

Université de Montréal

STILLS

suivi de

Moins « ça-a-été » que « ça-pourrait-être » : fictions et distorsions de l'autoportrait

par

Karianne Trudeau Beaunoyer

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en Littératures de langue française, option recherche-crédation

Août 2017

© Karianne Trudeau Beaunoyer, 2017

Université de Montréal

Résumé

Autoportrait en autant d'arrêts sur image que de faces revêtues par un « je » labile qui oscille entre un passé possible, un présent incertain et un avenir appréhendé, *Stills* explore cet espace où onirisme et lucidité se conjuguent pour que la voix qui s'y érige puisse parler autant de l'indiscrétion des fleurs de la peau que des masques qui la recouvrent. En filigrane : un monde où les enfants sont des adultes avant l'heure, un départ toujours en train de se faire, des solidarités choisies qui résistent au pire et surtout à la mort, un univers où la cruauté se retourne contre soi seulement pour reprendre des forces avant d'être recrachée plus impétueusement au dehors. *Stills* interroge ce qu'on devient en se quittant, en quittant ses origines, en se positionnant contre – mais aussi tout contre malgré soi – cette image liminaire qui est toujours là, qui est *still there*, et qui nous définit sans qu'on ne l'ait choisie.

Dans *Moins « ça-a-été » que « ça-pourrait être »*, la pensée se dissémine autour d'un centre absent où une lectrice entre dans un rapport de contamination avec son corpus avec lequel elle partage parfois sa voix, écrivant en quelque sorte, en même temps qu'elle essaie moins de définir le genre que de le sonder, un autre autoportrait. À partir des séries photographiques de Cindy Sherman et des œuvres littéraires de Clarice Lispector, de Carole David, de Dorothée Volut et de Claude Cahun, les présupposés biographiques qu'implique la pratique de l'autoportrait et les préjugés d'authenticité associés à la photographie sont dans cet essai reconsidérés afin de mettre en lumière les mutations des sujets mis en scène ainsi que les indices d'un monde fictionnel qui se trouvent autant dans les interstices des images de Sherman qu'entre les lignes des textes. Examinant certaines caractéristiques de l'autoportrait comme sa construction en fragments, son autoréflexivité, ses convergences avec la pratique picturale du genre, la place importante du corps de l'écrivain dans son écriture, il s'agit ici de réfléchir aux implications de la sérialité sur le déploiement du récit dans un genre qui repose communément davantage sur la description que sur la narration et de réintroduire la dimension éthique du genre sexuel dans cette pratique qui porte en germe le reflet plus vaste d'une collectivité qui s'incarne dans le singulier.

Mots-clés : autoportrait littéraire; photographie; représentation des femmes; corpographies auctoriales; Cindy Sherman; Clarice Lispector; Carole David; Dorothée Volut; Claude Cahun

Abstract

Self-portrait in as many film stills as faces coated by a subject that oscillates between a possible past, an uncertain present and an apprehended future, *Stills* explores this place where dreams and lucidity are combined so that a voice can talk as much about the indiscretion of flowers on the skin as of the masks that cover it. Those are the stories of a world where children are adults before their time, of a never-ending escape, of chosen solidarities that resist the worst and, most of all, death, of a universe where cruelty turns against itself only to regain strength before being spat out more impetuously. *Stills* questions what one becomes by leaving one's self, leaving one's origins, positioning oneself against the pre-existing image that is *still there*, and that defines oneself over his will.

In *Less "that-has-been" than "that-could-be"*, the thought is disseminated around an absent centre where a reader enters into a relationship of contamination with her corpus with which she sometimes shares her voice. She is writing another self-portrait at the same time that she tries less to define the genre than to analyze it. From the photographic series of Cindy Sherman and the literary works of Clarice Lispector, Carole David, Dorothee Volut and Claude Cahun, the biographical presumptions implied by the practice of self-portrait and the prejudices of authenticity associated with photography are reconsidered in this essay in order to highlight the mutations of the subjects, and the hints of a fictional world that can be found as much in the interstices of the images of Sherman as in between the lines of the texts. Looking at certain characteristics of the self-portrait, such as its elliptical structure, its self-reflexivity, its convergence with the pictorial practice of the genre, the importance of the body of the writer in his writing, the goal is here to consider the implications of seriality on the deployment of narrative in a genre that is based more on description than on narration, and to reintroduce the ethical dimension of the sexual gender in this practice which carries the broader reflection of a community that incarnates in the singular.

Key words : self-portrait in literature; photography; women's representation; Cindy Sherman; Clarice Lispector; Carole David; Dorothee Volut; Claude Cahun

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi

STILLS

j'étais une enfant sauvage comme tous les enfants	1
je refuse le palimpseste	8
tranchées	14
pour habiter	19
la panique se porte à bout de bras	23
je me penche sur la gloire des saillies	29
diatribes	33
à force de sollicitude	39
la grâce n'attend pas les effrayées	43

Moins « ça-a-été » que « ça-pourrait-être » : fictions et distorsions de l'autoportrait

Dans l'entre-deux il n'y a personne	49
Le moindre morceau de miroir est toujours le miroir tout entier	55
Sérialité des interstices	59
Penser l'image en creux du texte	63
Quelle serait la grammaire d'une telle expérimentation sur le <i>dire</i> de l'expérience de <i>voir</i> ?	67
L'art, la vie : ça se vaut	71
Écrire « j'écris »	74
Quand je pense à ce que j'ai déjà vécu, il me semble que j'ai laissé mes corps au long des chemins	79

D'autres mises en scène	83
Le chiasme de l'autoportrait	89
Masques faillibles et vérités détournées	92
La première personne	96
Bibliographie	101

Merci

à Benjamin, Félix, Mikella, Raphaëlle et Gabrielle, les amitiés du détour qui me permettent de rester droite, de tenir debout, de demeurer, de revenir à la charge.

à Bérénice qui, comme Mister Frieda pour Sherman, est la constante dans ma vie.

à Guillaume et à Sandrine qui, en laissant une nouvelle chance à la littérature, m'ont permis de me rappeler ce que j'aimais tant en elle.

à Roxane, qui m'a beaucoup donné, qui m'a beaucoup appris et surtout qu'on pouvait être soi-même (ou au moins tendre vers l'au-plus-près-de) sans perdre l'affection des siens.

à Sandrine, encore, pour m'avoir permis cette année de me délester de la nostalgie jamais résolue du mot *maison*, pour m'avoir ramené dans mes jambes et dans mes doigts et avoir insisté sur la nécessité et l'urgence de m'agiter quand elles me manquaient.

à Mathieu, pour la respiration rétablie dans ses bonnes pulsations, la bienveillance et les calmes turbulences d'être ensemble, pour l'amour et l'à-venir.

à Catherine, force vive et lumineuse, pour l'indéfectibilité de la confiance et pour la patience de la répétition depuis longtemps, depuis le début. Merci de m'avoir donné tous les droits et surtout celui d'y croire.

Mes sincères égards aux sémaphores, Dorothée Volut, Margaret Atwood, Anne Hébert, France Théorêt, Sylvie Laliberté, Monique Wittig, Carole Massé, Francesca Woodman, Audre Lorde, Chantal Jaquet, Annie Ernaux, Anne-Marie Schwarzenbach, Gwenaëlle Aubry, Alix Cléo Roubaud, Marguerite Duras, Cindy Sherman, Chantal Akerman, Claude Cahun, Clarice Lispector, Carole David, Dorothée Volut, Chloé Delaume et les autres, nourritures terrestres que je n'ai pas jetées, que j'ai pillées et qui ont grandi en moi jusqu'à se confondre avec ma voix.

Ce projet a été réalisé grâce au soutien du Conseil de la recherche en sciences humaines (CRSH), du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FRQSC), de la Faculté des études supérieures (FESP) et du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

STILLS

j'étais une enfant sauvage comme tous les enfants

[...] j'allais à l'école comme tous les enfants et je débordais dans la marge, comme tous les enfants j'attendais qu'on vienne me chercher, comme tous les enfants on me faisait à manger comme tous les enfants j'avais peur et j'avais honte, j'avais noir et j'avais rouge, j'avais le sexe enflé comme tous les enfants, j'avais des mains lourdes qui couraient dans tous les sens comme tous les enfants j'étais tâchée, comme tous les enfants j'avais pas de parents [...]

Dorothee Volut, à la surface

J'exhume la lumière d'octobre l'époque de l'hystérie
toujours recommencée à l'hémistiche du silence avant le
crime qui succède aux éclats de sa voix de père aux débris
du verre mêlés au caoutchouc du tapis de l'entrée. C'était
une fois où ça n'allait pas se colmater secrètement de
l'intérieur comme les charpies du plâtre.

Il dit : appeler le propriétaire avant l'hiver trouver une
raison qui n'est pas la vraie inventer un incident récupérer le
sang échappé des jointures sur le châssis en métal.

Il dit : « grosse crise de vache folle hostie de chienne tu vas
me faire mourir. »

La liste est longue des choses à ne pas oublier.

Il faut : toujours faire comme si de rien n'était respirer
ravaler nettoyer consoler la mère remettre les morceaux
ensemble éviter le père ne pas croiser ses yeux hagards
rassurer la voisine respirer ravaler nettoyer en tâchant bien
de ne pas se fendre sur la vitre de ne pas se briser avec elle
de ne pas se laisser choir en plein dedans (j'en garde plutôt
des petites bribes que je dépose sur ma langue que je fais
glisser sur mon palais la partie douce à l'intérieur
de mes joues que je racle j'aspire je déglutis

une évasion ouverte en moi-même).

L'ennui gigogne de l'été jamais parti pour finir corps
liminaire impudique replié entre les dents serrées la tête
penchée. J'ouvre des livres en désespoir de cause, un focus
friable pour ignorer les téléromans les drames plus grands
que ceux des cinq et demi trois vies tassées où grandir sans
jalons : « va don jouer dehors va don prendre l'air va don
chez le diable » (dehors c'est – on dit – plus à propos pour
apprendre à vivre dehors les destins sont à la mesure de nos
moyens). La sensation des roches d'asphalte dans les
rainures de mes mains m'introduit à la porosité de la peau.

Avril, extérieur, après-midi. Je collige les pissenlits dans les trois mètres carrés qui ne sont pas en béton devant l'immeuble à logements. Les mains verdies je décime le chiendent je récure le trèfle j'efface l'épervière. Ma mère s'occupe de moi (sa salive sur son pouce sur ma joue sale et picotée de rouille, une débarbouillette et du savon blanc sauf que la mélanine est indélébile).

J'apprends à bien faire pour ne pas me faire remarquer.

Trop vite trop tôt je sais conjuguer les verbes *parler* *argumenter* et *piailler* ceux en *ir* et en *re* aussi il n'y a qu'*aimer* qui me résiste je refuse de l'utiliser préfère dessiner une série de lettres *m* cursives quand il surgit dans les dictées. Je perds des points à la maîtresse je dis que c'est parce que j'aime les vagues qui me donnent une raison valable pour trébucher pour que les bums ne me traitent pas de chouchou. Les pronominaux non plus ne me rentrent pas dans le crâne surtout ceux avec *je* mais sinon je mets mes *s* aux verbes avec *tu* j'adore le passé simple les actions achevées et brèves qu'il induit. Insatiable grisée de me cultiver je veux tout savoir et même les exceptions qui font rechigner le reste de la classe (j'en suis une que madame Nicole a dit je serais bien bête de ne pas en profiter pour apprendre à me connaître).

Ma mère pleure quand je lui pose une question sur une table de multiplication. Elle ne peut pas me répondre (c'est le début de l'exode des enfants uniques).

J'apprends à moins bien faire pour ne pas me faire remarquer.

En sixième année les filles se ramassent des ballons dans la face à la récréation. Nos lunettes de petits prodiges cassées on espère un recoin sous le préau où échapper à la salive des garçons aux contingences de leurs sentiments équivoques on aspire à un répit juste assez long pour fermer les yeux varger sur les pions envoyer promener la prof qui nous prend en exemple de bienséance. On joue à faire le mort la première qui remue a perdu.

Chacune sait déjà la morosité des règles du jeu : les feuilles volées aux arbres pour leurs herbiers ne survivront pas aux heures passées à se tarir entre deux pages du Larousse illustré 1991.

La petite à qui on a dit qu'elle dessinait bien qu'elle avait du talent a posé son pastel elle ne veut pas les décevoir les adultes qui sont déjà si souvent déçus elle n'y touchera plus. Elle restera au sommet de son art avec ce personnage aux mains rondes aux doigts d'allumettes signé de hiéroglyphes la date ajoutée dans une autre calligraphie que la sienne.

Je suis peste savante, élève modèle sans imago, une enfant acharnée mais secrète. *Il y a certainement quelqu'un qui la tuera*, cette arrogante dans sa peau étriquée qu'elle porte encore parce qu'elle n'a pas les moyens de s'en acheter une autre, cette érudite qui se pense bonne parce qu'elle est bonne à l'école, ce paquet de troubles, la bâtarde qu'on muselle quand elle dit un mot plus haut que celui de l'autre et qu'on oblige dans sa chambre à fermer la lumière pour ne pas qu'elle se gave encore de ces mots dans les livres de ces mots dangereux qui pourraient se retourner contre eux. (Il y a certainement quelqu'un qui essaiera, en tout cas.)

je refuse le palimpseste

La nuit entre les lignes qui excavent les paupières je compte les heures en plus des mots je ne dors pas je réfléchis à des choses importantes comme l'air ingurgité dans mon diaphragme je me demande si à la longue d'en avaler trop je pourrai léviter, nous sauver. Déjà, j'arrive à faire tourner les murs en des cercles concentriques. Je me prends pour Matilda. (Le pédiatre recommandera de me faire respirer dans un sac en papier brun. Je n'ai pas droit à la magie.)

Les fractions de ma mère sur le carrelage je les recueille
soulève les jambes les appuie sur le rebord du bain pour que
le sang revienne à la tête cache ce que je peux de la chair
nue les seins énormes le sexe les ecchymoses
ce qui bâille ce qui s'incruste ce qui accueille et se refuse à
la fois. Maman est transparente traversée des hécatombes
son corps immense frêle les gerçures
de sa bouche qui crie à fendre la pitié aride. Dans
l'embrasure il reste droit vertical dressé.

Les cloisons de la demeure ne céderont pas.
Il n'y aura pas de coup de grâce.

J'ai douze ans et je mets du rouge d'alizarine sur le bout de
sa respiration pour marquer les allers-retours de son sourire,
j'entoure toute la surface de sa peau maternelle de bras
encore imberbes, je chante des berceuses pour adoucir sa
détresse, je vérifie la quantité de comprimés dans les
piluliers de la pharmacie, je m'affaire à dresser le mausolée
de chaque abdication.

Je ne dis rien ne dors pas : je soupire j'accuse je m'en veux
je blâme j'agonise.

Je dessine mon testament. (Maman, *je t'aime* mais *tu me*
tues.)

Hausser le ton est réservé aux ombres portées. Il faut que la ferveur reste contenue dans le corps des filles pour éviter l'escalade que le corps encaisse même quand ce n'est pas lui qui prend les coups que la panique et l'impuissance engourdissent les membres se crispent dans les os. Être toujours prêtes à nous effacer dans le tissu de nos hantises à nous mêler à l'écorce des bouleaux à nous inscrire dans le gypse à triturer la lumière pour nous y fondre (pendant que je tourne déjà en rond dans mes jambes debout les bras en croix).

Les jours où je n'ai pas reçu naissance tu donnes la peur que tu t'effaces dans ta peau comme la mienne incapable de supporter les assauts. Nous avons une date d'expiration pour apprendre à nous aimer, maman, au-delà de laquelle je deviendrai l'enfant de personne, la déserteuse du temps des rites, des habitudes. Je finirai par cesser de prendre soin de la clarté dans les yeux des trois petits chats chats chats je ferai peur toute seule aux squelettes dans le placard les macaronis bigarrés de mes colliers sécheront craqueront nous rentreront dans la plante des pieds.

Je ne sais plus bien pourquoi je t'écris (je dis je t'écris et pourtant ce n'est pas à toi que je m'adresse nous ne savons pas parler la même langue) j'ai honte de vous trahir et de vous travestir. Je suis obligée d'utiliser toute mon ingratitude, tout mon courage et *je déteste faire ça parce qu'après je n'en ai plus et que ça me prend beaucoup de temps pour renouveler mon stock de courage.* (Au moins, l'ingratitude ne tombe pas si facilement en rupture.)

Je suis cruelle métastase de la cellule familiale.

Nous habitons de l'autre côté de l'averse, où ça parle rouge et gris. L'orage se cale dans les fissures des fenêtres hautes pour dessiner les contours flous la glace cache toujours mon sexe devient brique morcelée blanc vide crève le vernis. Les tissus drapent l'innocence de mes vingt ans de mémoire, je suis le théâtre de tous les tableaux impossibles les fantômes veulent être autre part les portes hésitent à se laisser choir sur moi qui les déboulonne.

Jusqu'où aller hurler mes carcasses d'envers (et viendras-tu avec moi)?

Les mille masques de mère sur mon visage potelé je les ai
enlevés déposés sur les murs pour réparer les brèches de
mes refus et affranchir les cils de la peine. Quand on aura
tout déterré
les trahisons
les aveux délétères
les sceaux abîmés
la lumière d'octobre
il faudra que la force intacte liminaire ressuscite.

On transforme la salle de jeu devenue désuète en chambre
pour mamie Lise.

Je finis de grandir sous l'égide de sa présence douce mêlée
aux voix fracassées, même si elles se sont calmées, comme
gênées du spectacle pour le tiers invité.

tranchées

Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces. Elles disent qu'elles savent ce qu'ensemble elles signifient. Elles disent, que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent, que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence.

Monique Wittig, *Les guérillères*

Les années trament dans mes poumons un chant indicible fait de toutes les respirations retenues de la nicotine qui calme de l'indulgence déraisonnable de l'impuissance des filles de la fureur des aphones des regrets de baisser la tête de serrer les poings, les mâchoires, les dents. Une prière d'amertume : le tremblement que je ne leur donnerai pas la joie de connaître.

J'ai lâché les chiens pour l'amour de dieu dégoupillé les mines sournoises lavé ma face dans mon sang j'ai pris la relève elle a pu se terrer enfin prendre le maquis. (Tu confonds énonciation et dénonciation mais tu en as fini des précautions déficientes et de la souche érodée.)

S'en sortir demande de changer de langue de l'habiller de perles et d'argent de parler opulent (orner la page devenir décor alambiqué) même si le moyen le plus sûr pour empêcher les geôliers de juger mes capacités serait encore de ne pas écrire : je m'y attelle arrache la plainte de mes muscles m'étends dans la sciure de mes ongles sur le plancher froid je me concentre sur les échardes les perforations les coups qui manquent au pouls j'invente des algorithmes. (Je m'ennuie.)

J'écris parce que je ne sais pas quoi faire de moi.

Cernée des marmailles étriquées la paix ne se magasine pas elle se convoque par des chamades à tous les saints. Quand elle pensait que j'en aurais besoin mamie Lise déposait sur le rebord de la fenêtre de sa petite chambre à côté de la mienne son saint Christophe en plâtre peint à la main et béni à l'oratoire monté à genoux elle accrochait son chapelet sur la corde à linge et si j'étais moins bornée de l'athéisme je pourrais me dire peut-être que c'est même grâce à eux que je collectionne les extases que je joue à l'intellectuelle qu'un fourgon ne m'a jamais fauchée que j'échappe à la nécrose des alvéoles, mais je n'ai de foi qu'en les choses terrestres et très douces comme les joues de mamie Lise ouatées par la cortisone ses yeux où je suis allée chercher les miens et les fleurs qu'elle a réussi à faire pousser dans le borbier.

Je rouille les instruments de cuisine pour être certaine de leur fatalité j'anticipe les anathèmes m'exerce aux supplices (m'affamer casser les miroirs dessiner avec dans la paume de mes mains raser mes cheveux jusqu'à l'urtication du crâne), je m'entraîne à la résistance, je pare tous les coups monte aux barricades. Je consigne les progrès : sur la flamme d'un briquet je peux poser la pulpe de mon index sans ciller quinze puis trente puis soixante secondes des minutes et des heures entières à parcourir ensuite les livres du bout de mon doigt roussi. La peau brûlée perméable les nerfs hostiles la frontière plus mince encore entre ma vie et celle des autres : ma voix prolifère. Je retiens mon souffle apprends l'impression de me noyer pour reconnaître le moment léthal où chercher l'air. Je me regarde nue jusqu'à ne plus me voir jusqu'à ce que dans la glace surgisse derrière moi la légion de mes sœurs exhumées.

