aussi en jeu lors ce stade. J. Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Ecrits*, Seuil, 1966, vol. 1, pp. 89-97. [11] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, p. 12. [12] Comme l'énonce Judith Butler, « le sexisme, l'homophobie et le racisme, [bref] la répudiation des corps du fait de leur sexe, de leur sexualité et/ou de leur couleur consiste en une "expulsion" suivie d'une "répulsion" qui fonde et consolide les identités culturellement hégémoniques le long des axes de différenciation sexe/race/sexualité » (J. Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 1990 [rééd. franç. 2006], p. 255). [13] *Pouvoirs de l'horreur* est en grande partie un essai sur la littérature. Par ailleurs, quelques années plus tôt, l'auteure avait présenté une conception de l'écriture de l'abjection centrée sur la poésie : J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

[14] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Op. cit.*, p. 11, je souligne. [15] *Ibid.*, p. 57. [16] *Ibid.*, p. 17. [17] *Ibid.*, p. 180. [18] C. Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'Art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, « Rayon'art », 2003, p. 26. [19] A. Pickels, *Un goût exquis. Essai de pédesthétique*, Bruxelles, Les Amis de la Revue de l'Université de Bruxelles, 2006, p. 77 ; cité par

Y. Chevalier, « Cécités interprétatives. A propos de la réception de *Journal du voleur* », dans A. Fontvieille-Cordani et D. Carlat (dir.), *Jean Genet et son lecteur : autour de la réception critique de Journal du voleur et Un captif amoureux*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 185. [20] Fr. Frontisi-Ducroux, « *Medusa as Maker of Images* », *The Medusa Reader*, New York : Routledge, 2003, pp. 262-266 ; je cite la version originale française (difficile à trouver), Françoise Frontisi-Ducroux, « La Gorgone, paradigme de création d'images », *Les Cahiers du Collège iconique: Communications et débats*, v. 1, 1993, p. 71. [21] *Ibid.* [22] L'expression est de J. Maisonneuve, « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme », dans O. Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Edition, « Arts du spectacle », 2000, p. 161. [23] N. Arcan, *A ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, p. 7. Désormais, les références à ce récit seront insérées dans le texte et le titre sera réduit à *A.* [24] N. Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, « Points », 2001, p. 41. Désormais, les références à ce récit seront faites à même le texte et le titre sera réduit à *P.*

[25] E. Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, *Op. cit.*, p. 58. Elle explique : « Il y a quelque chose d'un devenir hystérique dans ce désir des auteures à "signifie[r] avec [leur] corps" (H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », dans *L'Arc*, 1975, n°61, p. 44), à l'instar de la femme hystérique, porteuse d'une mémoire féminine qui ne trouve d'autre espace où s'énoncer, et dont le corps devient un "théâtre pour des scènes oubliées" (H. Clément et H. Cixous, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'Éditions, 1975, p. 13). Le corps spectaculaire de l'hystérique se présente en effet comme surface d'inscription de "révoltes aphones" (H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », art. cit., p. 48). A défaut de pouvoir se dire en mots, sa révolte se donne *en corps*, dans une souffrance encodée offerte à un public appelé à traduire ce langage somatique en discours ». [26] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *Op. cit.*, pp. 29-30. [27] Je fais référence au sens narratologique genettien du terme « métalepse » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972) et non au sens rhétorique. [28] M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, tome 1, 1976, p. 101. [29] H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 54. [30] Laura Meyer, « Power and Pleasure : Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain », dans Amelia Jones, *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford, Blackwell Pub., 2006, p. 322, je traduis. [31] Amelia Jones, « 1970/2007 : *The Return of Feminist Art* », *X-TRA : Contemporary Art Quarterly*, 2008, vol. 10, n°4 (dernière consultation le 20 août 2014), je traduis. [32] Laura Mulvey, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *Screen*, vol. 16, no. 3, automne 1975, cité par A. Jones, « 1970/2007 : *The Return of Feminist Art* », *Ibid.* [33] *Ibid.*, je traduis. [34] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *Op. cit.*, p. 20.

[35] Bien que la notion lacanienne insiste sur l'avènement du soi comme résultant de l'unification des sensations corporelles multiples afin d'en arriver à une image unifiée du corps « propre », elle affirme aussi qu'avant ce stade, l'enfant conçoit le corps de sa mère, ainsi que son environnement, comme une extension de lui-même. Afin de suggérer que cette figure primordiale avec laquelle l'enfant « s'identifie » est traditionnellement comprise comme étant la mère, mais que cela pourrait être toute personne s'occupant de l'enfant dès sa naissance, on use pour la désigner en anglais du *portemanteau* « (m)other ». Voir par exemple E. Grosz, « *The Ego and the Imaginary* », dans *Jacques Lacan : A Feminist Introduction*, London & New York, Routledge, 1990, p. 34. [36] J'emploie « instinct de vie » au sens que lui donne le langage courant, et non dans un sens expressément freudien. [37] N. Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 16. Désormais, les références à ce récit seront faites à même le texte et le titre sera réduit à *F.* [38] H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 39.

[39] Le personnage de Charles qui, tout au long d'*A ciel ouvert*, incarne le phalloscopocentrisme, sera terrassé par son face-à-face avec le sexe nouvellement opéré de Rose, au centre duquel il voit un œil qui le regarde, ultime « tête de Méduse » glissée par Arcan dans sa « trilogie » : « Le mouvement des vers sur le sexe était (...) hypnotique. (...) Au centre de la chair s'ouvrait un œil, (...) un vrai, un œil vivant, qui bougeait lui aussi (...) Charles regardait l'œil dans le sexe que le

mouvement avalait, recrachait, il fixait l'œil qui le fixait aussi. » (A, 256) Cette seule occurrence où l'abjection arcanienne est spécifiquement tournée vers la médusation d'un homme, si elle est cohérente avec les objectifs féministes de la deuxième vague, semble échouer du point de vue du lecteur. Trop invraisemblable dans un texte où règne une esthétique réaliste, elle ne parvient pas vraiment à mettre à distance le lecteur, à le méduser. [40] G. Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, « Arguments », 1957, pp. 50 et 64. Je renvoie aussi le lecteur à un passage de Kristeva brièvement évoqué plus tôt : le cadavre « ne signifi[e] pas la mort. (...) Non, tel un théâtre vrai, (...) le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas, et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, "je" est expulsé » (*Pouvoirs de l'horreur*, *Op. cit.*, p. 47). [41] S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1957, tome 1, p. 200. [42] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *Op. cit.*, p. 66. [43] Cette conception de la féminité comme mascarade rappelle évidemment les mots de Lacan, mais d'abord ceux de Joan Riviere dans son fameux « *Womanliness as a Masquerade* », article publié en 1929. S'il n'est fait aucune référence à Lacan ni à Riviere dans le corps du texte arcanien, il est toutefois plus que probable qu'ils aient été des intertextes déterminants pour l'auteure qui, rappelons-le, a écrit un mémoire de maîtrise portant sur la psychanalyse lacanienne. Pour une discussion sur la notion de mascarade chez Lacan et Riviere, voir J. Butler, *Trouble dans le genre*, *Op. cit.*, pp. 130-140.

