



HAL
open science

Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger : l'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt

Joey Massey

► **To cite this version:**

Joey Massey. Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger : l'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt. Linguistique. Université de la Réunion, 2017. Français. NNT : 2017LARE0028 . tel-01761236

HAL Id: tel-01761236

<https://theses.hal.science/tel-01761236v1>

Submitted on 8 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION



École doctorale Sciences Humaines et Sociales

Laboratoire D.I.R.E. (Déplacements, Identités, Regards, Ecritures)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Discipline : Littératures et Civilisations du Monde Anglophone

Joey MASSÉ

Soutenue le 14 juin 2017

**Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger.
L'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt**

JURY

Madame le Professeur Eileen WILLIAMS-WANQUET, Université de La Réunion

Madame le Professeur Corinne DUBOIN, Université de La Réunion

Madame le Professeur émérite Liliane LOUVEL, Université de Poitiers

Madame le Professeur Géraldine CHOUARD, Université de Paris Dauphine

Madame le Professeur Françoise SAMMARCELLI, Université Paris Sorbonne

Madame Sandra SAAYMAN, Maître de Conférences, Université de La Réunion

DIRECTION

Directrice de thèse : Eileen WILLIAMS-WANQUET

Co-directrice de thèse : Liliane LOUVEL

Co-encadrante : Sandra SAAYMAN



POLE RECHERCHE
Ecoles Doctorales

LETTRE D'ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussignée Joey Massé, en ma qualité de doctorante de l'Université de La Réunion, déclare être consciente que le plagiat est un acte délictueux passible de sanctions disciplinaires. Aussi, dans le respect de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, je m'engage à systématiquement citer mes sources, quelle qu'en soit la forme (textes, images, audiovisuel, internet), dans le cadre de la rédaction de ma thèse et de toute autre production scientifique, sachant que l'établissement est susceptible de soumettre le texte de ma thèse à un logiciel anti-plagiat.

Fait à Sainte Marie, le 02/05/2017

Signature :

Extrait du Règlement intérieur de l'Université de La Réunion
(validé par le Conseil d'Administration en date du 11 décembre 2014)

Article 9. Protection de la propriété intellectuelle – Faux et usage de faux, contrefaçon, plagiat

L'utilisation des ressources informatiques de l'Université implique le respect de ses droits de propriété intellectuelle ainsi que ceux de ses partenaires et plus généralement, de tous tiers titulaires de tels droits.

En conséquence, chaque utilisateur doit :

- utiliser les logiciels dans les conditions de licences souscrites ;
- ne pas reproduire, copier, diffuser, modifier ou utiliser des logiciels, bases de données, pages Web, textes, images, photographies ou autres créations protégées par le droit d'auteur ou un droit privatif, sans avoir obtenu préalablement l'autorisation des titulaires de ces droits.

La contrefaçon et le faux

Conformément aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle d'une œuvre de l'esprit faite sans le consentement de son auteur est illicite et constitue un délit pénal.

L'article 444-1 du code pénal dispose : « Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d'expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d'établir la preuve d'un droit ou d'un fait ayant des conséquences juridiques ».

L'article L335_3 du code de la propriété intellectuelle précise que : « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel (...) ».

Le plagiat est constitué par la copie, totale ou partielle d'un travail réalisé par autrui, lorsque la source empruntée n'est pas citée, quel que soit le moyen utilisé. Le plagiat constitue une violation du droit d'auteur (au sens des articles L 335-2 et L 335-3 du code de la propriété intellectuelle). Il peut être assimilé à un délit de contrefaçon. C'est aussi une faute disciplinaire, susceptible d'entraîner une sanction.

Les sources et les références utilisées dans le cadre des travaux (préparations, devoirs, mémoires, thèses, rapports de stage...) doivent être clairement citées. Des citations intégrales peuvent figurer dans les documents rendus, si elles sont assorties de leur référence (nom d'auteur, publication, date, éditeur...) et identifiées comme telles par des guillemets ou des italiques.

Les délits de contrefaçon, de plagiat et d'usage de faux peuvent donner lieu à une sanction disciplinaire indépendante de la mise en œuvre de poursuites pénales.

À mes grands-parents et
à mes parents

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes directrices.

J'aimerais exprimer ma profonde gratitude à Madame Saayman pour ses conseils, sa grande disponibilité et ses encouragements chaleureux jusqu'à l'aboutissement de cette thèse. Je tiens à la remercier de m'avoir fait découvrir l'auteur Siri Hustvedt et de m'avoir accompagnée dans mes travaux de recherche pendant ces longues et riches années. Je remercie Madame Louvel pour ses relectures précieuses et ses conseils avisés. Je remercie Madame Williams-Wanquet d'avoir accepté de superviser ce travail et de m'avoir fait confiance.

Je remercie Madame Duboin, Madame Sammarcelli et Madame Chouard d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Je tiens à remercier mes parents, ma sœur et mon frère qui m'ont aidée à aller au bout de ce projet par leurs pensées positives, leurs délicates attentions et leurs encouragements constants. Je remercie mon conjoint, Patrice, pour sa patience et son soutien et mon amie au grand cœur, Virginie D, pour son aide indéfectible. Enfin, je remercie Laurence, Virginie M et Barbara qui, chacune à leur manière, m'ont soutenue durant ces derniers mois.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE 1.....	18
« A STORY INSIDE THE VIEWER »	18
Chapitre 1 : L'œuvre d'art comme une « vision intérieure »	20
A. La Tempête de Giorgione	20
a) Un artiste-peintre mythique.....	21
b) Un tableau énigmatique, imprégné de poésie	26
B. La description de <i>The Tempest</i> dans le récit	32
a) Le souvenir du « narrateur-voyeur ».....	32
b) Le « regard voyeur » de Paris	41
Chapitre 2 : Mondes intimes.....	50
A. Frontières de soi	51
a) Le « regard mâle » d'Iris.....	51
b) Jouissance et violence de la transgression	63
B. Des objets mis en boîte : les matériaux d'une fiction	74
a) Le tiroir de Leo : se souvenir et inventer	74
b) Les boîtes de Mr Morning : un récit impossible	84
PARTIE 2.....	94
LA RELATION ENTRE L'ARTISTE, L'ŒUVRE D'ART ET LE SPECTATEUR DANS <i>WHAT I LOVED</i> ET <i>THE BLAZING WORLD</i>	94
Chapitre 1 : Une expérience sensible	96
A. <i>Self-Portrait</i>	97
a) Le peintre et son modèle : une double séduction.....	97
b) Du visible au tangible : réversibilité du regard et entrelacement des corps	99
c) Détail(s) : intimité et proximité du corps pictural.....	106
B. <i>Hysteria Pieces</i>.....	111
a) À l'origine du projet artistique : des textes aux images.....	111
b) L'hystérie : « Regardez, regardez encore et regardez toujours ».....	115
c) Les leçons de Bill : regarder, toucher, montrer.....	122

C.	Au-delà des dualités : <i>Self-Portrait</i> et <i>Hysteria Pieces</i>	135
a)	L'artiste et son double : un « je » féminin	135
b)	« you have to be both people or nothing will happen »	140
Chapitre 2 :	« to look and not to see ».....	147
A.	Regards sur l'œuvre et sur l'autre	147
a)	Dans l'œil d'Oswald Case : <i>The History of Western Art</i>	148
b)	Une autre Vénus	155
c)	Autoportraits	159
B.	Des identités féminines inquiétantes et stéréotypées	165
a)	« Woman-as-monster »	165
b)	« Des figures obsessionnelles ».....	173
c)	L'artiste : l'observatrice et l'observée.....	179
PARTIE 3.....		185
L'ŒUVRE D'ART DANGEREUSE		185
Chapitre 1 :	Le portrait photographique dans <i>The Blindfold</i>	187
A.	« Savoir voir au-delà, à côté, à travers »	187
a)	Des photographies mises en paires : un dialogue photographique	187
b)	Le photographe et son modèle : une relation de pouvoir et de séduction	193
c)	Le portrait d'Iris ou la révélation de « l'autre ».....	201
B.	« Studies in Counterpoint ».....	205
a)	D'une image hallucinée à une image racontée.....	205
b)	Un réel manipulé	211
Chapitre 2 :	Jeux de frontières	214
A.	<i>The Suffocation Rooms</i>	214
a)	Dans l'œil de Phineas Q. Elridge	215
b)	Des scènes métaphoriques et autobiographiques	218
B.	L'art poussé à ses extrêmes.....	228
a)	Outsiders / intruders : des critiques d'art malveillants.....	228
b)	Images de corps violentés, meurtre et suicide.....	234
CONCLUSION.....		240
BIBLIOGRAPHIE.....		249
LISTE DES ANNEXES		264

ANNEXE 1 : Giorgione, <i>La Tempête</i>.....	265
ANNEXE 2 : Radiographie de <i>La Tempête</i>	266
ANNEXE 3 : Reconstitution de <i>La Tempête</i>.....	267
ANNEXE 4 : Titien, <i>Le Concert champêtre</i>	268
ANNEXE 5 : Giorgione, Titien, <i>Vénus endormie</i>.....	269
ANNEXE 6 : Sophie Calle, <i>L'Hôtel</i>, extraits.....	270
ANNEXE 7 : André Brouillet, <i>Une leçon clinique à la Salpêtrière</i>	271
ANNEXE 8 : André Brouillet, <i>Une leçon clinique à la Salpêtrière</i>, détail	272
ANNEXE 9 : Louise Bourgeois, <i>Cell I</i>.....	273
ANNEXE 10 : Louise Bourgeois, <i>Cell II</i>.....	274
ANNEXE 11 : Michelangelo Antonioni, <i>Blow-Up</i>, Photographies extraites du film	275
ANNEXE 12 : Correspondance avec l'auteur.....	276
ANNEXE 13 : Entretien avec l'auteur	279

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les titres des romans seront abrégés comme suit :

The Blindfold : *TB*

What I Loved : *WIL*

The Blazing World : *BW*

INTRODUCTION

Les romans de Siri Hustvedt frappent par leur saturation visuelle. Quels types d'images l'auteur introduit-elle dans ses textes littéraires et comment les introduit-elle ? Les trois romans qui composent notre corpus principal, *The Blindfold*, publié en 1992, *What I Loved*, publié en 2003, et *The Blazing World*, publié en 2014, contiennent maintes descriptions d'œuvres d'art. Si Hustvedt fait référence à un très grand nombre d'artistes réels appartenant à l'histoire de l'art occidental dans ses romans, *La Tempête* de Giorgione est l'unique œuvre d'art réelle que l'auteur décrit. Ce tableau est dépeint dans son premier roman, *The Blindfold*, publié en 1992. Toutes les autres œuvres d'art qui font l'objet d'*ekphraseis* dans les romans de notre corpus sont des œuvres *fictives*. Siri Hustvedt invente en effet des tableaux, des photographies, des installations et même des vidéos. Les œuvres d'art décrites évoluent au fur et à mesure des romans, passant de deux dimensions à trois dimensions et d'images fixes à des images animées.

L'originalité de la démarche de Hustvedt en tant que romancière repose, d'une part, sur la variété des œuvres d'art fictives qu'elle transpose, par la seule force de sa prose, dans ses romans, et d'autre part, sur le fait que ces tableaux et installations sont des œuvres d'art *contemporaines*. Ceci est rare dans la littérature, qui a privilégié jusqu' alors, comme le souligne Liliane Louvel dans *Le tiers pictural*, des descriptions de tableaux appartenant à la peinture classique¹. Les descriptions d'œuvres d'art qui sont introduites dans les romans de Hustvedt correspondent à des *ekphraseis*, c'est-à-dire, à ce que Louvel définit dans un sens restreint et « moderne » comme « une description riche et détaillée d'un objet d'art². » Lorsque les descriptions des œuvres d'art décrites sont le fruit de l'imagination de l'auteur, elles sont ce que James Heffernan après John Hollander, a appelé des *ekphraseis* notionnelles (« *notional ekphrasis* »³). L'*ekphrasis* correspond au plus haut degré de saturation picturale d'un texte, se démarquant d'autres modes d'inscription du visuel dans le texte, tels l'hypotypose ou l'effet-tableau. Dans le cas de l'*ekphrasis*, l'image est convoquée concrètement grâce à un dispositif spécifique que nous tâcherons à chaque fois d'étudier en nous référant à la méthodologie proposée par Louvel dans *L'œil du texte* et *Le tiers pictural*.

¹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 46.

² Liliane Louvel, *L'œil du texte, Texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 71-72.

³ James A. W. Heffernan, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, 1993, Chicago : Chicago University Press, 2004, p. 7.

Par ailleurs, les récits de Hustvedt sont ce que Gérard Genette appelle des récits à focalisation interne fixe (*The Blindfold* et *What I Loved*) ou à focalisation interne multiple⁴ (*The Blazing World*). Le lecteur adopte ainsi le point de vue et a accès aux pensées d'un ou de plusieurs personnages qui se révèlent particulièrement compétents pour décrire des œuvres d'art : non seulement ils sont sensibles à l'art, mais ils maîtrisent un lexique spécialisé. Le temps de quelques belles descriptions, le lecteur, nous le verrons, devient alors un spectateur privilégié. Néanmoins, Hustvedt complique parfois la tâche du lecteur lorsque les œuvres d'art sont « vues » par des focalisateurs incompetents.

Comme l'évoque le titre de la thèse, « Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger. L'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt », la rencontre entre un ou une protagoniste et une œuvre d'art suscite un plaisir esthétique, voire sensuel. Les jeux de miroirs et de masques que nécessite parfois la création, mettent également les protagonistes en danger.

Dans cette perspective, il est intéressant de noter que Siri Hustvedt, parce qu'elle a souffert dès son plus jeune âge de migraines fréquentes, accompagnées parfois d'auras ou d'hallucinations, regarde les œuvres d'art d'une manière singulière. Née le 19 février 1955 à Northfield au Minnesota, d'une mère norvégienne, Ester Vegan Hustvedt, et d'un père américain aux origines norvégiennes, Lloyd Hustvedt, Siri Hustvedt passe ses jeunes années à Northfield avec ses trois sœurs, Liv, Asti et Ingrid. Son père était un professeur de littérature et d'histoire norvégienne à l'université de Saint Olaf au Minnesota. Siri Hustvedt était une enfant très émotive et ses troubles neurologiques l'ont poussée plus tard à s'intéresser au fonctionnement du système nerveux.

À l'âge de treize ans, elle est une avides lectrice et développe un goût pour l'écriture. Elle se rend régulièrement en Norvège à partir de 1959 et, est diplômée du lycée de Bergen. À son retour aux États-Unis, elle étudie à l'Université Saint Olaf au Minnesota et obtient une licence d'histoire en 1977. Elle se rend à New York en 1978 et étudie la littérature anglaise à l'Université de Columbia. Elle publie en 1981, à l'âge de vingt-trois ans, ses premiers poèmes dans *Paris Review*, une revue littéraire américaine. En 1986, elle soutient sa thèse de doctorat en littérature qui s'intitule : « Figures of Dust : Language and Identity in Charles Dickens ». Elle rencontre Paul Auster en 1981 lors

⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, 1972, Paris : Éditions du Seuil, 2007, pp. 194-195.

d'une séance de lecture de poésie. Ils se marient en 1982 et ont en 1986 une fille, Sophie Hustvedt Auster.

Dès le début des années 80, Siri Hustvedt a une riche carrière littéraire et ses ouvrages sont aujourd'hui traduits dans plus de trente langues. Son premier recueil de poésie, *Reading to you*, est publié en 1983. Elle publie en 1992 *The Blindfold*⁵ qui est suivi en 1996, de *The Enchantment of Lily Dahl*. Lors de la publication de ses deux premiers romans, la clarté et le raffinement de sa prose sont appréciés ainsi que son exploration fine et moderne de la psyché féminine⁶. Alors que dans *The Enchantment of Lily Dahl* figure un artiste peintre, le roman ne contient pas d'*ekphraseis* et c'est donc le premier roman de Hustvedt, *The Blindfold*, que nous avons privilégié dans notre corpus.

The Blindfold relate les aventures d'Iris Vegan, une jeune femme de vingt-trois ans, originaire du Midwest, récemment installée à New York pour y suivre des études de lettres à l'Université de Columbia. Elle survit grâce à des emplois alimentaires de courte durée et rencontre différents personnages masculins qui l'obligent à s'interroger sur sa propre identité. Ce récit rétrospectif à la première personne du singulier est divisé en quatre chapitres qui ne suivent pas un ordre chronologique. Le premier chapitre raconte l'expérience d'Iris en tant qu'assistante de Mr Morning, un homme étrange se présentant comme un écrivain. Il lui demande de décrire des objets ayant appartenu à une jeune femme assassinée dans son immeuble. Iris doit chuchoter ses descriptions et les enregistrer sur une bande sonore. Dans le chapitre deux, le lecteur découvre l'histoire d'amour de la protagoniste avec Stephen, un jeune homme beau et distant qui entretient de son côté une amitié trouble avec un photographe nommé George. Iris est invitée à poser pour ce dernier. Le portrait photographique que George choisit et dévoile à Iris la met profondément mal à l'aise. En effet, elle ne se reconnaît pas dans cette image qui la fait apparaître morcelée. Le chapitre trois retrace l'épisode

⁵ Le chapitre 1 et le chapitre 3 de ce roman ont été initialement publiés sous forme de nouvelles dans des magazines littéraires (*Ontario Review*, *Fiction 9*) puis dans *Best American Short Stories* en 1990 et 1991.

⁶ George O'Brien, « *The Blindfold* », *The Antioch Review*, Vol. 51, N°1, *Growing Up : Nurture or Neglect?*, Winter 1993, pp. 156-157 ; Michiko Kakutani « Books of The Times ; How 5 Strangers Reconfigure a Narrator's Life », *The New York Times*, 28/04/1992, édition électronique, <<http://www.nytimes.com/1992/04/28/books/books-of-the-times-how-5-strangers-reconfigure-a-narrator-s-life.html>> (dernière consultation le 18/04/2017) ; Julie Myerson, « *The Blindfold* », *The Guardian*, 11/01/2003, édition électronique, <<https://www.theguardian.com/books/2003/jan/11/featuresreviews.guardianreview27>> (dernière consultation le 18/04/2017)

d'Iris à l'hôpital. La narratrice souffre de crises de migraines intenses et est soignée par le docteur Fish. Elle partage sa chambre avec Mrs. O, une femme âgée, atteinte de démence. Enfin, le chapitre quatre relate la liaison passionnée et violente qu'entretient Iris avec son professeur, Michael Rose, un homme plus âgé et marié qui lui demande de traduire un court roman allemand s'intitulant *The Brutal Boy*. La protagoniste croise plusieurs fois un critique d'art nommé Paris, qui lui demande un soir de décrire un tableau qu'elle pense bien connaître : *La Tempête* de Giorgione. Iris s'identifie au protagoniste Klaus, un garçon souffrant de pulsions sadiques qui erre seul, la nuit, dans la ville. Elle se travestit en homme et s'aventure, à son tour, la nuit dans des quartiers malfamés et dangereux de New York.

Siri Hustvedt a intégré plusieurs éléments autobiographiques dans ce premier roman. Elle donne à son personnage de fiction le nom de jeune fille de sa mère : Vegan. De plus, Iris est une anagramme de son prénom, Siri. La narratrice de *The Blindfold* étudie à l'Université de Columbia, vit dans un modeste appartement dans la 109^e rue ouest (West 109th Street) et souffre de migraines – ce qui fait écho à la vie étudiante de l'auteur au début des années 80 et à ses propres troubles neurologiques⁷.

Hustvedt acquiert une notoriété internationale en 2003 avec *What I Loved* qui connaît un succès commercial et littéraire – ce roman se situe au cœur de notre corpus. *What I Loved* débute à New York à la fin des années 70, lorsque le protagoniste, Leo Hertzberg, historien de l'art, achète une toile mystérieuse dans une galerie de SoHo, s'intitulant *Self-Portrait*. Intrigué et séduit, il décide de partir à la recherche de l'artiste, William Wechsler surnommé « Bill ». De cette rencontre, naîtra une grande amitié. Les deux hommes et leurs compagnes Erica et Lucille s'installeront dans des appartements voisins et élèveront leurs enfants, Matthew et Mark, ensemble. Puis, Bill se séparera de Lucille pour vivre avec Violet. Artiste très productif, il réalise principalement des installations. Tout au long des trente années qui suivent, les deux couples partagent des joies et des douleurs communes. Leo et Erica font face à la perte de leur fils Matthew alors âgé de onze ans. Bill, Lucille et Violet sont confrontés à

⁷ « From 1978 through 1986, I was a graduate student at Columbia, but by 1981 I had met my future husband and moved first to SoHo, in downtown Manhattan, and then to Brooklyn. It is true that those first couple of years, when I was living near Columbia, I was very poor. It is true that I suffered in a difficult and stupid love affair and that I worked at one bad job after another to try to keep myself going » ; « She and I aren't the same person, but she's close to me. And I put her in my old apartment, the one I rented on West 109th Street », Siri Hustvedt, *A Plea For Eros*, London : Sceptre, 2006, p. 25, p. 32.

l'adolescence difficile de Mark. L'existence de ces couples qui partagent les rêves de liberté de l'époque et qui évoluent dans le milieu artistique et intellectuel New Yorkais se fissure au fur et à mesure du récit.

L'auteur a mis six années à rédiger *What I Loved*, réécrivant son récit jusqu'à trouver le « ton juste⁸ ». L'ouvrage fut récompensé en 2003 par le prix des libraires du Québec dans la catégorie du meilleur ouvrage étranger. *The Sorrows of An American* est publié en 2006 et *The Summer Without Men* en 2011. Dans ce roman, Hustvedt inclut ses propres dessins qu'elle appelle des « ponctuations visuelles⁹ ». L'année de sa publication, il est sélectionné pour le prix Femina en France dans la catégorie « meilleur roman étranger ». *The Summer Without Men* est néanmoins écarté du corpus, car les œuvres décrites sont des broderies et l'objet de cette thèse est l'analyse des *ekphraseis* décrivant des œuvres d'art et non d'artisanat. Les descriptions qui figurent dans *The Sorrows of An American* auraient pu trouver une place dans la troisième partie de cette thèse, sans être cruciales à notre argumentation. Dans cette troisième partie la place principale est occupée par l'analyse du dernier roman en date de Hustvedt, *The Blazing World* – roman dont la lecture difficile est en revanche essentielle à notre argument.

Une artiste plasticienne, Harriet Burden (dite « Harry »), la protagoniste de *The Blazing World*, fait, après sa mort, l'objet d'une étude universitaire par un historien de l'art nommé I. V. Hess. Mère de deux enfants, Ethan et Maisie Lord, elle a vécu dans l'ombre de son mari, Felix Lord, un marchand d'art à succès. Lorsque celui-ci décède, elle décide de se venger. Dans cette perspective, elle conçoit un projet artistique s'intitulant *Maskings* qui consiste à présenter ses œuvres d'art à un large public par l'entremise de trois prête-noms masculins. Burden fait preuve d'une ambition et d'un travail démesurés afin de prouver le sexisme du monde de l'art. Son premier « masque » est Anton Tish, un jeune artiste avec qui elle réalise *The History of Western Art*. La deuxième installation, *The Suffocation Rooms*, est le résultat d'une collaboration avec Phineas Q. Elridge, un métis homosexuel au caractère extravagant. Enfin, son dernier « masque », Rune Larsen, est un artiste charismatique, vaniteux et manipulateur. Il participe à l'élaboration de l'installation *Beneath*. Lorsque cette

⁸ Sarah Crown, « Siri Hustvedt talks to Sarah Crown », *The Guardian*, 06/02/2010, édition électronique, <<https://www.theguardian.com/books/2010/feb/06/siri-hustvedt-shaking-woman-interview>> (dernière consultation le 18/04/2017)

⁹ Entretien avec l'auteur 17 août 2011.

dernière œuvre rencontre le succès escompté, Rune trahit la confiance de Harriet Burden. Il prétend être l'unique créateur de l'installation et lui dérobe même d'autres œuvres, qu'il intègre aux siennes. *The Blazing World* est un roman choral dans lequel on peut distinguer une vingtaine de « voix » différentes. Ce récit particulièrement dense est constitué de fragments des carnets de l'artiste, d'articles, d'entretiens et de témoignages de ses proches ou de ses détracteurs. *The Blazing World* comporte également un nombre frappant de notes de bas de page, ce qui en fait un ouvrage hybride, rappelant la forme des ouvrages scientifiques et universitaires.

La critique littéraire accueille très positivement *The Blazing World* : Hustvedt est saluée pour l'originalité de son récit et l'élaboration d'« architectures narratives délicates et savantes¹⁰ ». Selon le journal américain *The Washington Post*, Hustvedt a réussi à rendre le personnage d'Harriet Burden particulièrement attachant : « *The Blazing World is Siri Hustvedt's best novel yet, an electrifying work with a titanic, poignantly flawed protagonist*¹¹. » L'année de sa publication, le roman est sélectionné pour le prix Man Booker et remporte également le prix du *Los Angeles Times* dans la catégorie « meilleur ouvrage de fiction ».

Les résumés ci-dessus montrent clairement le rôle central des artistes et de leurs œuvres dans les romans de Hustvedt. Les romans de notre corpus ont été sélectionnés pour la place importante qu'occupe le texte pictural. Notre démarche consistait à analyser l'iconotexte, négligé par les critiques littéraires, alors que cet aspect de l'œuvre de Hustvedt nous semblait particulièrement riche.

L'art est en effet ce qui semble la captiver et l'inspirer – et en particulier les œuvres d'art qui ne se livrent pas facilement. Le regard sur l'œuvre est une expérience intense pour l'auteur qui privilégie une approche intersubjective. Elle insiste sur le fait que l'objet artistique a été créé dans l'intention d'être regardé et de susciter des émotions. Cette intentionnalité le distingue ainsi des autres objets. L'œuvre d'art permet un dialogue entre l'artiste et le spectateur et peut produire parfois ce que Hustvedt nomme

¹⁰ Nathalie Crom, « *Un monde flamboyant* », *Télérama*, 10/11/2014, édition électronique, <<http://www.telerama.fr/livres/un-monde-flamboyant,118980.php>> (dernière consultation le 19/04/2017)

¹¹ Wendy Smith, « *Siri Hustvedt's The Blazing World is a polyphonic, wrenchingly sad accomplishment* », *The Washington Post*, 4/04/2014, édition électronique, <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/siri-hustvedts-the-blazing-world-is-a-polyphonic-wrenchingly-sad-accomplishment/2014/04/03/a6532d28-b796-11e3-a7c6-70cf2db17781_story.html> (dernière consultation le 19/04/2017)

un « enchantement » : « *that excursion into you that is also I*¹². » En introduisant des œuvres d'art dans ses romans, l'auteur met en exergue ce voyage intellectuel et émotionnel qui a comme point de départ un « je » (« *I* ») qu'elle transforme en plusieurs « jeux ».

La première partie de cette thèse, intitulée « A story inside the viewer », inscrit le regard comme leitmotiv. Le regard de la protagoniste, Iris, posé sur un tableau ou sur des objets contenus dans des boîtes, l'amène à expérimenter différentes formes de transgression. Le va-et-vient entre l'art et la vie est ici mis en question – si la frontière poreuse mène à des expériences stimulantes, cette porosité est également dangereuse. Dans le premier chapitre, intitulé « L'œuvre d'art comme une vision intérieure », nous nous intéresserons aux descriptions détaillées de *The Tempest* par Giorgione dans *The Blindfold*. Iris, la protagoniste, décrit d'abord cette toile à partir d'un souvenir. Son oubli de la figure masculine se situant au premier plan révèle, selon Paris, le protagoniste, qu'elle s'est projetée dans le tableau et qu'elle a pris tout simplement la place de l'homme qu'elle omet de sa description. Un regard voyeur, masculin, qui est d'abord celui de Paris, sera ensuite adopté par Iris. Cette transgression, en lien avec le rapport qu'entretient la protagoniste avec *The Tempest*, est ensuite développée dans la manière dont elle se projette dans une œuvre de fiction pour incarner son protagoniste masculin. Le chapitre 2, « Mondes intimes » étudie les risques que la fiction amène Iris à prendre, avant de présenter deux personnages qui collectionnent des objets, parfois abjects, ayant le pouvoir de générer des récits. Ici le roman *What I Loved* est introduit ; de nouveau, les frontières entre l'intime (ici représenté par des boîtes qui enferment des objets personnels) et le monde extérieur, menaçant, sont explorées. Les ouvrages *Ways of Seeing* de John Berger¹³, *Reflets dans un œil d'homme* de Nancy Huston¹⁴ et *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Georges Didi-Huberman¹⁵ guideront nos analyses sur le regard.

La deuxième partie de notre thèse s'intéresse à la relation entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur dans les romans *What I Loved* et *The Blazing World*. Au travers des *ekphraseis*, le lecteur comprend que les corps des personnages-spectateurs sont fortement impliqués lors de l'observation de tableaux et d'installations. Le premier

¹² Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking*, London : Sceptre, 2012, p. 354.

¹³ John Berger, *Ways of Seeing*, London : Penguin Books, 1972.

¹⁴ Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, Paris : Actes Sud, 2012.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992, Paris : Les éditions de Minuit, 2004.

chapitre, « Une expérience sensible » commence par analyser la double séduction entre le peintre et son modèle pour ensuite examiner la relation entre le peintre et le spectateur de son œuvre. Les ouvrages de Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*¹⁶, ainsi que *La peinture incarnée* de Georges Didi-Huberman¹⁷, permettront d'explorer la manière dont le regard est accompagné du toucher.

Hustvedt fait référence à Maurice Merleau-Ponty : « *My position is a phenomenological one : looking at art can't be separated from our lived experience of the world, and the image exists in my perception of it*¹⁸. » Il n'y aurait ainsi pas de « vision pure » car plusieurs « écrans » viendraient s'interposer entre l'œuvre et son spectateur. En effet, ses attentes ou encore ses projections influenceraient sa perception de l'œuvre.

Le chapitre 2, « To look and not to see », examine la manière dont l'artiste joue avec la vision obstruée du spectateur. Harriet Burden, la protagoniste de *The Blazing World*, crée une œuvre qui s'intitule *The History of Western Art* dans laquelle elle met en scène une grande Vénus entourée de boîtes contenant des figures. L'œuvre, qui fait appel à une connaissance approfondie de l'histoire de l'art, est particulièrement difficile à déchiffrer. Ce chapitre montre que l'œuvre d'art est vue en fonction des attentes du spectateur : personne, en effet, ne perçoit le jeu de masques que *The History of Western Art* met en scène et la vraie identité de l'artiste (à la déception de Burden) n'éveille pas la curiosité des spectateurs. Un narrateur incompetent, Oswald Case, ouvertement hostile à l'œuvre de Harriet Burden, dénigre l'œuvre quand il se trouve en difficulté pour la décrire. Il est incapable de décrypter l'aspect connotatif de l'installation et il passe à côté de son discours secret sur la représentation de la femme dans l'histoire de l'art occidental.

Dans « L'œuvre d'art dangereuse », la troisième partie de la thèse, sera examiné le danger lié à l'œuvre d'art, une idée qui est présente dès le premier roman de l'œuvre de Hustvedt, et qui atteint son paroxysme dans *The Blazing World*. En effet, le dernier roman de Hustvedt met en scène plusieurs critiques d'art malveillants ainsi que des artistes représentant des corps violentés. Quand un artiste transforme son propre suicide en « œuvre d'art » une frontière ultime est franchie.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris : Seuil, 2002.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.

¹⁸ Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking, op. cit.*, p. 282.

Cette troisième partie analyse d'abord des *ekphraseis* décrivant des photographies argentiques. Le premier chapitre, « Le portrait photographique dans *The Blindfold* », analyse de nouveau la relation entre l'artiste et son modèle, une relation ici caractérisée par la manipulation du modèle par le photographe. De manière intéressante, Iris (la protagoniste qui, dans toute l'œuvre de Hustvedt, se rapproche le plus de l'auteur) se trouve face à son propre portrait, qu'elle ne reconnaît pas. Lors de la deuxième description, celui-ci est déformé sous l'effet d'une violente crise de migraine qui aboutit à une hallucination visuelle. Un trou noir sur le portrait s'agrandit au fur et à mesure pour finir par menacer l'intégralité du corps d'Iris, comme nous le montrerons dans « Studies in counterpoint ». De manière générale, nos analyses sur la photographie sont guidées par les réflexions de Susan Sontag et de Roland Barthes, notamment leurs ouvrages *On Photography*¹⁹ et *La chambre claire*²⁰ respectivement.

Le deuxième chapitre, inachevé, s'intitule « Jeux de frontières ». Nous analysons ici une installation de Burden, *The Suffocation Rooms*, qui est constituée de sept pièces qui se suivent et communiquent entre elles par des portes. Le spectateur est invité à pénétrer dans l'installation par la porte de la première pièce et à sortir par la porte de la dernière pièce. Les sept pièces ont été conçues pour être toutes similaires et différentes à la fois. La première pièce ressemble à une cuisine dans laquelle le spectateur voit deux figurines attablées. Les autres pièces de l'installation ressemblent à la cuisine de la première pièce à la différence que le mobilier et que les objets grossissent de pièce en pièce. La température de chaque pièce augmente progressivement jusqu'à être étouffante à la fin du parcours. Cette œuvre d'art a pour but de déstabiliser le spectateur, en le mettant physiquement à l'épreuve. Les repères sont brouillés et l'artiste s'amuse clairement du pouvoir qu'elle détient sur ses spectateurs. Ces derniers ne peuvent échapper au piège que l'artiste a conçu et finissent par avoir l'impression de suffoquer.

Dans « L'art poussé à ses extrêmes » nous analysons les descriptions des critiques d'art immoraux et ambivalents, critiques dont les articles sont néanmoins appréciés dans le monde de l'art. Ces personnes ont le pouvoir de contribuer à la célébrité des artistes, mais peuvent également provoquer, par le seul pouvoir de leur prose, l'arrêt brutal de la carrière d'un artiste.

¹⁹ Susan Sontag, *On Photography*, 1977, London : Penguin Modern Classics, 2008.

²⁰ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, 1980, Paris : Editions du Seuil, 2010.

Nous avons débuté une analyse d'œuvres décrites dans *What I Loved* et *The Blazing World*, mettant en scène des corps éventrés, saignés et décapités – œuvres qui font écho à l'Actionnisme viennois (initié dans les années 60 en Autriche). Deux *ekphraseis* sont analysées en détail ici, dont une *ekphrasis* filmique, à laquelle il aurait été pertinent de pouvoir consacrer plus de temps. Un nouveau médium est introduit et la mise en scène de l'artiste-star est poussée à son extrême quand il filme sa propre mort. Ainsi le roman souligne la figure de l'artiste narcissique et il nous semble que Hustvedt s'interroge sur la valeur financière de l'œuvre d'art contemporaine. Un travail plus approfondi sur la manière dont l'auteur critique les valeurs qui animent le marché de l'art manque ici.

Après cette présentation de l'œuvre de Hustvedt, de sa biographie et de la structure de notre thèse, il semble important d'évoquer brièvement ses essais, car ils témoignent d'une grande soif de connaissance et de l'intérêt de l'auteur pour de nombreux domaines tels que la psychanalyse, la philosophie et les neurosciences. Ces essais sont des textes intimes et des observations personnelles qui montrent sa culture étendue et sa volonté d'établir un dialogue fructueux entre les sciences et la littérature²¹. *Yonder* est publié en 1998 et *A Plea For Eros* en 2006. Dans *The Shaking Woman or A History of My Nerves* publié en 2010, l'auteur se prend elle-même comme objet d'étude, souhaitant analyser la crise de tremblements qu'elle a subie durant un discours en l'honneur de son père décédé. Suite à la publication de cet ouvrage, Hustvedt est invitée à participer à de nombreuses conférences dans le monde sur les neurosciences et la psychanalyse²². *Living, Thinking, Looking* regroupe trente-deux essais écrits entre 2006 et 2011 qui ont été publiés, à l'origine, dans des revues littéraires, des journaux ou encore des revues scientifiques. Hustvedt a reçu plusieurs prix et titres prestigieux

²¹ Lors d'un débat intitulé « Neuroscience and the Arts Today : Shared Interfaces » qui a eu lieu le 11 décembre 2012 à la galerie Location One à Soho à New York, Ellen K. Levy, une artiste, professeur et auteur s'intéressant aux relations entre l'art et la science déclare avoir invité Hustvedt à participer à cet événement car elle apprécie la manière dont elle introduit des concepts de neuroscience dans sa fiction : « One of the reasons I invited Siri is because she is resisting academia and is incorporating information about neurobiological concepts very subtly and poetically into her work », Michael Century, *et al.*, « Neuroscience and the arts today », *PAJ, Journal of Performance and Art*, n°35 / 3, 2013, p. 12.

²² « Three Emotional Stories », texte lu à l'Université de Georgetown le 30 octobre 2010 dans le cadre de « Pain, Poetry and Perception », un symposium sur la convergence entre neurosciences, littérature et psychanalyse, sponsorisé par le Baltimore Washington Center for Psychoanalysis et le Département de psychiatrie de l'Hôpital Universitaire de Georgetown ; « Freud's Playground », prononcé le 6 mai 2011 lors de la 39^e conférence annuelle Sigmund Freud pour la fondation Sigmund Freud à Vienne. Ces communications ont été publiées dans des revues spécialisées telles que *Contemporary Psychoanalysis*, *Neuropsychanalysis*, *Seizure : the European Journal of Epilepsy*, *Clinical Neurophysiology* et *Suicidology Online* et ont été ensuite rassemblées dans le recueil d'essai *Living, Thinking, Looking*.

(un exemple est le « Gabarron International Award for Thought and Humanities » en 2012). Elle devient Docteur Honoris Causa des Universités d'Oslo et de Grenoble en 2014, et de l'Université de Mayence en 2016.

Suite à la publication de *The Blindfold*, Karen Wright, éditrice d'un magazine s'intitulant *Modern Painters*, demande à Hustvedt en 1995 d'écrire un essai sur un tableau de Johannes Vermeer dans le cadre d'une exposition qui lui est consacrée. Depuis, l'auteur n'a jamais cessé d'écrire sur l'art. Elle publie un recueil d'essais s'intitulant *Mysteries of the Rectangle* en 2006 – un ouvrage qui a alimenté la première partie de cette thèse. La troisième partie de *Living, Thinking, Looking* est dédiée à l'art. On y trouve notamment des essais de l'auteur rédigés pour des catalogues d'artistes contemporains tels Richard Allen Morris, Kiki Smith et Gerhard Richter. Hustvedt a aussi donné des conférences au Musée du Prado, au Metropolitan Museum et à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Dans son dernier recueil d'essais en date, publié en 2016, *A Woman Looking at Men Looking at Women, Essays on Art, Sex, and the Mind*, Hustvedt étudie, entre autres, les œuvres de Pablo Picasso, Jeff Koons et Louise Bourgeois et dénonce les préjugés, notamment sexistes, qui peuvent influencer la perception d'une œuvre d'art.

Siri Hustvedt aime mentionner « l'amitié littéraire » qu'elle partage avec son mari qui est son premier lecteur. Elle lit aussi en retour ses textes. On peut noter dans leurs romans ce que Hustvedt nomme des « clin d'œil mutuels²³ ». Ils s'empruntent par exemple des personnages. Paul Auster dans *Leviathan* fait épouser Iris, la protagoniste de *The Blindfold*, par son personnage de fiction, Peter Aaron. Dans *The Blindfold*, Iris reçoit de la part de son petit ami Stephen un recueil de poèmes qui s'intitule *Unearth*, une allusion à l'ouvrage d'Auster portant le même nom, publié en 1974. Dans *What I Loved*, l'une des installations de l'artiste Bill s'intitule *O's Journey* en référence à l'ouvrage de Auster, *City of Glass*, dans lequel le parcours dans la ville de New York d'un personnage nommé Stillman, lorsqu'il est tracé sur une carte, s'apparente à la lettre O. Nous avons délibérément écarté de notre thèse ce jeu intertextuel auquel les deux auteurs se prêtent.

Les romans de Hustvedt sont jugés parfois trop cérébraux, nécessitant une lecture exigeante et les nombreux concepts théoriques qu'elle inclut dans ses romans ont été

23 Heather Hodson, « Darkness and light », *The Telegraph*, 11/01/2003, édition électronique, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3588358/Darkness-and-light.html>>, (dernière consultation le 17/04/2017)

considérés comme une érudition superflue. Les personnages de ses romans sont, pour la plupart, des intellectuels que certains critiques trouvent caricaturaux : « *the characters seem over-intellectualised and over-intellectualising*²⁴. » L'auteur avoue avoir voulu déstabiliser le lecteur de *The Blazing World* qui doit faire la synthèse des différentes perspectives qui lui sont présentées afin de s'interroger sur ses propres croyances, représentations et ambiguïtés²⁵. La difficulté déroutante de son œuvre, notamment de *The Blazing World*, explique peut-être l'absence de lectures approfondies de l'aspect de son œuvre qui nous semble le plus riche de signification, c'est-à-dire les nombreuses *ekphraseis* parfaitement maîtrisées. L'analyse à suivre, en s'appuyant sur la recherche, particulièrement avancée en France, des relations entre texte et image, tâchera de démontrer qu'une lecture approfondie des *ekphraseis* permettent d'accéder au sens profond de l'œuvre de Hustvedt, tout en procurant au lecteur un réel plaisir de lecture.

²⁴ Geraldine Bedell, « At long last – an intellectual page turner », *The Observer*, 19/01/2003, édition électronique, <<http://www.guardian.co.uk/books/2003/jan/19/fiction.features>> (dernière consultation le 26/09/2010)

²⁵ Geneviève Simon, « Le 'Poche' de la semaine : Siri Hustvedt, *Un monde flamboyant* », *La Libre Belgique*, 17/06/2016, édition électronique, <<http://www.lalibre.be/culture/livres-bd/le-poche-de-la-semaine-siri-hustvedt-un-monde-flamboyant-540733b8357030e6103d804b>> (dernière consultation le 21/06/2016)

PARTIE 1.

« A STORY INSIDE THE VIEWER »

Siri Hustvedt dans son recueil d'essais sur la peinture intitulé *Mysteries of the Rectangle* déclare que certains tableaux se révèlent avec le temps et se parent de leurs propres histoires à l'intérieur de celui ou celle qui les regarde : « *Every painting is always two paintings: the one you see and the one you remember, which is also to say that every painting worth talking about reveals itself over time and takes on its own story inside the viewer*¹. » L'observation minutieuse d'un détail ou l'oubli d'un élément important peuvent offrir des visions différentes, parfois séparées de plusieurs années, d'un seul et même tableau. Les conditions d'observation peuvent également varier et surprendre le spectateur alors qu'il pensait que rien de ce qui était représenté sur la toile, ne lui avait échappé. Iris dans *The Blindfold*, possède une vision singulière du tableau de Giorgione et crée ainsi sa propre histoire. Hustvedt transfère son analyse de l'œuvre à un personnage déroutant, un critique d'art du nom de Paris et donne à la protagoniste Iris, sa vision et son ressenti de l'œuvre. En effet, Iris s'aperçoit qu'elle a oublié la figure masculine qui se situe au premier plan, une bévue qui est arrivée à l'auteur. Hustvedt écrit un essai sur *The Tempest* (publié dans *Mysteries of The Rectangle*) plusieurs années après la publication de *The Blindfold*. Nous nous référerons à cet essai lors de notre analyse du tableau de Giorgione.

The Tempest (La Tempête), peint par Giorgione au début du XVI^e siècle, est l'unique œuvre d'art *réelle* qui fait l'objet d'une *ekphrasis* dans notre corpus. En effet, l'auteur introduit principalement dans ses fictions des descriptions d'œuvres d'art *factives*. Exceptionnellement, le tableau peut donc faire partie du « Musée Imaginaire » du lecteur. Cette expression utilisée par André Malraux fait référence aux œuvres d'art auxquelles la plupart d'entre nous peuvent accéder par le biais notamment de reproductions².

Hustvedt identifie un certain type de regard – un regard voyeur – dans le tableau de Giorgione qu'elle tranpose dans *The Blindfold*. En effet, dans son roman nous retrouvons ce motif du voyeurisme avec les personnages de Paris et Iris.

¹ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, New York : Princeton Architectural Press, 2005 p. 12.

² « J'appelle Musée Imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc. » Roger Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris : Gallimard, 1984, p. 103.

Chapitre 1 : L'œuvre d'art comme une « vision intérieure³ »

The Tempest est décrite en deux étapes par Iris, l'« œil » du roman. Lors d'un dîner auquel elle est conviée, et sur la demande de Paris, la jeune femme va décrire une première fois l'œuvre à partir du souvenir qu'elle en garde. Le lendemain, elle fera de nouveau une description de *The Tempest*, plus brièvement cette fois, en regardant la reproduction dans un livre envoyé par Paris chez elle. Selon Hustvedt, *The Tempest* fait appel à l'imaginaire. L'observation attentive de l'œuvre d'art permet au spectateur de plonger dans une sorte de rêve et d'accéder à une vision intérieure : « *Giorgione's picture coaxes us into a scene that announces itself as a dream or an inner vision. [...] We have stepped into the mirroring realm of the imaginary*⁴. » Iris lors de sa description du tableau de Giorgione mentionne également une « lumière intérieure » (« *a kind of inner light* »). Nous verrons que la description de *The Tempest* par Iris donne accès à la vision du « narrateur-voyeur » mais aussi à ses affects. L'« intériorité » du personnage est de ce fait, dévoilée. Nous étudierons, dans ce chapitre, comment l'image fait irruption dans le texte et s'imprègne dans la narration. La description de *The Tempest*, met en évidence un regard masculin associé à une forme de voyeurisme mais aussi à une forme de pouvoir.

A. La Tempête de Giorgione

Giorgio da Castelfranco, dit Giorgione, est l'un des peintres les plus célèbres de la peinture vénitienne. Parmi les peintres italiens de la Renaissance, il est considéré, grâce à son talent et à sa capacité d'invention, comme l'égal de Léonard de Vinci, Raphaël, Titien et Michel-Ange. Cependant, sa courte existence demeure mystérieuse et la plupart de ses œuvres échappent, encore aujourd'hui, à l'interprétation. Les historiens et les amateurs d'art se heurtent à l'absence de source biographique vénitienne et disposent seulement de quelques documents, tels que des ordres de

³ Nous reprenons une citation de Siri Hustvedt extraite de son essai sur *La Tempête* de Giorgione sur lequel nous nous appuyons dans cette partie. Siri Hustvedt, « The Pleasures of Bewilderment », *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., pp. 2-9.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

paiement et des lettres, pour pouvoir retracer son parcours⁵. Son amour pour la musique, la dimension poétique de son œuvre, sa beauté physique et enfin sa mort prématurée ont contribué à faire de lui une figure de légende : « il y eut dès le XVI^e siècle un mythe de Giorgione, et il dure encore⁶. »

Nous tâcherons, tout d'abord, de présenter ce tableau dans son contexte historique et culturel et mentionnerons les innovations apportées par Giorgione, durant sa courte mais intense carrière. *La Tempête* est souvent présentée comme l'une des œuvres les plus impénétrables de la Renaissance italienne. Elle rompt avec la tradition picturale du XV^e siècle, en s'éloignant d'un sujet clairement identifiable. Nous nous référerons aux travaux d'Erwin Panofsky, figure dominante de l'iconographie, dont la méthode en trois niveaux d'interprétation a été mise au point pour l'analyse de l'art de la Renaissance. Nous verrons également que le peintre, au travers de son art, entreprend un dialogue entre texte et image.

a) *Un artiste-peintre mythique*

Philippe de Commynes, un ambassadeur français déclare en 1494, à son retour de Venise, qu'elle est « la plus triomphante cité⁷ » qu'il ait jamais vue. Au Quattrocento, la ville est effectivement à son apogée. Sa population est l'une des plus importantes d'Europe et elle possède des institutions politiques, religieuses et sociales uniques et quasi inchangées depuis la fin du XIII^e siècle, suscitant l'admiration des Italiens et des étrangers. Sa prospérité et sa stabilité lui valurent d'être appelée la *Serenissima*, la Sérénissime République. Située sur la côte nord-ouest de la mer Adriatique, au carrefour de l'Orient et de l'Occident, Venise est à l'époque le centre du commerce et de la culture et attire des gens de toutes parts, notamment des artistes.

L'art de la Renaissance s'affirme tardivement à Venise, qui reste pendant longtemps sous l'influence de la culture gothique. Jacopo Bellini joue un rôle décisif dans cette période de transition et, est considéré comme un des artistes les plus doués du premier humanisme. Son fils, Giovanni Bellini, participe activement à cette révolution picturale, en introduisant un nouveau langage, qui sera imité par ses

⁵ Marcellin Pleynet, *Giorgione et les deux Vénus, Plaisir à « La Tempête »*, Paris : Éditions Maeght, 1991, p. 21.

⁶ Bertrand Jestaz, *L'art de la Renaissance*, Paris : Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1984, p. 80.

⁷ Philippe de Commynes, *Mémoires*, Paris : Éditions J. Calmette et G. Durville, 1925, pp. 108-10.

successeurs (dont Giorgione et Titien) qu'il forme dans son atelier : « Il leur offre un vocabulaire agile et articulé, dans lequel la couleur acquiert déjà sa propre indépendance expressive, ainsi que son monde aussi concret et humain que spirituel, aux formes purifiées.⁸ » Lorsque Giorgione atteint sa maturité artistique, au début du XVIe siècle, Venise est en déclin : elle n'est plus maîtresse de la Méditerranée, a perdu ses territoires du Levant et n'a plus le monopole du commerce. Pourtant, la ville brille d'un éclat extraordinaire dans le domaine artistique : « C'est précisément dans ces temps de graves inquiétudes que la Sérénissime, ses corps constitués et ses citoyens mettent tout en œuvre, avec un luxe inouï de moyens, pour manifester par des œuvres d'art brillantes la permanence de leur pouvoir intact et de leur grandeur⁹. »

Giorgione fait partie d'une génération de peintres avec Sebastiano del Piombo et Titien, qui tout en s'inspirant de leurs aînés, vont renouveler la peinture vénitienne. Le style dont ils vont être les initiateurs est caractérisé par l'utilisation de tons chauds et rayonnants et un rendu exceptionnel de la lumière qui baigne les œuvres dans une atmosphère douce. Durant la seconde moitié du XVIe siècle, Titien (à la carrière d'une incroyable longévité), Tintoret et Véronèse, créent des œuvres aux couleurs intenses et privilégient des thèmes sensuels. Ces trois grands maîtres incarnent « l'âge d'or de la peinture lagunaire et représentent un sommet de la culture occidentale¹⁰. » Giorgione a donc ouvert la parenthèse enchantée de ce siècle en insufflant à la peinture vénitienne un élan de modernité.

Selon Vasari, dans son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*¹¹, Giorgione serait né vers 1478 et aurait été emporté par une épidémie de peste en 1510, entre trente-deux et trente-trois ans. Giorgione aurait débuté sa carrière

⁸ Filippo Pedrocco, *L'Art à Venise*, Paris : Hazan, 2002, p. 51.

⁹ Ludwig H. Heydenreich, Günter Passavant, *Le temps des Génies, Italie 1500-1540*, Paris : Gallimard, 1974, p. 2.

¹⁰ Henri Loyrette, Malcom Rogers, « Préface », in Vincent Delieuvin, Jean Habert (dir.), *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, Paris : coédition Hazan / Musée du Louvre, 2009, p. 12.

¹¹ Né en 1511 à Arezzo en Toscane, Vasari exerçait les métiers de peintre, d'architecte et d'écrivain. Son ouvrage (édité en 1550 puis réédité en 1568) est consacré à la vie et aux œuvres des plus grands artistes italiens du XIIIe au XVIe siècle. Lors de son séjour à Venise, Vasari n'a pas pu rencontrer Giorgione mais a collecté des informations à son sujet grâce à ses élèves, Titien et Sebastiano Del Piombo. Il recense dans son ouvrage plusieurs œuvres d'art de Giorgione comme *l'Autoportrait en David* (1510) et le double portrait, *Giovanni Borgherini et son précepteur* (1504-1505). Cependant, dans la liste dressée par l'écrivain toscan, des tableaux ont disparu ou n'ont pas pu être identifiés. De plus, certaines des œuvres qu'il attribue à Giorgione ont été par la suite contestées. Giorgio Vasari, « Giorgione », *Vies des artistes*, Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2010, pp. 303-09. Trad. Française : *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (dir.), 12 vols, Paris : Berger-Levrault, 1981-1989. Trad. anglaise : *The Lives of the Artists*, Julia Conway Bondanella, Peter Bondanella (trad.), Oxford : Oxford University Press, 2008.

en tant qu'apprenti dans l'atelier de Giovanni Bellini puis aurait été un peintre indépendant, dès l'âge de 20 ans. Le jeune artiste a signé et daté un nombre très restreint de ses créations. L'authentification et la chronologie de ses œuvres d'art s'est donc révélée ardue. Par ailleurs, le peintre s'est nourri de multiples influences, fréquentant d'autres artistes, comme par exemple, Albrecht Dürer ou Léonard de Vinci, lors de leurs passages dans la cité lagunaire. Son style, ses compositions ainsi que les sujets traités ont beaucoup évolué durant la dizaine d'années qui ont précédé sa mort. Enfin, Titien, son élève, aurait terminé plusieurs de ses toiles. En conséquence, les œuvres d'art de ses deux grands peintres apparaissent parfois indiscernables. L'établissement d'un catalogue exact des œuvres de Giorgione a posé, et continue à poser, des difficultés insurmontables aux historiens. L'artiste s'est vu attribuer puis retirer, faute de documents précis, plus d'une centaine de tableaux¹².

Le retable de la Vierge de Castelfranco (*Pala de Castelfranco*) est l'une des premières œuvres autographes de Giorgione, probablement peinte en 1504. Marcantonio Michiel a recensé dans son ouvrage les *Notizia*¹³ des tableaux de Giorgione qu'il a pu contempler dans les maisons des patriciens vénitiens. Il mentionne *L'Enfant à la flèche*, *La Tempête*, *Les Trois philosophes*, *la Vénus endormie* et *Le Christ mort soutenu par un ange*. Le tableau intitulé *Laura* a été peint en 1506 et fait donc partie des quelques œuvres datées avec les fresques du Fondaco dei Tedeschi¹⁴ réalisées en 1508 et le *Portrait d'homme* (dit aussi *Portrait Terris*) en 1510. Parmi les toiles célèbres de Giorgione on peut citer également *Judith*, *L'Adoration des bergers*, *Le Concert* (dit aussi *Les Trois âges de l'homme*) et *La Vieille*.

D'un point de vue technique, le jeune artiste vénitien bouleverse la manière de peindre, en travaillant directement sur la toile, sans passer par des esquisses. Il prend la liberté de modifier la composition, les figures humaines ou les coloris de ses œuvres d'art sans avoir une idée précise au départ de leurs représentations : « La réalisation même du tableau, soustraite aux contraintes préalables de son auteur, devient un acte

¹² « [...] au fil des ans, les attributions se multiplient autour du nouveau chef de file vénitien, au point d'atteindre le nombre disproportionné de presque cent tableaux ». Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Giorgione*, Paris : Liana Levi, 1999, p. 16.

¹³ Marcantonio Michiel était un noble vénitien, collectionneur et amateur d'art. Il dressa un inventaire des collections vénitiennes de son temps. Ses notes furent rédigées entre 1521 et 1543. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano, Éditions Jacopo Morelli, 1800.

¹⁴ Le décor des fresques est aujourd'hui détruit mais il subsiste deux fragments attribués à Giorgione : le *Nu féminin* et *Le Cupidon des Hespérides*. Giorgio Vasari, « Giorgione », *Vies des artistes*, op. cit., p. 539.

d'évolution, une opération de découverte créatrice plus que d'exécution¹⁵. » Des examens radiographiques ont révélé les multiples changements opérés par le peintre, dont les plus radicaux concernent *La Tempête* (nous reviendrons sur ces découvertes lors de notre étude du tableau). Ces modifications ont été possibles grâce à l'utilisation d'un nouveau médium, la peinture à l'huile, mise au point par les maîtres flamands. Contrairement à la technique dite « a tempera » utilisée auparavant, la peinture à l'huile permettait un travail plus libre car elle autorisait la superposition de glacis ou de touches. Giorgione propose une technique picturale innovante qui sera ensuite adoptée par ses successeurs : ce n'est plus la netteté de la ligne qui est recherchée (ce qui était à la base du *disegno* florentin) mais l'expressivité de la matière. Le peintre applique l'huile sur la toile finement, de manière uniforme ou en couches épaisses, créant du relief. De ce fait, la facture de Giorgione possède des aspects très variés qui en font sa signature.

Giorgione opère d'autre part une révolution figurative en délaissant les sujets religieux, pour se concentrer au fur et à mesure de sa carrière, sur des thèmes profanes jusqu'alors très peu représentés. Le peintre exécute les commandes de riches collectionneurs privés. À la demande de cette nouvelle clientèle, il opte pour un type spécifique de peinture, appelée la peinture de chevalet, qui peut être intégrée aisément dans les palais :

Within the Venetian tradition, easel painting, such as Giorgione invented for his private patrician patrons, implied a reduction of the normal relationship between architectural space and the paintings. Whereas an altarpiece inhabited and dominated a surrounding spatial area in a church, Giorgione's small cabinet pictures were for rooms in Venetian palaces. They may sometimes have been kept under painted covers, as in the collection of Gabriel Vendramin at Santa Fosca, to be opened and perused for private enjoyment with a few friends. Their novelty when compared to the staid traditions of the altarpiece must have been considerable¹⁶.

Par ailleurs, l'artiste introduit de nouveaux genres picturaux tel que le nu féminin (nous ferons référence à un tableau appartenant à ce genre, intitulé la *Vénus endormie* dans la deuxième partie de notre thèse). Il apporte également une nouvelle vision du paysage qui apparaît comme une ligne directrice dans ses tableaux : « la nature est

¹⁵ Daniel Huguenin, Erich Lessing, *La gloire de Venise, dix siècles de rêve et d'invention*, Paris : Éditions Pierre Terrail, 2001, p. 111.

¹⁶ Jaynie Anderson, *Giorgione : The Painter of Poetic Brevity*, Paris, New York : Flammarion, 1997, p. 19.

toujours ce qui l'émeut profondément et sollicite sa créativité¹⁷. » Giorgione semble avoir été inspiré par le mouvement pastoral qui marque la littérature de son époque, comme dans, par exemple, l'*Arcadie* de Jacopo Sannazaro et *Gli Asolani* de son ami, Pietro Bembo. Virgile qui s'est appuyé sur les *Idylles* de Théocrite, auquel il fait de nombreux emprunts, imagine dans les *Églogues*, une terre fertile et luxuriante, peuplée de nymphes, de bergers et de satyres réputés pour leur talent musical et « leur inépuisable loisir d'aimer¹⁸ ». La douceur et le bonheur de la vie champêtre sont évoqués par Sannazaro et Bembo, qui voient en ce lieu fictif décrit par Virgile, un cadre idyllique pour des chants ou des dialogues sur l'amour.

Bien que le sujet du tableau soit l'objet de controverse, *Le Concert champêtre* (Annexe 4) semble faire référence à l'univers idéal, évoqué dans la poésie arcadienne¹⁹. Longtemps attribué à Giorgione, ce tableau est très probablement une œuvre de jeunesse de Titien. Au centre de la toile, dans un paysage vallonné, se tiennent deux figures masculines. L'homme portant un costume rouge, joue du luth, tandis que son compagnon, assis à ses côtés, habillé simplement et pieds nus, l'écoute, le visage tourné dans sa direction. Au premier plan, se situent deux femmes nues. Sur la gauche, une femme debout, verse une carafe d'eau dans un bassin tandis que l'autre, sur la droite, une flûte à la main, assise et vue de dos, observe les musiciens. Au loin, un berger joue du violon. Cette œuvre d'art peut être interprétée comme une allégorie de la poésie grâce aux symboles de la flûte et l'eau versée. Les deux figures féminines seraient des créatures imaginaires, peut-être des nymphes ou des muses, auxquelles les deux hommes songeraient. Le paysage dans ce tableau ne joue plus le rôle d'un simple arrière-plan mais devient un lieu spirituel qui plonge les personnages dans une atmosphère enchanteresse. Giorgione fréquentait un cercle d'intellectuels et ses commanditaires étaient jeunes et érudits. Une grande majorité de ses créations repose sur un jeu de référence intellectuelle et imaginaire, générant une connivence avec le

¹⁷ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Giorgione, op. cit.*, p. 64.

¹⁸ Erwin Panofsky, « Et in Arcadia ego », *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels*, Paris : Gallimard, 1969, p. 283.