À cinq pieds neuf quatre-vingt-dix livres, mes côtes sortent de leur cage. Avec le couteau dentelé je m'attelle à en extraire une. J'enfonce son extrémité (le petit bout rabattu d'habitude sur les organes) dans les yeux de ceux qui n'avaient pas encore remarqué ma lente disparition.

Le soir nous ne dormons pas nous maculons nos visages de
chaux et de ciment remettons notre ossature dans ses gonds,
nous négocions la taxinomie démantelons l'onomastique,
nous noircissons les murs de nos cuisines avant qu'ils ne se
rabattent en un dôme lisse sans accroc où darder nos ongles.

Elles ont combiné CH_3COCH_3 , H_2O_2 et HNO_3 , elles ont
choisi leurs cibles minutieusement : les flaques d'eau et les
vitres des voitures stationnées à la bordure des trottoirs, les
vitrines des boutiques, les salles d'essayage, les salles de
bain de leurs appartements, le dos des cuillères, les écrans
de leurs cellulaires, les portes des trains dans les tunnels
noirs du métro. (Le lendemain les autorités n'avaient
répertorié aucun blessé sauf elles-mêmes.)

pour habiter

Chacun parle avec l'étoffe dont il est façonné et chacun se pare de son histoire de laine ou de soie, brodée ou côtelée, pointant d'où, de la robe imprimée ou de l'habit à rayures, la maille a d'abord filé.

Carole Massé, *L'autre*

Ce qui me paraît beau en moi ce sont les manques (le creux dans mes joues, le renforcement dans mon ventre à l'horizontale, l'interstice entre mes bras et mes côtes lorsque je me tiens debout et droite, mes cuisses qui ne se touchent pas sauf lorsque je suis assise, l'intervalle entre chacun de mes pas, la lisière du monde qui dessine la courbe de ma nuque).

L'espace que je n'habite pas.

Et pourtant, ce corps, je ne l'habite pas.

Dans le noir obligé je ne dors pas je presse sur l'arête de mon nez avec le trapèze carpien de ma main pour que la saillie se creuse pour qu'il rapetisse qu'il prenne moins de place dans ma face, je pousse mes phalanges dans mes joues pour qu'elles rentrent un peu par en dedans que j'aie l'air plus fine (plus sage) et qu'à la longue mon corps me protège (s'assimile) qu'on ne décèle plus chez moi les choses qui se trament en secret.

Je ne parle pas fort je n'aime pas mes parents parce qu'ils le font je ne les trouve pas beaux et dans mon refus d'être comme eux il y a aussi le refus d'avoir ce visage qui vient de là ce corps imparfait sur un squelette informe. Quand je suis confrontée à des gens mieux (plus beaux, plus en confiance, plus lumineux, plus éloquents, plus intelligents, plus intéressants) ça ne serait pas plus mal de rentrer ma tête en étau dans mes genoux que je me dis devenir un oiseau qu'on glisse dans une poche juste un peu trop étroite juste un peu trop étanche.

Je me gave du noyau des cerises j'ai beaucoup d'espoir en le cyanure mais je ne réussis qu'à avoir mal au ventre.

Je commence par les jambes ce sont elles les maudites qui savent les choses utiles comme la fuite au sens strict elles qui cèdent toujours en premier elles qui s'hématoment des trajectoires titubantes. Elles ne connaissent que ce qui s'ancre à l'exception des idées fixes. Je préfère les membranes diaphanes à la salissure de la fange des virages alors je commence par les jambes : je m'en désencombe. (Écrire ne demande pas de se tenir debout et j'avance où je tends la main.)

De la tête aux hanches cela suffit cela est encore de trop. L'anatomie ne me convient pas penser aux organes vitaux me fatigue les kilomètres à parcourir sont nombreux et manger ralentit dormir éteint boire coûte cher je ne parviendrai pas à quitter le pays natal si je passe mon temps à penser aux vivres. Je préfère voyager léger. Un humérus soudé au crâne cela fera l'affaire il me reste la main et le gris de la matière.

Voilà qui est mieux.

J'ai essayé d'élaguer les visages qui ne me ressemblaient pas familiarité étrangère aux traits tassés dans la circonférence obligée. Mais les amarres défaites de toutes mes cordes il ne reste qu'un nœud, sec, dans le tronc des cervicales. J'ai laissé échapper des coups de mes poings retombés au fond de mes côtes je n'ai contre quoi me battre qu'un halo de servitude et les épitaphes anonymes.

la panique se porte à bout de bras

Quels sont les mots qui vous manquent encore? Qu'avez-vous besoin de dire? Quelles sont les tyrannies que vous avalez jour après jour et que vous faites vôtres, jusqu'à vous en rendre malade et à en crever, en silence encore?

Audre Lorde, *Sister outsider*

L'éclat qui s'affranchit de ma peau me donne à voir autre, prière silencieuse des jours écartelés (scandée, murmurée en creux). Dans tous mes états, je suis un moment qui ne dure pas, une mémoire fugace, un instant qui ne s'appartient pas. Mes paupières tombent pour dérober un regard qui n'a pas mon âge sous le derme lisse, derrière les seins qui tirent vers le haut, en dessous des cheveux enlacés en un chignon désarticulé. *Vous ne pouvez pas me voir de là où je me regarde.*

Je ne dis pas « je tiens à toi » parce que ça ne tient pas à grand-chose, je ne dis pas « à bientôt », j'attends, je ne dis pas « non », je ne dis pas « va-t'en », je ne dis pas « reste », je ne dis pas « je vais mal », je ne dis pas non plus « je me sens bien », je dis « je suis fatiguée » plutôt que « je suis triste », je ne dis pas « s'il-te-plaît écoute-moi », je ne dis pas « s'il-vous-plaît écoutez-moi », je ne dis pas « écoute-moi », je ne dis pas « écoutez-moi », « écoute-moi écoute-moi écoute-moi donc », je ne dis jamais, de plus en plus fort, je ne fais pas fondre mes poumons à hurler que j'en ai assez du bruit du silence du vacarme en sourdine de la clameur indicible.

Sauf que l'harmonie n'est pas plus facile lorsqu'on n'engage que la voix.

Le soir je ne dors pas je coule de l'étain dans les veinules à la fleur de ma peau pour me rappeler le poids de mon corps qui ne m'appartient pas, je ne dors pas j'apprends à employer le verbe, j'entreprends de ressusciter les visages de mes doctes sœurs de disséquer toutes les hantises de choisir mes atavismes. Je prépare les reliques que je laisserai comme mémoire aux barbares.

D'entre tous les corps sur le mien les blessures sont encore fraîches la peau toujours tendre la mandibule animée. J'abrite les syntagmes désespérés des femmes de ma vie héberge les images oblitérées, je pratique des danses macabres de consonnes occlusives provoquées par le spasme de mes lèvres de fricatives ma langue contre mes dents, je varie les degrés d'aperture pour les voyelles que j'étire longuement les yeux fermés jouissant de charger enfin les blancs indicibles d'un tumulte venant de ma gorge dilatée. Je sais jusqu'où j'irai hurler les carcasses d'envers jusqu'où l'animal sauvage à la proue de mes hanches me mènera

jusqu'à la fin de la nuit.

J'arrache de mon cri une petite pulsation de vie. Elle est fragile elle tient dans la paume d'une main comme cet animal qui vient dans mes rêves toutes les nuits et que j'échappe et qui se noie pendant que mon index et mon majeur qui appuient sur sa poitrine en un rythme régulier ne suffisent pas à le faire tenir à ce qu'il ne lâche pas.

Décharnée vive fugitive, j'ai jeté dans les détours les reliquats effacé tous les pas de ma préhistoire ramassé les taches incriminantes. Je cherche dans l'absence de diachronie une façon de revenir au monde.

À force de tourner
en rond
autour du pot
le dos
de l'œil
je me suis vrillée dans l'asphalte.

Je retourne à l'enfance c'est plus facile depuis que j'ai
toutes mes dents et la tête qui vient avec l'arrogance calmée
je remarque l'angle droit l'attention portée pour ne pas que
je m'y heurte les phobies et la culpabilité qui parlent la
langue débridée des accès. Ils ne savent pas comment dire
« je suis désolée je ne savais pas je ne pensais pas que ce
monde était tel qu'il est ».

Debout dans ma chair cousue de rixe
je suis née en amont du tumulte
et pourtant même débarrassée de leurs coulisses
et de leurs revers

je ne tends pas vers demain.

Je sais qu'il n'y a que dans les mots que je pourrai survivre.

je me penche sur la gloire des saillies

On pourrait croire qu'il est facile de désirer que c'est un geste volontaire (je veux donc je suis) mais je suis freinée d'équinoxes cerclée des paumes des hommes. Je ne me réclame de rien dans les brèches tranchantes de la lumière qui filtre entre leurs doigts : déplier mon ventre l'asseoir à la table devant la déferlante de leurs sexes de leurs envies de leurs excès. La viande me roule dans la bouche ses muscles ne se défont pas sous la fluorure de mon émail je suis mue de la gerbe mais j'entasse le tout dans mes joues et je souris je souris je souris.

Je tâte les parois de mon sexe y enserre ma main. (J'étudie la densité de mes fluides.)

La main est ce qui touche : une excroissance ou une échancrure dans la peau le pelage des chats qu'on ne domestique pas la fibre du papier où se lover les fils de fer sur mes dents les barbelés sur lesquels je passe mes journées à passer ma langue à me demander ce que ça ferait la langue d'un autre une langue qui n'habite pas dans cette bouche-là.

Je le sommerai de me prendre éparse et fendue dans mes
gerçures de se perdre dans les biffures que je trace pour
n'être plus ingénue livide et silencieuse.

J'afficherai l'insolence.

Je lui demande de venir m'arracher à moi, pour le connaître
et appeler la nuit ce qui le nomme vouloir que son corps
dépossède le mien embrasse peut-être même mes yeux
comme s'il était tendre toucher de l'autre ce qui échappe à
nos mains. Je ne sais pas ce que j'appelle mais j'appelle, je
manque d'éprouver le pourtour de sa démarche animale je
n'ai pas peur de ma maladresse sa gaucherie
ni les blessures à naître de la force de ses bras.

Je suis désolée mes excuses j'ai beau égrener les phonèmes
de son prénom en un chapelet révolté les empreintes creuses
dans les draps expirent les soirs d'hiver. Il reste tant à
abattre pour me fondre ma peau dans la sienne pour la
stridence du corps à corps trop de jours sans lui avant lui et
mon échine de frêne plissée par l'attente lasse. Je pense au
désordre aperçu calée entre deux de ses côtes.

J'étais folle et ça ne le dérangeait même pas il en voulait encore et encore et encore que je continue de hurler que je n'allais pas survivre à la nuit qu'il y avait un fœtus qui avait été épargné de la vie sous le lit que je ne perdais rien pour attendre si je ne parvenais pas à réussir la mienne que je ne pourrais jamais ne pas croire aux histoires prémonitoires dans ma tête que je doutais de tout et surtout de moi mais de lui juste après (en deuxième place des totems qui plient sous les caprices).

Je ne me crois ni ne me brûle. Le chant se brise et de la tourbe au fond des poches c'est tout ce dont j'ai besoin pour la suture.

diatribes

*Il lui faut se départir de sa rudesse, se
polir et se composer un masque.*

Chantal Jacquet, *Les transclasses ou la
non-reproduction*

Je pars remplir mes os
cendres succulentes
orgasmes inodores
dans ma bouche un feulement d'accouchante
anamorphose de la lenteur
l'invalidé
l'incendié
l'interdit et l'interdite
se dessinent de nouveaux contours.

À la maison il y avait des bandes dessinées *Tintin* que mon père regardait plus qu'il ne les lisait, des *7 jours* pour s'oublier dans la vie des autres. À la maison il y avait de la folie et des procès des tranchées et de la misère, mais pas celle de Dostoïevski ni ceux de Kafka pas non plus celles de Zola ou de Hugo.

Je pars de la famine rejoindre la fronde intercéder en faveur de la chair molestée me tenir à bout portant du silex de mes lèvres qui ne savent pas l'amnistie.

Il reste encore à désapprendre la nuit et l'amour. Écartée du lignage sortie du rang j'arrive chez les civilisés (les affables) ils ont des manières qui ne sont pas rustres, par exemple : ~~décâlisser~~ ériger ~~varger~~ caresser ~~engueuler~~ louer ~~humilier~~ plaire ~~résister~~ obéir. La fierté y est facile à froisser le dos à tourner les mots prononcés bas qui peuvent entailler le corps plus que le verre avalé de l'enfance.

Même livide et rêche parce que l'impatience ou l'ardeur je continue de trépigner.

Dans le hall la réception les canapés les verres de vin, *ils parlent très fort en se chicanant sur la direction à prendre pour le retour. Ils ressemblent à tous ceux qui n'ont pas l'habitude de sortir.* On nous scrute on nous étudie (on est bons pour ça ici).

Les cérémonies me mettent en colère.

À chaque compliment j'entends « pour quelqu'un comme toi » c'est-à-dire « c'est étonnant », « c'est une surprise », « c'est un miracle ». (Le miracle c'est d'avoir lavé ses mains à la térébenthine et que la crasse et que le sang et que la honte soient quand même restés sous les ongles.)

J'importune la hâte immobilisées les tiédeurs : as-tu vu qu'une fois pour toutes mon ardeur est récompensée le sel de ma statue se délite. Je reste engoncée dans l'instant le regard n'est plus rétrospectif il est souterrain (minéral). Si on en avait pour des siècles à se mentir il faudrait tarauder la génétique forer les chromosomes décimer les souvenirs immémoriaux.

Soliloque bilingue du blâme le ciel s'ouvre en une brèche ovale des masques en tombent ils mangent la bouche fermée sans faire de bruit ne parlent qu'à leur tour et le font bien ils ont les bonnes références tout le temps qu'ils ont passé à ne pas produire d'excréments leur a servi ils sont doués pour l'ascèse ils ont beaucoup lu beaucoup vu beaucoup entendu (les œuvres majestueuses des catalogues du panthéon de la haute culture).

J'ai trahi
un silence empesé
des injonctions à faire comme si
les lois d'un ordre entre le haut et le bas.

Prenez garde aux fauves elles ne se mordent pas la queue.

Je choisis mes solidarités collige les arts et les lettres les
dons en aparté. Avec mes sœurs je me prépare à l'exil,
ensemble nous déterrons les empreintes creuses des pendues
nous labourons le linoléum des passages exclusifs aux
opulences viriles forçons les portes des grands bâtiments
commettons des assauts hérétiques contre la chasse gardée
des élites. Nous écrivons ce qui n'est pas noble : chez nous
*les sons les idées les phonèmes stériles imagination sans
profondeur sont inextirpables de nos chairs.*

Ce qu'elles ont appris sur le tard elles ne pourront pas en perdre la mémoire elles se souviennent de tout : les incisions les somnifères les cris la nuit les visages défaits par la fièvre les enfants qu'elles n'ont pas été et ceux qu'elles n'auront pas. Elles connaissent par cœur les secrets des banlieues comme les coutumes institutionnelles, savent être polies posées suffisantes ne pas déborder, moduler le rose de leurs joues dans la lumière, elles y sourient de leur plus belle gaieté yeux rieurs pommettes charnues mines de rien, mais leurs cahiers sont remplis de volte-face et d'appels sanguins de syntaxes lacunaires du désir qu'elles n'ont plus de plaire aux hommes.

Je fais le tour c'est pareil devant comme derrière il y a des embûches des embuscades des casques nous attendent avec des verges dedans mais nous avons nos doubles à sacrifier nous restons indemnes (en sursis) attendons le souffle inoculé.

à force de sollicitude

Je ne sais plus comment me départir de mon JE et quand je lis je le cherche et quand j'écris je l'éprouve.

J'emprunte l'abattement. Là où je ne suis plus il y a des corps qui hurlent dans leur silence pendant qu'il faut que jamais je n'entende le vacarme de ceux qui ne parlent pas.

Écrire demande de l'indulgence alors que je pardonne mal. La preuve c'est que je ressasse des histoires d'antiques effrois que j'architecture des débris périmés. Je n'écris pas je rabâche je serine j'élucubre.

Mamie Lise et moi on se rencontre, toutes les deux, la nuit. Soit quand l'insomnie traverse le mur vers l'autre soit quand je rentre tard que je ne vais pas bien que je m'assois toute seule au milieu du salon avec mon visage tributaire de toutes les angoisses et qu'elle vient (sans allumer le luminaire) se poser à côté, me servir un verre d'eau, me dire que tout ira sans me demander ce qui ne va pas, parce que ce n'est pas quelque chose qui se dit, qui se circonscrit dans une phrase avec un sujet un verbe un complément, et qu'elle le sait. On parle de mourir ensemble, des gens qu'on n'en finit plus d'aimer, jamais, de ce qui reste de ce qui n'est plus là, de ce que c'est de ne pas être d'accord, de s'arranger toutes seules. Elle a pris de mes épaules aux siennes éculées le poids de toutes les choses accumulées silencieusement et elle n'en finissait quand même plus de flotter au-dessus du reste.

Nous tenons pour acquis (de conscience) les déflagrations soudaines de nos aveux.

J'ai des peaux à revendre la tannerie est ouverte surtout la nuit : une amoureuse narcissique en voulez-vous une en voilà une, une ménagère sans talent pour le trivial, l'enfant de personne, l'amie de tout le monde, la femme d'untel, la sœur d'un autre. Celles des sorcières des guerrières des fées des reines et des mages sont au gros prix (j'espère que personne n'en voudra, que je pourrai les garder pour moi).

Les petites garces, les enfants sauvages, les hystériques aux grands chevaux, les indignées dans leurs sarraus de fortune qu'elles se sont refileés avant de saillir des coutures, les filles qui exagèrent (celles qui ambitionnent, qui dépassent les bornes), elles s'en font quand même avec l'air qu'elles ont, elles se demandent sans cesse *comment être soi-même sans perdre l'affection des leurs. Elles n'écrivent que sous la menace, qui est aussi une grande tentation, du silence.*

la grâce n'attend pas les effrayées

Il est difficile de se défaire de l'idée de la mort.

Alix Cléo Roubaud, *Journal*

Ma grand-mère garde en dessous de son lit les cendres de mon grand-père mort un matin de janvier au volant de sa voiture dans le stationnement de la maison. C'est un matin marmoréen une crise cardiaque il n'ira jamais travailler l'auto restera en marche longtemps avec sa mort dedans. Des enfants, ce jour-là, sont tués en traversant le carrefour. (Il était brigadier scolaire.)

L'urne est un simple cube, noir. Petite j'en cherche l'ouverture la faille d'où ce qu'il y a dedans pourrait retourner dehors. Trop peu de moyens pour avoir une concession au cimetière mon grand-père est un arbre planté en son honneur sur le bord du Saint-Laurent.

À quatorze ans je n'endure plus depuis déjà longtemps le téléphone de Nino Ferrer, le moustique de Joe Dassin, les ob-la-di ob-la-da des Beatles que mon père fait jouer en boucle pour tromper ses ténèbres depuis ma naissance. Dans les piles de livres empruntés à la bibliothèque je glisse des disques compacts de Janis Joplin que ma mère finit par m'interdire d'écouter : il ne faut tout de même pas apprendre les rudiments de la mort et des échappatoires ailleurs que sous sa gouverne.

Je pense souvent à ce qui n'est pas terrestre. À ce qui me cloue au sol, à lorsque je me déferai du tissu, qu'il ne me restera que ma carcasse à habiter, à un cadavre qui a perdu ses os avant sa peau.

Au creux de mon corps je laisse le temps tisser son linceul. J'attends ce qui ne s'attend plus : j'ai besoin d'un temps mort que je n'aurais pas tué. Patiemment j'existe rien qu'un peu à côté de ce que je suis, dans les cratères creusés pour les dépouilles des enfants, les restes des os qui craquent se choquent, les miens au pire. Dans la fosse nous partageons nos sandwiches au fromage jaune coupés en triangles, nos blagues obscures, nos rires fous de petites folles, nos trucs mnémotechniques pour nous rappeler de l'ordre des planètes.