[44] Le lecteur aura peut-être déjà entendu ces expressions d'Arcan qui furent beaucoup reprises, notamment par Arcan elle-même, dans les médias québécois. Voici comment elles sont exposées dans *A ciel ouvert* : « Julie avait longuement associé [l'obsession esthétique] à une burqa occidentale. L'acharnement esthétique, soutenait-[elle], recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage. "Ce sont les Femmes-Vulves, répétait-elle (...) Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière" » (A, 99). La narratrice ajoute encore : « C'était une différence d'éclairage jeté sur les deux sexes, observait Julie, qui était la pire injustice, parce qu'elle rendait infiniment plus brutale, et plus embarrassée, la marche à suivre des femmes qui vivaient sous un jet continu de lumière comme un interrogatoire, une perquisition, un examen qui les recouvrait, de la tête aux pieds, qui faisait d'elles des chattes intégrales » (A, 156). [45] Fr. Frontisi-Ducroux, art. cit., p. 74. [46] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *Op. cit.*, pp. 12-13. [47] S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *Op. cit.*, p. 190.

Les filles ne sont pas toutes romantiques. Réflexions sur les collages poétiques de Julie Doucet- Katerine Gagnon

Dans *Elle-humour*, après plusieurs dizaines de pages de dessins et de collages ridiculisant les illusions de l'amour et du mariage (dans leur conception occidentale), une série de huit dessins délivre un message ambigu aux lecteurs. Des mots sont tracés, dispersés d'une page à l'autre, s'accumulant pour former une phrase qui nous échappe en partie. Car du cadre qui les met en valeur surgit une main bien rose qui, d'un ou de plusieurs doigts, se tend pour cacher quelques-uns des caractères cursifs : « i *m / t**ing / y*u / lo*e / *s the * / [?] / th**g / **er » [1]. On ne reconstitue l'affirmation que sous la forme d'une question : qu'est l'amour, que vaut-il ? Une ligature esseulée, en amorce du mot illisible, échappe aux doigts qui cette fois-ci se sont mis à dix pour nous cacher l'accès au secret, et nous convainc d'y voir le tracé d'un *w* : *the worst thing ever*, donc, la pire affaire du monde [2]. L'honnêteté moqueuse avec laquelle Julie Doucet considère sa propre vie amoureuse, ses désirs et ses rêves en a réjoui plus d'un depuis la fin des années 1980, où elle a commencé à produire ses fanzines et bandes dessinées autobiographiques. Dans *Dirty Plotte, My Most Secret Desire (Ciboire de criss ! en français)* ou *My New York Diary* [3], Doucet exhibait ses mésaventures, ses rêves et ses désirs avec impudeur, voire mauvais goût. C'est en partie cette insolence gouailleuse qui lui a valu sa place dans le monde de la « bédé » – en anglais comme en français d'ailleurs puisque l'artiste québécoise, installée un temps à New York, a créé et continue de créer dans les deux langues [4]. Elle a toutefois officiellement abandonné la bande dessinée depuis une décennie déjà, retournant plutôt aux arts d'impression, pour lesquels elle avait d'abord été formée. Julie Doucet investit donc, depuis le début des années 2000, une étrange pratique qui tient à la fois des papiers collés, de la poésie et de la fiction de soi. Or, l'artiste choisit alors d'explorer une forme d'invisibilité, un déplacement hors cadre de l'image de soi, au point où la valeur autobiographique de ses collages paraît bien contingente ou discutable. Je persiste néanmoins à envisager la pratique de Doucet sous la catégorie de l'autobiographie, ou plus précisément de l'automédialité [5], reconnaissant, à la suite d'Ann Miller, que cette ambiguïté nouvelle est le signe d'un rapport plus agonique aux discours normatifs : « *Julie is now invisible, and her textual self is painstakingly put together from the stuck-on letters, words and phrases, uneasily wrested from fragments of a normative discourse, in which the gaps and silences are eloquent* » [6]. L'obscénité et la colère franche des premières œuvres autobiographiques « en bulles » de Julie Doucet n'ont pas disparu. Mais le désaveu du « romantisme » et de ses promesses témoigne dorénavant d'un certain enfermement. Si l'exhibition de rêves vulgaires et d'aventures sordides servait une certaine agentivité féminine positive et émancipatrice, si cette affirmation subversive a pu toucher, de l'avis de certains commentateurs, à un véritable « dessiner femme » pouvant compléter l'« écrire femme » recherché par Luce Irigaray ou Hélène Cixous [7], alors c'est une agentivité bien impure, ambiguë et inquiétante que le renoncement au dessin a apportée. Le combat avec ce qui, dans les langages verbal et visuel, procède d'une normativité du genre, est moins festif, plus dysphorique, et les collages mettent en scène une femme qui, vieillissant en choisissant de « disparaître de la circulation » [8], doit en finir, dans l'animosité (voire le désespoir), avec l'amour et toutes ses « histoires ». Or, que l'artiste, pour ce faire, ait choisi d'entrer dans des régimes d'automédialité nouveaux, qu'elle se soit lancée dans un travail du papier où le collage l'emporte sur le dessin, voilà ce que je voudrais examiner.

Ce que femme est

Entre 2006 et 2007, Julie Doucet a créé des œuvres qui relèvent conjointement du *collage* et du *poème* : d'abord *Je suis un K*, petit recueil publié aux éditions de L'Oie de Cravan en 2006, en collaboration avec l'artiste sonore Anne-Françoise Jacques ; ensuite *A l'école de l'amour*, publié aux mêmes éditions l'année suivante ; finalement, *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, œuvre composée de quinze collages poétiques mis en tableaux et exposés à la Biennale de

Montréal de 2007 [9]. Ces « collages poétiques » sont constitués d'un matériel imprimé (lettres, mots, éléments graphiques ou iconiques, images photographiques) plus ou moins fragmenté, découpé dans des journaux et des magazines. Je précise d'emblée que dans les trois œuvres qui m'intéresseront plus spécifiquement ici, les éléments alphabétiques sont généralement agencés de manière à reconstruire une forme versifiée traditionnelle [10] ; même lorsqu'ils sont répartis sur la page selon une logique plus libre, proche de la poésie visuelle, une linéarité minimale est préservée. De plus, l'agencement des éléments graphiques (chiffres 1 ou 0, ornements typographiques comme des casseaux, des filets, de rares fleurons) viennent en général contenir le mouvement de la lecture. Souvent en effet, ils reproduisent des couillards qui, certes un peu indociles, forment au final des tracés qui dessinent le parcours de la lecture ou viennent littéralement encadrer un texte. Ces éléments non signifiants, tout comme les photographies ou des découpures géométriques de journaux, sont en outre parfois intégrés à des illustrations.

Dans ces trois œuvres, Julie Doucet arrache donc des signes et des symboles à un contexte d'énonciation étranger afin de les mettre au service d'une expression de soi problématique. L'authenticité, cette valeur fondamentale en régime de confession, est irrémédiablement mise à l'épreuve, d'abord parce que nulle part dans les ouvrages l'origine de ces « objets trouvés » n'est identifiée. Le lecteur reconnaît là, rassemblés, les artefacts de médias imprimés de langue française, anglaise et japonaise. Certains indices, pourtant équivoques et insuffisants, fonctionnent tout au plus comme des déictiques instables : le grain du papier, l'absence d'encre de couleur ou le ton des couleurs, ou encore, assez curieusement, l'abondance des caractères avec empattements par exemple, semblent appartenir à un autre âge médiologique. Ironiquement, c'est la nature du discours reconstruit, recontextualisé et parodié qui corroborera le mieux l'impression du lecteur : il concerne l'identité féminine et est pour l'essentiel tiré d'une presse féminine du milieu du siècle [11]. De plus, Doucet laisse visibles toutes les marques du découpage et du montage qu'elle opère. Les phrases prennent difficilement forme à travers le désordre des polices, des tailles et des graisses accumulées ; les mots eux-mêmes sont parfois écartelés par un coup de ciseau incongru ou un assemblage artificiel. Le résultat est un corpus défiguré par une hétérogénéité imprévisible et à l'occasion cocasse. Et si la maladresse volontaire de l'opération produit un effet dadaïste assez amusant (qui se conjugue d'ailleurs très bien aux procédés comiques mis en œuvre dans les textes eux-mêmes), il me semble que cet humour grinçant est le signe d'une affaire bien sérieuse. Car l'artiste, ici, exhibe le défaut de propriété qui affecte les images et les signes utilisés pour composer toute représentation de soi.