¹⁹ Une des sources littéraires du *Concert champêtre* pourrait être le poème de Sannazaro dont l'extrait suivant met en avant la beauté et la simplicité de la musique provenant de la nature, en l'opposant à la superficialité et la sophistication de celle issue de la ville : « Et le son des flûtes des pasteurs dans les vallées fleuries est peut-être plus doux à l'ouïe que celui des flûtes pures et appréciées des musiciens dans les pièces pompeuses. Et qui doute du fait qu'une fontaine qui jaillit naturellement de la pierre, entourée de plantes vertes, plaît davantage à l'esprit de l'homme que toutes les autres fontaines, œuvres d'art qui, taillées dans le marbre le plus blanc, resplendissent avec beaucoup d'or ? » Jacopo Sannazaro, « Prologue », *L'Arcadie*, in Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, Paris : Taschen, 2008, p. 30.

spectateur et accentuant leur valeur « intimiste ». Titien, dans *Le Concert champêtre*, poursuit ce jeu dans lequel l'influence de la littérature et en particulier de la poésie, semble évident.

b) *Un tableau énigmatique, imprégné de poésie*

La Tempête (Annexe 1) réunit plusieurs caractéristiques de la révolution picturale initiée par Giorgione. Le peintre crée notamment un paysage « esthétique » jamais observé jusqu'alors. Cette œuvre d'art reste controversée sur le plan iconographique. De multiples significations ont été proposées au cours des tentatives pour percer son secret. Dans les *Essais d'iconologie et L'œuvre d'art et ses significations*²⁰, Erwin Panofsky propose une méthode permettant d'interpréter les œuvres d'art qui se divise en trois niveaux d'interprétation : le premier niveau consiste en une analyse pré-iconographique. Il s'agit d'une description formelle de l'œuvre d'art qui passe par l'identification de ces différents « motifs » (« les objets, les événements, les expressions » que l'observateur pourra reconnaître grâce à son « expérience pratique²¹ »). Le second niveau correspond à une analyse iconographique dont le but est d'identifier le « sujet » de l'œuvre d'art. Il s'agit de mettre en relation « des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (*compositions*) avec des thèmes ou concepts²² », ces derniers étant incarnés en « images, histoires et allégories²³ ». Cela suppose de la part de l'observateur une culture spécifique transmise par des « sources littéraires²⁴ ». Enfin, le troisième niveau « qui sert de fondement secret aux deux autres²⁵ » est une analyse iconologique. L'observateur déchiffre l'image en s'intéressant aux « valeurs symboliques » et en prenant en compte le contexte culturel dans lequel l'œuvre d'art a été produite :

On [...] saisit [*la signification intrinsèque* ou *contenu*] en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une

²⁰ Titres originaux en anglais : *Studies in Iconology* (1939) ; *Meaning in the Visual Arts* (1955).

²¹ Erwin Panofsky « introduction », *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1969, p. 23.

²² Erwin Panofsky, « introduction », *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁵ Bernard Teyssède « Présentation », in Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 11.

conviction religieuse ou philosophique — particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume — et condensés dans une œuvre d'art unique²⁶.

Panofsky précise que cette méthode ne consiste pas à séparer les « trois modes d'enquête » mais au contraire à les fusionner car l'œuvre d'art doit être considérée en tant que « totalité²⁷ ». Nous organiserons notre analyse de l'œuvre d'art en prenant en compte ces trois niveaux et en commençant tout d'abord par l'analyse formelle du tableau.

La Tempête représente un paysage avec au premier plan, des figures. À gauche, un homme portant des vêtements raffinés, debout sur la rive, tient dans sa main un fin et long bâton. Son corps est tourné en « *contraposto* » de trois quarts et son visage est de profil. Il regarde, de l'autre côté du cours d'eau, sur la droite, une femme nue, qui, assise sur une butte, allaite son enfant. Elle n'est pas en contact direct avec le sol : un tissu blanc soyeux recouvre ses épaules et la protège du contact de l'herbe sur laquelle elle repose. Ce tissu participe à l'érotisation de son corps dans un jeu de voilement et de dévoilement. Ses jambes légèrement entrouvertes et l'ombre qui se dessine sur son bas-ventre, orientent le regard du spectateur sur son sexe, sans qu'il soit pour autant visible. Le feuillage d'un arbuste dessine des ombres délicates sur le bas de son corps, rappelant le motif d'une dentelle. Il met en valeur la rondeur de sa jambe et sublime sa peau. En outre, on peut apercevoir sur le côté gauche, derrière la figure masculine, des ruines avec deux colonnes brisées, prises d'assaut par la végétation. À l'arrière-plan, se distingue un pont reliant les deux rives ainsi qu'une ville. Un éclair transperce le ciel obscurci, annonçant un orage ou peut-être une tempête, comme l'indique le titre du tableau. La nature qui occupe presque tout l'espace de la toile est étrangement calme : les arbres ne s'agitent pas dans le vent et aucune ride ne se dessine à la surface de l'eau. Le tableau semble être construit autour d'oppositions symboliques : la figure masculine habillée se tient à l'opposé de la figure féminine dénudée. Ils semblent appartenir à deux mondes séparés comme le souligne Siri Hustvedt :

Although the two figures are not very far apart, they appear to exist in separate realms. For one thing, the man is dressed in contemporary clothing [...] The woman however, is nude, a signification of timelessness in that enchanted landscape [...] The woman's face is illuminated by a light from a mysterious source. Every one of her features is perfectly visible, while the young man's face is shadowed. The rest of him is easier to make out. He is obviously young and

²⁶ Erwin Panofsky, « introduction », *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

his jaunty pose and elegant clothing exude confidence. His body is fully inside the frame of the picture, but not too much. He seems to have stepped in from another world²⁸.

La scène d'allaitement qui inspire un sentiment de paix et de douceur contraste avec l'intensité de l'éclair qui parcourt le ciel. De plus, on peut remarquer que les lignes horizontales et verticales de l'architecture humaine (les tours, le pont et les ruines) s'opposent aux formes arrondies que l'on retrouve dans la nature (les rochers, les nuages et les buissons). Cette rondeur est associée également au corps féminin qui est représenté, replié sur lui-même, s'insérant dans un cercle. La masculinité de l'homme est renforcée par la verticalité de sa posture. Les colonnes et le long bâton qu'il tient près de lui sont des symboles phalliques, évoquant force et puissance. La nudité de la figure féminine renvoie à une atemporalité qui contraste avec l'instantanéité de l'éclair, tout comme les ruines antiques s'opposent à la ville contemporaine.

Plusieurs éléments du tableau créent une union harmonieuse et brisent ce jeu d'oppositions. Les couleurs utilisées pour les figures humaines, notamment l'orange et le rouge, se retrouvent dans le paysage et une lumière chaude se diffuse dans tout l'espace aérien. Comme l'indique Johannes Wilde, le jaune pâle de l'éclair est réfléchi par les tours et l'obscurité du ciel se reflète dans l'eau : « Tous ces effets contribuent à charger l'atmosphère d'une extraordinaire matérialité : elle enveloppe chaque objet, emplit l'espace qui les sépare²⁹. » Le pont permet d'envisager que l'homme et la femme puissent être réunis. La composition du tableau repose sur un schéma triangulaire qui relie le spectateur aux figures humaines. En effet, la jeune femme qui se situe à droite et regarde en direction du spectateur, attire en premier l'attention. Puis, dans un deuxième temps, le regard est dirigé vers le centre du tableau, grâce à un effet de perspective. Enfin, le spectateur aperçoit la figure masculine à gauche qui observe la figure féminine. Son regard est une invitation à contempler, une nouvelle fois, cette mystérieuse jeune femme dénudée³⁰.

La Tempête est un petit tableau mesurant 83 x 73 cm, peint entre 1503 et 1507 et exposé à l'Accademia de Venise. Il a été décrit une première fois en 1530 par Marcantonio Michiel, qui mentionne dans les *Notizia* « le petit paysage sur toile avec

²⁸ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 6.

²⁹ Johannes Wilde, *De Bellini à Titien, Texture, forme, couleur dans l'art Vénitien*, Paris : Macula, 1993, p. 79.

³⁰ Nous reviendrons sur le parcours du regard du spectateur dans *La Tempête*, en analysant la description du tableau par Iris dans le chapitre 2 de cette première partie.

la tempête, avec la bohémienne et le soldat³¹ ». Cette description a été contestée car rien ne prouve que la figure féminine soit une bohémienne et la figure masculine ne possède pas les attributs d'un soldat. Une quarantaine d'années plus tard, un inventaire de la famille Vendramin le décrit comme un berger. Selon certains spécialistes, ce personnage tout comme la scène représentée, pourraient, en effet, faire référence au mythe de l'Arcadie³². Au XVIIIe siècle, le tableau réapparaît sous des titres différents comme *La Famille de Giorgione* ou *Vue de Castelfranco*. Cependant, le jeune peintre n'a eu ni femme ni enfant et la ville représentée à l'arrière-plan, ne s'apparente pas à celle où il vivait.

L'identification iconographique de *La Tempête* a donné lieu à plus d'une cinquantaine d'interprétations différentes, la plupart s'appuyant sur des sources littéraires. Les auteurs Terisio Pignatti et Filippo Pedrocco dans leur ouvrage sur Giorgione ont répertorié les principales théories qui ont été formulées depuis quatre siècles sur cette œuvre d'art fascinante³³. Des historiens ont soutenu que *La Tempête* pourrait illustrer la légende de Pâris, les amours de Io et de Zeus ou encore le mythe de Vénus et de Mars. Pour d'autres, le tableau représenterait le thème de Moïse sauvé des eaux ou, mettrait en scène les personnages d'Adam, d'Ève et du petit Caïn³⁴. On a également vu dans *La Tempête* une allégorie de l'harmonie (« *Harmonia est Discordia Concors* ») ou une représentation des quatre éléments. Enfin, un groupe de spécialistes a défendu la thèse selon laquelle *La Tempête* ne serait qu'une peinture de paysage. Des examens radiographiques réalisés en 1939 ont révélé qu'à la place de la figure masculine, avait été représentée initialement une figure féminine nue, assise sur la berge (Annexes 2 et 3). La silhouette pourrait correspondre à une autre femme imaginée par Giorgione ou à la même femme, peinte dans une autre attitude, la tête légèrement penchée, la main sur la cuisse, avec un regard orienté vers le côté droit du tableau : « *Much has been made of this shadowy form, but it is impossible to know whether she is a second woman or the same woman who ended up somewhere else as the picture evolved*³⁵. » La

³¹ « El paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato » Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, op. cit., p. 80.

³² Peter Humfrey, *La Peinture de la Renaissance à Venise*, Paris : Adam Biro, 1996, p. 118.

³³ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Giorgione*, op. cit., pp. 144-46.

³⁴ Cette interprétation proposée par Salvatore Settis, en 1978, fit grand bruit à l'époque. L'historien de l'art italien se fonde sur l'Ancien Testament. Selon lui, le tableau de Giorgione représenterait le mythe du paradis terrestre. Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau : La Tempête de Giorgione*, Paris : Les éditions de Minuit, 1987.

³⁵ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 6.

découverte de cette ombre a rendu encore plus ardue l'identification d'un « sujet » précis puisqu'il aurait été radicalement modifié par le peintre. À la suite de cette avancée scientifique, il a été suggéré que la version finale du tableau pourrait être, tout simplement, le résultat d'une envie spontanée de la part de l'artiste, une sorte de « caprice³⁶ », ce qui nous semble peu probable. Siri Hustvedt fait remarquer que l'homme et la femme dans le tableau ont été placés à l'opposé dans un but précis : « *The two figures he ended up with feel as if they will never approach each other*³⁷. »

À travers ses créations, Giorgione a établi un dialogue entre la peinture et la poésie qui semble s'intensifier dans *La Tempête*. En effet, des historiens ont signalé ce que nous pourrions appeler des « points de contact » entre le tableau de Giorgione et le poème de Bembo, *Gli Asolani*. Les deux artistes communiquent dans leurs œuvres des sentiments similaires et partagent un univers commun :

Au-delà d'une similitude de sentiments entre les protagonistes du dialogue de Bembo et les personnages créés par Giorgione, on observe une identité culturelle entre leurs productions poétiques qui diffèrent et néanmoins se répondent : entre l'Arcadie, reproposée par le poète, et l'approche renouvelée de la réalité naturelle, réalisée par le peintre avec les moyens linguistiques originaux, propres à son art. Autrement dit, Giorgione donnerait une forme picturale à la poésie créée par Bembo³⁸.

Giorgione serait parvenu à introduire une forme d'expression littéraire dans ses créations et à créer l'équivalent, en peinture, d'un poème pastoral³⁹. *La Tempête* pourrait appartenir à un genre pictural vénitien, appelé *poesia*⁴⁰, offrant au spectateur « une certaine liberté de lecture⁴¹ ». Dans son ouvrage intitulé *Dialogue sur la peinture*, édité en 1548, Paolo Pino soutient que Giorgione serait l'initiateur d'un style épuré et concis qu'il appelle la « brièveté poétique ». Ce terme renvoie à la technique, mais

³⁶ « One suggestion has been that the painting is a caprice—a painting of a mood—on Giorgione's part », Frederick Hartt, *A History of Italian Renaissance Art : Painting, Sculpture, Architecture*, (7th ed), London : Pearson, 2010, p. 593.

³⁷ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Giorgione*, *op. cit.*, p. 27.

³⁹ Ce procédé fait penser à la célèbre formule d'Horace « *ut pictura poesis* », la peinture comme la poésie, réutilisée par des théoriciens à partir du XV^e siècle. En effet, la peinture et la poésie, qui ont été aussi appelées les arts « sœurs », ont été comparées dans des traités sur l'art et la littérature. Le principal but de cette comparaison était de hisser la peinture, jusqu'alors considérée comme un art mécanique, au rang d'art libéral. La formule horacienne a été utilisée à tort dans les deux sens, devenant également, « la peinture comme la poésie ». Cependant, une hiérarchie était établie entre ces deux formes artistiques et la poésie restait le modèle à imiter. Leon Alberti Battista dans *De Pictura* publié en 1435 précise que la peinture historique est l'œuvre picturale la plus respectable car elle repose sur un texte (mythologique, biblique, historique). Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, pp. 55-60.

⁴⁰ Peter Humfrey, *La Peinture de la Renaissance à Venise*, *op. cit.*, p. 118.

⁴¹ Mauro Lucco, *Giorgione*, Paris : Gallimard / Electa, 1997, p. 24.

aussi au sujet, adoptés par le peintre⁴². Enfin, l'observation de *La Tempête* produit une émotion poétique grâce à la représentation d'un paysage lyrique dans lequel les personnages représentés s'intègrent harmonieusement. L'orage ne constitue pas un danger mais sert à sublimer la nature et l'aspect paisible de la scène représentée interpelle et captive :

La poésie qui naît de la rencontre insolite de ces figures est portée à un point d'émotion inexprimable par le sentiment dramatique de l'éclair qui métamorphose le paysage, de la menace qu'il fait soudain peser sur les personnages, de l'indifférence avec laquelle ils la reçoivent. Giorgione sépare volontiers l'expression de l'action, et ses figures tirent de leur détachement une partie de leur pouvoir poétique. Le paysage attire malgré l'orage, l'accident fugitif renforce même la beauté de la nature⁴³.

Ainsi, la poésie apporterait au tableau de Giorgione une force supplémentaire. Au contact de cet autre art, le « pouvoir » d'émouvoir de la peinture serait décuplé. Le peintre aurait « mis-en-image » un texte, qui s'insérerait dans son tableau, comme une toile de fond. Plusieurs siècles plus tard, *La Tempête* inspire un poète. En effet, Lord Byron dans son poème *Beppo*, écrit en 1817 à Venise, mentionne le tableau de Giorgione et rédige plusieurs vers au sujet de la figure féminine dont la beauté l'émerveille⁴⁴. Ainsi, Siri Hustvedt décrit une œuvre d'art dans *The Blindfold* qui possède de nombreux liens avec la poésie. En insérant *La Tempête* dans son récit, grâce à une *ekphrasis*, elle poursuit ce va-et-vient fécond entre texte et image qui peut être décelé dans le tableau de Giorgione.

⁴² « Giorgione's interpretation of subject matter was about poetic brevity. Subjects were defined without excessive detail. Allied with Pino's observation about the subject was Giorgione's rather 'brief' technique, for he had a spare way of applying paint to canvas, which resulted in innumerable problems in conservation in later centuries » Jaynie Anderson, *Giorgione : The Painter of Poetic Brevity, op. cit.*, p. 45.

⁴³ Bertrand Jestaz, *L'Art de la Renaissance, op. cit.*, p. 80.

⁴⁴ « [...] Byron wrote his poem about the Venetian carnival, *Beppo*, and was still enchanted by 'Giorgione's wife' and by the notable lack of idealism with which she was represented. His extraordinary poem is the first modern exegesis proposed for the picture, and he wrote it in the belief that it really represented Giorgione's own family » Jaynie Anderson, *Giorgione : The Painter of Poetic Brevity, op. cit.*, pp. 247-48.

B. La description de *The Tempest* dans le récit

Le lecteur est amené à visualiser *The Tempest* par le biais d'une description, basée sur un souvenir. L'œuvre apparaît sur son « écran interne » grâce à un processus de dévoilement progressif. L'oubli d'un élément du tableau par Iris révèle que sa première description, pourtant très précise, ne correspond pas tout à fait à la réalité. Nous nous interrogerons tout d'abord, sur la fonction de l'introduction d'un tableau *réel* dans la fiction. Nous verrons que l'auteur complique la tâche du lecteur en l'éloignant de plusieurs degrés de l'œuvre de départ. Nous tâcherons de relever les dispositifs spécifiques à la description picturale et d'étudier les effets de lecture qu'ils entraînent. La protagoniste, Iris, est présentée comme vulnérable et très / trop sensible. En relatant son souvenir de l'œuvre, elle se met symboliquement « à nu » et doit affronter le regard « voyeur » de Paris.

a) *Le souvenir du « narrateur –voyeur »*

The Tempest est, selon le cadre théorique établi par Liliane Louvel, une « œuvre externe » c'est-à-dire une œuvre « appartenant au monde qui n'est pas celui de la fiction représentée⁴⁵ ». Le tableau peut être identifié aisément par le lecteur puisque le titre et l'artiste sont mentionnés dans le texte : « '*The Tempest*, 'Paris was saying, 'by Giorgione. It's better than anything' » (TB, 150). Le lecteur peut se souvenir de *The Tempest* si l'œuvre du peintre vénitien fait partie de son « Musée Imaginaire » mais il peut aussi se procurer « l'origine picturale de la représentation textuelle⁴⁶ ». Dans les deux cas, il a la possibilité de « vérifier » que la description est 'fidèle' ou, au contraire, relever des incongruités, des transgressions, opérées au cours de la 'translation'⁴⁷ ». La description du tableau de Giorgione dans *The Blindfold* crée ainsi une connivence avec le lecteur qui est invité à découvrir le tableau pour la première fois ou, à le retrouver dans « son grand livre d'images⁴⁸ ». L'auteur partage grâce à ce procédé sa culture et son savoir. Rappelons que Hustvedt a étudié *The Tempest* et lui a consacré un essai dans *Mysteries of the Rectangle*. L'une des fonctions de la description du

⁴⁵ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 221.

⁴⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 167.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 96.

tableau de Giorgione dans *The Blindfold* est d'« 'ancrer' le récit dans un temps, dans un lieu 'réel' », provoquant une « illusion référentielle⁴⁹ ». De plus, la description de *The Tempest* permet d'entrer dans « le monde » du texte en situant socialement et culturellement les personnages du roman, comme nous le montrerons par la suite.

Par ailleurs, la description de *The Tempest* n'est pas séparée du reste du récit par une mise en page typographique par exemple, ou par l'utilisation de blancs typographiques. Le lecteur est alerté qu'une description est à venir grâce à l'emploi de « marqueurs de cadrage⁵⁰ ». Il s'agit ici de deux phrases qui annoncent et concluent la description : « *Could you describe it now?* » (TB, 150) ; « *'You're finished?' Paris said. I nodded* » (TB, 151). Iris est « l'œil » du récit comme son nom l'indique et possède le rôle, comme le nomme Liliane Louvel, de « voyeur » : « Le repérage d'une image passera par le regard, d'où la nécessaire présence d'un personnage en position de voyeur, que ce soit le narrateur ou un personnage dans la diégèse⁵¹ ».

Iris possède une double compétence qui justifie sa description de l'œuvre de Giorgione. Elle affirme avoir une bonne mémoire des œuvres d'art et de *The Tempest* en particulier : « *'You have a good memory for paintings?' 'I do, especially that one'* » (TB, 150). D'autre part, elle apprécie le tableau qui fait partie de ce que nous pourrions appeler son « musée intime », un terme qui s'approche de celui utilisé par Malraux et qui accentue, il nous semble, la valeur affective d'une œuvre d'art. Le tableau de Giorgione est une œuvre qu'elle a en elle, dans le sens où celle-ci l'« habite » (une idée que nous développerons par la suite) : « le Musée Imaginaire comprend l'ensemble des œuvres qui nous habitent – moins celles que nous avons choisies que celles qui nous ont choisies⁵². »

En adoptant le regard d'Iris sur *The Tempest*, le lecteur se retrouve très éloigné de l'œuvre de départ. En effet, l'*ekphrasis* qui permet d'introduire une image dans le récit par le biais du langage, crée une distance car il s'agit d'« un acte de théorie, d'auto-réflexivité d'un art qui montre un autre art⁵³ ». Par ailleurs, d'un point de vue sémiologique comme le présente Liliane Louvel, la « translation picturale » est le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁵¹ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 107.

⁵² Jean-Pierre Zarader, *Le vocabulaire de Malraux*, Paris : Ellipses, 2001, p. 47. L'auteur de l'ouvrage se réfère à des propos exprimés par André Malraux dans *La Métamorphose des Dieux III, L'Intemporel*, Paris : Gallimard, 1976, p. 389.

⁵³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 74.

résultat d'un « changement de code » marquant le passage d'un « signifiant (pictural) à autre signifiant (linguistique) de nature différente⁵⁴ ». L'écrivain « transcodeur » par l'intermédiaire notamment de son narrateur, peut choisir de restituer ou de transformer l'œuvre de départ en fonction du rôle qu'il lui attribue dans sa fiction. Dans l'*ekphrasis* étudiée, le passage du visuel au linguistique se fait selon une « sélection subjective » puisque le « narrateur-voyeur » oublie lors de sa description un personnage du tableau, ce qui génère un « décalage entre l'œuvre et sa représentation iconotextuelle⁵⁵ ». De plus, Iris n'a vu *The Tempest* qu'en reproduction et ce plusieurs années auparavant : « *I've never been to Venice, but I know it from reproductions. It must be three years since I've looked at it* » (TB, 150). Selon André Malraux, la reproduction d'une œuvre art, même de grande qualité « ne rivalise pas avec le chef-d'œuvre présent : elle l'évoque ou le suggère⁵⁶ ». Malraux juge la reproduction utile car elle contribue à développer la connaissance des arts mais insiste sur le fait qu'elle ne peut apporter à celui ou celle qui la regarde les mêmes émotions et les mêmes sensations que l'œuvre originale :

Ni photo ni film ne transmettent les valeurs tactiles avec fidélité. Il est vrai que la reproduction médiocre d'un Vermeer ou d'un Braque admirable « donne une idée » de l'original plutôt qu'elle n'apporte une émotion affaiblie. Nulle reproduction ne rivalisant avec son original, notre monde fictif de l'art bourdonne autour des œuvres ; le possesseur de la bibliothèque d'art couche avec un fantôme qui ressemble à celles qu'il aime, fantôme cependant⁵⁷.

Si on reprend le terme utilisé par Malraux, Iris a donc eu accès à un « fantôme » de *The Tempest*. Par ailleurs, Liliane Louvel précise que l'image dans le texte s'insère selon un dispositif qui permet au lecteur de prendre « soudain conscience que lui est donnée à voir une image⁵⁸ ». Ce dispositif se déroulerait en plusieurs étapes :

On en passerait d'abord par une expérience de visualisation, puis par la « reconnaissance » du fait qu'il s'agit d'une image, que l'on est en train d'en lire la description, qu'il s'agit alors de la représentation d'un objet déjà représenté, donc d'un objet éloigné de son origine par deux fois, d'un objet « au second degré »⁵⁹.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁵ L'ensemble des termes utilisés provient de Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 88.

⁵⁶ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1965, p. 123.

⁵⁷ André Malraux, *La Métamorphose des Dieux III*, op. cit., p. 385.

⁵⁸ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 266.

⁵⁹ *Ibidem*.

Le lecteur de *The Blindfold* reconnaît tout d'abord l'image décrite par Iris et comprend qu'il s'agit d'une description. Cette description est faite d'après une reproduction et, de plus, est basée sur un souvenir. Il y a donc un éloignement de plusieurs degrés entre l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée. En conséquence, le lecteur doit être actif et collaborer pour que l'image apparaisse sur son « écran de vision⁶⁰ ». La lecture du texte-image produit, selon Liliane Louvel, un « événement de lecture » qu'elle appelle le « tiers pictural » : « 'le tiers pictural' est le moment entre-deux quand le texte tend vers l'image quand l'image file vers le texte, et que dans l'esprit du lecteur qui re-connaît, du texte tressaille⁶¹ . » Cet « événement phénoménologique⁶² » implique le corps du lecteur en jouant sur ses sens. L'image qui « se lève et flotte au-dessus du texte » bien qu'elle se réfère à une œuvre réelle, est une image « ré-inventée » par chaque lecteur et qui ne « coïncidera donc jamais avec celle du narrateur⁶³ ». Cependant, durant la description de l'œuvre d'art, le lecteur accède non seulement à la vision du « narrateur-voyeur » mais aussi à ses affects : « quels qu'ils soient, les tableaux, photographies, produisent des *affects*. Le corps est touché 'saisi' par l'image, dans sa rencontre avec elle⁶⁴. ». Selon Siri Hustvedt, regarder un tableau est une « expérience incarnée » qui ne peut être faite qu'à la première personne :

A painting is there to be seen. It has no other purpose, and we can see it only in the first person. There is no third-person view, no objective He hovering above the image looking at it. The first-person experience is an embodied one. I don't only bring my eyes or my intellectual faculties or my emotions to a picture. I bring my whole self with its whole story. The relation then is between an I and an it, but it partakes of the artist's being as well, his entire being, which is why we treat art in a different way from utilitarian objects like forks, no matter how attractive those forks may be. My position is a phenomenological one: looking at art can't be separated from our lived experience of the world, and the image exists in my perception of it⁶⁵.

La description de *The Tempest* par Iris confirme que cet acte est un acte subjectif dans lequel le « voyeur » s'implique pleinement. Iris souhaite se rapprocher au plus

⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁶¹ *Ibid.*, p. 278.

⁶² Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions », *Arborescences : Revue d'Études Françaises*, n°4, 2014, p. 30.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁵ Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking*, *op. cit.*, pp. 233-34.

« près » de l'image telle qu'elle s'en souvient, et se montre pour cela la plus précise possible :

“Well,” I said, conscious that all six were listening. I looked at nobody, focusing on the backside of one of Sam’s canvases. “There’s a woman sitting on a riverbank in the foreground to the right. She’s nursing a child—not a tiny infant, a baby who also sits on the ground. One of her arms rests on the child’s shoulder, I think, and the other is on her knee. She’s naked, except for a cloth draped around her shoulders.” I closed my eyes to see it better, to remember it exactly. “Her right breast is exposed, the one the baby sucks. Her body is turned sideways, but she’s looking up, her eyes lifted, staring straight out of the painting, and her face, her expression is...” I shook my head. “It’s calm, remote, but you feel that she’s looked up for one instant and seen you, and that that single second is forever.” I stammered over the last phrase, embarrassed by the emotion I felt. No one said a word. I went on. “The most delicate foliage grows in front of her, and it makes a pattern on the pale skin of her leg without hiding its shape. There’s a tall tree behind her, lush but narrow, and other trees to the left, also young and thin. Behind her is a bridge and the buildings of a city, but they look dead and uninhabited for some reason. And then there’s the storm with dark clouds above and an exquisite bolt of lightning which gives the painting its curious illumination. It’s not real light but a kind of inner light, the light of strong memories. I can’t explain it, but even while you look at that painting, you feel that it’s already past, that you’ve already seen it. Maybe that’s why it has such a powerful effect afterward. I mean, the thing itself is memory, is an afterlife, and so you’re remembering a memory...” I coughed, put my hand to my mouth, and looked down, I’m sure I blushed (*TB*, 150-151).

Iris organise sa description du tableau autour de la figure féminine. Elle mentionne tout d’abord les éléments qui se situent au premier plan, comme par exemple les personnes représentées, pour finir avec les éléments du paysage qui se situent à l’arrière-plan. Elle est donc attentive à la composition du tableau et utilise pour cela un lexique spécifique « *in the foreground* » ; « *in front of her* » ; « *behind her* » ; « *above* ». Iris fait référence à la lumière « *its curious illumination* » ainsi qu’aux couleurs contrastées : « *pale* » ; « *dark* ». La jeune femme mentionne également les masses (« *there’s a tall tree behind her, lush but narrow* ») les formes (« *the most delicate foliage* ») ainsi que les motifs (« *it makes a pattern on the pale skin of her leg* ») qui prédominent dans l’œuvre. On remarquera l’utilisation de verbes de perception (« *to see* » ; « *you feel* ») ainsi que l’emploi de verbes appartenant « au domaine du cognitif, de la pensée, de l’évaluation⁶⁶ » (« *I think* » ; « *to remember* » ; « *explain* » ; « *mean* ») qui indiquent que la jeune femme ne fait pas une description purement formelle du tableau mais propose également une interprétation de l’œuvre. D’autres marqueurs de la description picturale peuvent être relevés comme le temps et les aspects. La narration est au prétérit simple (« *I said* » ; « *I closed* » ; « *I shook* »)

⁶⁶ Liliane Louvel, *L’œil du texte*, op. cit., p. 109.

tandis que la description de l'œuvre de Giorgione est au présent simple (« *there's* » ; « *She is naked* » ; « *It's calm* ») et au présent continu (« *She's nursing* » ; « *She's looking up* » ; « *you're remembering* »). Grâce à l'utilisation du présent simple, la description d'Iris est directe et animée. Par ailleurs, l'utilisation du présent continu marque « l'inscription de la vision de l'énonciateur dans le texte » et produit un moment d'arrêt, par sa fonction « d'immobilisation, de 'neutralisation temporelle'⁶⁷ ». La description de *The Tempest* provoque effectivement un changement de rythme dans la narration :

Si en effet, la description picturale suspend bien le texte, produisant un effet d'expansion, de dilatation, elle résiste "à la linéarité" en ajoutant un espace, celui de l'image mentale (où l'on retrouve l'espace lié au pictural) dont l'étendue n'a de limites que l'imagination, la culture artistique, et la capacité de mémorisation du lecteur⁶⁸.

On notera que la description du tableau par Iris provoque également une pause durant le dîner : la jeune femme capte l'attention de l'ensemble des convives et les conversations s'arrêtent. On peut relever plusieurs fois dans ce court passage des références au silence et à la concentration extrême des invités : « *Everyone at the table was silent* » ; « *all six were listening* » ; « *No one said a word* ». Non seulement Iris se remémore l'œuvre d'art mais elle l'interprète aussi comme la représentation d'un souvenir. Selon elle, *The Tempest* peut résonner en chacun, pouvant être vue comme une image du passé (« *you feel it's already past* ») mais aussi d'un futur, accessible uniquement après la mort (« *an afterlife* »). L'œuvre de Giorgione bousculerait la notion de temps. Le tableau représenterait un instant – un éclair dans le ciel, le regard de la jeune femme en direction du spectateur – qui serait alors figé dans l'éternité : « '*It's calm, remote, but you feel that she's looked up for one instant and seen you, and that that single second is forever*' ».

Selon Siri Hustvedt, la peinture possède une immédiateté qui la distingue d'autres formes d'art. Un tableau, à l'opposé par exemple, d'un roman ou d'un morceau de musique, ne serait pas linéaire ; il s'offrirait au regard d'un « seul coup » en n'ayant ni début ni fin. L'art pictural figerait le temps et permettrait de créer l'illusion d'un présent éternel :

⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

Painting is there all at once. When I read a book, listen to music, or go to a movie, I experience these works over time. A novel, a symphony, a film are meaningful only as a sequence of words, notes and frames. Hours may pass but a painting will not gain or lose any part of itself. It has no beginning, no middle and no end. I love painting because in its immutable stillness it seems to exist outside time in a way no other art can. [...] A painting creates an illusion of an eternal present, a place where my eyes can rest as if the clock has magically stopped ticking⁶⁹.

La théorie ici exposée par Hustvedt semble faire écho à celle formulée par Gotthold Ephraim Lessing dans le *Laocoon* paru en 1766⁷⁰. Dans cet ouvrage, Lessing soutient l'idée selon laquelle la poésie est un art temporel (décrivant des actions qui se succèdent dans le temps) tandis que la peinture est un art de l'espace visible et de la simultanéité. Cette théorie célèbre a été depuis vivement critiquée et nous ne nous attarderons pas sur les nombreux exemples qui permettent de la réfuter⁷¹. Bien que Hustvedt insiste sur l'immédiateté de la perception visuelle, elle n'affirme pas pour autant que les arts visuels se livrent facilement. Elle avoue elle-même avoir besoin de temps pour saisir complètement un tableau⁷² et l'expérience d'Iris avec *The Tempest* prouvera, comme nous le verrons par la suite, que regarder plusieurs fois et longuement une œuvre d'art peut permettre de s'interroger sur ses « zones d'ombres » qui la rendent captivante et mystérieuse.

Dans *The Tempest*, Iris a l'impression que le temps s'est arrêté. La jeune femme souligne que le tableau génère un sentiment de proximité, comme si le spectateur voyait quelque chose de familier tout en ne pouvant formuler clairement de quoi il s'agit. Iris mentionne le ciel obscurci et la lumière étrange, provenant de l'éclair qui se diffuse dans le tableau. Cette lumière est une lumière symbolique qui ne possède pas, selon elle, une valeur mystique. En effet, Iris l'associe à une force émanant, non pas de Dieu (la lumière a été très souvent utilisée par les peintres de la Renaissance pour évoquer une présence divine⁷³) mais provenant d'un individu : « *a kind of inner light* ». La lumière représentée dans *The Tempest* serait donc unique et pourrait être rapprochée de celle que l'on visualise lorsqu'on se remémore des souvenirs importants : « *the light of strong memories* ». Iris ressent une émotion forte lorsqu'elle regarde le tableau de Giorgione car elle le relie à son histoire personnelle. L'œuvre

⁶⁹ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit.*, p. XV.

⁷⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris : Gallimard, 1990.

⁷¹ À ce sujet nous pouvons nous référer à l'argumentation de Liliane Louvel dans *L'œil du texte*, *op. cit.*, pp. 64-66, qui cite par ailleurs, plusieurs auteurs qui s'opposent à la théorie de Lessing.

⁷² « My engagement with a painting takes place in time, and I have rarely been able to assimilate the various aspects of an image all at once » Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit.*, p. xvi.

⁷³ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature*, Paris : Flammarion, 2010, pp. 74-76.

d'art, qui est une représentation imaginaire, pourrait correspondre à la représentation d'un événement réel vécu. La frontière entre l'art et la réalité semble poreuse. *The Tempest* est une surface de projection pour Iris, dans le sens où elle projette dans le tableau ses pensées et ses conflits intérieurs. Mais elle est aussi une surface de réflexion, car l'œuvre d'art agit comme un miroir, la renvoyant à elle-même⁷⁴.

Iris suggère que son interprétation de *The Tempest*, bien que très personnelle, peut être partagée par d'autres personnes. On peut, en effet, relever l'utilisation du pronom sujet « *you* » qui permet de faire un commentaire général et inclut l'ensemble des invités : « *I can't explain it, but even while you look at that painting, you feel that it's already past, that you've already seen it* » (nous soulignons). Le défi d'Iris qui consistait à se souvenir d'une œuvre d'art et à la décrire devient une expérience collective. On peut supposer que les invités qui n'ont pas vu *The Tempest* créent une image mentale de l'œuvre d'après la description d'Iris. Les invités qui l'ont déjà vue pourront, eux, valider ou ne pas valider la description faite par la jeune femme. Ils partagent ensemble une « mémoire » de l'œuvre. Le concept de « mémoire collective » formulée par Maurice Halbwachs, peut enrichir notre analyse de ce passage. Dans son ouvrage *Les Cadres sociaux de la mémoire* publié en 1925, il avance que la mémoire n'est pas qu'un phénomène psychologique individuel. L'homme peut reconstituer son passé grâce aux « cadres sociaux de la mémoire ». Ces cadres sont « le langage, le temps, l'espace et l'expérience⁷⁵ ». En conséquence, le souvenir pur n'existe pas et dépend du groupe social qui nous aide à le retrouver :

Comptons, dans une journée, le nombre de souvenirs que nous avons évoqués à l'occasion de nos rapports directs et indirects avec d'autres hommes. Nous verrons que, le plus souvent, nous ne faisons appel à notre mémoire que pour répondre à des questions que les autres nous posent, ou que nous supposons qu'ils pourraient nous poser, et que d'ailleurs, pour y répondre, nous nous plaçons à leur point de vue, et nous nous envisageons comme faisant partie du même groupe ou des mêmes groupes qu'eux. Mais pourquoi ce qui est vrai d'un grand nombre de nos souvenirs ne le serait-il pas de tous ? Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur. Dans ces cas au moins, le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent

⁷⁴ Nous utilisons le terme « projection » dans son sens psychanalytique en tant que « mécanisme de défense du moi consistant à attribuer inconsciemment à autrui et, plus généralement, à percevoir dans le monde extérieur ses propres pulsions, ses pensées, ses intentions, ses conflits intérieurs » Norbert Sillamy, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris : Larousse, 2010, p. 218.

⁷⁵ Gilles Montigny, *Maurice Halbwachs, Vie, œuvres, concepts*, Paris : Ellipses, 2005, p. 25.

à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser⁷⁶.

Iris est effectivement invitée à se souvenir de *The Tempest* à la demande de Tim et de Paris. Plusieurs convives lui signalent que sa mémoire est lacunaire puisqu'elle a oublié un personnage du tableau : ils viennent donc « au secours » d'Iris. D'autre part, la description très précise de la jeune femme a permis à Sam de retrouver des éléments du tableau qu'il avait oubliés : « *What's so strange is that you remembered details that had slipped my mind completely—the way she sits, the cloth, the trees...* » (TB, 152). Tous les individus présents à ce repas reconstruisent l'œuvre d'art comme s'ils associaient les différentes pièces d'un puzzle. Leurs mémoires individuelles aboutissent à une mémoire collective afin de retrouver l'œuvre d'art initiale.

Dans *La mémoire collective*, publiée de façon posthume en 1950, Halbwachs fait plusieurs mises au point sur les thèses exprimées dans *Les cadres sociaux*. Il indique notamment que les individus sont libres de se placer dans tel ou tel groupe et d'adopter momentanément le « point de vue » du groupe en question : « Au lieu d'être une faculté commune, partagée par tous, la mémoire collective fait plutôt figure de sorte de fonds commun dans lequel chaque conscience individuelle vient puiser⁷⁷. » Lors de cette soirée, les invités forment un groupe social spécifique et Iris, en confrontant son souvenir du tableau avec ceux des autres, se retrouve temporairement mêlée à ce groupe. La plupart des convives appartiennent plus ou moins au même milieu social, une classe moyenne cultivée. Iris a été conviée à ce repas par Tim, un ami étudiant : « *Tim, a handsome, phlegmatic boy from my linguistics and philosophy class had invited me* » (TB, 148). La soirée se déroule chez un ami de Tim, un peintre s'appelant Sam. Ce dernier vit dans un grand loft délabré à White Street qui se situe dans le quartier de Tribeca⁷⁸ :

I remember that the dinner was held in a big ruin of a loft on White Street, that it was given by a painter named Sam who had turned all his canvases to the wall for the occasion, that his

⁷⁶ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Paris : Albin Michel, 1994, p. VI.

⁷⁷ Gilles Montigny, *Maurice Halbwachs, Vie, œuvres, concepts, op. cit.*, p. 43.

⁷⁸ Ce quartier de New York regroupant d'anciens bâtiments industriels attira beaucoup d'artistes dans les années 70 qui transformèrent les entrepôts en ateliers. À partir des années 80, Tribeca, est devenu une zone résidentielle très prisée jusqu'à être de nos jours un des quartiers les plus huppés et les plus chics de la ville où résident de nombreuses célébrités. Il subsiste encore quelques galeries d'art mais les artistes ont depuis longtemps fui ce quartier, devenu beaucoup trop cher, pour préférer notamment celui de Brooklyn. On suppose que Siri Hustvedt fait ici référence au temps où une communauté active d'artistes habitait dans le quartier.

girlfriend was beautiful and silent, and that two of the other guests, Jonathan and Rita, were introduced to me as “a performance team” (TB, 149).

Les conversations lors de ce repas portent sur des sujets en lien avec le monde de l'art : « *There was talk of artists I didn't know, of galleries and their politics* » (TB, 149). De plus, les invités assis à la table d'Iris fréquentent tous le milieu artistique new yorkais ou sont eux-mêmes des artistes. En effet, Sam est peintre, Jonathan et Rita réalisent des performances et Paris est critique d'art. Aucun personnage ne demande à regarder les tableaux de Sam qui sont retournés contre le mur. L'accent est mis dans ce passage sur les discours que les personnages peuvent avoir sur l'art et non pas sur l'observation directe d'une œuvre d'art.

On notera que la moitié des individus présents à ce repas ont déjà vu *The Tempest*. En conséquence, la description de cette œuvre d'art dans *The Blindfold* aide à définir culturellement et socialement les personnages du roman. Nous pouvons avancer que « l'image-en-texte » est une des stratégies utilisées par l'auteur pour caractériser ses personnages et notamment le personnage principal, Iris. Le lecteur est informé des « goûts » de la jeune femme concernant les arts visuels, avec la mention d'un « médium » et d'une « époque » spécifiques⁷⁹.

b) *Le « regard voyeur » de Paris*

La description de *The Tempest* par Iris se déroule dans un contexte particulier. La jeune femme a accepté l'invitation de son ami Tim car elle avait envie de profiter d'un repas copieux, souffrant depuis des mois de problèmes d'argent. Iris essaye de ne pas laisser transparaître ses difficultés financières, en prenant soin, notamment, de son apparence. Par ailleurs, la venue de Paris la met immédiatement mal à l'aise. La jeune étudiante en littérature et le critique d'art se sont rencontrés pour la première fois à une fête d'Halloween, plusieurs semaines auparavant. En accord avec le thème de la soirée, Iris avait opté pour un costume d'homme et avait dissimulé ses cheveux sous un feutre. Elle avait apprécié l'ambiguïté sexuelle qu'elle avait réussi à créer et s'était amusée à modifier sa démarche pour la rendre plus masculine. Durant leur conversation, Paris s'était montré familier et avait demandé à la jeune femme de se confier à lui. Le

⁷⁹ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 181.

critique d'art avait justifié sa curiosité en lui expliquant qu'il s'intéressait aux âmes de tous les individus ainsi qu'aux petits « riens » pouvant révéler la psychologie de chacun : « *I collect what might be called psychological minutiae* » (TB, 126). Ce soir-là, Paris se livre facilement sans que les informations qu'il donne à son sujet apparaissent véridiques. De petite taille, possédant une tête menue, des oreilles saillantes et les cheveux dressés en épis, il ressemble à une figure surnaturelle ou imaginaire selon Iris : « *He reminded me of an elf* » (TB, 125). Contrairement à tous les autres invités, il ne s'est pas déguisé et porte un costume coloré et du maquillage, comme à son habitude. Son apparence est trompeuse, il revêt un « masque » et souhaite que son interlocutrice fasse tomber le sien. Iris l'associe à un moment dans la conversation à un « mime », dû à la pâleur de son visage, mais cette dénomination amène également à penser que Paris est difficile à cerner et que, tel un acteur, il excelle à l'art de se contrefaire. Le critique d'art décide de lui poser des questions embarrassantes et d'observer comment la jeune femme réagit. En effet, sur un ton léger, Paris insinue que le déguisement choisi par Iris trahit un désir inconscient⁸⁰. Il interprète son comportement en utilisant une approche psychanalytique. D'après lui, le costume est un moyen d'appartenir à l'autre sexe et d'incarner, le temps d'une soirée, l'homme qu'elle a toujours souhaité être : « *Maybe you feel like you've finally come home* » (TB, 128). Iris ne trouve pas les mots pour réfuter cette interprétation : « *I wanted to disguise my confusion but wasn't able to gain control of my face. I'm sure my discomfort was obvious* » (TB, 58). Le verbe « *disguise* » a une double acception, signifiant à la fois changer d'apparence grâce à des vêtements ou des accessoires mais aussi cacher, dissimuler quelque chose. Ce verbe peut être compris dans les deux sens dans cette phrase, ce qui nous renseigne sur l'état d'esprit d'Iris qui se déguise en homme, s'amusant avec son image, mais qui souhaite également cacher ses émotions. Elle crée une illusion fragile et Paris s'empresse de couper court à son jeu en se moquant d'elle : « *We wouldn't want to dispel any illusions, now would we?* » (TB, 126). Il la force à analyser son désir et à lui « montrer » ce qu'il pense être une manifestation de son inconscient. Iris essaye de se protéger tout en sachant qu'elle est mise à nue. Elle ne contrôle ni la situation ni l'expression qui apparaît sur son visage.

⁸⁰ Nous utilisons ce terme tel qu'il a été défini par Sigmund Freud. Un désir inconscient est un désir qui se situe hors de la conscience du sujet et qui n'est pas nécessairement refoulé. Ce désir cherche à s'exprimer d'une manière ou d'un autre (rêve, oubli, lapsus, acte manqué, etc) obligeant le « Moi » à de continuel efforts.

Paris agit comme un provocateur mais aussi comme un manipulateur. Il cherche une faiblesse en Iris pour asseoir son emprise sur elle : « *'You're coming into focus now,' he said. 'I'm beginning to see you. I must have hit a nerve.'* » (TB, 128). On remarquera l'utilisation du lexique de la vision (« *coming into focus* » ; « *see* ») sur lequel nous reviendrons plus loin. Beaucoup d'éléments dans ce passage amènent à penser que Siri Hustvedt s'est amusée à nommer son personnage de fiction d'après le personnage de la mythologie grecque : Pâris⁸¹. Au début de la soirée, Paris « enlève » Iris à son amie Ruth avec qui elle est venue : « *You don't mind if I steal her for a little while, do you ?* » (TB, 125-126). Puis, il essaye de trouver son « talon d'Achille » ou pour le dire autrement, d'identifier ce qui la rend vulnérable. Il devine en elle une faille, dont il profite immédiatement. En la questionnant sur ses goûts, il fait allusion à ce « manque » qu'il cherche à identifier : « *Something's missing and you have to fill it. Books, paintings, people, they're all the same...* » (TB, 127). Enfin, Pâris, dans la mythologie grecque, est l'arbitre de la beauté. Il regarde et juge le corps des déesses qui s'offrent à sa vue. Il incarne en cela un personnage qui cultive le désir et le plaisir de voir. Dans *The Blindfold*, Paris est critique d'art et exerce donc un métier qui requiert un sens esthétique ainsi que des qualités d'observation. La vue est l'un de ses sens les plus aiguisés et sur lequel il se base entièrement pour émettre des jugements.

Le critique d'art poursuit son but, en s'attaquant, dans la deuxième partie de leur conversation, à la mince et symbolique barrière physique qui protège la jeune femme. Il la saisit par le bras et insiste pour voir ses cheveux lui demandant de ce fait d'ôter son déguisement et d'assumer sa véritable identité. Iris s'exécute mais panique. La tête découverte, exposée, elle se sent de plus en plus en danger. Face à Paris qui constitue une menace, elle s'enfuit, persuadée que quelqu'un la poursuit.

⁸¹ Pâris, nommé aussi Alexandre, est le fils cadet du roi Priam et de la reine Hécube. Le jugement de Pâris est l'événement qui déclenche la guerre de Troie. La déesse de la discorde, Eris, qui n'est pas conviée aux noces de Pelée et Thétis décide, pour se venger, de lancer secrètement une pomme pendant l'Assemblée des Dieux sur laquelle est inscrite : « soit donnée à la plus belle ». Junon, Minerve et Vénus se dispute le trophée. Zeus demande à Mercure de conduire les trois déesses sur le mont Ida pour qu'un mortel, Pâris, puisse les départager. Afin de convaincre le jeune homme, les divinités s'exhibent et lui font chacune à leur tour des promesses. Pâris offre la pomme à Vénus qui lui assure l'amour de la plus belle femme du monde : Hélène de Sparte. Pâris enlève Hélène, femme de Ménélas et regagne Troie. Afin de se venger de cet affront, Ménélas rassemble une armée et décide d'assiéger la ville de son ennemi. Durant cette guerre, Vénus protège Pâris qui échappe aux coups de Ménélas lors d'un combat singulier. Achille quant à lui, est touché mortellement au talon par une flèche de Pâris, guidée par Apollon.

Dès son arrivée chez le peintre Sam, Paris souhaite attirer l'attention d'Iris. Il s'assoit en face d'elle et n'hésite pas à se pencher pour être le plus possible dans son champ de vision : « *He demanded my attention even when he wasn't speaking to me, going so far as to lean to one side in order to keep himself in my sight* » (TB, 149). De plus, le critique d'art, comme lors de la soirée d'Halloween, la provoque. Il s'approche très près de son visage au moment de la saluer : « *He moved close to my face* » (TB, 149). Il pénètre ainsi dans son espace physique intime. L'anthropologue américain Edward Hall dans l'essai *La dimension cachée* publié en 1966, répertorie quatre niveaux de distance : intime, personnelle, sociale et publique. Ces distances diffèrent selon les cultures et les circonstances mais ce qu'il semble intéressant de souligner dans notre analyse est que Paris se situe à une distance normalement réservée aux échanges familiaux et amoureux. Lorsque les individus ne partagent pas ces liens, comme dans la situation étudiée, la présence de l'autre est perçue comme envahissante :

À cette distance particulière, la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif. La vision (souvent déformée), l'odeur et la chaleur du corps de l'autre, le rythme de sa respiration, l'odeur et le souffle de son haleine, constituent ensemble les signes irréfutables d'une relation d'engagement avec un autre corps⁸².

Iris semble surprise et gênée par cette distance et elle n'hésite pas à s'éloigner quand Paris se rapproche à nouveau d'elle à la fin du repas, pour lui murmurer quelque chose à l'oreille : « *He put his mouth near my ear [...] I withdrew* » (TB, 154). Paris se réjouit de pouvoir tester la mémoire d'Iris et d'écouter sa description car *The Tempest* est une œuvre d'art qu'il connaît bien et Giorgione est l'un de ses peintres préférés. Par ailleurs, il désire toujours en savoir plus sur la jeune femme et il espère que cet exercice spontané lui révélera quelque chose qu'il a deviné lors de leur première rencontre :

“You have a good memory for paintings?”
“I do, especially that one.”
“Could you describe it now?”
“Is this a test?”
Everyone at the table was silent.
“No, I'm really curious, interested...” (TB, 150).

Durant toute la durée de la description, on notera l'importance du regard d'Iris qui se focalise tout d'abord sur le dos d'une des toiles de Sam : « *I looked at nobody,*

⁸² Edward T. Hall, *La dimension cachée*, 1966, Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 147.

focusing on the backside of one of Sam's canvases » (TB, 150). L'image qui se forme au fur et à mesure dans son esprit semble s'inscrire sur cette toile vierge qui devient un support de projection. Puis, dans un deuxième temps, lorsqu'Iris ferme les yeux, sa visualisation du tableau suit un procédé inverse : elle intériorise l'image qui n'est plus projetée sur un écran factice : « *I closed my eyes to see it better* » (TB, 150). Enfin, lorsque la jeune femme dévoile son interprétation de l'œuvre d'art, son regard devient fuyant : « *I looked down* » (TB, 151). Ainsi, le regard d'Iris s'oppose nettement au regard appuyé de Paris. La jeune femme a des difficultés à formuler clairement sa pensée et se laisse envahir par ses émotions : « *I stammered over the last phrase, embarrassed by the emotion I felt* » (TB, 151). De plus, l'attention soudaine qu'on lui porte accentue sa confusion : « *I'm sure I blushed* » (TB, 151).

Paris s'empresse de savoir si la description d'Iris est achevée et son excitation peut être décelée par un geste nerveux qu'il effectuera deux fois et qui contribue à rendre l'atmosphère dans la pièce de plus en plus tendue : « *He tapped his fork against his plate three times* » (TB, 151) ; « *He was hitting the plate with his fork again* » (TB, 152). Les trois coups de Paris sur son assiette font penser aux trois coups distincts que l'on peut entendre traditionnellement dans un théâtre français et qui annoncent le début d'une représentation ou encore, le tintement de verre qui préfigure un discours important. Le son produit par Paris se propage dans le vaste loft ce qui est un moyen pour lui de centraliser les regards. Ce geste révèle également qu'il se prépare à annoncer le dénouement, ce qui s'apparente à une scène finale. Il indique à Iris son erreur, guide la discussion en parlant à la place de ses invités « *Paris answered for Sam* » (TB, 151) puis choisit de conclure de manière dramatique cet échange lorsqu'il atteint un point culminant : « *Paris stabbed himself with an imaginary knife* » (TB, 153).

Iris est surprise à l'annonce de son oubli du personnage masculin dans le tableau et ne peut s'empêcher de penser que la figure masculine est un élément mineur du tableau, ce qui pourrait expliquer son erreur. Selon Paris, la jeune femme s'est projetée complètement dans le tableau et s'est identifiée à l'homme qui se situe très visiblement au premier plan, dans le coin gauche. En prenant sa place, Iris l'aurait fait tout simplement disparaître du tableau : « *'You became the man,' Paris said. 'You stepped into his shoes and promptly deleted him from the painting. He's a spectator, too, almost a double of the person viewing the picture. For you he was expendable. You saw him but didn't see him.'* » (TB, 152). À nouveau, comme lors de la soirée

d'Halloween, le critique d'art interprète les actes d'Iris comme des actes motivés par des désirs inconscients. Ainsi, selon lui, l'oubli d'Iris se rapprocherait de ce que Freud nomme un « acte manqué », c'est-à-dire un fait de la vie quotidienne sans importance mais qui peut être néanmoins chargé de sens⁸³. Les propos de Paris s'appuient sur une connaissance approfondie du tableau mais aussi sur la volonté d'analyser la description d'Iris en s'aidant, une fois encore, de théories psychanalytiques : « *'Is that art criticism or psychoanalysis?' said Tim. 'A bit of both.'* Paris flashed a wide grin across the table' » (TB, 152). En déclarant qu'Iris se glisse facilement dans la peau d'un homme, il fait semblant de bien la connaître : « *'You and Iris are close friends?' Laura said this loudly* » (TB, 153).

Paris instaure de ce fait un rapport de force qui passe principalement par le regard. En effet, il contraint Iris à se souvenir et à décrire *The Tempest*, puis, dès le lendemain, lui envoie une reproduction du tableau. Cette initiative force Iris à regarder *The Tempest*. En outre, il insiste à la fin du dîner pour qu'elle regarde la figure masculine du tableau : « *You should see it, you know, see him.* ' He made the word 'him' emphatic » (TB, 154). Lorsqu'Iris tient entre les mains l'ouvrage contenant la reproduction de *The Tempest*, elle ne le feuillette pas : Paris, grâce à un mot glissé à l'intérieur, lui a indiqué la page où se situe l'œuvre. Une fois de plus, il guide le regard de la jeune femme qui est invitée à se focaliser uniquement sur ce tableau. Il oriente également sa lecture de l'image, en lui désignant ce qu'elle doit observer : « *Who is this guy?* » (TB, 154). Paris exerce ainsi une autorité sur la jeune femme qui lui obéit car elle est troublée. Il est celui qui « voit » et Iris est celle qui n'a pas « vu », il est actif tandis qu'elle est passive. Dans cette situation, l'action de « voir » est associée à une prise de pouvoir.

À la soirée d'Halloween et au dîner chez Sam, Paris met en avant sa capacité à « perce-voir » Iris dans le sens où son regard lui permettrait symboliquement de « percer » le corps de la jeune femme – son enveloppe extérieure – et d'atteindre avec facilité son intériorité psychologique. Paris est intrusif physiquement mais aussi psychologiquement et crée ce que nous pourrions appeler une intimité forcée. Il se comporte comme un « voyeur » dans le sens où il cherche à voir ce qu'Iris souhaite cacher et ce qui ne doit pas être vu. Son regard est transgressif car il va au-delà des

⁸³ « L'acte manqué résulte d'un conflit entre un désir inconscient et la volonté (consciente) du sujet » Évelyne Caralp, Alain Gallo, *Le dico de la psychanalyse et de la psychologie*, Toulouse : Éditions Milan, 1999, p. 25.

limites qui lui sont imposées. De plus, il cultive des faux-semblants mais prétend être en quête de vérité. Il se montre familier tout en restant à une certaine distance. Nous reviendrons sur cette ambivalence qui le caractérise et qui en fait un personnage mystérieux mais aussi, toujours associé à un danger.

Lorsque Iris décrit donc une seconde fois *The Tempest* ce sera à partir d'une reproduction en noir et blanc et non plus d'un souvenir :

The messenger was deaf. He must have felt the vibrations of the buzzer, because he came in without any problem. I signed the paper he handed me and motioned a thank-you, pulling a book from the padded envelope: *Painting in Italy: 1500-1600*. Paris had marked the page with a note. "Here it is. Sorry it's black and white—the best I could do. The real question is: Who is this guy?" The man was standing in the left corner of the painting holding a staff. I looked at him for a long time. He wasn't familiar to me. It was like seeing him for the first time, and yet everything else was just as I had remembered it. But where had he disappeared to? How many others are there? I thought. People, things, seen and forgotten, leaving nothing behind them, not even the knowledge that they're missing. I stared down at the painting and into the mild eyes of the woman and then at her raised leg and the leaves that appeared to mark her flesh with their design (*TB*, 154).

Le livre d'art mentionné en amont de la description picturale signale au lecteur qu'une image va faire irruption et que le narrateur s'apprête à devenir une nouvelle fois un « narrateur-voyeur ». La description de *The Tempest* débute par un repérage de l'image dans son environnement. Iris regarde seule la reproduction dans le calme et l'intimité de son appartement. Il est intéressant de rappeler que l'œuvre originale est de petite taille, comme la plupart des œuvres de Giorgione, conçues pour être contemplées dans des pièces privées à l'intérieur de palais vénitiens. Les conditions dans lesquelles Iris observe ici la reproduction du tableau ressemblent « presque » à celles des premiers acquéreurs du tableau. Les dimensions de *The Tempest* obligent effectivement le spectateur à se tenir proche et ses détails ne se révèlent que lors d'un « tête à tête » : « *Small canvases are inevitably more intimate than large ones. If you move too far back from a diminutive painting, you can't see its details anymore. It forces the viewer to remain close*⁸⁴. »

On peut remarquer dans ce court passage de nombreux dispositifs spécifiques à la description picturale. Le titre du livre permet, tout d'abord, d'authentifier l'œuvre d'art décrite en la situant historiquement et culturellement, et il possède une fonction d' « ancrage⁸⁵ » (comme nous l'avons souligné précédemment pour le titre du tableau).

⁸⁴ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 4.

⁸⁵ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p.102.

De nombreux verbes appartenant au lexique de la vision soulignent l'aspect intense et répétitif de l'acte : « *looked* » « *seeing* » « *seen* » ; « *stared down* ». En effet, Iris « s'ouvre » (comme les pages du livre qu'elle tient entre les mains) entièrement à l'image : « le voyeur n'est rien d'autre que dans le voir et tout entier dans le voir : le monde recule et meurt autour de lui⁸⁶. » Au niveau de la mise en page graphique, la description picturale se situe à la fin d'un paragraphe qui est séparé du reste du récit par un saut de ligne. Ainsi, la description picturale joue le rôle de « point d'orgue, suspendant une fois encore la narration, laissant au lecteur le temps de s'en remettre⁸⁷. » La deuxième *ekphrasis* « ferme » le récit après l'avoir troublé. Elle se situe dans le prolongement de la première, elle en est la suite, le morceau manquant. Car il s'agit bien d'un « morceau » du tableau qui a disparu dans la première description d'Iris. Les deux *ekphraseis* de *The Tempest* possèdent donc deux fonctions différentes : l'une correspond à une étape de présentation ou de découverte de l'œuvre d'art : elle fait surgir l'image dans l'œil du lecteur et lui permet d'accéder à la vision et aux émotions du « voyeur ». L'autre, correspond à une étape de vérification mais aussi de révélation : elle validera ou invalidera la première description de la narratrice. Iris s'aperçoit qu'elle a effectivement oublié la figure masculine qui est clairement visible dans le tableau. Tous les autres éléments de l'œuvre sont, en revanche, tels qu'elle s'en était souvenue.

Nous avons vu que le deuxième et le troisième niveau d'interprétation de la méthode de Panofsky pose des difficultés lorsqu'on étudie *La Tempête*. De nombreux historiens de l'art ont proposé des interprétations appartenant au domaine mythologique, religieux et philosophique mais la scène qui est dépeinte ainsi que l'identité des figures représentées demeurent un mystère. Par ailleurs, les innovations techniques et stylistiques de Giorgione et sa représentation sensuelle de la figure féminine ont contribué à la renommée de cette œuvre d'art. La description de *The Tempest* dans *The Blindfold* crée une connivence avec le lecteur qui doit participer activement afin de visualiser ce tableau. La description de l'œuvre de Giorgione contribue également à la caractérisation de la protagoniste, en précisant ses goûts et sa culture. De plus, Hustvedt introduit dans son roman un tableau dont l'opacité la fascine.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 99.

Selon l'auteur, une « bonne » œuvre d'art doit résister à son spectateur. L'observation de *The Tempest* a provoqué en elle, un sentiment de désarroi mais aussi un plaisir intellectuel rare : « *a truly 'transcendent' moment*⁸⁸ ». Ainsi, la description d'Iris permet à l'auteur de mettre en lumière une expérience face à l'œuvre d'art qu'elle considère comme stimulante. La protagoniste est troublée par son oubli de la figure masculine dans le tableau mais elle est également déstabilisée par l'analyse de cet oubli qui est interprété par Paris comme un désir inconscient. La description de *The Tempest* permet donc d'entrer dans la psyché du personnage et de révéler des vérités « enfouies ». Enfin, elle met en exergue un certain type de regard – un « regard voyeur » – qui est attribué à différents personnages dans *The Blindfold*. Il correspond en premier lieu à celui de Paris, un personnage masculin manipulateur, qui cultive le plaisir de voir.