Nous sommes les amantes cannibales, les gardiennes de l'espoir insensé des concerts de voix mortuaires.

Quand je marche quand je remue je pare d'effroi la mort
enclose.

Personne n'est dupe de
la langue fleurie de grâce et d'élégance dont je m'habille
la lumière à prendre à mains nues
la cadence allègre de mes bontés.

Au centre d'une image de moi

la marge.

Nous prenons la joie pour ce qu'elle est, une version
miniature de la mort, quelque chose qui interrompt le temps
avant de s'interrompre.

L'aube est rouge et sonore et nous dansons sur les rebords des toits. Nous avons laissé tomber nos robes à nos pieds dans lesquelles nous pourrions nous emmêler nos cris sont opaques l'écume dans les plis de nos lèvres pleines de la jouissance que nous pouvons toucher en tendant les mains dans l'air lourd. J'aime la proximité de l'abîme, me tenir là où ça finit, sur le seuil de ce qui pourrait s'arrêter de mon plein gré.

Notes

Les fragments en pages 2, 3 (gauche), 9, 10 (gauche), 28 (droite), 35 (gauche) et 46 (gauche) sont parus, sous une forme un peu différente, dans le numéro 168 de la revue *Estuaire*, sous le titre « J'étais une enfant sauvage comme tous les enfants ».

Ceux en pages 7 (droite), 17 (gauche), 18 (gauche), 20 (droite), 25 (droite), 26 (gauche), 38 (gauche), 42 (droite) et 45 (droite) sont extraits d'un texte intitulé « La disgracieuse » paru dans la revue de littérature et d'arts modernes *Muse Medusa*.

Des petits bouts de phrases sont issus de conversations réelles ou virtuelles avec Roxane Desjardins aux pages 24, 31 et 39. Je n'en trouve plus la trace pour la citer vraiment mais je la salue, lui dis merci.

Les citations en italique sont tirées des textes suivants :

Margaret Atwood, *La servante écarlate* (p. 3, gauche)

Anne Hébert, *Le tombeau des rois* (p. 7, droite)

France Théorêt, *Bloody Mary* (p. 9, droite)

Sylvie Laliberté, *Quand j'étais italienne* (p. 11, gauche)

Francesca Woodman (p. 23, gauche)

Annie Ernaux, *La honte* (p. 35, gauche)

Audre Lorde, *Sister outsider* (p. 37, droite)

Annemarie Schwarzenbach, *La mort en perse* (p. 42, droite)

Gwenaëlle Aubry, *Lazare mon amour* (p. 42, droite)

**Moins « ça-a-été » que « ça-pourrait-être » :
fictions et distorsions de l'autoportrait**

Dans l'entre-deux il n'y a personne

Toutes nos postures sont des impostures et nos identités des jeux de rôle dont il convient de ne pas être dupe, pour éviter de se méprendre et de confondre l'être et l'état.

(Chantal Jaquet, *Les transclasses ou la non-reproduction*)

La personne qui se dévoile dans le gouffre ne se réclame d'aucune identité. Elle ne se réclame que de ça, d'être pareille. Pareille à celui qui lui répondra. À tous. C'est un déblaiement fabuleux qui s'opère dès qu'on ose parler, plutôt dès qu'on y arrive. Parce que dès que nous appelons nous devenons, nous sommes déjà pareils. À qui? À quoi? À ce dont nous ne savons rien.

(Marguerite Duras, *Le Navire Night*)

Je peux voir mes mains, ma poitrine, mes jambes; si je tourne la tête mon épaule et une partie de mon dos, mais jamais mon visage sinon dans une glace, et jamais le devant en même temps que le derrière. Il y a des angles morts partout dans mon regard lorsque je le retourne vers moi. Ces interstices, ces brèches, ces creux, ces blancs se présentent il me semble dans toute représentation d'un *soi*, comme autant de respirations qui mettent aussi en évidence une difficulté intrinsèque à la prise de parole, une hésitation craintive entre se taire et s'affirmer.

Toujours dans un décalage irréductible entre le corps et la *pensée* du corps¹, entre soi « véritable » et image de soi, je n'ai jamais bien su ni où je commence ni où je finis : à l'extrémité de mon index qui parcourt les pages d'un livre? aux confins de l'horizon lorsque je plisse mes yeux myopes? arrivée à l'épuisement de ma pensée quand les syntagmes s'embourbent et que je deviens inintelligible? ou au contraire circonscrite et limitée par la

¹ « Y a-t-il un corps "physique" avant le corps appréhendé par la perception? Impossible de trancher pareille question. », écrit Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris : La découverte, 2006 [1990], p. 228.)

matérialité de ma peau, qui me détermine malgré ce que je n'ai pas choisi qu'elle dise de moi? Qu'est-ce que ce corps qui est celui qui me porte mais que je ne reconnais pas, parfois, duquel je m'absente, qui me semble agir sans moi, se triturer les mains, serrer celles d'un autre, embrasser un front, se raidir de froid ou de tiédeur, s'incliner quand je voulais rester debout, s'obstiner même lorsque j'allais renoncer? Qu'est-ce que ce visage qui m'est toujours étranger?

Pourtant *nobody's here but me*², personne d'autre n'est ici, là où je suis, sauf moi, même recouverte des vêtements d'une autre époque, tour à tour les yeux creux le regard vide, laissée pour morte, ingénue et silencieuse, le front plissé par l'excitation, clownesse qui a mal vieilli, Madone ou Bacchus, actrice de série B, Madame de Pompadour ou fée déchuée. *Nobody's here but me* mais j'écris comme on appuie sur le déclencheur d'un appareil photographique qu'on a tourné vers soi : je cadre un décor dans lequel je vais m'insérer par après, et à cause du retard entre le moment choisi pour presser sur la détente et celui où la scène se fixera, j'ai toutes les chances d'être à côté plutôt qu'au centre. Ce qui m'échappe dans l'image que je voudrais donner à voir recèle peut-être plus de *moi* que moi.

Je veux faire rejouer à l'infini les variations de cette concordance falsifiée.

J'ai choisi l'autoportrait parce qu'il peut tromper³, parce qu'il décentre, segmente, ment et dit vrai à la fois; parce qu'il est plus circulaire que linéaire, parce qu'il laisse une part belle à l'exil – de l'image dans l'écriture, de soi dans l'autre, et réciproquement – et que c'est

² Titre d'un documentaire produit par la BBC sur Cindy Sherman (Mark Stokes (réalisateur), *Cindy Sherman : Nobody's Here But Me* [Film documentaire], Royaume-Uni : BBC films, 1994.)

³ « Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature. » C'est la définition que donne Barthes, dans sa Leçon inaugurale de la chaire de recherche en sémiologie littéraire au Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, de cet étrange objet qu'est la littérature.

précisément quelque part dans cet exil que je me situe, dans l'entre-deux. À la croisée entre deux mondes, mon milieu d'origine et celui d'arrivée, toujours dans cette double distance où aucun de mes gestes n'a l'évidence naturelle de ceux qui n'ont aucun souvenir de les avoir appris, où ma parole est une contorsion pour ne pas trahir la pauvreté de mon héritage. Partagée entre le désir de réussite et la crainte qu'on me rappelle à l'ordre social, qu'on me fustige d'être sortie du rang, de m'être imposteurisée. La littérature m'impressionne, moi dont la trajectoire ne me destinait pas ni à l'étudier ni à y participer. Et si j'avais été, jusqu'à ce point, sans littérature ou sans passé littéraire, il fallait, en décidant d'en faire quelque chose comme un *avenir*, me glisser dans la peau de celle qui avait du capital culturel⁴.

La complexion du transclasse combine [...] un mélange d'audace et de timidité, de combativité et d'inhibition, qui sont le produit d'une histoire en tension et qui témoignent de cette fluctuation perpétuelle entre adaptation et inadaptation. Ce complexe affectif ne renvoie pas à des traits de caractère, il est le fruit du passage de classe et il est à la mesure de l'écart entre les conditions⁵.

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux photographies de Cindy Sherman, j'y ai retrouvé un jeu de masques que je pratiquais déjà sans en être tout à fait consciente, sans le maîtriser absolument; un jeu qui était jusqu'alors plus vital que ludique pour moi. Les perruques, maquillages extravagants, mises en scène cinématographiques et autres déguisements de la photographe ont fini par me poindre au-delà de l'intérêt théorique et esthétique qu'ils représentent. Il y avait dans les images de Sherman autant une femme artiste revêtant d'autres visages de femmes que les confidences de mes amis homosexuels à propos de ce qu'ils

⁴ Dans *La distinction* Bourdieu introduit ce concept sociologique qui renvoie à l'ensemble des ressources culturelles que possède un individu, dont la quantité est le plus souvent corollaire à ses ressources économiques. Étudiante de première génération à l'Université au Québec en 2017, ça a l'air plutôt banal, c'est quand même le cas de près de la moitié des étudiantes et des étudiants, il n'y a, on pourrait dire, *rien là*. Mais l'accès et la valorisation de l'intérêt pour la culture restent encore, malgré ce que certains s'efforcent de croire complaisamment, le fait d'une classe d'individus privilégiés bénéficiant de nets avantages en matière d'éducation, dont les situations socioéconomiques et socioprofessionnelles permettent la fréquentation et la familiarité (souvent très tôt et avant d'arriver aux études supérieures) avec les œuvres d'art.

⁵ Chantal Jaquet, *Les transclassees ou la non-reproduction*, Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 135.

appellent leur « voix de tapette », qu'ils contrôlent, modulent et régulent selon les milieux dans lesquels ils se trouvent; autant des reprises subversives d'œuvres d'art canoniques que ma prononciation et mon français soignés qui contrastent avec les « si j'aurais » de ma mère; autant des images pornographiques faites de prothèses et de plastique que les nuits de mon adolescence passées à appuyer sur mes hanches en espérant qu'elles rapetissent; autant des parodies des modèles dans les magazines de mode que ma présence douce, polie et posée pour ne pas importer dans le monde des gens cultivés le ton râleur et le verbe haut dans lesquels j'ai grandi.

« L'identité, qu'elle soit personnelle ou sociale, présuppose l'existence d'individus qui restent les mêmes et qui sont réductibles à un certain nombre de caractères persistants malgré le changement⁶. » Substrat qui engendre, pour Chantal Jaquet, des classements – en genre, sexe, race ou classe – et donc des confinements – soit à des stéréotypes ou à des préjugés –, l'identité comme noyau immuable résistant au changement ne permet pas de rompre la chaîne des déterminismes sexuels ou sociaux qui régissent les processus de subjectivation. Cette idée d'unicité diachronique essentialise des qualités qui sont plus culturelles qu'immanentes alors qu'un *moi* unifié resterait collé à son assujettissement. Les critiques de Sherman ne manquent pourtant pas de rappeler que derrière ses travestissements, en dessous de ses costumes, il y a toujours le *même* visage, bien qu'il revendique l'anonymat grâce aux artifices de ses accoutrements. Certains en appellent à ce que la *vraie* Cindy Sherman se montre enfin – « *Will the real Cindy Sherman please stand up?*⁷ », « *Who is the real Cindy Sherman?*⁸ » – alors que

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ Eva Respini, « Will The Real Cindy Sherman Please Stand Up? », dans *Cindy Sherman*. New York : Museum of Modern Art, 2012.

⁸ Marina Galperina, « Who is the real Cindy Sherman? », *Flavorwire*, février 2012, <http://flavorwire.com/263053/who-is-the-real-cindy-sherman> [Page consultée le 11 mars 2017].

d'autres opposent la mascarade à l'authenticité, connotant négativement la première et valorisant la seconde⁹, pendant qu'il me semble plutôt que Sherman opère une sorte de désidentification – déterminante dans les parcours de transfuges – en nous donnant à comprendre qu'il n'est d'identité véritable que jouée, stylisée, composée, consentie pour un certain temps¹⁰. Le sujet est toujours en procès, tendu entre une chose et son contraire par lequel il se définit tout autant, comme chez les transclasses qui

[...] nous montrent qu'il n'est pas certain que les êtres humains possèdent une identité, qui serait comme une carte de visite permettant de les reconnaître ou de leur conférer un statut. Force est d'admettre que les individus qui ne reproduisent pas [la classe sociale de leurs parents] ont nécessairement une identité flottante ou fluctuante parce qu'ils ne sont pas assignables à leur milieu d'origine, et se démarquent de leurs semblables. C'est le changement et la mutation qui régissent leur existence. Ils se caractérisent donc plutôt par un processus de désidentification, de déprise, qui les arrache à leur famille et à leur classe.

Cette désidentification ne se réduit pas à l'étape temporaire à travers laquelle ils conquièrent une nouvelle identité, car ils ne sont pas assimilables *in fine* à leur milieu d'arrivée. Ils portent inmanquablement les traces du milieu d'origine, ne fussent que celles de l'histoire passée, de sorte qu'ils n'auront jamais le même patrimoine commun que ceux dont ils vont partager pourtant la condition¹¹.

Entre *les traces du milieu d'origine* et le *vrai* visage de Sherman que de nombreuses personnes cherchent sous les masques qu'elle revêt successivement, n'y aurait-il finalement qu'une différence dans le médium comme moyen de déconstruction? Si Sherman y parvient grâce à la re-représentation, au simulacre et à l'utilisation hyperbolique de la mise en scène qui réussissent à rendre visible le caractère *construit* d'un sujet et donc, potentiellement, à subvertir les stéréotypes qui lui collent à la peau grâce à la dimension parodique qui se profile

⁹ Lita Barrie, « Art and Disembodiment », *Artweek 21*, n° 32, 1990, pp. 23-24.

¹⁰ « Fondamentalement ambigu[s] et indécidable[s], [les autoportraits] de Cindy Sherman [nous] donne à comprendre qu'il n'est d'identité véritable que jouée, stylisée, composée, consentie pour un certain temps. » (Danièle Méaux [dir.], *Traces autobiographiques, traces photographiques*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2004, p. 159.)

¹¹ Chantal Jaquet, *op. cit.*, p. 107.

en creux de son travail, je me suis quant à moi butée perpétuellement, dans l'écriture, à la difficulté de rendre compte d'une mise en abyme de la représentation qui ne peut être aussi explicite dans le langage que dans l'image.

Sauf qu'écrire c'est au moins enfin n'être personne et c'est enfin pouvoir crier.
Appeler.

C'est, enfin, le droit de ne plus être quelqu'un de nommé, de déterminé, non plus que cette béance de l'entre-deux où il n'y a effectivement *personne* parce que toutes et tous n'y sont qu'en transit mais ne parlent quand même que d'une position arrêtée comme s'il était honteux de n'avoir pas de forme fixe.

C'est embrasser l'aporie de ce substantif (la personne considérée en elle-même dans son individualité et la personne anonyme), c'est se débarrasser un peu du particulier et tolérer de ne pas coïncider, ni toujours ni tout à fait, avec soi-même.

*

Je réalise que les postulats de ce mémoire, la poétique de ma partie création tout comme les questions qui ont présidé à l'élaboration de l'essai, sont à l'axe médian de toutes choses : je n'ai pas pu – ou su – choisir entre montrer et narrer, entre la poésie et le récit, entre l'ekphrasis et la théorie; je n'ai pas voulu séparer soi et autre que soi, plasticité et agentivité, photographie et littérature, assujettissement et émancipation. Parce que je parle précisément de cet endroit *entre* – les lignes, les divisions sociales, les genres, les images, corps-sujet et corps-objet, aveux et non-dits – les contradictions qui me constituent.

Le moindre morceau de miroir est toujours le miroir tout entier¹²

Un enfant avec une histoire pleine de trous ne peut que se réinventer une mémoire. [...]

Que fait-on alors? On essaie de remplir ces trous, et je dirais même ce trou, par un imaginaire nourri de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou.

On essaie de se créer une vérité imaginaire à soi.

C'est pour ça, on ressasse. On ressasse et on ressasse. Et parfois on tombe dans le trou. Dis-moi la vérité. Raconte-moi ton histoire. Je ne peux pas.

D'ailleurs, dans n'importe quelles circonstances, même sans trou la vérité ne se livre pas si simplement, souvent même elle se refuse.

Je mettrai la caméra là, en face, aussi longtemps qu'il sera nécessaire et la vérité adviendra. La vérité? Qu'est-ce que c'est? Toute la vérité et rien que la vérité. Toute la vérité c'est ce qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire dit Lacan. Bien dit!

Certains parleront de réalité, de réel, d'autres d'image juste.

Moi je dis vérité, j'ai sans doute tort. Et là où j'ai vraiment tort, c'est de dire la vérité. Faudrait plutôt dire, un peu de vérité.

(Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*)

Qu'est-ce que des images anticipées et échafaudées plutôt que saisies au détour et au hasard peuvent *dire*? Que disent-elles si l'arrière-plan est en deux dimensions, si les cheveux en fibres synthétiques, si la joue en silicone fardé pour se fondre dans le reste du visage? Qu'est-ce qu'elles disent si elles rejouent des tableaux qui leur sont antérieurs, si elles font

¹² Clarice Lispector, *Água viva*, Paris : Des femmes, 1981 [1973], p. 205.

s'échanger de place les morts et les vivants, la chair et le plastique? Moins « ça-a-été¹³ » que « ça-pourrait-être », peut-être. Et pourtant : ces images sont-elles moins vraies parce que les éléments qui les constituent n'ont pas été extirpés intacts du réel, qu'ils ont été altérés, choisis, prescrits, rassemblés de force?

La photographie a beau être considérée le plus souvent comme un moyen sûr d'enregistrer la réalité des choses, les photos de Cindy Sherman ne revendiquent pas d'emblée un rapport indexical avec le sujet représenté¹⁴ et le signe ne peut s'y réduire à une trace. Elles mettent plutôt en évidence cet écart qui sépare l'image photographique de ce qu'elle représente, une médiation qui ne serait pas le propre des *représentations* mais peut-être inhérente à toute perception :

Nous ne voyons pas la réalité mais une représentation parce que nous voyons tout sous la forme d'une image organisée, signifiante. L'image est perçue comme un énoncé, non pas comme un matériau brut qu'il s'agirait de traiter. Ainsi l'image n'est pas une donnée, c'est déjà une pensée¹⁵.

¹³ « [...] dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Ce que j'intentionnalise dans une photo, ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la photographie sera donc : "*Ça-a-été*" [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. » (Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980, p. 120.)

¹⁴ Bien qu'au point de vue de la technique et de la prise photographique, ses photos n'échappent évidemment pas à la nature indexicale du médium qui oblige une contiguïté physique avec le sujet représenté. Il ne s'agira pas, toutefois, dans cet essai, de réfléchir à l'ontologie de la photographie, de distinguer la pellicule des images de synthèse, par exemple, distinction qui, chez Sherman, concerne peu la nature de ses images et davantage les considérations matérielles et pratiques grâce auxquelles elle peut organiser ses séances. Dans un entretien entre Sherman et Isabelle Huppert pour les *Inrocks*, la photographe raconte d'ailleurs qu'elle éprouvait certaines résistances à utiliser la photo numérique dans ses débuts, par laquelle il lui semblait trop *facile* de mentir, peut-être, mais qu'elle a fini par se ranger à sa commodité et à ses avantages : « Par exemple, à l'arrivée de la photo numérique, j'étais très résistante à cette idée, parce que je pensais que c'était la fin des contraintes. On peut faire ce qu'on veut avec Photoshop. J'ai emprunté un appareil photo numérique et, petit à petit, je me suis rendu compte que cette technique me libérait complètement. Je pouvais travailler jusqu'à minuit, tout voir au fur et à mesure sur l'ordinateur quand autrefois je ne tirais qu'une ou deux pellicules à la fois, puis il fallait me démaquiller, quitter le personnage, emmener le film au labo, attendre qu'il soit développé, pour rentrer chez moi et constater que tous les clichés étaient flous, qu'il fallait tout recommencer. » (« Cindy Sherman et Isabelle Huppert : réflexions sur la mise en scène de soi », *Les Inrocks*, octobre 2012, <http://mobile.lesinrocks.com/2012/10/25/cinema/actualite-cinema/ceci-est-mon-corps11314836/>. [Page consultée le 22 avril 2017].)

¹⁵ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris : P.O.L., 1999 [1988], p. 27.