Les courtes pièces de *Je suis un K* nous permettent de comprendre à quelle offensive ambiguë le *cut-up* donne ici lieu. Une anaphore, reprise en incipit des quinze poèmes, sert à en indiquer le genre : « je suis un k », « je suis une teddy girl en vitrine », « je suis un petit pois », « je suis un sein », « je suis un char », « je suis un dictionnaire », « je suis la mort », « je suis sexe sexe », etc. Ces autoportraits s'avèrent toutefois plus proches de petites annonces que de poèmes lyriques. La description de soi y est réduite à l'énoncé des promesses qu'une femme adresse à ses amants potentiels. Les métaphores les plus ridicules sont bonnes pour identifier ce sujet féminin aux services qu'il peut offrir – une infinie variété de délicieux et excitants services : « je suis un sein – / cette savoureuse / spécialité féminine / qui provoque l'admiration / de tous les voyageurs / à bord des fusées spatiales / en route pour le cosmos. / venez » [12] ; « Je suis une mine / anti-pantalons, / le genre qui / ne pardonne pas. / vous êtes un pied, / en chaussure. // Oooh oui / écrasez-moi... / Pouf ! vous êtes tout nu » [13]. Les autoportraits de *Je suis un K* sont l'occasion de déployer des scénographies hétérosexuelles ainsi que les enjeux de pouvoir qui y sont associés. Mais l'humour de Doucet n'est subversif qu'au prix d'une surenchère. Les métaphores, qu'elles soient drôles ou absurdes, masquent en fait des métonymies terribles où le travail du sens et du symbolique, à l'œuvre dans un texte où l'image n'a pas besoin du visuel pour fonctionner, est retourné contre lui-même, et ce, jusqu'à l'impossible catachrèse. En effet, dans ces images verbales tour à tour grotesques, vulgaires et fantastiques, la femme est littéralement les objets de plaisir et d'usage qu'elle vaut entre les mains des hommes qui la

prennent, elle *est* son foyer et ses instruments ménagers, ses parures et ses bons plats cuisinés. Tout se passe comme si c'était son ultime fonction que le « je » finissait par révéler, par cautionner, dans l'invite ambiguë qui termine chaque pièce : « venez », « pressez-moi », « écrasez-moi... », « mangez-moi », « consultez-moi », « humez-moi », « déshabillez-moi », « pénétrez-moi », etc. Julie Doucet renverse les miroirs et fait craquer les mirages du bonheur. Dévoiler ce que je suis équivaut à dessiner la forme adéquate au désir d'un « vous » qui s'invite dans l'autoportrait et détermine sa forme. « Je » désigne ici le complément d'objet direct d'actions de domination et d'exploitation dont le destinataire masculin est l'agent. Tous les clichés de la passion et du bonheur y passent. Mais la parodie de Doucet met aussi en déséquilibre leur fonctionnement. Jouant comme il convient son rôle dans le jeu érotique de conquête (extra)maritale, le sujet poétique incarne la femme fatale et la femme terroriste, la Nana et la Solanas, et les tropes parodiés, exhibant en retour ce qui devait rester hors champ, finissent par réactualiser le fantasme d'une nature féminine abjecte et mortifère :

Je suis la mort. J'ai beaucoup d'amoureux : depuis le temps que ça dure... grâce à mon charme irrésistible J'attire les hommes au bord de mon trou sans fond. mon lit est en bas. Alors, sautez! ----- Je suis la vie et vous êtes mes esclaves. Je vous torture et vous tourmente internationalement. une cagoule sur la tête un lacet autour du cou votre sang qui gicle mais toujours vivants, vous m'aimez à mort. ----- Je suis un truc sale un machin collant une chose sexuelle faite pour recevoir des amis. Alors, vous aussi, disposez de moi [14].

Cette voix n'est pas à moi

Il semble que l'usage conjugué du visuel et du textuel chez Doucet ressortit à l'effort presque vain d'un sujet féminin qui cherche, à travers un orage de voix qui peuvent être les siennes ou celles des autres – à travers une accumulation d'images, aussi, auxquelles elle s'identifie comme à autant de faux visages et de caractères stéréotypés –, à faire entendre sa parole singulière et à conquérir un savoir authentique sur elle-même. Ce « je » renvoie-t-il toujours à la « personne » de l'auteure ? Est-il le produit d'une réflexion de l'artiste sur elle-même ? Dans *Je suis un K*, *A l'école de l'amour* et *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, la question reste suspendue, et en cela fertile. A propos des trois œuvres qui m'intéressent, je peux en effet bien essayer de parler de voix autobiographique, mais alors il faut admettre que c'est à travers le *patchwork* et le *bric-à-brac*, un fatras inconfortable et tourmenté, que surgit une voix féminine et le récit de son histoire. Plus encore, ces œuvres qui mettent en scène un « je » trouble rendent compte d'un effort désespéré pour échapper au *ready-made*. Le territoire de l'auto-représentation est miné ; le « je » ne préexiste pas aux prélèvements et aux greffes qui lui donnent forme, et sa singularité se conquiert à travers non pas la multiplicité, mais la *sérialité* des pièces empruntées. Toute parole authentique et originale est d'ores et déjà recouverte par la réduplication infinie des signes qui ne lui appartiennent pas en propre et qui seuls sont à sa disposition. On aurait donc tort de considérer que le visage décousu que prend ici la subjectivité à l'œuvre est le butin d'un rapiéçage de son identité. Dans cette pratique étrange où la graphie devient l'affaire d'un artisanat qui troque le stylo pour le ciseau et l'encre pour la colle, Julie Doucet met plutôt en procès un pronom personnel écarté de lui-même par le médium qu'il travaille et qui le travaille. Et, à la fois plasticienne et écrivaine, elle le donne à voir alors même qu'elle le donne à entendre (à comprendre, à ouïr). C'est ce que *Je suis un K*, à la faveur d'une collaboration interdisciplinaire inusitée, illustre avec beaucoup d'efficacité. Le recueil est en effet accompagné d'un mini-cd audio conçu par l'artiste québécoise Anne-Françoise Jacques, avec qui Julie Doucet travaille régulièrement. Cette œuvre sonore qui vient doubler le livre contient des montages de bruits et de voix prononçant les autoportraits poétiques. Elle traduit effectivement pour l'oreille ce que l'œil voit sur les pages du livret : à l'enlignement précaire des lettres

disparates répond l'accordement difficile des timbres et des souffles ; aux sutures et blancs laissés visibles, les hiatus et interruptions qui font comme des silences ou des bruits de censure.