⁸⁸ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit.*, p. 2.

Chapitre 2 : Mondes intimes

Un jeu d'opposition entre intérieur et extérieur peut être décelé dans *The Blindfold* et dans *What I Loved*. Les appartements mais aussi les boîtes et les tiroirs appartenant aux personnages symbolisent des espaces intérieurs, protecteurs. Ils sont opposés à un espace extérieur – principalement la ville de New York – qui apparaît comme un espace libérateur mais aussi dangereux. De plus, la protagoniste Iris dans *The Blindfold* est submergée par ses conflits intérieurs qui transparaissent à l' « extérieur ». Leo dans *What I Loved* et Mr Morning dans *The Blindfold* tentent de protéger des « mondes intimes » : les objets qu'ils collectent et rassemblent leur sont chers ou sont des biens personnels. Iris se révèle être fragile psychologiquement et essaie quant à elle, de reprendre le contrôle, face à la folie qui la menace. L'intime et l'intimité seront des notions clés dans l'analyse de ces passages. Nous les utiliserons pour évoquer « ce qui est profondément intérieur⁸⁹ ». Est « intime » ce « qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même⁹⁰ ».

⁸⁹ Véronique Montemont, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », in Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dir), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 19.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

A. Frontières de soi

a) Le « regard mâle » d'Iris

Dans son essai sur *The Tempest*, Siri Hustvedt revient sur son expérience personnelle face à cette toile. Elle y insiste sur l'importance du regard représenté dans ce tableau, qui, selon elle, illustre une scène de voyeurisme. La figure masculine sur la gauche, observe la jeune femme dénudée mais celle-ci ne le regarde pas en retour et d'ailleurs nous ne savons pas si elle a remarqué sa présence. Cependant, le regard de la figure féminine dirigé vers le spectateur invite ce dernier à « pénétrer » dans l'espace de la toile. Nous avons fait référence auparavant à la composition de ce tableau qui est basé sur un schéma triangulaire. Pour Hustvedt, le spectateur devient le « double » de la figure masculine et se retrouve, grâce à ce jeu de regard, pris dans un piège de séduction :

By recognizing me, the spectator, her eyes draw me into the space of the canvas, where I imaginatively become the man's double. In a painting, everything occurs simultaneously, and I find myself trapped in this triangular seduction of looking, the direction of her gaze at me coupled with the direction of his at her is what triggered my amnesia of him, the wandering male spectator. I forgot him because I had become him⁹¹.

L'auteur explique qu'Iris a oublié la figure masculine car elle a pris sa place dans le tableau et Paris interprète l'oubli d'Iris en présentant les mêmes arguments. Hustvedt transfère donc sa perception de *The Tempest* à la protagoniste, Iris, et attribue au critique d'art, Paris, son analyse de l'œuvre d'art et sa réflexion concernant la « disparition » du personnage masculin.

Dans le tableau de Giorgione, le corps nu et sensuel de la figure féminine en fait un objet de désir. Cependant, son regard ne traduit pas une intention de séduction. Elle semble plutôt avoir surpris le spectateur qui l'observe. Or, un voyeur, au sens courant, est une personne qui se plaît à observer des scènes érotiques ou à observer autrui, mû par une curiosité malsaine⁹². Il ne souhaite pas être vu et demeure pour cela à une certaine distance ou se cache. Si le spectateur est un voyeur dans *The Tempest* comme le soutient Hustvedt, celui-ci est ici « démasqué ». Regarder incognito est une

⁹¹ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 5.

⁹² *Dictionnaire Hachette*, Paris : Hachette, 2010, p. 1716.

expérience qui ne dure pas. Paris se comporte comme un voyeur lorsqu'il souhaite accéder à ce qu'il y a de plus intime chez Iris. Il l'observe attentivement, la questionne et la déstabilise en assumant ouvertement sa démarche. De même, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, Iris va aussi se glisser dans la peau d'un voyeur. Lorsqu'elle se travestit en homme, son regard est sans limite et elle assiste masquée par ses vêtements à des scènes nocturnes dans la ville de New York. Mais à cette attitude de voyeur, s'adjoint pour Iris le plaisir narcissique d'être regardée : en se promenant dans la rue, elle souhaite également attirer les regards des gens qui la croisent.

Dans *The Tempest* la figure féminine est représentée comme un être inatteignable. Elle est séparée de l'homme par la rive et se situe légèrement en hauteur, par rapport à lui, en étant assise sur la butte. Selon Hustvedt, la scène d'allaitement impose également une distance entre la figure féminine et celui qui l'observe, qu'il soit à « l'intérieur » ou à « l'extérieur » du tableau. En effet, elle n'est pas alanguie, rêveuse ou endormie comme peuvent être représentées certaines femmes dans des nus féminins mais occupée à nourrir son nouveau-né. Le désir qu'elle suscite chez ses spectateurs est accompagné d'une frustration, engendrant inévitablement une tension érotique : « *The lovely woman is not a reclining odalisque. Her erotic presence is defined by the fact that in this moment of nursing motherhood she is more unattainable than if she had no child beside her*⁹³. » Dans l'histoire de l'art occidental, les nus féminins ou les tableaux à thème sensuel ou érotique se sont adressés pendant des siècles à un spectateur présumé masculin. Pour John Berger dans *Ways of Seeing*, ce spectateur est le protagoniste principal du tableau. Son regard conditionne l'existence de l'œuvre :

In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger – with his clothes still on⁹⁴.

Dans *The Tempest*, l'homme dans le tableau, tout comme le spectateur à l'extérieur, sont habillés et se délectent du spectacle d'une belle femme dénudée. Selon Hustvedt, les femmes adoptent facilement un regard masculin lorsqu'elles observent ce genre d'œuvre d'art : « *What has been discussed less is that women hop very easily into a*

⁹³ Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 8.

⁹⁴ John Berger, *Ways of Seeing*, op. cit., p. 54.

*man's shoes when looking at such painting*⁹⁵. » L'auteur est convaincu que les femmes et les hommes possèdent une « mobilité sexuelle » qui leur procurent une grande liberté. Par le biais de l'imagination, il est possible de se mettre à la place de l'« autre » et de se projeter ainsi plus intensément dans un tableau ou dans une fiction : « *the sexual mobility we have when we look at a painting or read a book is more liberating than constraining*⁹⁶. » Iris, en s'identifiant au sujet masculin dans *The Tempest*, a prouvé qu'elle franchissait aisément la frontière séparant les sexes lorsqu'elle contemple un tableau. Elle réitère cette expérience transgressive avec une œuvre de fiction. En effet, elle assiste son professeur de littérature, le professeur Rose, dans la traduction d'un court roman allemand intitulé *The Brutal Boy*. Dès la première lecture, Iris s'identifie au protagoniste, Klaus, un petit garçon de dix ans, aux pulsions sadiques, qui s'aventure seul dans la ville, la nuit venue. Cependant, Iris ne se contente pas de s'imaginer à la place du personnage masculin dans le tableau et dans la fiction. Nous verrons qu'elle décide de franchir les frontières qui séparent la vie de l'art et la vie de la fiction. Pour cela, elle se travestit en utilisant le costume d'homme qu'elle avait emprunté à son amie Ruth pour la soirée d'Halloween. Ce vêtement est le point de départ de cette aventure, dans laquelle elle devient à la fois l'homme du tableau et le personnage de fiction, Klaus.

Iris débute son travail sur *The Brutal Boy* peu de temps après la soirée d'Halloween. En traduisant le livre, elle s'approprie l'histoire qui devient sienne : « *To the extent that my text grew, the German one disappeared, and I claimed the new narrative. It's mine, I said to myself, my reinvention. I'm making it* » (TB, 138). Elle se sent particulièrement proche du personnage de fiction et s'applique, sur les recommandations du professeur Rose, à respecter le ton utilisé par l'auteur. Ce passage d'une langue à une autre, de l'allemand à l'anglais, enclenche un autre glissement, Iris adoptant les pensées et les tourments de ce personnage imaginaire : « *He was wrong about the tone. I knew. I understood Klaus. I had entered the story completely* » (TB, 140).

Iris se travestit à un moment de sa vie où elle se sent très vulnérable. Deux événements qui se sont déroulés presque simultanément dans son immeuble vont jouer le rôle de catalyseur, lui donnant la possibilité de faire quelque chose qu'elle s'était

⁹⁵ Siri Husvedt, *Mysteries of the Rectangle*, op. cit., p. 8.

⁹⁶ *Ibidem*.

jusqu'alors interdit : « *Every once in a while, I would finger the material of the suit, seized by an urge to wear it, but it wasn't mine, so I let it hang* » (TB, 130). Premièrement, la jeune femme est cambriolée. Elle retrouve son appartement avec la porte et la fenêtre ouvertes ainsi que toutes ses affaires éparpillées sur le sol. Ne possédant aucun objet de valeur, le voleur n'a rien dérobé mais Iris reste choquée de cette intrusion dans un espace qui, symboliquement, lui sert de refuge. Puis, quelques jours après, une étudiante est violée dans l'ascenseur par un homme au visage dissimulé. La victime quitte la ville et son agresseur n'est pas retrouvé. Peu de temps après, ce dernier épisode provoque chez Iris un sentiment d'impuissance : elle n'hésite plus et s'empare du vêtement qui reposait jusqu'alors dans sa penderie (« *Not long after the rape, I started wearing the suit* » TB, 163).

La ville de New York apparaît comme un endroit dangereux dans lequel la jeune femme en tant que provinciale, traverse de nombreuses épreuves. Selon Kristiaan Versluys dans son article intitulé « New York as a Maze » les conditions de vie d'Iris sont difficiles et l'obligent à adopter une stratégie de survie. La jeune étudiante est démunie financièrement et psychologiquement :

Iris, born and bred in Webster, Minnesota, is a provincial character who experiences the city as a survival test. [...] Iris runs a great risk to her physical and mental well-being. As her whole support system has dropped away, she is truly on her own without any kind of backing (financial or psychological)⁹⁷.

Iris réagit souvent lorsque la faim ou la peur deviennent trop intenses. Travaillant la nuit dans un bar, le costume d'homme est, au départ, une sorte d'armure qui la protège, comme le précise Siri Hustvedt : « *money [...] protects you, it gives you an extra-skin. Iris is already a highly sort of sensitive person, so she doesn't have that extra-skin, that protection [...] she puts on a man's suit as a form of armour, to give her that extra-layer*⁹⁸. » Iris dissimule également ses cheveux sous son chapeau de feutre tel qu'elle l'avait déjà fait lors de la soirée d'Halloween. Dans la pénombre de la nuit, elle peut cacher sa véritable identité : « *My cohorts at Rudy's teased me about this new habit, but I had a reasonable explanation. 'No one bothers me,' I would say. 'In the dark, people think I'm a man.'* » (TB, 165). Longtemps réservé aux hommes,

⁹⁷ Kristiaan Versluys, « New York as a Maze, Siri Hustvedt's *The Blindfold* (1992) », in Lens H. Giinter, Riese Utz (ed.), *Postmodern New York City*, Heidelberg : Winter Universitätsverslag, 2003, p. 102.

⁹⁸ Entretien avec l'auteur 17 août 201.

le costume est un emblème de la masculinité⁹⁹. Il donne à Iris une allure androgyne et citadine. Il permet une transformation rapide et, est un moyen pour la jeune femme de se réinventer. Selon Siri Husvedt, les vêtements traduisent les désirs de l'individu qui les portent et offrent l'occasion, lorsqu'ils diffèrent radicalement de nos habits quotidiens, de se projeter très rapidement dans une autre vie : « *There is something appealing about transformations, and clothes are the fastest route to leaping out of your own life and into someone else's*¹⁰⁰. »

Iris ne se contente pas de modifier uniquement son apparence mais change également sa façon de se comporter. Elle utilise, par exemple, un langage grossier et se met à siffler. Ainsi, son travestissement lui donne la possibilité d'expérimenter des attitudes qu'elle associe à la masculinité. Cette expérience révèle que la différence des sexes repose sur un ordre biologique mais aussi, sur toute une série de normes, établies socialement et culturellement, qui peuvent être perçues comme limitantes. C'est ce que développe Siri Husvedt dans son essai intitulé « Being a Man » : « *Most of us accept the biological realities of our sex and live with them more or less comfortably, but there are times when the body feels like a limitation*¹⁰¹. » Ce simulacre permet à Iris de ne plus être dans la retenue et correspond à une prise de pouvoir, lui donnant une force et une confiance en elle qui lui faisaient cruellement défauts en tant que femme : « *Iris's cross-dressing is defensive, an escape from the openness, fragility and boundlessness she connects to her femininity*¹⁰². » Son identité masculine lui procure immédiatement une liberté de regard et de mouvement : « *I'm a new man, I thought to myself, and laughed out loud [...] I walked and walked, from one neighborhood to another, looking at everyone and everything, indulging myself in long stares* » (TB, 164). Se sentant invincible, elle fréquente des lieux dans la ville dans lesquels elle ne se serait jamais rendue auparavant par peur d'être agressée : « *I grew more daring as time went on, stopping in bars I wouldn't have entered alone in the past* » (TB, 165). Elle se promène dans des quartiers malfamés, là où elle sait qu'elle ne rencontrera personne capable de la reconnaître. Elle franchit régulièrement la porte du « *Magoo's* » (TB, 166) un bar miteux ainsi que celle d'une boîte à strip-tease, appelé le « *Babydoll*

⁹⁹ Son équivalent féminin, appelé « tailleur » a été inventé au XIXe siècle mais le « tailleur pantalon » a été réellement introduit dans la garde-robe féminine qu'à partir des années 1960 par le couturier Yves Saint Laurent.

¹⁰⁰ Siri Husvedt, *Plea for Eros, op. cit.*, p. 88.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰² *Ibid.*, p. 102.

Lounge » (TB, 167) buvant des alcools forts et assistant à l'effeuillage des corps féminins qui s'offrent à sa vue. On retrouve ici le regard et la mise en scène du regard repéré par Hustvedt dans *The Tempest* et celui analysé par Berger dans son étude des nus féminins : un homme habillé (Iris portant son costume et son chapeau) regarde des femmes dénudées (des strip-teaseuses). L'identité masculine à laquelle Iris se réfère correspond à un stéréotype. L'homme qu'elle s'imagine être, est viril et courageux : il possède une aisance naturelle et n'a peur de rien. Le regard masculin qu'elle adopte est un regard objectivant dans lequel la femme est réduite à être uniquement un corps désirable. Il est également un regard pénétrant, s'aventurant partout et se délectant de scènes érotiques. Il correspond à celui d'un « voyeur » et coïncide donc avec les regards des deux personnages masculins auxquels elle s'identifie, celui du tableau et celui de la fiction. En effet, Klaus dans *The Brutal Boy*, erre dans la ville et observe des scènes de rue qu'un jeune garçon n'est pas censé voir : « *the child becomes a tiny voyeur of the city's secrets, a hidden witness to street brawls and soliciting prostitutes* » (TB, 135-136). Selon Serge Tisseron dans *Psychanalyse de l'image*, le voyeurisme procure une « jouissance du regard¹⁰³ ». L'œil est libre « d'aller et de venir¹⁰⁴ » et c'est cette liberté qui est à la source du plaisir de celui qui épie ou regarde les autres dans leurs activités intimes. Le « regard mâle » qu'Iris adopte s'affranchit des interdits. L'organe de la vue apparaît comme un organe excitable voire érectile et peut être rapproché ici symboliquement du pénis. Cette description fait penser aux yeux tels qu'ils sont présentés par Georges Bataille dans plusieurs de ses écrits. Se dressant de désir, ils se tendent vers l'extérieur et prennent les attributs de l'organe sexuel masculin¹⁰⁵.

Iris associe inévitablement la force et la puissance à la masculinité. Sa quête de pouvoir passerait par la recherche d'un phallus qu'elle ne possède pas et qu'elle

¹⁰³ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel*, Paris : Dunod, 1997, p. 210.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Dans *Histoire de l'œil*, les yeux du narrateur sont décrits comme « érectiles » lorsqu'il regarde le sexe de Simone. Il est à la fois fasciné et horrifié parce qu'il aperçoit : « Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ; je vis exactement, dans le vagin velu de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* qui me regardait en pleurant des larmes d'urine » Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, in *Œuvres Complètes*, I, Paris : Gallimard, 1970, p. 69. Bataille explique dans *Le Jésusve* sa représentation d'un œil pinéal imaginaire : « [...] cet œil que j'avais voulu avoir au sommet du crâne [...] ne m'apparaissait pas autrement que comme un organe sexuel d'une sensibilité inouïe, qui aurait vibré en me faisant pousser des cris atroces, les cris d'une éjaculation grandiose mais puante ». Georges Bataille, *Le Jésusve*, in *Œuvres Complètes*, II, Paris : Gallimard, 1970, p. 19.

envierait, si l'on prend appui sur l'un des postulats de la théorie freudienne¹⁰⁶. Lorsqu'elle se travestit, elle accorde une importance toute particulière au regard : l'œil jouerait le rôle de substitut afin de pallier à l'absence de pénis.

Le travestissement d'Iris est une transgression si l'on se réfère au sens étymologique du terme *transgressio* qui signifie aller au-delà d'une limite. En brouillant son identité sexuée, elle franchit la frontière universelle séparant les sexes. Par ailleurs, Iris expérimente une autre transgression lorsqu'elle franchit la frontière qui délimite la vie et la fiction. La jeune femme se crée une identité qui mêle réalité et imaginaire en se faisant appeler « Klaus Krüger » (*TB*, 169). Elle fusionne le prénom du personnage de *The Brutal Boy* et le nom de l'auteur de l'ouvrage¹⁰⁷ « Johann Krüger » (*TB*, 133).

Iris semble avancer « à l'aveugle » dans ses pérégrinations car elle dépasse plusieurs limites en suivant uniquement son désir. Son parcours hasardeux dans la ville est à l'image des sentiments confus qui l'animent. Plongée dans l'obscurité de ses doutes, elle contrôle de moins en moins ce qu'elle fait. David Le Breton dans *La Saveur du monde* s'intéresse aux sens d'un point de vue anthropologique et souligne l'aspect dramatique de la cécité qui est considérée dans nos sociétés comme la pire des infirmités. Métaphoriquement, être aveugle, est être en danger : « L'aveuglement est une fermeture à toute lucidité qui mène l'individu à sa perte. La capacité de discernement lui manque. Voir, c'est comprendre, peser les événements¹⁰⁸. »

Afin de se sentir proche de son personnage masculin, Iris se coupe les cheveux très court : « *in early August I cut off my hair* » (*TB*, 167). Elle est consciente que les gens qu'elle rencontre le soir ne la prennent pas pour un homme. En modifiant son image, elle modifie leur perception. Si son genre est « brouillé », leur vision l'est aussi :

¹⁰⁶ Le point de vue Freudien sur la sexualité féminine repose sur le complexe de castration féminin et « l'envie de pénis » exprimé par la fillette qui influencent son évolution ultérieure. Cette théorie a été contestée dans les années 30 puis, par un certain nombre de féministes dans les années 1970. On a reproché à Freud sa vision phallique de la sexualité et de la libido. La femme apparaît comme un être incomplet car « châtrée » et possédant une sexualité passive, peu portée sur le plaisir. Nous nous référons à l'article de Luce Irigaray qui présente la théorie freudienne puis expose les analyses de plusieurs femmes qui s'y sont opposées. Luce Irigaray, « Psychanalyse et sexualité féminine », *Les Cahiers du Grif, Ceci (n') pas (mon) corps*, n°3, 1974, pp. 51-65. Il nous semble cependant intéressant de faire mention de cette théorie car Iris affiche son envie de vivre une expérience avant tout, de la « virilité » qui passe clairement par l'acquisition de substituts symboliques pouvant faire office de phallus.

¹⁰⁷ Siri Hustvedt invente cette œuvre de fiction ainsi que le nom de l'auteur.

¹⁰⁸ David Le Breton, *La Saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris : Editions Métailié, 2006, p. 62.

For me Klaus remained a young man, despite the fact that those who knew me as Klaus never mistook me for a boy. The gap between what I was forced to acknowledge to the world—namely, that I was a woman—and what I dreamed inwardly didn't bother me. By becoming Klaus at night I had effectively blurred my gender. The suit, my clipped head and unadorned face altered the world's view of who I was, and I become someone else through its eyes (*TB*, 169-170).

Ce qu'elle laisse transparaître à l'extérieur – une jeune femme voulant se faire passer pour un homme – offre un aperçu de ce qui se passe à l'intérieur d'elle-même. Le « dehors » coïncide difficilement avec le « dedans », tout semble sens dessus dessous. Iris ne sait pas d'où vient ce désir, tapi au fond d'elle-même et qui refait surface : « *Where he came from, I didn't know. Klaus had been constructed long ago in an underground place I couldn't reach* » (*TB*, 170). Elle est de plus en plus fragile psychologiquement et ne résiste plus, en termes freudiens, aux poussées du « Ça » vers le « Moi¹⁰⁹ ». En se travestissant et en devenant Klaus, elle se laisse submerger par ses conflits intérieurs. De plus, ses pensées et ses gestes deviennent irrationnels. Elle ressent, comme le personnage de fiction, des désirs pervers qui se manifestent notamment par des élans de cruauté qu'elle essaye de contenir tant bien que mal. Elle aperçoit par exemple un soir un clochard endormi et se retient pour ne pas le frapper : « *I bent over him, holding my breath to shut out the stench. I stood up and felt it—a desire to kick him. It overwhelmed me* » (*TB*, 171). Puis, lors d'une autre soirée, son attention se focalise sur un revolver appartenant à un officier de police. Elle tente de s'en emparer mais son propriétaire lui saisit la main afin de l'en empêcher. Iris exprime l'envie de transgresser un interdit – être en possession d'une arme – ce qui lui procurerait par ailleurs un sentiment de toute puissance. Le revolver est aussi un symbole phallique. Iris pourrait exprimer à travers cette action, le désir d'acquérir

¹⁰⁹ Selon Freud, le « Ça » est ce qu'il y a de plus primitif chez l'homme. Il est constitué de l'ensemble des pulsions primaires et obéit au principe du plaisir. Cette énergie est difficilement contrôlée par la conscience. Lorsqu'elle est contrariée ou refoulée, elle s'exprime dans les rêves, les actes manqués ou encore les symptômes névrotiques : « c'est la partie obscure, impénétrable de notre personnalité [...] Seules certaines comparaisons nous permettent de nous faire une idée du Ça ; nous l'appelons : chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes » Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*, 1936, Paris : Gallimard, 1971, p. 99. Citation extraite de l'ouvrage suivant : Marie-Thérèse Laveyssière, *Freud, Choix de textes*, Paris : Masson, 2003, p. 176.

Le « Moi » est l'instance psychologique qui est en relation avec le monde extérieur. Sa fonction consiste à gérer les pulsions en essayant de les satisfaire dans la réalité ou de les refouler lorsque celles-ci correspondent à des désirs inacceptables. Elle s'exerce à la fois sur les plans conscients et inconscients : « La perception est au Moi ce que l'instinct ou l'impulsion instinctive sont au Ça. Le Moi représente ce qu'on appelle la raison et la sagesse, le Ça, au contraire, est dominé par les passions » Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, 1937, Paris : Payot, 1972, p. 193. Citation extraite de l'ouvrage suivant : Marie-Thérèse Laveyssière, *Freud, Choix de textes, op. cit.*, p. 174.

l'« accessoire » manquant à sa panoplie masculine comme nous l'avons évoqué plus haut. Alise Jameson dans son article sur les relations de pouvoir dans *The Blindfold* partage également cette interprétation :

This passage could be read as the moment when Iris satisfies her desire for the phallus by taking the gun, thus gaining the power she can never possess. Iris disguises her lack by cross-dressing yet longs for the phallic weapon that would arguably fill the lack of her desire and complete her masculine self¹¹⁰.

Iris s'isole socialement et s'alimente très peu. La pulsion de vie qui l'animaient au départ évolue en pulsion de mort. Le danger n'est plus extérieur mais intérieur : ses aventures nocturnes la mettent en péril car elle devient progressivement étrangère à elle-même. La folie la guette. Lorsqu'elle se travestit et prend l'identité de Klaus, elle est un être duel, tiraillé par des forces contraires. La violence qui l'anime change de cible et se retourne. Son état psychique et son corps physique sont atteints : touchés. Le costume qui représentait une couche supplémentaire, une épaisseur réconfortante dont elle avait besoin (« *extra skin* ») ne la protège plus. Il cache dorénavant un corps très affaibli. Un jour, face à son miroir, elle est effrayée par sa maigreur mais surtout par son regard morbide « [...] *the emaciation wasn't what scared me. In my face, I saw a morbid change. My eyes were different* » (TB, 176). Son image alors la fait réagir tel un électrochoc et elle décide d'arrêter de revêtir le costume d'homme. Afin de marquer une transition, Iris prend un long bain qui s'apparente à un rituel de purification. En se lavant, elle tente de se débarrasser du mal qui la ronge et se réapproprie également son corps auquel elle n'avait plus accordé la moindre attention : « *For at least one hour I sat in the bathtub and cleaned my body. I was meticulous, energetic* » (TB, 176). La relation qu'Iris entretient avec la nourriture nous renseigne sur ses peurs. Elle s'alimente très peu au départ, par manque d'argent. Puis, petit à petit, le fait de ne pas manger est un moyen de contrôler ce qui « entre » en elle. Lorsqu'il s'agit de son corps, Iris ne souhaite pas briser les barrières mais au contraire, en construire de plus solides afin de se sentir moins vulnérable.

Siri Hustvedt s'est intéressée à la représentation de la nourriture dans un essai intitulé « *Ghosts at the Table* » publié dans *Mysteries of the Rectangle*. Dans cette

¹¹⁰ Alise Jameson, « Pleasure and peril: dynamic forces of power and desire in Siri Hustvedt's *The Blindfold* », *Studies in the Novel*, n°42, 2010, pp. 421-42, édition électronique, <<http://www.readperiodicals.com/201012/2318878931.html>>, (dernière consultation 20/03/2014).

étude de plusieurs natures mortes notamment celles de Jean-Baptiste-Siméon Chardin et Juan Sánchez Cotán, elle souligne que ce genre pictural ramène inévitablement à la vie et à la mort. En observant des natures mortes, le spectateur peut ressentir une présence humaine malgré le fait qu'aucune forme humaine vivante n'y soit représentée. Chez Chardin, les fruits et les légumes peints révèlent notre nature mortelle tandis que chez Cotán, ils traduisent la volonté d'affirmer une séparation entre le corps et le monde extérieur¹¹¹. La nourriture de toute évidence, ramène au monde matériel et tangible. Les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont brouillées lorsqu'on consomme et digère des aliments, comme l'explique Hustvedt : « *In the real world food becomes part of the body. It enters us, is used, and the excess is expelled as waste. Consumption and digestion blur the boundary between the eater and the eaten*¹¹². » En effectuant presque un jeûne, Iris se replie sur elle-même et bloque toute ouverture¹¹³. Dans le roman *What I Loved*, on retrouve la thématique de la privation de nourriture à travers les études menées par le personnage de Violet. Elle s'intéresse aux troubles alimentaires chez les femmes et aborde entre autres, l'anorexie. Violet fait remarquer à son ami Leo que les anorexiques ressentent une menace venant de l'extérieur et réagissent en bloquant ce qu'elle appelle « leurs ouvertures ». Pourtant, selon Violet, notre rapport au monde induit des interactions et des mélanges nécessaires avec ce qui nous entoure :

It started because I was looking for a way to talk about the threat anorexics feel from the outside. Those girls have overmixed, if you see what I mean. They find it hard to separate the needs and desires of other people from their own. After a while, they rebel by shutting down. They want to close up all their openings so nothing and nobody can get it. But mixing is the way of the world. The world passes through us—food, books, pictures and other people (*WIL*, 88-89).

Iris a été symboliquement « traversée » par une peinture et une fiction, qui au lieu d'effectuer un passage, comme des aliments qu'elle ingérerait, sont restées en « elle ». Son comportement peut être interprété comme un mécanisme de défense face à une possible contamination. Ainsi, un parallèle serait établi entre la nourriture et l'art

¹¹¹ « In Chardin, I feel a comfortable relation between the absent bodies and the food that is meant to enter them. [...] In Cotán, the very idea of food is suppressed in the name of a larger order of things, an order that relies on highly refined separations—among them a clean cut between the body and the outside world » Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹¹² *Ibid.*, p. 46.

(pictural et littéraire). Plusieurs mois après, lorsqu'Iris converse avec le professeur Rose au sujet de son épisode de travestissement, elle insiste sur le fait qu'une fiction peut contaminer son lecteur : « *You know as well as I do that the line can't be drawn, that we are infected at every moment by fictions of all kinds, that's inescapable* » (TB, 190). Si sa maigreur est associée à la maladie et à la mort, la nourriture devient, à un moment, synonyme d'espoir. Selon elle, Klaus est une sorte de monstre situé dans ses entrailles. La nourriture pourrait étouffer cette chose en elle qui la souille, elle remplirait son vide intérieur et viendrait recouvrir ce qui ne doit pas sortir : « *With every mouthful, I was burying Klaus, piling more and more dirt on top of him to keep him down* » (TB, 176).

Iris tente de retrouver sa féminité perdue et espère un changement radical dans son apparence en prenant du poids. En parallèle, elle souffre de migraines intenses et se fait hospitaliser. Les médicaments censés apaiser ses douleurs rendent sa pensée très confuse : « *My thoughts, however, were a madhouse of insight and delusion* » (TB, 179). À sa sortie, elle ne peut pas payer les frais médicaux qui lui sont demandés et elle s'enferme dans son appartement¹¹⁴. Ses migraines la fragilisent encore un peu plus car elles touchent à la fois à son équilibre mental et à la perception de son corps. Celui-ci se révèle être peu fiable, échappant à son contrôle : « *I had put myself back together and now my body was failing me. I knew that the damned thing would crack* » (TB, 179). Rien ne semble pouvoir apaiser ses souffrances. Dans ces moments de crise, Klaus n'est jamais loin : « *He's back, but it doesn't matter* » (TB, 180). Mais, en se détachant de la réalité et en s'imaginant dans un autre corps – celui de son personnage masculin – elle trouve une force qui lui permet de ne pas s'apitoyer sur son sort comme le précise Siri Hustvedt : « *when she reinvents herself as a male character she is finally able to imagine her own rescue*¹¹⁵. » Iris revêt donc une nouvelle fois le costume d'homme et recommence à errer dans la ville. Elle teste les limites de son corps dont elle pousse les capacités à l'extrême en ignorant la fatigue et en ne mangeant presque plus. Elle se coupe les cheveux encore plus courts que lors de son premier épisode de travestissement : « *And I had my hair cut so short that when I touched my neck, I felt bristle* » (TB, 181). Iris, quand elle devient Klaus, pour la deuxième fois, a tendance à ne pas respecter les règles et les croyances morales qui régissent la société dans

¹¹⁴ Le réalisateur Claude Miller pour son film *La chambre des magiciennes* (1999), s'est librement inspiré du chapitre 3 de *The Blindfold* qui retrace le séjour d'Iris à l'hôpital.

¹¹⁵ Siri Hustvedt, *Plea for Eros*, op. cit., p. 101.

laquelle elle vit. Elle va à l'encontre de la loi et jubile de son esprit rebelle lorsqu'elle effectue une sorte de « graffiti » sur le mur d'un bâtiment : « *I wrote NEVER MIND in huge letters on a wall with spray paint I had bought specifically for that purpose* » (TB, 182). On peut noter l'utilisation de lettres capitales qui font ressortir deux mots du reste du texte et attirent de ce fait l'attention du lecteur. L'auteur semble reprendre ici les codes typographiques du Street art. En effet, les artistes « graffeurs », lorsqu'ils réalisent des fresques travaillent sur des lettres stylisées et volumineuses afin de les rendre les plus visibles possible. Hustvedt s'amuse donc avec la forme du texte (la typographie) et crée un « effet visuel ».

Les transgressions d'Iris lui procurent un plaisir grisant et ses passages à l'acte ont quelque chose de cathartique lui offrant la possibilité de se purger des tensions émotionnelles qui l'envahissent. Cependant, sa joie est accompagnée d'un sentiment de culpabilité. Les valeurs morales du « Surmoi¹¹⁶ » vont exercer sur elle une contrainte, l'obligeant inévitablement à lutter contre ses pulsions : « *These misdemeanors left me both invigorated and guilty. Each night, I told myself it was the last* » (TB, 182). Iris rencontre un soir, au « *Magoo's* », le professeur Rose. Celui-ci peine à la reconnaître et son étonnement est encore plus grand lorsqu'il entend le serveur appeler la jeune femme Klaus. À l'image de son costume élimé, Iris est épuisée. Le regard du professeur Rose la transperce et elle se rend compte à ce moment précis qu'elle est inévitablement allée trop loin. Elle fond en larmes et ne cache pas sa douleur : « *The misery I felt then was grief. I wanted her back, my old self, the girl who had watched him go, and she was dead. I mucked it up* » (TB, 184). Ces retrouvailles avec son professeur de littérature mettent un terme à ses expéditions nocturnes. Elle ne portera plus le costume et le rendra définitivement à son amie Ruth.

¹¹⁶ Le Surmoi possède une fonction de censure et peut être défini comme l'ensemble des contraintes morales intégrées par l'enfant au cours de son éducation : « [...] le Surmoi est le successeur et le représentant des parents (et des éducateurs) qui, pendant les premières années de l'individu, ont surveillé ses faits et gestes. Le Surmoi continue, sans y presque rien changer, à remplir les fonctions de ces parents et éducateurs, ne cessant de tenir le Moi en tutelle et d'exercer sur lui une pression constante. Comme dans l'enfance, le Moi reste soucieux de ne pas perdre l'amour de ce maître dont l'estime provoque en lui un soulagement et une satisfaction, et les reproches, un remords » Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, 1948, Paris : Gallimard, 1972, pp. 170-71. Citation extraite de l'ouvrage suivant : Marie-Thérèse Laveyssière, *Freud, Choix de textes, op. cit.*, p. 181.

b) *Jouissance et violence de la transgression*

La relation entre Iris et le professeur Rose repose sur plusieurs transgressions. Dès leur première rencontre à l'université, Iris est séduite par le charisme et l'intelligence de cet homme âgé d'une cinquantaine d'années. Il possède une voix sensuelle à laquelle elle n'est pas insensible : « *Seeing him left an oddly sensual impression on me. It must have been his voice. He was wooden in his body, but when he spoke, the tone of his voice was highly changeable and sensitive, and it stayed with me—a sonorous trace in my ear* » (TB, 120). Il se montre, de son côté, très froid voire méprisant avec elle. Il impose donc une distance qui apparaît infranchissable entre les deux.

Iris se démarque des autres étudiants qui assistent au séminaire du professeur Rose qui s'intitule « *Hegel, Marx, and the Nineteenth-Century Novel* » (TB, 119) grâce à son érudition et à sa sensibilité littéraire. Il lui propose à la fin du semestre de l'assister dans ses recherches et Iris accepte avec enthousiasme. Durant le premier mois de leur collaboration, le professeur Rose lui donne principalement des articles théoriques et critiques en allemand à traduire en anglais. Puis, dans un deuxième temps, il lui demande d'étudier *The Brutal Boy*. Avec du recul, Iris considère que leur travail de traduction sur cette œuvre littéraire a modifié profondément leur relation. *The Brutal Boy* aurait joué le rôle d'un intermédiaire, les rapprochant et leur permettant de dépasser plusieurs limites :

The German novella we translated together became the vehicle for a twist in our relations. Without it, I'm convinced, nothing would have happened. We would have remained as we were, professor and student, locked in the formality of two roles. *The Brutal Boy* changed all that, blurring the lines of convention and muting our inhibitions. It took a long time for its effects to be played out fully, but I think they were profound. I don't mean to blame a work of fiction for my own behavior. That would be stretching the truth. I'm saying that the story was a door to another place, and in the end we chose to open it and cross the threshold (TB, 132-133).

Dès le début, le professeur Rose demande à Iris un travail exigeant : lorsqu'elle lui rend les pages qu'elle a traduites, il les rature beaucoup et les annote, les recouvrant presque entièrement avec l'encre de son stylo : « *The manuscript was covered with slashes and notes in the margin* » (TB, 141). Iris se sent parfois humiliée par la critique sévère de sa traduction et le ton condescendant utilisé par le professeur Rose lors de leurs entretiens hebdomadaires. Dans ce jeu de pouvoir, Iris est clairement dominée intellectuellement par son professeur : elle reconnaît sa maîtrise de l'allemand et la

justesse de son analyse. Elle essaye en retour de le provoquer et décide de tirer parti de ses atouts physiques afin de le désarçonner. Un jour, elle choisit de découvrir ses jambes en portant une jupe et opte pour des sandales. Sa tenue ne suscite pas, en revanche, l'effet escompté. Elle se fait réprimander par son professeur qui lui fait remarquer que son choix vestimentaire n'est pas approprié vue la température extérieure : « *'Good heavens, girl!' he shouted at the feet. 'It's cold outside! Don't you freeze in those ridiculous shoes? Where are your galoshes?'* » (TB, 142). Déçue par sa réaction, elle s'imagine complètement désinhibée, chantant à tue-tête et effectuant un strip tease perchée sur son bureau : « *I imagined myself belting out a song in a big voice from his desktop and stripping. I saw myself pull off my sweater and throw it at his head. I smiled* » (TB, 142). L'enseignant incarne une figure autoritaire et paternaliste. Plusieurs fois, elle souhaite avoir la force de lui prouver qu'il ne détient pas le savoir : « *old men think they own the truth* » (TB, 140). Elle se montre pourtant incapable de lui tenir tête : « *his presence made me shrink* » (TB, 140). Lorsqu'elle n'arrive plus à s'exprimer et qu'elle perd confiance en elle, il ne lui reste plus que sa beauté sur laquelle elle puisse se reposer. Elle cherche à capter le regard du professeur et s'enferme dans un rôle de femme, en attente du désir de l'homme. Elle se met alors dans une position d'objet et non plus de sujet. Cette analyse peut nous permettre de comprendre ce qu'Iris recherche au travers de son expérience de travestissement qui débute après avoir achevé la traduction de *The Brutal Boy*. On retrouve dans l'identité masculine qu'elle adopte la fusion de plusieurs personnalités réelles ou fictives qui lui permettent d'expérimenter aussi plusieurs types de regard. Contrairement à Klaus ou à l'homme représenté dans *The Tempest*, le professeur Rose n'est pas un « voyeur » mais il est, cependant, quelqu'un qui scrute et domine. Il est le « regardant » et elle est la « regardée ». Quand elle se travestit, elle inverse ainsi les rôles et se place de l'« autre côté ». Elle abandonne, par ailleurs, toute forme de séduction, comme si ce jeu était uniquement un jeu féminin. Il convient de rappeler que dans *The Tempest*, selon Hustvedt, c'est la figure féminine, qui par son regard, tend un piège au spectateur.

Nancy Huston dans son essai *Reflets dans un œil d'homme* pointe l'émotion que peut provoquer la beauté féminine chez le sexe opposé et l'importance qu'elle revêt dans

nos sociétés¹¹⁷. L'auteur souligne que depuis l'enfance, les garçons apprennent à contrôler leur désir tandis qu'on enseigne aux filles à tenir compte de celui-ci, soit pour l'attiser soit pour s'en méfier :

Tous les garçons apprennent dès leur plus jeune âge à contrôler, à canaliser, à dévoyer et à sublimer leur envie des filles. Et toutes les filles apprennent qu'il leur faut tenir compte du regard masculin, que ce soit pour l'attirer ou pour l'éviter. C'est une *donnée* pour elles fascinante, excitante, à la fois désirable et dangereuse, susceptible de conduire au grand amour comme au viol, au bonheur comme au malheur¹¹⁸.

Iris souhaite faire naître le désir chez son professeur afin de le mettre dans une position de faiblesse. Elle essaie de franchir une limite qui, d'un point de vue déontologique, n'est pas autorisée. À nouveau, le danger est pour Iris quelque chose d'excitant. En outre, le professeur Rose souhaite faire partager son intérêt pour le roman et en particulier pour le personnage de fiction. Il s'assure qu'Iris éprouve de l'empathie pour Klaus, prétextant que si ce n'est pas le cas, cela pourrait nuire à la traduction. Il ne donne pas son analyse du personnage bien qu'il semble insinuer qu'il le comprend parfaitement. Klaus incarne quelque chose d'indicible : « *He nodded but said nothing more. His eyes were bright, knowing. He looked like a man with a secret* » (TB, 139). Lorsqu'Iris fournit une traduction de qualité et réussit donc à être au plus près des mots de l'auteur et des maux de Klaus, il émet une inquiétude. Le professeur fait remarquer que *The Brutal Boy* pourrait être une sorte de boîte de Pandore qui contiendrait, comme dans l'histoire relatée dans la mythologie grecque, tous les malheurs et les fléaux pouvant frapper les êtres humains. Il pense que ce travail serait peut-être à l'origine d'une catastrophe et semble insinuer qu'Iris, vulnérable du fait de sa jeunesse et de son innocence, pourrait en être affectée :

« Perhaps this is a mistake, » he said. « The story, you know. » He seemed to be addressing a third person in the room. « It's a Pandora's box of sorts, isn't it ? » His voice was soft. He doesn't want anyone to hear us, I thought. Then he spoke more loudly. « How old are you, Miss Vegan? »
« I'm twenty-two. »
He nodded, running a hand through his hair. « I see, » he said. This information appeared to make him sad (TB, 143).

¹¹⁷ Nancy Huston s'intéresse aux comportements des hommes et des femmes dans des relations hétérosexuelles.

¹¹⁸ Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, op. cit., p. 29.

Iris s'interroge sur les motivations de son professeur qui se montre très possessif par rapport au texte. Il l'encourage à interpréter l'histoire telle que lui la ressent et la rappelle à l'ordre lorsqu'elle s'éloigne du sens de certains passages qui lui semblent très importants : « *This is a passage of great sexual tension, Miss Vegan. Erotic power—latent of course, but there! You've left it all out, made it bland!* » (TB, 145). Leur dernier entretien se conclut sans qu'ils aient franchi la limite qui aurait fait basculer leur relation professionnelle en relation amoureuse. Iris, en voulant remercier le professeur Rose pour le travail effectué ensemble, se laisse submerger par ses émotions et se met à pleurer. Le professeur devine ses soucis d'argent. Il lui propose un petit déjeuner et lui donne plusieurs billets de vingt dollars afin qu'elle puisse subvenir à ses besoins. Iris désire le toucher mais ne prend pas cette initiative. Le professeur Rose se contient le plus possible afin de ne pas dévoiler ses sentiments. L'expression de son visage cependant le trahit et il semble tourmenté par leur séparation : « *I saw a savage face, lined and contorted with emotion* » (TB, 159). Il saisit la main d'Iris très fermement lorsqu'elle lui tend le manuscrit qu'il avait oublié. La force de sa poigne la surprend et lui fait mal. Puis, il pose un doigt sur ses lèvres lorsqu'elle tente de s'exprimer. Il y a dans ce geste la tension érotique qu'il lui avait signalée lors de leur étude du passage de *The Brutal Boy*. Le professeur lui indique de cette manière que les mots qui s'échapperaient de sa bouche sont imprononçables car interdits. À ce moment précis, le professeur Rose sait ce qu'il risque dans cette relation et ne le permet pas.

Lorsqu'Iris et le professeur Rose se rencontrent au « *Magoo's* », un an et demi s'est écoulé depuis cette étrange séparation. Le professeur est parti enseigner dans une autre université en Caroline du Nord. Il ne peut s'empêcher d'agir en protecteur lorsqu'il reconnaît Iris dans le bar et qu'il s'adresse au serveur : « *I'll take care of her* » (TB, 184). Quand ils se retrouvent tous les deux, tard le soir, dans les locaux de l'université qui leur sont familiers, un nouveau seuil, au sens propre comme au sens figuré, est franchi. Nous nous référons notamment à la porte (« *a door* ») et au seuil (« *the threshold* ») mentionnés par Iris au sujet de l'histoire de *The Brutal Boy* et des conséquences irrévocables que la fiction a pu avoir sur sa relation avec son enseignant. Le Professeur Rose semble être touché par le fait qu'Iris ait osé s'aventurer dans ce jeu périlleux qui brouille les frontières entre la fiction et la réalité. Les barrières qu'il avait lui-même établies cèdent : « *you disarm me* » (TB, 185). Ils se laissent tous les deux emporter par leur désir. Iris décrit la scène en soulignant leur attirance mutuelle

et l'aspect fougueux et impulsif de leurs gestes. Guidés par leurs pulsions qu'ils ne contiennent plus, une part animale s'exprime en eux, teintée de violence : leurs corps sont propulsés sur le sol sous une lumière crue, des cris s'échappent de leurs bouches, ils s'« entre-dévorent » jusqu'à en être complètement étourdis :

We were noisy lovers that night in Philosophy Hall. I'm sure we made a racket, falling to the floor in a desperate heap under the hard fluorescent light, and I know I screamed in crisis and that he talked to me, but I can't remember what he said, probably what everybody says, the name of the other person or just "yes"—words fraught with meaning only when they are spoken. To repeat them is sacrilege. In short, we ate each other alive, and when it was over, we lay in silence, stunned, I think, by what had happened (*TB*, 185-186).

Si l'on se réfère à la pensée de Georges Bataille, l'interdit qui pèse sur leur relation est une invitation à la transgression. Dans *L'Érotisme*, il soutient que « l'interdit est là pour être violé¹¹⁹. » Selon lui, le désir des amants est si violent car passionnel, qu'il peut se transformer en désir de violence. L'érotisme serait le moyen d'approcher au plus près la mort, car il est l'expérience d'un désir illimité, un excès qui peut mener à la destruction et à la perte de soi : « L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort¹²⁰. » Pour Bataille, il existe chez l'homme une nostalgie de la continuité perdue. Nous sommes des êtres isolés : nous naissons et nous mourons séparément. Un abîme, une distance infranchissable séparent chacun des êtres :

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps, nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être¹²¹.

Il distingue l'expérience érotique de l'activité sexuelle en précisant toutefois que l'activité sexuelle est une forme d'érotisme. La sexualité est commune aux humains et aux animaux. Elle vise la reproduction et / ou la jouissance tandis que l'érotisme est une « recherche psychologique, indépendante, [...] du souci de reproduction de la vie¹²². » Contrairement à la sexualité ordinaire, l'érotisme ne vise pas le plaisir mais permet d'atteindre le moment d'interruption de l'isolement de l'individu. Les êtres

¹¹⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres Complètes*, X, Paris : Gallimard, 1987, p. 67.

¹²⁰ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957, p. 12.

¹²¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 21.

¹²² *Ibid.*, p. 17.

humains cherchent à fusionner avec l'être aimé dans « la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi¹²³. » Bien que la jouissance et l'amour donnent un sentiment de « totalité¹²⁴ » (Bataille parle d'un « érotisme des corps » et d'un « érotisme des cœurs »), l'homme n'est toujours « qu'en dehors¹²⁵ ». Selon Alberto Moravia qui signe la préface d'*Histoire de l'œil* traduit en italien : « la conception érotique de Bataille implique que l'amant veut mordre, dévorer, assassiner, détruire l'amante dans un possible effort de communication et d'identification¹²⁶. » Lorsqu'ils font l'amour pour la première fois, Iris et le Professeur Rose (qu'elle appelle par la suite par son prénom, Michael), expriment le désir de se posséder, de ne faire plus qu'un.

Les deux protagonistes entretiennent une relation adultère. Tous les après-midis, ils se retrouvent dans l'appartement d'Iris, puis Michael Rose rejoint plus tard son domicile où il vit avec sa femme. Pour Iris, une transgression a mené à une autre transgression. Elle a cessé de se travestir et de s'identifier au personnage de fiction de *The Brutal Boy* à la demande de Michael. La jeune femme aurait été incapable de prendre une telle décision si elle n'avait pas été forcée de le faire. Elle considère cet ordre comme un soulagement car il provient d'un homme autoritaire qu'elle respecte et qu'elle admire :

I don't think you should do it anymore.'

'What?'

'Klaus.'

I welcomed the sanction, knew I had been waiting for it, had hoped for it. 'I know,' I said. 'I won't' (TB, 186).

L'interdit possède une valeur psychiquement structurante et elle ressent la nécessité de lui obéir. Pourtant, une limite lorsqu'elle est dépassée fait apparaître une autre limite, comme si Iris était entrée dans une dynamique qui ne pouvait être arrêtée. En effet, en fréquentant un homme marié, elle enfonce une règle morale et à nouveau transgresse. Selon Bataille, la transgression ne permet pas d'abolir les limites qui sont

¹²³ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁴ Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme* in *Œuvres Complètes*, VIII, Paris : Gallimard, 1976, pp. 102-103.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Alberto Moravia, Préface à la traduction italienne d'*Histoire de l'œil*, Storia Dell'occhio, Roma : Gremese Editore, 1980, p. 16. Citation traduite de l'italien par Silvia Lippi extraite de l'article Silvia Lippi, « Transgression et Violence chez Bataille et Lacan », *La clinique Lacanienne*, N°10, 2006/1, p. 255.

sans cesse reconduites : « La transgression est ainsi liée à l'échec puisqu'elle porte le sujet jusqu'au point où il défaille, où il se perd, et qu'elle-même s'affirme comme inachèvement, mouvement toujours à reprendre¹²⁷. »

Pour Iris, une autre limite a été franchie lors de son travail de traduction avec Michael Rose : tous les deux auraient été séduits par cette histoire car elle relate quelque chose qui est à la fois cruel et excitant. Ils posséderaient une attirance pour le mal qui les auraient réunis. La fiction se serait infiltrée dans leurs vies et cette expérience aurait révélé ce qu'il y a de plus diabolique et de plus chaotique en eux : « *that thing between us, I think it's evil* » (TB, 190). Selon Rose, la limite entre le bien et le mal est aisément franchie par certaines personnes. Et parfois, durant un court instant tout peut basculer : « *A barrier is lifted. In some people it's never formed. For others it means crashing down the gate. And then I think sometimes you just open the door and walk through— like nothing* » (TB, 192). D'ailleurs, Iris a presque rompu cette barrière symbolique lorsqu'elle a voulu se saisir au « *Babydoll Lounge* » du revolver que possédait le policier. Son désir de destruction était bien là et elle se rend compte que cet acte déviant aurait pu avoir des conséquences irréversibles sur sa vie. Quand elle repense à cet épisode douloureux, elle adopte une position de repli malgré son envie d'oublier ce qui est, à présent, un souvenir trop encombrant. Crier pourrait lui permettre d'expulser « hors d'elle » l'émotion négative qui l'envahit : « *I saw the policeman's gun, and seeing it in my mind made me want to scream. I clamped my jaw shut and closed my eyes* » (TB, 192). Le corps d'Iris se rigidifie : sa bouche et ses yeux sont fermés. Elle bloque ainsi toute ouverture vers l'extérieur comme pour ne pas laisser s'échapper ce mal « intérieur » qui pourrait, une nouvelle fois, refaire surface.

Michael Rose est présenté comme un personnage jaloux et soupçonneux mais aussi distant et tourmenté. Il est caractérisé par son érudition et sa capacité à discourir. Vers la fin de leur relation, Iris relève que les conversations qu'il initie s'appuient certes sur différentes disciplines, mais se rapportent toutes au même sujet : « *[...] whether it was about literature, philosophy, or science, he was circling around this other thing, this third presence* » (TB, 198). On peut relever l'utilisation répétée du pronom sujet « *it* » qui permet de créer un mystère autour de cette « chose » qui s'avère innommable et incontrôlable : « *We can't turn back the clock now. It's in us. If we close our eyes, it will jump out at us in the darkness* » (TB, 199). Les deux personnages sont unis

¹²⁷ Alain Arnaud, Gisèle Excoffon-Lafarge, *Bataille*, Paris : Seuil, 1978, p. 99

(« *we* », « *us* », « *our* ») pour s'opposer et combattre un ennemi qui est à la fois intérieur (« *in* ») mais aussi extérieur (« *out* »).

À la fin du chapitre quatre, est relatée une scène dans laquelle Iris accepte d'avoir les yeux bandés suite à une proposition de Michael. Le lecteur peut alors établir un rapport entre le titre du roman et le récit. Cependant, cela nécessite de sa part un travail interprétatif car il s'agit de comprendre pourquoi ce court passage est révélateur de l'ensemble de l'œuvre. Nous reviendrons sur la valeur connotative et métaphorique du titre un peu plus loin dans notre analyse.

Lors de leur dernier rendez-vous, Iris, qui a un foulard sur les yeux, est guidée par Michael pour pouvoir retrouver le chemin qui mène à son appartement. Iris s'amuse de sa cécité qui lui procure de nouvelles sensations. On notera l'utilisation de plusieurs verbes indiquant l'importance de l'ouïe et du toucher : « *heard* », « *listened* », « *graze* » (TB, 202). Quand ils arrivent chez elle, ils prolongent ce jeu, à la demande de Michael. Iris ne distingue plus les limites de son corps et cette plongée dans l'inconnu est, au départ, décrite comme excitante : « *Like a child, I felt that my blindness made me disappear, or at least made the boundaries of my body unstable. One of us gasped. I didn't know who it was, and this confusion made my heart pound* » (TB, 203). Les deux amants forment une seule et même entité ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Bataille sur le désir érotique qui suppose « la dissolution relative de l'être¹²⁸. » En étant aveugle, Iris est vulnérable et Michael apprécie de pouvoir la dominer physiquement : « *He had taken my wrists and held them above me in a gesture of conquest, and the recognition aroused me* » (TB, 203-204). Le foulard qui recouvre ses yeux peut être vu comme un masque qui dissimule son identité. Comme l'indique Alise Jameson, Iris est devenue un corps anonyme sur lequel Michael projette ses désirs :

To see is thus to have power. Blind, Iris appears helpless, but there is freedom available in this powerlessness. The anonymity opens the doors to fantasy in which Iris and Rose can extend reality. However, this also contains a danger: without the other's gaze, Rose is incapable of recognizing Iris as a separate individual¹²⁹.

¹²⁸ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 23.

¹²⁹ Alise Jameson, « Pleasure and peril: dynamic forces of power and desire in Siri Hustvedt's *The Blindfold* », op. cit.,

Leur jeu érotique laisse entrevoir une part sombre chez l'homme qu'elle pensait connaître. Les gestes de Michael deviennent de plus en plus appuyés et hâtifs. Il lui avait avoué à demi-mots cette fureur qui pouvait s'emparer de lui. Dans la nuit et dans la pénombre de la pièce où ils se trouvent, son désir devient brutal et incontrôlable. Tous deux se livrent à un combat, l'un imposant sa force et l'autre essayant de se défendre :

His hands hurt my wrists, and I struggled to free them, but he jerked me back onto the warm sheet and his fury shocked me. It's strange that one thinks at such moments, that thoughts move freely, that I remembered our conversations. Unspeakable acts, seizures of cruelty, Klaus. I choked on my fear, heard a noise come from me, an animal sound of alarm, and then I said, "No!" He put his hand over my mouth. "Shhhh! Someone will hear you." "No!" I cried out again, fighting him with my free hand. He grabbed it, but I kicked underneath him and screamed again. "Witch," he growled, and the name made me cry. He slapped me across the mouth. The pain astonished me. He doesn't know, I thought, he's still inside it. He can't know. Again he held his hand over my mouth as he pushed on me, dragging me to the end, but I beat his back with the fist of one hand and felt with my mouth for his fingers. I bit him, listening to the noise of his howl, and the sound made me happy. He pulled away, and I sat up, ripping the scarf from my face and throwing it down on the bed (*TB*, 204-205).

Ce passage met en avant la violence qui s'empare des personnages. On peut relever l'utilisation d'un champ lexical de l'animal « *growled* », « *bit* », « *howl* » qui souligne leur comportement régressif. L'accumulation de verbes d'actions et l'enchaînement de phrases courtes entraînent une accélération du rythme du texte. De plus, la peur d'Iris s'exprime par les bruits qu'elle émet pour se défendre, telle une proie. Elle écoute aussi attentivement ceux produits par son amant qui est devenu, tout à coup, un adversaire et une sorte de prédateur pour elle. Ses pensées sont rapides comme pour assurer sa survie : « *thoughts move freely* », « *I thought* ». Cette scène peut être rapprochée de la description racontant la première fois où Michael et Iris ont fait l'amour car la même animalité resurgit. Toutefois, la description met ici l'accent sur la douleur plutôt que sur le plaisir.

Iris se dirige immédiatement vers la fenêtre après avoir ôté le foulard de sa tête. Elle prend ainsi de la distance et peut dominer la scène du regard. Les rôles se sont inversés : elle est debout tandis que Michael est assis sur le lit. Elle est silencieuse tandis qu'il pleure bruyamment. Cette fois-ci, c'est le personnage masculin qui est vulnérable. Ce dernier se place devant le miroir et invite Iris à regarder son reflet. L'introduction dans le texte d'un dispositif réfléchissant introduit un jeu d'optique que le lecteur pourra repérer. Comme le précise Liliane Louvel, le miroir « a en commun avec le tableau d'être entouré d'un cadre, bordure, lisière, frontière d'avec la

matérialité du mur. Il se présente comme le double du tableau, dévoilant le double du personnage, inversé dans son reflet.¹³⁰ » La figure du double est ici pertinente puisque Michael est devenu un « autre » durant la scène du foulard. Son corps nu, face au miroir, le confronte durement à la réalité. Iris en se tenant derrière lui, fait aussi partie cette image, qu'ils observent, perplexes. La jeune femme peut être perçue comme le double de Michael mais leurs corps sont décrits de manière à les opposer. Il est présenté comme un être vieillissant et peu désirable « *I saw him, saw the soft, pale flesh of his belly, the deep navel and flaccid genitals* » (TB, 206) alors qu'elle est jeune et apparaît très attirante : « *The lips appeared very red and swollen, a lonely sign of blatant sensuality* » (TB, 206). L'un repousse le regard « *I looked away* » (TB, 206) tandis que l'autre l'attire « *Michael seemed transfixed by my reflection* » (TB, 206). Michael avoue à Iris le trouble que la jeune femme a produit en lui. Un trouble initié par le regard : « *'When I found you, [...] you were like a lost boy, a haggard, wild-eyed kid, a little crazy, too. [...] I've seen you, really seen you, and what I've seen isn't simple or small. It's complex, ambivalent, mysterious and it's driven me crazy'* » (TB, 208). L'effet-miroir se prolonge car les termes que Michael utilise pour décrire l'image d'Iris travestie en homme, semble dorénavant lui correspondre : « *lost* », « *a little crazy* ».

Le désespoir des deux personnages, leur questionnement sur le mal et les pulsions sadiques, le plaisir et la douleur qui résultent de l'action de voir ou de ne pas voir sont des thématiques que l'on retrouve dans un poème de Bataille extrait de *L'Archangélique et autres poèmes* :

bande-moi les yeux
j'aime la nuit
mon cœur est noir

pousse-moi dans la nuit
tout est faux
je souffre

le monde sent la mort
les oiseaux volent les yeux crevés
tu es sombre comme un ciel noir¹³¹

¹³⁰ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 126.

¹³¹ Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes*, 1967, Paris : Gallimard, 2008, p. 118.

Dans ce poème, la nuit est le moment où tout bascule où les forces du « mal » ressurgissent. L'obscurité est associée à la souffrance et au mensonge. Iris a voulu « jouer » à l'aveugle, elle s'est laissé bander les yeux, mais ce jeu est allé trop loin. Elle a été confrontée à la déraison, à la monstruosité et presque à la mort. En outre, durant sa période de travestissement, Iris n'était pas capable de déchiffrer ce qu'elle ressentait. Elle avait métaphoriquement les « yeux bandés » car elle ne pouvait pas comprendre et contrôler ses désirs. Ce n'est qu'en percutant symboliquement des obstacles violents qu'elle arrive à mieux appréhender le monde qui l'entoure et à saisir des aspects de sa personnalité jusque-là méconnus. Le titre du roman en faisant référence à un jeu, indique au lecteur la dimension initiatique des expériences vécues par le personnage. Enfin, il permet d'introduire les notions de visible et d'invisible qui sont au cœur du roman.

Siri Hustvedt dans le recueil d'essai *Plea for Eros*, fait allusion au fait que les transgressions d'Iris peuvent créer un malaise chez le lecteur¹³². Le dépassement des limites est, nous l'avons vu, dans un premier temps grisant pour la protagoniste mais il constitue au fur et à mesure un véritable danger. Hustvedt confie qu'elle est personnellement très attachée dans sa vie à tout ce qui peut l'éloigner du chaos : « *I remain attached to order, to moral thresholds, to all the forms that keep chaos at bay*¹³³. » Une psychiatre lui a raconté qu'elle n'hésite pas à faire lire *The Blindfold* à ses patientes. Hustvedt s'en étonne tout d'abord, pour ensuite se rendre compte que ce roman fait effectivement réfléchir à l'importance de certaines frontières physiques et morales qui servent à protéger l'individu¹³⁴.

De plus, Hustvedt s'interroge sur la construction du « moi » dans *The Shaking Woman or A History of My Nerves*. Selon elle, certains individus ont des personnalités plus « fermées » que d'autres. Ceux qui auraient des contours plus « flous » seraient capables d'englober plusieurs « moi » : « *Some people have tight, hard little selves. Others are more open. Some are so open they drown in other people, like the psychiatric patients who confuse 'I' and 'you'*¹³⁵. » Ainsi, elle met en scène une protagoniste qui, comme nous l'avons démontré, peut aisément adopter une autre personnalité et s'ouvrir aux autres et au monde. Iris a la capacité de « s'immerger »

¹³² Siri Hustvedt, *Plea for Eros*, op. cit., p. 101.