Il n'y aurait pas d'image originale (ni originelle) si le réel n'était déjà en soi un récit (un « énoncé »), une *idée de réalité* qui ne serait recevable qu'à la condition d'être organisée. Vérité toujours déjà architecturée mais pas moins vérité pour autant. L'entreprise de Cindy Sherman est alors on-ne-peut-plus aporétique au regard des injonctions qui président à la rédaction d'un autoportrait pour Michel Leiris par exemple, selon qui cette forme exige de mettre en scène un « je » résolument incarné, un « je » à l'existence autonome, un sujet à l'authenticité vérifiable, à la véracité inéluctable, on ne peut plus ancré dans le « réel ». Un sujet dépouillé des artifices du lyrisme :

Car dire la vérité, rien que la vérité, n'est pas tout : encore faut-il l'aborder carrément et la dire sans artifices tels que grands airs destinés à en imposer, trémolos ou sanglots dans la voix, ainsi que fioritures, dorures, qui n'auraient d'autre résultat que de la déguiser plus ou moins, ne fût-ce qu'en atténuant sa crudité, en rendant moins sensible ce qu'elle peut avoir de choquant¹⁶.

Aussi, la démarche de Sherman, qui la rend plus méconnaissable que reconnaissable, ne s'apparente pas *tout à fait* à la tradition de l'autoportrait. Les présupposés narcissiques et biographiques qu'implique la pratique de l'autoportrait de même que le préjugé d'authenticité qui est associé à la photographie invitent à penser plutôt : « ce sont des photos d'elle, mais ce ne sont pas des autoportraits¹⁷ ».

*

Dans *La littérature à l'ère de la photographie*, Philippe Ortel rappelle la méfiance à l'endroit de l'analyse du rapport texte-image qui risquerait de faire perdre leur unicité aux

¹⁶ Michel Leiris, *L'âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris : Gallimard, 1973 [1939], p. 17.

¹⁷ Ce que Sherman note elle-même en parlant de sa pratique : « Ce sont des photos d'elle mais ce ne sont surtout pas des autoportraits, précise Cindy Sherman à ceux qui auraient pu se tromper. Dans ses clichés aux faux airs d'autoportraits, donc, la photographe américaine se raconte des histoires en se basant sur l'Histoire. Ce sont parfois des narrations qu'elle invente, parfois des clins d'œil – presque des pieds de nez – au passé. » (Pauline Guilloneau. « Cindy Sherman, la quête de l'identité », *Tafmag*, février 2013, <http://www.tafmag.com/cindy-sherman/> [Page consultée le 22 avril 2017].)

deux objets comparés, de réduire le propos sur les textes dont on parle comme des images à une métaphorisation et d'accabler l'image d'un modèle linguistique auquel elle échappe justement¹⁸. Les œuvres littéraires¹⁹ qui seront convoquées dans cet essai ont pourtant ceci en commun avec le travail de Sherman qu'elles réitèrent la nature complexe et ambiguë²⁰ de l'image en même temps qu'elles proposent une saisie *fragmentaire* d'un soi morcelé : il s'instaure dans ces textes un doute insoluble quant à la fiabilité du soi en tant que narrateur ou modèle du portrait et qui n'en appelle pas, pour se dire ou se montrer, à un ordonnancement qui respecterait la chronologie d'une vie ou à une construction « linéaire ». Comment repenser par l'écriture, dès lors, l'arrêt sur soi de l'objectif qu'implique la pratique de l'autoportrait, les poses (ou les pauses) que permet la vitesse d'obturation, cette idée de se placer à la fois devant et derrière la caméra, derrière et dedans l'écriture?

Souvent composés de rubriques, de morceaux de textes, organisés autour de *topos*, de motifs, de lieux, de thèmes, les autoportraits littéraires se construisent pour Michel

¹⁸ « L'analyse du rapport texte-image n'est pas facile à construire sur un plan théorique et suscite de surcroît la méfiance parce qu'il menace la spécificité des objets comparés. Ainsi, dire qu'un texte "donne à voir", sur le modèle d'un photo ou d'un tableau, paraît souvent métaphorique à la critique littéraire. De leur côté, les théoriciens de l'image, soucieux de préserver la spécificité de leur objet, partagent le même type de réticence mais dans l'autre sens : dire qu'une image se réduit à signifier, c'est faire peser sur elle le modèle linguistique, alors qu'une partie de ses pouvoirs tient justement à ce qui, en elle, échappe à la discursivité. [...] Les différences entre textes et images s'estompent en effet, une fois qu'ils sont transformés par l'acte de lecture. Lire un texte, c'est changer les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables. Parler d'effets visuels dans ce cas ne relève donc pas seulement de la métaphore. » (Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Éditions J. Chambon, 2002, p. 9.)

¹⁹ Que je considère être des autoportraits même si les appellations génériques qui leur ont été attribuées soit par les éditeurs soit par la critique ne revendiquent pas ce genre. Je préciserai plus loin sur quels critères se fonde cette appellation qui se retrouve peu souvent accolée à une œuvre (comme le sont les termes « roman », « récit », « nouvelle » ou « poésie ») et qu'est-ce que je considère, en regard des discours qui ont déjà été produits sur l'autoportrait, être une œuvre qui en relève. Peut-être parce que le terme « autoportrait » convoque de manière explicite son héritage pictural, peu d'œuvres littéraires portent en fait cette appellation générique. Je remarque que les autoportraits littéraires se cachent, le plus souvent, sous les termes d'« essais », de « confessions », de « méditations », de « journal », de « mémoires » et même – mais plus rarement – de « romans », ne revendiquant pas d'emblée ni leur caractère autotélique ni la question incontournable de l'*image* qui les traverse.

²⁰ À la manière de l'iconotexte de Liliane Louvel. C'est qu'il me semble que les rapports texte-image que ces autoportraits évoquent ne sont pas tant de l'ordre d'une pragmatique de l'image – où l'image déclencherait, authentifierait, commenterait, illustrerait ou ornerait le récit – mais plutôt d'une ontologie du sujet qui passe par l'ontologie de l'*image*. (Liliane Louvel, *Poetics of the iconotext*, Farnham : Ashgate, 2011.)

Beaujour²¹ sous le signe de l'hétérogène, de l'analogie, de la superposition, de l'agencement. « Le sujet n'[y] est rien d'autre que la *série* [je souligne] de ses discours, de ses apparences, de ses *personae* qui sont dépourvus de point de fuite²² » : c'est-à-dire que celui qui se montre, dans l'autoportrait, multiplie ses visages. Absence de convergence, ensemble d'influences, de rôles, de paroles, le projet de l'autoportraitiste est alors de remplir les creux laissés par une saisie de *soi* nécessairement incomplète parce que toujours partielle²³, d'interroger la singularité de la somme qui le constitue. La fragmentation du sujet, sa dispersion, sont moins des façons de mettre au jour la vérité du sujet que de la camoufler en multipliant les regards, les points de vue possibles. Mais quels enjeux quant à l'identité du sujet, quant au rapport entre le *soi* réel et le *soi* fantasmé dans l'écriture, sont ainsi donc contenus dans l'image renvoyée par un miroir toujours déjà fracturé? *Découper en losanges, en rinceaux, braver les pièces du puzzle, recoller au petit chaos du hasard un visage : n'est-ce pas « tout mon portrait »?*²⁴

Qui est-ce qui dit « je » quand je dis *je*?

Sérialité des interstices

La photographie se conçoit sur le mode de l'instantané : elle paraît ne pas pouvoir témoigner de l'écoulement ou du passage du temps, et se trouve donc en contre-pied de toute forme de récit impossible à produire sans cette temporalité. Alors qu'on croit les images plus

²¹ Qui en propose une définition dans *Miroirs d'encre* (Michel Beaujour, *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.).

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ Une focalisation sur soi ne peut en effet pas tout montrer dans un même geste.

²⁴ Claude Cahun, *Confessions au miroir* dans *Écrits*, Paris : Jean-Michel Place, 2002, p. 604.

aptes à montrer qu'à narrer²⁵, la forme *séquentielle* des séries photographiques de Sherman permet toutefois à une certaine forme de narrativité de s'installer dans les intervalles de ses photos et autant le *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* de Carole David, les *Héroïnes* et les *Confessions au miroir* de Claude Cahun, la méditation intérieure de Clarice Lispector dans *Água viva* que le recueil *à la surface* de Dorothee Volut coïncident avec la manière dont la fiction opère chez Sherman en laissant émerger d'entre les divers *tableaux* qui composent ces œuvres²⁶ un ou plusieurs récits.

En multipliant les hommages à des femmes de lettres, en jouant et en détournant les mythes d'une quinzaine de personnages féminins, en construisant une sorte d'incantation par strates successives d'images et de digressions tout en ne cessant d'insister sur la matérialité de l'écriture ou encore en constituant un recueil structuré comme un canon où chaque voix emboîte le pas à la précédente, ces autoportraits littéraires²⁷ se servent de la sérialité pour

²⁵ Jan Baetens, « Une photographie vaut-elle mille films? », *Protée*, Volume 34, numéro 2-3, Hiver 2006, pp. 67-76.

²⁶ Bien qu'elles appartiennent à des corpus nationaux et à des époques différentes, elles me paraissent apporter chacune, dans le cadre de cette étude, un éclairage pertinent et singulier sur la question de l'autoportrait littéraire, qui excède *une* littérature et concerne plutôt *la* littérature.

²⁷ Il convient – et le plus tôt sera le mieux – de préciser que je suis consciente que les textes qui constituent ici mon corpus n'ont l'air d'appartenir au genre de l'autoportrait qu'au prix (ou grâce!) à maintes contorsions : *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* est le recueil d'une poète où nul indice ne laisse croire que le « je » est celui de l'auteure et pas seulement un sujet lyrique; *à la surface* se présente comme un collage de textes de carnets épars, il réunit autant des courtes nouvelles à la troisième personne que des textes poétiques et l'auteure ne s'y engage pas non plus, par quelque pacte, à s'y mettre en scène; peut-être sommes-nous déjà plus près, avec *Água viva*, d'une définition plus conventionnelle du genre alors que, publié de manière posthume, il est constitué de pensées éparses sur l'écriture et la vie et se présente comme une sorte de journal – forme que prennent souvent les autoportraits littéraires; quant à Claude Cahun, l'ensemble de ses écrits se jouent il me semble du pacte autobiographique poussé jusqu'au bout, dans la rêverie et les images surréalistes, et la dédicace d'une de ses nouvelles dans *Héroïnes* à elle-même ainsi que les éléments autobiographiques (son rôle et sa posture dans les mouvements de résistance lors de la Seconde Guerre mondiale, son rapport à sa mère internée, par exemple) qui constituent ses *Confessions au miroir* permettent déjà peut-être davantage de la situer avec plus de certitude du côté des écritures autoréférentielles. **Mais si j'ai choisi un corpus aussi hétéroclite en apparence c'est, d'abord, pour effectuer une première tentative de décloisonner le genre et de ne pas le restreindre aux seuls textes convoqués par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* et aussi parce que s'ils ne répondent pas tous ni en tous points aux critères de l'autoportrait – qui restent encore majoritairement à être établis par la critique littéraire, il me semble, mais qui se situent dans tous les cas nécessairement du côté des rapports texte-image, de l'autoréflexivité et de la mise en scène de l'écriture – ils fournissent des illustrations fécondes des procédés utilisés par les autoportraitistes en littérature et des réponses partielles**

tracer les contours d'un sujet composite, fait d'emprunts – intertextuels, culturels et autoréférentiels – et de fragments²⁸ qui s'appellent et se répondent.

Le propre d'un récit sériel [...] est qu'il ne peut être reconnu en tant que tel qu'à la lumière d'une comparaison avec plusieurs autres récits. L'interprète se doit de le comparer à d'autres récits afin de saisir les similitudes et les différences à la lumière desquelles le récit en question peut être reconnu comme un avatar sériel de la narrativité, c'est-à-dire comme une combinaison de répétitivité et d'innovation, d'éléments invariables et d'éléments variables. Le récit acquiert alors le statut sériel par excellence : celui d'une *variante*. Dans une série, chaque récit est la variante d'un autre, la série étant, dans son ensemble, un réseau de variations²⁹.

Non sans rappeler la méthode du montage littéraire³⁰, *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles, Héroïnes, Confessions au miroir, Água viva et à la surface* proposent une saisie non rétrospective du sujet, le montrent tel qu'il est au moment où il écrit, dans sa fugacité, dans son impermanence : « Même si je dis “j'ai vécu” ou “je vivrai” c'est le présent, parce que je les dis déjà³¹. » Ainsi, l'autoportrait littéraire, dont la construction synchronique suggère une forme d'atemporalité, se situe le plus souvent dans le présent de l'écriture, qui absorbe également le passé – qu'il soit historique ou intime –, devenant peut-être, telle l'« image dialectique » benjaminienne, « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une

aux interrogations soulevées par la pratique de ce genre beaucoup moins étudié que l'autobiographie ou l'autofiction par exemple. Il s'agit aussi d'un parti pris de ma part pour l'hybridité et de profiter de cette modeste occasion pour questionner les appellations génériques et la classification en périodes historiques ou en territoires géographiques et nationaux qui gouvernent trop souvent, à mon sens, notre rapport au texte en littérature.

²⁸ Je rapproche en effet la notion de série, à partir de laquelle sont souvent abordées les œuvres photographiques, de celle de fragment, que Michel Beaujour pose comme mode de fonctionnement principal de l'autoportrait littéraire. L'un comme l'autre agit en tant que bribes de récit, de monstration de soi; c'est par l'accumulation et en les mettant côte à côte que peut surgir la représentation.

²⁹ Alessandro Leiduan, « Introduction. Sérialité narrative : enjeux esthétiques et économiques » *Cahiers de narratologie*, numéro 31, 2016, <https://narratologie.revues.org/7561> [Page consultée le 6 mai 2017].

³⁰ « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 476.) La notion de montage évoque aussi évidemment son usage cinématographique et la tension qu'il se doit d'y avoir entre chaque plan.

³¹ Clarice Lispector, *Água viva op. cit.*, p. 37.

constellation³² ». Il offre une représentation dynamique du sujet qui se montre ou qui s'écrit, en constante mutation, reconfigurée selon les modalités de l'actualisation des morceaux extérieurs à soi qu'il a incorporés : images de la culture de masse chez Sherman, rôles sexuels et sexués entre lesquels le sujet lyrique est écartelé chez David, figures mythiques (de Sapho à Pénélope) chez Cahun, ruines de Pompéi ou traumatismes de l'enfance chez Volut. L'image dialectique « n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses³³ », et autant Sherman que ces auteures me semblent travailler précisément à mettre au jour cet intervalle, « essaie[nt] de remplir ces trous, et je dirais même ce trou, par un imaginaire nourri de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou³⁴ ».

*

J'existe quant à moi, en tant que lectrice, sous l'impulsion d'un rapport à la littérature qui est toujours une réponse, une réaction, une réactivation ou une réappropriation, prenant acte de la distance qui me sépare des œuvres lues mais m'attelant à faire miennes, jusqu'en dehors de l'écriture, citations, économies et poétiques de ces textes. Comme le « lecteur esthétique » théorisé entre autres par Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être*, je trouve dans la lecture des « possibilités de vie ». Dans ma rencontre par les livres avec d'autres formes je m'altère en même temps que je me reconnais mais surtout : je m'invente.

Dans la lecture en effet, c'est affronté à d'autres styles qu'on exerce le sien, et dans un corps à corps avec d'autres formes qu'on éprouve la sienne. La lecture relaie et expose ainsi nos imaginaires individuels de la forme, nos partis pris insubstituables sur ce que c'est qu'être un sujet : nos phrases y sont suspendues aux phrases littéraires, qui se présentent à la nôtre comme des modèles, c'est-à-dire aussi bien comme des secours

³² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, op. cit., p. 478.

³³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de minuit, 2000, p. 114.

³⁴ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004, p. 30.

que comme des menaces. Par la lecture, en elle, les individus se donnent ainsi les formes de leur pratique, et l'expérience littéraire devient une ressource de stylisation de soi³⁵.

Notre identité, Ricœur l'a démontré, est *narrative* : c'est-à-dire que notre permanence dans le temps ne nous apparaît qu'à l'aune d'une mise en récit où l'ipséité reconfigure sans relâche la même, y injecte une part de pluralité et de diversité. Et si la même c'est l'habitude, c'est le récursif, c'est ce qui s'ancre et se sédentarise dans un terreau loyal et rassurant qui restera sans surprise pour celui qui s'y érige comme pour ceux qui viendront le visiter dans son patelin dont le décor ne changera jamais, alors l'ipséité vient ébranler l'enracinement du même, elle met le feu aux petites maisons de son village tranquille et sans histoire, elle l'oblige à devenir nomade. Le « lecteur esthétique » ne confirme pas nécessairement son identité par la lecture, mais il la dynamise plutôt dans un rapport d'intersubjectivation qui pourrait la faire bifurquer du tout au tout.

Penser l'image en creux du texte

Les passages d'une pratique de l'écriture à une pratique plastique sont conçus comme des « échanges », des « chemins de traverse » par Isabelle Décarie dans *La place de l'ombre*, où elle interroge le « statut de l'écriture » lorsqu'elle emprunte au figuratif, lorsqu'elle est composée de « déplacements venus d'un autre langage³⁶ » :

[...] j'aime tout spécialement la figure de l'ombre pour parler de quelque chose qui frémit de manière indicible à la surface de l'écriture et qui se trouve dans cette zone grise des mots, quelque chose qui advient à la connaissance du lecteur par le biais jamais entièrement clair des images. [...] L'image comme ombre de l'écriture [...] [dont la place serait], en quelque sorte, l'espace que l'écrivain donne à l'image dans sa pratique de l'écriture. [Ce] moment où l'écriture cède un peu de sa place à l'image, non

³⁵ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, coll. « nrf essais », 2011, p. 23.

³⁶ Isabelle Décarie, *La place de l'ombre : écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud*, Montréal : Éditions Nota Bene, 2013, p. 11.

pas pour être entièrement remplacée mais bien pour être pensée avec et contre l'image, tout à côté aussi, comme s'il fallait parfois, à certains moments, trouver une résonance plastique à la langue pour dire certaines choses³⁷.

L'autoportrait littéraire, qui se situe nécessairement dans le sillage d'une pratique picturale qui le précède, porte l'*ombre* du figuratif qu'il se doit de convoquer. Sans référer à des photographies ayant une existence autonome en dehors des textes – comme le fait Barthes dans *La Chambre claire* – ou encore à des photographies pensées mais jamais advenues – c'est le cas par exemple de Hervé Guibert dans *L'Image fantôme* –, on ne cesse jamais chez Lispector de s'interroger sur les implications de remplacer « les couleurs par cette chose étrange qu'est le mot³⁸ » « le pinceau par cette chose étrangement familière mais toujours lointaine, la parole³⁹ »; l'image lyrique chez Carole David n'est souvent pas étrangère à l'image cinématographique; les récits de Cahun « font succéder les “tableaux” et soulignent explicitement [son] intérêt marqué pour la représentation scénique et la théâtralisation de l'expérience »; tandis que chez Dorothée Volut, le mot peut être suspendu au mur comme une toile, une affiche, une photo⁴⁰.

La métaphore de l'ombre qui permet d'envisager les rapports texte-image trouve aussi écho dans celle de la trace – éculée lorsqu'elle ne concerne que l'acte photographique parce qu'abondamment récupérée depuis Walter Benjamin en 1931 et surtout pas tout à fait à propos dans le cas des mises en scène de Sherman, mais résolument féconde pour Danièle Méaux et ses collaborateurs dans *Traces photographiques, traces autobiographiques* :

³⁷ *Ibid.*, p. 8-9

³⁸ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁰ « L'un de nous a prononcé le mot immanence : il s'est perdu. Un autre a ramassé le mot tombé par terre – il criait, l'homme –, puis il est mort. Croix de bois croix de fer, si je mens je vais en enfer! Regardez il est là. Je l'ai accroché au mur parce qu'il est joli. Pourquoi vivre si l'on ne peut regarder les mots? » (Dorothée Volut, *à la surface*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2013, p. 86) Il en sera davantage question dans la section qui s'intitule « Quelle serait la grammaire d'une telle expérimentation sur le *dire* de l'expérience de *voir* » en page 67.