Sur le papier comme sur la bande sonore, les opérations de greffe n'arrivent pas à résorber les solutions de continuité entre les voix anonymes qui se relaient, se dédoublent et s'entrecoupent. C'est pourtant à travers un tel désordre de la répétition que ces voix parviennent à composer un discours ironique, parfois même une cadence. Elles portent et désarticulent un savoir sur elles-mêmes qui les aliène et reste sans alternative. Le travail de Doucet, basé sur l'objet trouvé et sa réappropriation, met en scène une intériorité subjective aliénée par l'« idiotie » [15] du destin auquel on lui apprend à rêver. Le collage (détourne) la reprise et la rengaine, faisant valoir que la construction de l'identité est affectée par la duplication et la mise en série du visible et de l'intelligible tout ensemble, la réitération de la norme et de ses artefacts [16]. Que le média lui-même – ou toute « interface visuelle/textuelle » pour reprendre l'expression de Sidonie Smith et Julia Watson [17] – puisse informer la conscience et son rapport au monde et au sens, les collages poétiques de Julie Doucet en attestent donc certainement. Ils accusent plus spécifiquement le mode d'opération d'un discours normatif particulier, à l'œuvre dans l'univers culturel et médiatique au moins, et qui concerne le genre féminin [18]. L'artiste semble en effet investir la presse féminine du milieu du siècle comme si elle déterrât un moment archéologique du sujet moderne, une naissance indépassable qui le hante comme un revenant ou une obsession nostalgique, difficile à dire. Si l'origine du matériel imprimé n'est pas spécifiée, c'est peut-être que tous les signes, verbaux ou visuels, sémantiques ou formels, peuvent alors désigner de concert le territoire où, interpellés, ses lecteurs sont plongés : l'aire de jeu d'une obsession, d'une aliénation enracinée dans l'univers (certes archaïque, mais peut-être pas anachronique) de la « galaxie Gutenberg », c'est-à-dire un régime de la reproductibilité de l'imprimé où le texte et l'image sont interdépendants et où les mots eux-mêmes, à la fois symboles typographiques et signes linguistiques, participent conjointement du visuel et du textuel. Déplacés d'une origine sans nom à une destination impropre, les mots et les images que Doucet extrait puis rassemble servent à désigner ce vide-là même qu'une mystification du féminin est venue, dans notre société occidentale consumériste, combler. Car étrangement, l'artiste à sa manière *cite* et *reprend* un discours idéologique sur la domestication du féminin reconnaissable, voire datable. La voix féminine clivée, écartée d'elle-même, qui s'énonce avec peine à travers les signes fragmentaires des poèmes, est comme une chambre d'écho où se perpétue le « problème sans nom » dont a parlé Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* [19]. Friedan faisait alors valoir que la détresse des épouses au foyer était devenue, dans les médias au tournant des années 1960, « un jeu de société national » [20]. Tout se passe comme si les règles avaient à peine changé, comme si le plaisir de ce « jeu » était à peine émoussé, comme s'il ne restait qu'à être mauvaise joueuse.

Pour en finir avec l'amour

Dans *Je suis un K* et *A l'école de l'amour* plus spécialement mais aussi dans bien d'autres œuvres suivantes, c'est la même histoire : « on nous a menti ! / on nous a trompé !.. / mensonges / que tout cela. / L'AMOUR ne vaut pas / la peine d'être vécu » [21]. Ce rêve du mariage et de la famille est une affaire d'imagos aliénantes, répète l'artiste, le butin de normes idéalisées et irréalisables qui sont élaborées et réitérées en série, en icônes et en narrations. S'il y a une visée subversive dans le travail de collage de Julie Doucet, elle passe donc par des formes d'intertextualité au sens large : la reprise sert une recontextualisation grinçante, ironique de ces pièces dont le bonheur promis est censé être composé. Car la démarche automédiale *mineure* (non noble) dont relèvent les livres d'artiste et les collages de 2006 et 2007 vise une subversion par le biais de citations faites de mauvaise foi. Chez Julie Doucet, la citation est une arme à deux tranchants qu'elle manie avec beaucoup de liberté afin d'abuser des mots (des images

également). Le montage laissé disgracieux fait en quelque sorte déchoir le *ready-made* : le copier-coller, sectionnant puis reproduisant, laissant les sutures et les bordures des morceaux collés visibles, sert ici à contaminer, détériorer et abîmer le message et l'iconographie qu'elle « cite ». L'effort subversif passe ainsi par une forme d'excès qui procède par réactualisation ironique du modèle ou de l'original. Par exemple, la démarche poétique intermédiaire de Doucet a en propre de faire dérailler les relations et les fonctions qui définissent la presse féminine. Que les mots et les icônes collés dans *Je suis un K* ou *A l'école de l'amour* soient tirés de pages publicitaires ou de reportages, voire de *catalogues Sears*, le lecteur ne saurait en effet pas faire la différence. La confusion pragmatique de l'information et de la publicité, du reportage et du marketing, du témoignage et de la pédagogie, de la confession et de la confiance, de la description et de la prescription – la confusion, encore, entre l'énonciateur et le destinataire –, ne caractérise-t-elle pas le magazine féminin ? Ce mélange est au cœur de l'effet comique, caustique, d'une œuvre comme *A l'école de l'amour*. Les techniques d'inversions, de parodies et de contrefaçons de l'artiste réactivent, pour mieux les contaminer, toutes les représentations avilissantes du féminin chosifié, cette nature qu'il faut dresser, domestiquer à travers toutes sortes de rituels hygiéniques et consuméristes. Le ton est donné dès le départ : l'image photographique du profil d'un pneu est sous-titrée « Le TRIOMPHE DE L'AMOUR ». Tournant la page, le lecteur lit ensuite : « A l'école de l'amour, / on n'apprend rien ». La main qui a guidé le couteau de précision s'est peu appliquée, les pièces de papier sont mal collées et laissent voir des plis, des ombres. A la page suivante, un couillard qui pourrait avoir été bricolé par un enfant mène le regard à son verso, là où l'idée aboutit en un conseil laconique : « n'y allez pas » [22].

Le livre tiendra ses promesses. Le serment sacré des époux n'est pas plus suave qu'« un rot de toilette » [23], ni plus digne que ce qu'illustre un petit montage photographique intitulé « fidélité » : on y voit le dessin d'un chien, collé au-dessus de l'image d'une pièce de boucherie rouge, qui trône glorieusement sur un terrain vague plein de promesses, derrière lequel des tours modernes sont érigées [24]. Les symboles de la prospérité et de la réussite sont tournés en dérision dans un mélange grotesque. Des tropes pareillement grossiers et irrévérencieux détournent les valeurs annexées au culte du foyer et de ses personnages romantiques : l'amour ou la tendresse, ce sont par exemple (dans deux montages photographiques placés au recto et au verso d'une même page) des alliances aux gros diamants enfoncés dans des pièces de viandes crues qui flottent dans des lieux immenses mais inanes, à savoir une vaste cafeteria déserte ou dans un lobby d'ascenseurs [25]. La vie, envisagée dans la répétition d'une intrigue modèle – deux fois Doucet parodie le compte-rendu publicitaire de romans féminins [26] –, n'est qu'« une grande ligne de caca » sans intérêt ni valeur. « Merci Maman » [27]. Dans l'ensemble du livre, les métaphores verbales renvoient la passion et la séduction amoureuses à l'ouvrage d'instruments bureautiques ou ménagers bons marchés mais peu efficaces, à la monotonie des repas quotidiens, à la fausse élégance des vêtements confortables, au tourisme complaisant ou encore à la rencontre de deux bêtes imbéciles qui se regardent sans rien comprendre [28]. Que ce soit dans le montage visuel ou le collage textuel d'*A l'école de l'amour*, le récit romantique, honnête et convenable, n'existe que par défaut, défiguré par les effets récurrents d'un mélange des genres carnavalesque où sont convoqués le pulp-fiction d'horreur comme le marketing d'automobiles, l'annonce érotique comme la farce scatologique. Les objets fétiches comme les narrations modèles – par exemple le grand récit du progrès de la société des loisirs – sont aussi déformés sans répit. En somme Doucet, très mauvaise élève à cette « école de l'amour », ne retient de cette initiation au « voyage » [29] du mariage et de la procréation que la force de catachrèses dégradantes et insignifiantes : « au chalet du désir / au palais des caresses / à l'hôtel de l'exercice érotique / les ânes clignent des yeux » [30].