¹³³ *Ibid.*, p. 201.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹³⁵ Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or a History of My Nerves*, London : Spectre, 2010, p. 195.

dans un tableau et dans une fiction et de s'identifier complètement aux figures masculines. Sa confrontation avec le réel n'en est pas moins dure mais son expérience montre qu'elle a créé, grâce à sa sensibilité particulière, une histoire qui n'appartient qu'à elle.

B. Des objets mis en boîte : les matériaux d'une fiction

On trouve dans *What I Loved* et dans *The Blindfold*, des descriptions d'objets qui sont mis dans des boîtes. Ces objets sont des biens personnels qui sont protégés soit dans un tiroir soit dans des contenants en carton. Leur observation attentive et minutieuse est une expérience individuelle. Ces objets ne provoquent pas une sensation esthétique. Ils sont, pour la plupart, des objets du quotidien, abîmés voire sales. Nous nous interrogerons sur la fonction de ces descriptions d'objets dans la fiction.

a) Le tiroir de Leo : se souvenir et inventer

Dans *What I Loved*, peu de temps après le décès de son fils, Leo rassemble plusieurs objets ainsi que des images qu'il place soigneusement dans le tiroir de son bureau, les protégeant de ce fait de la poussière et de la lumière. Dans cet espace de rangement très étroit se trouve une première catégorie d'objets en lien avec l'enfance de son fils Matthew : des dessins, un programme d'une pièce de théâtre basée sur une histoire s'intitulant *Horton Hears a Who* et une fiche d'un joueur de baseball. Leo y met également une pierre de couleur verte et plusieurs photographies représentant des membres de sa famille, exterminés dans un camp de concentration en Allemagne lorsqu'il était enfant. Petit à petit, au fil des mois et des années, le tiroir se remplit de nouveaux objets. Leo y dépose notamment un rouge à lèvres, une chaussette noire et des barrettes oubliées par Erica lors de son départ en Californie. Une petite photographie de Bill et Violet découpée dans un magazine vient s'ajouter à la série initiale de photographies de famille. Deux objets en lien avec Mark, le fils de Bill, viennent compléter la collection : un couteau¹³⁶ et un bout de carton provenant d'une

¹³⁶ Le couteau qui appartenait à Matthew a été volé par Mark. Lorsque ce présent offert par Leo pour les onze ans de Matthew avait soudainement disparu, Mark en avait déploré sincèrement la perte. Pourtant, il sera retrouvé dissimulé dans sa chambre quelques années après.

boîte de beignets. Pour finir, Leo glisse méticuleusement des copies de lettres adressées à Bill et rédigées par Violet au début de leur histoire d'amour.

Leo est l'unique personnage qui étudie et manipule ces objets qui appartiennent à son monde intime – le fait qu'il soit également le narrateur du roman donne lieu à un clin d'œil à l'acte d'écriture romanesque qui sera analysé plus bas. Le contenu du tiroir est relié au passé de Leo : ces objets convoquent des personnes disparues qu'il a aimées ou qu'il fréquente encore mais juste occasionnellement. Ainsi s'introduit le topos littéraire du tiroir comme métaphore de la mémoire. L'ouverture de cet espace symbolique dans la narration signale au lecteur une description à venir, souvent suivie d'une réflexion introspective.

Leo sélectionne au départ ce qu'il souhaite sauvegarder, en se fiant à son instinct. Ses choix deviennent ensuite plus réfléchis. Il opte, par exemple, pour une photographie de presse de Bill et Violet dont les petites dimensions créent une illusion de distance entre les personnes photographiées et celui ou celle qui les observe. L'image rappelle à Leo une situation vécue : « *I wanted the picture there, because the photo's small dimensions imitated the proportions of distance—two figures standing very far away from me* » (*WIL*, 191). La description des objets et des images entreposés dans le tiroir n'apparaît pas moins de sept fois dans la narration : elle apporte un rythme au texte et vient structurer le récit. Comme un lever de rideau marquant le début d'une pièce de théâtre, l'ouverture du tiroir se fait progressivement et assure un effet de dévoilement. Leo se positionne au-dessus et bénéficie « d'une 'bonne / belle vue'¹³⁷ » sur l'ensemble de son contenu une fois ouvert. Il mentionne les couleurs, les matières et les dimensions des objets et détaille les poses et les vêtements des personnes figurant sur les photographies. Une image mentale du tiroir et de son contenu vient se « loger » dans l'œil du lecteur¹³⁸. Leo souligne l'aspect étrange de cette collection bien qu'elle lui soit familière : « *I opened the drawer and examined my hoard of things. They looked odd to me [...]* » (*WIL*, 303). Les choses se superposent, se mêlent les unes aux autres, formant un drôle de tableau, si nous prenons en compte le fait que le tiroir peut jouer le rôle de cadre. Par ailleurs, le regard de Leo se focalise parfois uniquement sur certains éléments. Il effectue un « gros plan » voire un « très gros plan » sur les objets si l'on compare son regard à un appareil photographique ou à une caméra. Le lecteur

¹³⁷ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 98.

¹³⁸ Je me réfère à une expression utilisée par Liliane Louvel au sujet de la translation picturale et de ses effets sur le lecteur. Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 89.

doit reconstituer, faire « ré-apparaître » ces objets et ces images qui se trouvent dans l'espace décrit par le narrateur mais qui sont placés dans une sorte de « hors-champ ». Sa mémoire est mise à l'épreuve car de nouvelles choses sont sans cesse rajoutées dans le tiroir qui, à la fin de la narration, semble complètement rempli. En outre, on peut noter l'emploi de métonymies qui enrichissent le texte mais compliquent la tâche du lecteur. Ce dernier doit être attentif pour reconnaître les objets décrits. Le morceau de la boîte de beignets est présenté comme un déchet dans un état de décomposition avancée : « *the bit of cardboard* » (WIL, 303) ; « *burned cardboard* » (WIL, 364). De même, l'expression employée pour décrire la photographie de Bill et Violet ne fait ressortir que quelques-unes de ses caractéristiques formelles. Elle apparaît comme une image dépourvue de signifiants iconiques : « *a thin square cut from a magazine* » (WIL, 303). Ces métonymies permettent aussi à l'auteur d'insister sur la simplicité des objets et des images collectés par Leo. Enfin, elles indiquent également que le narrateur a une connaissance intime du contenu de son tiroir car il ne ressent pas le besoin de décrire chaque objet et chaque image entièrement.

Selon Gaston Bachelard qui développe une interprétation phénoménologique de l'espace poétique, le tiroir peut symboliser une intimité très forte. On y dépose des objets mais aussi des secrets. Ces espaces réduits ne sont en conséquence, jamais vides et « portent en eux une sorte d'esthétique du caché¹³⁹ ». Le tiroir est pour Leo un lieu de deuil où il entrepose symboliquement ses souffrances mais aussi ses regrets : « *It was a place to record what I missed* » (WIL, 191). En effet, le verbe « *to miss* » peut être employé pour exprimer le manque qu'il ressent mais peut aussi renvoyer à la notion d'échec. Nous verrons, en effet, que plusieurs objets sont à mettre en lien avec des personnes qu'il n'a pas réussi à garder de près lui ou qu'il a trouvé difficiles à « cerner », à « saisir ».

Les objets sont entreposés dans le tiroir de son bureau, un meuble qui est associé inévitablement à son travail de professeur d'université. Leo s'est intéressé durant sa carrière au regard dans l'histoire de l'art occidental. Le contenu du tiroir devient en quelque sorte un nouveau sujet d'étude pour lui comme le prouve l'utilisation répétée du verbe « *examine* » (WIL, 151, 182, 303). Il passe de nombreuses heures à observer ce qu'il a déposé dans cet espace de rangement, ce qui témoigne de sa capacité à déchiffrer, à analyser et à réinterpréter sans cesse ce qu'il voit. Cependant, Leo

¹³⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 19.

n'attribue aucune qualité esthétique aux objets et aux images qu'il a sélectionnés. Il ne les arrange pas non plus dans le souci de produire quelque chose de beau. On relève toute une série de verbes d'action qui indiquent que Leo les manipule intensément : « *touched* » (WIL, 182) ; « *put* » (WIL, 191) ; « *moved* » (WIL, 191) ; « *grouped* » (WIL, 191) ; « *shifted* » (WIL, 192) ; « *push* » (WIL, 284) ; « *picked up* » (WIL, 303) ; « *take out* » (WIL, 364).

Pour Hustvedt, nous avons une expérience visuelle très différente lorsque nous regardons des objets ordinaires et lorsque nous regardons une œuvre d'art. L'œuvre d'art établit nécessairement une relation entre l'artiste et le spectateur. Nous décelons une intentionnalité dans l'objet artistique qui nous force à nous impliquer pleinement. Ainsi, Leo ne regarde pas de la même façon les objets et les images de son tiroir et une œuvre d'art. Les descriptions de cet espace de rangement ne provoquent pas une saturation picturale du texte contrairement aux nombreuses *ekphraseis* insérées dans le récit que nous étudierons dans la deuxième partie de notre étude. Pourtant, dans les passages étudiés, nous décelons une présence picturale indirecte « *in absentia*¹⁴⁰ ». En nous appuyant sur une expression formulée par Liliane Louvel, il s'agit ici d'une « impression picturale » qui serait « de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double¹⁴¹ ». En effet, Hustvedt semble user de techniques propres au genre pictural des Vanités en introduisant dans sa fiction une série d'analogies thématiques. Nous mentionnerons plusieurs éléments du texte qui « font tableau » sans toutefois avoir une confirmation absolue : « Nous sommes ici dans le domaine de l'intuition, de l'interprétation, de la culture aussi¹⁴² ».

Comme nous l'avons indiqué précédemment, les objets et les images dans le tiroir de Leo sont juxtaposés de manière chaotique. Selon Delphine Gleizes dans son article sur les Vanités dans la littérature, le texte « en reprenant la disposition symbolique des objets dans la scène s'approprie son discours moral sous-jacent, sans avoir besoin pour cela de le formuler ni de l'expliciter par lui-même¹⁴³ ». Ce désordre apparent pointe la « totale inanité [des objets] en regard du destin mortel de l'homme¹⁴⁴ ». L'historien de

¹⁴⁰ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 90.

¹⁴¹ Liliane Louvel, *Texte / Image*, op. cit., p. 34.

¹⁴² Liliane Louvel, *L'œil du texte*, p. 145.

¹⁴³ Delphine Gleizes, « 'Vanités', codes picturaux et signes textuels », *Romantisme*, « Images en texte », n° 118, SEDES 2002, p. 78.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

l'art Ingvar Bergström¹⁴⁵ a divisé le répertoire des Vanités en trois grands groupes représentant le caractère transitoire de la vie humaine, la résurrection et enfin, l'existence terrestre. Cette dernière catégorie est elle-même subdivisée en symboles relatifs au pouvoir et à la richesse, aux plaisirs, à l'amour profane et aux travaux intellectuels. Les objets collectés par Leo correspondent majoritairement à des symboles se rapportant aux plaisirs et à l'amour profane. En effet, les dessins, le programme de la pièce de théâtre, la fiche d'un joueur de baseball se rapportent aux activités de loisirs de son fils. Les lettres de Violet et les objets appartenant à Erica sont des souvenirs de femmes qu'il a aimées. Plusieurs objets sont périssables comme par exemple, le morceau presque consommé de la boîte de beignets et le rouge à lèvres d'Erica rappelant au narrateur la fragilité des choses matérielles. Les portraits photographiques le renvoient également à l'avancée inéluctable du temps et tiennent place de *memento mori*¹⁴⁶. Le couteau de Matthew quant à lui est un symbole de pouvoir.

En tirant sur la poignée, Leo rapproche les objets et les images vers lui. Il fait presque « corps » avec eux et devient, à son tour, un objet parmi des objets. La frontière entre l'animé et l'inanimé, le monde des vivants et le monde des morts semble poreuse. Son tiroir préfigure d'une certaine façon ce qui sera sa boîte ultime, c'est-à-dire, son cercueil. De plus, on peut observer que l'auteur fait référence à un des motifs de prédilection de la Vanité. Des crânes ou des squelettes sont souvent représentés pour évoquer l'abandon de l'enveloppe charnelle et un retour à la matière :

Le squelette tel que le mettent en jeu les artistes est un objet propre, une épure graphique, qui ne porte plus le souvenir de la chair qu'il a un temps portée. Tout un pan de la Vanité classique utilise ainsi ce symbole conventionnel pour invoquer la condition post-mortem¹⁴⁷.

Le contenu du tiroir inspire à Leo une image et plus précisément une image macabre. Chaque objet pourrait être vu comme un os qui formerait une sorte de squelette.

¹⁴⁵ Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London : Faber & Faber, 1956.

¹⁴⁶ « All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another's person (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt » Susan Sontag, *On Photography*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁷ Catherine Grenier, « Les Vanités comiques » in Anne-Marie Charbonneaux (dir.), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris : Flammarion, 2005, p. 122.

I had begun to think of [my drawer] as a ghostly anatomy in which each object articulated one piece of a larger body that was still unfinished. Each thing was a bone that signified absence, and I took pleasure in arranging these fragments according to different principles (*WIL*, 191)

Ce corps dénué de chair, appartiendrait à un être entre la vie et la mort, un fantôme. Cette figure de l'entre-deux évoque à la fois les personnes qui sont décédées et qui « peuplent » symboliquement son tiroir mais pourrait être également une projection réaliste et sinistre de ce que son corps est appelé à devenir. En faisant allusion aux Vanités, l'auteur emprunte au pictural son « retentissement symbolique¹⁴⁸ ». L'image s'immisce dans la fiction de manière subtile et le lecteur pourra passer à côté de ce jeu. Il nous semble, en effet, que l'auteur s'amuse à développer un registre du visible et de l'invisible. L'image viendrait donc « hanter¹⁴⁹ » le texte et le lecteur comme les fantômes hantent le tiroir du narrateur.

La collection de Leo est toutefois incomplète et la figure humaine qu'il imagine est une entité morcelée. L'ouverture, l'observation, la manipulation des objets et enfin la fermeture de ce tiroir l'apaise : « *The act of closing the drawer on these things that belonged to Erica soothed me* » (*WIL*, 151). Cette activité, souvent nocturne, est pour lui un moment privilégié qui s'inscrit dans le temps. Il est concentré, calme et ses gestes sont précis : « *Sometimes I would get up, go to my desk, and check my drawer, emptying its contents slowly and methodically* » (*WIL*, 182).

La référence intertextuelle à *Horton Hears a Who*¹⁵⁰ permet à l'auteur de créer une mise en abyme qu'un lecteur averti pourra repérer. En effet, le titre de la pièce de théâtre dont Leo a gardé le programme fait référence à un ouvrage pour enfants, racontant l'histoire d'un éléphant qui souhaite protéger un petit monde invisible, vivant dans un grain de poussière. Les motivations de ce personnage font écho à celles du narrateur de *What I Loved*. Leo veille sur ce monde miniature qu'il a construit mais règne aussi en maître. Le narrateur est, en effet, dans une situation de contrôle : il peut décider du début et de la fin de ce qui prend la forme d'un rituel. Jean Baudrillard dans *Le système des objets* indique que l'acte de collectionner et les gestes qui lui sont

¹⁴⁸ Delphine Gleizes, « 'Vanités', codes picturaux et signes textuels », *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁹ Je me réfère à une citation de Philippe Hamon : « l'allusion est le lieu textuel d'un inconfort de la lecture dans son accès à ce qui la hante, la vérité », Philippe Hamon, « De l'allusion en régime naturaliste », *L'allusion dans la littérature*, Michel Murat (ed.), Colloque de la Sorbonne, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 186. Cité par Liliane Louvel, *Le tiers Pictural*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵⁰ L'ouvrage, publié pour la première fois en 1954, a été rédigé par l'auteur Theodor Seuss Geisel, plus connu sous le nom de plume de Dr Seuss. Il est considéré comme un classique de la littérature enfantine aux Etats-Unis.

inhérents – ranger, classer et manipuler – consistent en un réflexe primaire développé par l'enfant lui procurant un sentiment de maîtrise du monde extérieur¹⁵¹. Dans son tiroir, Leo fait se côtoyer des objets et des images évoquant des événements joyeux avec d'autres liés à des épisodes plus sombres de sa vie ou à des personnes avec qui il a noué des relations complexes. Plusieurs de ses amis ne sont pas représentés par le biais d'objet, comme par exemple Lucille, qu'il perçoit comme quelqu'un de fuyant et d'énigmatique : « *The idea of Lucille was strong, but I don't know what that idea was except maybe evasion itself, which is best expressed by nothing* » (WIL, 365). Les espaces vides de son tiroir ne le sont donc pas tout à fait : ils matérialisent des absences.

Par ailleurs, le couteau de Matthew et le morceau de la boîte de beignets (qui sont tous deux reliés à des vols commis par Mark) éveillent en lui des sentiments contradictoires. Ils ne cessent d'attirer son attention et suscitent donc une forme de fascination mais ravivent aussi ses peurs. Mark a plusieurs fois trahi sa confiance et s'est révélé au fil des années être un menteur et un voleur compulsif¹⁵². Il est, de plus, vers ses dix-neuf ans, suspecté d'avoir été le témoin d'un meurtre. Leo place volontairement ces deux objets à distance des autres car il pense qu'ils sont chargés d'une force dangereuse : « *I keep the bit of cardboard and Matthew's knife far away from the other things. The doughnuts eaten in secret and the stolen gift are heavy with Mark and with my fear* » (WIL, 364). Il attribue un pouvoir presque surnaturel aux objets de son tiroir comme le prouve l'utilisation des termes « *Talismans, icons, incantations* » (WIL, 364) qui font référence à des pratiques religieuses ou magiques.

Leo s'amuse à regrouper les objets et les images et à tisser des liens entre eux. Certains objets peuvent être perçus comme des énigmes et son bureau, sur lequel il dispose le contenu de son tiroir, s'apparente de ce fait, à un plateau de jeu :

Chronology provided one logic, but even this could change, depending on how I read each object. Were Erica's socks the sign of her leaving for California or were they really a token of the day Matt died and our marriage began to fail? For days I worked on possible time tables and then abandoned them for more secret, associative systems, playing with every possible connection. I put Erica's lipstick beside Matt's baseball card one day and moved it near the doughnut box on another. The link between the latter two objects was delightfully obscure but plain once I noticed it. The lipstick conjured Erica's colored mouth, the doughnut box Mark's hungry one. The

¹⁵¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 123.

¹⁵² Leo est effrayé par ce jeune homme qui change aisément d'identité et de personnalité. L'épisode des beignets s'est déroulé alors que Leo hébergeait temporairement le jeune adolescent. Profitant de son absence, il avait mangé les gâteaux sans son autorisation et avait décidé de brûler leur contenant sur le toit de l'immeuble afin d'effacer toute trace de son geste. Leo s'était ensuite rendu compte de la supercherie.

connection was oral. I grouped the photograph of my twin cousins, Anna and Ruth, with the wedding picture of their parents for a while, but then I shifted it to sit beside Matt's play program on one side and the photo of Bill and Violet on another. Their meanings depended on their placement, what I thought of as a mobile syntax. I played this game only at night before I went to bed. After a couple of hours, the intense mental effort required to justify moving objects from one position to another made me tired. My drawer proved to be an effective sedative (*WIL*, 191-192).

Leo rejoue en quelque sorte son histoire mais la réécrit aussi. Ce qu'il entreprend ressemble effectivement à la tâche du romancier comme le prouve l'utilisation des termes suivants : « *chronology* » ; « *read* » ; « *mobile syntax* ». Les objets et les images qu'il voit, s'assemblent pour former un récit et produisent du sens. Ce récit n'est, en revanche, jamais le même puisqu'il est uniquement une construction mentale et que les regroupements qu'il opère sont multiples et variés. Si l'on se reporte à la théorie sémiotique de Charles Sanders Peirce les objets et les images de son tiroir sont considérés comme des signes par le narrateur dans le sens où ils sont là, présents, pour désigner ou signifier autre chose¹⁵³ et font l'objet d'une démarche interprétative (« *their meanings* »). En effet, selon la classification proposée par Peirce, les objets et les images du tiroir correspondent aux trois grands types de signes : l'indice, l'icône et le symbole¹⁵⁴. Certains d'entre eux peuvent appartenir à plusieurs de ces catégories comme par exemple, les photographies qui sont à la fois des indices et des icônes. Le couteau, les lettres d'amour rédigées par Violet, la pierre verte, la fiche d'un joueur de baseball font parties de la catégorie des symboles. Enfin, le rouge à lèvres d'Erica et le morceau de la boîte de beignets sont des indices dans le sens où ils portent la trace d'une présence physique. Ils ont été en contact tous les deux, plus ou moins directement, avec une bouche, celle de sa femme et celle de Mark. Leo souhaite

¹⁵³ Charles Sanders Peirce définit le signe comme : « [...] quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre » Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 121.

¹⁵⁴ « (2.247, *suite*) Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose.

(2.248) Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet.

(2.249) Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet ». *Ibid.*, pp. 140-141.

explorer toutes les possibilités et ne se limite pas aux regroupements les plus simples. Il envisage parfois des associations dangereuses. Mark constitue par exemple, une menace pour les autres personnages de ses récits imaginaires. Les événements qu'il invente peuvent lui faire perdre pied surtout lorsqu'ils échappent à toute forme de rationalité :

I'm often tempted to move the photographs of my aunt, uncle, grandparents, and the twins near the knife and the fragment of the box. Then the game flirts with terror. It moves me so close to the edge that I have a sensation of falling, as if I had hurled myself off the edge of a building. I plummet downward, and in the speed of the fall I lose myself in something formless but deafening. It's like entering a scream—being a scream. And then I withdraw, backing away from the edge like a phobic. I make a different arrangement (*WIL*, 364).

De plus, ce jeu altère ses souvenirs. La frontière entre la réalité et la fiction est mince. À force d'être assemblés, les objets et les images de son tiroir ne retranscrivent plus fidèlement le récit de son passé : « *Only fictions. But we all live there, I thought to myself, in the imaginary stories we tell ourselves about our lives, and then I picked up Matt's picture of Dave and Durango* » (*WIL*, 303).

Dans *The Shaking Woman*, Hustvedt insiste sur le fait que la mémoire est changeante et créatrice. Au fil des années, les souvenirs évoluent et se chargent de nouvelles significations. Dans cette perspective, elle pense que la mémoire ne peut être séparée de l'imagination : « *To one degree or another, we all invent our personal pasts. And for most of us, those pasts are built from emotionally colored memories*¹⁵⁵ ». L'auteur dans *What I Loved*, met en scène un personnage vieillissant qui, à la fin du récit, est de moins en moins l'acteur et de plus en plus le spectateur de sa vie. Les objets et les images de son tiroir sont chargés d'affects et deviennent les matériaux d'une histoire : « *Every story we tell about ourselves can only be told in the past tense. It winds backward from where we now stand, no longer the actors in the story but its spectators who have chosen to speak* » (*WIL*, 364).

Comme nous l'avons précédemment mentionné, le bureau de Leo est un lieu de savoir mais aussi un lieu de mémoire. Or, selon Bachelard, les lieux auxquels nous sommes attachés et en particulier, les demeures privées « logent¹⁵⁶ » nos souvenirs. Notre mémoire s'incarne dans ces « espaces heureux¹⁵⁷ ». En nous référant à la

¹⁵⁵ Siri Hustvedt, *The Shaking Woman*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁶ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

réflexion de Bachelard, nous pouvons avancer que les souvenirs de Leo sont doublement spatialisés, car non seulement le bureau mais aussi le tiroir les protègent et les contiennent. De cet espace plus petit, émergent symboliquement des récits. En outre, Hustvedt confie qu'elle situe toujours les personnages de ses romans dans des lieux existants qui lui sont familiers. Elle a besoin de les visualiser et de s'y projeter pour pouvoir écrire une fiction :

When I write fiction, I see my characters moving around, speaking, and acting, and I always place them in actual rooms, houses, buildings, and streets I know and remember well. I am usually one of those characters, not I as I but as someone else, an other self, male or female, projected into the mental world I inhabit as I write. Mostly, I don't bother to describe the familiar interiors and exteriors in any detail, but I need them in order to do the work. My fictional events have to be grounded in the same way as the experiences I remember. I need *loci*¹⁵⁸.

Nous avons indiqué plus haut que le jeu auquel Leo se prête s'apparente à un processus d'écriture. Nous pourrions aller plus loin, en affirmant que la manière dont il procède ressemble beaucoup à celle de Hustvedt. Leo apparaît à cet égard comme un double fictionnel de l'auteur.

Pour conclure, Hustvedt crée souvent des microcosmes au sein de sa fiction. Dans *What I Loved*, le tiroir fonctionne comme un petit monde à part entière. Selon l'auteur, le studio de Bill est également un microcosme tout comme l'immeuble où il réside avec Leo : « *There is this 'mini-world' which is probably a spatial metaphor for the human relations. In many of my books, I set up these microcosms of characters so they have a space that suits the interactions or intimacy of these relations*¹⁵⁹. » Ces petits mondes sont contenus pour la plupart dans des boîtes. Le tiroir, l'appartement, l'immeuble apparaissent comme des contenants qui s'emboîtent les uns dans les autres. On retrouve également des boîtes dans *The Blindfold* dans lesquels ont été placés des objets. Ces boîtes contiennent également des traces d'une vie passée.

¹⁵⁸ Siri Hustvedt, *The Shaking Woman*, op. cit., pp. 111-112.

¹⁵⁹ Entretien Joey Massé 17 août 2011.

b) *Les boîtes de Mr Morning : un récit impossible*

Le premier chapitre de *The Blindfold* relate l'expérience d'Iris qui accepte de travailler pour un homme âgé d'une cinquantaine d'années du nom de Herbert B. Morning. Iris doit l'assister dans un projet qui consiste à décrire des objets ayant appartenu à une jeune femme décédée. Chaque objet est enfermé dans une boîte, qu'elle n'a le droit d'ouvrir qu'une fois arrivée chez elle. Iris doit ensuite lire et enregistrer ses descriptions sur un magnétophone. Mr Morning souhaite que les descriptions de chaque objet soient très détaillées et prononcées à mi-voix. Iris est séduite par ce travail original qui offre, de plus, une rémunération généreuse : « *The project seemed odd to the point of madness, but I was drawn to it. Chance had given me this small adventure and I was pleased* » (TB, 15). Le projet de Mr Morning est certes, divertissant mais il peut la conduire sur un chemin périlleux menant à la folie : « *to the point of madness* ». L'utilisation du mot « aventure » fait écho inévitablement à un genre littéraire et révèle les attentes du personnage qui pense jouer un rôle décisif dans la tâche qui lui est assignée.

En tant que doctorante en littérature, Iris est confiante dans ses capacités d'observation et de rédaction : « *I imagined my descriptions as pithy, elegant compositions, small literary exercises based on a kind of belated nineteenth-century positivism. Just for the moment, I decided to pretend that the thing really can be captured by the word* » (TB, 16). Pourtant, dès la première description, elle est confrontée à des difficultés et doit s'y prendre en trois fois pour parvenir au résultat attendu. Elle découvre à l'intérieur de la boîte un gant blanc crasseux, reposant sur du papier de soie. La matière pelucheuse du gant et la saleté qui s'y est incrustée lui indiquent qu'il a été beaucoup porté. Cet objet possède une forte valeur indicielle et Iris le relie à son ancienne propriétaire. Selon elle, l'usure du gant atteste que la jeune femme est gauchère. Elle imagine ce qu'elle a pu toucher et les lieux qu'elle a pu fréquenter : « *A girl running her finger along a subway railing* » (TB, 18). C'est surtout par l'intermédiaire du toucher qu'elle tente de dégager des significations. Iris a, d'ailleurs, mélangé ses empreintes digitales avec celles de la défunte. Leurs identités sont temporairement brouillées et se confondent. De plus, Iris attribue à la boîte et au gant des caractéristiques et des sentiments humains « *cruel* » (TB, 17) ; « *innocence* » (TB, 18). Ces personnifications permettent de souligner qu'elle se méfie des objets : elle les considère comme des choses inertes tout en leur attribuant une forme de

pouvoir qui la déstabilise. Le gant, lorsqu'il est porté, reprend forme et Iris ne voit plus un objet mais une main. La frontière séparant le vivant et l'inanimé est poreuse comme l'indique la périphrase « *the small woolen hand* » (TB, 17). En outre, sa main gantée suggère une autre main, celle de la défunte. Le gant crée ainsi l'illusion de rendre visible un corps invisible. Iris a aperçu une inscription sur le bloc-notes de Mr Morning qu'elle rattache au gant : « *woman's hand* » (TB, 14). Ces quelques mots la trouble lorsqu'elle décrit l'objet car ils véhiculent l'image d'un corps démembré et surtout anonyme.

Le gant est, ce que nous pourrions appeler, un objet « auratique », pour reprendre un terme utilisé par Georges Didi-Huberman qui se réfère à Walter Benjamin. En effet, il est « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même¹⁶⁰. » Iris peut observer le gant pendant de nombreuses heures, le toucher et le manipuler autant qu'elle le souhaite, il lui échappe toujours : sa présence révèle une absence. La défunte apparaît comme une figure fantomatique : elle est un être appartenant au passé, pouvant surgir dans le présent par l'intermédiaire du gant qu'elle « habite ». Selon Walter Benjamin, l'aura renvoie à une expérience perceptive intersubjective qui consiste en un échange de regard entre une chose et son observateur :

L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé — ou la nature — et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est — ou qu'on se croit — regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux¹⁶¹.

Ainsi, quand Iris regarde le gant, le gant la regarde en retour ou plus précisément le fantôme de la jeune femme décédée la regarde. Iris est fascinée mais aussi révoltée par cet objet. Elle le jette sur le sol puis le reprend pour l'étudier à nouveau et le remet pour finir dans sa boîte. Elle place volontairement l'objet loin d'elle comme si celui-ci pouvait l'observer : « *Before I slept I moved the box into the other room* » (TB, 17).

Par ailleurs, Iris se heurte aux limites du langage qui n'est, de toute évidence, pas l'outil qu'elle espérait pour pouvoir retranscrire la réalité telle qu'elle la voit. Bien qu'elle soit rationnelle et rigoureuse, ses mots ne permettent pas de « saisir » l'objet :

¹⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 104.

¹⁶¹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, 1939, Paris : Gallimard, 2000, p. 382.

I pressed on with the description, but the more I wrote, the more specific I was about the glove's characteristics, the more remote it became. Rather than fixing it in the light of scientific exactitude, the abundance of detail made the glove disappear. In fact, my minute description of its discolorations, snags, and pills, its loosened threads and stretched palm seemed alien to the sad little thing before me (TB, 18).

À nouveau, lorsqu'elle décrit le deuxième objet qui lui est donné, une boule de coton usagé, elle essaie d'être mimétique mais cette tentative ne rencontre pas le succès escompté : « *the thing was lost to language* » (TB, 25). Iris passe plusieurs heures à l'observer avant d'arriver à rédiger quelques mots. Elle tente d'utiliser des procédés littéraires plus créatifs et indirects comme par exemple, la métaphore mais l'objet lui échappe encore : « *And when I tried metaphors, the object sank so completely into the other thing that I abandoned making comparisons* » (TB, 25).

Mr Morning est très confus quant à son projet qu'il présente comme une biographie de la jeune femme décédée (TB, 13) ou encore comme un travail visant à collecter les souvenirs du monde (TB, 25) ou à en expier les péchés (TB, 28). Iris n'est pas la première qu'il rémunère pour ce travail. Il a demandé auparavant à une autre femme de décrire un drap et a fait écouter cet enregistrement à Iris lorsqu'il l'a reçu pour la première fois dans son appartement. Iris considère que la référence à des détails insignifiants et la longueur de la description rend le tout très pesant : « *painstaking* » ; « *tedious* » (TB, 14). Non seulement la texture du drap est mentionnée mais aussi les taches et les inscriptions sur l'étiquette. Cette juxtaposition de phrases et de mots crée une attente qui aboutit néanmoins à aucune révélation : « *[...] I listened with anticipation, imagining that the words would soon reveal something other than the sheet. They didn't* » (TB, 14).

Mr Morning invite Iris à réagir librement face aux objets mais lui suggère toutefois de s'inspirer de cet enregistrement comme d'un modèle. Il désire qu'elle s'investisse pleinement dans cette tâche et qu'elle exploite toutes ses capacités : « *I need an ear and an eye, a scribe and a voice, a Friday for every day of the week, someone who is sharp, sensitive* » (TB, 13). L'utilisation de l'article indéfini « *a* » / « *an* » révèle la demande contradictoire de Mr Morning qui insiste sur l'aspect impersonnel de sa requête tout en recherchant une sensibilité particulière. Lorsqu'il juge les descriptions d'Iris incomplètes, il la rappelle à l'ordre. Il lui signale par exemple, qu'elle a oublié de mentionner l'odeur du gant. Or, l'objet doit sembler le plus réel possible à travers l'écriture. Il insiste sur ses qualités formelles et notamment sur son volume : « *the absence of odor cripples your description, makes it two-dimensional* » (TB, 20). Il ne

veut pas un « double » de la chose, mais la chose elle-même. C'est grâce à ces détails qu'il peut visualiser les objets. En effet, après avoir récupéré la cassette sur laquelle sont enregistrées les descriptions, il s'isole dans la pièce principale de son appartement et demande à Iris de l'attendre dans la cuisine attenante. Il écoute les descriptions et Iris le voit une fois en train de fermer les yeux comme pour faire monter en lui une image : « *He leaned back in his chair, let his arms hang limply at his sides, and closed his eyes* » (TB, 34). Le lecteur peut voir dans la scène décrite un empilement de boîtes de différentes dimensions. Mr Morning et Iris se trouvent tous deux enfermés dans des pièces qui ressemblent à des boîtes, elles-mêmes encombrées de boîtes envahissant le sol et les meubles. L'appartement de Mr Morning est décrit comme un espace confiné : les stores sont souvent baissés et les fenêtres fermées. Une odeur de chat empeste les lieux dans lesquels s'entassent en plus des boîtes, des livres, des magazines et des vêtements sales. Il ne s'agit pas ici, contrairement à l'image que nous avons proposée lors de notre étude des tiroirs de Leo dans *What I Loved* d'une série de contenants qui s'emboîtent car c'est plutôt un sentiment d'étouffement et une impression de désordre qui resurgissent au travers des descriptions de la narratrice. L'appartement chaotique de Mr Morning fait écho à sa pensée embrouillée mais aussi, comme nous le développerons ci-après, à sa créativité.

Par ailleurs, la requête de Mr Morning exige un regard différent sur les objets du quotidien qui ne sont, habituellement, pas observés avec une telle attention. Iris se force à les étudier malgré le fait qu'elle les trouve, pour la plupart, abjects. L'annonce pour cet emploi était affichée sur un panneau dans le bâtiment de philosophie à l'université. Ce détail atteste que Mr Morning est un personnage qui fréquente ou qui a fréquenté le milieu universitaire et qui possède donc une certaine érudition. Il présente d'ailleurs son projet comme un projet de recherche : « *Wanted. Research assistant for project already under way* » (TB, 10). On pourra relever un trait d'humour dans cette annonce dont le premier mot évoque les affiches destinées aux chasseurs de prime durant la conquête de l'ouest aux Etats-Unis. Iris est une étudiante cultivée dont il apprécie l'intelligence : « *a smart girl like you* » (TB, 27). Il ne nie pas que sa personnalité, son passé et sa sensibilité littéraire transparaissent dans les productions écrites sur lesquelles elle travaille avec acharnement : « *I don't pretend that you're a*

blank slate » (TB, 22). Néanmoins il désire que les descriptions des objets soient anonymes. Dans ce but, il exige qu'elles soient chuchotées :

The whisper is essential, because the full human voice is too idiosyncratic, too marked with its own history. I'm looking for anonymity so the purity of the object won't be blocked from coming through, from displaying itself in its nakedness. A whisper has no character (TB, 15).

La voix est importante selon lui, car elle suggère une présence humaine et peut ainsi, redonner aux objets la vivacité qu'ils ont perdue. Il s'agit de provoquer ce qu'il appelle un « éveil » (« *an awakening* » TB, 15). Le chuchotement fait penser à des incantations et donc à des pratiques ésotériques ou magiques. L'utilisation d'un champ lexical religieux donnent une tonalité mystique à ses propos : « *resurrection* » (TB, 23) ; « *atonement* » (TB, 23). Les dialogues entre Iris et Mr Morning sont construits sur une tension qui monte crescendo. L'auteur met en scène l'angoisse qui s'empare au fur et à mesure de la protagoniste. Mr Morning possède une emprise sur Iris et arrive à lui faire perdre ses mots : « *The hot room, the darkness, his outburst and incomprehensible speech, had robbed me of the will to answer* » (TB, 23-24). Iris décide à chaque fois de mettre un terme à leurs conversations en quittant l'appartement. Dans ce chapitre, la protagoniste effectue de nombreux allers-retours entre son domicile et celui de Mr Morning. Les scènes qui ont lieu dans l'appartement du personnage masculin sont clairement délimitées au niveau de la mise en page graphique : elles forment des paragraphes indépendants, séparés par des espaces. Ce procédé permet de marquer une pause dans la narration. La lecture de plusieurs passages est en effet dense et complexe. Le lecteur peut ainsi prendre du recul et noter que le discours que tient Mr Morning n'est pas cohérent, ce qui contribue à entretenir la confusion autour de ce personnage. En effet, on peut considérer que les descriptions des objets sont culturellement et historiquement ancrées dans une époque et que contrairement à ce que le personnage soutient, la voix ne peut effacer ni le contexte dans lequel elles ont été produites ni leur subjectivité. Les mots qu'il utilise pour se référer aux objets tels que « *purity* », « *nakedness* » (TB, 15) contrastent d'ailleurs nettement avec l'état et les conditions dans lesquelles ils sont conservés. Ils sont effectivement décrits comme étant très sales et dissimulés dans des emballages en carton.

Mr Morning est présenté comme un écrivain rédigeant des articles pour toutes sortes de magazines et se cachant derrière différents patronymes. Tandis qu'Iris peine

à rédiger ses descriptions, Mr Morning lui, se divertit des possibilités que le langage lui offre. Il pratique l'ironie, fait des allusions, inscrit des lettres sur une page au lieu de répondre à Iris comme s'il lui proposait une énigme. Il aime entretenir une sorte de mystère et n'hésite pas à lui mentir. Iris est captivée par cet homme qui l'impressionne et la déstabilise en même temps : « *At the same time, I told myself that the man was a charlatan, someone who loved riddles, innuendo. Nothing he said could be believed* » (TB, 25). De plus, Mr Morning avoue à Iris ne pas maîtriser parfois, totalement sa pensée : « *It's a madhouse in there* » (TB, 28). Il est présenté dans une scène comme un fou tant au niveau de son apparence que de ses agissements. Iris le surprend une fois en train d'écouter toutes les descriptions en même temps, ce qui forme un chaos de voix ce qui n'est pas sans rappeler l'épisode de la tour de Babel. Il lui ouvre la porte en étant débraillé et avec les cheveux dressés sur la tête. Le personnage masculin ressemble alors à un clown ou à un diable sortant de sa boîte.

Iris est persuadée que sa tâche serait plus aisée si elle pouvait avoir accès à l'histoire des objets et à celle de la défunte, mais Mr Morning lui donne des informations vagues ou erronées. Il ne souhaite pas qu'elle soit influencée car cela modifierait sa perception des objets : « *I want to keep you pure and her nameless* » (TB, 28). Iris découvre un miroir dans la troisième boîte. N'arrivant pas à le décrire, elle décide de se renseigner sur la défunte et de mener une courte enquête. Elle s'adresse tout d'abord au concierge de l'immeuble où vit Mr Morning et apprend qu'une jeune femme y a été tuée violemment, trois ans auparavant. Les voisins avaient exprimé des soupçons à l'encontre de Mr Morning mais faute de preuves, il avait été innocenté. La police n'avait jamais découvert l'assassin et l'affaire était restée non résolue. Dans un deuxième temps, Iris se rend à l'université afin de vérifier ces informations. Elle trouve quelques articles de presse et notamment une photographie. Elle accorde à l'image une importance particulière comme si celle-ci pouvait l'aider à mieux comprendre le meurtre, mais aussi, et surtout, le projet de Mr Morning. Iris mentionne la mauvaise qualité de la photographie et identifie son style, qui s'apparente à un portrait pris au lycée : « *a grainy block of newsprint that was probably taken from a high school graduation portrait* » (TB, 33). La photographie est datée et n'offre donc pas une retranscription « fidèle » de la réalité. La jeune femme était, en effet, plus âgée au moment du meurtre. L'image s'avère décevante pour la narratrice qui espérait une « révélation », comme lorsqu'elle avait écouté la description du drap chez Mr Morning. La photographie telle qu'elle est décrite a perdu son pouvoir de représentation : « *I*

stared at the picture, looking for a way in, but it was unusually blank: a girl, neither pretty nor homely, with small eyes and a full mouth » (TB, 33).

À son retour, Iris s'enferme à clé dans son appartement. Les différentes actions qu'elle entreprend mettent en évidence sa peur : elle allume toutes les lumières et s'enroule dans une couverture comme pour mieux se protéger d'une menace extérieure. Mr Morning est véritablement l'intrus qu'elle redoute. Il occupe ses pensées : « [...] *I understood that I was listening for someone, waiting, expecting the sound of an intruder. He was in my head » (TB, 33).* Quand Iris reprend sa description du miroir, une image surgit et se précise au fil de ses mots. La jeune femme décédée n'est plus ce fantôme évanescent dont elle sentait la présence à travers les objets. Elle la visualise dorénavant très clairement :

I wrote, and as I wrote, I saw her body on the floor in the vacant apartment I had visited. I always see it there for some reason—bloodied and torn apart. I see the corpse as in a photograph, black and white, illuminated by a dim light bulb. Even now when it comes to me, I can't examine it closely. I push it away (TB, 33).

La description de cette image mentale ressemble à une photographie prise sur les lieux du crime et qui aurait pu être publiée dans la presse, ce qui pourrait expliquer le choix de ses couleurs (« *black and white* »). Iris imagine le corps tel qu'il aurait pu être découvert par la police, une représentation atroce mais réelle, bien plus « parlante » pour elle, que la photographie qu'elle avait trouvée dans les journaux. L'auteur met en lumière ici l'expérience du romancier qui, au travers du processus d'écriture, est amené à visualiser très clairement les scènes qu'il décrit. Le lecteur de son côté peut avoir une expérience similaire. En effet, la lecture de descriptions d'œuvres d'art ou de fictions de manière plus générale, génère également des images mentales comme le précise Hustvedt : « *when we read descriptions of art works or indeed anything in the world of the book, most of us form visual images in our minds and this enriches the mysterious process of reading*¹⁶². »

Nous avons vu que le travail demandé par Mr Morning à Iris est doublement inquiétant car il apparaît non seulement insensé mais aussi relié à une violente affaire de meurtre. La narratrice se heurte à plusieurs obstacles sans jamais tout à fait comprendre la véritable tâche qui lui est assignée. En effet, le travail de Mr Morning

¹⁶² Correspondance avec l'auteur. Courriel du 10 mai 2010.

consiste à rédiger une histoire à partir d'éléments donnés. Ainsi, les objets protégés dans les boîtes sont comme les objets et les images protégés dans le tiroir de Leo dans *What I Loved*, ils sont des biens matériels, tangibles et éphémères qui permettent de produire des récits fictionnels. Nous pouvons avancer que, comme Leo, Mr Morning incarne la figure d'un auteur de fiction. Le personnage masculin dans *The Blindfold* se sert d'assistants (Iris ou la jeune femme avant elle) afin d'assouvir sa soif de nouveaux récits.

Par ailleurs, lorsqu'Iris étudie les objets, elle fait appel à ses sens pour accéder à la connaissance. C'est le savoir corporel qui est privilégié sur le savoir intellectuel et le savoir visuel va de pair avec le savoir tactile. D'après Maurice Merleau-Ponty, c'est le corps en tant que « véhicule de l'être au monde » qui conditionne toute notre expérience et notre existence¹⁶³. Le corps et l'esprit sont dans une relation d'enveloppement réciproque. Hustvedt se réfère à la pensée de Merleau-Ponty quand elle déclare que le sujet percevant n'est pas un spectateur passif : « *What is known is that human beings are not passive receptors of the out there. Our embodied minds are actively both creating and interpreting what we see*¹⁶⁴. » Iris filtre effectivement ce qu'elle voit et propose une interprétation du réel. Selon l'auteur, le projet de Mr Morning relate les difficultés que nous pouvons éprouver lorsque nous essayons de retranscrire la perception que nous avons du monde par le biais des mots. Cette tâche au combien périlleuse concerne en particulier le romancier : « *Iris's project for Mr. Morning is an impossible one, but it is nevertheless one that we engage in all the time, translating phenomenal experience into words; it is the impossible project of language and of fiction in particular*¹⁶⁵. »

Iris souhaite dès le départ étudier et décrire les objets en ayant des informations sur la personne à qui ils ont appartenu. Or, Mr Morning l'encourage à créer sa propre histoire : « *The story is yours, not mine* » (TB, 36). Selon lui, les objets ne doivent appartenir à aucun espace ni à aucun temps défini : « *I boxed them to keep them untouched by the here and now* » (TB, 13). Ils peuvent être réordonnés sans cesse, au gré de l'imagination d'Iris comme les différents événements d'un récit en construction. La narratrice essaie plusieurs fois lorsqu'elle rédige de structurer sa pensée. Ses idées

¹⁶³ « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 97.

¹⁶⁴ Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking, op. cit.*, p. 236.

¹⁶⁵ Correspondance avec l'auteur. Courriel du 10 mai 2010.

dispersées l'empêchent par exemple, de raconter quelque chose au sujet du miroir : « *I couldn't put anything together* » (TB, 30). Paul Ricoeur dans son ouvrage *Temps et Récit*, considère que le récit, *muthos*¹⁶⁶, est le résultat d'une opération, d'un agencement de faits en système qui permet de rassembler des éléments épars en un tout temporellement cohérent. Pour Ricoeur, la fiction aide à ordonner le réel comme l'explique Annick Dubied : « le temps du récit agit donc sur le temps de la vie, qu'il permet de penser, fût-ce ponctuellement et partiellement ; le récit est une manière de s'approprier une réalité discordante en lui conférant une concordance¹⁶⁷. » L'appartement encombré de boîtes de Mr Morning reflète symboliquement sa créativité mais semble aussi véhiculer l'idée que son projet ne pourra aboutir. Les descriptions des objets enregistrées sur les cassettes correspondent aux voix de différents narrateurs qui, plutôt que d'être sélectionnées et agencées, sont écoutées simultanément. En se référant à la pensée de Ricoeur, l'histoire que Mr Morning pourrait raconter est intelligible car elle n'a ni début, ni milieu, ni fin : « Raconter, c'est selon l'expression empruntée à Thomas Mann, mettre de côté (*aussparen*), c'est-à-dire, à la fois élire et exclure¹⁶⁸. »

En outre, la démarche de Mr Morning fait penser à celle de l'artiste contemporaine Sophie Calle qui, pour son œuvre, *L'Hôtel*¹⁶⁹ (Annexe 6), se fait embaucher comme femme de chambre dans un hôtel à Venise : « *Mr. Morning's project to reconstruct the identity of the dead woman on objects that 'carry her imprint — the mark of a warm, living body on the world' could easily have been conceived by Sophie Calle*¹⁷⁰. » Pendant trois semaines, Sophie Calle nettoie les douze chambres du quatrième étage et surtout étudie et photographie les effets personnels des clients. Elle prend des notes et énumère ce qu'elle a trouvé. Elle observe les draps défaits, regarde et touche ce que les clients ont laissé dans les poubelles. Sophie Calle recherche des

¹⁶⁶ « Nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos* ». Ricoeur propose les bases de sa conception du récit d'après une lecture minutieuse de la *Poétique* d'Aristote. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 1, Paris : Seuil, 1983, p. 62.

¹⁶⁷ Annick Dubied, « Une définition du récit d'après Paul Ricoeur, Préambule à une définition du récit médiatique », *Communication*, vol. 19/2, 2000, édition électronique, <<https://communication.revues.org/6312>> (dernière consultation le 14/03/17)

¹⁶⁸ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, *op. cit.*, tome 2, p. 115.

¹⁶⁹ Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1981-1983, Centre Georges Pompidou. Installation composée de quinze éléments : sept épreuves chromogènes contrecollées sur papier et texte, sept épreuves gélatino-argentiques contrecollées sur papier, un texte.

¹⁷⁰ Christina Ljungberg, « Triangular Strategies : Cross-Mapping the Curious Spaces of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle » in Lucy Kay *et al.* (ed.), *Mapping Liminalities : Thresholds in Cultural and Literary Texts*, Bern : Peter Lang, 2007, p. 130.

signes de leur présence malgré leur absence ce qui semble être aussi la quête de Mr Morning avec les objets ayant appartenu à la défunte. Paul Auster, dans son roman *Leviathan*¹⁷¹, publié en 1992, s'inspire de Sophie Calle pour le personnage de Maria et lui emprunte plusieurs de ses travaux dont *L'hôtel*. La démarche artistique de son personnage est résumée ainsi : « *It was an archeology of the present, so to speak, an attempt to reconstitute the essence of something from only the barest fragments [...]*¹⁷². »

L'artiste Sophie Calle se fixe des règles pour ses œuvres ce qui est également le cas pour Mr Morning qui demande à Iris de suivre un protocole dans l'étude et la description des objets. De plus, Mr Morning comme Sophie Calle dans *L'hôtel* adopte une position de voyeur. Iris est amené à toucher et à observer des affaires personnelles, appartenant au monde intime de la défunte, une situation qu'elle juge inconfortable : « *I realized I was behaving like a person with a guilty conscience* » (TB, 26). Enfin, Sophie Calle instaure une frontière floue entre le réel et l'imaginaire. En effet, elle mêle dans ses œuvres des éléments réels et des éléments fictifs :

Sophie Calle n'a eu de cesse de développer, dès 1978, ses récits factuels-fictionnels à teneur autobiographique, accompagnés de photographies, de redéfinir la notion d'auteur, voire de fiction elle-même, en jouant de tous les entrelacs et brouillages possibles¹⁷³.

Sophie Calle et Mr Morning se servent des matériaux du quotidien pour pouvoir produire des récits. L'aventure d'Iris avec Mr Morning est ainsi une mise en abyme du travail du romancier. En définitive, Hustvedt dans le premier chapitre de *The Blindfold*, offre un questionnement sur le pouvoir du langage et ses limites et met en lumière une fois encore, un va et vient entre le réel et la fiction.

¹⁷¹ Paul Auster fait référence à six autres œuvres de l'artiste (*Suite vénitienne, La Garde-robe, Le Strip-tease, La Filature, Le Carnet d'adresses, Le Rituel d'anniversaire*) et invente deux œuvres fictionnelles.

¹⁷² Paul Auster, *Leviathan*, London : Penguin Books, 1992, p. 70.

¹⁷³ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle, *Unfinished* » in *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Christine Macel (dir.), Paris : Éditions Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, pp. 17-18.

PARTIE 2.

**LA RELATION ENTRE L'ARTISTE,
L'ŒUVRE D'ART ET LE SPECTATEUR
DANS *WHAT I LOVED* ET THE
*BLAZING WORLD***

Dans les romans *What I Loved* et *The Blazing World* les artistes Bill Wechsler et Harriet Burden se focalisent sur le corps qui est le sujet principal de plusieurs de leurs œuvres d'art. Le corps féminin en tant qu'objet de désir est majoritairement représenté. Lorsqu'il est dénudé, il est un appel au toucher et la peau devient une surface érotique, tendre et fragile sur laquelle les artistes inscrivent de nombreuses traces telles que des empreintes ou des inscriptions. Par ailleurs, la peau constitue également une frontière symbolique entre l'intériorité et l'extériorité. Les artistes souhaitent abolir les barrières physiques séparant l'œuvre d'art du corps du spectateur, le visible et le tangible ne devenant alors plus qu'un. Dans cette perspective, le corps comme Merleau-Ponty le formule, est un « touchant-touché¹ ».

Les médiums utilisés par les deux artistes sont très variés et les descriptions de ces œuvres d'art seront étudiées dans l'ordre dans lesquelles elles apparaissent dans les romans. Nous analyserons, tout d'abord, les œuvres d'art de Bill Wechsler intitulées « *Self-Portraits* » et « *Hysteria Pieces* » pour ensuite nous intéresser aux œuvres d'art conçues par Harriet Burden s'intitulant « *The History of Western Art* » et « *The Suffocation Rooms* ». On notera ainsi une évolution des pratiques artistiques de ces deux artistes qui délaissent progressivement les œuvres en deux dimensions (la peinture et la photographie) pour passer à des œuvres en trois dimensions (la sculpture et les constructions en volume, introduites pour la plupart, dans des installations). L'expérience du spectateur face à l'œuvre d'art évoluera aussi parallèlement. Dans *The Blazing World*, l'artiste Burden invite ses spectateurs à vivre une expérience inédite dans laquelle ils sont non seulement des « voyeurs », mais aussi des « acteurs ». Nous verrons que la sensualité qui peut se dégager des œuvres de Bill dans *What I Loved* laisse place à un sentiment d'oppression dans la dernière installation de Burden, *The Blazing World*.

¹ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 47.

Chapitre 1 : Une expérience sensible

Dans *What I Loved*, Bill produit deux séries d'œuvres d'art, *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces*, qui se focalisent principalement sur deux de nos cinq sens : la vue et le toucher. L'artiste propose une réflexion sur le corps féminin qu'il représente dans ces œuvres, comme un objet de désir mais également comme un corps-objet. La première série, *Self-Portrait*, est un ensemble de tableaux dans lesquels est représentée à chaque fois une jeune femme brune. Dans la deuxième série, intitulée *Hysteria Pieces*, l'artiste conçoit une installation à partir de trois grandes boîtes qui contiennent plusieurs pièces. Celles-ci sont accessibles à partir de portes que le spectateur doit ouvrir. Dans chacune des pièces, l'artiste multiplie les supports et les techniques. Comme le titre l'indique, cette installation traite de l'hystérie et plus particulièrement des expériences faites sur les corps des femmes dites atteintes de cette maladie. Chacune des séries d'œuvres d'art est introduite dans le texte par une *ekphrasis*. Ces descriptions riches et détaillées se fondent dans le récit et sont longues de plusieurs pages. Le lecteur peut visualiser la série de tableaux et l'installation décrites grâce à Leo, qui est à la fois le narrateur et le focalisateur mais également le « voyeur », « l'œil » du texte.

Le travail de Bill sur le corps féminin met en avant tout particulièrement la peau et les traces que l'on peut y laisser. L'épiderme apparaît ainsi changeant, sensible et réactif. La peau se découvre et s'expose telle une surface d'inscription ou d'affleurement. L'artiste opte pour des supports et des techniques variées qui forment des strates et peuvent être rapprochés des multiples couches et épaisseurs dont est constituée la peau. La surface des œuvres et la surface de la peau sont à la limite de fusionner et constituent donc des invitations à être touchées. En effet, dans les deux séries créées par Bill, le spectateur découvre les œuvres puis entre en contact directement avec elles à travers une expérience « sensible », soit en les effleurant, soit en les manipulant. De plus, dans les tableaux, comme dans l'installation, les femmes-touchées se montrent passives tandis que les hommes-touchant se montrent actifs. La peau constitue également une frontière de séparation et de proximité entre soi et l'autre. Elle est parfois marquée par des « traces » violentes tels que des coups (ecchymoses) ou des saignements révélant alors sa vulnérabilité et sa fragilité. Dans chacune des séries, l'artiste, néanmoins, ne semble pas s'arrêter à l'extériorité de cette tendre surface. La peau renvoie également à l'individu en ce qu'il a de plus profond, elle est

une composante même de son identité. Bill travaille donc sur la représentation du sujet, sur ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, s'introduisant dans ces œuvres, nous le verrons, d'une manière inattendue.

A. Self-Portrait

a) Le peintre et son modèle : une double séduction

Le premier tableau mentionné dans le roman s'intitule *Self-Portrait*. Cette huile sur toile réalisée par Bill fait partie d'une série portant le même nom. Le tableau est introduit dans la fiction dès la première page à travers une lettre écrite par Violet à Bill et lue par Leo de nombreuses années après sa rédaction. Il sera décrit à travers le point de vue de plusieurs personnages. Bien qu'ils aient eu des expériences et des perceptions différentes de celui-ci, *Self-Portrait* semble leur avoir laissé à tous une « trace ». Une trace tout d'abord que l'on pourrait appeler « mémorielle », comme une empreinte du passé toujours vivace dans leurs esprits et une trace « sensuelle », comme si le tableau convoquait irrémédiablement les sens et notamment le toucher. Il sera aussi question de traces laissées sur la toile et sur la peau. Les descriptions de ce tableau brouillent les frontières entre visible et invisible, visible et tangible, dedans et dehors.

Dans la lettre, Violet exprime ce qu'elle a ressenti lors de la séance de pose. Elle sera le modèle choisi pour l'ensemble de la série mais ce sera le seul et unique passage qui décrira son expérience de l'autre côté de la toile, dans laquelle les sens et les gestes apparaissent exacerbés. Les deux personnages, Bill et Violet, viennent de se rencontrer et ressentent une forte attirance l'un pour l'autre. L'artiste, Bill, est alors marié à Lucille. Bill et Violet vivront leur longue histoire d'amour des années après cette première collaboration. Violet observe attentivement Bill et tout particulièrement le haut de son corps qui s'anime lorsqu'il peint :

“While I was lying on the floor in the studio,” she wrote in the fourth letter, “I watched you while you painted me. I looked at your arms and your shoulders and especially at your hands while you worked on the canvas. I wanted you to turn around and walk over to me and rub my skin the way you rubbed the painting. I wanted you to press hard on me with your thumb the way you pressed on the picture, and I thought that if you didn't, I would go crazy, and you never touched me then, not once. You didn't even shake my hand.” (*WIL*, 3-4)

Toute la partie supérieure du corps du peintre est très dynamique (« *arms* », « *shoulders* », « *hands* », « *thumb* ») et les verbes utilisés (« *rub* », « *press hard* ») indiquent une certaine vigueur dans les mouvements effectués. On pourra noter une analogie de substitution : la toile du tableau et la peau de Violet sont rapprochées, révélant leurs caractéristiques communes. Pouvant être considérées toutes deux comme un support de projection, la jeune femme imagine un transfert entre la toile et la peau comme s'il était possible au peintre d'y exécuter les mêmes gestes, d'y laisser les mêmes « traces ». La peau tout comme la toile sont également des espaces intersticiels : ils sont des lieux de passage et d'occultation. En effet, la peau est le siège d'une multitude d'expériences sensorielles et joue le rôle de barrière entre l'intérieur et l'extérieur du corps. La toile quant à elle, permet au peintre le passage de l'idée à sa figuration. Elle est aussi dans la situation décrite, ce qui obstrue, ce que le modèle ne voit pas, se situant de l'autre côté.

Bill donne libre cours à sa créativité s'exprimant par des gestes précis et appuyés sur la toile. Le sujet du tableau prend vie à travers la matière travaillée par les pinceaux et les doigts de l'artiste. L'acte créatif laisse transparaître une sensualité dans laquelle le corps du peintre s'impose et s'imprime sur le support. Par ailleurs, un jeu de séduction, qui passe uniquement par le regard, s'établit entre le peintre et le modèle :

La relation de l'artiste au modèle est le lieu même d'une séduction dont le regard constitue le moteur essentiel. D'un côté, l'artiste armé de ses instruments, de ses attributs ; de l'autre, le modèle, immobilisé par la pose. Entre les deux : les rayons du regard du créateur dardent son sujet, l'enveloppent ou le pénètrent, le caressent ou l'agressent. Le regard avide soude l'étrange liaison².

Malgré leur attirance l'un pour l'autre, la séance de pose se déroule selon certains codes ou rituels qui empêchent un contact physique entre Bill et Violet. Le désir de la jeune femme est clairement exprimé avec la répétition de « *I wanted you to* ». Le regard « touche » mais le corps n'est pas directement touché. Le modèle est complètement passif, allongé sur le sol, immobile « *I was lying* » tandis qu'au contraire, le peintre se montre actif et énergique. Bill est entièrement absorbé dans son travail et ne semble pas répondre aux attentes de Violet qui ressent une grande frustration : « *you never touched me then, not once. You didn't even shake my hand* ».

² France Borel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève : Skira, 1990, p. 91.