La photographie est donc recevable comme art des traces. Mais, très rapidement, un double déplacement s'empare d'elle : d'abord, c'est le déplacement *des* traces à *la* trace : et c'est cela la biographie, réunir des traces désunies; puis, c'est le déplacement de *la* trace à *ma* trace : et c'est cela l'autobiographie, égoïser, peut-être illusoirement, ce que l'on rêve être la trace d'un moi⁴¹.

La « trace », au-delà du vestige de la photographie absente – ou qui n'a pas été prise, telle qu'on la retrouve dans *L'Amant* de Marguerite Duras, par exemple⁴² –, se veut plutôt, dans les autoportraits littéraires et photographiques réunis ici, « trace codée », « trace humaine, c'est-à-dire une trace faite par un membre de la communauté humaine locale en tant que membre de cette communauté, même si cette communauté se réduit à elle-même, communauté du journal intime, intime mais humain; trace du phénomène humain, par et pour le phénomène humain⁴³ ». Mais comment parler d'un corps à la fois sujet et agent, un corps matrice, autotélique; un corps dont la peau, à la manière de l'écriture, de l'image, est médiation entre *soi* et *autre que soi*? « Mettre en mots consiste à projeter le monde sur son intimité; mettre en images entraîne à projeter son intimité sur le monde », suggère Bernard Noël dans *Journal du regard*. « Dans le premier cas on fabrique du lisible; dans le second, on pense faire un objet visuel, mais lui aussi sera lu⁴⁴. » Peut-on conjuguer autrement *monde* et *intimité* lorsqu'il s'agit d'envisager un projet hybride, ni portrait ni autofiction, ni fiction ni vérité, ni représentation ni narration? Dans les fragments du trivial, dans les brèves scènes d'une enfance banale surgissent pourtant des (arrêts sur) images surnaturelles et incongrues, des jeux

⁴¹ François Soulanges, « La trace ombilicale », dans *Traces photographiques, traces autobiographiques* (dir. Danièle Méaux), *op. cit.*, p. 23.

⁴² Danièle Méaux postule, dans « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras » (*Duras, femme du siècle*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2001, pp. 145-159), que des images absentes sont inscrites en creux dans *L'Amant*, que « la photographie [y apparaît] comme le paradigme d'une écriture précaire, segmentée et répétitive, une écriture de la trace et du souvenir. » À cet égard, l'incipit du roman de Duras est exemplaire de ce que peut être un autoportrait littéraire, convoque image de soi et regard de l'autre en même temps que remémoration et moments charnières dans la vie – le visage – de l'auteure.

⁴³ Danièle Méaux (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques, op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Bernard Noël, *op. cit.*, pp. 10-11.

de langue oxymoriques, des manipulations qui tordent et la figure et le récit où trouver, entre les lignes, une trace qui serait à la fois photographique et autobiographique. Une trace qui aurait le corps comme objet, comme support et comme vecteur pour se tenir sur le seuil entre montrer et narrer, entre intime et extime, nul autre qu'un corps qui met en scène en même temps qu'il *se* met en scène, celui-là qui essaie de réunir l'en dedans et l'en dehors ainsi que de maintenir la distance entre *soi* et *autre que soi*.

*

Quant à moi, *je veux mettre en mots mais sans description*⁴⁵, faire des images qui n'auraient besoin ni de titre ni de légende⁴⁶. Je veux que la fêlure irréconciliable le long du buste de celle qu'on s'imagine être *je* soit cette *évasion ouverte en moi-même*, je veux que la haine qu'elle débite sorte du *silex de mes lèvres*, je veux que « colère », « mort », « attentat » et « résilience » ne soient pas seulement des signes arbitraires. Je veux une image qui ait la force d'un *punctum* barthésien, que quelque chose survienne dans l'indistinction entre lyrisme et prosaïsme⁴⁷. Sauf que comment capter sa propre image sans la falsifier, sans la dénaturer, tout en s'assurant qu'elle n'évolue pas en vase clos, qu'elle reste *ouverte*, que si le lecteur ne peut pas faire abstraction du référent qui se cache derrière celle que je suis qui parle, il puisse au moins y trouver quelque chose qui le rappelle un peu à lui-même aussi? Je cherche dans les livres comme dans l'écriture à combler la faille qui me sépare, à découvrir peut-être la posture qui me sied le mieux pour habiter l'espace en tant que sujet, à temporaliser l'infinitude du temps qui me porte, à ériger l'altérité comme rempart de l'individualité. J'ai besoin de la rencontre d'un nombre pluriel d'*autres* à éprouver et à reconnaître et je sais que ça ne

⁴⁵ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Toutes les séries de Sherman sont « untitled ». Ce sont les critiques qui, pour bien les distinguer, leur ont octroyé *a posteriori* des titres, le plus souvent descriptifs.

⁴⁷ Lyrisme des images de la prose poétique et prosaïsme des scènes auxquelles elles peuvent renvoyer.

fonctionne pas à tous coups, mais j'aimerais qu'en me lisant, quelqu'un quelque part se dise : *moi aussi, moi jamais*. Il faudrait pour cela être à la fois entière et lacunaire.

Quelle serait la grammaire d'une telle expérimentation sur le *dire* de l'expérience de *voir*?⁴⁸

L'un de nous a prononcé le mot immanence : il s'est perdu. Un autre a ramassé le mot tombé par terre – il criait, l'homme –, puis il est mort. Croix de bois croix de fer, si je mens je vais en enfer! Regardez il est là. Je l'ai accroché au mur parce qu'il est joli. Pourquoi vivre si l'on ne peut regarder les mots?

(Dorothee Volut, *à la surface*)

Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, « le portrait ne raconte pas mais retient toute espèce de parole, narration ou déclaration pour entretenir plutôt un rapport exclusif à lui-même⁴⁹ ». Plus icône que symbole, en tant que fragment prélevé de l'écoulement infini du temps, son potentiel discursif apparaîtrait d'emblée comme seulement autoréflexif. Et bien sûr que si le geste de se peindre est arrêté, suspendu et capté au moment exact où il est commis, il s'enclasse dans la représentation de celui qui le fait. L'autoportrait est ainsi

moins consacré à la représentation d'une personne qu'à la représentation de l'acte ou du procédé de la représentation. C'est moins le peintre qui se peint, que le *peindre*, et la peinture est ici le sujet, dans tous les sens du mot. Elle est, très ostensiblement, le sujet de sa ressemblance⁵⁰.

Est-ce donc que celui qui exécute son autoportrait nous dit « je ne suis que représentation »?

La photographie est pourtant en différé, elle renvoie à une antériorité; la représentation est toujours en retard pendant que je suis au-devant de moi-même, que je fracasse les miroirs qui

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014, p. 61.

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2014, p. 35.

⁵⁰ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2000, p. 41.

entravent ma course, que j'en garde des petites bribes que je dépose sur ma langue, que je fais glisser sur mon palais, le long de la partie douce à l'intérieur de mes joues. L'instant, c'est celui de la collision imminente avec une image labile qui n'est déjà plus la mienne et pour la préserver de la disparition il faudra « accepter de vouer [ma] langue à l'aspect, c'est-à-dire au temps, à la modalisation, à la variation, à l'instabilité (donc à l'impureté du discours lui-même)⁵¹ ».

Cette fine tranche de temps et d'espace extraite de la durée laisse l'avant et l'après de la prise comme un espace vacant où le sujet qui se définit par son *faire* existe déjà ou encore en dehors du geste qui l'a fait advenir. La mise en scène de soi chez Sherman ne passe effectivement pas par un portrait *statique* dans le sens d'immuable et dans le seul temps de la représentation : il y a du récit avant, pendant et après ses arrêts sur image. Des histoires qu'il appartient au spectateur de se raconter :

I don't really think in terms of a full narrative... maybe I make up a little scenario around whatever has happened at that moment [of the picture] but i've never gone further than putting things together and making it very sequential [...] to make people make up stories about the character, so that they could imagine a whole film perhaps based on the character⁵².

De qui cette femme attend-elle désespérément un appel? Et le mascara qui a coulé et l'eau dans les yeux et le drap rabattu sur les seins et retenu avec une fermeté inquiète sont-ils vraiment tributaires d'un *non* qu'on n'aurait pas écouté? Où s'en va donc cette silhouette à la valise, espérant une voiture qui ne vient pas, dans la nuit, sur une autoroute déserte? À qui s'adresse le regard assassin de la femme au sac d'épicerie éventré sur le plancher de sa cuisine? Les photographies de Sherman jouent sur un double régime de figuration où la multiplicité des histoires possibles comprises en une image engendre la « dialectique à

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, op. cit., p. 59.

⁵² Mark Stokes (réalisateur), *Cindy Sherman : Nobody's Here But Me* [Film documentaire], Royaume-Uni : BBC films, 1994, à 17 min.

l'arrêt » dont parlait Benjamin. L'apparition (ce que l'image donne à voir) est à la fois restitution (elle n'est jamais indépendante d'images antérieures et donc *redonne* à voir une chose, un sujet, dont le passé peut être aussi secret que public) et disparition (de par sa nature *instantanée* et donc provisoire) pendant que l'image montre ce qui demeure en même temps qu'elle fait percevoir le devenir de ce qui change⁵³ : elle est par conséquent toujours à recommencer, d'où, peut-être, sa forme séquentielle qui repose sur les répétitions et les variations.

*

Le dispositif photographique recèle ainsi un potentiel discursif qui en appelle le plus souvent, pour Danièle Méaux dans *La photographie et le temps*, au lecteur-spectateur pour être mis au jour : c'est en effet ce dernier qui relie entre elles les « différentes phases du processus [qui] sont juxtaposées dans la représentation⁵⁴ » et qui expriment l'écoulement du temps. « Ce fonctionnement n'est possible que si les images co-présentes montrent le même acteur ou des éléments appartenant à une isotopie, et si les changements qui affectent la réalité ou l'acteur figurés correspondent à une évolution logique de la situation⁵⁵ » : ce qu'on retrouve chez Sherman qui se dévoile tour à tour blonde, brune, effrayée ou aguicheuse, dans la pénombre ou la lumière crue. Seulement, si elle est discursive, l'image n'en reste pas moins muette, son expression et sa manifestation silencieuses et son message émis en une fulgurance qui n'est pas celle de la parole ou de l'écrit. Comment dès lors trouver les mots pour ce qu'on a devant les yeux? Peut-être que, comme l'avancé Didi-Huberman,

⁵³ Georges Didi Huberman. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 115.

⁵⁴ Danièle Méaux, *La photographie et le temps*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 61.

⁵⁵ *Ibid.*

[...] [tout] cela finit bien par s'articuler dans la langue : la connaissance par le montage en appelle toujours à une « lisibilité » du temps, et seule la langue, dit Benjamin, « est le lieu où il est possible d'approcher » les images dialectiques. Qu'est-ce à dire, sinon que la langue doit elle-même prendre en charge la structure énigmatique, la structure kaléidoscopique des images et du temps?⁵⁶

La littérature dépend précisément d'images mentales que la suite des mots finit par faire surgir : « *pèlerins, marchands et bergers guidaient leurs caravanes vers le Tibet et les chemins étaient difficiles et primitifs* ». Par cette phrase j'ai fait naître une scène, comme un *flash photographique*⁵⁷. Une scène qui n'est pas pour autant exempte de déplacement (« chemins ») et de durée (l'imparfait indique une action dans le passé qui se poursuit peut-être toujours), une scène composée d'indices d'un monde fictionnel. Plus qu'un moteur qui enclencherait le récit et l'inciterait dans son déploiement, l'image en est constitutive : elle n'est, non plus, ni interruption ni rupture même si elle se présente comme une sorte d'intervalle⁵⁸ où sans être réconciliées ou amalgamées, les contradictions qui l'ont fait advenir se rapprochent enfin l'une de l'autre.

Le mot comme la figure a une matérialité : on peut *l'accrocher au mur*⁵⁹ et donc l'immobiliser, autant qu'on peut l'utiliser pour faire s'animer une scène qui au contraire de l'œuvre d'art visuel ou du tableau qui reste circonscrit dans ses bords qui définissent son format – 9x13, 18x24, etc. – pourra s'étendre sur plusieurs phrases ou plusieurs pages. La rhétorique de l'hypotypose cherche à « donner à voir », contrairement à l'image qui, elle, « oblige à voir » à moins qu'on ne se ferme les yeux. Son avantage « [contrairement] au

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope : morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, dossier « Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie », n° 7, mai 2000, <https://etudesphotographiques.revues.org/204> [Page consultée le 6 mai 2017].

⁵⁷ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸ Rappelons ici que pour Didi-Huberman qui propose une définition de l'image dialectique à partir des postulats de Benjamin, que cette dernière « n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, 2000, p. 114.)

⁵⁹ Dorothee Volut, *à la surface*, *op. cit.*, p. 89.

modèle photographique [...] est d'éviter la naïveté [parce que] personne ne prendra une figure de rhétorique pour une représentation fidèle de la réalité [et qu'on] y verra [plutôt] un moyen de plus pour créer de la vraisemblance⁶⁰ », ainsi les images qui se multiplient dans les autoportraits littéraires participent de l'économie d'un récit qui a recours autant au leurre qu'à l'authenticité. Et même l'image lyrique, souvent éloignée volontairement d'un signifié qui serait conventionnellement partagé, essaie de mettre au jour un *style sous-jacent*⁶¹, de rendre compte d'un réel moins littéral que figuré.

L'art, la vie : ça se vaut⁶²

Il n'y a pas de sexualité véritable dans les *Sex Pictures*, pas de références à des films réels dans les *Untitled Film Stills*, pas de nudité dans les *Centerfolds*, et peu de beauté dans les *Fashion Pictures*⁶³. Les photographies de Sherman nous renverraient donc à la capacité de la photographie à mentir, à se voiler, à séduire, et c'est entre autres là que se joue le potentiel iconoclaste de son travail : en investissant les images d'un potentiel narratif, de récits hypothétiques qu'il appartient au spectateur de se raconter, en renforçant la fiction comprise dans l'image au détriment de sa vérité, Sherman a su, au fil de sa carrière, déconstruire les stéréotypes du genre féminin tout en les réitérant.

Par conséquent, il y a un rire subversif dans l'effet de pastiche produit par des pratiques parodiques faisant de l'original, l'authentique et du réel eux-mêmes des effets. La perte des normes de genre aurait pour conséquence de faire proliférer les configurations du genre, de déstabiliser l'identité substantive et de priver les récits naturalisants de l'hétérosexualité obligatoire de leurs personnages principaux : l'« homme » et la « femme ». [...] En tant qu'effet d'une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un « acte » qui ouvre sur des clivages, la parodie

⁶⁰ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 174.

⁶¹ Clarice Lispector, *Água viva*, op. cit., p. 191.

⁶² Claude Cahun, *Héroïnes*, Paris : Mille et une nuits, 2006, p. 59.

⁶³ Eva Respini, « Will The Real Cindy Sherman Please Stand Up? », dans *Cindy Sherman*, op. cit.

de soi, l'autocritique et des présentations hyperboliques du « naturel » qui, dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement fantasmatique.

[...] Dire qu'une identité est un effet veut dire qu'elle n'est ni fatalement déterminée ni complètement artificielle et arbitraire⁶⁴.

L'effet, c'est aussi l'impression qu'un visage laisse – pas tant sur la pellicule que sur celui qui y portera son regard; c'est le résultat plutôt que la cause, une conséquence à géométrie variable qui dépend des contingences de l'en-dehors de ce visage.

Mais l'effet fuit, achoppe, l'impression s'estompe, le rire grandit en même temps que mon malaise de ne pas reconnaître dans les albums d'autrefois la figure longue ronde et tachetée qui m'a pourtant suivie jusqu'à aujourd'hui, le sourire naïf et exagéré de petit clown triste planté tout nu avec aplomb dans les espadrilles jaunies de son père, une serviette de bain défraîchie entortillée autour des longs cheveux fous qui étaient encore roux, le corps plat d'avant les déformations du sexe, les boutures des chevilles dans des souliers déjà trop grands pour soi. Je faisais mon cirque, j'étais une petite comique; *comme tous les enfants je riais affreusement comme tous les enfants je jouais la comédie pour faire vivre les adultes qui sont si tristes et si résignés*⁶⁵, je n'étais pas là, j'étais déjà ailleurs, mais je faisais bien semblant, je jouais bien à l'enfant, *comme tous les enfants je mentais effrontément*. À quoi bon chercher des synonymes qui ne feraient que reproduire platement le cours des jours sans en montrer l'architecture désuète, des synonymes rassurants qui attesteraient ce que les hommes tiennent déjà pour acquis dans l'ordre du monde? Aussi bien exagérer, grossir, préférer l'hyperbole à la paraphrase; être un grossier personnage puisque de toute façon, écrivant, *chacun de nous est un symbole qui travaille avec des symboles*⁶⁶.

⁶⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 273.

⁶⁵ Dorothee Volut, *à la surface*, op. cit., p. 63.

⁶⁶ Clarice Lispector, *Água viva*, op.cit., p. 215.

*

L'autoportrait littéraire n'est ainsi pas qu'une méditation qui conduirait à l'intériorité, à la certitude du « je ».

Le portrait est [plutôt] une fiction – c'est-à-dire une *figuration* non pas au sens de représentation mimétique d'une figure mais au sens beaucoup plus fort et actif de création d'une figure, de modelage (*tingo, fictum*) et de mise en scène d'une « figure » au sens de « personnage » ou de « rôle » et aussi d'« emblème », d'« expression » ou de « forme remarquable » [...]. Toutefois la figure que le portrait doit proposer n'a pas à figurer ni à mettre en scène autre chose qu'elle-même⁶⁷.

Si j'étais véritablement *présente* dans le portrait, si j'y respirais en saccade, si mes os en saillaient comme ils débordent de ma peau, si j'y mettais tout à la fois et tout en même temps la mappemonde de mes pensées turbulentes et la rougeur de mes yeux qui se fatiguent de ne jamais se clore dans leur vigie, mes secrets et mes cicatrices, j'abolirais la *mimesis*. Il me faut être plus similaire qu'identique⁶⁸ : ainsi *ce dont je vous parle n'est jamais ce dont je vous parle mais autre chose*⁶⁹, j'encombre ma voix de strates opaques qui la protègent d'un rapport d'adéquation trop fort, trop explicite, trop dangereux, avec le réel. *Je couvre comme un palimpseste divers messages qui ne valent pas d'être déchiffrés*⁷⁰. Je contourne plus que je ne trace des contours, je vire les phrases à l'envers pour cacher le sens des syntagmes, je rends les mots obscurs à cause de la prudence mais surtout de la peur d'aller jusqu'à la limite de ce qu'il est décent de dire, de ce qui pourrait choquer si entendu comme quelque chose de *vrai*. Comme si l'opacité volontaire de la poésie, de la prose poétique, me protégeait du réel. Ma

⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁸ « À la limite on pourrait dire que la logique de la *mimesis*, telle qu'elle se concentre dans le portrait, est toujours suspendue – ou tendue – entre une extrémité de présence pure (qui abolirait la *mimesis*) et une extrémité de similarité (où la *mimesis* souligne l'absence du modèle, voire sa disparition). » (*Ibid.*)

⁶⁹ Clarice Lispector, *Água viva*, op. cit., p. 25.

⁷⁰ Claude Cahun, *Confessions au miroir*, op. cit., p. 575.

pudeur n'est pas à la mode⁷¹, mais à la brutalité d'écrire des faits avérés sans détour, je préfère la délicatesse du cryptage, l'immunité du déguisement, l'ambiguïté rassurante de la rupture entre le pacte et le texte lui-même, un engagement rompu également par Sherman. Je ne me croyais pas capable de trouver *le mot juste*, l'image juste; il me suffisait alors de les multiplier. Et puis je n'allais tout de même pas me laisser prendre dans cet *horrible guet-apens : peintres, écrivains, sculpteurs, musiciens même, ils copiaient la vie. Au lieu de la tromper, [...] c'était à qui lui serait le plus fidèle. Pouvais-je admirer leurs chromos, moi qui déjà n'aimais point le modèle? Seuls les ratés me plaisent, ceux d'entre les portraits qu'on ne parvenait point à faire ressemblants*⁷².

Écrire « j'écris »

L'écrivain qui veut ressaisir son identité par l'écriture ne peut uniquement se regarder à distance : il doit, dans le même temps, coïncider avec lui-même, être son écriture, faire du médium à l'aide duquel il se peint un milieu où se loger.

(Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*)

Autobiographie, autofiction, autoportrait : le récit de soi, quel que soit le genre qu'il emprunte, impose toujours une réflexion sur celui qui le produit, sur soi-même. Qu'est-ce donc, toutefois, être soi-même sinon *soi-disant* soi-même, être *qui se dit soi-même* : l'adjectif, devenu à la longue adverbe, synonyme de « prétendu » pour qualifier de façon plus large des personnes ou des choses qui passent pour ce qu'elles ne sont pas, met en lumière la performativité de la dénomination. Je suis mère, chienne, fille et putain; contemporaine et

⁷¹ Merci à une amie chère d'avoir par ce syntagme mis des mots et le doigt sur la raison potentielle des malaises sociaux que je ne cesse de générer lors de nouvelles rencontres ou de petites conversations (*small talk*).

⁷² Claude Cahun, *Héroïnes*, *op.cit.*, p. 56.

anachronique, fantôme intermittent, je suis peut-être ce que je ne voulais pourtant pas être. Je suis portée disparue, je suis cruelle et coupable, je suis une fille sans histoire. Je suis : Sylvia et Ann, Sophie, Ginette, Nicole et Fanny⁷³; je suis Cindy, Clarice, Claude, Carole, Dorothée. Si je le dis je le suis. Mais si on me le dit je le suis aussi. Désigner par un nom est un phénomène de langage qui attribue à une entité, en même temps que des sons, une identité qui la suivra toute sa vie à moins qu'elle ne décide d'en changer. L'action performative de nommer n'est ainsi pas sans rappeler celle du médecin qui assigne le genre dès la naissance par la simple annonce aux parents : « C'est une fille! » Elle s'appellera Karianne. Son signifié ne correspond pas à une « image mentale » comme les noms communs, mais « le nom propre, c'est étymologiquement le “vrai nom”, le nom à proprement parler (du grec *onoma kúrion*, qui a donné en latin *nomen proprium*) : c'est le nom “authentique”, celui qui nomme vraiment⁷⁴ ». Trudeau Beaunoyer. J'appartiens de surcroît à mon père et à ma mère qui par l'onomastique me possèdent. *On m'a donné un nom et on m'a aliénée de moi*⁷⁵. Alors j'écris parce que je ne me comprends pas⁷⁶, parce que je ne me suis pas choisie et que j'espère devenir. Les performatifs étant compris, depuis Austin, comme des expressions qui modifient le monde, des actes de langage qui *font en disant* ou en *nommant*⁷⁷, il me semble alors que l'écriture de l'autoportrait, autoréflexive, est doublement performative : j'écris écrivant reprenant les droits de qui je suis (ou pourrais, ou voudrais, être).

⁷³ Des noms prêtés aux femmes dans les poèmes de Carole David, des noms de poètes comme des noms de prostituées. (Carole David, *Terroristes d'amour/l'endroit où se trouve ton âme*, Montréal : Les Herbes rouges, 2003 [1986].)

⁷⁴ Gary-Prieur cité par Cécile Leguy dans « Noms propres, nomination et linguistique », *Nomination et organisation sociale*, Paris : Armand Colin, 2012, pp. 51-81. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01396744/document> [Page consultée le 16 avril 2017].

⁷⁵ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, Paris : Des Femmes, 1998, p. 17.

⁷⁶ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁷ Le titre du fameux ouvrage de J.L. Austin, *How To Do Things With Words*, est traduit en français par *Quand dire, c'est faire*.

L'autoportrait est donc portrait de *soi*, mais aussi, poussant la logique de l'autoréférentialité jusqu'au seuil de l'autoréférence, portrait du portrait, représentation de la représentation. Expérience de la corporéité, toujours – ne serait-ce qu'un peu – autoréflexive parce que témoignage d'un acte du corps motivé par l'indicible, l'écriture de l'autoportrait se tourne résolument vers la *matérialité* de l'écriture : l'autoportraitiste se peint se regardant se peindre, se photographie se photographiant, s'écrit s'écrivant. C'est l'écriture elle-même qui est en question dans l'autoportrait, peut-être avant et davantage qu'une sorte d'ontologie du sujet : non pas *j'écris donc je suis*, mais plutôt *qu'est-ce qu'écrire* ou *qu'en est-il de moi dans l'écriture?* « Que fais-je à t'écrire? » demande Lispector dans *Água Viva*, et, sans attendre une réponse qui ne serait pas comprise dans le texte lui-même, elle rétorque : « J'essaie de photographier le parfum⁷⁸. » L'ambition triplement synesthésique – envisagée dans sa matérialité, l'écriture passe par le toucher et la photographie par la vue pour capturer une impression olfactive – participe de plain-pied à l'économie textuelle des autoportraits qui relèvent d'une pratique autoréflexive de la littérature : les textes de Lispector, de David, de Volut et de Cahun sont truffés d'incursions métadiscursives où le « je » narrateur explique ou interroge ce qu'il est en train de faire en le faisant, comme les photographies de Sherman qui revendiquent la négation du rapport entre le médium et la réalité qui pourrait le précéder et où le sujet de la photo devient la photographie. Si le performatif est en linguistique un syntagme dont l'énonciation revient à réaliser l'action qu'il exprime, si l'autoréférence est la propriété d'un énoncé dont le sens est exclusivement en relation avec ce même énoncé, performativité et autoréférence se conjuguent dans l'autoportrait pour faire advenir une image que le lecteur prendra nécessairement pour ce qu'elle est : *image* d'un soi. Écriture de l'écriture.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 139.

Les mots autant sinon davantage que les sujets seraient peut-être alors autotéliques : « LE MOT *JAMAIS* SORT DE LA PIÈCE, SUIVI DU MOT *PRIÈRE*. RESTE *ÉVACUER*.⁷⁹ » Ainsi personnifiés *jamais*, *prière* et *évacuer* se retrouvent chez Volut doués d’agentivité. Comme s’ils possédaient un corps, ils occupent l’espace – de la pièce –, ils se meuvent – ils en sortent –, et certains mots comme certains corps régis et formatés par des règles sociales ont des possibilités d’action plus limitées : c’est le cas chez David, alors que les femmes qu’elle met en scène dans leurs cavales sont représentées en train d’écrire mais que peu de choses séparent encore la captivité domestique de la menace d’incarcération qui vient avec l’évasion. On peut en imaginer une, Nicole ou Fanny peut-être, dans un *diner* américain, où « sur le napperon Bienvenue/Welcome »,

[...] le bruit de ses ongles effraie le restaurant en entier. On lui refusera n’importe quelle entrée à la théorie. Bientôt, elle n’aura même plus assez de timbres pour appeler au secours.

Sa bouche s’imprime chenille sur les lettres. Écrire n’est pas son affaire. Elle tient compte de la mort, la sienne en vérité.⁸⁰

Elle écrit, certes, mais elle n’échappe pas, toutefois, à une position marginale, subalterne : après tout, « écrire n’est pas son affaire », et « on lui refusera n’importe quelle entrée à la théorie »; mais elle écrit *quand même*, finit par révéler ce qu’elle n’osait révéler, choisit les mots du récit qu’elle fera de sa vie et, de fait, résiste peut-être à la subordination par un double geste – celui de marcher, et d’écrire. Elles écrivent, ces femmes des poèmes de Carole David, mais elles restent inquiètes que leur effort d’insoumission s’avère vain, que « [la] défaite du langage [les] ramène au lieu de naissance : l’obsédante cuisine⁸¹ ». L’autonomie de la parole n’est donc pas garante du libre arbitre du sujet qui la fait advenir.

⁷⁹ Dorothee Volut, *Alphabet*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2008.

⁸⁰ Carole David, *Terroristes d’amour*, *op. cit.*, p. 40.

⁸¹ Carole David, *Manuel de poésie à l’intention des jeunes filles*, Montréal : Les Herbes rouges, 2010, p. 74.

*

Lorsque je me relis j'ai parfois l'impression que ce n'est pas moi qui ai écrit, qu'*au courir de ma main je ne touche pas toujours à ce qu'elle va écrire*⁸², que « l'esprit ne se contente pas d'assujettir le corps; il nourrit même parfois le fantasme de pouvoir totalement échapper à son incarnation⁸³ » : c'était mon rêve, adolescente, et peut-être mon but dans l'anorexie puis dans l'écriture. Disparaître en tant que corps, n'être que pur esprit, me dématérialiser. Mais la faim ne permet pas au corps de s'effacer elle lui rappelle plutôt constamment sa présence, ses besoins, ses désirs inassouvis et de toute façon *j'écris avec ma voix*⁸⁴ qui se loge dans les alvéoles de mon palais, qui s'arrête à l'apex de ma langue avant de traverser mes lèvres, qui vient de plus loin que le larynx, qui macère dans la cage de mes côtes avant que les phonèmes ne se réalisent dans l'espace de la parole. On aura beau dire ce qu'on voudra, on aura beau rêver d'ascèse, d'un monde où les auteures n'auraient ni visage ni corps : l'écriture n'est pas diction désincarnée de la pensée. Elle arrive par la main. J'écris parce que ma gorge s'est usée de retenir les cris aphones mais que la corne de mes doigts supporte mieux la révolte, *parce qu'entre ma voix écrite et ma voix réelle, il y a le dragon de soi*⁸⁵. Je formule lentement, comme Volut, cette évidence : *seul un livre pouvait m'aider à accomplir ce passage vers l'extérieur. Nécessité du papier pour incarner ma parole, nécessité d'une reliure pour assembler les morceaux apparemment hétérogènes de ce qui constitue ici mon premier corps d'écriture*⁸⁶. S'il faut que « l'écrivain qui veut ressaisir son identité par l'écriture [coïncide] avec lui-même, [soit] son écriture, [fasse] du médium à l'aide duquel il se

⁸² Clarice Lispector, *Água viva*, op. cit., p. 137.

⁸³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 77.

⁸⁴ Clarice Lispector, *Água viva*, op. cit., p. 99.

⁸⁵ Carole David, *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*, op. cit., p. 9.

⁸⁶ Texte en quatrième de couverture de *à la surface* de Dorothee Volut.

peint un milieu où se loger⁸⁷ », voici mon corps dans le corps du texte, ma chair dans ma parole.

Pour Novarina aussi, les mots ne sont ni instruments ni outils, ils « sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée », « la parole nous est plus intérieure que tous nos organes du dedans », « les mots que [je] dis sont plus à l'intérieur de [moi] que [moi]⁸⁸ » : les corps s'élaborent alors comme des récits qui s'élaborent comme des corps. Un acte, tantôt de résistance pour des femmes autrement privées de voix, tantôt une sorte de réponse ou de revanche de ces corps réduits à être des corps et rien d'autre par le regard que les hommes posent sur eux. Un corps-écriture, comme chez David qui inscrit la parole dans la chair des femmes qu'elle met en scène, *laissant délibérément apparaître leur nudité entre les mots, juste assez de blanc sur les seins⁸⁹ : leurs lèvres demeurent récit fascinant mais noir et ce sont les chevilles maigres qui récitent tant de visions⁹⁰.*

Quand je pense à ce que j'ai déjà vécu, il me semble que j'ai laissé mes corps au long des chemins⁹¹

Plus qu'un reflet sans relief, le corps du sujet *décrit* dans chaque texte ou *montré* dans chaque image de Sherman devient le lieu de la mise en scène d'un vécu – mémoriel, sensuel, traumatique, historique –, se présente comme un témoignage suspendu entre l'aveu et le non-dit. « Ce qui est là en eux [les récits autobiographiques], ou ce qui est absent; incomplet ou épiphanique; familier, ou méconnaissable; mais qui d'une façon ou d'une autre est là par deux

⁸⁷ Philippe Ortel, *op.cit.*, p. 90.

⁸⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : P.O.L., 2010, p. 16.

⁸⁹ Carole David, *Terroristes d'amour*, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁹¹ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 195.

fois, c'est le corps⁹². » C'est le corps du sujet qui est le foyer de ces tensions en même temps qu'il permet de souligner la perméabilité de la peau et la transaction qui s'y opère entre *identité* et *altérité*. Ce sont les corps qui portent les empreintes d'une histoire tacite. Parce que le « au plus près de soi⁹³ » de l'autoportrait, c'est aussi, peut-être, au plus près de son corps, au plus près de ce lieu de production de l'écriture qu'est le corps, perçu, vu, mais aussi sujet et agent de l'écriture. Seulement, ce n'est pas parce que l'écriture a pour siège le corps de l'écrivain qu'elle parvient à le dire.

J'essaie quand même d'écrire avec tout le corps⁹⁴, autant de corps que d'abandons, que de cicatrices, que d'amours jamais advenues, que d'amitiés perdues. Autant de corps que d'insultes reçues ou entendues, que de violences pernicieuses. Autant de corps que de nuits blanchies par le désir ou la perte qui sont une seule et même chose, que de soirées à espérer, que d'étés à m'ennuyer. J'aurais ainsi plusieurs corps abandonnés à chaque tournant, à toutes les bifurcations, des mues qui empêchent la résilience : je n'ai pas de forme initiale à laquelle revenir après les altérations. L'examen de la bouche et des dents permet de constater l'ampleur du dégât : l'organe est en fonction sauf que les points sucré, salé, amer, le V lingual, les papilles appartiennent à une autre. Peut-être à celle qui ne parle pas la langue, qui coud des papillons sur les revers des habits sans comprendre⁹⁵. Cet amalgame est sans doute arrivé lorsque j'ai pris ma mère sur mes épaules, que je l'ai laissée se déposer, s'y reposer. Nous avons marché longtemps ainsi, elle effondrée plus large que mon dos qui pourtant continuait de la supporter, peut-être avons-nous seulement traversé trop de canicules,

⁹² Jan Baetens et Alexander Streitberger (dir.), *De l'autoportrait à l'autobiographie*, Caen : Lettres modernes Minard, 2011, p. 152

⁹³ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 345.

⁹⁴ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵ Carole David, *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*, *op. cit.*, p. 67.

nous sommes-nous trop approchées des crématoriums. En fondant ses muscles ont-ils traversé ma peau et en même temps son appétit, ses saveurs de prédilection, l'influence de ses goûts, sa satiété de tout qui ne lui donnait plus envie de rien? Dans quel carcan nous sommes-nous alors retrouvées, dans quel pétrin nous sommes-nous fourrées en allant nous asseoir dans les auditoriums en haut de la montagne, son secondaire trois, ses brancards défaits, sa peau fondue dans la mienne et moi? *Comme tous les enfants un jour je me suis réveillée et j'écrivais en bleu et il y eut des notes rouges sur mes cahiers et des pages perforées et des marges et des lignes à ne pas dépasser, et comme tous les enfants je fus fait prisonnier dans la zone interdite comme tous les enfants on me mesura et je ne pesai plus rien et mes pieds étaient devenus si petits*⁹⁶ que j'ai perdu l'équilibre et la face et si j'avais pensé comme tous les enfants un jour écrire, je ne pourrais désormais plus le faire qu'à partir des *syntagmes désespérés des femmes de ma vie, de leurs images oblitérées hébergées sous ma peau encore tendre.*

*

L'autoportrait littéraire, bien qu'il s'agisse d'une forme de *récit de soi*, n'est pas pour autant le portrait narcissique d'un « je » coupé de ce qui l'entoure. Pratique d'écriture qui remonterait, pour Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, aux *Essais* de Montaigne voire aux *Confessions* de Saint-Augustin, auxquels il ajoute, à titre d'exemple, des textes tels que *Ecce Homo* de Nietzsche, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *L'âge d'homme* de Leiris, l'autoportrait serait ainsi tel un miroir – ou *speculum* – qui « [produirait] une universalisation. Il ne s'agit pas d'un simple individu, mais d'un homme modèle instaurateur d'une nouvelle

⁹⁶ Dorothee Volut, *à la surface*, *op. cit.*, p. 67.

anthropologie, d'une nouvelle encyclopédie⁹⁷ ». Le « miroir d'encre » dont parle Beaujour est fait d'un tain brouillé par le langage et la culture qui précèdent le sujet et se présente, de ce fait, non pas comme le reflet d'une subjectivité unique, mais comme celui, plus large, de macrocosmes culturels, de dynamiques sociales, de systèmes qui balisent le rapport de soi à l'autre, télescopant ainsi un ensemble d'influences et de temporalités. Mais si l'autoportrait est « un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde⁹⁸ », il me semble important d'insister sur la question de la représentation du sujet féminin dans l'autoportrait – complètement évacuée du corpus constitué par Beaujour – pour souligner la contestation des rapports de force qui s'y profile, introduire la dimension éthique du genre sexuel dans cette pratique qui porte en germe le reflet plus vaste d'une collectivité qui s'incarne dans le singulier. De fait, examinant les catégories discursives et le système langagier qui pour Wittig imposent par la force le « sexe » sur le champ social – après tout, la grammaire reproduit un binarisme éculé où « le masculin l'emporte sur le féminin » –, Butler rappelle qu' « [une] femme ne peut utiliser la première personne “je”, car *en tant que* femme, le sujet parlant est “particulier” (relatif, intéressé, positionné), et l'invocation du “je” suppose la capacité à parler au nom de l'humain universel⁹⁹ ». Dire « je » c'est donc se réapproprier le langage, c'est un privilège – socialement et traditionnellement réservé aux hommes alors que les femmes restent cantonnées au rôle de « l'autre » ou du « deuxième » sexe – qui

établit un soi souverain, un centre de plénitude et de pouvoir absolu; parler définit « l'acte suprême de la subjectivité ». Cette entrée dans la subjectivité correspond au renversement réel du sexe et, donc, du féminin : « Aucune femme ne peut dire *je* si elle ne se prend pas pour un sujet total – c'est-à-dire sans genre, universel, entier. [...] En parlant, le “je” prend la totalité du

⁹⁷ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 320.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 231.

langage, parlant ainsi virtuellement à partir de toutes les positions – c'est-à-dire sur un mode universel. »¹⁰⁰

Seulement comment faire pour que *le genre ne me saisisse plus*? J'ai beau, comme Lispector, *travailler la matière première, être derrière ce qui est derrière la pensée*¹⁰¹, mes seins sont superflus comme ceux de l'héroïne entre les héroïnes de Cahun, mes préoccupations me trahissent et je reste malgré moi confinée au particulier. *Mais je reviens de loin. J'ai le droit d'en parler. C'est plus d'une fois que je l'ai échappé belle. M'étant conçue dès la première lueur de conscience comme indésirable et préférée morte-née, j'ai pu sortir de la voie qui m'était tracée*¹⁰².

D'autres mises en scène

Je sais bien que je suis laide, mais je m'efforce de l'oublier. Je fais la belle. En tout, et surtout en présence de l'ennemi, je me comporte absolument comme si j'étais la plus belle. C'est le secret de mon charme. Mensonge! – et je finirai moi-même par m'y laisser prendre.

(Claude Cahun, *Héroïnes*)

La reproduction en série comporte son lot de risques dont celui de réifier le corps des femmes ou encore de faire perdre leur *aura* aux œuvres d'art dupliquées par la technologie. Seulement, la construction sérielle est aussi *réitération*, nécessaire à la subversion chez Judith Butler et pour insuffler un potentiel d'agentivité au sujet qui s'érige contre – mais aussi tout contre – les stéréotypes qui le confinent. Chez Cahun, nous dit François Leperlier, « l'intention est claire [dans *Héroïnes*], elle est ironique et subversive : il s'agit de s'en

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 231. (Citant Monique Wittig, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, Paris : Balland, p. 133.)

¹⁰¹ En quatrième couverture de *Água viva* de Clarice Lispector.