Or, l'artiste se révèle incapable, du coup, de neutraliser la dichotomie entre la famille et la putain, c'est-à-dire l'opposition structurante entre un ordre marital et un élément de désordre qui

était précisément le « problème sans nom » révélé par Betty Friedman. *Apprendre à être femme, épouse et mère, est-ce désapprendre à vouloir toujours plus et toujours autre chose ? A l'école de l'amour* se termine sur l'image du bas d'un visage de femme dont les yeux restent hors champ et dont la posture (tête penchée, bouche ouverte) est érotique. De sa bouche semble sortir une série d'astérisques, bien alignés et proportionnés, symboles équivoques d'une signification dont je ne saurais dire si elle est suspendue ou chantée, censurée ou sans substance. Et c'est ainsi qu'est figurée la seule réplique à ce reproche, rapatrié dans ce livre mais qu'on se surprend à reconnaître pour l'avoir rencontré si souvent ailleurs, sur tous les médiums, dans tous les âges : « Alors / faut savoir / ce que vous / voulez / encore / criss / et ce / que vous devez faire / Toujours / encore / pour / obtenir / du / de / l'amour » [31]. Le sarcasme reste ambigu : difficile de savoir si ces astérisques, ces signes non alphabétiques, représentent ici le *silence piégé* d'un sujet qui ne voit rien et dont on ne veut rien savoir, ou bien un cri de plaisir, un chant, voire un *rire* débordant hors de la page. Autrement dit, l'alternative qu'Hélène Cixous a déjà mise en valeur, dans son important texte « Le Rire de la Méduse » [32], fait retour, indépassable. Or, cette ambiguïté me semble bien être le cœur du travail du papier, entre déconstruction et reconstitution, entre reprise et recommencement, que Julie Doucet accomplit dans ces œuvres de 2006 et 2007 : l'artiste transforme le domaine de l'expression de soi en écran de papier où exhiber une conscience clivée et malheureuse, piégée par la répétition des mots et des images, mais bricolant ses demandes irrecevables et destructrices à partir de ces instruments corrompus, ces armes inadaptées. Le « je » se *masque*, écrit Martine Delvaux, dans des collages poétiques montés « à la manière des demandes de rançons » [33]. Mais précisément, la question, fatalement, resurgit : que veut-elle ? quel désir, quels rêves peut-elle conquérir pour elle-même, en dehors de ces manigances de papier un peu cauchemardesques ?

« *I need an escape plan* » [34]

La presse et son « interface visuelle/textuelle » [35] n'est après tout qu'un contexte particulièrement favorable à l'élaboration et à la transmission ce que dénonçait Hélène Cixous, dans « le Rire de la Méduse », comme étant le fait du phallogocentrisme, à savoir la complémentarité néfaste entre un « anti-narcissisme » féminin (c'est-à-dire « un narcissisme qui ne s'aime qu'à se faire aimer pour ce qu'on n'a pas ») et un « narcissisme avare » masculin [36]. Julie Doucet, avec rage et désespoir mêlés, cherche à faire tomber « la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique » et cette « infâme logique de l'antiamour » [37] qui trouve son illustration dans la fiction du bonheur marital et familial. En revanche, on l'a vu, cet « Amour Autre » [38] auquel Cixous faisait ultimement appel ne trouve aucune place dans cette colère rapiécée à partir des mots même du déni, de la mise au silence d'une souffrance plurielle. C'est-à-dire que Doucet, comme d'autres artistes, témoigne ici d'un travail d'élaboration sans fin de la violence ainsi que de l'impossibilité de la résolution du clivage identitaire – d'un échec, en somme, à conquérir un territoire de liberté au féminin à travers les arts [39].

De sorte que ces collages, plus peut-être que les dessins et les bandes dessinées de l'artiste, nous obligent à interroger l'efficacité de l'ironie, qui apparaît ici comme la figure souffrante et un peu impuissante de la négociation difficile entre l'affirmation et la trahison des modèles prescriptifs qui continuent de définir ce qu'*est*, ce que *veut* et ce que *vaut* la femme. La voix caustique, rebelle, désabusée de Julie Doucet peine à inventer de nouvelles manières de sentir, de penser – de rêver. Sa rébellion consiste moins à se réapproprier un savoir sur la féminité que d'en être la mauvaise élève. Sa dénonciation tient du laborieux sabotage d'une kamikaze sans illusion. Le sujet féminin excessif qu'elle fait émerger du mensonge lui-même, de son impensé fantasmatique, fait éclater la sauvagerie qu'il s'agissait de contenir dans une forme de purge totale : « Je suis un citron. / Je dégouline / de larmes amères. / Mon jus exprimé / nettoie mieux / que tout les cœurs / de cette idiotie / qu'est l'amour. / pressez-moi » [40]. Cette femme-citron, est-elle une figure d'insoumission ou le produit dégénéré d'un système qui mérite le pire ? Agent nettoyant caustique ou aliment indigeste, elle est un sujet finalement confondu, dans la stupidité

ou l'autodestruction, avec les accessoires emblématiques des « arts » domestiques auxquels on l'a réservée.

Les féministes – penseurs et créatrices – n'ont pas cessé de reconnaître l'envergure de ce problème. De Judith Butler à Sidonie Smith et Julia Watson, en passant par Susan R. Suleiman [41], la question a été posée : que peut en effet vraiment accomplir la duplicité de l'ironie, cette parole qui maintient co-présentes une idée et sa réfutation sans jamais parvenir à un recouvrement ou une neutralisation complète, sans jamais décider entre le sérieux et la dérision de son objet ? La nécessité d'une posture *impure* ressort de leurs réflexions. Se réapproprier la violence de la norme, la détourner en essayant de la désamorcer ou de lui opposer une contre-parole, cela constitue un combat bien grave où rien n'est gagné d'avance. Comme Sidonie Smith et Julia Watson par exemple le font valoir, chaque artiste féminine qui cherche à conquérir un savoir sur soi authentique doit commencer par la critique des manières de voir et de *donner à voir* les femmes qui ont, à travers l'histoire, eu pour vocation de définir leur *différence* [42]. Mais la critique convoque toujours la force qu'elle cherche à désamorcer, de sorte que l'émancipation se découvre dans une négociation serrée entre l'actualisation et la subversion [43].