Cette situation pourrait faire écho à celle décrite dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*, dans laquelle un peintre décide de faire le portrait de sa jeune épouse afin de pouvoir saisir sa beauté et sa jeunesse. Au fur et à mesure de l'avancement de l'œuvre, la jeune femme représentée sur la toile semble s'animer et prendre vie : « *This is indeed Life itself!*³ » tandis que le modèle, délaissée par son mari, s'affaiblit. Lorsque le tableau est abouti, le peintre, trop passionné par sa tâche, se rendra alors compte du décès de celle qu'il aimait : il souhaitait la faire vivre sous ses pinceaux ce qui, paradoxalement la mènera vers la mort. Evidemment, dans *What I Loved*, Violet, le modèle, ne meurt pas mais comme le remarque Liliane Louvel au sujet de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, la vitalité du peintre est destinée à la réalisation de son art : « le peintre regarde le modèle mais ne le touche pas. [...]. L'énergie amoureuse est détournée, déviée, au profit de l'œuvre⁴. » Bill délaisserait tout d'abord les sens pour se concentrer sur son art comme nous le dévoile *The Oval Portrait* : « L'art peut / doit donc détourner de la vie pour entraîner l'artiste vers l'Idée. Du monde sensible au monde idéal. Nécessaire détour pour l'accès au plan supérieur, renonciation à l'amour charnel pour l'amour de l'art [...]⁵. » De plus, la nouvelle de Poe établit un lien fort entre l'épouse et son double pictural, la jeune femme étant radicalement remplacée par sa représentation. Dans *What I Loved*, Violet exprime son souhait quant à elle, de briser les frontières entre son image, qui figure sur la toile, et son propre être. Son « double pictural » deviendrait une extension d'elle-même, ce qui lui permettrait de faire le lien entre elle et le peintre. Cette description de la séance de pose par Violet montre que le visible appelle le tactile et que la frontière entre la représentation et la réalité semble vouloir être une nouvelle fois dépassée⁶.

b) *Du visible au tangible : réversibilité du regard et entrelacement des corps*

Durant cette séance de pose et à travers l'expérience décrite par Violet le visible et le voyant ainsi que le tangible et le touchant apparaissent comme « réversibles »,

³ Edgar Allan Poe, « The Oval Portrait », 1842, *Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems*, Memphis, Tennessee : Bottletree Books, 2008, p. 430.

⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 282.

⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁶ Cette expérience peut être rapprochée de celle d'Iris dans *The Blindfold* que nous avons étudié dans la première partie de cette thèse. Lorsque la jeune femme regarde le tableau intitulé *The Tempest*, elle s'identifie à la figure masculine et dépasse facilement les frontières entre la réalité et la peinture.

notion qui fut problématisée par Maurice Merleau-Ponty sous le terme de « chair ». Pour revenir brièvement sur ce terme, le philosophe s'oppose à la pensée classique qui sépare intériorité et extériorité. Pour lui, le sujet ne peut être séparé de l'objet et ils sont au contraire inextricablement liés : il n'y aurait pas d'un côté un sujet percevant et un objet perçu de l'autre, mais un corps qui s'inscrirait dans une dualité, étant à la fois senti et sentant :

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même⁷.

Un autre champ de perception est ouvert dans lequel le corps, les objets et le monde sont entrelacés et les frontières entre le dedans et le dehors abolies comme l'explique Clara Da Silva-Charrak dans son ouvrage sur Merleau-Ponty :

[...] le corps [...] constitue [...] le principe d'une réciprocité ou d'une réversibilité, puisque c'est dans le même temps que l'on sent et que l'on est senti, c'est sur la même surface que l'on est à la fois actif et passif. Autrement dit, cette idée de réciprocité permet de saisir que l'entrelacement du corps et du monde est à la fois ce qu'il y a de plus élémentaire et de plus compliqué, puisque toutes les opérations intellectuelles se fondent sur ce va-et-vient constant entre un dedans et un dehors⁸.

Il y aurait donc, selon le philosophe, un « enroulement » entre la chair de l'individu et la chair du monde qui s'inscrirait dans un tout. Dans le passage étudié, les corps de Bill et Violet sont à la fois voyants et visibles : ils se regardent et se savent regardés. Nous voyons bien ici le côté réversible du regard et l'entrelacement des corps. Le visible permet à Bill et Violet de s'ouvrir l'un à l'autre, c'est à partir de leurs corps et donc de leurs perceptions qu'ils communiquent et s'unissent. En effet, Violet ne fait part ici d'aucun échange verbal, comme si la parole était superflue. Comme nous l'avons vu précédemment, la jeune femme affirme son désir d'être touchée par le peintre. Pour Merleau-Ponty, le visible et le tangible sont inextricablement liés :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque matière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde⁹.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2010, pp. 1594-95.

⁸ Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty, Le corps et le sens*, Paris : PUF, 2005, p. 109.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, in *Œuvres, op. cit.*, pp. 1759-60.

Voir et toucher seraient donc comme fusionnés, il y aurait du visible dans le tangible et du tangible dans le visible. Cet « empiètement » est expérimenté par le peintre et son modèle mais il sera aussi ressenti de manière différente par Leo, le personnage qui décrit de manière détaillée *Self-Portrait*. Le tableau occupe une place particulière dans son « musée intérieur », terme qui ici peut être utilisé pour parler des tableaux dont il se souvient et qui sont importants pour lui, mais aussi de manière plus évidente des différentes œuvres d'art qui occupent son appartement. En effet, le tableau siègera dans son salon et l'accompagnera dans les différentes étapes de sa vie. C'est la seule œuvre d'art, qui comme un leitmotiv, sera mentionnée pas moins de six fois dans le roman (*WIL*, 20-123-183-294-304-366). Elle est parfois un support de contemplation privilégiée pour le narrateur auto-diégétique qui cherche à la déchiffrer ou apparaît tout simplement comme un souvenir « visuel » qui a fixé des présences, une histoire, une émotion que Leo souhaite sauvegarder.

La première description de *Self-Portrait* est introduite au début du roman. Leo se rappelle la première fois où il l'a vue puis ensuite de la remarque qu'émettra sa compagne Erica à son sujet et de l'émoi suscité :

I first saw the painting Violet was writing about twenty-five years ago in a gallery on Prince Street in SoHo. I didn't know either Bill or Violet at the time. Most of the canvases in the group show were thin minimalist works that didn't interest me. Bill's painting hung alone on a wall. It was a large picture, about six feet high and eight feet long, that showed a young woman lying on a floor in an empty room. She was propped up on one elbow, and she seemed to be looking at something beyond the edge of the painting. Brilliant light streamed into the room from that side of the canvas and illuminated her face and chest. Her right hand was resting on her pubic bone, and when I moved closer, I saw that she was holding a little taxi in that hand—a miniature version of the ubiquitous yellow cab that moves up and down the streets of New York.

It took me about a minute to understand that there were actually three people in the painting. Far to my right, on the dark side of the canvas, I noticed that a woman was leaving the picture. Only her foot and ankle could be seen inside the frame, but the loafer she was wearing had been rendered with excruciating care, and once I had seen it, I kept looking back at it. The invisible woman became as important as the one who dominated the canvas. The third person was only a shadow. For a moment I mistook the shadow for my own, but then I understood that the artist had included it in the work. The beautiful woman, who was wearing only a man's T-shirt, was being looked at by someone outside the painting, a spectator who seemed to be standing just where I was standing when I noticed the darkness that fell over her belly and her thighs.

To the right of the canvas I read the small typed card: *Self-Portrait* by William Wechsler. At first I thought the artist was joking, but then I changed my mind. Did that title next to a man's name suggest a feminine part of himself or a trio of selves? Maybe the oblique narrative of two women and a viewer referred directly to the artist, or maybe the title didn't refer to the content of the picture at all, but to its form. The hand that had painted the picture hid itself in some parts of the painting and made itself known in others. It disappeared in the photographic illusion of the woman's face, in the light that came from the invisible window, and in the hyperrealism of the loafer. The woman's long hair, however, was a tangle of heavy paint with forceful dabs of red, green, and blue. Around the shoe and the ankle above it, I noticed thick stripes of black, gray, and white that may have been applied with a knife, and in those dense strokes of pigment I could see the marks left by a man's thumb. It looked as if his gesture had been sudden, even violent.

That painting is here in the room with me. When I turn my head I can see it, although it too has been altered by my failing eyesight. I bought it from the dealer for \$2,500 about a week after I saw it. Erica was standing only a few feet away from where I am sitting now when she first looked at the canvas. She examined it calmly and said, "It's like looking at another person's dream, isn't it?"

When I turned to the picture after Erika spoke, I saw that its mixed styles and shifting focus did remind me of the distortions in dreams. The woman's lips were parted, and her two front teeth protruded slightly. The artist had made them shiny white and a little too long, almost like an animal's. It was then that I noticed a bruise just below her knee. I had seen it before, but at that moment its purple cast, which was yellow-green at one edge, pulled my eyes toward it, as if this little wound were really the subject of the painting. I walked over, put my finger on the canvas, and traced the outline of the bruise. The gesture aroused me. [...] On that afternoon [...] we made love because of the painting. I have often wondered since why the image of a sore on a woman's body should have been erotic to me. Later, Erica said that she thought my response had something to do with a desire to leave a mark on another person's body. "Skin is soft," she said. "We're easily cut and bruised. It's not like she looks beaten or anything. It's an ordinary little black-and-blue mark, but the way it's painted makes it stick out. It's like he loved doing it, like he wanted to make a little wound that would last forever." (*WIL*, 4-6)

Nous nous intéresserons ici spécifiquement à ces « traces » préalablement évoquées qui apparaissent à la fin du passage. La description du tableau révèle la compétence du « narrateur-voyeur » : Leo ne se concentre pas uniquement sur le sujet mais évoque également les techniques utilisées. Ainsi, il mentionne les nombreux aplats de couleurs sur la toile et le travail du peintre sur la matière et le mouvement. Les termes utilisés indiquent une grande intensité dans les couleurs « *forceful dabs of red, green, and blue* », une densité dans la matière « *dense strokes of pigments* » « *heavy paint* », « *thick stripes* » et une énergie débordante « *it looked as if his gesture had been sudden, even violent* ». Le tableau s'avère être figuratif mais plusieurs techniques contrastées semblent avoir été utilisées. En effet, il y aurait un rendu presque photographique de certains détails du tableau qui apparaissent hyperréalistes : « *the loafer [...] had been rendered with excruciating care* » « *It disappeared in the photographic illusion of the woman's face [...] and in the hyperrealism of the loafer* » tandis que d'autres éléments seraient représentés de manière plus abstraite donnant presque une dimension onirique à cet autoportrait « [...] *I saw that its mixed styles and shifting focus did remind me of the distortions in dreams* ». Certains détails mentionnés par Violet peuvent être retrouvés : le dynamisme du peintre et la trace de son pouce inscrite sur la toile. Le tableau de Bill, tel que Leo le décrit, possède par endroit une texture et une épaisseur qui crée du relief, l'œuvre d'art passant ainsi de deux à trois dimensions. Le peintre retranscrit de ce fait le volume du corps du modèle, lui donnant presque vie.

La surface de la toile s'apparenterait à la surface de la peau comme l'avait fantasmée Violet lors de la séance de pose. Les deux surfaces sont facilement

« marquées » par le peintre qui y laisse intentionnellement de nombreuses traces, notamment un bleu¹⁰ qu'il peint sur la jambe de la femme représentée dans le tableau. On notera une différence entre l'anglais et le français pour parler de cette marque violente : l'anglais fera ressortir davantage l'acte donné, en utilisant un nom dérivé d'un verbe « *to bruise* », tandis que le français se concentrera plus sur le résultat, c'est-à-dire la couleur.

C'est la vision de ce bleu qui donnera envie à Leo de toucher la toile. Cette transgression n'est possible que parce qu'il a acheté le tableau, qui est alors en sa possession. Ce geste n'aurait en effet pas été permis dans la galerie. Leo s'autorise le droit de toucher l'œuvre afin de mieux la voir et la ressentir. La jeune femme représentée dans *Self-Portrait* ne le laisse pas insensible. Il possède une image de Violet, qui siègera comme nous l'avons précisé, dans son salon durant toute sa vie. En possédant l'œuvre, il possède indirectement la femme qui y apparaît¹¹. La transgression serait donc double : toucher l'œuvre d'art et désirer Violet, la femme de son ami.

Lors de la description de la toile, l'accent est mis sur les deux parties du corps qui sont sollicitées presque simultanément : « *my eyes* », « *my finger* » (*WIL*, 5). Le tableau appelle donc au rapprochement et au contact. La vision qu'il suscite est une vision haptique, pour reprendre un terme défini par Aloïs Riegl. Gilles Deleuze, dans son ouvrage intitulé *Francis Bacon : Logique de la sensation*, utilise également ce terme désignant une « vision rapprochée » qui « permet à l'œil de procéder comme le toucher¹² ». L'œil devient tactile et Leo ne se contentera pas uniquement de « toucher » la toile du regard mais ira jusqu'à l'effleurer afin de mieux la « sentir » et la comprendre. À travers ce geste, il semble que le personnage expérimente aussi les limites de son propre corps, comme si cette vision rapprochée semait le trouble : « Le contact avec les objets réserve lui aussi, paradoxalement, un brouillage des limites, alors que toucher un objet, cela est fait aussi pour chercher l'exactitude des limites de

¹⁰ Nous avons opté pour le terme « bleu » plutôt qu'« ecchymose » afin d'insister sur la couleur qui est un élément important dans les œuvres de l'artiste Bill.

¹¹ Le désir qu'il éprouve pour Violet se confirme plus loin dans la narration. Après sa rupture avec sa femme Erica et le décès de son ami Bill, Leo déclare ses sentiments à Violet, qui elle, en revanche, ne souhaite que son amitié. (*WIL*, 350-351).

¹² Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 115. C'est dans la seconde édition de l'ouvrage *Die Spätromische Kunstindustrie* publié à Vienne au début du XXe siècle que l'historien de l'art autrichien utilise le terme « haptique » qui vient du grec *aptô* (toucher).

notre corps¹³. » La réaction de Leo face au tableau nous renvoie à la séance de pose qui, comme nous l'avons mentionné, était empreinte de sensualité et au cours de laquelle le regard du peintre se faisait « touchant » : « on dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux » écrit encore Didi-Huberman¹⁴. Le tableau serait une image haptique offrant « une possibilité du regard¹⁵ » ne laissant pas indifférent celui qui le regarde. En effet, le geste effectué par Bill provoquera chez lui une excitation à laquelle répondra réciproquement Erica : « *The gesture aroused me. [...] On that afternoon [...] we made love because of the painting* ». Les traces et marques sur la peau du sujet représenté prennent donc une tournure érotique révélant la fragilité et la sensibilité de cette tendre surface :

Toute parcelle de peau peut être touchée et se sentir touchée. Le pouvoir de la peau est d'être partout à la fois, d'être réceptive à tout : de réagir à toute pression et à tout frôlement même d'une façon incontrôlable. La peau n'obéit pas à des règles précises lorsqu'elle réagit à ce qui fait mal, la heurte ou bien à ce qui la fait frissonner de plaisir : entre ces extrêmes, tout est possible¹⁶.

Dans le tableau de Bill, la jeune femme ne portant qu'un T-shirt a la peau exposée au regard mais aussi la peau exposée à des effleurements : une ombre qui se projette sur ses cuisses rappelle une présence et donc une possibilité à tout moment d'être touchée. Le bleu qui est associé à la trace d'un coup, raconte d'une certaine façon « l'histoire » de la peau, ce qu'elle a vécu de manière très éphémère puisque celui-ci s'effacera rapidement. Les traces sur la peau racontent ainsi quelque chose et laisser ses propres marques sur une personne aimée ou fortement désirée peut apparaître particulièrement tentant.

Nous pourrions aussi nous interroger sur la présence du bleu sur la peau de la femme représentée dans le tableau : le bleu était-il présent sur la peau du modèle et fut-il ensuite représenté fidèlement ou est-ce que Bill le fit apparaître afin de s'approprier « cette » peau ? La seconde hypothèse semble fort probable en sachant que le tableau raconte en partie le désir amoureux et que ces « traces », nous le verrons plus loin, ont une importance toute particulière pour Bill. Il est aussi intéressant de mentionner que le bleu est un défaut sur la peau, cassant l'uniformité de sa couleur.

¹³ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 54

¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶ Rose Marie Arbour, « La peau comme dessein », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n°11, 1986, p. 4.

Or, c'est ce bleu qui prend une tournure érotique : comme l'écrit Didi-Huberman, le défaut ou la tache sont des indices du vivant et du désir : « Tache et défaut dans la parfaite blancheur d'une peau, tache comme indice même du vivant, du mouvement du sang, défaut comme indice du désir (car le désir n'est pas la mythique plénitude du plaisir : le désir est la dialectique même du défaut, du manque-à-être)¹⁷. » Nous n'avons pas d'informations concernant la couleur de la peau de la figure féminine représentée dans *Self-Portrait*, mais nous savons en revanche que ses cheveux sont très colorés et que le bleu possède plusieurs nuances de couleurs vives. Bill semble ne pas être en quête du fantasme de l'incarnat, ce « coloris 'de la vie'¹⁸ » mélange subtil de blanc et de rouge « sang » qui fut souvent recherché par les peintres pour représenter la chair. Au contraire, il semble être en quête du vivant à travers les taches, les défauts et les traces sur la peau. Le bleu, nous l'avons vu, est comme une empreinte du peintre laissée sur sa toile et son modèle. Il est aussi pour le spectateur qui l'aperçoit associé à une sensation tactile, celle d'un coup reçu, et à une sensation visuelle, un mélange de couleurs. Le bleu se situe donc du côté de l'émotion et du ressenti.

Self-Portrait représente une femme en partie dénudée, allongée sur le sol d'une pièce, regardant au loin. Si elle est la figure principale, elle n'est cependant pas seule. Une deuxième personne occupe le tableau, figurée seulement par une partie de son corps (une cheville et un pied portant un mocassin). Représentant quelqu'un qui s'en va, plongée dans l'obscurité du tableau, cette deuxième figure féminine apparaît comme exclue de ce qui semble s'y jouer. Il n'y a donc pas d'échange entre ces deux femmes dans *Self-Portrait* mais bien un échange entre la femme allongée et le spectateur. Celui qui regarde l'œuvre est donc invité à réagir à cet appel direct à ses sens :

La peau indétachable sous peine de mort de ce qu'elle recouvre et contient, est un lieu de passage et d'échange entre l'intérieur et l'extérieur. [...] Lieu symbolique et lieu métonymique de l'osmose et de l'échange, elle comporte des dimensions à la fois érotiques et esthétiques¹⁹.

En effet, la peau de la figure féminine principale qui marque une frontière entre le dedans et le dehors, est dévoilée et marquée. Elle entre ainsi facilement en contact avec

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ Rose Marie Arbour, « La peau comme dessein », op. cit., p. 5.

les autres et le monde qui l'entoure. Le tableau inclut donc fortement la présence du spectateur, symbolisée par une ombre « caressante ».

c) *Détail(s) : intimité et proximité du corps pictural*

Dans la série *Self-Portrait*, Bill semble travailler sur le corps féminin, sur la peau plus précisément comme nous l'avons vu, et surtout sur ces détails, sur ces petites « traces » auxquelles nous ne faisons souvent pas attention. Le premier tableau, *Self-Portrait* est décrit en deux étapes par Leo et correspond à deux moments distincts dans la vie du personnage qui se remémore son passé. La première description est une analyse plutôt formelle de l'œuvre qui mentionne le titre, les dimensions du tableau, la composition, les techniques et les styles utilisés et identifie les personnes représentées. Elle correspond à la découverte de la peinture tandis que la description qui suit est plus interprétative, s'attardant précisément sur certaines parties, le tableau étant déjà connu. L'œuvre acquise depuis par Leo et Erica n'est plus vue cette fois-ci dans un espace public, une galerie d'art ; mais dans un espace intime, leur appartement. Les détails du tableau deviennent alors des objets de contemplation privilégiée. Ces détails peuvent se référer au terme que Daniel Arasse utilise : le « détail-*dettaglio* ». Selon lui, le *dettaglio* est un « programme d'action » lorsque le peintre ou le spectateur « dé-taille » des parties de la peinture :

[...] en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours. Or, cet écart, s'il risque d'être catastrophique pour le « tout ensemble », si le tableau risque de s'y disloquer et le regard de s'y noyer, c'est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture²⁰.

Le regard de Leo se fixe sur des éléments sur lesquels il ne s'était jusque-là pas attardé : il « dé-fait » le tableau, privilégiant une partie plutôt que le tout. Cette vision rapprochée comme le souligne Liliane Louvel, dépend de « l'habitant du texte », qui opère un choix très subjectif, le détail étant « une affaire de point de vue²¹ ». Dans l'intimité de son appartement, qui lui permet d'avoir une grande proximité avec le

²⁰ Daniel Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1996, p. 12.

²¹ Liliane Louvel, « Séduisant détail », *La Licorne*, « Le Détail », Colloques VII, Hors-série, 1999, p. 11.

tableau se crée un moment « d'extase », un « événement de peinture dans le temps du regard²² ». Son attention est d'abord attirée sur les dents puis ensuite sur le bleu. Ce bleu qui jusqu'à présent se noyait dans l'ensemble du tableau en devient presque alors le sujet principal : « *as if this little wound were really the subject of the painting* ». Cette marque colorée est à la fois un détail « iconique » et « pictural » pour s'appuyer une nouvelle fois sur les termes utilisés par Arasse. En effet, les traces de peinture sur la toile permettent d'identifier un bleu, elles « font image » et imitent donc la réalité. En ce sens, le détail est « iconique ». La matière picturale captive également par sa couleur et son tracé. En ce sens-là, le détail est aussi « pictural » donnant à voir « la matière imageante en gestation²³ ». Le bleu met donc en suspens le regard, perturbe son parcours sur la toile et chahute la compréhension du tableau. Ce détail intime sur la peau de la jeune femme représentée dans *Self-Portrait* est aussi une nouvelle fois une manière d'expérimenter les frontières entre le dedans et le dehors. Bill, le peintre, et Leo, le spectateur, semblent vouloir s'approcher au plus près de « la frontière de l'intériorité » :

Le terme d'intimité suggère le caractère impénétrable, réservé et inaccessible de ce qui est alors comme annoncé dans le détail. Car, dans le même temps où le spectateur scrute cette intimité et où il est comme appelé à la partager, il en est immanquablement exclu. [...] quand [le détail] se laisse reconnaître comme poils, rides, accidents de la surface des choses, la description minutieuse qu'il opère des apparences est celle de la limite même des corps qu'il représente : il manifeste une limite infranchissable, la frontière de l'intériorité²⁴.

On retrouvera dans les autres descriptions de tableaux faisant partie de la même série, ce leitmotiv de la peau découverte qui est associé souvent, à la représentation d'excès. Paradoxalement, la peau recouvrira ainsi un corps obèse ou extrêmement maigre. De même, elle apparaîtra presque translucide ou encore recouverte de poils. De plus, la peau semble être caractérisée par son élasticité, sa réactivité et ses altérations. Après avoir décrit la première toile qu'il a achetée, Leo aura l'occasion de se rendre dans le studio de Bill et de voir les autres tableaux qu'il décrira encore cette fois-ci avec précision :

He showed me six paintings that afternoon. Three were finished. The three others had just been started—sketchy lines and large fields of color. My canvas belonged to the same series, which were all of the dark-haired young woman, but from one work to another, the woman's size

²² *Ibid.*, p. 244.

²³ *Ibid.*, p. 276.

²⁴ *Ibid.*, p. 296.

fluctuated. In the first painting, she was obese, a mountain of pale flesh in tight nylon shorts and a T-shirt—an image of gluttony and abandon so huge that her body appeared to have been squeezed into the frame. She was clutching a baby's rattle in her fast fist. A man's elongated shadow fell across her right breast and huge belly and then dwindled to a mere line at her hips. In the second, the woman was much thinner. She was lying on a mattress in her underwear looking down at her own body with an expression that seemed to be at once autoerotic and self-critical. She was gripping a large fountain pen in her hand, about twice the size of a normal pen. In the third picture, the woman had gained a few pounds, but she wasn't as plump as the person in the canvas I had bought. She was wearing a ragged flannel nightgown and sitting on the edge of the bed, her thighs casually parted. A pair of red knee socks lay at her feet. When I looked at her legs, I noticed that just below her knees were faint red lines left by the elastic of the socks (*WIL*, 10- 11).

In Bill's last finished portrait of Violet Blom, she was naked and starved. Her entire body was darkened by the enormous shadow of an unseen spectator who loomed over her. When I stood close to the canvas, I noticed that parts of her body were covered with a fine hair. Bill called it "lanugo" and said that the starving body often grows hair for protection. He said that he had spent hours studying medical and documentary photographs to get it right. Her skeletal body was painful to look at, and her huge eyes gleamed as if she had a fever. Bill had painted her emaciated body in color, first rendering her with painstaking realism and then going over her body with bold, expressionistic strokes, using blue and green and dabs of red on her thighs and neck. The black-and-white background resembled an aging photograph, like the ones I keep in my drawer. On the floor behind Violet were several pairs of shoes—men's, women's, and children's, painted in gray tones. When I asked Bill if this portrait referred to the death camps, he said, yes, and we talked about Adorno for over an hour (*WIL*, 23).

On pourra remarquer des éléments communs aux tableaux de cette série : Violet y figure à chaque fois, mais sa corpulence change : « *she was obese* » (*WIL*, 10), « *the woman was much thinner* » (*WIL*, 10), « *the woman has gained a few pounds but she wasn't as plump as the person in the canvas I had bought* » (*WIL*, 11), « *she was [...] starved* » (*WIL*, 23). Dans deux tableaux, on perçoit la présence de quelqu'un, révélé par son ombre, comme un « indice » : « *a man's elongated shadow fell across her right breast and huge belly and then dwindled to a mere line at her hips* » (*WIL*, 10), « *her entire body was darkened by the enormous shadow of an unseen spectator who loomed over her* ». Dans deux des tableaux, la femme représentée apparaît dans des positions suggestives : « *she was lying on a mattress in her underwear looking down at her own body with an expression that seemed to be at once autoerotic and self-critical* » (*WIL*, 10), « *she was wearing a ragged flannel nightgown and sitting on the edge of the bed, her thighs casually parted* » (*WIL*, 11). Enfin, dans l'un des tableaux, on retrouve une marque sur la peau laissée par une chaussette : « *When I looked at her legs, I noticed that just below her knees were faint red lines left by the elastic of the socks* » (*WIL*, 11). Ce détail, prouve que l'artiste s'éloigne du « beau » canonique. Il reflète également son désir d'aller une nouvelle fois, au plus près du sujet et de capter ce moment où la peau est encore « marquée » pour ensuite disparaître. Le temps est ainsi représenté dans les œuvres et caractérisé par sa fugacité. À travers les « traces », il y

aurait non seulement le caractère malléable et intime de la peau qui serait mis en avant mais aussi le saisissement de l'instant : l'instant où l'artiste découvre et capture la trace, l'instant où le spectateur la voit et arrête son regard. Bill est présenté comme un chasseur, guettant une « proie » difficile à saisir : « *As an artist, Bill was hunting the unseen in the seen* » (WIL, 13). L'invisible serait notamment ces choses que l'on ne voit pas car elles sont trop « là » et qui peuvent pourtant être révélatrices : marque(s), bleu(s) mais aussi poil(s). Ces éléments mentionnés apparaissent tous sur la peau qui joue le rôle d'une barrière et d'une frontière symbolique. Le spectateur ne les remarque que s'il s'approche près de la toile ou qu'il la regarde très attentivement « *I [...] pulled my eyes toward it* » (WIL, 5), « *When I looked at her legs, I noticed that just below her knees were faint red lines left by the elastic of the socks* » (WIL, 11), « *When I stood close to the canvas, I noticed that parts of her body were covered with a fine hair* » (WIL, 23).

Bill fait donc figurer des détails dans ses tableaux comme pour mieux exprimer son individualité. Ces choses presque invisibles ne seraient pas des éléments négligeables mais révéleraient au contraire, le sens de son œuvre. En repérant ces détails, tels des « indices », le spectateur s'approcherait du cœur de la démarche de l'artiste. L'historien Carlo Ginzburg dans son essai intitulé « Traces. Racine d'un paradigme indiciaire » mentionne Giovanni Morelli (critique d'art), Sigmund Freud (fondateur de la psychanalyse) et Sir Arthur Conan Doyle (écrivain et créateur de Sherlock Holmes), qui se sont tous attachés à l'étude des indices dans chacune de leurs disciplines et, ont donc contribué à l'émergence d'un « paradigme indiciaire » à la fin du XIX^e siècle. Selon Ginzburg :

Dans les trois cas, des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Des traces : plus précisément, des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli)²⁵.

Ce qui peut être interprété comme insignifiant, peut permettre ainsi d'accéder à la connaissance. Dans d'autres tableaux de la série *Self-Portrait*, c'est le sujet ou ce sont les objets qui sont démesurément grossis comme si Bill jouait de cet effet « loupe » : « [...] *her body appeared to have been squeezed into the frame* » (WIL, 10), « *She was*

²⁵ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris : éditions Verdier Poche, 2010, p. 232.

gripping a large fountain pen in her hand, about twice the size of a normal pen » (WIL, 10-11). Cet objet du quotidien est clairement ici un symbole phallique qui sera d'ailleurs repris dans une autre série réalisée par Bill intitulée *Hysteria Pieces* (WIL, 75).

Par ailleurs, Bill mentionnera aussi le fait que son travail sur la peau fut influencé par de nombreux artistes qu'il cite, ce qui semble être comme une invitation à s'y référer afin de mieux comprendre ses tableaux :

“It reminds me of Jan Steen’s painting of the woman at her morning toilet, taking off her sock,” I said. “The small painting in the Rijksmuseum.”
Bill smiled at me for the first time. “I saw that painting in Amsterdam when I was twenty-three, and it got me thinking about skin. I’m not interested in nudes. They’re too arty, but I’m really interested in skin.”
For a while we talked about skin in paintings. I mentioned the beautiful red stigmata on the hand of Zurbarán’s Saint Francis. Bill talked about the skin color of Grünewald’s dead Christ and the rosy skin of Boucher’s nudes, whom he referred to as “soft porn ladies.” We discussed the changing conventions of crucifixions and pietas and depositions. I said Pontormo’s Mannerism had always interested me, and Bill brought up R. Crumb. “I love his rawness,” he said. “The ugly courage of his work.” I asked him about George Grosz, and Bill nodded.” (WIL, 11).

Pas moins de sept artistes du XVI^{ème} jusqu’au XXI^{ème} siècle sont mentionnés dans ce court passage évoquant des mouvements artistiques très différents. Ces références permettent d’ancrer la narration dans le réel et montrent l’étendue de la culture des deux personnages, ainsi que leurs compétences à regarder et à déchiffrer des œuvres d’art, l’un étant historien de l’art, et l’autre un artiste cultivé. La référence à ces œuvres permettrait à un lecteur « idéal » de mieux visualiser les tableaux de Bill. La plupart des artistes cités ont pris un soin particulier à représenter des détails. Il s’agissait de pouvoir s’approcher au plus près de la réalité. L’imitation et le rendu de la peau permettaient à Matthias Grünewald, par exemple, de révéler les souffrances du Christ et à François Boucher la douceur érotique de ses modèles féminins. Les artistes Robert Crumb et George Grosz sont tous deux connus pour leur provocation allant à l’encontre de la société bien-pensante et de l’ordre établi, l’un à travers la bande-dessinée, l’autre connu notamment pour ses caricatures. Si l’on prend en considération toutes ces références, le travail de Bill pour la série *Self-Portrait* semble s’inspirer d’un grand nombre d’artistes pour lesquels une grande sensualité, un réalisme « cru » et un certain sens de la provocation seraient prédominants.

Bill poursuivra son travail sur la représentation du corps féminin dans une nouvelle série d’œuvres d’art : *Hysteria Pieces*. Cette installation joue aussi sur les frontières

entre l'intérieur et l'extérieur et entretient également une certaine proximité avec le spectateur.

B. Hysteria Pieces

a) À l'origine du projet artistique : des textes aux images

Après avoir réalisé *Self-Portrait*, Bill produit *Missing Men*, une série de portraits sur son père, puis une troisième série d'œuvres d'art, qu'il regroupe sous le titre *Hysteria Pieces*. Cette création est une installation qui se compose de trois grandes boîtes en trois dimensions, mêlant différentes techniques artistiques. Elle s'inspire directement des études menées par la compagne de l'artiste, Violet. La jeune femme effectue des recherches pour son doctorat en histoire qui porte sur l'hystérie en France dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle. Elle s'intéresse plus particulièrement aux femmes qui participèrent aux expériences de Jean-Martin Charcot, qui eurent lieu à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris à cette époque. Sa thèse s'intitule: « *Hysteria and Suggestion: Compliance, Rebellion, and Illness at the Salpêtrière*²⁶ » (*WIL*, 80). Violet fait partager ses lectures à Bill et Leo et demande plusieurs fois conseil à Erica pour l'analyse de certaines théories. Le couple d'amis se retrouve de ce fait plus ou moins impliqué dans ce projet d'étude. Leur regard sur *Hysteria Pieces*, nous le constaterons, sera influencé par leurs connaissances en amont sur le sujet. Cet ensemble d'œuvres d'art émerge donc d'une certaine documentation sur l'hystérie que Bill décide à sa manière de « mettre en images ». Par ailleurs, Bill demandera une nouvelle fois à Leo, son ami et historien de l'art, d'écrire un court essai pour l'exposition de cette série²⁷. Leo fera en conséquence lui le chemin inverse, partant des images pour ensuite les « mettre en mots ». Ce va-et-vient entre textes et images se prolongera d'ailleurs dans les œuvres.

Un ouvrage écrit par Didi-Huberman dont le titre est *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie de la Salpêtrière* semble tout particulièrement décisif dans

²⁶ Il est intéressant de noter que la sœur de Siri Hustvedt, Asti Hustvedt, a rédigé et publié une thèse sur l'hystérie et la littérature. On pourra supposer que Siri Hustvedt s'est intéressée aux recherches de sa sœur et a pu bénéficier de son érudition sur le sujet, transposant ses connaissances à son personnage de fiction, Violet. Asti Hustvedt, *Medical Muses : Hysteria in nineteenth Century*, Paris : Norton & Company, 2011.

²⁷ Leo a écrit un court essai sur la série *Self-Portrait* intitulé « Multiples Selves » (*WIL*, 25).

l'élaboration de ce projet artistique fictif. Il sera le sujet d'une conversation entre Bill et Leo qui discuteront des photographies et s'attarderont spécifiquement sur celle de la couverture :

The book had been written by a Frenchman, Georges Didi-Huberman, but what interested Bill were its photographs. They had all been taken at the Salpêtrière Hospital in Paris, where the famous neurologist Jean-Martin Charcot had conducted experiments on women suffering from hysteria. Bill explained that a number of the patients had been hypnotized for the photographs. Some were twisted into positions that reminded me of contortionists in the circus. Others looked at the camera with blank eyes as they held out their arms, which had been pierced through with pins the size of knitting needles. Still others were kneeling and appeared to be praying or beseeching God for help.

The photograph on the book's cover is the one I remember best, however. A pretty dark-haired girl was lying in bed with the sheets over her. She had twisted her body to one side and was sticking out her tongue. The tongue seemed unusually thick and long, a fact that made the gesture more obscene than it might have been. I also thought I saw a glint of mischief in her eyes. The photograph was carefully lit to bring out the voluptuous roundness of the girl's shoulders and torso under the sheets. I stared at the picture for some time, not quite sure what I was seeing.

"Her name was Augustine," Bill said. "Violet's particularly interested in her. She was photographed obsessively in the ward and became a kind of pinup girl for hysteria. She was also color-blind. Apparently, many of the hysterics saw colors only when they were hypnotized. It's almost too perfect—the poster girl for an illness in the early days of photography sees the world in black and white." (*WIL*, 50).

L'ouvrage réel de Didi-Huberman semble être un élément clé dans l'interprétation et la compréhension de la série *Hysteria Pieces* qui est une œuvre d'art qui existe uniquement dans la fiction. Le passage ci-dessus montre l'importance de l'iconographie produite autour de l'hystérie. Plusieurs volumes réunissant différents types d'illustrations (dessins, lithographies, reproductions d'œuvres d'art, photographies, etc.) seront publiés sous la direction de Charcot entre 1876 et 1918²⁸. À la fin du XIX^{ème} siècle, la photographie va être le médium privilégié pour l'étude des symptômes de cette maladie mentale, devenant un véritable outil afin d'en approfondir les connaissances. Selon Albert Londe, qui fut le directeur du service photographique à la Salpêtrière à partir de 1884, la photographie permettait une grande objectivité et constituait la « vraie rétine du savant²⁹ ». Cependant, la photographie utilisée en psychiatrie dans les cliniques européennes à cette époque, malgré sa visée

²⁸ Désiré-Magloire Bourneville, Paul Regnard, *Iconographie photographique à la Salpêtrière : Service de Monsieur Charcot*, Paris, 3 vol., t. I : 1876-77, t. II : 1878, t. III : 1879-80. Albert Londe, Paul Richer, Georges G. de la Tourette, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, Clinique des maladies du système nerveux*, Jean-Martin Charcot (dir.), Paris, 28 vol., 1888-1918.

²⁹ Cette formule est devenue célèbre et fut par la suite souvent reprise. Elle fut prononcée pour la première fois en décembre 1877 par l'astronome Jules Janssen à l'Académie des sciences lors d'une conférence. Albert Londe, *La Photographie moderne, Pratique et applications*, Paris : G. Masson, 1896, p. 546.

scientifique, va entretenir des liens équivoques avec l'art, offrant des images construites, souvent artificielles :

Malgré son statut de preuve scientifique et objective, la photographie des aliénistes a toujours entretenu des relations équivoques avec le portrait d'atelier, la création artistique, le théâtre et les études d'expression. Sa nature complexe et sa destinée hybride l'ont menée à occuper dès le début un terrain aux frontières mal définies. Il faut rappeler que la composition de l'image scientifique se plaçait toujours par rapport à un autre type d'image préexistant, donné par la typologie du portrait bourgeois ou par les modèles de l'histoire de l'art concernant les normes esthétiques ou les représentations antérieures de la folie³⁰.

Ainsi, nombre de photographies prises à la Salpêtrière relevaient d'un protocole savamment orchestré : prises dans un atelier, avec des fonds et des accessoires choisis, ces clichés en noir et blanc présentaient des patientes souvent jolies et bien habillées qui réalisaient sous hypnose une gestuelle hystérique surprenante. De plus, ces photographies étaient très fréquemment retouchées afin d'en améliorer par exemple la luminosité ou la netteté : « À regarder de plus près les images de *L'Iconographie*, on remarque avec étonnement que le photographe a effectué des retouches au pinceau sur les parties floues ou sous-exposées, tels que les drapés, les yeux et les mains³¹. » Les photographes ont essayé de rendre l'image psychiatrique la plus « expressive » possible et n'ont donc pas hésité à faire appel à des références connues de l'histoire de l'art et à réfléchir aux prises de vues et au rendu final de leurs productions. Dans son ouvrage *Invention de l'hystérie*, Didi-Huberman donne une place très importante à ces photographies qui sont le point de départ de son questionnement. En effet, il s'interroge sur la théâtralité stupéfiante et excessive du corps hystérique qui y est exhibé³². Selon lui, la Salpêtrière dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle apparaît comme un lieu douloureux d'enfermement une « *citta dolorosa*³³ » qui n'a pas soigné

³⁰ Céline Eidenbenz, « Expressions du déséquilibre, L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914) », thèse de doctorat, Université de Genève, décembre 2010, direction : Dario Libero Gamboni, Vincent Barras, p. 152.

³¹ *Ibid.*, pp. 156-157.

³² Je m'appuie afin de formuler au mieux les idées de Didi-Huberman sur deux émissions radio dans lesquelles le philosophe présente son ouvrage : François Caunac, Mydia Portis-Guérin (réalisation), « Les nouveaux chemins de la connaissance : la naissance de l'hystérie », invité Georges Didi-Huberman, 22 juin 2012 à 10h00 (59 minutes), *France Culture*. Anne Franchini (réalisation), « Du jour au lendemain », invité Georges Didi-Huberman, 12 décembre 2013 à 00h00 (34 minutes), *France Culture*.

³³ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 4.

les hystériques³⁴ mais a, au contraire, contribué à l'aliénation de ses « patientes-actrices ». Il questionne le besoin de photographier et mettre en scène ce qu'il appelle le « spectacle de la douleur³⁵ ». Didi-Huberman pense ainsi que Charcot a eu besoin des images pour formuler son concept de l'hystérie :

Nous restent aujourd'hui les séries d'images de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tout y est : poses, crises, cris, « attitudes passionnelles », « crucifiements », « extases », toutes les postures du délire. Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d'un fantasme du savoir. Une réciproque du charme s'instaura : médecins insatiables des images de l'« hystérie » — hystériques toutes consentantes, surenchérisant même en théâtralités des corps. C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle, invention de l'hystérie. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture³⁶.

Le point de vue de Didi-Huberman sur l'hystérie, sur Charcot et sa relation avec les images et sur ses expérimentations à la Salpêtrière a souvent été remis en question depuis. L'ouvrage *Invention de l'hystérie*, fut le premier publié par l'auteur et a été, tout d'abord, une thèse universitaire. Il vient d'être republié près de trente ans plus tard dans une nouvelle sixième édition³⁷, ce qui montre l'intérêt et l'impact majeur que ce livre a eu en France et également à l'étranger. L'influence de cet ouvrage est même perceptible chez Siri Hustvedt qui le cite dans *What I Loved*. Cette réelle thèse universitaire est donc mentionnée dans une œuvre de fiction et, est même à l'origine d'une série d'œuvres d'art tout aussi fictives.

En effet, Bill, le personnage artiste-peintre, a été influencé par les photographies et les théories émises par Didi-Huberman dans cette première publication. Lorsque nous étudierons les œuvres d'art de la série, des liens évidents pourront être formulés. En guise d'introduction au travail artistique qui va suivre, Bill présente donc à Leo un ouvrage-clé et des photographies saisissantes. Ces images interpellent car elles montrent des femmes aux expressions effrayantes « *blank eyes* », « *a glint of mischief in her eyes* » et dans des attitudes et des comportements qui s'apparentent à de la démence « *positions that reminded me of contortionists in the circus* », « *She had twisted her body to one side and was sticking out her tongue* ». De plus, les émotions

³⁴ Nous nous permettrons d'utiliser le terme « hystérique » pour parler des femmes dites atteintes d'hystérie tout en étant conscients de la difficulté de définir cette maladie mentale complexe qui aujourd'hui n'est plus répertoriée en tant que telle dans les manuels de psychiatrie.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1982, Paris : Macula, 2014.

qu'elles expriment apparaissent exacerbées : « *Still others were kneeling and appeared to be praying or beseeching God for help* ». Leo met en évidence l'esthétisme voire l'érotisme de la photographie qui orne la couverture de l'ouvrage. Le corps de la jeune fille représentée est mis en valeur grâce à un choix judicieux de lumière : « *The photograph was carefully lit to bring out the voluptuous roundness of the girl's shoulders and torso under the sheets* ». Enfin, Bill évoque brièvement l'histoire de cette jeune fille. Du nom d'Augustine, elle fut l'une des patientes les plus célèbres étudiée par Charcot. Tous ces points mentionnés seront clairement illustrés dans les créations artistiques de Bill. L'artiste s'intéressera à la représentation du corps des hystériques, au regard que l'on a pu avoir sur elles et aux différentes expérimentations auxquelles elles furent soumises. Le personnage d'Augustine y sera également une figure-clé.

Avant d'étudier en détail les œuvres de la série *Hysteria Pieces*, il semble intéressant de mentionner brièvement ce que l'on nomme « hystérie ». Nous nous intéresserons ensuite de façon très succincte au travail de Charcot sur cette maladie et aux liens qui se sont noués entre l'hystérie et l'art. Cela nous permettra par la suite de pouvoir saisir l'enjeu des œuvres de Bill, de savoir ce qui s'y joue, au niveau de la représentation de l'hystérie mais aussi de ce qu'il a voulu spécifiquement mettre en image.

b) *L'hystérie* : « *Regardez, regardez encore et regardez toujours* »

Il est très difficile de pouvoir définir l'hystérie, une maladie dont des descriptions furent trouvées sur des papyrus égyptiens dès 1900 av. J-C. et qui fut étudiée depuis l'Antiquité par des penseurs tels Hippocrate et Platon³⁸. La maladie apparaît en effet insaisissable et sa définition change souvent au cours de l'histoire : « Dès qu'il s'agit de l'hystérie, toute tentative classificatrice ou définitionnelle se heurte à une difficulté singulière et l'histoire de la médecine en fournit d'abondants témoignages³⁹. » Le terme sera d'ailleurs définitivement supprimé du *Mental Disorders Diagnostic Manual* (Manuel de diagnostic des troubles mentaux) en 1952, montrant la difficulté de réunir

³⁸ Gisèle Harrus-Révidi, *L'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997. C'est sur cet ouvrage que je me base essentiellement pour les références qui suivent.

³⁹ Mi-Kyung Yi, « Hystérie » in *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano (dir.), Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 474.

sous un même diagnostic une centaine de symptômes différents, comme le souligne Charles Ernest Lasègue dès 1878 :

La définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants, ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse les comprendre tous⁴⁰.

La racine étymologique du mot hystérie vient du grec *hustera* ou *hystera*, l'utérus. Elle fut en ce sens longtemps considérée comme une maladie affectant donc principalement les femmes. Pendant près de deux mille ans, on considéra que la sexualité, la féminité et l'hystérie étaient toutes trois liées :

Dès l'origine s'est trouvée donc décrite une étiologie sexuelle avec un versant anatomo-pathologique et un versant psychique : ainsi quand Hippocrate pense que c'est à partir d'un dysfonctionnement (utérin pour lui, ovarien dans les époques ultérieures) que la maladie se déclare, il souligne également, comme le feront tous les auteurs par la suite, qu'il est nécessaire qu'il existe un contexte de frustration, d'abstinence ou de deuil⁴¹.

L'approche de l'hystérie, comme le souligne Lucien Israël, a souvent été encombrée de « fantasmes masculins », les médecins étant principalement des hommes. Cette maladie qui apparaissait énigmatique se concentrait sur l'étude d'organes génitaux encore mal connus et sur une sexualité plus complexe : « [...] traduisant ainsi leur peur ou leur rancœur devant l'hystérique en particulier, pour mieux cacher ces mêmes ressentiments à l'égard de la femme en général⁴². » Le siège de l'hystérie a donc été localisé tour à tour dans le cerveau puis à nouveau dans l'utérus, étant à un moment également associée à une forme de possession. En effet, à la fin du Moyen-Âge, l'hystérie s'éloigne de la médecine et se retrouve mêlée à la religion dans le cadre de l'inquisition et de sa chasse aux sorcières. Les hystériques sont alors considérées comme des êtres possédés par le démon qu'il faut traquer et brûler. C'est avec Charcot au XIX^e siècle que l'hystérie sortira du champ de l'exorcisme pour revenir vers celui de la médecine. Ce médecin célèbre décida de faire « entrer l'hystérie parmi les maladies comme les autres⁴³ » et de l'étudier selon des critères neurologiques.

⁴⁰ Charles Lasègue, « Des hystéries périphériques », 1878, *Ecrits Psychiatriques*, Paris : Privat, coll. « Rhadamanthe », 1971, p. 163.

⁴¹ Gisèle Harrus-Révidi, *L'hystérie. op. cit.*, p. 22.

⁴² Lucien Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris : Masson, 2001. p. 5.

⁴³ Lucien Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin, op. cit.*, p. 7.

Charcot est né à Paris en 1825 et il deviendra en 1862 chef de service à l'hospice de la Salpêtrière. Médecin pionnier et internationalement reconnu dans sa spécialité la neurologie, sa rencontre avec les hystériques fut le fruit d'un hasard. En effet, suite à l'évacuation d'un bâtiment pour cause de vétusté, les épileptiques et les hystériques furent réunies dans le même service dont on lui confia la gestion. Charcot reçoit ses patientes dans son bureau, rompant avec la tradition des visites au chevet des malades⁴⁴. Il proposera aussi un autre procédé novateur : des leçons dans lesquelles il expose ses patientes à un public. Enfin, il découvrira aussi que l'hystérie n'est pas une maladie affectant uniquement la femme mais peut atteindre aussi les hommes ; et il consacre près de 35% de ses publications à « l'hystérie virile⁴⁵ ».

Charcot était un universitaire curieux et ouvert d'esprit et souhaitait une médecine transdisciplinaire. Il a ainsi collaboré avec des anthropologues, des philosophes et des psychologues comme Pierre Janet qui étudie le « subconscient » et qu'il fait venir à la Salpêtrière. Ils travailleront ensemble sur l'hypnose et Charcot décidera de l'utiliser dans ses recherches. Ce procédé permettra de recréer les attaques d'hystérie dans le but de mieux déceler et comprendre ses symptômes. Toutes les hystériques n'avaient pas d'attaques mais Charcot décida d'étudier avec une attention particulière ces crises en les divisant de manière rationnelle en plusieurs « périodes » : la première est la période épileptoïde qui simule une attaque d'épilepsie, survient ensuite la deuxième période celle des contorsions et des grands mouvements appelée aussi « clownisme » qui est suivie par la période des « attitudes passionnelles » ou des « poses plastiques » souvent marquée par des extases religieuses. Enfin, apparaît la quatrième et dernière période qui est la période dite de délire et d'hallucinations. Il est intéressant de rappeler que certaines des photographies mentionnées par le narrateur Leo et qui se trouvent dans l'ouvrage de Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, illustrent quelques-unes de ces périodes. La plupart des images produites à la Salpêtrière avait pour but d'identifier ces différentes phases qui étaient, selon Charcot, régulières et facilement identifiables. Par ailleurs, afin de provoquer ou d'arrêter les attaques, le chef de service de la Salpêtrière et ses confrères exerçaient des pressions sur les « zones hystérogènes », des points d'anesthésie ou d'hyperesthésie sensorielle. Cette méthode n'était pas sans

⁴⁴ « Le matin, il s'adresse en petit comité dans son bureau à des étudiants choisis pour leur esprit de recherche. Les chefs de cliniques et de laboratoire y assistent. Les malades sont exposés au regard des internes et parfois d'un médecin étranger, russe, anglais ou même viennois » Catherine Bouchara, *Charcot, Une vie avec l'image*, Paris : Philippe Rey, 2013. p. 96.

⁴⁵ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur l'hystérie virile*, Paris : Le Sycomore, 1984.

rappeler les nombreuses compressions ovariennes ou autres expérimentations douloureuses auxquelles avaient été soumises les femmes diagnostiquées « hystériques » depuis l'antiquité. Après Janet, Freud passera également six mois de 1885 à 1886 dans le service de Charcot. La méthode du professeur de la Salpêtrière se basait avant tout sur l'observation. Freud l'appellera ainsi « un visuel, un voyant⁴⁶ » s'orientant lui par la suite, sur un travail privilégiant l'écoute et la parole : « Janet et Freud feront de l'hystérie une maladie psychique. Mais la révolution est opérée par Freud qui abandonne l'hypnose pour un dispositif éliminant la suggestion et privilégiant l'entendu et non plus la vision⁴⁷. »

Charcot a entretenu un rapport particulier à l'image et les liens qu'il a souhaité établir entre l'art et la science dans l'étude de cette maladie peuvent être compris et interprétés de différentes façons. Au cœur de sa démarche, il y aurait le désir évident de mieux comprendre et guérir. Le professeur Charcot était un dessinateur de talent qui fréquentait assidûment les musées et possédait à son domicile de nombreux meubles anciens et une grande quantité d'objets d'art. Les murs de son cabinet de consultation à la Salpêtrière étaient eux aussi recouverts de multiples reproductions de tableaux. Paul Richer partageait des points communs avec son confrère Charcot, étant à la fois médecin et illustrateur. Il enseignera plus tard dans sa carrière à l'école des beaux-arts de Paris.

Charcot avait donc développé un goût pour la pratique artistique et un intérêt certain pour l'histoire de l'art en général. Dès le début de sa carrière de médecin, il a intégré dans ses recherches des centaines de dessins et de croquis, articulant sa réflexion sur l'image médicale⁴⁸. Plus qu'une simple illustration, l'image lui permettait d'aller plus loin dans ses analyses :

D'emblée, on le remarque dans les feuillets préparatoires de sa thèse de médecine : l'image prolonge le texte et le texte se transforme en image, l'écriture devient trait et inversement. Quand le texte seul ne clarifie pas l'observation, l'image fait relais. « Le médecin doit parfois se faire

⁴⁶ Sigmund Freud, « Charcot », 1893, *Résultats, idées, problèmes. I. 1890-1920*, Jean Laplanche (trad.), Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 62.

⁴⁷ Sadi Lakhdari, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 8, 1 / 2007, pp. 201-09, édition électronique, <www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2007-1-page-201.htm>, (dernière consultation le 29/10/2014)

⁴⁸ Catherine Bouchara, *Charcot, Une vie avec l'image, op. cit.*, p. 72.

artiste lui-même, ou prendre le secours d'un pinceau étranger » dit Charcot en citant Cruveilhier⁴⁹.

Charcot ne se considérait pas et ne souhaitait pas être considéré comme un artiste, sa démarche étant purement clinique, mais il était clairement un dessinateur inspiré par la représentation des corps et plus particulièrement des corps hystériques et de leur(s) théâtralité(s). Selon lui, le peintre et le médecin « se rejoignent dans une qualité d'attention, par le *procédé d'observation*, une vivacité du regard porté sur le sujet, qu'il soit modèle ou patient⁵⁰. » On pourrait avancer que Charcot voulait se servir de sa sensibilité artistique dans le but de capter ou fixer ce qu'il voyait pour ensuite l'étudier : « Regardez, regardez encore et regardez toujours, c'est ainsi seulement que l'on arrive à voir » déclara-t-il lors d'une leçon⁵¹.

Charcot accordait donc une très grande importance à l'observation et a essayé parallèlement avec l'histoire de l'art de prouver que l'hystérie n'était pas une de ses inventions, contrairement à ce que certains de ses détracteurs affirmaient. Il publie en 1887 en collaboration avec Paul Richer *Les Démoniaques dans l'art*⁵² qui regroupe une série de reproductions d'œuvres illustrant des scènes de possession, de guérisons miraculeuses et d'extases accompagnées de dessins représentant les différentes phases de l'attaque. Les deux auteurs élaborent leur argumentation en s'appuyant sur des œuvres de peintres célèbres tels que Raphaël, Pierre Paul Rubens, Andrea del Sarto et Le Dominiquin. Au lieu de voir ce que l'on a souvent nommé des « possédées » ils y voient eux, des personnes ressemblant aux patientes de la Salpêtrière. Il semblerait qu'à travers cet ouvrage Charcot ait voulu légitimer ses recherches sur l'hystérie et médicaliser ce que l'on avait considéré jusqu'à présent comme des phénomènes religieux irrationnels⁵³. Le professeur aurait donc voulu se servir de l'histoire de l'art pour prouver notamment le caractère universel de la maladie.

Comme nous l'avons précisé auparavant, cette iconographie était très présente à la Salpêtrière et il semblerait que cela ait aussi beaucoup influencé les patientes. En effet,

⁴⁹ Catherine Bouchara, « Charcot, voir et guérir. Une iconographie au service de la médecine », entretien, in *Art Absolument*, « Charcot. Une vie avec l'image », hors-série 2014, p. 11.

⁵⁰ Catherine Bouchara, *Charcot, Une vie avec l'image*, op. cit., p. 54.

⁵¹ Jean-Martin Charcot, « Leçon du mardi 17 janvier 1888 », *Leçons du mardi à la Salpêtrière, Polycliniques*, Paris : Tchou, 2002, p. 162.

⁵² Jean-Martin Charcot, Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris : Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier éditeurs, 1887.

⁵³ Céline Eidenbenz, « Expressions du déséquilibre », op. cit., p. 45.

il était reconnu que l'hystérie était une « maladie d'imitation⁵⁴ », la patiente étant capable de reproduire des gestes ou des comportements qu'elle pouvait visualiser dans son environnement proche ou par l'intermédiaire d'images. On a donc ainsi questionné le nombre assez spectaculaire de crises qui eurent lieu à la Salpêtrière qui reproduisaient des gestuelles vues dans des tableaux et qui auraient ainsi pu correspondre à ce que les médecins attendaient des patientes. C'est ce qu'exprime Didi-Huberman quand il avance que Charcot « désirait » l'hystérie dans le sens où il aurait souhaité qu'elle s'incarne en image et à travers plus spécifiquement celles de l'histoire de l'art⁵⁵.

Nous avons vu que l'hystérie a entretenu des liens forts avec l'art. Afin de pouvoir saisir les différents symptômes de cette maladie, Charcot s'est appuyé sur ses talents de dessinateur et a également tiré profit du médium photographique. Il s'est servi de l'histoire de l'art pour prouver l'existence de la maladie qu'il pensait avoir identifiée dans des tableaux religieux d'après les attitudes et les traits des personnes qui y figuraient. L'art s'est parfois immiscé dans certaines des photographies médicales de l'hystérie qui prenaient le parti-pris d'une représentation très esthétisante. Enfin, dans le dernier quart du XIXe siècle, les artistes se sont intéressés à l'hystérie et à l'hypnose qui leur permettaient d'enrichir leurs connaissances sur le corps et l'esprit et d'explorer la notion d'intériorité. Ces découvertes allaient donc inspirer des nouvelles productions artistiques.

Les artistes étaient présents à la Salpêtrière notamment pour assister aux leçons du mardi. Une image qui est restée célèbre de cette leçon est le tableau d'André Brouillet intitulé *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (Annexe 7). Le professeur Charcot se tient au centre de la pièce à côté de sa patiente, Blanche Wittman (1859-1913) dont le corps est projeté en arrière. Le peintre illustre ce que l'on a appelé la « grande attaque hystérique » qui se caractérise notamment par la posture de l'arc-de-cercle. La scène se déroule sous les yeux d'un public uniquement masculin. Les seules présences féminines dans le tableau sont celles des infirmières qui se tiennent à droite de la patiente, prêtes à la réceptionner. On a pu distinguer parmi ces hommes des personnalités célèbres tels que des médecins, des écrivains et un critique d'art. On aperçoit également Paul Richer en train de dessiner la leçon qui se déroule sous ses

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁵ Georges Didi-Huberman dans « Les nouveaux chemins de la connaissance : la naissance de l'hystérie », *op. cit.*,

yeux. D'ailleurs, on peut voir un de ses dessins sur le mur du fond de la salle. La patiente semble être en train de prendre la même posture que l'hystérique représentée par Richer (Annexe 8). En effet, on a souvent observé dans ce tableau l'effet-miroir qu'il pourrait y avoir entre la patiente et le dessin qui lui fait face. Selon Céline Eidenbenz, l'œuvre de Brouillet offrirait une image de l'hystérie qui fonctionnerait comme une mise en abyme :

Cette composition, qui est une mise en abyme du symptôme hystérique, mène ainsi à concilier l'imitation et la *mimesis* dans un même cadre : l'hystérique (Blanche W.) et l'artiste (Richer) sont tous deux en train de reproduire quelque chose dans un processus qui fonctionne en vase clos. Quant à l'auteur de cette peinture de Salon (Brouillet), en bon élève de Leon Gérôme, il souligne ces rapports d'imitation dans un style purement réaliste et par conséquent lui aussi mimétique⁵⁶.

Par ailleurs, le tableau fut aussi connu et apprécié pour la sensualité qui s'en dégageait. Blanche est éclairée par une lumière douce et enveloppante qui donne de l'éclat à sa peau. La manière dont elle est vêtue met en avant de manière avantageuse sa gorge dénudée et sa poitrine généreuse : « [...] Blanche Wittmann apparaît offerte au rayon de lumière ; la clarté laiteuse sur une épaule nue, l'effet plongeant sur la gorge évoquent la "beauté convulsive" qui subjuguera plus tard André Breton et les surréalistes⁵⁷. » Cette représentation picturale de la maladie et de « l'hystérique » nous emmène effectivement à nous interroger sur l'impact que l'hystérie a pu avoir ensuite sur les productions artistiques futures. Les artistes de la fin du XIXe siècle ont contribué à rendre populaire l'image de l'hystérie. En effet, ils ont choisi de représenter des patientes au physique agréable ou de représenter des manifestations de la maladie de manière esthétique. Ils ont également stimulé l'imaginaire notamment grâce à sa grande visibilité. Les surréalistes s'y intéresseront particulièrement trouvant une vertu « poétique » à l'hystérie considérée « comme un moyen suprême d'expression⁵⁸ ». La maladie inspirera également d'autres artistes même si souvent les références à la « grande névrose » ne sont pas explicites. Néanmoins la figure de l'arc-de-cercle a clairement inspiré des peintres, des sculpteurs et des dessinateurs tels que Segantini, Klimt, Rodin et Rops et a été de nombreuses fois mentionnée par « Max Ernst,

⁵⁶ Céline Eidenbenz, *Pulsion[s] art & déraison*, Waterloo : Éditions Renaissance du livre, 2012, p. 159.

⁵⁷ Catherine Bouchara, *Charcot, Une vie avec l'image*, op. cit., p. 127.

⁵⁸ Louis Aragon, André Breton, « Le Cinquantenaire de l'Hystérie : 1878-1928 », *Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, pp. 20-22.

Salvador Dalí, Dora Maar et Brassai, mais aussi par Louise Bourgeois⁵⁹ ». L'hystérie semble avoir ainsi attiré l'attention de nombreux créateurs grâce au potentiel expressif des corps hystériques et de la gestuelle qui lui était associée. De plus, la maladie représentait une perte de contrôle psychologique et pouvait symboliser une certaine forme de libération de l'esprit et du corps qui n'étaient ni contrôlés ni limités.