¹⁰² Claude Cahun, *Confessions au miroir*, *op. cit.*, p. 573

prendre à l'image de la femme telle que la présentent les contes et les mythes; il s'agit de corriger, de réécrire les biographies fabuleuses et d'opposer aux versions admises, conformes, banalisées, d'autres versions inattendues, rebelles, caustiques et décapantes¹⁰³ »; et c'est dans l'écart, parfois mince parfois vertigineux, creusé entre l'*original* et sa copie que peuvent surgir l'ironie et la parodie, moteurs de subversion et de démonstrations critiques de la naturalisation de traits pourtant socialement construits. C'est dans l'écart que s'ouvrent d'autres possibles et d'autres croyances, que l'identité-ipse est à même d'advenir. Redoublements et dédoublements d'identités permettent de réécrire l'histoire. « Les photographies de Sherman ne témoignent pas seulement de notre désir de transformer et d'être transformés – elles témoignent aussi de notre désir que l'art nous transforme¹⁰⁴ », et c'est en quelque sorte à une entreprise semblable que m'ont conviée les textes de Lispector, de Cahun, de Volut et de David, alors qu'à leur contact j'ai fini par « retourner la pratique de modélisation de la littérature vers [moi]-même¹⁰⁵ », par m'engager dans un processus où je suis interpellée, où je suis *appelée* par des possibles qui se trouvent dans la littérature avant de se trouver dans ma vie et qui agissent « comme un futur regardé dans le rétroviseur¹⁰⁶ » grâce à la médiation des livres, c'est-à-dire comme des éventualités qui m'emboîteraient le pas, qui s'inscriraient dans le sillage de ma propre traversée.

Pour Butler, la performativité du genre n'est pas tant invention de soi que répétition, réitération, citation de pratiques – du corps mais aussi langagières¹⁰⁷ – orientées par une histoire sociale incorporée : aussi bien, dès lors, choisir prudemment et judicieusement ses

¹⁰³ François Leperlier, « Des fables intempestives », postface de *Héroïnes*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁴ Eva Respini, « Will The Real Cindy Sherman Please Stand Up? », dans *Cindy Sherman*. New York : Museum of Modern Art, 2012, p. 51.

¹⁰⁵ Marielle Macé, *Façons de lire, manière d'être*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Sur lesquelles je reviendrai dans la section « Le chiasme de l'autoportrait » en page 89. L'intersubjectivité à l'œuvre dans les autoportraits littéraires repose également sur une intertextualité omniprésente.

modèles. Elle n'est pas acte isolé et « le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes¹⁰⁸ ». La construction identitaire qui binarise masculin et féminin repose sur un « acte performatif que le grand public, y compris les acteurs et les actrices eux-mêmes et elles-mêmes, viennent à croire et à reprendre sur le mode de la croyance¹⁰⁹ ». Même si ce n'est pas si simple, faire du corps un théâtre performatif me permet à la fois de m'en tenir au scénario écrit d'avance et de le réciter docilement mais aussi, au beau milieu de la représentation, de décider d'en réécrire les répliques, de me débarrasser de mon costume étriqué, et même de quitter la scène¹¹⁰. Et si les rôles, discours ou visages impartis aux sujets féminins, dans un certain imaginaire collectif, dans les médias de masse, dans les représentations artistiques contemporaines, sont convoqués chez David, Cahun, Lispector et Volut, il me semble qu'elles ne manquent pas de détourner l'hégémonie du regard masculin hétérosexuel sur les représentations des figures féminines et de proposer des images, des portraits, de femmes – et de *soi* –, qui soient affranchis ou qui cherchent à se dégager d'un schéma où « *men act and women appear* », « *men look at women* », « *women watch themselves being looked at*¹¹¹ ».

Parce que Sherman récupère, par exemple, le format des *centerfolds* qui n'est pas sans rappeler les images centrales des magazines de pornographie masculins, il est possible de se demander si elle ne s'inscrit pas de plain-pied dans cette économie du *male gaze*. Les poses suggestives, érotiques, aux connotations sexuelles des photos de la série *Centerfolds* contribuent-elles à fétichiser la féminité en réitérant ses qualités de « to-be-looked-at-ness »,

¹⁰⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹¹⁰ Même si la performance du genre ne se réduit évidemment pas à choisir les habits à revêtir dans son garde-robe le matin.

¹¹¹ John Berger, *Ways of seeing*. Penguin, London : Harmondsworth, 1972, p. 47.

pour reprendre l'expression de Mulvey? Pour Jan Avkigos¹¹², les photographies de Sherman désamorcent au contraire la scopophilie de celui qui les regarde, elles rompent les dimensions narcissique ou voyeuriste inhérentes au *male gaze* puisque tout n'y est que mise en scène : la photographie ment et réitère du même coup le mensonge sur lequel repose l'idée communément répandue de la féminité. Le fantasme du *male gaze* est chez Sherman étroitement lié au désir, mais aussi à ce qui n'existe pas, à ce qui est de l'ordre de l'illusion.

Il s'agit donc pour celles qui décident de pratiquer l'autoportrait de reprendre le contrôle de l'image qu'elles donnent à voir d'elles-mêmes, de prendre le parti de la pose plutôt que du naturel : ainsi l'image de ces femmes ne s'inscrirait plus dans un registre de prédation – où leur visage aurait été capturé, attrapé au hasard –, elles sont plutôt averties de l'action non seulement à laquelle elles sont conviées (comme les modèles de Diane Arbus, par exemple), mais qu'elles déclenchent elles-mêmes avant que leur image ne soit utilisée contre elles. Il s'agit d'occuper volontairement les espaces de représentation et non plus de s'y retrouver contre leur gré et pour le plaisir du regard des autres, il s'agit « que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps [...]. Il faut [que la femme] se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement¹¹³ ». Ces pratiques autoportraitiques posent ainsi la question de la place qu'occupent les sujets *illégitimes* dans l'économie de la production et de la circulation des images. La performance des femmes qui se mettent elles-mêmes en scène est celle à la fois de sujet et d'objet du regard faisant preuve,

¹¹² Jan Avkigos, « Cindy Sherman : Burning Down The House », dans *The Photography Reader* (dir. Liz WELLS). London : Routledge, 2009.

¹¹³ Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 39 citée par Andrea Oberhuber dans « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 7
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12940/oberhuber2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Page consultée le 9 juin 2017].

dans un même geste, d'agentivité et de plasticité, livrées de leur plein gré à un savoir-faire qui est enfin le leur.

*

Dans mon enfance, il y avait les moyens du bord pour tout : des bandes de tissu cousues aux extrémités des pantalons lorsque j'avais « de l'eau dans cave », les sacs à dos rabibochés jusqu'au dernier fil à céder, ma mère qui fermait les *breakers* et qui s'attelait elle-même à régler les courts-circuits pour ne pas devoir appeler un électricien, qui démançait tout et jusqu'à la tour de l'ordinateur avant de se résigner à payer et à envoyer les choses se faire réparer. C'est aussi elle qui gérait les albums photo. Quand elle n'a pas eu les moyens d'en acheter un de plus alors qu'ils débordaient de leur enfant unique, celle qui donnait du sens à leur vie qui n'en avait pas (au parc, avec ses mamies, avec ses chats, ses déguisements d'Halloween – Casper, Tigrou, poupée à ressort, pot de fleurs, autant de choses inoffensives – , avec sa meilleure amie), ma mère a entrepris de découper toutes les photos et de n'en garder que les corps et les visages : les personnes¹¹⁴. Le décor ainsi supprimé, elle pouvait condenser plus d'images en une seule page et le problème de l'espace pour les colliger toutes ne se posait plus. C'était alors une question de conditions matérielles d'existence et la matérialité de l'image ne comptait pas, « [le] corps est la surface gravée des événements¹¹⁵ », de toute façon. Je lui en ai longtemps voulu d'avoir ainsi éliminé les arrière-plans de mon enfance, mais aujourd'hui je me dis que je pourrais au fond me servir de ces sortes de figurines en deux

¹¹⁴ Je ressens par ailleurs une étrange familiarité devant l'une des premières séries de Sherman, *A play of selves*, « mélodrame allégorique raconté à travers 244 personnages interagissant entre eux » (Eva Respini, Cindy Sherman, op. cit., p. 19.) où les images sont composées de silhouettes en noir et blanc découpées puis assemblées sur un fond vierge, créant une scène à l'histoire implicite. Sherman laissera tomber par la suite le découpage – trop laborieux – mais c'est de cette série que serait né son désir de faire des images narratives. Elle portera par après et depuis une attention particulière au décor, à l'arrière-plan, aux vêtements et aux accessoires qui révèlent, mieux peut-être que n'importe quel visage, le statut, le rôle et la classe sociale d'un personnage.

¹¹⁵ Michel Foucault, « Nietzsche, Genealogy, History », dans *Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews* cité par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 249.

dimensions et les camper dans n'importe quel décor. Me faire accroire que les trous dans les murs en plâtre de la cuisine sont recouverts d'une tapisserie victorienne, que le meuble en mélamine sur lequel est posée la télé est une bibliothèque contenant les plus grands classiques, que le parc à l'intersection des rues King George et Laurier à Longueuil est en fait quelque part dans les jardins du Luxembourg d'une ville qui a une histoire bien plus grandiose que la mienne, comme chez David où les scènes dans lesquelles le sujet lyrique évolue renvoient à différentes formes d'artifice, à la saga d'un programme télévisuel par exemple, alors que les murs du club deviennent des « écrans meurtriers au fur et à mesure que se déroulent des histoires peu communes¹¹⁶ ». Ou encore rejouer avec ces figurines de mon enfance les héroïnes décontextualisées de Cahun. *Pour m'interpréter et me formuler j'ai besoin de nouveaux signes et d'articulations nouvelles en formes qui soient situées en deçà et au-delà de mon histoire humaine, qui n'est pas suffisante, qui a les limites de ses contingences. Je transfigure la réalité et alors une autre réalité, rêveuse et somnambule, me crée. La vie m'est inoculée par les livres, par les images libres parce que mentales, par le désir qui est ce qui oblige à ne pas se contenter du pire et à se rappeler qu'il existe des femmes souterraines, vivaces comme des plantes. Et tout entière je roule et à mesure que je roule sur le sol je m'accrois en feuilles, moi, œuvre anonyme d'une réalité anonyme, seulement justifiable tant que dure ma vie. Et après? après tout ce que j'ai vécu sera d'un pauvre superflu.*¹¹⁷

Chez Sherman aussi, après tout, la représentation est toujours re-représentation : les arrière-plans des *Rear Screen Projections* sont manifestement faux – il s'agit d'écrans sur lesquels sont projetées des images, des scènes de rue, de théâtre –, les scènes sont factices,

¹¹⁶ Carole David, *Terroristes d'amour*, op. cit., p. 29.

¹¹⁷ Clarice Lispector, *Água viva*, op. cit., p. 47.

cinématographiques; le format horizontal des *Centerfolds* a beau imiter celui des magazines, en se jouant ainsi de codes culturels Sherman parvient à rendre on ne peut plus visible le caractère construit de ces représentations et plutôt que d'en faire des copies, elle en propose de ce fait des antithèses qui reposent sur les notions de simulacre et de simulation.

Le chiasme de l'autoportrait

*Ai-je écrit trop haut ou trop bas?
Ai-je imité la voix de mes maîtres?*

(Carole David, *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*)

Amelia Jones, dans « Tracing the Subject with Cindy Sherman¹¹⁸ », explique l'impermanence du sujet chez l'artiste non par des qualités qui lui seraient propres, mais plutôt par le processus d'intersubjectivation inhérent à sa constitution. C'est peut-être donc le regard de l'autre qui *fait chair* : la performance de la féminité qui s'incarne dans le corps mis en scène dans les séries de la photographe reposerait aussi sur une relation réciproque, sur ce que Régis Durand appelle une « interaction circulaire des regards¹¹⁹ ». Les séries *Centerfolds/Horizontal*s et *Rear Screen Projections* surtout instaurent dans le travail de la photographe l'idée d'une performance du sujet sexuel en tant qu'effet de l'autre : l'identité du corps, de la chair du sujet relève en fait de la projection des désirs de *celui qui regarde* tout en redoublant cette fétichisation du « trouble » dont parle Butler : « Pour le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un "objet" féminin, avec une capacité d'agir inattendue,

¹¹⁸ Amelia Jones, « Tracing the Subject with Cindy Sherman », dans *Cindy Sherman : Retrospective*. New York : Thames & Hudson, 1997.

¹¹⁹ Entre le sujet représenté, le tiers hors champ vers lequel le regard de ce sujet est tourné, et le regard du spectateur, voyeur. (Régis Durand, Véronique Dabin, *et al. Cindy Sherman*. Paris : Flammarion, 2006.)

fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin¹²⁰. » Le sujet ainsi devenu agent illégitime vient s'inscrire (enfin) en relation réciproque à l'autre. Et si « l'Autre n'est pas une image » mais « nous réalise¹²¹ » selon Bernard Noël, les femmes qui pratiquent l'autoportrait viennent redoubler la quête implicite d'une reconnaissance *de et par* l'autre d'une démarche de reconnaissance de soi par soi.

Non sans rappeler le chiasme phénoménologique de Merleau-Ponty, c'est parce que je m'inscris en tant que sujet dans l'ordre du monde, en tant que corps et chair¹²² que je suis en mesure d'établir un dialogue avec l'autre. « Nous contenons tous plus des autres; et alors, contenant plus des autres, notre physionomie nous est moins propre¹²³ » : en fondant sa peau dans la mienne ma mère m'a légué son métabolisme, sa digestion des graisses et des désaveux, je les ai ajoutés au nez droit de mon père, à ma mâchoire trop étroite pour mes dents d'adulte, au bleu des yeux de ma grand-mère. Une fois notre pèlerinage complété je me suis plantée devant le miroir, me suis regardée *nue jusqu'à ne plus me voir, jusqu'à ce que dans la glace surgisse derrière moi la légion de mes sœurs exhumées*. À notre cortège s'étaient jointes Anne Hébert et Sarah Kane, Sylvia Plath et Élise Turcotte, Alix Cléo Roubaud et Carole Massé et aussi *les pieuses domestiques*¹²⁴ Unica Zürn, Joyce Mansour, Emily Dickinson, parce que « [toute] écriture transporte avec elle une mémoire plus apparente et visible de sa bibliothèque personnelle, les traces d'une généalogie qui ne sont pas indissociables de l'effet des

¹²⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 52.

¹²¹ Bernard Noël, *Journal du regard, op. cit.*, p. 102.

¹²² Pensons ici à Novarina.

¹²³ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, op. cit.*, p. 318.

¹²⁴ Titre d'une des sections du *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* de David

textes¹²⁵ » : et que l'écriture permet de rendre compte de cette *bibliothèque intérieure*, de reconfigurer par la lecture le rapport au monde et aux différentes formes d'altérités et de temporalités de celle qui écrit, « de [s'approprier] un savoir-faire, [d'infléchir] des gestes et des modèles efficaces, [d'accepter] des médiations extérieures [autour desquelles] se ressaisit une liberté¹²⁶ » et de pratiquer également une réappropriation décidée de son rapport au langage. Jusqu'à même en arriver à se *définir* par ses lectures, comme Barthes qui, « décrivait sa bibliothèque comme il aurait fait son autoportrait, [affirmant] ainsi dans ses lectures une volonté d'esthétisation de ses goûts et de sa pensée¹²⁷ ».

*SI JE ME REPLAIS SUR MOI-MÊME, MON ŒIL DROIT VIENDRAIT TOUCHER MON ŒIL GAUCHE, MA MAIN DROITE MA MAIN GAUCHE, MON PIED DROIT MON PIED GAUCHE. JE FERAIS COMME CES PETITS BONSHOMMES EN PAPIER DÉCOUPÉ DONT ON FAIT DES GUIRLANDES POUR FIGURER DES FARANDOLES DE DANSEURS*¹²⁸. La symétrie fait de drôles de corps. Ma peau se transforme en fibre végétale mouillée, pétrie, dont les petits morceaux ont été remis ensemble en une pâte écrasée, lissée à l'extrême. Entre ma personne et les personnages de papier je ne sais plus faire de différence. Parce que c'est finalement toujours de l'écriture, de la poésie, de la littérature, dont il est question en creux de ces livres construits autour d'une intertextualité foisonnante, en filigrane de ce *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles* qui multiplie les hommages à des femmes de lettres, dans les nombreux vers empruntés à d'autres poètes. « Je suis sur une ligne partagée avec les icônes/qui crient derrière ma gorge : Ann, Amelia,/Emily, Jeanne d'Arc et la

¹²⁵ Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001, p. 22 citée par Gérard Langlade (dir.), *Le texte du lecteur*, Bruxelles : P. Lang, 2011, p. 12.

¹²⁶ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 67.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹²⁸ Dorothée Volut, *Alphabet*, op. cit.

Thérèse extatique » écrit Carole David dans les premières pages du *Manuel*, et il me semble que c'est ce qu'on trouvait déjà dans son œuvre depuis *Terroristes d'amour* : un canon de femmes auquel elle a ajouté sa propre voix, une lignée rebelle issue de l'œuvre de Josée Yvon, pour faire entendre aussi celle de femmes marginalisées – autant dans une certaine institution littéraire que dans un ordre social qui évacue ou rejette à sa périphérie tout ce qui pourrait venir le troubler ou le renverser.

Quand les meubles de la chambre crient, il faut écrire. Est-ce une affaire d'images ou de bruits si les draps nous bâillonnent? Est-ce une affaire de sexe quand je mets ma langue sur les phonèmes et qu'ils râlent? La commode, la coiffeuse et la cage sont mes seuls repères dans cette histoire de la poésie. J'insiste sur ce qui est faux pour faire à ma tête. Le terrain est miné, j'en conviens¹²⁹.

Les réponses ou les ripostes possibles face aux carcans qui régissent les rôles autant que les corps des femmes ne se mettent pas en actes sans obstacle; les pôles entre lesquels le sujet, en procès, est tendu menacent constamment de se rapprocher; mais ce n'est pas parce que rien ne garantit une émancipation effective des stéréotypes qui confinent le sujet-femme qu'il ne faut pas pour autant multiplier les voix et les visages pour le dire et le montrer, pour au moins un peu détonner et déranger les représentations qui tendent à aplanir toutes ses dimensions.

Masques faillibles et vérités détournées

Ce qui fait défaut à l'étranger, c'est qu'il ne sait pas instinctivement trouver la bonne distance avec les autres. Aussi oscille-t-il sans cesse entre la réserve et l'intimité. Hésitant et perplexe, il se méfie de tout ce qui apparaît d'une simplicité élémentaire à ceux qui se fient à l'efficacité de recettes qu'il suffit de suivre, sans se poser de questions, et sans comprendre.

(Alfred Schütz, *L'étranger*)

¹²⁹ Carole David, *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*, op. cit., p. 66

Il y a peu de photos de moi après mes douze ans : j'avais un appareil orthodontique, mes lèvres ne pouvaient pas se toucher lorsque je les fermais et je refusais systématiquement de montrer les boîtiers en métal dès qu'un objectif était aux alentours. J'entrais dans l'adolescence et en même temps à l'école secondaire et dans le dégoût obligatoire de mon corps. J'avais honte de mes vêtements passés de mode trimballés trop longtemps, de mes parents qui tenaient à être présents aux activités de financement pour des voyages que je ne ferais pas, de mes manières qui n'étaient pas celles de mes collègues, soit celles d'une sorte de clique d'école privée dans la publique. Et parce que mes parents avaient toujours cherché dans les photos qu'ils prenaient de moi l'illusion du bonheur que je ne leur donnais pas, ils ont arrêté d'en consigner lorsqu'ils ont vu que je ne quittais plus l'air obstiné et buté que l'enflure sous ma bouche et dans ma tête me donnait. Je suis soulagée qu'il n'y ait pas ou peu de preuves pour attester de ce dont *j'avais l'air* à cette époque où je haïssais tout et surtout moi. En plus des décors inédits que je peux maintenant attribuer à mon enfance, mon visage de jeune fille est lui aussi une toile vierge, un vague souvenir sans forme fixe : « après tout un visage n'est qu'ombres, lumières et couleurs. » Ce qui veut dire qu'un visage est un jeu mobile de reflets¹³⁰ et d'aspects, une essentielle instabilité toujours en train de s'effacer ou de se transformer¹³¹. »

Mais c'est seulement à rebours que je peux lui prêter cette impermanence : au moment où le visage qui me faisait tant souffrir était le seul que je savais porter, le seul que j'avais les moyens d'afficher (son visage, on ne s'en sauve pas), je n'étais pas *consciente* qu'il pouvait

¹³⁰ À la fois jeu de lumière et image renvoyée par un tiers extérieur ou un miroir.