Un, deux, trois, je ne suis plus là laisse toutefois présager le pire. On craint qu'il n'y ait, au bout des efforts dysphoriques de Julie Doucet pour toucher à un « je suis femme » authentique, pas d'avenir. Dans cette série de tableaux-collages, dispersés sur quatre murs d'une salle d'exposition au centre-ville de Montréal en 2007, l'artiste québécoise oppose au modèle traditionnel du récit de vie la revendication d'une vie en cul-de-sac. En finir avec l'amour semble prescrire une place en marge de la vie, jusqu'à en craindre la vitesse, les chocs et les promesses. Tout se passe comme si la seule manière d'épuiser la répétition du cliché était de refuser l'idée qu'une vie aille toujours plus en avant – toujours en se reproduisant, toujours vers sa préservation (le suicide est d'ailleurs la seule alternative envisagée dans *A l'école de l'amour* [44]). Ne reste-t-il donc qu'un statu quo qui s'épuise lentement, qu'une disparition laborieuse mais banale ? *Un, deux, trois, je ne suis plus là* présente des vers désarticulés par des enjambements impromptus. La forme débite les mots en deux pièces que le spectateur doit remettre ensemble pour bien les entendre. Et c'est là le visage en voie de décomposition d'une subjectivité pour qui même l'amitié constitue désormais une rencontre périlleuse, une occasion supplémentaire d'être niée par le désir de l'autre, peu importe son sexe : « Je tremble j'ai peur / le monde me terrifie / les gens sont de gra / nds couteaux en mé / tal froid qui m'effleurent / le ventre les monstres / ils veulent me crever » [45]. L'humour féroce laisse ici place à la plainte d'un être qui se sent condamné à « l'effacement au contact des autres » [46]. Ces poèmes rendent compte d'un sujet qui se place hors d'atteinte, entre méfiance et timidité. « En lisant, le lecteur-spectateur participe à la disparition de la personne derrière les poèmes », écrit Catherine Cormier-Larose à propos de « ces fragments, ces bribes angoissées » [47]. Devant elles, le spectateur se demande certes si c'est le sens qui déserte cette voix menue ou si c'est elle qui déserte le monde des échanges humains :

Je regarde le monde entier de travers l'oeil de côté face de trois quart et puis la main de vant la bouche de toutes façons je m'en sers pas beaucoup J'ai rien à dire rien -----
----- Je suis lente j'avance un petit peu à tous les jours le dos au mur le long de ma vie je me sauve au ralenti quotidiennement -----
----- Je suis partie loin là où personne ne peut me suivre et d'où on ne voudrait jamais revenir j'ai effacé les dernières preuves de mon existence derrière moi oui [48]

Si l'art ne sauve de rien, au moins il accueille le manège des trahisons et des défiances. Il semble que l'artiste québécoise n'a pas fini d'explorer les ressources des langages plastiques et verbaux, les possibilités du travail du papier et de l'encre afin de renouveler sa ritournelle. Au

cours des quatre ou cinq dernières années, la colère de Julie Doucet a retrouvé les couleurs d'une authentique révolte, vivifiante et délurée, à travers des voies intermédiales inédites. Son utilisation du collage, par ailleurs de plus en plus articulé au dessin, s'est illustrée dans des animations « image par image » (*stop-motion*) [49], dans des jeux de mémoires et de cartes, dans des collages prosaïques qui allient représentation d'objets et des « jeux de mots », dans des livres d'artistes imprimés manuellement et en tirages limités [50], de l'art postal [51] de même que dans des affiches publicitaires de commande [52]. Ces œuvres révèlent les possibilités d'une intermédialité qui, à partir d'un matériel unique (le *papier*), cherche à transcender la frontière entre les « arts nobles » et des arts considérés comme mineurs ou populaires, notamment pour leur valeur marchande et leur reproductibilité [53]. Ce territoire hybride se prête parfaitement bien au travail de l'artiste, qui persiste à traquer – et à troubler – les mirages d'une doxa qui survit à travers la sérialité de ses images et de ses mots.

Julie Doucet voyage entre les langues, cultive les amitiés artistiques, multiplie les masques. En ce qui concerne le destin obligé des couples et des familles, c'est peut-être l'articulation du collage au dessin qui ouvre le plus le champ d'agentivité et de subversion. La voie de l'abstraction, animée ou non, permet par exemple au dessin de tracer une échappée hors du ressassement piégé. Dans *Elle-humour*, les formes non-figuratives le sont parfois juste assez pour qu'on en saisisse la force scatologique et irrévérencieuse. Entre le ressassement et la routine, il y a de toute manière un monde de possibilités qui n'échappe pas à l'artiste. Mais c'est aussi le thème de la mort qui émerge doucement, avec humour toujours.

[1] J. Doucet, *Elle-humour*, Brooklyn, Picture Box, 2006, [s. p.]. [2] Le québécoisisme est volontaire. [3] J. Doucet, *Dirty Plotte*, Montréal, Drawn and Quaterly, 12 numéros, 1991-1998 ; *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn and Quaterly, 1995, [s. p.] ; *Ciboire de criss !*, Paris, L'Association, 1996, [s. p.] ; *My New York Diary*, Montréal, Drawn and Quaterly, 1999, [s. p.]. [4] Dans plusieurs œuvres, surtout ses fanzines, Julie Doucet utilise également l'allemand. Il vaut la peine de reproduire ici la présentation que Michel Gondry fait d'elle, en introduction d'un livre-dvd qu'ils ont créé ensemble (selon un étrange travail de collaboration que je n'aurai malheureusement pas l'occasion d'analyser ici). Gondry rend de toute évidence hommage au personnage de fille téméraire et impudique avec lequel les lecteurs de ses bandes dessinées autobiographiques sont devenus familiers : « *Julie Doucet is awesome. Her work portrays the most violent secrets of the human heart. She has an uncompromising perspective on what is going on underneath a girl's skin—which is great when you're a boy and you grew up with only brothers. Male sex mutilation, poop, anger, abusive boyfriends, virginity's burden, and period inconveniences constantly burst off the page in her black ink. If you thought women were more romantic than men, forget about it* » (« Julie Doucet est fantastique. Son œuvre dépeint les plus violents secrets du cœur humain. C'est avec intransigeance qu'elle considère ce qui se passe dans la tête des filles – ce qui est génial lorsqu'on est un garçon et qu'on n'a grandi qu'avec des frères. De ses pages, à l'encre noire, on voit constamment éclater les mutilations du sexe masculin, la merde, la colère, la violence des petits amis, le fardeau de la virginité et les désagréments causés par les règles. Si vous pensiez que les femmes étaient plus romantiques que les hommes, oubliez cela ! » (J. Doucet et M. Gondry, *My New New York Diary*, livre et dvd, Brooklyn, Picture Box, 2010, ma traduction). [5] L'automédialité a été définie par Christian Moser et Jörg Dünne afin d'identifier les modes intermédiaux de la construction artistique du sujet et des identités (C. Moser et J. Dünne, « Automédialité. Pour un dialogue entre médiologie