Dans *What I Loved*, Bill s'inspire de sa connaissance sur l'hystérie pour proposer une interprétation très personnelle, influencée par de nombreux textes. Il fait appel à des techniques variées (peintures, dessins, photographies, sculptures, ...) pour créer des œuvres dans lesquelles le spectateur doit se frayer son propre parcours.

c) *Les leçons de Bill : regarder, toucher, montrer*

Les œuvres de la série *Hysteria Pieces* décrites par Leo font partie d'un ensemble réunissant d'autres productions qui ne seront pas détaillées : « *Dozens of smaller works on the same theme, paintings, drawings, and little constructions, were still under way* » (*WIL*, 70). Le lecteur a donc accès uniquement à une description d'œuvres ciblées qui semblent être les plus représentatives et les plus marquantes : trois grandes boîtes peu profondes qui nécessitent d'être regardées et explorées en détail. On pourra trouver une sorte d'écriture, un fil narratif entre les différentes boîtes avec un début et une fin. La description des œuvres s'ouvre et se ferme sur le regard de Leo focalisé sur la petite sculpture de la troisième boîte.

L'*ekphrasis* peut être facilement repérée dans le texte grâce à l'utilisation du verbe « *I saw* » qui introduit la description picturale, organisée en plusieurs étapes. En effet, celle-ci peut être divisée selon plusieurs phases comme le précise Liliane Louvel dans *L'œil du texte*. Tout d'abord, le narrateur repère et situe l'œuvre dans son environnement et perçoit globalement l'œuvre, « c'est la première impression », une « sorte de saisissement » puis vient ensuite la deuxième phase du « détaillage⁶⁰ ». On remarquera l'abondance de lexique relatif à la vue et à la perception :

When we entered the room, I saw three huge shallow boxes—each ten feet high, seven feet wide, and a foot deep—standing in the middle of the room. Canvas had been stretched across their frames, and the material glowed, lit by electric lights sealed inside the boxes. At first, all I noticed

⁵⁹ Céline Eidenbenz, *Pulsion[s] art & déraison*, op. cit., p. 85.

⁶⁰ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 108. L'ensemble des termes cités avec des guillemets sont utilisés par l'auteur dans cet ouvrage.

were their surfaces: hallways, stairs, windows, and doors painted in muted colors—browns, ochers, deep greens, and blues. Steps led to a ceiling with no access to another floor. Windows opened onto brick walls. Doors lay on their sides or were tilted at impossible angles. A fire escape seemed to crawl through a hole from a painted outside to a painted inside, bringing a long cluster of ivy with it.

A covering that reminded me of Saran Wrap was pulled tightly over the fronts of the three painted boxes. Texts and images had been impressed into the plastic, leaving an imprint but no color. The effect of these words and pictures was more subliminal than anything else, because they were hard to make out. Near the bottom of the right-hand corner of the third box was a three-dimensional man, about six inches tall, dressed in a top hat and a long coat. He was pushing on a door that appeared to be ajar. Looking closer, I saw that the door was real. It opened on a hinge, and through the crack I could see a street that looked like ours—Greene Street between Canal and Grand.

Erica found a door in the first box and opened it. Drawing close to her, I peeked into a small room, harshly lit by a miniature ceiling lamp that shone on an old black-and-white photograph that had been pasted to the far wall. It showed a woman's head and torso from behind. The word SATAN had been written in large letters on the skin between her shoulder blades. In front of the photo was the image of another woman kneeling on the ground. She had been painted on heavy canvas and then cut out. For her exposed back and arms, Bill had used pearly, idealized flesh tones reminiscent of Titian. The nightgown she had pulled down over her shoulders was the palest of blues. The third figure in the room was a man, a small sculpture. He stood over the cutout woman with a pointer, like the ones used in geography classes, and seemed to be tracing something onto her skin—a crude landscape of a tree, a house, and a cloud.

Erica withdrew her head and said to Violet, "Dermagraphism."

"Yes, they wrote on them," Bill said to me. "The doctors traced their bodies with a blunt instrument and the words or pictures would appear on their skin. Then they took photographs of the writing."

Bill opened another door, and I looked into a second room in the same box. Its back wall was covered with the painted image of a woman looking out a window. Her long dark hair had been pulled to one side to bare her shoulders. The style of the painting was straight from seventeenth-century Holland, but Bill had complicated the image by lightly drawing over it in black. The drawing was of the same woman, but the style of the rendering was different, and the sketch on top of the painting made me feel that the woman was standing with her own ghost. Written twice on her arm, once with red paint and once with black crayon was: T. BARTHÉLÉMY. The letters appear to be bleeding.

"Didi-Huberman mentions Barthélémy," Violet said. "He was a doctor somewhere in France who wrote his name on a woman, and then commanded her to bleed from the letters at four o'clock the same afternoon. She bled, and according to the report, the name remained visible for three months." I continued to look into the small illuminated room. On the floor in front of the painting of Augustine were tiny articles of clothing—a petticoat, a miniature corset, stockings and tiny boots.

Violet pulled open a third door. This all-white room was lit from above by a small electric chandelier. A tiny painting in an ornate gold frame had been propped against the back wall. The canvas showed a fully dressed man and a naked woman in what appeared to be a hallway. You couldn't see the woman's face, but her body remained me of Violet's. She was lying on the floor as the young man straddled her back. Gripping a large pen in his left hand, he appeared to be writing vigorously on one of her buttocks.

The middle box had two doors. Behind the first was a small doll who made me think of Godilocks—long blond curls, checkered dress, and white pinafore. The little figure was having a tantrum. Her eyes were screwed shut and her mouth was stretched wide in a silent scream as she clamped her arms around a pole that divided the little room in half. In her fit she had contorted her body to one side so that her dress had twisted up around her waist, and when I scrutinized her little face more closely, I saw that a long bloody scratch ran down one of her cheeks. On the walls that surrounded her, Bill had painted ten shadowy male figures in black and white. Each man was holding a book and had turned his gray eyes towards the howling girl.

The second door in the middle box contained a black-and-white painting that resembled a photograph from the Salpêtrière. Bill had used one of the photographs of a woman whose medical ordeals had mimicked the trials of saints—paralysis, seizures, and stigmata. Four Barbie dolls were lying face-up on the floor in front of the photo-painting. Blindfolds had been tied around their eyes and their mouths were taped. As I studied the dolls, I noticed that words had

been printed on the mouth tapes of the three first dolls: HYSTERIA, ANOREXIA NERVOSA, and EXQUISITIVE MUTILATION. The fourth tape was blank.

The third box, with its lone figure at the bottom pushing open a door, contained two other well-hidden doors. I found the first one, its knob disguised among a dozen others that had been painted in a trompe l'oeil style. I looked into a brightly lit room that was much smaller than the others. On its floor lay a miniature wooden coffin. That was all. Erica opened the last door to reveal another nearly empty room. It had nothing in it except a dirty, ragged piece of paper with the word *key* written on it in a tiny cursive hand.

Erica bent down to examine the little sculpture of the man in the top hat walking out the door to Greene Street. "Is he a real person, too," she said.

"She," Violet said. "Look closely."

I crouched down beside Erica. I could see the figure's breasts underneath the jacket. The suit looked large. It bagged at her ankles.

"It's Augustine," Violet said. "That's the end of her story—the very last entry in her *observation*: '9 septembre—X...se sauve de la Salpêtrière déguisée en homme.'"

"X?" I said.

"Yes, the doctors shielded their patients' identities by using letters and codes. But it was definitely Augustine. I've traced it; On September ninth, 1880, she escaped from the Salpêtrière dressed as a man" (*WIL*, 70-73).

Même si l'*ekphrasis* se termine avec la description de la petite sculpture, le visuel continue « d'imprégner » fortement le texte. En effet, une troisième phase qui se concentre cette fois-ci sur l'interprétation des œuvres d'art prolonge « l'effet pictural ». Les protagonistes discutent des boîtes et apportent ainsi leurs commentaires et leurs éclairages. Comme nous avons pu le mentionner précédemment, ils sont tous plus ou moins impliqués dans ce projet artistique et ont un bagage culturel et théorique. Les « sujets-regardant » sont donc capables non seulement de restituer les œuvres d'art mais aussi d'y apporter des précisions permettant au lecteur-spectateur de mieux les visualiser :

I thought of Matt at home with Grace, and I wondered how to write about these boxes as I watched Bill put his arm around Violet, who was still talking to Erica. "They turned living women into things," she said. "Charcot called the hypnotized women 'artificial hysterics.' That was his term. Dermagraphism makes the idea more potent. Doctors like Barthélémy signed women's bodies just as if they were works of art."

"It smacks of fraud," I said. "Bleeding names. A mere touch of the skin and drawings appear."

"They didn't fake that, Leo. It's true that the whole scene was pretty theatrical. Charcot had his study done completely in black. He was fascinated with historical accounts of demonism, witchcraft, and faith healing. I suppose he thought he could explain it all through science, but the dermagraphism was real. Even I can do it."

Violet sat down on the floor. "It takes a little while," she said. "Be patient." She closed her eyes and began to breathe in and out. Her shoulders sank. Her lips parted. Bill glanced down at her, shook his head, and smiled. Violet opened her eyes and looked straight ahead. She held out her forearm and traced the inside of it lightly with the index finger of her free hand. The name Violet Blom appeared on her skin as a pale inscription, which at first was the color of pink rose and then deepened slightly. She closed her eyes, breathed again, and an instant later, she opened her eyes. "Magic," she said. "Real magic."

Violet rubbed the looping letters with her fingers as she held her arm out for us to examine. While I continued to look at the words on the flushed skin of her inner arm, the distance between me and the doctors in the Salpêtrière closed. Medicine had granted permission to a fantasy that

men have never abandoned, a muddled version of what Pygmalion wanted—something between a real woman and a beautiful thing. Violet was smiling. She lowered her arm to her side, and I thought of Ovid’s Pygmalion kissing, embracing, and dressing the girl he had carved out of ivory. When his wish comes true, he touches her new warm skin and his fingers leave an imprint. The name inscribed on Violet’s arm was still visible as she sat cross-legged on the floor with her arms in her lap. The hypnotized women had obeyed every command: Bend over, kneel, lift your arm, crawl. They had dropped their blouses over their shoulders and turned their naked backs to the physician’s magic wand. Only a touch was needed and the words in his mind became words in flesh. Omnipotent dreams. We all have them, but usually they live only in stories and waking fantasies, where they have license to roam. I thought of one of the little paintings I had just seen, now hidden behind a closed door—the young man presses the nub of his fountain pen into the soft buttock of the reclining woman. It had seemed comic when I’d looked at it, but remembering it caused a warm sensation in me that ended with Bill’s voice. “Well, Leo,” he said. “Any thoughts?”

I answered him, but I said nothing about Violet’s arm or Pygmalion or the erotic pen (*WIL*, 74-75).

Chaque pièce peut être regardée individuellement mais toutes sont reliées autour d’une thématique commune dense et complexe en lien avec l’hystérie : d’une part, la volonté de travailler sur la représentation de l’hystérie à travers les images qu’elle a suscitées et qu’elle peut susciter encore et d’autre part, l’envie de saisir et d’exposer les jeux de pouvoir et indirectement de séduction qui sont en jeu entre les hystériques, leur « public » et tout particulièrement leurs médecins. Ainsi *Hysteria Pieces* appelle aux actions suivantes : regarder, toucher, montrer.

La description et l’analyse de ces œuvres artistiques s’organisera autour de ces différentes actions qui constituent des étapes dans la découverte et la compréhension des œuvres. Le spectateur est invité tout d’abord à « regarder » le travail de l’artiste. Lors de cette première étape, nous nous focaliserons sur la description des œuvres en étudiant leurs caractéristiques formelles (dimension, matériaux, volume, etc.) et l’interactivité créée avec le spectateur. Il s’agira aussi de s’intéresser à la beauté et à la sensualité des figures féminines représentées. L’artiste choisit un parti-pris esthétique voir érotique dans lequel le « toucher » est fortement convoqué. Ce spectacle des corps hystériques à la fois visuel et tactile présentera néanmoins une face sombre que Bill choisit de « montrer » comme pour mieux la dénoncer. Bill propose donc une démarche originale, dans laquelle son regard et son interprétation sur la maladie repose sur l’étude de sa compagne, Violet. C’est une vision certes masculine, mais une interprétation féministe et moderne sur l’hystérie.

La série se compose de trois grandes boîtes (“*each ten feet high, seven feet wide, and a foot deep*”) recouvertes de toiles peintes et éclairées de l’intérieur sur lesquelles on distingue plusieurs éléments : “*hallways, stairs, windows, and doors. [...] Steps. [...] brick walls. [...] A fire escape [...]*” (*WIL*, 70-71). Ce sont tous pour la plupart

des espaces de liaison qui permettent le passage d'une pièce à une autre ou des ouvertures qui permettent de faire le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Or, étrangement, ces éléments apparaissent tous obstrués, mal orientés ou bloqués : « *Steps led to a ceiling with no access to another floor. Windows opened onto brick walls. Doors lay on their sides or were tilted at impossible angles. A fire escape seemed to crawl through a hole from a painted outside to a painted inside* » (WIL, 70-71). Les toiles en deux dimensions imposent une frontalité et peuvent encourager celui qui les regarde à prendre de la distance. En revanche, les surfaces des boîtes incitent le spectateur à « entrer » dans les œuvres autrement car s'arrêter à ce premier stade de leur exploration serait se retrouver dans une « impasse ». Le spectateur est invité à se déplacer et à s'approcher. Les faces avant de chaque boîte sont recouvertes d'une couche de plastique sur laquelle sont imprimés des textes et des images de toutes sortes qui ne se distinguent pas clairement à première vue : « *Texts and images had been impressed into the plastic, leaving an imprint but no color. [...] they were hard to make out* » (WIL, 71). Les boîtes en trois dimensions permettent une multiplicité d'angles de vue et c'est une petite sculpture de quelques centimètres en bas dans le coin de la troisième boîte qui semble en premier attirer l'attention : « [...] *a three-dimensional man, about six inches tall, dressed in a top hat and a long coat* » (WIL, 71). Cette sculpture ouvre une porte et invite donc le spectateur à intervenir lui aussi sur l'œuvre afin de trouver les autres portes présentes sur chaque boîte. Certaines sont particulièrement difficiles à trouver : « *The third box [...] contained two other well-hidden doors. I found the first one, its knob disguised among a dozen others that had been painted in a trompe l'oeil style* » (WIL, 73). Celui qui regarde les œuvres doit donc se montrer actif dans leur exploration qui n'est pas immédiate et doit prendre part à une sorte de jeu dans lequel le « toucher » est fortement convoqué. On remarquera à nouveau l'appel de l'artiste à dépasser l'interdiction de ne pas toucher ses œuvres d'art, le jeu est donc bien ici transgressif. Le spectateur est invité à franchir la limite pour aller observer ce qui se trouve à l'intérieur des boîtes et donc à entrer dans un espace privé, intime.

Leo et Erica découvrent pour la première fois les boîtes dans l'atelier de Bill. L'ensemble des œuvres appartenant à la série *Hysteria Pieces* sera, par la suite, exposée dans une galerie. Le public qui fréquente ce type de lieux est un public de connaisseurs : critiques d'art, artistes, journalistes, riches acquéreurs etc. et le nombre de visiteurs est limité. De plus, la conception même des boîtes avec son système de

portes impose un regard dirigé et ciblé. Le spectateur doit regarder à travers de multiples petites ouvertures qui nécessitent une vision rapprochée : « *Looking closer* » ; « *through the crack I could see* » ; « *Drawing close to her, I peeked into a small room* » (WIL, 71). La manière dont les œuvres ont été conçues, leur mode d'apparition et de dévoilement, s'inscrivent dans une mise en scène créée intentionnellement par l'artiste. Tout cela peut être rapproché des expériences de Charcot et des « leçons du mardi » : une audience principalement constituée d'intellectuels assistait à l'intérieur de l'hôpital de la Salpêtrière, dans une pièce réservée à cet effet, à des expériences faites sur des hystériques. Bill inviterait son public à sa manière à assister à des multiples petites « leçons » dans chaque boîte et dans chaque pièce qui s'enchaineraient les unes après les autres. Les « leçons » seraient principalement des leçons de regard : regarder et apprendre à regarder des scènes hautement visuelles créées à partir de plusieurs matériaux et objets, regarder et apprendre à regarder des peintures et des photographies souvent retravaillées et découpées.

Le spectateur est également invité à contempler la beauté qui se dégage de certaines représentations. Dans la première boîte, deux femmes dans deux pièces distinctes, sont peintes dans des styles différents qui mettent en valeur leur(s) corps et leur(s) peau(x). Les vêtements choisis dénudent le haut de leur(s) corps « *her exposed back and arms* » (WIL, 71) et les cheveux sont soigneusement placés afin de dévoiler leurs atouts « *her long dark hair had been pulled to one side to bare her shoulders* » (WIL, 71-72). Dans l'une des pièces, il semble que le peintre ait mis l'accent sur le rendu de la peau alors que dans l'autre pièce, l'attitude et la composition sont les éléments les plus importants. Bill pourrait s'être inspiré de peintres italiens et hollandais du XVIème et XVIIème siècle appréciés tout particulièrement pour la sensualité et la douceur se dégageant de leurs tableaux. Ces artistes jouaient avec la lumière, la transparence et les nuances de couleurs afin de « rendre » une peau idéale et sublimée : « *Bill had used pearly, idealized flesh tones reminiscent of Titian. The nightgown she had pulled down over her shoulders was the palest of blues* » (WIL, 71). Les peintres hollandais du XVIIème siècle sont aussi célèbres pour leur maîtrise des scènes de genre, représentant souvent des femmes dans des scènes de la vie quotidienne ou intime : « *Its back wall was covered with the painted image of a woman looking out a window. [...] The style of the painting was straight from seventeenth-century Holland* » (WIL, 72). Le fait que l'artiste ait choisi de dévoiler la peau des deux figures féminines représentées dans ces pièces n'est pas anodin. La nudité même partielle de ces deux femmes, leur(s) pose(s)

et leur(s) vulnérabilité(s) peuvent les transformer en objets de désir. L'hystérie a souvent semé le trouble dans ce qu'elle donne à voir, notamment à cause de son lien avec la sexualité féminine et les attitudes troublantes des malades qui peuvent apparaître comme des invitations à l'acte amoureux, telle que par exemple, la figure de l'arc-de-cercle dans laquelle le corps est cambré. Le corps « hystérique » excitable, pourrait être excitant. La dimension esthétique, sensuelle voire éventuellement érotique peut être décelée et sous-entendue donc dans certaines des représentations de la maladie. Dans les œuvres de Bill, la nudité est clairement un appel aux sens, l'érotisme ne sera en revanche clairement visible que dans une des « mises en scènes » qu'il décide d'exposer et que nous étudierons par la suite. Il est important de rappeler que la maladie fut diagnostiquée principalement chez les femmes et fut étudiée par des médecins hommes. Dans le domaine artistique, elle sera souvent une source d'inspiration pour des artistes masculins. De plus, le peintre donne à ces hystériques l'apparence de belles femmes qui sont immobiles et semblent poser. Il ne faudrait pas oublier en effet que de nombreuses hystériques jouèrent le rôle de modèles pour la réalisation d'œuvres d'art telle Blanche pour le tableau *Une leçon clinique à la Salpêtrière* de Brouillet. Ce tableau est d'ailleurs lui aussi devenu une source d'inspiration pour la réalisation d'autres œuvres artistiques⁶¹.

Plusieurs patientes ont été considérées comme des modèles parfaits car elles « incarnaient » l'hystérie en reproduisant les différentes périodes de l'attaque de façon distincte et régulière. Elles se montraient photogéniques et convaincantes face au public. Augustine faisait partie de ces « modèles » de l'hystérie comme en témoigne sa forte présence dans l'iconographie de la Salpêtrière. C'est elle que Bill représente dans la deuxième pièce, regardant par la fenêtre. Selon Didi-Huberman, la jeune femme pourrait être considérée comme un « chef-d'œuvre », une « vedette » de l'hystérie :

⁶¹ La réalisatrice Alice Winocour pour son film *Augustine* a observé la sensualité voire l'érotisme qui pouvait se dégager de la leçon représentée par Brouillet parlant « d'atmosphère sulfureuse » et « d'érotisme latent derrière l'alibi médical ». À l'origine du film il y aurait donc une image interprétée librement qui a guidé les choix de la réalisatrice. Alice Winocour décide, en effet, de mettre l'accent sur la relation entre le Professeur Charcot et sa patiente Augustine qu'elle imagine érotique et se concluant sur une relation sexuelle, « Rencontre avec Alice Winocour », *Grand Écart*, mis en ligne le 06/11/2012, <<http://www.grand-ecart.fr/portraits/film-augustine-interview-alice-winocour/>>, (dernière consultation le 02/03/2015) ; Alice Winocour, *Augustine*, Isabelle Madelaine, Émilie Tisné, Laurent Pétin, Michèle Pétin (prod.), 2012.

Et Augustine ? Augustine fut, dans cette fabrication figurative et taxinomique, comme une perle, un chef d'œuvre, la perfection même, — je veux dire l'alibi parfait. Charcot parle d'elle comme d' « un exemple très régulier, très classique », et Richer renchérit, comme toujours, en écrivant qu'elle « est celle de nos malades chez laquelle ces poses plastiques ou attitudes passionnelles ont le plus de régularité ». D'ailleurs, ne remarque-t-on pas que c'est avant tout le visage d'Augustine qui illustre, dans le grand tableau de Richer, qui « synopsise » le type hystérique ? [...] Augustine aura donc été le mannequin vedette de tout un concept de l'hystérie [...]⁶².

Augustine et les autres figures féminines représentées dans *Hysteria Pieces* ne sont pas seulement offertes au regard. Elles s'apparentent peut-être à des chefs-d'œuvre mais ceux-ci sont découpés et griffonnés par l'artiste tout comme les corps des « hystériques » qui ont été touchés et manipulés intensément. Le spectateur ne doit pas seulement regarder les boîtes mais aussi ouvrir les portes qui se situent sur les faces extérieures. Le regard n'est pas un but en soi mais fait partie d'un parcours sensuel accompagné souvent d'un désir de toucher. Car c'est aussi cela qui est exposé : des scènes hautement tactiles.

Hysteria Pieces invite le spectateur à interagir avec les œuvres en ouvrant les boîtes et donc en les touchant. L'artiste a laissé des traces, des marques, sur certaines de ses créations. En effet, Bill utilise différentes techniques et n'hésite pas, par exemple, à découper une toile sur laquelle il a peint une femme agenouillée : « *She had been painted on heavy canvas and then cut out* » (WIL, 71). Il modifie également une de ses peintures, en dessinant par-dessus : « *Bill had complicated the image by lightly drawing over it in black* » (WIL, 72). L'artiste joue avec les épaisseurs des matériaux et les superpositions d'images, produisant des couches, des strates que l'on pourrait rapprocher de celles de notre épiderme. La « peau » des boîtes est elle-même une superposition de différents textes et d'images faisant penser à une sorte de palimpseste dont les différentes écritures, après avoir été effacées, se superposent pour faire place à chaque fois, à un nouveau texte.

Si la peau dans les œuvres de Bill se révèle être une surface belle et délicate, elle est aussi exhibée et utilisée comme un support pour des expériences scientifiques. La plupart des figures féminines représentées ont en effet des marques ou des inscriptions sur leur(s) peau(x) qui apparaissent de manière très visible comme dans la première boîte. Des mots ou des noms sont écrits sur le dos de l'une : « *The word SATAN had been written in large letters on the skin between her shoulder blades* » (WIL, 71) et sur le bras d'une autre : « *Written twice on her arm, once with red paint and once with*

⁶² Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 119.

black crayon was: T. BARTHÉLÉMY. The letters appeared to be bleeding » (WIL, 72). Afin de réaliser ses inscriptions, de la peinture, des crayons, un stylo ou encore une sorte de baguette sont utilisés sur cette surface qui apparaît comme vierge telle une toile ou une feuille de papier. Ces traces sur leur épidermes sensibles ont été faites par des médecins qui les dominent physiquement et choisissent librement ce qu'ils souhaitent y écrire : « *He stood over the cutout woman with a pointer, like the ones used in geography classes, and seemed to be tracing something onto her skin—a crude landscape of a tree, a house, and a cloud* » (WIL, 71). Bill, dans *Hysteria Pieces*, décide d'illustrer les expériences de dermatographie auxquelles furent soumises quelques hystériques. En effet, des patientes pouvaient avoir une peau très réactive au toucher. Des rougeurs et des éruptions apparaissaient là où le médecin avait tracé des lignes ou écrit des mots. Par ailleurs, une autre méthode, appelée faradisation, consistait à utiliser un courant électrique pour stimuler les muscles du visage des hystériques. Cette méthode utilisait un « excitateur » qui figeait leurs expressions. Le corps hystérique pouvait presque prendre l'apparence d'un corps-objet sur lequel le médecin-artiste avait le pouvoir de s'exprimer :

Les termes utilisés par les médecins dénotaient non seulement une grande fascination pour cette expressivité excessive relevant de phénomènes quasi surnaturels ; ils trahissaient également le lien sous-jacent entre la peau de l'hystérique et la surface de l'œuvre d'art. Le pinceau utilisé pour la faradisation renvoyait à l'univers de la peinture ce qui faisait du clinicien un créateur inspiré, libre de dessiner ou d'écrire les mots qui lui venaient à l'esprit. Son support était un matériau vivant et réactif, fournissant lui-même la valeur et le relief attendu par « l'artiste »⁶³.

Les inscriptions faites sur les hystériques représentées par Bill semblent faire allusion à l'histoire de la maladie. Les hystériques ont souvent été considérées comme des êtres démoniaques, notamment au Moyen-Âge. Le mot « satan » écrit sur le dos de la patiente renvoie donc le spectateur aux accusations dont elles ont été victimes pendant des décennies. Une autre inscription faite sur le bras d'une des figures féminines « *T. BARTHÉLÉMY* » illustre l'influence et le pouvoir que certains médecins ont pu avoir sur leurs patientes. Leurs corps pouvaient être marqués par ceux qui les soignaient comme s'ils leur appartenaient. On pourrait également voir dans cette inscription la signature du peintre sur son œuvre : « *Doctors like Barthélémy signed women's bodies just as if they were works of art* ». Avec les expériences de

⁶³ Céline Eidenbenz, « Expressions du déséquilibre », *op. cit.*, pp. 66-67.

dermographie, le corps des hystériques s'éloignait de l'image d'un corps « naturel » et prenait l'apparence d'un corps « artificiel ». Selon Leo, ce désir de combiner à la fois une femme réelle et un bel objet évoque le mythe de Pygmalion issu des *Métamorphoses* d'Ovide :

Medicine had granted permission to a fantasy that men have never abandoned, a muddled version of what Pygmalion wanted—something between a real woman and a beautiful thing. Violet was smiling. She lowered her arm to her side, and I thought of Ovid's Pygmalion kissing, embracing, and dressing the girl he had carved out of ivory. When his wish comes true, he touches her new warm skin and his fingers leave an imprint. (*WIL*, 74)

Contrairement à la statue de Pygmalion, les hystériques étaient, elles, bien vivantes mais leurs corps pouvaient se figer durant les séances d'hypnose ou lors de catalepsie (le corps devient immobile et raide tout en étant malléable). Les médecins, lors des consultations ou durant leurs expérimentations laissaient leurs empreintes, non pas sur de l'ivoire, mais sur une peau sensible.

Cette idée de prolongement entre la toile et la peau fait du corps de l'hystérique un corps fantasmé et fantasmatique : à la fois beau et malléable, il devient un support et un corps passif sur lequel on pourrait imprimer ainsi ses envies et ses désirs. Une scène représentée dans la première boîte prend ainsi une tournure érotique :

The canvas showed a fully dressed man and a naked woman in what appeared to be a hallway. You couldn't see the woman's face, but her body reminded me of Violet's. She was lying on the floor as the young man straddled her back. Gripping a large pen in his left hand, he appeared to be writing vigorously on one of her buttocks. (*WIL*, 72)

L'homme habillé contraste nettement avec la femme entièrement nue qu'il chevauche. Vue de dos, elle en devient presque anonyme et peut donc être facilement un support de projections pour des fantasmes et des pulsions. L'homme tient dans sa main un objet phallique « *the erotic pen* » et inscrit son message sur une partie symboliquement très féminine du corps de la femme. Cet objet d'ailleurs, ce gros stylo, peut être rapproché de celui qui apparaissait également dans un des tableaux de la série *Self-Portrait* étudiée préalablement. On peut noter la lourdeur de ce symbole qui revient fréquemment dans les œuvres d'art imaginées par l'auteur.

Il est possible de voir un lien entre la conception matérielle de l'œuvre artistique et la thématique qu'elle explore. En effet, les boîtes possèdent elles aussi, une peau « *plastic skin* » : des textes de toutes sortes et des images issues principalement de publicités sont collés sur les faces extérieures. La surface des œuvres pourrait donc

être rapprochée de la peau des hystériques sur lesquelles apparaissent également des mots. Mais le rapprochement peut aussi se faire, car la peau, comme les cloisons et les portes des boîtes, marque symboliquement une frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Si le spectateur décide d'explorer en profondeur l'œuvre artistique qui lui est présentée, il faut qu'il regarde à l'intérieur de celle-ci. Or, l'étude de l'hystérie au XIX^{ème} siècle s'est souvent concentrée sur les signes extérieurs de la maladie sans se pencher véritablement sur le mal-être profond des femmes diagnostiquées « hystériques ». L'artiste invite donc celui qui regarde ses œuvres à aller plus loin. Des mots ont été inscrits sur la peau des hystériques mais leurs paroles n'ont pas été écoutées ni transcrites par la plupart des médecins qui les ont soignées à cette période.

Dans la série *Hysteria Pieces*, Bill s'est intéressé aux représentations des corps des hystériques : beaux et attirants, ils cachent néanmoins de véritables souffrances. Si le regard et le toucher sont mis en avant dans cette série, l'artiste a également illustré que la maladie engendre bien souvent des relations de pouvoir où les patientes dominées, sont vulnérables. Le spectateur se transforme en voyeur, voire en complice de ce qui s'y déroule.

Dans un certain nombre de pièces réalisées par Bill, les « hystériques » sont passives, subissant avec plus ou moins de consentement les expériences faites sur leurs corps. En revanche, dans l'une des pièces, une poupée ressemblant à une petite fille a l'air révoltée. Sa posture et l'expression de son visage expriment une colère non contenue :

The little figure was having a tantrum. Her eyes were screwed shut and her mouth was stretched wide in a silent scream as she clamped her arms around a pole that divided the little room in half. In her fit she had contorted her body to one side so that her dress had twisted up around her waist, and when I scrutinized her little face more closely, I saw that a long bloody scratch ran down one of her cheeks (*WIL*, 72).

Cette scène est étonnante car elle donne à voir l'image d'un être produisant un son puissant, qui mobilise entièrement son corps. Ce cri est uniquement « vu » et non entendu. L'ouïe est le sens volontairement absent de cette série d'œuvres d'art. Les hommes qui sont en supériorité numérique autour de la fille-poupée offrent un contraste saisissant : en noir et blanc presque comme des figures fantomatiques, ils se montrent complètement insensibles à ce qui se passe sous leurs yeux : « *Each man was holding a book and had turned his gray eyes towards the howling girl* » (*WIL*, 72). Ils ressemblent à des « scientifiques » distants et peuvent, peut-être, être associés aux

médecins de la Salpêtrière. Une autre pièce met en avant également le manque d'écoute ou la privation de parole, cette fois-ci accompagnés également d'une impossibilité de voir : « *Four Barbie dolls were lying face-up on the floor in front of the photo-painting. Blindfolds had been tied around their eyes and their mouths were taped* » (WIL, 73). L'artiste choisit dans les deux pièces d'utiliser des poupées plutôt que de dessiner ou de peindre ces figures féminines, renforçant l'idée d'une relation de pouvoir et de manipulation. Les femmes représentées sont des femmes « objets », nous ramenant au statut de modèle et de « mannequin vedette » auquel furent assigné certaines hystériques.

Les poupées Barbies ont des noms de maladies mentales inscrites sur le ruban adhésif qui leur couvre la bouche : « *I noticed that words had been printed on the mouth tapes of the three first dolls: HYSTERIA, ANOREXIA NERVOSA, and EXQUISITIVE MUTILATION* » (WIL, 73). Ces maladies traduisent toutes un rapport conflictuel entre l'individu et son corps. L'anorexie et l'automutilation concernent principalement les femmes et peuvent être considérées comme de nouvelles formes possibles de manifestation de l'hystérie, traduisant un mal-être sociologique⁶⁴.

La sensualité voire l'érotisme qui émanent de certaines représentations de la maladie ou des relations médecins / patients, poussent le spectateur à la curiosité et même à une certaine forme de voyeurisme. Sans qu'il en ait véritablement le choix, le spectateur est également en position de complice lorsque l'artiste dépeint l'emprise sur les malades, les souffrances voire même la mort liées à l'hystérie. La violence de la maladie s'affiche clairement par des corps malmenés. Sur le bras d'Augustine qui est représentée regardant par la fenêtre, est inscrit le nom du médecin qui fut célèbre pour ces expériences de dermatographie sur les hystériques. Les lettres, étrangement, donnent l'impression de saigner : « *The letters appeared to be bleeding* » (WIL, 72). Cette « attaque » sur la peau prend un caractère effrayant, car elle menace une barrière extérieure fragile et essentielle à la vie.

Le sang possède également une charge symbolique très forte associée à la vie et à la santé mais aussi à la maladie et à la mort. Dans l'une des pièces qui se situe dans la dernière boîte se trouve un cercueil : « *I looked into a brightly lit room that was much smaller than the others. On its floor lay a miniature wooden coffin. That was all* » (WIL, 73). *Hysteria Pieces* se lit comme une histoire que le spectateur pourrait suivre

⁶⁴ Thierry Vincent, *L'anorexie*, Paris : Odil Jacob, 2006.

de manière linéaire. Le cercueil vient clôturer dramatiquement cette œuvre artistique. En effet, beaucoup d'hystériques n'ont pas réussi à être guéries et un certain nombre d'entre elles sont mortes à la Salpêtrière. Augustine est le personnage qui commence et termine cette aventure visuelle. Elle apparaît dans la première boîte et à l'extérieur de la dernière. Sa première représentation la montre belle et passive avec, inscrit sur son bras le nom de Barthélémy. Devant la peinture se trouvent des vêtements typiquement féminins éparpillés sur le sol : « *On the floor in front of the painting of Augustine were tiny articles of clothing—a petticoat, a miniature corset, stockings and tiny boots* » (WIL, 72). Ces vêtements constituent une allusion à ce qui est en train de se jouer : la libération voire l'émancipation d'Augustine qui, déguisée en homme, s'échappe de la troisième boîte : « *9 septembre—X...se sauve de la Salpêtrière déguisée en homme* » (WIL, 73). Bill décide donc d'une fin optimiste dans l'histoire qu'il a construit à travers ses boîtes, produisant un effet cathartique. Le spectateur peut facilement s'identifier à la figure d'Augustine s'échappant de la Salpêtrière, qui était selon Didi-Huberman un « haut-lieu du grand renfermement⁶⁵ ». L'artiste met en avant l'intelligence de la jeune femme et sa maîtrise des relations dominant-dominé auxquelles elle met un terme. En tant qu'artiste masculin, Bill « montre » et dénonce la misogynie qui a souvent guidé les analyses et les expérimentations faites sur les femmes diagnostiquées « hystériques ». Dépassant ce jeu pervers, la figure d'Augustine, tel un exemple à suivre, s'émancipe de son statut d'objet pour devenir véritablement « sujet ». Ainsi, les constructions de Bill mettent en scène des petites leçons qui s'apparentent à celles de Charcot. Le spectateur non seulement a accès à toutes les pièces mais détient aussi symboliquement la clé de celles-ci : « *It had nothing in it except a dirty, ragged piece of paper with the word key written on it in a tiny cursive hand* » (WIL, 73).

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie* » *op. cit.*, p. 17.

C. Au-delà des dualités : *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces*

a) *L'artiste et son double : un « je » féminin*

« Tout peintre se peint » est une formule que reprend Daniel Arasse dans l'introduction de son ouvrage *Le Sujet dans le tableau* afin d'expliquer l'intérêt d'étudier « comment dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure⁶⁶ ». Le peintre « sujet de l'énonciation du tableau » en s'appropriant le thème qu'il traite transparaîtrait ainsi dans le « sujet de l'énoncé de ce même tableau⁶⁷ ». La présence du peintre serait perceptible par des « écarts » dans le traitement du sujet qui s'éloigneraient de la norme rendant l'œuvre alors originale et personnelle. Cette formule est particulièrement adaptée à l'analyse des deux séries d'œuvres d'art *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces* qui portent sur la notion d'identité et émergent d'une réflexion de l'artiste sur lui-même, de ce qui le définit et le constitue en tant qu'individu.

Cependant, les titres de ces deux séries sont trompeurs. Le premier, *Self-Portrait*, annonce des autoportraits. Or, le peintre masculin représente des figures féminines dans cette série de tableaux. Le second, *Hysteria Pieces*, informe d'un travail ayant pour thématique une maladie mentale longtemps considérée comme « typiquement » féminine. Lors de cette première lecture, la présence de l'artiste et plus particulièrement sa représentation dans ses œuvres d'art apparaît peu probable. Pourtant, l'artiste s'incarne dans ses œuvres autrement que par sa propre image. Il s'agira d'étudier dans cette partie comment Bill explore les territoires du « moi » en tentant de se représenter à travers l'autre.

Le titre du tableau *Self-Portrait* est annoncé après une première description de l'œuvre. À première « vue » il s'oppose à ce qui est représenté. Les mots perturbent alors l'image et viennent même en partie en perturber le sens. Leo est invité à poser un nouveau regard sur l'œuvre afin de faire coïncider au mieux ce qu'il voit et ce qu'il lit. Remettant en question sa perception et sa première analyse du tableau, il refuse tout d'abord de prendre le titre au sérieux : « *At first I thought the artist was joking* » (*WIL*, 4). En effet, celui-ci ne semble pas jouer son rôle d'identification. Le titre semble aller

⁶⁶ Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris : Flammarion, 2006, p. 16.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

« au-delà de l'image » pour reprendre un terme utilisé par Liliane Louvel ; il s'apparente à « un excès discursif [qui] produit un récit supplémentaire⁶⁸ ». De ce fait, le narrateur est appelé à regarder une nouvelle fois l'œuvre tout comme le lecteur qui est invité aussi indirectement à relire la description de celle-ci. Ainsi, le titre joue « le rôle d'amorce, voire d'accroche, renvoyant le lecteur de nouveau au tableau ou à l'image qu'il aurait pu autrement négliger⁶⁹ ».

Le titre du tableau se révélant énigmatique, l'image « s'ouvre » donc à plusieurs interprétations possibles. Selon Leo, ce titre pourrait faire référence à la part de féminin que l'artiste possède, ou faire allusion aux trois personnes présentes dans le tableau (les deux figures féminines et l'artiste) qui formeraient comme une seule et même identité. Au-delà du contenu, le titre pourrait faire également référence à la forme du tableau, l'artiste faisant volontairement paraître des traces de lui-même sur son support, figeant ses gestes et ses empreintes dans la matière :

Did that title next to a man's name suggest a feminine part of himself or a trio of selves? Maybe the oblique narrative of two women and a viewer referred directly to the artist, or maybe the title didn't refer to the content of the picture at all, but to its form. The hand that had painted the picture hid itself in some parts of the painting and made itself known in others (*WIL*, 4-5).

Bill pourrait donc figurer indirectement dans *Self-Portrait* en utilisant l'image et le corps de son modèle féminin. La relation qu'il nouera avec la jeune femme sera décisive et influencera toute la conception des tableaux de la série. Il apprendra à mieux connaître Violet et ainsi à mieux se connaître, se focalisant sur un intense travail de figuration. En effet, la jeune femme n'est jamais représentée de la même façon, elle semble être de ce fait, multiple. Si son apparence, principalement son poids, change, elle reste néanmoins toujours identifiable. L'artiste peut s'exprimer à travers son modèle, fusionner avec elle et donc lui aussi se multiplier :

L'artiste élabore un moi grandiose par l'intermédiaire d'une relation fusionnelle avec son œuvre mais aussi son modèle. [...] Le créateur est alors "dans" son œuvre ; monde extérieur et monde intérieur ne font qu'un. Il ne regarde pas le modèle, il est le modèle ou plutôt, il est "dans" le modèle⁷⁰.

L'ensemble des tableaux de la série est donc centré autour d'une figure féminine emblématique qui est néanmoins plurielle et fluctuante : « *the growing and shrinking*

⁶⁸ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 65.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁰ France Borel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, op. cit., p. 34.

Violets » (*WIL*, 24). Lors d'une conversation entre Bill et Leo, l'artiste confie à son ami que le titre de ce premier tableau fut spontané : il semblait correspondre à ce qu'il était en train de vivre avec la jeune femme. Leur rencontre et son travail avec elle lui aurait permis de définir et de tracer de nouveaux « territoires ». Ce mot renvoie à des notions de limites ou de frontières qui seraient déstabilisées. Il y aurait un « territoire intérieur » qui se modifierait au contact d'un « territoire d'un autre / de l'autre » ici, du sexe opposé. De manière surprenante, l'artiste franchit facilement la frontière entre le féminin et le masculin. Comme le prouve le titre de la série, Bill peut s'identifier aisément à une femme, se plaçant subversivement de « l'autre côté » :

[...] "Why did you call the painting I bought a self-portrait?"
"They're all self-portraits," he said. "While I was working with Violet, I realized that I was mapping out a territory in myself I hadn't seen before, or maybe a territory between her and me. The title popped into my head, and I used it. Self-portrait seemed right."
[...]
"I don't think most men would portray themselves as a woman. You borrowed her to show yourself. What does she think?"
He laughed for an instant and then said, "She likes it. She says it's subversive, especially because I like women, not men."
"And the shadows?" I asked him.
"They're mine, too."
"Too bad," I said. "I thought they were mine."
Bill looked at me. "They can be yours, too." [...] (*WIL*, 15)

L'artiste explore donc avec une grande liberté l'autoportrait, s'affranchissant des conventions du genre en n'apparaissant pas directement dans ses œuvres. Il s'amuse à créer le trouble chez le spectateur en introduisant des ombres dans ses tableaux. Celles-ci pourraient être tout d'abord perçues comme un moyen pour l'artiste de figurer dans ses œuvres de manière indirecte et subtile :

En filigrane, aux côtés du corps officiellement évoqué sur la toile ou dans le marbre, plane l'ombre du corps du créateur. Insidieusement et en transparence, celui-ci se projette ou se surimpressionne. Se trouvant au centre de l'œuvre, il en constitue son moteur essentiel mais secret, clandestin presque.⁷¹

Dans trois des tableaux de la série une ombre imposante se déploie sur le corps de la figure féminine représentée. Elle « touche » et envahit des parties érotiques du corps associées notamment à la féminité et la fécondité tels que la poitrine et le ventre : « *I noticed the darkness that fell over her belly and her thighs* » (*WIL*, 4) ; « *A man's elongated shadow fell across her right breast and huge belly* » (*WIL*, 10).

⁷¹ France Borel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, op. cit., p. 10.

Dans le premier tableau de la série, l'ombre est une tache sombre, informe et anonyme. Elle est placée de manière si judicieuse dans le tableau que le spectateur peut se tromper et la prendre pour sienne : « *For a moment I mistook the shadow for my own, but then I understood that the artist had included it in the work* » (WIL, 4). Dans un autre tableau, l'ombre est clairement celle d'un homme (« *A man's elongated shadow* ») qui s'étend de tout son long sur un corps féminin obèse. Enfin, dans le dernier tableau de la série, une ombre géante recouvre entièrement le corps dénudé et amaigri de la jeune femme : « *In Bill's last finished portrait of Violet Blom, she was naked and starved. Her entire body was darkened by the enormous shadow of an unseen spectator who loomed over her* » (WIL, 23). Les ombres plates de ces trois tableaux s'opposent au relief des corps féminins peints, les mettant ainsi en valeur. Elles révèlent un spectateur qui « entre » dans l'espace du tableau et devient fortement présent. Les ombres permettent ainsi de révéler l'existence dans l'œuvre d'art d'un « voyeur » non identifié. Serait-ce l'ombre de l'amant qui serait, selon Pline l'Ancien, à l'origine de la peinture ?

Dans son *Histoire Naturelle* (XXXV, 15) Pline relate le récit de la naissance de la représentation artistique en Occident. Selon ce mythe, la peinture émergea de la volonté de représenter un homme d'après les contours de son ombre. L'histoire se déroule à Corinthe et mentionne une jeune fille, qui, sachant que son amant quitte la ville, décide de tracer les contours de l'ombre de son profil sur le mur, s'éclairant d'une chandelle. Son père, Dibutades, aurait, grâce à l'argile, pu reproduire en sculpture le jeune homme dont l'œuvre fut ensuite exposée dans un temple. D'après Victor I. Stoichita, dans son ouvrage *Brève histoire de l'ombre*, le mythe plinien avance ainsi que « la peinture fait son apparition sous le signe d'une absence / présence (absence du corps / présence de sa projection)⁷² ». Dans deux des tableaux de la série *Self-Portrait*, l'ombre « projetée » pourrait être perçue comme celle de l'amant et son évocation indirecte, et entretiendrait alors une relation érotique avec la figure féminine représentée. Cette tache sombre passagère fixe – le temps d'un instant – celui d'un regard désirant.

Ainsi, l'ombre dans les œuvres de Bill pourrait être à la fois celle du peintre et également celle du spectateur qui pourrait s'y projeter facilement. Elle n'appellerait donc pas une, mais plusieurs personnes à symboliquement y figurer et à y prendre

⁷² Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000, p. 7.

place. D'un projet centré sur le « moi », comme nous l'indiquerait le titre « *Self-Portrait* », nous glisserions vers une œuvre faisant appel à l'autre, à de multiples « je ». C'est en tout cas l'interprétation que proposera Leo, l'ami du peintre. Cette analyse figure dans l'essai s'intitulant « *Multiple Selves* » (*WIL*, 25) qu'il rédige au sujet de cette série.

Les œuvres de la série *Self-Portrait*, mettant en scène une jeune femme et un peintre / spectateur symbolisé par une ombre, font inévitablement penser au travail de Picasso et notamment à deux de ses œuvres, s'intitulant *L'Ombre sur la femme* et *L'Ombre*. Dans ces huiles sur toile datant de 1953, une grande ombre verticale à l'allure masculine se projette sur un corps féminin nu, allongé. Dans *L'Ombre sur la femme*, l'ombre masculine se déploie sur le corps féminin et touche ainsi la poitrine, le ventre et le pubis qui se teintent de rouge à son contact. Cette couleur chaude pourrait indiquer que le corps réagit et s'anime, traduisant une émotion ou une excitation. L'ombre transparente et ce corps dénudé se chevauchent, fusionnent comme pour ne devenir qu'un. Par ce procédé, Picasso fait donc ressortir clairement son intention de mettre en scène la relation entre le peintre et son modèle, ici pleine de désir et de sensualité. Le peintre / spectateur domine physiquement la jeune femme qui, figée dans une pose, les bras relevés derrière la tête, est passive. L'individu mystérieux qui est représenté par son ombre, semble se tenir sur le seuil d'une porte, prêt à pénétrer dans cet espace intime qui ressemble à une chambre à coucher : « À travers les yeux invisibles de ce spectre, le spectateur viole l'intimité du repos, transforme l'intérieur de cette pièce en un scénario hautement sexualisé⁷³. » Dans un autre tableau de Picasso intitulé *L'Ombre*, le peintre / spectateur est cette fois-ci représenté par une ombre opaque qui n'est plus « touchante » mais se tient à distance du modèle. Les couleurs utilisées sont froides, dans une tonalité de bleu et la scène semble se dérouler dans l'atelier du peintre. L'ombre n'est plus directement projetée sur le modèle allongé mais sur un tableau représentant ce modèle. L'œuvre de Picasso fonctionne donc comme une mise en abyme, introduisant un tableau dans le tableau. Le sujet de *L'Ombre* est néanmoins le regard, le regard du peintre sur son modèle et sur son œuvre, le regard du spectateur qui vient se confondre avec celui du peintre :

L'Ombre — s'agit-il de la mienne, de celle de l'amant qui s'approche de la Belle, de l'intrus aux pensées troubles, du peintre devant sa toile ? — vient brouiller la limite entre identité et altérité.

⁷³ *Ibid.*, p. 125.

Qui suis-je, moi qui contemple le tableau ? Suis-je déjà devenu partie prenante de celui-ci ? Mon moi s'est-il dissout dans la peinture ?⁷⁴

Les tableaux de Bill, fictifs, peuvent être « éclairés » par ces deux tableaux de Picasso. Le peintre espagnol a eu ainsi recours à l'ombre afin de s'introduire de manière indirecte dans ses tableaux qui deviennent des sortes d'autoportraits. Tout comme Bill, ce travail introspectif se construit avec / au contact de l'autre : le modèle. Comme nous l'avons mentionné, l'ombre peut être un moyen pour le spectateur de s'introduire dans les œuvres d'art, en prenant la place du peintre. Pourtant, le spectateur peut se projeter d'une manière beaucoup plus directe et violente dans l'œuvre sans passer par ce « stade de l'ombre ». En effet, le nu, sans que celui qui le regarde en soit réellement conscient « est le résultat d'une projection, d'une activité voyeuriste, violente et radicale⁷⁵ ». Dans les deux séries d'œuvres d'art de Bill intitulées *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces*, l'artiste représente des femmes nues ou des femmes aux corps dénudés. Nous verrons que cette « mise à nu » souvent esthétique et érotique invite le spectateur à adopter un double regard.

b) « *you have to be both people or nothing will happen* »

Dans la série *Self-Portrait*, Violet est représentée en partie dénudée « *The beautiful woman who was wearing only a man's T-shirt* » (WIL, 4), portant des vêtements moulants « [...] *a mountain of pale flesh in tight nylon shorts and a T-shirt* » (WIL, 10) ou de la lingerie « *She was lying on a mattress in her underwear* (WIL, 10) qui dévoilent son corps et ses formes. Dans chacun des tableaux, la figure féminine est clairement représentée comme un objet de désir.

Il est intéressant de mentionner brièvement la distinction que fait John Berger entre la nudité et le nu. Se basant sur la définition que fait Kenneth Clark dans *The Nude*⁷⁶, Berger avance ainsi que la nudité (« *to be naked* ») est le fait d'apparaître sans vêtement. Tandis que le nu (« *to be nude* ») serait avant tout une forme artistique codifiée, dans laquelle une personne consciente d'être dévêtue, serait ainsi exposée dans

⁷⁴ Jacques Terrasa, « Picasso, L'ombre du récit portée sur le tableau (*L'Ombre sur la femme* et *L'Ombre*, 1953) », *Cahiers de Narratologie* 16 / 2009, édition électronique, <<http://narratologie.revues.org/992>>, (dernière consultation le 19/03/2015).

⁷⁵ Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, op. cit., p. 128.

⁷⁶ Kenneth Clark, *The Nude, A Study in Ideal Form*, Princeton : Princeton University Press, 1972.

le but d'être regardée : « *To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. [...] Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display*⁷⁷. »

Ces propos peuvent nous servir dans notre analyse des œuvres de Bill. En effet, la plupart des figures féminines de *Self-Portrait* sont représentées dévêtues, dans des postures et des attitudes suggestives. De plus, dans certains tableaux les figures féminines regardent en direction du spectateur, exprimant comme une intention de séduction « *She seemed to be looking at something beyond the edge of the painting* » (*WIL*, 4) ou leurs regards sont orientés sur elles-mêmes, focalisant ainsi l'attention sur leurs corps « *looking down at her own body with an expression that seemed to be at once autoerotic and self-critical* » (*WIL*, 10). La nudité (au sens de « *to be nude* ») est donc ici clairement érotique. Dans deux des tableaux de la série, l'attention du spectateur est directement orientée vers le sexe de la jeune femme. Le peintre place un objet devant cette partie intime afin de la suggérer « *Her right hand was resting on her pubic bone, and when I moved closer, I saw that she was holding a little taxi in that hand* » (*WIL*, 4) ou au contraire, choisit de l'exposer directement, captant ainsi le regard du spectateur : « *She was wearing a ragged flannel nightgown and sitting on the edge of the bed, her thighs casually parted* » (*WIL*, 11). Contrairement au célèbre tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (1866), le sexe féminin n'est pas cadré dans le tableau de Bill. Il n'est pas le sujet du tableau, mais semble être un élément de la composition qui contribue manifestement à l'atmosphère sulfureuse qui s'en dégage. Les tableaux de *Self-Portrait* sont une invitation aux plaisirs amoureux, représentant à la fois des femmes désirables et aussi désirantes :

Aussi ne suffit-il pas de présenter une partie du corps sexué, et surtout pas le corps seul, pour susciter le désir. Il y faut aussi et surtout présenter le désir du désir, le regard qui consent et attend, qui veut et excite : pas d'obscur objet du désir désiré sans le clair regard du désir désirant⁷⁸.

Dans la série *Hysteria Pieces*, les figures féminines représentées dans la première pièce de la première boîte présentent seulement quelques parties de leurs corps découvertes, tels que le dos ou les épaules : « *It showed a woman's head and torso*

⁷⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, op. cit., p. 54.

⁷⁸ Jean-Luc Marion, « La source et l'origine » in *Cet obscur objet de désir, Autour de L'Origine du monde*, catalogue d'exposition, Paris : Lienart éditions, 2014, p. 8.

from behind » (WIL, 71) ; « *Her long dark hair had been pulled to one side to bare her shoulders* » (WIL, 71-72). Dans la troisième pièce, le spectateur peut apercevoir une femme entièrement dénudée allongée sur le sol, le visage dissimulé : « *a naked woman [...]. You couldn't see the woman's face* » (WIL, 72). Contrairement à *Self-Portrait*, la série *Hysteria Pieces* représente des figures féminines dont les attitudes traduisent une soumission : elles ne sont pas volontairement nues. Le spectateur ne croise pas le regard des femmes représentées et il est difficile de pouvoir identifier leurs visages. L'artiste place leur nudité dans un contexte médical, d'expériences scientifiques. La nudité même partielle de leurs corps dévoile leur beauté mais les figures féminines n'expriment pas un désir de séduction. Le spectateur est ainsi confronté à une représentation de la nudité qui s'apparente à un fantasme, un charme de la chair mis à distance mais néanmoins puissant et violent.

Il est important de rappeler que la peau des patientes hystériques est exposée pour y laisser des traces. La beauté de leur nudité est donc accompagnée d'une tension, révélant la présence d'une menace. Selon Didi-Huberman dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*, la nudité dans l'art entremêle à la fois le rêve, le désir et la cruauté. Le nu investit totalement le regard, « s'offrant » et « s'ouvrant » au spectateur :

La nudité serait plutôt ce processus à double face que Georges Bataille nous suggère si bien : d'un côté, l'image du corps s'*offre*, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclore en icône d'éphèbe ou de Vénus ; d'un autre côté, elle s'*ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. À ce moment, la nudité révèle son « ouverture à tout le possible »⁷⁹.

La nudité dans l'art serait ambivalente, suscitant à la fois un attrait par sa beauté et sa sensualité mais provoquant aussi un sentiment d'horreur, révélant un désir cruel, celui d'ouvrir la peau et le corps de la jeune femme représentée et d'offrir au regard alors une nudité blessée, sacrifiée. Dans la série d'œuvres intitulée *Hysteria Pieces*, les médecins, lors de leurs expériences sur la peau de leurs patientes, semblent être animés de désir, mais d'un désir inquiétant « où le toucher de Thanatos vient épouser celui d'Éros⁸⁰ ». Les deux séries d'œuvres d'art de Bill présentent donc toutes deux des figures féminines dénudées. Dans la série *Self-Portrait*, le nu est sensuel,

⁷⁹ Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté*, Paris : Gallimard, 1999, p. 99.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

correspondant au terme anglais « *nude* » tandis que dans la série *Hysteria Pieces*, celui-ci apparaît plus angoissant, teinté de violence, se rapprochant du terme « *naked* ».

Selon Leo et sa compagne, Erica, les tableaux de *Self-Portrait* ne s'adresseraient pas uniquement à un spectateur masculin contrairement à ce qu'affirme Berger. Au contraire, un regard féminin permettrait de se projeter d'une manière plus intense dans l'œuvre : la spectatrice s'identifierait à la fois à la femme dénudée et désirable et également au spectateur la désirant. La charge érotique du tableau proviendrait de la capacité du spectateur à pouvoir adopter un regard féminin et masculin :

The argument I made was that Bill's art referred to the history of Western painting but turned its assumptions inside out, and that he did it in a way that was essentially different from earlier modernists. By including a viewer's shadow in each canvas, Bill called attention to the space between the viewer and the painting where the real action of all painting takes place—a picture becomes itself in the moment of being seen. But the space the viewer occupies also belongs to the painter. The viewer stands in the painter's position and looks at a self-portrait, but what he or she sees is not an image of the man who has signed the painting in the right-hand corner but somebody else: a woman. Looking at women in painting is an established erotic convention that essentially turns the viewer into a man dreaming of sexual conquest. Any number of great painters have painted pictures of women that subvert the fantasy—Giorgione, Rubens, Vermeer, Manet—but as far as I know not a single male painter has ever announced to the viewer that the woman was himself. It was Erica who elaborated the point one evening. "The truth is," she said, "we all have a man and a woman inside us. We're made from a father and a mother, after all. When I'm looking at a beautiful, sexy woman in a picture, I'm always both her and the person who's looking at her. The eroticism comes from the fact that I can imagine I'm him looking at me. You have to be both people or nothing will happen" (*WIL*, 25-26).

Les œuvres de Bill qui sont le fruit d'une réflexion de l'artiste sur lui-même, impliquent fortement le spectateur. En effet, le choix du titre, la présence d'ombres et la représentation de figures féminines dénudées suscitent un questionnement et invitent à la projection. Ce qui semble être particulièrement mis en avant est la rencontre entre l'œuvre et le spectateur : « *a picture becomes itself in the moment of being seen* ». L'artiste et son ami Leo pensent ainsi que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux⁸¹ » comme disait Marcel Duchamp, accordant autant d'importance à celui qui crée qu'à celui qui regarde. Selon Leo, le spectateur attendu, qu'il soit homme ou femme, devrait pouvoir avoir la capacité de se projeter au-delà des limites de son sexe, de pouvoir avoir un regard double (féminin et masculin) sur l'autre et le monde. Grâce à cette ouverture, le spectateur pourrait avoir ainsi pleinement accès aux œuvres : « *you have to be both people or nothing will happen* ».

⁸¹ Propos recueillis par Jean Schuster et publiés dans « Marcel Duchamp, vite » in *Le Surréalisme, même*, n° 2, printemps 1957, p. 143.

Dans les séries d'œuvres d'art étudiées et tout particulièrement dans *Self-Portrait*, Bill se construit au contact de son double féminin : son modèle dont il tombe amoureux. Dépassant une dualité, il semble vouloir illustrer dans ses œuvres d'art son désir de contact, de fusion avec l'autre. *Self-Portrait* pourrait ainsi être considéré comme une célébration de l'amour charnel qui s'achèverait sur une « fécondation métaphorique » dans la série *Hysteria Pieces*.

Laissant ses traces sur la toile comme pour mieux s'appropriier son support, focalisant son attention sur la création de son œuvre, Bill, dans *Self-Portrait*, était animé d'une pulsion presque sexuelle. L'acte de peindre dans cette série s'apparenterait donc à un acte amoureux. Animé par le désir, l'artiste « générerait » une œuvre pour s'unir avec elle et ne former plus qu'un. Cette conception théorique de la création artistique fut évoquée et illustrée dans des tableaux de la Renaissance. En effet, Daniel Arasse dans *Le Sujet dans le tableau*, explique que l'époque a souvent associé de manière allégorique pulsion sexuelle et création artistique :

L'évolution même du vocabulaire définissant l'activité de l'artiste et la relation qu'il entretient avec son œuvre va dans le même sens : en utilisant les verbes *creare*, *partorire*, *nascere* et *generare* pour désigner le processus de la création artistique, Leonard [de Vinci] montre que l'époque associe de façon diffuse création artistique et procréation biologique. Les œuvres sont les enfants de l'artiste et il en découle la fâcheuse tendance à l'auto-mimésis, *ogni dipintor dipinge se*⁸².

Bill donnerait naissance à des œuvres, des « enfants » symboliques qu'il décide d'ailleurs d'appeler des autoportraits. Ses œuvres sont produites par l'intermédiaire de ses symboliques pinceaux : « pour désigner l'instrument du peintre, les langues romanes n'ont rien trouvé de mieux que de l'appeler sa "petite queue", son "petit pénis", *penicillum* latin, *pennello* italien, *pinceau* français⁸³. » Les productions de Bill jouent maintes fois avec le désir : son désir de créer, de donner vie et de mettre en images ses « multiples-moi » et aussi inévitablement son désir envers son modèle qu'il décide de représenter de manière dénudée. L'ensemble des œuvres, par l'érotisme qui s'en dégage, est donc une invitation à se projeter au contact de cette jeune femme, voire plus loin, à s'imaginer pouvoir avoir une relation sexuelle avec elle. Nous retrouvons ici l'idée exprimée par Georges Bataille de la quête d'une « continuité première⁸⁴ » face à la « discontinuité » des êtres à laquelle nous avons déjà fait

⁸² Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, op. cit., p. 199.

⁸³ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁴ George Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 21.

référence dans la première partie de cette thèse lors de notre analyse de la relation entre Iris et Michael Rose dans *The Blindfold*. Ainsi, l'acte sexuel qui permet une fusion des corps est un thème récurrent dans l'œuvre de Siri Hustvedt.