¹³¹ Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait, op. cit.*, p. 100. (Citant ici Merleau-Ponty.)

n'être qu'un masque parmi tous les autres qu'il m'était possible de revêtir¹³². Mary Anne Doane relève cette aporie de la mascarade¹³³, elle qui permet de garder la féminité à distance, en fait un masque qui peut être porté comme retiré et suppose de ce fait une résistance face au régime hégémonique de la représentation du sujet féminin en même temps qu'elle contient un potentiel d'aliénation si celle qui le revêt le subit plus qu'elle ne le choisit, si elle finit par confondre être et paraître ou se trouve forcée de le porter. Les photographies de Sherman rendent compte elles aussi de la rupture entre image et identité dont les femmes font l'expérience, rupture elle-même mise en acte dans les poèmes de David où les femmes, si elles mentent, « mentent surtout à elles-mêmes¹³⁴ ».

L'indécision identitaire est effectivement généralisée chez David : l'énonciation passe de la première à la troisième personne, le temps des verbes d'un présent de l'habitude – et de la fatalité, donc, peut-être – à un futur indéfini et au conditionnel, comme si tout était toujours seulement une potentialité à actualiser. Parce que dans l'écartèlement du sujet lyrique davidien entre la maison et la rue, c'est aussi son déchirement entre les rôles prédéfinis de femme au foyer ou de prostituée qui se dessine; alors qu'aucun de ces rôles ne colle pourtant à la peau du sujet dans ces poèmes et que c'est peut-être précisément l'incapacité de les endosser sans se débattre, ou l'impossibilité de n'en assumer qu'un seul à la fois, que Carole David met au jour.

Nulle n'est docile, dans ses poèmes, même s'il y aura peut-être toujours quelqu'un ou quelque chose – un souteneur, un amant, un mari, un enfant – pour tenter de ramener ces femmes à l'ordre du monde auquel elles cherchent à échapper et que les femmes s'y situent

¹³² Pas tant, évidemment, littéralement, mais de voir ces traits qui sont les miens comme recouvrant une « face cachée » ça a quelque chose de rassurant, de moins « déterminant ».

¹³³ Notion très souvent associée à l'œuvre de Sherman par bon nombre de commentatrices et d'historiennes de l'art.

¹³⁴ Carole David, *Terroristes d'amour*, *op. cit.*, p. 14.

toujours entre émancipation et aliénation. Si, dans *Terroristes d'amour*, elles sont « [i]nterchangeables comme leur prénom dans lequel elles entrent et d'où elles sortent, les laissant à tour à tour Ginette, Nicole, Fanny. [...] Parce qu'elles ne savent plus rien, ont désappris leur rôle¹³⁵ », si dans *L'endroit où se trouve ton âme* le « tu » « essaie[s] de devenir quelqu'un d'autre : Mike Tyson, par exemple¹³⁶ », en l'occurrence un boxeur, un homme, qui peut répondre à la violence symbolique et sexuelle imposée à son corps par la force de ses poings, c'est en quelque sorte à un jeu de masques qu'elles se livrent pour parvenir à déplacer l'ordre hégémonique et avoir un semblant de pouvoir sur leur destin. Ce sujet, « sous une perruque blonde », femme « dopée de peroxyde » à l'« identité volée [qui] lui permet d'être salamandre étriquée », aux « ongles acryliques rouges [qu'il] ne peu[t] plus décoller au rimmel black cake qui s'épaissit sur [ses] cils¹³⁷ » est donc toujours fardé, paré de costumes associés à une féminité exacerbée. Et si ces artifices révèlent la performance d'un genre qui repose sur des accessoires à revêtir, si ces artifices gardent la féminité à distance et mettent au jour le caractère factice des stéréotypes de genre, le risque plane toujours quand même, peut-être, que ces habits collent à leurs peaux de femmes, qu'elles ne puissent plus « [décoller ces] ongles acryliques rouges¹³⁸ ».

¹³⁵ Carole David, *Terroristes d'amour*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ Carole David, *L'endroit où se trouve ton âme*, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁷ Carole David, *Terroristes d'amour*, *op. cit.*, pp. 47-49.

¹³⁸ Carole David, *Terroristes d'amour/l'endroit où se trouve ton âme*, *op. cit.*, p. 65.

La première personne

Et si je dis « je » c'est parce que je n'ose pas dire « tu », ou « nous » ou « une personne ». Je suis obligée à l'humilité de me personnaliser, me rapetissant, mais je suis le es-tu.

(Clarice Lispector, *Água viva*)

Qu'arrive-t-il lorsque les accoutrements du corps le phagocytent, quand le tissu du costume se fait deuxième peau, redoublant la première dont on ne s'est pas pour autant débarrassé et qui manque d'air en dessous des coutures si bien exécutées qu'elles n'en laissent plus passer? Je refuse de mourir asphyxiée. *On a voulu que je sois un objet. Je suis un objet. Je suis une machine à écrire faisant résonner les touches sèches dans l'aube humide et obscure. Il y a longtemps que je ne suis plus une personne. Mais je suis un objet souillé de sang et je n'obéis pas totalement : si je dois être un objet, que ce soit un objet qui crie¹³⁹. Que ce soit une machine à écrire faite de la fourrure des adolescentes, du calcium de celles qui ont des bons os, de lipides qui sont ce qui donne son énergie à l'organisme, à la mécanique de la machine rouillée d'avoir croupi sous son manteau de fer trop longtemps. Je compte (d'ici la fin de ma vie) arrêter de me fabriquer des faces, ôter mes masques, dépouiller mes défroques, renoncer aux rôles, aux personnages que ma vie entière je me serai épuisée à incarner, me défaire des qualités que j'aurai une à une revêtues, cherchant celle qui me définirait, me donnerait forme et contenu, me changerait enfin en ma propre statue, une silhouette de marbre aux contours nets, aux arêtes tranchées, une personne, de celles qui arpentent les rues dans la grande lumière de midi sans jamais se demander pourquoi elles sont elles-mêmes plutôt que l'ombre qui s'attache à leurs pas, celle dans laquelle ma foule intérieure pourrait*

¹³⁹ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.*, p. 231.

se rassembler, dire d'une seule voix c'est moi¹⁴⁰. Mais d'ici là j'embrasse mon impermanence, je dis : regardez-moi, je suis polymorphe, je suis polyphonique, *je suis un objet qui crée d'autres objets*¹⁴¹. Je confectionne à rebours, avec des syntagmes sur du papier mat plutôt que de la lumière sur la pellicule lustrée, des polaroids qui n'ont pas vraiment (pas tous) existé, je forge des échelles pour me rendre aux greniers condamnés de l'enfance, je compose des litanies pour les espèces endogées (celles dont on n'entendait pas toujours clairement la voix de dessous la terre ou d'en marge des murs). D'ici au *moi* j'ai le *je*, personne grammaticale, personnage de papier qui a des moyens que la réalité ne lui offre pas dont celui d'inventer (de s'inventer).

L'histoire de Je ne lui convenait pas. La violence et le sang : des anecdotes gonflées de particularisme, où la peine introduit des portées discordantes. Aussi Je décida que désormais l'histoire ne serait plus comme ceci, encore moins comme cela. Je a considéré qu'il en avait le droit, le droit d'intervenir dans sa composition¹⁴².

Le *je*, contrairement au *moi*, est souverain. Il peut se regarder « derrière le regard¹⁴³ », dans l'envers de la projection, il peut se mettre à distance, se reconstruire, se donner des airs, *dévier les ecchymoses*¹⁴⁴. Mais qu'y a-t-il derrière le regard sinon peut-être une impossibilité de saisir, de nommer, de voir le sujet, lequel semble fuir avec la clé de son énigme, rien de plus qu'une *trace* : trace sur l'émulsion du papier de la photographie, corps spectral, trace des mots

¹⁴⁰ Faisant le portrait de son père, François-Xavier Aubry (avocat, « bien né » dans une famille bourgeoise, mais rongé de plus en plus jusqu'à la fin de sa vie par la maladie mentale), dans *Personne* Gwenaëlle Aubry réussit à relever et à rendre compte avec tant de justesse et de sensibilité des apories de ceux qui se trouvent justement *entre-deux*. S'il s'agit chez son père d'un « déclassé », sa descente soulève des questions assez proches de celles qui viennent avec « l'ascension ». (Gwenaëlle Aubry, *Personne*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 134.)

¹⁴¹ Clarice Lispector, *Água viva*, *op. cit.* p. 231.

¹⁴² Chloé Delaume, *La règle du je*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 11.

¹⁴³ « L'invisible est derrière nos yeux, c'est l'épaisseur du corps. Nous sommes ainsi des machines obscures : le noir est en quelque sorte celui d'une chambre noire. On a beau parler du corps, le corps dans ces conditions n'est qu'une éventualité : il faut regarder derrière le regard pour opérer le retournement qui, peut-être, le fera advenir. » (Bernard Noël, *Journal du regard*, *op. cit.*, p. 123.)

¹⁴⁴ Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 13.

sur la page, effacée par endroits. Trace d'une image liminaire dans laquelle on ne se reconnaît plus ou ne veut plus se reconnaître.

« *Stills* », c'est bien sûr une image extraite d'un continuum (d'un film), un arrêt sur image, un fragment figé d'une image animée, mais « *still* » c'est aussi, en français, « encore » : pas qu'un pont entre le passé et le présent mais, comme l'image dialectique benjaminienne, une reconfiguration du passé dans le présent pour former « une constellation », quelque chose qui trouve peut-être un écho dans la notion, en psychanalyse, de *confabulation*, où un sujet rétablit un récit cohérent pour sa vie, comble les déficits de la mémoire, ses oublis ou ses dénis, *fuit dans une nouvelle réalité plus supportable*¹⁴⁵, réécrit l'ordre des événements, prend hier pour demain et le passé lointain pour un présent immédiat.

Plus proche, en cela, de l'autofiction que de l'autobiographie, l'autoportrait littéraire tel qu'il se conçoit et s'élabore chez Lispector, Volut, David et Cahun ne restitue pas d'un visage, d'un sujet, sa plus intime vérité : l'autoportrait est affaire de justesse¹⁴⁶. Personne n'a cru que Van Gogh était fait, assis dans sa chair et dans son atelier, de bleu cobalt, de noir de mars et de rouge d'alizarine; personne ne s'est laissé prendre à croire que la lumière sur le bras droit et sur la tempe gauche du désespéré de Gustave Courbet venait du dehors puisque bien sûr elle émanait des pigments de la peinture. Pourtant on y a reconnu un visage, on y a vu des traits qui racontaient, de l'un comme de l'autre, une histoire, des *qualités* : on a dit « ceci est un autoportrait ». Même évidence chez Cindy Sherman dont les visages et les formes n'ont pas

¹⁴⁵ « L'autofiction, une mythomanie littéraire. Mythomanie : Forme de déséquilibre psychique, caractérisée par une tendance à la fabulation, au mensonge, à la simulation. Étiologie : tout choc émotionnel important. À noter : fuite du sujet dans une nouvelle réalité plus supportable. » (Chloé Delaume, *La règle du je*, op. cit., p. 51.)

¹⁴⁶ Comme l'autofiction pour Delaume : « Si la fiction est du côté du faux, l'autobiographie se targue d'être dans le vrai. Transcrire le vrai, ce n'est pas ma quête, pas le sens de mon travail. Je ne suis pas un auteur néo-réaliste. Je ne suis pas non plus un auteur à bonne petite idée à bonnes petites histoires. Je ne suis pas dans le vrai, je ne suis pas dans le faux, j'essaie d'être dans le juste, le juste passe non pas par le discours, mais par la parole, la parole vraie, la *parhèsia* aussi, peut-être. Le juste ton, la juste note. Écrire c'est transmettre ; si j'utilise le faux c'est pour que le vrai sonne juste. Fiction, autobiographie, formes, langue : outils et matériaux. » (*Ibid.*, p. 56.)

d'équivalents en dehors de ses photographies : ils ont des référents¹⁴⁷ qui sont en tout un chacun, qui sont sociétaux et sociaux, qui sont politiques et intimes, et elle travaille à partir de ces référents, avec eux et avec la photographie (comme j'ai peut-être en vain essayé de le faire avec le langage), bien plus que sur elle-même : elle les reproduit, les multiplie, les transforme, les reconstruit.

*

J'ai choisi, ici, de mettre en actes ma subjectivité, de la jouer, la rejouer, la phraser, la reformuler, la défaire pour mieux la refaire au fil de mes lectures. J'ai choisi de moduler les intonations de ma propre voix à partir de celles des auteures que j'ai lues pour œuvrer en tant que lectrice mais aussi en tant que personne qui écrit dans un vaste champ de réitérations et d'oppositions. Le lecteur esthétique pour Marielle Macé est celui dont la vie s'engendre dans la parole, celui qui vit les phrases qui le devançant, « la stylistique de l'existence devient [alors] une tâche accomplie *vers* et *par* les phrases¹⁴⁸ », écrit-elle. « Comme s'il fallait en effet se reconnaître, mais se reconnaître "juste à côté", prolonger le texte, avec le sentiment d'avoir été précédé par lui, mais le prolonger dans ce que Proust appelle "une direction divergente de lui-même", c'est-à-dire l'altérer¹⁴⁹. » C'était ma manière de tromper ma langue maternelle, de la désaliéner, de la déchirer, de ne pas demeurer, de quitter *ma* famille, *ma* chambre, *mon* passé¹⁵⁰. C'était ma réponse à l'urgence de me trouver des influences ailleurs, qui me

¹⁴⁷ Qui n'attestent pas, certes, d'un « ça-a-été » comme chez Barthes, mais qui relèvent davantage du *lieu commun*, de l'imaginaire collectif.

¹⁴⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 227.

¹⁵⁰ « Nathanaël, je veux t'apprendre la ferveur. // Nathanaël, car ne demeure pas auprès de ce qui te ressemble; ne demeure jamais, Nathanaël. Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter. Rien n'est plus dangereux pour toi que *ta* famille, que *ta* chambre, que *ton* passé. Ne prends de chaque chose que l'éducation qu'elle t'apporte; et que la volupté qui en ruisselle la tarisse. » (André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2015 [1897], p. 44.)

révéleraient « quelque partie de moi encore inconnue à moi-même », non pas ce que je suis effectivement, mais « ce que je suis d'une façon latente¹⁵¹ ». Je voulais qu'il soit ici question de la force d'invention de soi que contient la littérature, parce que *les formules poétiques n'ont pas pour vocation d'être seulement disséquées dans les dissertations. Parfois en elles palpite le secret de la survie*¹⁵².

¹⁵¹ « Sa puissance vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même; elle n'a été pour moi qu'une explication – oui, qu'une explication de moi-même. On l'a dit déjà : les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente. » (*Ibid.*, p. 17.)

¹⁵² Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 13.

Bibliographie

1. Corpus photographique *in absentia*

SHERMAN, Cindy. *[A play of selves]*, 1975.

———. *[Rear Screen Projections]*, 1980.

———. *[Centerfolds/Horizontal]*, 1981.

———. *[Untitled film stills]*, 1977-1980.

———. *[Fashion pictures]*, 1983-1984/1993-1994.

———. *[History portraits / Old masters]*, 1988-1990.

———. *[Sex pictures]*, 1992.

———. *[Hollywood/Hampton Types]*, 2000-2002.

———. *[Clowns]*, 2003-2004.

2. Corpus littéraire

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

AUBRY, Gwenaëlle. *Personne*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2009.

CAHUN, Claude. *Confessions au miroir* dans *Écrits*, Paris : Jean-Michel Place, 2002.

———. *Héroïnes*, Paris : Mille et une nuits, 2006.

DAVID, Carole. *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*, Montréal : Les Herbes rouges, 2010.

———. *Terroristes d'amour/l'endroit où se trouve ton âme*, Montréal : Les Herbes rouges, 2003 [1986].

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, Paris : Des femmes, 1981 [1973].

———. *Un souffle de vie*, Paris : Des Femmes, 1998.

NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris : P.O.L., 2006 [1999].

VOLUT, Dorothée. *à la surface*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2013.

———. *Alphabet*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2008.

3. Corpus critique

3.1. Ouvrages sur l'autoportrait et les écritures autoréférentielles

Jan BAETENS et Alexander STREITBERGER (dir.), *De l'autoportrait à l'autobiographie*,
Caen : Lettres modernes Minard, 2011.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, coll.
Poétique, 1980.

DELAUME, Chloée. *La règle du je*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Travaux
pratiques », 2010.

LEIRIS, Michel. *L'âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une
tauromachie*, Paris : Gallimard, 1973 [1939].

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. Points, 1996 [1975].

3.2. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Cindy Sherman

AVKIGOS, Jan. « Cindy Sherman : Burning Down The House », dans *The Photography
Reader* (dir. Liz WELLS). London : Routledge, 2009.

BARRIE, Lita. « Art and Disembodiment », *Artweek 21*, n° 32, 1990, pp. 23-24.

Régis DURAND, Véronique DABIN, *et al.* *Cindy Sherman*. Paris : Flammarion, 2006.

GALPERINA, Marina. « Who is the real Cindy Sherman? », *Flavorwire*, février 2012,

<http://flavorwire.com/263053/who-is-the-real-cindy-sherman>.

GUILLONEAU, Pauline. « Cindy Sherman, la quête de l'identité », *Tafmag*, février 2013,

<http://www.tafmag.com/cindy-sherman>.

JONES, Amelia. « Tracing the Subject with Cindy Sherman », dans *Cindy Sherman :*

Retrospective. New York : Thames & Hudson, 1997.

RESPINI, Eva. « Will The Real Cindy Sherman Please Stand Up? », dans *Cindy Sherman*.

New York : Museum of Modern Art, 2012.

STOKES, Mark (réalisateur). *Cindy Sherman : Nobody's Here But Me* [Film documentaire].

Royaume-Uni : BBC films, 1994.

3.3. Ouvrages et articles sur les rapports texte/image

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989.

DÉCARIE, Isabelle. *La place de l'ombre : écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud*. Montréal : Éditions Nota Bene, coll. « Empreintes », 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*, Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014.

———. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de minuit, 2000.

———. « Connaissance par le kaléidoscope : morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, dossier « Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie », n° 7, mai 2000,

<https://etudesphotographiques.revues.org/204>.

- LOUVEL, Liliane. *Poetics of the iconotext*, Farnham : Ashgate, 2011.
- MÉAUX, Danièle (dir.). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *L'autre portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2000.
- NOËL, Bernard. *Journal du regard*, Paris : P.O.L., 1999 [1988].
- ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Éditions J. Chambon, 2002.

3.4. Ouvrages et articles sur la photographie

- BAETENS, Jan. « Une photographie vaut-elle mille films? », dans *Protée : théories et pratiques sémiotiques*. Vol. 34/2-3, 2006.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980.
- KELLY, Angela. « Self image : personal is political », dans *The Photography Reader* (dir. Liz WELLS). London : Routledge, 2009.
- MÉAUX, Danièle. *La photographie et le temps : le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997.
- METZ, Christian, « Photography and Fetish », dans *The Photography Reader* (dir. Liz WELLS). London : Routledge, 2009.

3.5. Ouvrages et articles sur le genre et ses représentations

- BERGER, John. *Ways of seeing*. Penguin, London : Harmondsworth, 1972.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*, Paris : La découverte, 2006 [1990].

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 39, citée par Andrea

OBERHUBER dans « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 7.

DOANE, Mary Anne. « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », dans
Femmes fatales : Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York : Routledge,
1991.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure And Narrative Cinema », dans *The Film Theory Reader :
Debates and Arguments* (dir. Marc FURSTENAU). London : Routledge, 2010.

4. Autres textes cités

4.1. Ouvrages et articles sur les transfuges et les théories de la lecture

BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit,
2007 [1979].

GIDE, André. *Les nourritures terrestres*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2015 [1897].

JAQUET, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris : Presses Universitaires de
France, 2014.

LANGLADE, Gérard (dir.). *Le texte du lecteur*, Bruxelles : P. Lang, 2011.

MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, coll. « nrf essais », 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Littérature et mémoire du présent*, Nantes : Éditions Pleins Feux,
2001.

4.2. Ouvrages et articles sur la sérialité et la performativité

Gary PRIEUR cité par Cécile LEGUY dans « Noms propres, nomination et linguistique »,

Nomination et organisation sociale, Paris : Armand Colin, 2012, pp. 51-81.

AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est faire*, Paris : Éditions du seuil, 2002 [1970].

LEIDUAN, Alessandro. « Introduction. Sérialité narrative : enjeux esthétiques et économiques », *Cahiers de narratologie*, numéro 31, 2016.