et critique littéraire », *Revue d'Etudes Culturelles*, n° 4, 2008, p. 15). Le concept permet d'aborder à la fois l'autobiographie (l'écrit) et les pratiques identitaires qui ne relèvent pas du récit de soi (« graphie »). Il s'agit, en somme, de penser les formes de l'auto-représentation qui émergent dans l'écrit, l'image et les nouveaux médias (peinture, vidéo, performance, œuvre sonore, etc.). [6] « Julie est dorénavant invisible, et son identité textuelle est laborieusement construite à partir de lettres, de mots et de phrases qui sont arrachés à des fragments d'un discours normatif et collés dans un ensemble dont les brèches et les silences sont éloquents » (A. Miller, *Reading bande dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol/Chicago, Intellect Books, 2007, p. 235, ma traduction). [7] *Ibid.*, p. 235 ; A. Miller, « *Autobiography in bande dessinée* », dans *Textual and Visual Selves*, sous la direction de N. Edward, A. L. Hubbel et A. Miller, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2011, p. 257. [8] J. Doucet et A.-F. Jacques, *Ce que tout le monde se demande*, 2001, animation image par image et bande sonore, 1 min. [9] J. Doucet et A.-F. Jacques, *Je suis un K*, mini-livre, mini-DC et pochette sérigraphiée à la main, Montréal, L'Oie de Cravan, 2006, [s. p.] ; *A l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007, [s. p.] ; *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, 2006, 16 collages, H. 8,5 po., L. 11 po., Montréal, coll. de l'artiste. [Note : depuis la rédaction de cet article, *Un, deux, trois, je ne suis plus là* est disponible sous la forme d'un livre d'artiste sur le site [Le Pantalitaire](#).] [10] En revanche, dans *J comme je* – qui n'est d'ailleurs pas, comme *Je suis un K*, sous-titré « poèmes », mais *Essais d'autobiographie* –, les mots découpés sont agencés de manière à construire un texte en prose. Ce dernier respecte du reste le modèle du récit de vie, avec sa chronologie linéaire, ses moments clés et ses figures principales (voir J. Doucet, *J comme je. Essais d'autobiographie*, Paris, Seuil, 2003, [s. p.]).

[11] Les propos tenus par l'artiste en interview le confirment également. On peut dire que Julie Doucet n'a jamais tenu à ce que l'origine du matériel découpé demeure un mystère. Elle a maintes fois affirmé qu'elle collectionne les magazines féminins, surtout ceux qui sont écrits dans les trois langues qu'elle connaît et qui datent des années 1950, 1960 et 1970 (*Good Housewife*, *Life*, *Elle*, *Paris-Match*, *Der Stern*, etc.). [12] J. Doucet, *Je suis un K*, *Op. cit.*, 4e autoportrait. [13] *Ibid.*, 7e autoportrait. [14] J. Doucet, *Je suis un K*, *Op. cit.*, 9e, 14e et 15e autoportraits.

[15] J. Doucet, *Je suis un K*, *Op. cit.*, 6e autoportrait. [16] Martine Delvaux insiste sur la manière dont les démarches automédiales des femmes ont souvent comme effet d'« accentu[er] l'écart » et d'« inquiét[er] » la notion de sujet plein, capable de mettre en scène sa propre identité. Elle écrit : « Si le XXe siècle a été témoin de l'évolution de l'auto-représentation sérielle due à ce que Walter Benjamin a appelé la "reproductibilité technique", dans le cas des femmes, cette évolution concerne l'inscription d'un écart à la fois par rapport aux pratiques classiques du portrait et de l'autoportrait, et par rapport à la représentation des femmes (par le biais du nu, en particulier). Comme l'écrit Marsha Meskimmon : “*women artists have challenged simple psychobiography in the form of serial self-portraiture, subverted easy historical or biographical accuracy, queried the significance of mimesis and revealed the ways in which their selves were the products of shifting social constructs and definitions of woman*”. Ainsi, l'effet de ces pratiques artistiques est de faire voir l'identité comme un processus, et sa représentation comme un acte toujours performatif – l'identité (féminine) ne préexiste pas à son expression ; elle naît en même temps qu'elle » (M. Delvaux, « Copier-coller. Les visages de la bédéiste Julie Doucet », *Revue d'Etudes Culturelles*, n°4 (hiver), p. 98, citant M. Meskimmon, *The art of reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth century*, New York, University of Columbia Press, 1996, p. 73 : « Les artistes femmes ont remis en cause la psychobiographie dans sa forme simple d'autoportraits en série, elles ont subverti la fidélité historique ou biographique dans son apparente évidence, elles ont remis le sens de la mimésis en question et elles ont mis au jour comment leur propre subjectivité féminine pouvait être le produit de constructions sociales et de définitions qui sont mouvantes », notre traduction). [17] S. Smith et J. Watson, « *Introduction. Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces* », dans *Interfaces : Women*,

Autobiography, Image, Performance, S. Smith et J. Watson (dir.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, pp. 1-46. [18] C'est ce qui distingue son travail de collage d'autres démarches poétiques fondées sur le *cut-up*, par exemple la poésie vivise ou la poésie concrète, qui ont aussi fait état, au milieu du siècle, d'une angoisse devant l'invasion par les médias de consommation et de masse (voir G. Théval, « Parler "l'interlangue" de mon siècle : la *poesia visiva* face aux mass media », *Trans*, n°2, 2006, pp. 2 et suiv.). Ces démarches ont en commun d'inviter à considérer, dans le régime de reproduction technique de l'image et du texte, la matérialité du média, des éléments formels comme la typographie ont leur rôle à jouer dans le procès des significations. Ce faisant, la démarche de Julie Doucet confirme un diagnostic auquel les études les plus récentes sur l'autobiographie et les autres pratiques automédiales, que ce soit dans une perspective féministe ou non, sont arrivées : les mots employés par le sujet pour s'exprimer ne lui appartiennent pas plus en propre que ne le serait une autoreprésentation graphique, picturale ou photographique ; il n'y a pas de rapport cognitif ou affectif à soi qui ne soit pas informé par le langage ou par le médium utilisé pour l'actualiser – pas de cogito qui ne soit toujours « peuplé » par des manières de sentir, de voir et de dire construits et normativisés. Dans le développement des médias, dans l'apparition de nouvelles matérialités ou leur création hybride par les artistes, c'est donc, en puissance, à la possibilité même « d'élargir le champ des représentations du sujet » et de contrecarrer un mouvement « d'appauvrissement de l'intériorité subjective » que les artistes touchent (B. Jongy, « Avant-propos », *Revue d'Etudes Culturelles*, n°4, 2008, p. 5). Sidonie Smith et Julia Watson semblent être du même avis : explorer les modes d'interpénétration de l'interface visuelle/textuelle permet à la fois de s'interroger sur soi, de construire les images et les récits de soi, et de critiquer les pratiques culturelles de l'autoreprésentation en général (S. Smith et J. Watson, *Interfaces : Women, Autobiography, Image, Performance*, *Op. cit.*, p. 7). [19] B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Worton, 1964 (rééd. 1974), chap. 1. Je dois à Martine Delvaux d'avoir identifié, dans l'article déjà cité, le « message dans le média », surdéterminé du point de vue de l'histoire sociale, que les collages poétiques de Julie Doucet cherchent à convoquer (M. Delvaux, « Copier-coller », art. cit., p. 102.). Je renvoie également au livre-phare de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, pour sa critique du romantisme occidental et de l'aliénation des individus modernes à ce modèle hérité du Moyen Age, et plus précisément pour sa mise en lumière des origines mystiques de l'exaltation de la femme désirée. Le réquisitoire de Rougemont contre l'absurdité du mariage et de la fidélité tient compte de la manière dont le développement des médias de masse et du consumérisme – magazines, romans, cinéma comme outils de « propagande » et d'« intoxication » – est venu cristalliser le mensonge dans une nouvelle fiction du bonheur (extra)marital. (D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1956 [1939], pp. 231-274). [20] Ma traduction de : « a national parlor game » (B. Friedan, *The Feminine Mystique*, *Op. cit.*, p. 70).