Selon Leo, la série *Self-Portrait* pourrait être comprise comme une célébration de la fertilité avec ses représentations d'un corps féminin changeant brusquement de corpulence d'un tableau à un autre. Bill avouera à son ami que durant la création de cette série il essayait d'avoir un enfant avec sa compagne, Lucille : « *The whole time I was working with Violet, we were hoping that we would have a child* » (*WIL*, 27). La série *Self-Portrait* pourrait donc illustrer le désir de l'artiste de « produire » (de « procréer ») des œuvres mais aussi le fantasme de pouvoir avoir un enfant avec Lucille et peut être aussi, inconsciemment, avec celle qu'il désire : Violet. Ainsi, l'artiste et son œuvre ne ferait plus qu'un, tout comme l'homme et la femme lorsqu'ils conçoivent un enfant :

Violet's body, which grew and shrank in the canvases, did more than hint at fertility and its transformations. One of the fantasies between the viewer/painter and the female object had to be impregnation. After all, conception is plurality—the two in the one—the male and the female (*WIL*, 26).

Bill se séparera de Lucille peu de temps après la naissance de leur fils, Mark. Violet et Bill emménageront ensemble et se marieront mais n'arriveront pas à avoir d'enfant, à leur plus grand regret. Bill dans sa série *Self-Portrait* était dans l'attente de devenir père et entamait un travail artistique autour de son identité. Sa relation avec Violet guidera le travail de son autre série, *Hysteria Pieces* qui s'inspire des études qu'elle entreprend. Néanmoins, Leo voit aussi une autre forme d'autoportrait dans ces œuvres d'art qui seraient comme un prolongement de *Self-Portrait*. Selon lui, la figure d'Augustine, cette célèbre patiente de la Salpêtrière présente dans la première et la dernière boîte, serait l'enfant symbolique de Bill et Violet :

The boxes were like three tangible dreams Bill had dreamed when his life split between Lucille and Violet. Whether Bill knew it or not, the little figure of a woman dressed like a man was another self-portrait. Augustine was the fictional child he and Violet had made together (*WIL*, 76).

Les vêtements masculins permettraient à la figure féminine de s'échapper, de s'émanciper et donc d'exister. Représentant peut-être l'enfant qu'il aurait voulu avoir avec Violet, cette petite figure pourrait également correspondre à une représentation inattendue de l'artiste qui laisserait dans ses deux séries d'œuvres d'art une trace de

lui-même. L'artiste engendrerait des œuvres d'art, en se multipliant et en se reproduisant. À l'aide de différents matériaux il y laisserait sa marque. Jacques Derrida qui « met en mots » les œuvres d'art de Colette Deblé dans l'ouvrage *Pregnances* voit dans les lavis de cette artiste des images « imprégnées » / « fécondées » comme pourraient l'être les créations de Bill : « Envahir en laissant sa marque, mais pénétrer comme l'expression d'un flux après la levée d'un barrage, *inonder*, engrosser une matrice, *s'imprimer* dans la fluidité même⁸⁵. »

Pour conclure, Bill travaille sur la représentation de soi, mais ses autoportraits se font par l'intermédiaire de figures féminines, celle qu'il a aimée (Violet) et celle symboliquement qu'il aurait pu concevoir (Augustine). Le fait que l'artiste ait choisi de représenter des femmes nues ou en partie dénudées invite le spectateur à se projeter d'une manière intense dans les œuvres d'art dont se dégagent pour la plupart une grande sensualité. Cependant, la nudité est accompagnée d'une tension, la personne mise à nu devient vulnérable, livrée au fantasme de celui ou de celle qui la regarde.

Par ailleurs, le fait que l'artiste ait pris soin de représenter la peau est révélateur dans le sens où celle-ci est une composante symbolique de l'identité. Dans les deux séries d'œuvres d'art, la peau forme une barrière naturelle entre l'individu et les autres et, est une zone de contact et d'échanges. Les traces et les écritures sur ce support, qui prend souvent les apparences d'une toile, racontent l'histoire du sujet. C'est par l'art et au contact de l'autre que Bill entreprend de mieux se connaître. C'est en « s'écrivant » et en se dessinant avec la personne qu'il aime, Violet, qu'il a pu se découvrir comme celle-ci le suggère dans une lettre qu'elle lui a envoyée : « *It started with the paintings of me that you said were of you. We've written and drawn ourselves into each other. Hard* » (WIL, 58).

⁸⁵ Jacques Derrida, *Prégnances, Lavis de Colette Deblé*, Mont-de-Marsan : L'atelier des Brisants, 2004, pp. 9-10.

Chapitre 2 : « to look and not to see »

Dans *The Blazing World*, l'artiste Harriet Burden crée trois installations s'intitulant *The History of Western Art*, *The Suffocation Rooms* et *Beneath* qui font partie d'un projet qu'elle intitule *Maskings*. L'artiste, pour cette expérience, décide de travailler avec trois hommes différents qui jouent le rôle de « prête-nom ». Chacun des artistes masculins se présentent comme les auteurs de ses œuvres d'art. Grâce à ces « masques », Burden peut se mettre en retrait et observer les réactions de ses spectateurs. L'artiste souhaite prouver que le succès des œuvres d'art dépend pour beaucoup de la personnalité et de l'identité de l'artiste. Selon elle, le monde de l'art est sexiste et ne valorise pas le travail des artistes femmes autant que celui des artistes hommes. Par ailleurs, elle désire également révéler que la compréhension d'une œuvre d'art dépend des attentes de celui ou celle qui l'observe. Les spectateurs ne se montrent ainsi pas capables de voir les nombreux indices que l'artiste laisse dans ses installations pour les informer de ce « jeu » de masques. Dans les deux installations étudiées dans ce chapitre, *The History of Western Art* et *The Suffocation Rooms*, Burden se représente de différentes façons et s'invente plusieurs identités. Elle invite ses spectateurs à entrer physiquement et mentalement dans ses œuvres et à abolir de ce fait les frontières entre intériorité et extériorité.

A. Regards sur l'œuvre et sur l'autre

L'installation *The History of Western Art* se compose d'une très grande sculpture d'une femme dénudée. Une autre sculpture, un mannequin homme, se tient en face de cette imposante femme et la regarde. Autour de la figure féminine, sont installées sept grandes caisses en bois toutes numérotées et possédant chacune des petites fenêtres. Ce travail artistique marque la collaboration entre Harriet Burden et son premier « masque », le jeune artiste Anton Tish⁸⁶.

⁸⁶ Le nom de famille du jeune Anton est Tisch, mais les deux artistes s'amuse à enlever la lettre « c » pour pouvoir former une anagramme : Tish / Shit (*BW*, 59).

a) *Dans l'œil d'Oswald Case : The History of Western Art*

La description de l'installation *The History of Western Art* est extraite d'un témoignage écrit par Oswald Case. Ce témoignage est présenté dans la préface du roman par l'éditeur I.V. Hess comme une des multiples contributions qu'il a regroupées et éditées pour son anthologie consacrée à Harriet Burden. La description de cette installation se fait à travers plusieurs « filtres » : le lecteur a accès à une description de l'œuvre d'après Oswald Case qui a pu avoir un entretien avec l'artiste Tish. Le jeune Tish n'a pas conçu l'œuvre mais se fait passer pour le créateur de celle-ci, comme le lui a demandé Burden. La focalisation est donc faite par un personnage de la diégèse, Case étant « le voyeur⁸⁷ ».

Le journaliste fait tout d'abord, la description de la figure féminine, puis celle de la figure masculine, rapportant notamment les différentes interprétations et commentaires des spectateurs sur ces deux sculptures. Enfin, il achève sa description de l'installation en se focalisant cette fois-ci sur les boîtes, placées autour de la figure féminine. Il y aurait donc pour le lecteur une « mise à distance », un « sur-codage », comme le fait remarquer Liliane Louvel, car « représenter les œuvres d'art par le langage, c'est opérer un sur-codage, présenter une seconde fois le monde sensible déjà représenté, les apparences d'apparences pour évoquer Platon⁸⁸ ». Le « sur-codage » est ici double : tout d'abord, la représentation de l'installation est possible uniquement par le langage avec l'utilisation d'une *ekphrasis*. D'autre part, la description de l'œuvre d'art est faite par des personnages qui sont porteurs d'un discours spécifique qui vient se superposer sur cette « transposition⁸⁹ » du texte vers l'image. En effet, les descriptions de Case et Tish sont déterminées par les rôles qu'ils jouent dans le milieu artistique et aussi de leurs liens avec l'œuvre d'art elle-même. Case est un journaliste spécialisé dans les critiques d'art, connu pour son ton acerbe : « *they wanted a writer with a squirt of venom when needed. I was their man* » (*BW*, 43). De même, les propos de Tish sur l'installation ont été préparés en amont avec Burden et le jeune artiste transmet maladroitement des idées qui ne sont pas les siennes : « *in interviews he was strikingly inarticulate and seemed to have only superficial thoughts about his own work* » (*BW*, 20). La description de l'installation est donc, à ce moment de la narration,

⁸⁷ J'emploie un terme utilisé par Liliane Louvel dans *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 27.

uniquement accessible par le focalisateur, Case. Sa description et les commentaires qu'il choisit de rapporter sur l'œuvre d'art sont subjectifs.

On pourra remarquer l'absence d' « effets de cadrage » qui permettent d'annoncer « le passage du récit à la description picturale⁹⁰ ». La description ne se distingue pas du reste du texte, par exemple au niveau de sa mise en page graphique. Elle n'est pas « cadrée » par conséquent par un saut de ligne ou un blanc typographique (la description de chacune des boîtes se fera néanmoins dans des paragraphes distincts, les séparant visuellement sur la page). De plus, le narrateur n'annonce pas la description en spécifiant le lieu stratégique où il se trouve (une galerie) ou en utilisant des verbes de perception qui guideraient le lecteur vers une image à venir. Ainsi, la description de l'œuvre d'art n'est pas introduite dans le texte, qui devient subitement saturé d'images, sans « entre-deux⁹¹ ».

Avec l'utilisation du style indirect, les propos de Tish se fondent dans le reste du texte et s'entremêlent avec la voix du narrateur, le journaliste Case. Celui-ci ne s'exprime pas à la première personne mais utilise la forme passive : se mettant en retrait, s'effaçant presque, il semble vouloir donner une présentation formelle et impersonnelle de ce qu'il voit. L'œuvre est annoncée comme énigmatique (« *a puzzle* ») et l'artiste Tish semble ne pas vouloir aider les spectateurs déconcertés en fournissant les explications attendues : « *he was mum about it* ». L'installation *The History of Western Art* est ainsi présentée au public auréolée de mystère et Case, en tant que spectateur et critique d'art, se révèle être en proie à des difficultés pour pouvoir la décrire et l'interpréter :

He had made a puzzle that art wonks were trying to solve, and furthermore, he was mum about it, a buff little boy-genius, who insisted that all people had to do was look and read "a little." Yes, he admitted the gigantic sculpture of a woman spread out in the gallery was an overblown, three-dimensional allusion to Giorgione's painting of Venus, finished by Titian; she was in the same position, asleep, one hand behind her head, another at her crotch, red bolster, ochre draperies swimming beneath her nudity. The Gimmick: Illustrated Woman. Her creamy body was covered with hundreds of minute reproductions, photographs and texts, some framed, some not, each one "a thought": Greek vase with the classical male porno themes, *erastes* and *eromenos*, Madonna and Child, crucifixions, still lifes, a note that said "Just the West, please." RESTRICTED was etched on her thumb. PRIMITIVE was scrawled on her forehead. Some smart-ass from *Art Assembly* had written that the picture of a Brillo box on Venus's left buttock referred to the philosopher Arthur Danto, who had claimed that art came to an end with Warhol's Brillo. Quotes from Vasari and Diderot had been uncovered, as well as fragments of Goya's and Van Gogh's letters. The all-too-predictable feminist critics had zeroed in on a reproduction of a

⁹⁰ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 97.

⁹¹ Liliane Louvel précise que le cadre est une « zone de frontière-limite », un « entre-deux », *Le tiers pictural*, op. cit., p. 161.

self-portrait by Sofonisba Anguissola, a Renaissance painter (whom, they claimed, Michelangelo, had admired), in Venus's exposed armpit—a ha-ha about the dumped-on and ignored, women in art history. A photograph of the artist taking a piss in what looked like Duchamp's urinal, *Fountain*, complete with R. Mutt inscription, amused some. All this amounted to a tour de force. There was lots of esoteric yammering about another sculpture in the room, a male mannequin dressed in a navy two-piece suit and red tie with his hands behind his back eyeing said naked lady. Deeply meaningful? Deeply unmeaningful? And what were those seven large wooden boxes scattered around her? The square crates were all numbered and had small barred windows, so curious visitors had to kneel and cut past one another to get a glimpse. Each "story" was lit from the inside to create an "eerie" light.

Story 1. Small girl figure stands on a chair looking out a window in a miniature bedroom with her arms raised and mouth open. On the floor is a nasty arrangement of dirty paper towels, rags, bits of lace, and yarn. Ugly brown, green, and yellow stains cover all. From under the bed a man's arm protrudes, its hand clenched in a fist.

Story 2. Another room with sofa, two chairs, coffee table, bookshelves. On the table is a torn piece of paper with *Don't* printed on it. Beside it: small wooden coffin with more words: *she/he/it*. Tiny painting hangs on wall. Portrait of figure looking much like girl in story 1 but boyish—arms raised, mouth open.

Story 3. Same room as story 2. Female figure, disproportionately large for room, must bend head to fit under ceiling, stares down at chair. Message?

Story 4. Disturbing fuzzy mammal, something like a rabbit, but not a rabbit, with two heads, lies on floor of bedroom in story 1. Loose letters cut from construction paper are scattered on the bed:

G R A T E L O O T Y.

Story 5. Bathroom. Disproportionately large figure from story 3 huddled on floor clutching portrait of child from story 2 to her chest. One leg sticks out doorway and through wall of box. Bathtub filled with mucky brown water. Aargh!

Story 6. Bathroom again. Tub drained but with dark ring. Floor piled with tiny books. One marked "M.S 1818" appears to be leaking unidentifiable embryonic gelatinous something.

Story 7. Bedroom, living room, bathroom from stories 1-6, with extra room, a study lined with books. The two-dimensional figures of a smiling man and a smiling woman that appear to have been cut out from the same black-and-white photograph lie beside each other on a rug. Boy child stands in open doorway looking in, holding portrait of girl child up over his head. (*BW*, 44-45).

Afin de mieux comprendre la description de Case, il nous a paru utile de nous appuyer sur la sémiologie de l'image qui aborde celle-ci sous l'angle de sa signification et s'intéresse à son mode de production de sens. Cette approche analytique considère l'image comme un message visuel, c'est-à-dire un outil de communication, composé d'un ensemble de signes. Ce choix nous a paru pertinent du fait que l'installation de Burden est une œuvre d'art complexe, fortement connotative et est également une œuvre d'art contestataire, sa créatrice livrant à travers elle un message que peu de spectateurs semblent avoir été capables de percevoir. Notre étude se basera sur les théories et la méthodologie présentées par Martine Joly dans ses ouvrages *Introduction à l'analyse de l'image* et *L'image et les signes*. Nous nous référerons également aux théories sémiotiques de Peirce.

Selon Peirce, le signe relie au moins trois termes : le « representamen » ou signifiant, c'est-à-dire la face perceptible du signe, le référent, c'est-à-dire ce qu'il

représente, et le signifié⁹². C'est l'écart entre référent et signifié qui permet une multitude d'interprétations possibles à partir d'une seule et même image. En effet, « le signifié, entité culturelle, se construit avec le référent – ou l'objet –, eux-mêmes entités culturelles, mais aussi avec le contexte de la communication, la spécificité des protagonistes, etc.⁹³ » Pour le dire plus simplement et en prenant appui sur l'installation de Burden, la grande sculpture (signifiant) représentant une femme dénudée (référent) pourrait signifier pour certains spectateurs, « sensualité », « laideur » ou encore « péché » (signifiés). La signification globale de l'installation de Burden sera construite à partir de différents types de signes que l'observateur devra décoder. Une méthode d'analyse suggérée par Joly consiste à relever les différents signes plastiques, iconiques et linguistiques dans le « message visuel ». Le « narrateur-voyeur » Case perçoit des signes dans l'installation de Burden, mais se focalise sur certains plus que sur d'autres, en fonction des éléments de l'installation qui attirent son regard. Parfois l'iconique l'emporte sur le plastique ou inversement. Les signes linguistiques qui sont présents dans l'ensemble de l'installation de Burden, sont mentionnés par Case, sans que celui-ci arrive à véritablement les interpréter et donc leur donner une signification.

Les signes plastiques jouent un rôle important dans la signification du « message visuel ». Une des attentes du lecteur sera donc d'avoir suffisamment de descriptions d'éléments plastiques afin qu'une image de l'installation puisse se former sur son « écran interne⁹⁴ ». Or, la description de Case est très inégale dans sa capacité à pouvoir les retranscrire. En effet, dans la première partie de la description qui se concentre sur les deux sculptures, un grand nombre d'éléments plastiques ne sont pas mentionnés. Par exemple, Case n'évoque pas les matériaux ni les techniques d'assemblage utilisés pour la sculpture féminine. Nous ne savons pas non plus quels sont les choix de lumière opérés par l'artiste pour l'éclairage des deux sculptures ni les couleurs dominantes de l'ensemble de l'installation. En revanche, dans la deuxième partie de la description qui se concentre sur les « boîtes-histoires », le critique d'art mentionne l'éclairage (« *'erie' light* ») et semble être particulièrement sensible aux matériaux utilisés : « *paper towels, rags, bits of lace, and yarn* », « *embryonic*

⁹² Je m'appuie sur les définitions formulées par Joly dans les deux ouvrages mentionnés : Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Armand Colin, 2005, pp. 25-26. Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 37.

⁹³ Martine Joly, *L'image et les signes*, op. cit., p. 39.

⁹⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 9

gelatinous something ». Case mentionne également avec précision les couleurs présentes dans les « boîtes-histoires » et laisse transparaître son dégoût face à la vue de celles-ci: « *Ugly brown, green, and yellow stains cover all* » ; « *Bathtub filled with mucky brown water. Aargh!* ».

Le « narrateur-voyeur » relève également les signes iconiques, c'est-à-dire les différents éléments figuratifs qui sont reconnaissables. Lorsqu'on étudie avec attention sa description, Case semble succomber à ce que Martine Joly appelle « la tentation iconique » :

Nous appelons « tentation iconique » ce besoin que nous avons, dès que nous sommes devant un message visuel, de chercher à « reconnaître » des « objets du monde ». Nous « sautons » immédiatement dans le contenu iconique du message, oubliant le plan de son expression, ainsi que les dimensions plastiques du message, pour pouvoir dire « c'est ceci ou c'est cela », et avoir ainsi l'impression de « comprendre » l'image⁹⁵.

En effet, au travers de sa description, le critique d'art montre son envie de reconnaître et nommer les choses qu'il voit, comme si cela représentait un critère important pour pouvoir apprécier l'installation devant lui. Case se montre à l'aise dans la description de la sculpture féminine, relevant les signifiants iconiques avec facilité. Il arrive à identifier des genres artistiques variés « *Madonna and Child, crucifixions, still lifes* » ainsi que des références à des artistes longtemps méconnus « *a reproduction of a self-portrait by Sofonisba Anguissola, a Renaissance painter* ». De même, il reconnaît une référence à une œuvre d'art très connue qui est reprise et détournée par Burden : « *A photograph of the artist taking a piss in what looked like Duchamp's urinal, Fountain, complete with R. Mutt inscription* ». Ce relevé minutieux nous montre l'étendue du savoir culturel du « narrateur-voyeur ». Cependant, Case ne donne pas les signifiés des signifiants iconiques qu'il mentionne, ou pour le dire autrement, il ne transmet pas ce qu'il comprend mais juste ce qu'il voit. Il s'appuiera sur les interprétations de différents groupes appartenant au milieu artistique, tels que des journalistes d'une revue d'art ou des critiques féministes, pour pouvoir donner du sens à l'œuvre d'art qu'il a observée. S'appuyant sur des choses qui lui sont familières et qui lui semblent pertinentes, le critique d'art exprime une opinion favorable à propos de la sculpture féminine « *All this amounted to a tour de force* ».

⁹⁵ Martine Joly, *L'image et les signes*, op. cit., p. 154.

À l'opposé, la sculpture masculine, et surtout les boîtes, lui posent problème. S'il arrive à relever les signifiants iconiques de ces deux œuvres d'art, il se montre une nouvelle fois incapable de percevoir leurs connotations. En effet, de manière surprenante, Case décrit les « boîtes-histoires » comme si elles étaient des objets et n'étaient pas le résultat de la créativité d'un artiste. Pour reprendre des termes utilisés par Liliane Louvel, le « voyeur » se concentre sur un « détaillage⁹⁶ » de chacune des boîtes sans pouvoir les relier ou en dégager du sens : « *Message?* ». Il reste ainsi focalisé sur l'aspect figuratif de l'œuvre artistique et la phase de la description qui correspond « à une opération de connotation, à la mise en place des codes de l'interprétation⁹⁷ » échoue : « *Deeply meaningful? Deeply unmeaningful? And what were those seven large wooden boxes scattered around her?* ».

Bien que Case relève les multiples signes linguistiques présents dans l'ensemble de l'installation, il semble là aussi ne pas faire le lien avec les autres choix plastiques et iconiques de l'artiste. Des citations, des mots, des lettres sont collées sur la sculpture féminine et sont aussi visibles dans les « boîtes-histoires ». Les relations entre les textes et les images vont pourtant se révéler plus loin dans notre étude, être primordiales dans la compréhension de l'installation et surtout de son « message ». Cette interaction échappe néanmoins au critique d'art. Le texte présent dans les œuvres de Burden interagit avec les images par le biais notamment de l'allusion. Les mots tels que « RESTRICTED » et « PRIMITIVE » écrits en lettres capitales sur la sculpture féminine, comme pour souligner leur importance, véhiculent des idées et surtout un discours que Burden condamne et que le spectateur idéal est censé percevoir. En juxtaposant des mots et des images, l'artiste souhaite faire réagir ceux qui observent son œuvre. Le texte semble également jouer une fonction de relais⁹⁸ et dans ce sens être complémentaire des images, lorsqu'on prend comme exemple, les citations et les lettres collées sur la sculpture féminine, qui permettent de « dire » ce que la Vénus n'aurait pu « exprimer ».

Le propre d'une installation est d'être immersive, de plonger le spectateur dans une mise-en-scène. Or Case, sépare, cloisonne l'œuvre en trois parties distinctes, les deux sculptures et les boîtes sans faire de lien entre elles, alors que la relation entre les

⁹⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 108.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁸ Je me réfère à la définition de Martine Joly : « la fonction de *relais* se manifesterait, quant à elle, lorsque le message linguistique viendrait suppléer des carences expressives de l'image, prendre son relais » Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, op. cit., p. 96.

éléments de l'installation semble être capitale. De plus, le critique d'art repère les différents personnages dans les pièces sans réellement comprendre ce qui les unit. Il n'est ainsi pas réceptif au fil narratif construit dans les différentes boîtes par l'artiste. Enfin, Case se montre incapable de décrypter l'aspect connotatif de l'installation qu'il décrit. Il passe ainsi à côté du « discours secret » de l'installation de Burden dont nous proposerons une interprétation plus loin, dans l'analyse de cette *ekphrasis*.

Pour conclure, nous pouvons avancer que Case au travers de sa description, montre ses difficultés à comprendre l'installation de Burden. Certaines des représentations de l'artiste déjouent les attentes du journaliste et le déstabilisent. *The History of Western Art* reflète la grande érudition de Burden et peut de ce fait, intimider le spectateur qui éventuellement, se sent dominé par l'œuvre et par l'artiste. Plusieurs années après avoir vu l'installation et découvert la collaboration de Burden avec Tish, Case critique sévèrement l'artiste qu'il appelle « Mrs. Felix Lord » (*BW*, 47). Cette dénomination met en exergue le mépris qu'il lui porte et révèle également sa misogynie. En lui attribuant le nom de son mari décédé, il efface son identité et laisse sous-entendre qu'elle n'est rien sans lui. Case est incapable d'avouer le désarroi qu'il a ressenti face à cette installation. Selon lui, l'art de Burden était trop intellectuel et donc prétentieux : « *her fussy, pretentious work* » (*BW*, 46).

La description de Case produit, certes une image dans « l'œil du lecteur », comme le formule Liliane Louvel, mais celle-ci apparaît confuse, comme nous avons pu le démontrer. Par conséquent, le lecteur éprouve quelques difficultés pour pouvoir « superposer son interprétation » à celle de son « voyeur » d'autant plus que l'œuvre d'art est fictive. Plusieurs autres narrateurs qui s'expriment au sujet de Burden dans *The Blazing World*, témoignent de la complexité de l'ensemble de ses œuvres d'art qui nécessitent un solide bagage culturel pour pouvoir être comprises.

Il est intéressant de rapprocher cette description « picturale » de celle de Leo, le « narrateur-voyeur » de *What I Loved* qui décrit les œuvres d'art de son ami, l'artiste Bill. En effet, lors de notre étude de la description des œuvres d'art des séries *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces* nous avons remarqué que Leo se révélait particulièrement « compétent » pour les décrire, permettant au lecteur de les visualiser facilement. De plus, le personnage était réactif et faisait notamment appel au toucher dans ses descriptions. À l'opposé, la perception de Case est limitée : son sens le plus aiguisé, la vue, ne lui permet pas de « saisir » l'œuvre d'art de Burden. L'artiste s'est amusée à jouer au travers de son œuvre avec la perception : ce que les gens voient ou ne voient

pas en fonction de leurs attentes. Case en se situant non pas « en dedans », mais « à l'extérieur » de l'œuvre s'est laissé en quelque sorte piéger par l'artiste.

Siri Hustvedt, dans *The Blazing World*, permet ainsi au lecteur d'adopter, le temps d'une description, le regard et la perception d'un personnage important dans la narration. Ce personnage, comme nous l'avons souligné, se situe du côté des détracteurs de Burden contrairement à Leo, dans *What I Loved*, qui est un admirateur enthousiaste de l'ensemble des créations de son ami Bill. La grande sculpture féminine capte en premier l'attention de Case. Cette œuvre d'art a comme point de départ un thème artistique, le nu féminin allongé, qui a inspiré de nombreux peintres dans l'histoire de l'art occidental.

b) *Une autre Vénus*

Burden choisit pour son installation *The History of Western Art* un titre accrocheur. L'artiste s'amuse de l'effet de décalage qu'il suscite, son installation n'ayant pas la prétention de retracer et d'illustrer toute l'histoire de l'art occidental, mais bien de jouer avec le spectateur, lequel devra se contenter de deux sculptures et de plusieurs boîtes avec, à l'intérieur, de petites figurines. La grande sculpture féminine est la figure principale. Son corps est recouvert de textes et d'images, forçant le spectateur à faire simultanément deux actions : « *look and read* ». De multiples reproductions, photographies, citations et textes possédant un lien avec l'histoire de l'art ou la culture occidentale sont imprimés sur son corps, formant une seconde peau : « *The Gimmick: Illustrated Woman* ». Sa peau est parfois dévoilée, révélant un éclat uniforme et un aspect velouté : « *Her creamy body* ». L'artiste, Tish, guide le journaliste et critique d'art, Case, dans la compréhension de l'œuvre, lui avouant la référence à la célèbre *Vénus* de Dresde. Ce tableau, appelé aussi la *Vénus endormie* (Annexe 5), a été peint par Giorgione et fut vraisemblablement achevé par Titien⁹⁹. La sculpture féminine créée par Burden est dans la même position que la figure féminine du célèbre tableau de la Renaissance : « *she was in the same position, asleep, one hand behind her head,*

⁹⁹ Marcantonio Michiel dans ses notes « Notizie d'opere del disegno » affirme que Titien termina le paysage et le petit Amour assis aux pieds de la figure féminine qui a ensuite disparu sous les couches de peinture et dont le contour a été observé lors d'un examen radiographique. Johannes Wilde confirme également cette hypothèse. Johannes Wilde, *De Bellini à Titien. Texture, forme, couleur dans l'art Vénitien*. Paris : Macula, 1993, pp. 85-87.

another at her crotch, red bolster, ochre draperies swimming beneath her nudity ». Le tableau dont s'est inspiré Burden est une œuvre qui a marqué la peinture Vénitienne au XVI^e siècle et qui plus tard, dans l'histoire de l'art occidental, sera maintes fois reprise et copiée¹⁰⁰. Incarnant l'amour et la beauté, la déesse romaine, Vénus, assimilée à l'Aphrodite grecque, fut un sujet de prédilection pour les peintres de la Renaissance :

Tout est grâce dans l'apparence physique d'Aphrodite, qui aime bien dévoiler ses charmes. La blancheur de sa peau, l'éclat de ses yeux, les courbes désirables de son corps, la splendeur dorée de sa longue chevelure dénouée en font l'archétype de la beauté féminine séduisante¹⁰¹.

Le tableau achevé par Titien inaugure un nouveau type de nu féminin, les femmes ainsi peintes étant désignées par la suite sous le nom de « Vénus ». Dans cette huile sur toile, on voit la déesse allongée, les yeux fermés, semblant rêver, son corps s'intégrant parfaitement au paysage vallonné que l'on aperçoit derrière elle :

Le corps désirable, situé dans un vaste paysage, est l'origine des autres volumes, les collines dédoublent en quelque sorte la masse harmonieuse de ses seins ou de ses hanches. Le nu est le centre lumineux d'où émanent les autres lumières et donne sens à l'espace tout entier. La nature s'organise dans un sens harmonieux, paisible, satisfaisant, parfait à partir du désirable. L'association de la femme et du monde peut ici, sans doute, se lire comme une métaphore de la fécondité universelle, où s'associent le corps de la femme et de la terre¹⁰².

Le rendu pictural de sa peau évoque à la fois la chaleur et la douceur. Son corps est en contact avec des tissus luxueux aux couleurs éclatantes qui appellent à une vision haptique et à un regard désirant. Le toucher n'est pas seulement suggéré par les tissus et la beauté de la chair mais également par la main de la Vénus délicatement placée sur son sexe : « [...] la déesse endormie s'oublie, la main posée sur le pubis et les doigts se perdant dans l'entrejambe. Le spectacle de cette main est destiné à provoquer chez celui qui regarde une impression qui en appelle au toucher autant qu'à la vision¹⁰³. » Lascive, son attitude permet au « spectateur-voyeur » (que l'on devine masculin) de pouvoir l'admirer sans avoir à affronter son regard. En effet, plusieurs

¹⁰⁰ On pourra voir une allusion directe à ce tableau dans les œuvres suivantes *La Vénus d'Urbino* de Titien (1538), *La Nympe de la source* de Lucas Cranach L'Ancien (1537) et *l'Olympia* de Manet (1863-1865). Les peintres Rubens, Courbet et Renoir se sont également inspirés des nus de Titien pour plusieurs de leurs œuvres.

¹⁰¹ Catherine Salles, *Quand les dieux parlaient aux hommes, Introduction aux mythologies grecque et romaine*, Paris : Tallandier, 2003, p. 175.

¹⁰² Eugénie De Keyser, « L'espace et le corps dans la peinture classique », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 76, n°31, 1978, p. 315.

¹⁰³ Nadeïje Laneyrie-Dajen, *L'invention du corps, La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris : Flammarion, 2006, p. 145.

figures féminines peintes à cette époque sont représentées « généralement immobiles, en attitude passive, comme des êtres sans projets propres, tels que le désirant souhaite les voir : corps désiré, corps offert au regard ; en attente du désir de l'homme¹⁰⁴. »

Burden marque à la fois une continuité et une rupture avec le tableau achevé par Titien. Sa Vénus, comme nous l'avons mentionné précédemment, a la même pose et apparaît également aussi belle que la Vénus du peintre italien : « *Anton says she is beautiful in the gallery space asleep, that she is better than I imagine because we couldn't see her so well when we assembled her* » (BW, 61). D'autre part, Burden amplifie l'érotisme qui se dégage de la *Vénus* de Dresde en utilisant un autre médium, la sculpture, qui permet d'exposer tout le corps de la déesse. En effet, les spectateurs ne sont plus limités à une vue frontale comme cela était le cas dans le tableau achevé par Titien, et peuvent promener cette fois-ci, leurs regards partout sur la Vénus endormie. Le fait de passer de deux à trois dimensions, rend également la figure féminine plus réaliste et magistrale.

L'artiste invite les observateurs de la sculpture féminine à s'en approcher de très près pour voir ce qui est collé sur son corps, abolissant la distance normalement attendue entre les spectateurs et l'œuvre d'art. D'ailleurs, ces derniers sont mis dans une situation de voyeurisme poussé à son paroxysme lorsqu'ils doivent non seulement s'approcher, mais aussi déchiffrer les textes et les images qui sont placés délibérément sur des endroits précis de la sculpture, correspondant à des parties intimes ou à des zones érotiques du corps féminin : « *a Brillo box on Venus's left buttock* » (BW, 44) ; « *a passage etched into Venus's inner thigh* » (BW, 73).

En revanche, le paysage et plus précisément la nature qui formait une union harmonieuse avec le corps féminin dans le tableau achevé par Titien n'est plus visible dans l'installation de Burden. L'artiste rompt avec cette représentation, sa sculpture féminine n'étant plus rattachée à un environnement précis. En effet, sa Vénus moderne se « fond » dans l'espace de la galerie qui l'entoure ; on l'imagine proche du sol sur laquelle elle est posée.

La Vénus de Dresde s'intègre dans le paysage naturel qui l'entoure mais les contours nets de son corps semblent former une barrière symbolique qui la séparerait du monde matériel et des plaisirs charnels qui lui sont associés. Comme la célèbre Vénus de Botticelli étudiée par Didi-Huberman dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*, sa

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 314.

nudité est « impénétrable¹⁰⁵ ». Selon Kenneth Clark, elle semble ainsi correspondre à ce que Platon nomme une Vénus « céleste » : « *The Venus of Giorgione is sleeping, without a thought of her nakedness in a honey-colored landscape: but her outline forbids us to identify her as Venus Naturalis*¹⁰⁶. » Dans *Le Banquet*, le philosophe grec distingue en effet deux Vénus : une « *Venus Coelestis* » ou « céleste » et une « *Venus Naturalis* » ou « vulgaire », la première suscitant un amour noble, tandis que la deuxième serait à l'origine de l'amour sensuel¹⁰⁷. Par ailleurs, selon Didi-Huberman, une Vénus « céleste » possède une « nudité transcendée, sublimée, parfaite, idéale¹⁰⁸ » qui semble correspondre à la représentation de la déesse dans le tableau de la Renaissance. La Vénus de Burden est au contraire habillée de textes et d'images qui sont la preuve d'un contact, les traces d'une nudité déjà touchée, voire même « consommée ». La Vénus créée par Burden prend donc les apparences d'une Vénus « vulgaire ». De plus, la grande sculpture n'est pas une Vénus « pudique¹⁰⁹ ». Comme la *Vénus* de Dresde, elle ne montre pas de gêne ni de honte dans le fait d'être nue¹¹⁰.

De plus, la Vénus de Burden se distingue nettement de la *Vénus* de Dresde, par ses dimensions. Bien que le tableau achevé par Titien fût grand (108.5 x 175 cm), respectant une échelle proche de la réalité pour la taille de la figure féminine, Burden préfère occuper un maximum d'espace avec sa Vénus géante : « *the gigantic sculpture of a woman* », « *immense naked woman* » (*BW*, 60). De ce fait, les dimensions disproportionnées de la sculpture féminine contrastent nettement avec les autres éléments de l'installation. La sculpture masculine, un mannequin, possède de toute évidence une hauteur correspondant à celle de la taille d'un homme moyen, tandis que les boîtes autour de la Vénus contiennent elles, des petites pièces s'apparentant à celles que l'on trouve dans une maison : « [...] *visitors had to kneel and cut past one another*

¹⁰⁵ Nous faisons ici référence à la Vénus peinte par Sandro Botticelli dans le tableau *La Naissance de Vénus* (1845). Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁶ Kenneth Clark, *The Nude, A Study of Ideal Form*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁷ Voir (180d) et (180e), Platon, *Le Banquet*, Luc Brisson (trad.), 5^e édition, Paris : Flammarion, 2007, pp. 100-01.

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁹ La Vénus pudique est un type de statue grecque (de la période hellénistique) qui a inspiré de nombreux sculpteurs durant l'antiquité. L'original serait la célèbre Aphrodite que Praxitèle sculpta pour les Cnidiens. La déesse est représentée debout, nue, cachant sa poitrine d'une main et son sexe de l'autre main. Les trois statues de ce type les plus célèbres sont la Vénus du Capitole, la Vénus des Médicis et la statuette de bronze du Louvre. Paul Jamot, « Vénus pudique, statuette de bronze (Musée du Louvre) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 1, fascicule 2, 1894, pp. 151-64.

¹¹⁰ On retrouvera ici la différence notée précédemment et formulée par Clark entre « *naked* » et « *nude* », le deuxième terme étant ici le plus approprié pour évoquer la nudité de la Vénus de Burden et de celle achevée par Titien.

to get a glimpse » (BW, 44). L'artiste ne respecte donc pas une échelle basée sur la réalité, exceptée pour la sculpture masculine. Le corps de la sculpture féminine s'impose donc, inversant la norme : la femme est nettement plus grande que l'homme qui se tient dans la même pièce qu'elle. La Vénus capte irrémédiablement le regard grâce aussi, comme nous avons pu l'évoquer, à la beauté de son corps et à la sensualité qui s'en dégage. Les représentations érotiques et les images dévoilant l'intimité du corps féminin ont été dans l'histoire de l'art occidental très souvent dissimulées au grand public et réservées au seul plaisir de leurs commanditaires. Aussi, dans son installation Burden choisit de dévoiler un corps féminin dénudé aux yeux de tous, exagérant sa visibilité : on ne voit pratiquement plus que lui. Invisible, cachée, l'artiste est pourtant présente dans son œuvre et proche de ses spectateurs à travers ses autoportraits, dont la Vénus est la représentation la plus évidente.

c) *Autoportraits*

Il est difficile en effet de ne pas voir en cette Vénus monumentale, une allusion au corps de l'artiste qui est décrite comme très grande « *I was six-two*¹¹¹ » (BW, 15) et ayant des formes généreuses. Burden confie au début de la narration dans son journal sa difficulté à accepter son corps qui a pu constituer parfois un obstacle entre elle et les hommes : « *Big breasts on a big woman are scary—to men, that is* » (BW, 24). Pour le journaliste Oswald Case, Burden possède des caractéristiques physiques à la fois féminines et masculines. Sa forte poitrine et ses larges hanches contrasteraient avec sa taille et sa force physique : « *She looked like a cartoon character, big bust and hips, huge—six-five, maybe—a galumphing jump-shot-sized broad with long, muscular arms and giant hands, an unhappy combination of Mae West and Lennie in Of Mice and Men* » (BW, 46). Ne correspondant pas aux canons de beauté attendues chez la femme, Burden s'est souvent sentie plus proche des normes physiques du sexe opposé : « *I would have made a strapping young man with my height and wild hair* » (BW, 32). Selon sa proche amie Rachel, Burden était une femme très attirante « *The truth is Harriet was striking. She had a beautiful, strong, voluptuous body* » (BW, 53) dont la présence et l'intelligence pouvaient en déstabiliser certains : « *they simply didn't know what to make of her. [...] Awkward brilliance in a boy is more easily*

¹¹¹ Ce qui correspondrait selon le système métrique, à environ 1m88.

categorized, and it conveys no sexual threat » (BW, 53). Le caractère imposant de la sculpture pourrait donc faire référence au physique de l'artiste. Cette figure féminine aux dimensions impressionnantes pourrait également représenter symboliquement ce que Burden a pu être dans le regard de la plupart des hommes : une femme intelligente, cultivée, supérieure physiquement et alors pour eux « trop » dominante ou menaçante.

D'autre part, en tant que femme et artiste, Burden fut souvent animée d'un profond sentiment d'altérité. Elle s'identifiera ainsi facilement à la figure du monstre dont les différences physiques ou morales captent les regards cruels ou curieux. À l'adolescence, Harriet Burden s'était prise d'affection pour le personnage de Frankenstein imaginé par l'écrivaine britannique Mary Shelley. Les sentiments que le monstre ressentait, tels que la solitude ajoutée à la haine de son physique hideux, l'avaient touchée. Comme un autre monstre, celui de Rabelais cette fois-ci, nommé Gargantua, l'artiste s'est aussi souvent sentie seule et incomprise : « *But the monster is not always a Rabelaisian wonder of hearty appetites and boundless hilarity. She is often lonely and misunderstood* » (BW, 6). Avec beaucoup d'ironie et d'humour, Burden s'était d'ailleurs surnommée « *The Beast with Five Fingers* » (BW, 48) lors des présentations avec son amie Rachel qui venait de la féliciter sur ses dessins et sa dextérité. L'artiste est donc consciente de l'image qu'elle renvoie et semble s'en amuser.

Animée par un désir de revanche et aveuglée par l'ambition d'être reconnue en tant qu'artiste, Burden réagit souvent de manière violente, contrôlant peu ses excès de colère. Son comportement peut apparaître alors tout aussi effrayant que peut l'être son physique. Selon Cynthia Clark, l'ancienne propriétaire d'une galerie, Burden est une femme qui « explose » au beau milieu d'un repas tout en tenant des propos incompréhensibles (BW, 20) tandis que pour William Burrige, marchand d'art, l'artiste est tout simplement folle : « *she was unbalanced, a bit of a fruitcake, megalomaniacal* » (BW, 276). Phineas Q. Eldridge, le deuxième artiste avec qui Burden collabore, la voit un soir dans son atelier un couteau à la main, en train de détruire une des figures rembourrées qu'elle a construite, se rendant alors compte de la rage qu'elle ressent et qu'elle essaye tant bien que mal de refréner : « *Harry's rage had been real* » (BW, 143). Burden confie son désarroi lorsqu'elle se rend compte de la violence tapie au fond d'elle-même « *It's something horrible inside me* » (BW, 117). C'est cette même violence qui refait surface et qui s'exprime lors de conflits, comme par exemple lorsqu'elle se dispute avec Anton Tish et Rune, respectivement le premier

et le dernier artiste avec qui elle travaille sur le projet *Maskings*. En effet, dans ces situations, des pensées de meurtre la traverse « *I wanted to kill Anton* » (*BW*, 117) et elle en vient physiquement aux mains avec Rune qui reçoit un coup de poing en pleine figure : « *I saw Harry ball up her fist and hit him in the face hard* » (*BW*, 312).

Parmi les carnets de Burden que l'éditeur Hess a collecté, un carnet s'intitulant « R » contient le titre suivant : « *Monsters at Home* » (*BW*, 11). Selon l'éditeur, ces quelques mots auraient pu constituer le titre de son ouvrage jusqu'à ce qu'il décide de lui donner le nom de la dernière œuvre d'art de Burden : « *The Blazing World* ». Cependant, le titre « *Monsters at Home* » est symbolique et percutant car il révèle la psychologie de l'artiste ainsi que ses tourments. En effet, Burden est non seulement inspirée par des monstres imaginaires auxquels elle s'identifie mais elle souffre également de ses propres démons intérieurs : « [...] *I feel a grief that has no object I can name, [...] Is it for the ghosts that have left their tracks inside me?* » (*BW*, 163). Rien d'étonnant donc à ce que l'artiste introduise des figures monstrueuses dans son installation *The History of Western Art*, comme nous allons l'étudier, car le monstre incarne au plus près la manière dont elle se voit et représente également une source d'inspiration, à l'origine de la plupart de ses créations¹¹².

Burden a en effet rassemblé de nombreuses informations sur les monstres au cours de sa vie : « *Burden was preoccupied by monsters and collected references to them in both science and literature* » (*BW*, 5). On retrouve ainsi fréquemment des créatures dans ses œuvres d'art que l'artiste conçoit en songeant à des personnes qui lui sont proches ou à des monstres fictionnels. Les monstres peuvent être aussi associés à quelque chose de plus abstrait, telles que des idées, des sensations ou des émotions :

I began to muse about the creatures that lived in my memory, not actual persons, but those borrowed from my vast collection of books. I don't mean just characters but ideas, voices, shapes, figures, articulated thoughts, unarticulated feelings (*BW*, 31).

¹¹² Siri Hustvedt lors d'une lecture suivie d'une conversation au sujet de *The Blazing World* confirme qu'elle a imaginé le physique de son personnage de fiction d'une manière à ce qu'il puisse susciter de la peur. Par ailleurs, Hustvedt s'inspira de monstres célèbres dans la littérature pour créer son personnage « hybride » : « *I wanted her to be enormous. I wanted her physically to represent a fear in culture. She's got gigantic breasts. She is huge and she's got this wild hair so she was my monster. She identifies very heavily with Frankenstein's monster and I thought of Milton's Satan all the time when I was writing her. I wanted Harry to walk that line between realism and myth. She is huge and angry and kind of scary and also blind at times* ». Elin Rognlie, Siri Hustvedt, Elizabeth Sackler, « *Siri Hustvedt's The Blazing World* », lecture and conversation, Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, vidéo mise en ligne le 21/01/2015, <www.brooklynmuseum.org/easfa/video/> (dernière consultation le 08/11/2015)

Avant la création de son installation *The History of Western Art*, l'artiste avait conçu toute une série de figures rembourrées qu'elle avait appelées « *metamorphs* » (BW, 31). Ces créatures effrayaient souvent les personnes qui les observaient car l'artiste s'était amusée à leur donner des apparences très humaines en chauffant, par exemple, les corps de certaines d'entre elles. D'autres apparaissaient mutilées ou déformées, ce qui leur donnait des allures de monstres. Ainsi, Burden s'est constituée comme le formule Pierre Ancet, une sorte de « mythologie personnelle », en inventant « ses propres monstres de référence¹¹³ ». Ces créatures sont un moyen pour l'artiste de travailler sur le corps, en s'affranchissant notamment d'impératifs réalistes ou esthétiques. Elaborées principalement à partir de matériaux de récupération qu'elle modifie et assemble, les figurines toutes en volume de Burden sont à la fois familières et dérangeantes, suscitant presque une « inquiétante étrangeté », pour reprendre le terme et le concept freudien¹¹⁴. En effet, si ces figurines sont qualifiées de « monstrueuses », c'est qu'elles s'écartent trop, selon son observateur, de la « forme de référence¹¹⁵ ». Pour le dire autrement, elles ressemblent à la fois trop et pas assez au corps de celui qui les perçoit car la monstruosité « relève de l'affect, de la mise en question de soi à travers la déformation du corps de l'autre¹¹⁶. »

Burden semble se représenter dans *The History of Western Art* en prenant plusieurs apparences qui se différencient de la belle Vénus allongée. On peut distinguer, en effet, un autre autoportrait parmi les figurines des « boîtes-histoires ». Ces petites pièces, comme le reste de l'installation, sont énigmatiques et l'artiste attend du spectateur « idéal » qu'il puisse les décoder : « *The History of Western Art is a complex joke about art, full of references, quotations, puns and anagrams* » (BW, 20). Dans la boîte numéro trois et la boîte numéro cinq, une figure féminine avec une taille disproportionnée est représentée. Un autre élément, dissimulé cette fois-ci sous la forme d'une anagramme peut également attirer l'attention « G R A T E L O O T Y » qui devient « *teratology* », c'est-à-dire l'étude des maladies congénitales ou souvent dénommée « l'étude des monstres ». Le corps de la figurine par sa taille apparaît « anormal », tout comme le lapin bicéphale de la boîte numéro quatre.

¹¹³ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006, p. 98.

¹¹⁴ Je m'appuie sur la traduction d'usage du terme allemand *unheimlich*, concept formulé par Freud dans l'ouvrage suivant : Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.

¹¹⁵ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 3.

¹¹⁶ *Ibidem*.

La figure féminine trop grande par rapport à la pièce où elle se trouve ainsi que l'étrange lapin présent dans l'une des « boîtes-histoires » peuvent nous faire penser aux deux personnages du roman de Lewis Carroll intitulé *Alice's Adventures in Wonderland*. Dans cet ouvrage publié en 1865, la jeune Alice s'interroge sur son identité au fil de ses métamorphoses. Ses changements physiques, rapides et irrationnels deviennent pour elle une forme d'aliénation. La taille de son corps ne semble jamais correspondre à ce qu'elle veut : elle est soit trop grande, soit trop petite. Selon Lois Drawner, les transformations d'Alice véhiculent un message précis. Le corps de la jeune fille doit, de toute évidence, se conformer aux attentes de la société dans laquelle elle vit, au risque sinon d'être marginalisée ou au pire exclue : « *Either way, Alice must suppress or re-order her physical shape and size, or remain marginal, or worse still, excluded from entry into the social order and achieving recognizable status as a 'woman'*¹¹⁷. » Si l'on considère la figure féminine dépassant de la pièce comme un autoportrait de Burden, il semble que l'artiste fasse référence à la fois à son corps (perçu comme trop grand et trop « plantureux » selon les normes) et à l'univers fantastique qui guide souvent ses créations.

Par ailleurs, dans la boîte numéro six, une substance embryonnaire s'échappe d'un livre annonçant une forme de vie inquiétante. Case, lors de sa description, avait exprimé son incompréhension et sa gêne devant les « boîtes-histoires » qui exposaient, selon lui, des choses sales et difformes. Contrairement à la Vénus qui suscitait un regard haptique, le spectateur s'abandonne ici à la pulsion scopique. Sa curiosité est attisée par l'exposition de choses étranges et dérangeantes, cachées à l'intérieur des boîtes. Le monstre trouble la perception de l'observateur, provoquant, selon un terme de Jean-Jacques Courtine, un « battement du regard¹¹⁸ », une sorte d'oscillement à l'infini, attirant et repoussant l'œil de celui qui le voit. Ce qui était invisible devient alors visible durant un bref moment, car il est difficile pour les spectateurs de rester plus de quelques secondes accroupis. Un autre personnage, Sweet Autumn Pinkney, la petite amie de l'artiste Anton Tish, fait part de son désarroi, comme Case, face aux « boîtes-histoires ». Un sentiment de tristesse envahit la jeune fille lorsque celle-ci observe les différentes scènes et surtout les étranges figurines à l'intérieur des petites

¹¹⁷ Lois Drawner, « The Dysmorphic Bodies of *Alice in Wonderland* », in Paul L. Yoder, Peter Mario Kreuter (ed.), *Monsters and Monstruous, Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2004, p. 279.

¹¹⁸ Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps, Les mutations du regard*, vol. XXe siècle, Paris : Seuil, 2006, p. 222.

pièces : « *They were sad—the little children in there, the man’s arm, the lady who couldn’t fit in her own bathroom, the writing. They made me think of gloomy colors and whining sounds [...]* » (BW, 100).

Burden est animée dans toutes ses créations artistiques d’une forte envie d’étudier et de comprendre comme les gens perçoivent les choses : « *Why do people see what they see? There must be conventions. There must be expectations. We see nothing otherwise; all would be chaos. Types, codes, categories, concepts* » (BW, 59). Or, le monstre en tant que « grand modèle de tous les petits écarts¹¹⁹ » brouille les catégories et crée le désordre : « *‘We live inside our categories, Maisie, and we believe in them, but they often get scrambled. The scrambling is what interests me. The mess’* » (BW, 209). Ainsi, en intégrant des figures monstrueuses dans son installation, Burden semble à la fois se représenter (en faisant notamment référence à son physique) mais semble également traiter de la violence présente en chaque individu. Il y aurait donc quelque chose d’universel dans ces étranges figurines qui feraient référence aux monstres « intérieurs » que nous possédons tous.

L’artiste est présente dans tous les éléments de son installation car elle se cache également sous les apparences d’un homme. En effet, la sculpture masculine est aussi un autre autoportrait de Burden. À première vue, l’homme en costume représenterait Tish : « *I put him in, didn’t I? The fellow in the suit looking oh-so-seriously at immense naked woman. How quick they are to embrace and anoint the smiling young male artist with innocent air* » (BW, 59-60). Le jeune homme n’est pourtant là que pour faire illusion puisque sous le déguisement masculin se dissimule la véritable créatrice de l’œuvre. Plusieurs fois dans son installation, Burden signale au spectateur l’aspect trompeur de *The History of Western Art*. On peut lire dans l’inscription « *she / he / it* » marquée sur le cercueil de la « boîte-histoire » numéro deux, un message révélant que derrière l’objet « *it* », se cachent deux autres personnes, un homme et au commencement une femme. Le secret qu’elle porte – c’est elle qui se trouve derrière le nom d’Anton Tish – semble être inscrit aussi pour ceux qui peuvent et veulent le voir, sur le livre dans la boîte numéro six. En effet, « *M.S* » peut se lire comme les premières lettres de « *Multiplés Selves* ». Burden, souhaite à travers son art, expérimenter plusieurs identités. Avec beaucoup de facilité, elle s’imagine et se

¹¹⁹ Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris : Gallimard, éditions du Seuil, 1999, p. 52.

représente dans ses œuvres d'art sous les traits de personnages imaginaires. D'autre part, elle expérimente un autre corps, jeune et masculin, lorsqu'elle se fait représenter par Anton Tish :

[Rachel Briefman] is probably right that psychotherapy unleashed a Harriet Burden none of us had ever seen before, as well as a number of other characters or personas she had been sitting on for quite some time. I don't mean as in multiple personalities but as in protean artist selves, selves that popped out and needed bodies (*BW*, 25).

La substance embryonnaire que l'on apercevrait du livre de la « boîte-histoire » numéro six serait symboliquement le secret de son identité prêt à être révélé : « *Why do I feel there is a secret I carry in my body like an embryo, speechless and unformed, beyond knowing ?* » (*BW*, 64).

En se représentant à la fois comme un homme et comme une femme dans son installation, Burden aborde l'identité sexuelle sous la forme d'un jeu. Ses expérimentations artistiques lui permettent symboliquement d'adopter une double vision. Dans cette perspective, elle s'intéresse à la représentation de la femme, au regard que l'on a pu avoir sur elle et aux discours qui ont pu être formulés à son sujet.

B. Des identités féminines inquiétantes et stéréotypées

a) « Woman-as-monster »

L'éditeur Hess trouve dans les carnets écrits par Burden, un carnet s'intitulant « F » probablement pour « femme » et un autre carnet s'intitulant « T » pour « tératologie ». Ce dernier terme qui apparaît sous la forme d'une anagramme dans l'installation, regroupe selon Burden tout ce qui s'oppose à l'ordre attendu et qui échappe à une volonté de catégorisation : « *the category that is not a category, the category to hold what can't be held* » (*BW*, 5). Hess remarque que dans le carnet « F », Burden a collecté un grand nombre de citations qu'elle a intitulées avec ironie « *Hymns to the Fair Sex* » (*BW*, 5). En effet, toutes ces citations semblent avoir été sélectionnées non pas parce qu'elles célèbrent « la femme », mais parce qu'elles expriment, au contraire, des propos sexistes et misogynes. Hess mentionne quelques-unes de ces citations qui

proviennent d'écrivains ou de poètes occidentaux masculins, allant de l'Antiquité jusqu'au XXe siècle :

Hesiod: "Who trusts a woman, that man trusts a swindler." Tertullian: "You [woman] are the devil's gateway." Victor Hugo: "God became man, granted. The devil became a woman." Pound (Canto XXIX): "The female / Is an element, the female / Is chaos, an octopus / A biological process" (*BW*, 5).

On remarquera que les auteurs de ces citations opposent l'homme à la femme selon une hiérarchisation des sexes : l'homme apparaît comme un être supérieur, proche de Dieu et donc du divin, tandis que la femme apparaît comme un être inférieur et diabolique caractérisée par son animalité et un esprit tourné vers le vice. Ces auteurs font référence à la nature perfide du sexe féminin, qui est responsable, d'après le récit de la Genèse, du péché originel et de la chute de l'humanité.

L'artiste s'est intéressée également à des illustrations destinées à des garçons, provenant de différentes cultures et sociétés dans lesquelles la femme prend soit les apparences d'un animal venimeux (ayant donc la capacité de tuer), ou ressemble à une figure imaginaire inquiétante : « *The 'woman-as-monster' image— with women depicted as snakes, spiders, extraterrestrials, and scorpions— is very common in boys' literature, not only in the United States but also in Europe and Japan* » (*BW*, 5). Dans ces recherches, Burden a de toute évidence rassemblé différentes sources qui transmettent une image négative de la femme, privilégiant l'homme et appelant à une domination de l'homme sur la femme. Plus spécifiquement, le corps féminin est représenté comme « abject » : il semble être à la fois terrifiant et repoussant. Dans cette perspective, nous pourrions avancer que les documents sélectionnés par l'artiste véhiculent tous une idéologie patriarcale et phallogénique¹²⁰ que Burden souhaite dénoncer.

Il apparaît à présent important de nous appuyer sur un cadre théorique afin d'approfondir notre analyse de l'installation *History of Western Art* et de mieux

¹²⁰ En s'appuyant sur la définition élaborée par les féministes, le terme « patriarcal » sera utilisé pour désigner un système de domination des hommes sur les femmes : « le patriarcat désigne une formation sociale où les hommes détiennent le pouvoir, ou encore, plus simplement : le pouvoir des hommes ». Helena Hirata *et al.*, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 141. Le terme « phallogénique » fait référence au « phallogénisme » qui est un terme dérivé de la psychanalyse lacanienne désignant l'ordre symbolique patriarcal dans lequel le phallus est positionné en tant que signifiant principal, privilégiant de ce fait, la masculinité au détriment de la féminité. Sonya Andermahr, Terry Lovell, Carol Wolkowitz, *A Concise Glossary of Feminist Theory*, London : Arnold, 1997, p. 163.

comprendre le message que l'artiste semble vouloir communiquer au travers de son œuvre. À partir du XX^e siècle, porté par le mouvement féministe, un certain nombre de philosophes et de théoriciens se sont questionnés sur les fondements de la philosophie et de la culture occidentale en intégrant la question des sexes à leurs recherches. En 1949, Simone de Beauvoir, dans son célèbre ouvrage *Le Deuxième Sexe*, fait ressortir la domination historique de l'homme sur la femme, s'appuyant sur les ressources de l'histoire, de la sociologie, de l'ethnologie ou encore de la psychanalyse. Elle démontre que les hommes se sont arrogés la place du sujet, réduisant les femmes à l'état d'objet. Ainsi, l'homme se serait défini de manière autonome et absolu sans se référer à la femme, alors que celle-ci aurait toujours été pensée par rapport à l'homme et donc identifiée comme « l'Autre », sa particularité devenant une spécificité réductrice¹²¹. Dans les années 1970, plusieurs féministes s'intéressent à la théorie psychanalytique traditionnelle en observant leurs tendances anti-féminines. Luce Irigaray souligne ainsi que la culture occidentale repose sur un système de pensée binaire, dans lequel le féminin est toujours décrit négativement, tandis que le masculin est présenté comme la référence positive et normative¹²². La modernité occidentale peut être identifiée dans ce sens, selon Jacques Derrida, au règne de la virilité, son héritage culturel reposant sur une « puissante assise phallogocentrique¹²³ ».

Dans son installation, Burden se réfère donc non seulement à quelques œuvres d'art célèbres dans l'histoire de l'art occidental, mais souhaite également rendre « visible » et « lisible », l'idéologie dominante qui contribua à la discrimination des femmes pendant des siècles en Occident. Pour mieux dénoncer ce discours, l'artiste « l'affiche » sur sa sculpture féminine. On peut en effet lire en lettres capitales, comme pour des gros titres de journaux ou de publicités : « RESTRICTED » et « PRIMITIVE » sur le corps de la Vénus allongée. Le premier terme qui est inscrit sur la main et plus précisément sur le pouce de la sculpture féminine exprime quelque chose qui est « limité ». Il peut également être utilisé en anglais pour exprimer un

¹²¹ « On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre* ». Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. I, Paris : Folio Gallimard, 1999, p. 13.

¹²² Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974.

¹²³ Antoine Spire, « Autrui est secret parce qu'il est autre », entretien avec Jacques Derrida, *Le Monde de l'éducation*, n° 284, septembre 2000, pp. 14-21, édition électronique, <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/autrui-est-secret-parce-quil-est-autre/>> (dernière consultation le 05/10/2015)

endroit dont l'accès n'est pas autorisé à tout le monde, ou quelque chose qui est accessible seulement pour des personnes autorisées. Griffonné sur le front de la Vénus, le deuxième terme est souvent utilisé péjorativement pour parler de quelqu'un de rudimentaire ou de peu civilisé¹²⁴. Les parties du corps sur lesquelles l'artiste a choisi d'inscrire ces mots renforcent le message qu'elle souhaite diffuser : les femmes ont souvent été restreintes dans leurs actions et dans leurs choix et ont souvent été discriminées et rabaissées sous le prétexte d'appartenir à un « sexe faible ».

Par ailleurs, il est important de noter que ce sont principalement les hommes qui s'expriment sur l'installation de Burden et que ce sont aussi leurs mots qui envahissent le corps de la sculpture féminine. En effet, l'artiste, Tish, et le critique d'art, Case, décrivent l'installation d'une artiste féminine qui se met volontairement en retrait. Les textes qui recouvrent la sculpture féminine ont pour auteurs des artistes, des philosophes et des écrivains, tous masculins, tels que Danto, Vasari, Diderot, Goya et Van Gogh. La conception de l'œuvre d'art et sa description dans le roman donnent ainsi la parole d'une façon non négligeable aux hommes, tandis que les femmes s'expriment peu, ou si elles le font, leurs propos apparaissent de moindre valeur. Le critique d'art, Case, par exemple, mentionne une analyse de l'installation faite par un groupe de critiques d'art féministes qui, pour lui, ne semble pas particulièrement intéressante :

The all-too-predictable feminist critics had zeroed in on a reproduction of a self-portrait by Sofonisba Anguissola, a Renaissance painter (whom, they claimed, Michelangelo had admired), in Venus's exposed armpit—a ha-ha about the dumped-on and ignored, women in art history (*BW*, 44).