[21] J. Doucet, *A l'école de l'amour*, *Op. cit.*, [p. 47]. Il y a des idées plus difficiles à énoncer que d'autres, des résistances plus grandes que d'autres. Dans cet extrait, « menti », « trompé » et « mensonges » sont composés de peine et de misère, en rapiécant deux ou trois syllabes (ces mots-là n'étaient donc pas disponibles, *ready-made* dans le discours à porter sur soi et ses semblables ?). L'effet choral n'a lieu qu'à la fin de l'extrait. Or, le syntagme « ne vaut pas la peine d'être vécu », bien que disjoint en son centre par un découpage (il semble légitimé par l'enjambement métrique qu'il produit), a été retiré d'un bloc dans l'imprimé d'origine. La vie serait-elle un domaine mieux défini par l'expulsion, le rejet de ses possibilités ? [22] *Ibid.*, [pp. 5, 7-9]. Le texte ne comporte ni chapitre ni intertitre et les pages ne sont pas numérotées. Pour faciliter le retour au livre, nous donnons entre crochets la numérotation des pages. [23] *Ibid.*, [p. 21]. [24] *Ibid.*, [p. 17]. [25] *Ibid.*, [pp. 35-36]. [26] « Dans ce numéro : / le récit dramatique / d'une union sans histoire / de deux êtres qui ne s'aiment pas. / Ils forment un couple, / c'est mieux que rien. / Fin. » ; « Le / Livre du fiancé / par Michel Pierre. / (Editions X). / l'œuvre est inspiré / par la poussière / d'ennui domestique / qui caractérise / la vie

conjugale. / 63 220 pages / d'aventures spirituelles / jusqu'au bout du mariage ! / tout imprimé sur papier béni certifié pure pulpe vierge ! // De quoi rêver ! // d'extermination. / En vente nulle part » (*Ibid.*, [pp. 23 et 40-42]). [27] *Ibid.*, [p. 57]. [28] *Ibid.*, [pp. 10-11, 19, 21, 22, 24, 29, 33, 34, 43, 46, 61]. [29] *Ibid.*, [p. 31]. [30] *Ibid.*, [p. 29].

[31] *Ibid.*, [pp. 75-77]. [32] « C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole c'est-à-dire le silence. Qu'elle sorte du silence piégé. Qu'elle ne se laisse pas refiler pour domaine la marge ou le harem » (H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 43). [33] M. Delvaux, « Copier-coller », art. cit., pp. 103, 101. [34] « J'ai besoin d'un plan d'évasion » (notre traduction. J. Doucet et A.-F. Jacques, *Sans titre*, animation image par image, 1 min. 4 sec., 2009). [35] S. Smith et J. Watson, *Interfaces : Women, Autobiography, Image, Performance, Op. cit.* [36] H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », art. cit., pp. 41 et 54. [37] *Ibid.*, pp. 40 et 41. [38] *Ibid.*, p. 53. [39] Je pense ici plus spécialement au travail d'Elfriede Jelinek, notamment dans son roman anti-pornographique *Lust*, où la violence des métonymies – on y reconnaîtra les mêmes que dans *Je suis un K* et *A l'école de l'amour* – se déploie littéralement et jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'au passage à l'acte meurtrier (E. Jelinek, *Lust*, traduit de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1991 [1989]). Je pense aussi à l'artiste égyptienne Ghada Amer, dont le travail allie l'intermédialité, le mélange entre arts nobles et arts mineurs de même que la création collaborative dans un effort d'en finir avec des obsessions et des souffrances très similaires à celles qui préoccupent Julie Doucet. A l'occasion de la rétrospective de son travail, présenté en 2008 à New York sous le titre *Love Has No End*, Ghada Amer expliquait que ses œuvres, bien qu'elles soient déterminées par un effort d'objectivation et d'extériorisation esthétiques qui use beaucoup de l'*ironie*, ne neutralisent jamais, au final, l'effet aliénant de tous les masques des stéréotypes et autres prescriptions identitaires qu'elles répertorient. Amer a en effet confié que ses œuvres témoignent de son échec à devenir libre, elles ne parviennent pas à inventer un territoire imaginaire où pourrait s'exprimer une subjectivité féminine affranchie des idéologies intériorisées : « *I experience my work as a statement of my own failure to become free because of all the barriers that have been taught to me. So by trying to make a whole list of elements that have alienated me, I might be able to free myself a tiny bit* » (O. Guralnik, « *Love Has No End : Ghada Amer* », *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 11, n°2, 2010, p. 109. « Mon travail est pour moi l'affirmation de mon propre échec à m'émanciper, étant données toutes ces limites qui m'ont été inculquées. En essayant de dresser la liste de tous les éléments qui m'ont aliénée, j'espère réussir à m'en affranchir un tout petit peu », notre traduction). [40] J. Doucet, *Je suis un K, Op. cit.*, 6e autoportrait. [41] J. Butler, *Le Pouvoir des mots*, trad. de l'anglais par C. Nordmann, Paris, Editions Amsterdam, 2004 ; S. Smith et J. Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance, Op. cit.* ; S. R. Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge (E.-U.), Harvard University Press, 1990. [42] S. Smith et J. Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance, Op. cit.*, pp. 7, 14-15. C'est peut-être, d'ailleurs, ce que le caractère anachronique du travail intermédial de Julie Doucet met le mieux en valeur. [43] Judith Butler écrit : « Comprendre la performativité comme une action renouvelable sans origine ni fin claire suggère que le discours n'est en définitive contraint ni par un locuteur déterminé ni par son contexte d'origine. Le discours n'est pas seulement défini par le contexte social, il est aussi marqué par sa capacité à rompre avec ce contexte. Ainsi, la performativité a sa propre temporalité sociale, dans laquelle elle est rendue possible précisément par les contextes avec lesquels elle rompt. La structure ambivalente qui est au cœur de la performativité implique que, à l'intérieur du discours politique, les mots même de la résistance et de l'insurrection sont engendrés par les pouvoirs auxquels elles s'opposent (ce qui ne revient pas à dire qu'elles sont réductibles à ces pouvoirs ou qu'elles sont toujours d'avance récupérées par eux) » (J. Butler, *Le Pouvoir des mots, Op. cit.*, p. 64).

[44] J. Doucet, *A l'école de l'amour, Op. cit.*, [p. 58]. [45] J. Doucet, *Un, deux, trois, je ne suis*

plus là, *Op. cit.*, tableau non numéroté. [46] *Ibid.*, tableau non numéroté. [47] C. Cormier-Larose, « Julie Doucet. Poésie projetée, petites passoires de peaux », *Spirale*, n° 218, février, p. 9. [48] J. Doucet, *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, *Op. cit.*, 3 tableaux non numérotés. [49] Voir le blogue [Plus de Julie Doucet](#) (dernière consultation le 22 septembre 2014). [50] On trouvera des exemples de ces objets de papier sur le site de [Julie Doucet](#) et sur le site du [Pantalitaire](#). [51] Voir le blogue [PoBox Archives](#) (dernière consultation le 22 septembre 2014). [52] Exemples disponibles sur un autre blogue de l'artiste : [Julie Doucet Illustration](#) (dernière consultation le 22 septembre 2014). [53] Il faudrait ici prolonger la réflexion du côté non pas des médiums choisis et mêlés par Julie Doucet, mais de son utilisation complexe des méthodes mécaniques et numériques de reproduction et de diffusion de l'image et du mot. Il y a certainement là un effort de subversion radicale des liens entre la doxa, la sérialité des images et des mots qui composent les représentations identitaires, et leur *valeur*, entendue ici aux sens symbolique et économique.