D'après Case, ces critiques d'art se focalisent toujours sur les mêmes éléments et l'autoportrait d'une artiste féminine sur la Vénus ne serait pas lié à un quelconque message féministe de la part de l'artiste. Pourtant la démarche artistique de Burden s'appuie principalement sur la volonté de dénoncer les préjugés envers les femmes artistes et de montrer les difficultés à être exposées et considérées dans un monde

¹²⁴ Je m'appuie sur les définitions françaises tirées du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Editions Le Robert, 2005. « restreint : étroit, limité, petit » p. 2225 « primitif /ve : qui a les caractères de simplicité ou de rudesse qu'on attribue aux hommes dit primitifs. Synonymes : fruste / grossier / inculte / primaire » p. 2023. La définition du terme « restreint » / « *restricted* » en anglais est tirée du dictionnaire suivant : *Random House Kernerman Webster's College Dictionary*, 2010, <<http://www.thefreedictionary.com/restricted>>

artistique qui valorise définitivement plus le masculin que le féminin¹²⁵. De plus, on pourra remarquer que dans les deux premières « boîtes-histoires », les deux figurines qui s'apparentent à des petites filles ont les bras levés et la bouche grande ouverte comme pour exprimer un cri. Cependant, l'installation ne permet pas de les entendre, avec l'introduction par exemple d'une bande son. L'artiste les rend volontairement inaudibles comme pour souligner que les femmes ne peuvent s'exprimer aussi librement que les hommes dans une société patriarcale¹²⁶. Il existe donc un grand contraste entre les femmes passives et les femmes actives représentées dans l'installation de Burden. La Vénus endormie est très visible tandis que les filles ou femmes actives (une artiste femme représentée par le biais de son autoportrait, des petites filles gesticulant) passent presque inaperçues ou ne peuvent être entendues.

Dans ses recherches et dans son installation, Burden s'amuse à relever les oppositions érigées entre l'homme et la femme et sélectionne plus particulièrement celles qui contribuent à une dévalorisation et à une discrimination du féminin, afin de mieux les contester. De ce fait, le corps féminin apparaît « abject » dans les citations et les illustrations sélectionnées par l'artiste, tout comme certains éléments d'ailleurs, mentionnés par Case, dans les « boîtes-histoires ».

Pour Julia Kristeva, l'abjection serait une réaction humaine violente, produite lorsqu'il y aurait une confusion entre soi et l'Autre ainsi qu'un brouillage entre sujet et objet : « l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*¹²⁷. » La philosophe et écrivaine donne l'exemple du dégoût alimentaire, en mentionnant la peau qui se forme à la surface du lait et qui révolterait celui qui la regarde, provoquant alors des nausées. Projetant l'individu à l'extérieur de lui-même, mêlant à la fois la fascination et le dégoût, l'abject déstabilise car il menace un ordre stable et l'idée d'une identité fixe, comme le souligne Kristeva : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé

¹²⁵ On se rappellera la phrase choc qui débute le roman : « All intellectual and artistic endeavors, even jokes, ironies, and parodies, fare better in the mind of the crowd, when the crowd knows that somewhere behind the great work or the great spoof it can locate a cock and a pair of balls » (*BW*, 1).

¹²⁶ Dans une conférence au sujet de Louise Bourgeois, Siri Hustvedt évoque le fait que dans une société patriarcale les femmes ne sont ni vues ni entendues, ce qui semble être dénoncé dans l'installation de Burden : « The patriarchs disappoint us. They do not see and they do not listen. They are often blind and deaf to women and they swagger and boast and act as if we are not there. And they are not always men. They are sometimes women too. Blind to themselves, hating themselves ». Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *Lecture & Conversation*, Haus Der Kunst, vidéo mise en ligne le 09/06/2015, <<http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/an-evening-with-siri-hustvedt-1/>> (dernière consultation le 08/11/2015)

¹²⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980, p. 9.

qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, l'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹²⁸. »

Pour Kristeva, l'abject se situe du côté du féminin, notamment du fait de son pouvoir procréateur « c'est ce pouvoir, redouté, que la filiation patrilinéaire a charge de dompter¹²⁹ ». L'auteur note également que le sexe féminin a souvent été considéré comme abject, lorsque par exemple, ses sécrétions, comme le sang menstruel, sont présentées comme une menace de contamination, constituant « un danger venant de l'intérieur de l'identité¹³⁰ ».

Plusieurs féministes, se basant sur une étude approfondie des théories psychanalytiques, ont démontré la peur et le mépris que le sexe féminin suscite dans les sociétés patriarcales. Simone de Beauvoir, par exemple, s'oppose à la conception freudienne de la sexualité féminine qui est, selon elle, trop tributaire de la perspective masculine de l'auteur. Freud présente en effet le sexe féminin comme un sexe mutilé (dû à l'absence de phallus) et démontre également l'effroi que la vue du sexe féminin peut provoquer chez les hommes, reliant cette peur à l'angoisse de la castration¹³¹. Ainsi, en s'opposant au sujet « universel » masculin, le corps féminin a souvent été vu comme terrifiant voire monstrueux, car représentant un sexe et une sexualité différente qui se devait d'être contrôlé :

It is not by accident that Freud linked the sight of the Medusa to the equally horrifying sight of the mother's genitals, for the concept of the monstrous-feminine, as constructed within/by a patriarchal and phallogocentric ideology, is related intimately to the problem of sexual difference and castration¹³².

On retrouve l'expression de cette crainte et de cette haine du corps féminin dans les illustrations que Burden a choisies, dans lesquelles les femmes sont représentées comme des animaux dangereux. De plus, cette animalité est de toute évidence, synonyme d'infériorité. Depuis la philosophie grecque, la femme est définie

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹³¹ Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes*, vol. 2, Paris : Presses Universitaires de France, 1985, pp. 49-50.

¹³² Barbara Creed, *The Monstrous Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis*, London : Routledge, 2003, p. 2.

négativement étant, d'un point de vue biologique, inférieure à l'homme¹³³. Cette idée est encore clairement exprimée dans la citation du poète du XXe siècle, Ezra Pound, trouvée dans les carnets de Burden, qui fait référence à la femme comme un être humain abject, car non achevé : « *The female / Is an element, [...] A biological process* » (*BW*, 5). La société grecque, profondément misogyne et phallogocentrique, encourageait notamment les relations entre les hommes adultes (*erastes*) et les adolescents (*eromenos*) dans un but éducatif. On retrouve l'illustration de cette glorification du masculin et de la sexualité phallogocentrique dans l'installation de Burden qui affiche sur sa sculpture féminine une reproduction d'un vase grec montrant une scène de pénétration homosexuelle.

Au travers de ses recherches, Burden démontre que la femme dans les sociétés patriarcales est aisément diabolisée. Or, Burden elle-même se fait appeler « la riche sorcière » par ses voisins et plus particulièrement par les enfants de son quartier :

I asked him why he called her [the rich witch], and he said he didn't know except that there were lots or rumors about 'creepy shit' in her studio and crazy noises and yelling about Satan and God that sometimes came from the building (*BW*, 363).

Burden est à leurs yeux l'incarnation du mal et les constructions de l'artiste et les bruits qui s'échappent de son atelier correspondraient selon eux, à des gémissements ou des incantations maléfiques. Bien que la comparaison prête à rire, elle confirme néanmoins que le physique atypique de Burden ainsi que ses pratiques artistiques ont tendance à effrayer les gens. En tant que femme allant à l'encontre des normes, sa féminité est vue comme une féminité transgressive et son pouvoir créateur se voit associé à un pouvoir démoniaque : « [...] *failing to comply with societal norms regarding femininity is sufficient to be classified as evil*¹³⁴. » L'artiste est donc associée à une figure monstrueuse pour les personnes qu'elle croise au quotidien, abjecte par ses différences.

¹³³ Jane Ussher mentionne dans son ouvrage la citation suivante d'Aristote pour qui les femmes sont le résultat d'une conception défaillante : « Woman is literally a monster: a failed and botched male who is only born female due to an excess of moisture and of coldness during the process of conception ». Jane Ussher, *Managing the Monstrous Feminine : Regulating the Reproductive Body*, London : Routledge, 2006, p. 1.

¹³⁴ Manon Hedenborg-White, Bridget Sandhoff, « introduction », in Manon Hedenborg-White, Bridget Sandhoff (ed.), *Transgressive Womanhood : Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2014, p. xiii.

Par ailleurs, dans sa description des « boîtes-histoires », le critique d'art, Case, semble être déstabilisé par des couleurs et des matières utilisées par l'artiste. Burden montre son intérêt pour les choses ambiguës et dérangeantes, s'affranchissant encore une fois, comme lorsqu'elle invente ses créatures hybrides, d'impératifs esthétiques. Les éléments que Case trouve abjects ont tous un lien direct avec le corps. Ils représentent ce qui peut l'habiller, le sécher, le recouvrir « *dirty paper towels, rags, bits of lace* » (BW, 44) ou suggèrent les substances organiques qu'il peut sécréter ou expulser : « *mucky brown water* » (BW, 45) ; « *ugly brown, green, and yellow stains* » (BW, 44). Julia Kristeva observe que les déchets qui « chutent » du corps évoquent à l'homme sa propre chute :

Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant¹³⁵.

Ce qui pourrait donc déranger le spectateur dans les « boîtes-histoires » serait cette proximité visuelle avec le corps et ses souillures, rappelant à celui qui les observe leurs liens avec la vie, la maladie ou encore la mort. On remarquera qu'un des éléments repoussants mentionné par Case est directement relié au corps de la femme et à ce qu'elle peut « expulser » : « *leaking unidentifiable embryonic gelatinous something* » (BW, 45). Cette substance peut effrayer par sa texture mais elle semble aussi annoncer la naissance de quelque chose de non identifiable, un « entre-deux », le « ça » / « it », présent partout dans l'installation.

Enfin, Burden fait également référence à l'abjection, cette fois-ci en le reliant avec l'art, avec l'introduction dans son installation d'une référence à la *Fontaine* de Duchamp (1917). Selon la monographie intitulée *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, Marcel Duchamp inaugure avec cette œuvre d'art une nouvelle pratique artistique : « *Starting with Marcel Duchamp, a number of artists have incorporated or referred to the abject in their artistic practices in order to confront dominant culture*¹³⁶. » Le concept d'abjection dans l'art est au cœur d'un nombre conséquent d'œuvres dans les années 1990. Ces œuvres d'art peuvent utiliser des matériaux abjects (sang, cheveux, animaux morts, etc.) et représentent parfois également des identités

¹³⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 11.

¹³⁶ Jack Ben-Levi, Craig Houser, Leslie Jones, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, New York : The Museum, 1993, p. 8.

minoritaires (homosexuel, transgenre) dans le but de questionner, par exemple, les tabous liés aux notions de genre et de sexualité¹³⁷. On a également interprété le ready-made de Duchamp comme une œuvre reprenant un objet masculin (un urinoir) pour le transformer symboliquement en féminin (une fontaine), dans le but de déconstruire les différences sexuelles¹³⁸. Duchamp, avec la *Fontaine*, voulait de toute évidence jouer avec la notion de bon goût et remettre en question les critères esthétiques pour juger une œuvre d'art, une démarche qui s'apparente à celle de Burden qui, par l'introduction d'éléments abjects dans son installation, s'éloigne volontairement du beau. Il y aurait donc dans *The History of Western Art* une juxtaposition du beau et de l'abject offrant un contraste saisissant.

Si le corps de la grande sculpture féminine est envahi d'un discours majoritairement masculin, les femmes dominent elles, non par leurs mots mais par leur nombre dans l'installation. Qu'elles soient géantes ou de taille miniature, enfant ou adulte, elles sont en effet, majoritairement représentées. Burden met en images plusieurs identités féminines qui sont pour la plupart symboliquement cloisonnées dans les pièces des « boîtes-histoires ».

b) « *Des figures obsessionnelles* »

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la grande sculpture féminine recouverte de textes et d'images, produits majoritairement par des hommes, semble symboliser, avant tout, l'idéologie patriarcale et phallogénique dominante pendant des siècles en Occident. La grande Vénus, qui par ses dimensions fait référence indirectement à la taille de l'artiste, incarne également un idéal de beauté repris inlassablement pendant des siècles par des artistes hommes. Une même idée de la beauté féminine émanait de ses nus : les poils ou les parties génitales qui pouvaient évoquer la sexualité ou la fécondité du corps féminin étaient volontairement censurés

¹³⁷ [« Abject art »] does not connote an art movement so much as it describes a body of work which incorporates or suggests abject materials such as dirt, hair, excrement, dead animals, menstrual blood, and rotting food in order to confront taboo issues of gender and sexuality. This work also includes abject subject matter – that which is often deemed inappropriate by a conservative dominant culture ». Jack Ben-Levi, Craig Houser, Leslie Jones, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, op. cit., p. 7.

¹³⁸ « [la *Fontaine* de Duchamp], un urinoir fait pour recevoir passivement des liquides masculins est renversé en se tournant vers une fontaine, un dispositif actif de projection qui, en même temps, garde la signification populaire linguistique du sexe de la femme, [et] port[e] de nouveau le sujet des mélanges et des déconstructions vis-à-vis des différences sexuelles [...] ». Alessandra Monachesi Ribeiro, « Le corps et le féminin dans l'art contemporain », *Recherches en psychanalyse*, n°9, 2010/1, p. 117.

car considérés comme obscènes. Ainsi, seuls figuraient les corps féminins délestés de ce qui pouvait susciter des peurs ou du dégoût :

The female nude, icon of idealised feminine sexuality, most clearly transforms the base nature of woman's nakedness into culture, into 'art', all abhorrent reminders of her fecund corporeality removed – secretions, pubic hair, genitals, and disfiguring veins or blemishes all left out of the frame¹³⁹.

Cette vision du corps de la femme idéalisée s'est pérennisée dans la plupart des « Vénus » de l'histoire de l'art. Burden en s'inspirant de la *Vénus* de Titien se réapproprie cette image traditionnelle d'un corps féminin jeune, beau et lisse. De plus, la phrase inscrite sur la sculpture « *Just the West, please* » (*BW*, 44) semble être une allusion directe de l'artiste à l'importance du nu féminin en Occident. En effet, ce thème a longtemps été considéré par les artistes comme une étape obligatoire qui leur permettait de démontrer leurs talents techniques et artistiques. Dans l'histoire de l'enseignement académique de la peinture en France, on note que le nu féminin fut pendant très longtemps interdit aux artistes femmes¹⁴⁰. Burden avec sa grande Vénus adopte deux rôles : celui de la femme représentée et celui, beaucoup plus moderne, de la productrice de nu féminin. Le nu féminin représente pour les amateurs d'art, une forme d'art et de raffinement ultime, occupant une place considérable dans les musées :

Anyone who examines the history of western art must be struck by the prevalence of images of the female body. More than any other subject, the female nude connotes "Art". The framed image of a female body, hung on the wall of an art gallery, is shorthand for art more generally; it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment¹⁴¹.

Burden aurait donc choisi de représenter une Vénus, un modèle iconographique très ancien, considéré comme l'un des sujets les plus caractéristiques de l'histoire de l'art occidental. Cette belle Vénus – tout comme les autres femmes représentées dans l'installation – incarne une des images que les hommes ont pu se faire de la féminité.

¹³⁹ Jane Ussher, *Managing the Monstrous Feminine*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁰ Geneviève Fraisse souligne que le nu féminin a été autorisé en 1864 pour les hommes à l'école académique (jusqu'à cette période uniquement le nu masculin était accepté). Les femmes rentrent à l'École nationale supérieure des beaux-arts et à l'Académie en 1867 mais ne peuvent copier le nu féminin. Un premier argument moral est invoqué « le nu féminin offense les mœurs et suscite des émotions contradictoires, entre désir et dégoût pour dire vite, et suivant les convictions de chacun ». Un autre argument est également avancé d'ordre esthétique et philosophique : « Le beau, incarné par un nu féminin, ne saurait être proposé aux femmes qui regardent. Elles doivent rester à distance de l'absolu ». Geneviève Fraisse, « la sculptrice à l'œuvre », in Anne Rivière (dir.), *Sculpture'ELLES, Les sculpteurs femmes du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris : Somogy éditions d'art, 2011, pp. 211-12.

¹⁴¹ Lynda Nead, *The Female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*, London : Routledge, 1992, p. 1.

Parmi ces images, on peut distinguer les figures archétypales de la courtisane, de l'épouse et de la mère chacune occupant un espace distinct dans l'installation.

La Vénus de Burden, dénudée, seule et passive, évoque les plaisirs de la chair et s'apparente de toute évidence, à la figure de l'amante, qui fait partie selon Georges Duby des « figures obsessionnelles¹⁴² » qui ont hanté l'imaginaire masculin et qui ont été majoritairement représentées dans l'art occidental. Parmi ces « figures obsessionnelles » qui ont perduré pendant des siècles en Occident, on distingue également la mère dans le rôle de la femme « protectrice et consolante¹⁴³ » et l'épouse vue en tant qu' « associée indispensable, toutefois rigoureusement maintenue en situation subalterne et soumise¹⁴⁴ ».

Dans son installation, Burden représente des mères et des épouses en utilisant différents médiums artistiques. Dans une des boîtes, se trouve une figurine représentant une mère qui semble souffrir de l'absence de son enfant : « *clutching portrait of child from story 2 to her chest* » (BW, 45). Il y a également sur la grande sculpture féminine une reproduction d'un tableau religieux « *Madonna and Child* » (BW, 44), illustrant une maternité virgine qui a traversé les siècles en Occident. La Vierge Marie dans la tradition chrétienne « reste le modèle insurpassable de perfection féminine¹⁴⁵ » et son iconographie renvoie à des « valeurs considérées comme typiquement féminines – humilité, silence, sacrifice, dévouement¹⁴⁶ ». Ces deux représentations évoquent les liens forts qui unissent la mère à son enfant et la douleur que peut provoquer leur séparation. On aperçoit dans la « boîte-histoire » numéro sept une autre déchirure très symbolique, cette fois-ci pour évoquer la relation d'un couple et dans laquelle apparaît l'unique représentation de la femme en tant qu'épouse. Les deux compagnons, créés à partir d'une même photographie, sont souriants mais ont été découpés et mis côte à côte, reliés par leurs passés mais formant dorénavant deux identités distinctes : « *the two-dimensional figures of a smiling man and a smiling woman that appear to have been cut out from the same black-and-white photograph lie beside each other on a rug* » (BW, 45).

¹⁴² Georges Duby, « Images de Femmes », in Georges Duby, Michelle Perrot (ed.), *Images de Femmes*, Paris : Plon, 1992, pp. 18-19.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Marta Alvarez González, *Les Femmes dans l'art*, Paris : Éditions Hazan, 2010, p. 64.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Une figurine ressemblant à une petite fille apparaît plusieurs fois dans les « boîtes-histoires » notamment dans une des pièces sous une apparence plus masculine « *boyish* » (BW, 45). Faisant le lien entre les différentes boîtes, elle semble jouer un rôle important dans « l'histoire » que l'artiste souhaite conter. Nous pouvons à nouveau relier cette représentation artistique à la vie de Burden confiant que son père, auquel elle a toujours voulu ressembler, aurait préféré un garçon, plutôt qu'une fille. Un « Harry » et non pas une « Harriet ». « Harry » étant d'ailleurs symboliquement, le diminutif donné par son père : « *It was her father who came up with the nickname 'Harry'* » (BW, 51). Burden a souvent perçue sa féminité comme un handicap qui pouvait la limiter dans ce qu'elle souhaitait entreprendre. L'idée de se travestir qui revient comme un leitmotiv dans la plupart de ses créations artistiques, viendrait de l'envie de pouvoir expérimenter une identité masculine afin de constater les différences dans la manière de voir et d'être vue : « *the thought of another body, another style of being haunted me* » (BW, 32).

Les « boîtes-histoires » sont pourvues de petites fenêtres mais celles-ci ont des barreaux. Si l'on prend en considération le fait que les pièces des « boîtes-histoires » ressemblent à des petites maisons, les figurines se situant à l'intérieur sont soit protégées d'une menace extérieure soit au contraire, emprisonnées. La figurine ressemblant à une petite fille donne l'impression de pouvoir se déplacer librement de boîtes en boîtes contrairement à d'autres figurines qui sont soit coincées dans des pièces très exiguës « *Female figure [...] must bend head to fit under ceiling* » (BW, 45) soit entourées de cloisons chargées de livres contribuant à un sentiment d'oppression : « *a study lined with books* » (BW, 45). La mère et l'épouse apparaissent symboliquement confinées à la sphère domestique dans l'installation de Burden. À l'opposé, la grande sculpture féminine, qui prend les apparences selon Georges Duby « de la partenaire dans les jeux de l'amour¹⁴⁷ » se situe dans l'espace vaste de la galerie sans réelles délimitations si ce n'est les « boîtes-histoires » éparpillées autour d'elle, ce qui semble suggérer l'idée d'une femme libre et émancipée¹⁴⁸. L'enfant possède

¹⁴⁷ Georges Duby, « Images de Femmes », *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁸ La grande sculpture féminine de Burden peut être rapprochée des *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Caractérisées par leur gigantisme, leur rondeur et leurs couleurs vives, ces figures emblématiques étaient un moyen pour l'artiste « d'interroger le statut de la femme dans la société moderne ». Thierry Dufrêne, *La Poupée sublimée, Quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, Paris : Skira, 2014, p. 63.

quant à lui non seulement la liberté de déambuler là où il le souhaite mais aussi de pouvoir expérimenter plusieurs identités notamment par le jeu du déguisement ou du travestissement. La petite figurine aux allures masculines pourrait donc faire référence à l'enfance de Burden mais pourrait également faire écho à cette période de la vie de manière plus générale, lorsque les enfants peu soucieux encore des limites et des rôles qui seront plus tard attribués à leurs sexes, se situent dans la découverte et l'expérimentation.

Ainsi, les figurines féminines des « boîtes-histoires » semblent exprimer de la détresse et de la solitude et apparaissent comme des identités « figées ». En étant immobilisées dans des attitudes et des rôles sexuels traditionnels ces petites figurines offrent une iconographie stéréotypée de la femme. Le décor des petites pièces est plutôt sordide et l'atmosphère qui en ressort est angoissante. Le poing levé d'un homme sous le lit et le cercueil en bois peuvent être interprétés comme des images choisies par l'artiste pour dénoncer des rapports de force et une domination de l'homme sur la femme. Ils peuvent également annoncer une prise de pouvoir éminente des femmes et dans cette perspective indiquer un renouveau qui passerait par une plus grande liberté d'action et d'expression.

Par ailleurs, la belle Vénus dans l'installation de Burden est difficilement manipulable tandis que les figurines des « boîtes-histoires » donnent l'impression au contraire, de pouvoir être déplacées facilement. Toutes ces créations sont perçues par l'artiste comme des sortes de « poupées », des objets qui certes, s'inscrivent dans une démarche artistique mais qui sont surtout un moyen pour elle de s'amuser à créer des êtres à l'apparence humaine et de pouvoir leur donner symboliquement vie : « *Harry Burden, demigod of the studio* » (BW, 31). Sa démarche est profondément influencée par son vécu et peut être comprise comme une envie de manipuler et de mettre en scène des personnages et des instants choisis. Les installations de Burden n'ont pas suscité l'enthousiasme ou l'intérêt attendu par l'artiste qui a été en effet, profondément ignorée pendant de très nombreuses années. Ses créations, bien qu'elles aient pu être exposées dans quelques galeries et gérées par deux marchands d'art, sont restées pour la plupart méconnues. D'après certaines personnes appartenant au milieu artistique new yorkais, cela venait du fait que son art était trop avant-gardiste et ne collait pas avec son temps : « [...] *no one was familiar with her work. I've seen it now, the early pieces, but the truth is nobody in the art world would have picked it up back then. It was too busy, too off the beaten track. It didn't fit into any schema* » (BW, 19). Pour

d'autres, l'artiste s'était volontairement mise en retrait mais avait pâti aussi inévitablement du sexisme régnant dans le monde de l'art à cette époque qui ne permettait pas aux femmes artistes d'avoir une reconnaissance ou un succès aussi rapide que certains artistes hommes : « *It has often taken women longer to gain a hold in the art world than men* » (*BW*, 71). Burden a également souffert de vivre dans l'ombre de son mari, Felix Lord, un riche et charismatique propriétaire d'une galerie d'art. L'artiste s'est ainsi résignée pendant de nombreuses années à jouer le rôle de l'épouse souriante, endurant le fait que son travail soit ignoré par les collectionneurs, artistes et critiques d'art que le couple recevait fréquemment chez eux : « *wife outweighed artist* » (*BW*, 14). Les personnes appartenant à ce « beau monde » (*BW*, 14) comme Burden le dit elle-même, n'ont pas voulu pour la plus grande majorité étudier ou comprendre ses installations. Ses constructions ont été comparées à de simples maisons de poupées apparaissant comme un passe-temps futile et typiquement féminin ou vues comme des œuvres d'art prétentieuses et naïves, qui n'étaient exposées que parce qu'elle était la femme de Lord :

Perhaps being ignored is worse—that look of boredom in the eyes of the other person, that assurance that nothing from me could be of any possible interest. Nevertheless, I had hoarded my direct hits and humiliations, and they had made me gun-shy.
Not to my face: That's Felix Lord's wife. She makes dollhouses. Titters.
To my face: I heard that Jonathan took your work because he's a friend of Felix. Plus they needed a woman in the stable (*BW*, 32).

La comparaison entre les « boîtes-histoires » et les maisons de poupées, bien qu'elle ait été faite pour dénigrer l'œuvre de Burden, permet de souligner que les constructions de l'artiste peuvent évoquer ce jouet d'enfance pour certains spectateurs. L'artiste s'en est peut-être directement inspirée, ce qui confirmerait la dimension ludique au cœur de son procédé créatif. De plus, les sculptures et les figurines de Burden dans son installation sont comme les poupées, habituellement des objets intermédiaires. Faisant le lien entre l'enfant et le monde des adultes, elles servent de lien ici entre l'artiste et ses spectateurs, ces derniers pouvant aisément se projeter dans le « monde » de Burden qui leur paraît plus ou moins familier. L'artiste « désacralise » en quelque sorte ses créations artistiques en insistant sur leur statut d'objet et de jouet. En effet, sa sculpture féminine « *my big doll* » (*BW*, 61) sert de « support » pour afficher des textes et des images. Elle est aussi et surtout un bel objet de contemplation. Le plaisir qu'elle suscite est avant tout dans le « voir », sa beauté est exaltée dans le but de satisfaire l'œil du spectateur. La grande Vénus pourrait ainsi faire référence au statut de femme-objet,

n'existant que pour plaire et être regardée. Beaucoup d'auteurs qui se sont intéressés à la représentation de la femme en Occident soulignent la « tyrannie¹⁴⁹ » de l'image pour les femmes du fait notamment que la beauté soit traditionnellement associée au féminin. La poupée se doit avant tout d'être une belle poupée et lorsqu'elle ne l'est plus, comme dans les « boîtes-histoires », elle crée souvent le malaise.

Par ailleurs, on retrouve gravé à l'intérieur de la cuisse de la sculpture féminine un texte parlant des poupées :

Have not girls done as much for the doll?— the doll— yes, target of things past and to come? The last doll, given to age, is the girl who should have been a boy, and the boy who should have been a girl! The love of that last doll was foreshadowed in that love of the first. The doll and the immature have something right about them, the doll because it resembles but does not contain life, and the third sex because it contains life but resembles the doll (*BW*, 74).

Ce court extrait d'une œuvre intitulée *Nightwood*, écrit par Djuna Barnes, souligne l'importance de ce jouet dans l'installation de Burden. La poupée semble de ce fait être un moyen pour l'artiste d'aborder l'identité sexuelle, qui par le biais du jeu, peut ainsi être changée. Dans *The History of Western Art*, Burden brouille volontairement la frontière entre le féminin et le masculin et recherche l'ambiguïté. Anton Tish accepte durant la réalisation et l'exposition de l'installation d'endosser ce que Burden appellera une « identité hermaphrodite ».

c) *L'artiste : l'observatrice et l'observée*

En disposant la sculpture masculine en face de la grande sculpture féminine, Burden fige le moment dans son installation où l'homme regarde la femme et où la femme est regardée. Nancy Huston, dans son essai *Reflets dans un œil d'homme*, étudie le lien entre le regard et le désir chez l'homme et ses multiples répercussions dans les relations homme-femme. Dans toutes les sociétés humaines, Huston remarque qu'il existe des codes, des règles et des traditions afin de contrôler ce regard : « Depuis que l'humanité existe, chaque société a trouvé sa ou ses manières de gérer le regard que l'homme aura ou n'aura pas le droit de porter sur le corps de la femme¹⁵⁰. » Dans *The History of*

¹⁴⁹ « Pour les femmes, l'image est d'abord tyrannie. Elle les confronte à un idéal type physique ou vestimentaire. Elle leur suggère le bien et le beau. Comment se tenir, s'habiller, selon l'âge, le rang, le statut social ou matrimonial, selon le lieu et l'heure ». Michelle Perrot, « Les Femmes et leurs images ou le regard des femmes », in Georges Duby, Michelle Perrot (ed.), *Images de Femmes*, op. cit., p. 177.

¹⁵⁰ Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, op. cit., p. 30.

Western Art, l'homme a la possibilité d'observer un corps féminin allongé, entièrement dénudé. Il n'y a pas d'échanges entre ces deux personnes représentées, l'homme est dans une situation de pouvoir (debout et habillé) tandis que la femme apparaît vulnérable. Cependant, on pourrait imaginer aussi que la sculpture féminine ne représente pas une femme endormie mais une femme consciente qui se sait regardée. Selon Huston, les femmes éprouveraient non seulement du plaisir à être regardées mais le fait de se regarder, leur procurerait également une grande satisfaction. Elles seraient même devenues de plus en plus, au cours de l'histoire en Occident, des « images pour elles-mêmes¹⁵¹ ». Partageant les mêmes observations que l'auteur canadienne, John Berger, dans son étude *Ways of Seeing*, remarque une sorte de dédoublement lorsque la femme se regarde, étant à la fois l'observateur et l'observée :

One might simplify this by saying: *men act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight¹⁵².

The History of Western Art permet de montrer plusieurs types de regards : celui de l'homme sur la femme mais aussi celui de la femme sur elle-même. En effet, si l'on considère que la grande Vénus et la sculpture masculine sont des autoportraits de Burden, l'installation est une œuvre d'art qui met en scène le regard de l'artiste sur elle-même. Burden adopte plusieurs identités mais choisit aussi d'avoir plusieurs rôles : elle est à la fois artiste et modèle, observateur et observée.

The History of Western Art est, comme nous avons pu le démontrer, le fruit d'une rencontre entre Burden et un artiste masculin, Anton Tish. Même si l'œuvre d'art a été entièrement conçue par elle, Burden fut néanmoins influencée par le jeune artiste qui, comme les deux autres artistes-masques avec qui elle collabore, est une « personnalité poétisée » : « *Each artist mask became for Burden a 'poetized personality,' a visual elaboration of a 'hermaphroditic self,' which cannot be said to belong to either her or to the mask, but to 'a mingled reality created between them'* » (*BW*, 2). Brisant les frontières qui pouvaient les séparer, les deux artistes cherchent à devenir une seule et même personne : « *she's me. I'm her* » (*BW*, 104). Le jeune Tish accepte d'être le

¹⁵¹ « Au cours du XXe siècle, la femme occidentale est devenue de plus en plus *image pour elle-même* » *Ibid.*, p. 147.

¹⁵² John Berger, *Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 47.

miroir de Burden, reflétant son art et ses idées : « *I'm your mirror* » (*BW*, 112). Cette identité hybride leur permet d'atteindre avec succès, un but précis : Burden voit ses œuvres d'art exposées à un large public grâce à Tish, et Tish, en se faisant passer pour l'auteur des œuvres d'art de Burden, est acclamé par la critique et devient célèbre. Cependant, peu de temps après la fin de l'exposition, Tish se retrouve incapable d'entreprendre et de mener à bien la moindre initiative artistique. Le jeune artiste reproche à Burden de lui avoir fait perdre son élan créatif, voire sa « pureté » : « *he had lost his 'purity'* » (*BW*, 115). Burden est contrariée par les propos de Tish, pensant l'avoir averti des finalités de leur projet.

Rachel Briefman, une proche amie de Harriet Burden, trouve des similitudes entre l'expérience vécue par les deux artistes et le mythe de Pygmalion, raconté par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Selon elle, bien que les protagonistes n'appartiennent pas au même sexe, les aspirations de Pygmalion et de Burden seraient similaires. En effet, dans *The History of Western Art* contrairement au mythe grec, c'est une sculptrice (et non un sculpteur) qui donne vie à un jeune homme (et non à une jeune femme) :

I couldn't help but think that their story was an interesting reconfiguration of the Pygmalion myth with the sexes reversed. Anton was Harry's creation, one made, to some degree anyway, out of her disenchantment with the world of men and its intractable biases against women. In the Greek myth, Pygmalion grows so disappointed with the opposite sex that he lavishes his love on his perfect sculpture, the ivory statue Galatea, who is granted life only at the very end of the story. Harry's pretty boy had the misfortune to be made of bone and muscle and tissue from the start (*BW*, 112).

Burden a utilisé Tish – son corps et donc principalement son apparence – sans en anticiper les conséquences : « *There is no doubt that Anton was Harry's pawn. She had wanted an empty male vessel to fill with art, but Anton was not hollow* » (*BW*, 118). Le jeune homme est devenu sa créature – une belle œuvre vivante – exécutant ses désirs mais lorsque son rôle se termine, Tish a perdu ses repères et se trouve incapable de redevenir un « sujet » autonome. Cette relation en miroir est pour lui, une forme d'aliénation.

Burden conçoit son installation comme un piège destiné à ses spectateurs et plus particulièrement, aux personnes travaillant dans le monde de l'art. En effet, elle cherche à prouver que la personnalité d'un artiste ainsi que son identité sexuelle, conditionnent la réception et le succès de ses œuvres d'art. Les compliments que son premier « masque », Anton Tish, a reçus pour son installation en seraient la preuve évidente : « *What did it mean that an amorphous they had celebrated her work when*

it arrived in a twenty-four-year-old body with a cock, to borrow Harry's words? » (BW, 110). Cependant, sa réflexion ne se concentre pas uniquement sur son œuvre mais s'intéresse aussi d'une manière plus générale, à la façon dont les gens perçoivent ce qu'ils voient en fonction de leurs attentes :

She said that her idea was not just to expose those who fell into her trap but to investigate the complex dynamics of perception itself, how we all create what we see, in order to force people to examine their own modes of looking, and to dismantle their smug assumptions (BW, 110).

La finalité du projet de Burden a été dévoilée uniquement à ses proches. L'artiste ne souhaite pas jouir du résultat final de ses œuvres d'art mais souhaite observer la réaction de ses spectateurs lorsqu'ils découvrent son travail sous une autre identité que la sienne. Rachel Briefman analyse avec justesse que l'installation est, en fait, une pièce de théâtre que Burden a mise en scène uniquement pour elle-même : « *As her pseudonym, Anton had played a vital role in the theater she had staged for a single viewer : herself* » (BW, 112). Dans cette perspective, la galerie où est exposée l'installation pourrait être considérée comme un espace théâtral. En entrant dans ce lieu, les spectateurs de l'installation, tout comme Tish, deviendraient des acteurs dont les rôles auraient été préalablement conçus par Burden. La galerie est ainsi pour l'artiste un lieu d'expérimentation : elle regarde des spectateurs, qui regardent ses œuvres d'art, dans lesquelles elle se représente. Le jeu de miroir se poursuit indéfiniment.

Burden invite le spectateur lorsqu'il parcourt son œuvre d'art, à briser physiquement et mentalement les frontières entre l'extérieur et l'intérieur. Les personnes représentées dans l'installation se trouvent pour la plupart dans des espaces fermés. En effet, Burden a placé des figurines dans des petites boîtes carrées aux fines cloisons. Ces « boîtes-histoires » forment un cercle discontinu autour de la grande sculpture féminine. Enfin, la grande sculpture féminine se trouve à l'intérieur des murs épais de la galerie. Cependant, le spectateur peut accéder à ces espaces par des passages ou des « ouvertures ». Il a la possibilité d'entrer dans la galerie par une porte. Il peut également passer entre les « boîtes-histoires » pour s'approcher de la Vénus et regarder à l'intérieur des « boîtes-histoires » grâce à des petites fenêtres. Aucune zone ne lui est inaccessible et son regard peut s'immiscer partout.

Les « boîtes-histoires » posent des difficultés de compréhension au critique d'art Oswald Case et déroutent la petite amie d'Anton Tish, Sweet Autumn Pinkney. Ces

petites boîtes laissent entrevoir un monde singulier mélangeant, nous l'avons vu, des éléments réalistes (comme le décor des pièces) et des représentations appartenant au domaine de l'imaginaire (comme les figures monstrueuses). Burden se représente non seulement sous diverses apparences mais laisse également le spectateur plonger en elle-même, dans les différents « compartiments » de sa pensée. Les « boîtes-histoires » représentent au mieux cette idée que nous développerons ci-après : elles seraient une image de l'intériorité de l'artiste : ses rêves, ses angoisses et les émotions qui l'animent.

Les « boîtes-histoires » ressemblent à des petites maisons. Pour Gaston Bachelard, la maison est un lieu hautement symbolique : elle à la fois « corps et âme¹⁵³ ». Selon lui, chaque personne possède une maison en lui ou en elle. Ce premier refuge qui est souvent celui de l'enfance, contiendrait nos souvenirs et nos secrets : « les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles¹⁵⁴. » L'espace de la maison pourrait, de ce fait, être vu comme « une topographie de notre être intime¹⁵⁵ ». En s'appuyant sur la réflexion du philosophe, les « boîtes-histoires » dans l'installation de Burden pourraient donc être considérées comme un autoportrait de ses états intérieurs.

Cette traversée du dehors vers le dedans, ce jeu de l'invisible rendu visible fait penser à l'œuvre de Louise Bourgeois et notamment à ses cellules (*Cells*). Ces petites pièces construites dans les années quatre-vingt-dix se divisent en deux séries¹⁵⁶. La première série est focalisée autour des sens tandis que la deuxième traite plus spécifiquement des souvenirs d'enfance de Louise Bourgeois. Les cellules sont une série d'espaces architecturaux qui sont délimités par des portes, des grillages ou des vitres (Annexes 9 et 10). Le spectateur ne peut avoir qu'une vision partielle de leur intérieur et n'est pas invité à y pénétrer. L'artiste dispose dans ces cellules des objets, des meubles, des sculptures ainsi que des formes abstraites. Dans ces espaces, qui peuvent faire penser à des chambres magiques, l'artiste revient sur les drames familiaux qu'elle a vécus et qui la hante. L'art est une forme d'exorcisme qui lui

¹⁵³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 26.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁶ La première série de six cellules (numérotées de I à VI) fut exposée à Pittsburg au Carnegie International en 1991. La deuxième série forme un ensemble de cinq cellules ressemblant à des cages et fut présentée à la Biennale de Venise en 1993. Bourgeois réalisera en tout une vingtaine de cellules durant sa carrière.

permet de se réappropriier son passé. Chaque cellule représente une douleur mais traite également du plaisir du voyeur, qui regarde et qui se sait regardé¹⁵⁷.

Le travail de Louise Bourgeois possède de nombreux points communs avec les œuvres d'art de Harriet Burden¹⁵⁸. Nous nous intéresserons ici spécifiquement aux *Cells* qui nous permettront d'enrichir notre étude de *The History of Western Art*. On retrouve tout d'abord chez les deux artistes l'importance accordée à la maison qui peut être vue à la fois comme une prison et une protection. Ces maisons communiquent vers l'extérieur par des passages, des portes ou des fenêtres et abritent des histoires que les spectateurs doivent déchiffrer. Les deux artistes arrivent à recréer des émotions et réussissent également, par l'utilisation de notes, de citations ou de textes et la juxtaposition d'objets variés (parfois personnels et souvent symboliques) à transmettre des messages complexes. Enfin, les deux artistes développent chacune une pensée du regard : on trouve dans beaucoup de leurs œuvres une réflexion autour de l'action de voir et d'être vue. *The History of Western Art*, comme certaines des créations de Louise Bourgeois, oscille entre le visible et l'invisible et Harriet Burden, comme la sculptrice et plasticienne française, se dévoile dans ses œuvres d'art tout en gardant caché aussi de nombreux secrets : « Toute grande œuvre est le produit d'un irrépressible besoin de dire ou de montrer et d'un non moins irrépressible désir de taire ou de cacher¹⁵⁹ ».

¹⁵⁷ « The *Cells* represent different types of pain: the physical, the emotional and the psychological, and the mental and intellectual... Each *Cell* deals with fear. Fear is pain... Each *Cell* deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at ». Christian Leigh, *Louise Bourgeois*, Exhibition catalogue, New York : Brooklyn Museum, 1994, p. 25. p. 41.

¹⁵⁸ « The real artist and the invented artist are both interested in sexual blur and undoing the hard lines between the feminine and the masculine. The ambiguous body appeals to them both. Bourgeois made a career of the mingled body, of penis and breasts, and buttocks, and openings and bulbous protrusions that are neither one nor the other ...not men, not women. [...] Both Louise Bourgeois and Harriet Burden are fiercely ambitious. Both are brilliant. They work at their art like maniacs even if they are not recognized for it but they both desperately want recognition and they are keenly aware of the fact that women remain marginal in the art world ». Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *Lecture & Conversation. op.cit.*,

¹⁵⁹ Jean Frémon, *Louise Bourgeois, Femme maison*, Paris : L'Échoppe, 2008, p. 21.

PARTIE 3.
L'ŒUVRE D'ART DANGEREUSE

Les « narrateurs-voyeurs » de *The Blindfold*, *What I Loved* et *The Blazing World* sont tous confrontés à l'observation d'une oeuvre d'art qui génère des sensations désagréables ou provoque un sentiment de terreur. Le côté sombre du monde de l'art est également dévoilé. Des artistes mais aussi des critiques d'art se révèlent être immoraux ou malveillants. Nous étudierons dans le premier chapitre, la description du portrait photographique d'Iris dans *The Blindfold*. Cette photographie est constituée de plusieurs couches ou épaisseurs et le lecteur est invité à déchiffrer l'image tel un palimpseste. L'*ekphrasis* permettrait par un jeu de dévoilement de traduire l'état psychologique du personnage et de souligner l'affect que met en jeu la photographie. Nous verrons que l'image est hallucinée, déformée et, est présentée également comme un outil de manipulation. Dans le chapitre deux, nous analyserons l'installation *The Suffocation Rooms* décrite dans *The Blazing World*. Cette oeuvre d'art a pour but de faire réagir le spectateur et de le mettre physiquement mal à l'aise. L'artiste Harriet Burden s'amuse avec les notions de frontière et de perception. L'oeuvre d'art doit être observée attentivement afin de pouvoir saisir son sens. Nous nous intéresserons ensuite aux critiques d'art qui apparaissent dans chacun des romans, comme des « intrus ». Enfin, les descriptions des oeuvres de Teddy Giles dans *What I Loved* et de Rune dans *The Blazing World* mettent en avant l'aspect spectaculaire de leurs oeuvres. Nous analyserons la manière dont ces artistes exposent des corps violentés et mettent en scène une frontière ultime.

Chapitre 1 : Le portrait photographique dans *The Blindfold*

A. « Savoir voir au-delà, à côté, à travers »

a) Des photographies mises en paires : un dialogue photographique

Les photographies qui sont décrites dans le chapitre deux de *The Blindfold* sont toutes des œuvres d'art fictives. Les images sont insérées dans le texte grâce à des *ekphraseis*. Nous les étudierons en respectant leur ordre d'apparition dans le récit. Iris en tant que « narrateur-voyeur » observe et décrit les photographies de George, un ami photographe. Elle étudie, tout d'abord, une série de photographies puis se focalise ensuite sur son portrait. Celui-ci fait l'objet de deux descriptions.

Iris fait la rencontre de George grâce à son petit ami, Stephen. Ce dernier le présente non pas comme un photographe mais comme un artiste : « *Stephen introduced George as an artist who took photographs, not as a photographer. The difference was apparently a crucial one, because he emphasized it* » (TB, 42). Le personnage insiste donc sur la démarche créative de George et émet un jugement positif sur les photographies qu'il a aperçues. Il a notamment apprécié leur inventivité : « *the photographs were ingenious. That was the word he used* » (TB, 43). Les photographies de George sont donc introduites dans la fiction par les commentaires d'un personnage qui n'est pas le « narrateur-voyeur ». Le lecteur est donc dans l'attente d'une description qui est effectuée par Iris, plusieurs lignes après :

One evening in George's apartment—a large, white, nearly empty loft on West Broadway—he showed me a series of photographs. He explained to me that the pictures had been organized into pairs—an impromptu shot taken in the streets coupled with a studio photo. All the photographs were black and white. The first picture, taken at night, was of a very young prostitute stepping into a large car. My eye was immediately drawn to her elevated leg, covered to the thigh in a white boot that was oddly radiant. The picture was matched with one that showed shining car parts laid out on a floor—a hood, a fender, a bucket seat, as well as wires, tubes, hoses, and others innards I couldn't name. I looked at another pair. Two women sat in an open doorway smoking. Behind them stood a small child in diapers, its mouth gaping in a howl. The companion photo showed a sink with a woman's hand in rubber gloves and water swirling down a black drain. All the photographs I looked at evoked in me a feeling of mild distress. There was nothing lurid about them, nothing gruesome, and yet, the juxtaposition of images was suggestive of a world askew.

I paused for a long time over the two photos. The first was a shot that had been taken through a window covered with a grate. Through the diamond-shaped bars, one glimpsed a tiny room with an unmade bed, an old stuffed chair, and a remarkably hairy rug, but what had obviously

intrigued George was a poster hanging on the wall. The image of a young woman in a bathing suit was obscured by the grate—her face couldn't be seen at all, but her well-shaped torso was perfectly visible. This photograph was paired with one of a naked young man cut off at the shoulders, his back to the camera. Behind him was a window.

"You like these?" said George.

"Yes," I said. I stared at the man's small, muscular buttocks and narrow thighs. I was reminded of Stephen and for an instant felt sure it was him. The recognition shook me, but bodies are very much alike, and the longer I gazed at the picture, the more I felt it was someone else. "How were you able to take the first one?" I asked George.

"From a fire escape," he said.

"Do you know the person who lives there?"

"No."

I looked at George in the face. "My God," I said. "You go climbing fire escapes in New York city, snooping in the windows of strangers. You could be arrested, murdered..."

George leaned close to me. He was unshaven. I saw the tiny whiskers on his chin. What would it be like to be a man? I thought.

"You like it, don't you?"

"What?"

"The danger of it excites you." (TB, 44-46)

On notera une organisation de la description qui débute par un repérage des photographies dans leur environnement. Elles sont exposées dans l'appartement de George, un lieu qui ressemble à une galerie d'art par sa superficie, son agencement et la couleur de ses murs : « *a large, white, nearly empty loft* ». Les conditions de visualisation sont idéales pour la narratrice : ce lieu calme et épuré est propice à la contemplation. Les propos de George encadrent la description. Ils apportent un discours supplémentaire sur les images. George précise la manière dont les photographies ont été agencées et annonce leurs liens : « *he explained to me that the pictures had been organized into pairs—an impromptu shot taken in the streets coupled with a studio photo* ». Puis, il explique, à la demande d'Iris, les conditions dans lesquelles une des photographies a été prise : « *'How were you able to take the first one?' I asked George. 'From a fire escape,' he said* ». Les informations données par le personnage-photographe créent un « effet-de-réel » et enrichissent la description picturale.

On peut relever l'utilisation de nombreux verbes de perception visuelle qui signalent la forte modélisation du texte et révèlent que la narratrice observe intensément les photographies. Des nuances dans son regard sont ainsi soulignées : « *I stared* » ; « *I gazed* ». On remarquera un passage d'une vision rapprochée « *my eye was immediately drawn to her elevated leg* » à une vue d'ensemble « *I paused for a long time over the two photos* » qui indique que la narratrice se déplace afin de varier ses angles de vue. Son expérience visuelle est donc une expérience active. Le temps qu'elle accorde à la contemplation des deux dernières photographies de la série reflète

l'intérêt intense qu'elle porte à ces œuvres. On peut repérer également la présence d'un lexique de l'émotion et de l'évaluation « *evoked in me a feeling of mild distress* » ; « *was suggestive of a world askew* » ; « *I felt* » « *like* » qui atteste que les opérations de dénotation sont ensuite suivies de phases de connotation. Un très grand nombre d'éléments plastiques sont mentionnés par la narratrice ce qui montre sa capacité à décrire une œuvre d'art. On observera la présence d'un lexique spécialisé, propre à la photographie tel que « *impromptu shot* » ; « *studio photo* » ; « *camera* ». Iris indique les couleurs « *black and white* », les compositions « *two women sat in an open doorway smoking. Behind them stood a small child in diapers [...]* », les cadrages « *a naked young man cut off at the shoulders* », les lumières « *radiant* » ; « *shining* » ; « *obscure* », les formes « *diamond-shaped bars* » et enfin les matières « *rubber gloves* » ; « *a remarkably hairy rug* ». La description faite par Iris permet au lecteur d'établir des liens entre les images. Dans les deux photographies de la première paire, Iris décrit une lumière étincelante. Elle mentionne également une voiture imposante dans la première photographie. Les pièces automobiles, dans la deuxième photographie, suggèrent aussi un véhicule mais qui apparaît en morceaux. Dans les photographies de la deuxième paire, on notera la représentation commune d'un trou bruyant et sombre sous la forme d'une bouche d'enfant qui hurle ou par le trou noir d'un évier dans lequel l'eau s'engouffre en tourbillonnant. Enfin, dans les deux photographies de la troisième paire, Iris mentionne la représentation d'une partie d'un corps, féminin dans la première, masculin dans la deuxième. La narratrice insiste sur la beauté des corps exposés et leurs formes harmonieuses « *her well-shaped torso* » ; « *the man's small, muscular buttocks and narrow thighs* ». Ils sont en partie ou complètement dénudés ce qui les rend désirables et donne une connotation érotique à ces photographies. On remarquera, par ailleurs, la présence d'une image dans une image (« *a poster* ») provoquant un effet de mise en abyme. Iris observe aussi la présence d'une fenêtre : elle se situe au premier plan, dans la première photographie et à l'arrière-plan, dans la deuxième.

Parmi les photographies de la première et la troisième paire on peut relever des représentations synecdotiques, le spectateur ne voyant qu'une partie d'un être ou d'une chose qui désigne un tout par contiguïté. Une des photographies de la deuxième paire est une représentation analogique car deux éléments, bien que différents – la bouche d'un enfant, le trou d'un évier – sont rapprochés. L'emprunt à des figures de rhétorique permet de créer de multiples associations sémantiques. Les photographies décrites sont

à la fois percutantes et énigmatiques. Nous verrons que le lecteur est « stimulé, alerté, délogé¹ » par ces images qui deviendront « sa propriété, son ‘invention’² ».

De plus, les photographies fonctionnent comme des diptyques dans le sens où elles sont des unités distinctes qui entretiennent une correspondance. Ce dispositif permet de renforcer l’aspect narratif de cette série de photographies. On peut noter un fort contraste entre ce que les images représentent et le sentiment que la narratrice exprime au sujet de celles-ci : « *a feeling of mild distress* ». Iris n’est pas perturbée par ce qu’elle voit (« *there was nothing lurid about them, nothing gruesome* ») mais par ce qu’elle imagine. C’est le lien qu’elle a tissé entre les photographies et donc, l’histoire qu’elle a construite, qui la déstabilise : « *the juxtaposition of images was suggestive of a world askew* ». Iris émet, en revanche, un jugement plus positif sur les photographies de la troisième paire, pensant reconnaître le corps de Stephen. Les sensations désagréables ressenties par Iris lorsqu’elle étudie les premières photographies peuvent intriguer le lecteur. Il éprouvera peut-être le besoin de relire la description de ces images afin de les visualiser une nouvelle fois. Il superposera, lors de cette étape, son interprétation sur celle de la narratrice. Il pourra aussi faire dialoguer différemment les photographies entre elles.

Le photographe a figé un instant où une prostituée rentre dans une voiture et où des femmes sont sur le seuil d’une porte. Les femmes représentées se situent donc dans un « entre-deux », ni tout à fait à l’intérieur, ni tout à fait à l’extérieur. Le rapprochement entre le corps de la prostituée et les pièces automobiles véhicule l’idée d’un corps-objet. L’indifférence des femmes qui ne réagissent pas aux cris de l’enfant qui se situe derrière elles, donne à la scène capturée un aspect tragique. L’enfant apparaît comme un être insignifiant, un bruit parmi un autre dans la maison. Les figures humaines semblent donc déshumanisées. La description des photographies met en évidence un jeu sur les notions de visible et d’invisible. L’aspect intrusif des images est également souligné. Les personnes photographiées ne posent pas et semblent donc avoir été surprises par le photographe. Une des photographies de la troisième paire est une photographie prise à la dérobée comme l’indiquent l’angle de vue ainsi que l’obstacle auquel le photographe a dû faire face : « *through the diamond-shaped bars, one glimpsed a tiny room* ».

¹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 255.

² *Ibid.*, p. 260.

Par ailleurs, les photographies de George génèrent d'autres images chez la narratrice. Des images « fictives » effacent presque les photographies « réelles » qu'elle a étudiées avec attention. Elle imagine le photographe et plus précisément, ce qu'elle nomme son « double » :

The photographs George had shown me lingered in my mind, but they were accompanied by other, more forceful images of George on the prowl, roaming the city with his camera, sliding down alleys and hanging from fire escapes. I saw him perched on roofs and hiding behind dumpsters, stealing photographs in the darkness, his flash igniting the startled faces of those caught in an act they wanted to keep secret—a kiss or a fight or an illicit transaction—and then I saw George run from the spot like a burglar. More than anything, the pictures had altered my vision of George. The graceful young man with long dark hair and beautiful manners had spawned a double, and it was this second man, the one I didn't know, who fascinated me. (*TB*, 46)

Les verbes utilisés soulignent la lenteur de ce qui ressemble à une phase d'observation : « *prowl* » ; « *roaming* », « *hiding* ». Les formes en -ING contribuent à créer un effet d'« arrêt sur image³ ». Les conditions de prises de vue apparaissent périlleuses et le comportement du photographe s'apparente à celui d'un chasseur guettant sa proie. La phase d'exécution qui correspond au déclenchement, est, à l'opposé, très rapide : « *startled faces* » ; « *run* ». On notera un contraste entre l'obscurité de la nuit et la lumière intense du flash qui éblouit les personnes photographiées. Celles-ci sont des victimes « mitraillées » mais aussi dépouillées de leur image. Ainsi, le photographe est présenté comme une menace pour les autres car il transgresse la frontière de leur espace d'intimité pour rendre ensuite visible ce qui devait rester caché. Susan Sontag dans *On Photography*, s'intéresse au rapprochement qui peut être opéré entre une arme et un appareil photographique. Elle mentionne notamment un lexique en commun : « [...] we talked about 'loading' and 'aiming' a camera, about 'shooting' a film⁴. » Elle avance également l'idée selon laquelle prendre une photographie est une forme d'agression car cela correspond à une prise de pouvoir sur le sujet photographié :

Still, there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a

³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 112.

⁴ Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 14.

sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder—a soft murder, appropriate to a sad, frightened time⁵.

Sontag insiste sur le fait que la personne photographiée est reléguée au rang d'objet : elle appartient symboliquement au photographe. La représentation du « double » fantasmatique de George ne s'avère pas si éloignée du personnage « réel ». En effet, le lecteur s'apercevra lors de la description d'une prise de vue, que le photographe procède plus ou moins comme Iris l'avait imaginé. George n'hésite pas à photographier des scènes exposant la souffrance humaine. Le geste du déclenchement est spontané voire même obsessionnel chez lui. Alors qu'ils lisent sur le toit, Stephen, George et Iris entendent un cri. Ils aperçoivent une jeune femme, sur le trottoir en dessous d'eux, qui est victime d'une crise d'épilepsie. George se saisit de son appareil et la photographie. Il est ce moment-là perché en haut d'un toit et essaie de capturer l'image d'une femme qui a perdu connaissance et dont le corps est convulsé. Ayant eu des problèmes techniques avec son appareil, il communique sa déception à Iris et Stephen :

I sat down in one of the chairs. "Maybe it's for the best," I said.
"What?" said Stephen.
"That there aren't any pictures."
"Why?" said Stephen. He sounded annoyed.
"Well, because it would be terrible for her if she knew, and it seems so invasive, recording a person's suffering..."
"You really believe that there are subjects that shouldn't be photographed?" George said. He spoke evenly and softly.
"Maybe I do," I said, thinking aloud.
"You believe in censorship then," said Stephen.
I looked up at Stephen. His face was tight, combative.
"Not censorship," I said slowly. "That's external. I mean control from the inside. After all, pictures can lie, too, can convey falseness rather than truth."
"Really, Iris," said Stephen. "What does that mean, truth?"
I turned to George, who was squinting at me. "I mean very simply that photographing an epileptic fit entails some kind of responsibility" (*TB*, 49-50)

Ce passage met en lumière les attentes et les croyances d'Iris sur l'art de la photographie. Selon elle, un photographe doit respecter des critères éthiques et s'imposer des limites car certains sujets ne peuvent être photographiés. Elle dénonce, entre autres, la violence d'une image prise sans consentement. Iris est convaincue

⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

d'autre part qu'une photographie délivre une vérité. Elle doit être un témoignage du réel.

Le lecteur peut imaginer grâce à la description de la scène, les photographies que George a pu prendre. Il a été informé du lieu « *the street* » (TB, 47) et de la personne représentée « *a young woman who was collapsed on the sidewalk* » (TB, 47). La distance à laquelle les personnages se situent est également indiquée : « *we were only four stories above the street* » (TB, 47). Les différentes étapes de la crise sont détaillées tout comme les mouvements du corps de la jeune femme : « *a stream of blood ran onto the cement near her head, and I watched her arm fly upward, [...] her whole body convulsed. The skirt of her dress was twisted around her hips. [...] Then I saw her urinate. [...] she was choking* » (TB, 47-48). Les personnages ont une vue frontale « *the man held her firmly, her face toward me* » et en plongée de la scène « *I continued to look down* » (TB, 48). Les images que le lecteur a pu créer dans son espace mental seront convoquées une nouvelle fois à la fin du chapitre. George a réussi à prendre une photographie de la jeune femme durant sa crise d'épilepsie. Iris n'a pas l'occasion d'apercevoir cette image mais elle imagine avec facilité ce qu'elle peut représenter : « *she was writhing on the sidewalk, her legs and arms racked by the spasms, her red face and white eyes, her full, gagging mouth [...]* » (TB, 85). Cette photographie n'est donc jamais décrite dans le récit : elle est uniquement un objet imaginaire.

b) *Le photographe et son modèle : une relation de pouvoir et de séduction*

Peu de temps après cet événement, George invite Iris à venir chez lui pour réaliser une séance de photographies. Elle accepte d'être son modèle et obéit à ses injonctions. Il lui demande d'être pieds nus et l'aide à enlever ses chaussures et ses chaussettes. Les gestes de George sont lents et délicats. Iris est en confiance et s'abandonne en fermant les yeux. George la surprend en la photographiant sans la prévenir :

I leaned back on my hands and closed my eyes. The room's brilliance left its red markings on the inside skin of my eyelids, glowing through my blindness. I could hear George breathing, then his footsteps across the room and back, but I didn't open my eyes until I heard the click of his camera.

"We've started?" I said. "Just like that?"

"Just like that," he said.

"I'm not sure what to do."

"Yes, you do."

I didn't reply. Perhaps I did know, after all. The sunlight from the window was warm on my back, and I could feel my hair loose over my neck. There is a pleasure in being looked at, and I seemed to discover it all over again as I sat there on the floor listening to the camera's shutter. I lost track of my thoughts. Images and words passed through my head in the way they do before sleep. I changed position almost unconsciously. It doesn't matter, I said to myself. Maybe that thought was the break, the change I willed in myself without knowing why. The pace quickened. I heard myself laugh. We found a rhythm. George jumped from side to side. He squatted, stood, knelt, and I moved with him. He laughed, and I danced, carefully at first, aware of my arms and legs, my waist and hips, seeing myself as in a mirror but then I forgot myself and moved faster and faster. I gyrated and spun like a lunatic for George, who shouted encouragements and took what seemed like hundreds of pictures, stopping only to put more film in the camera. My feet pounded the floor. I made noise, slapping my thighs, beating a chair with my hands, and hooting with an exuberance that made me dizzy. My heart raced. I don't know how long it went on, but I remember panting from the effort, feeling the sweat in my hair and under my arms, and finally bending over in exhaustion. I looked at George. He grinned. He was sitting on the floor with his camera in his lap [...] George continued to look at me [...] He looked weary but pleased with himself, like a person who has just eaten well, and as I studied his face, with its high forehead and brows that almost touched each other, I recoiled from him. The intense pleasure I had felt only seconds before was gone. I watched as he ran his tongue over his upper lip. It was an idle motion, but for some reason it struck me as horrible, and I closed my eyes. [...]

George stood over me while I buckled my second shoe.

"Are you ok?" he said.

"I'm tired," I lied. "That's all." When I looked at him, I notice his eyes had lost their sharpness.

"I hope something will come of it," he said.

I looked at the door. "Of what?"

"The pictures, Iris. Are you still there?"

"Sorry," I said.

"Sometimes I work for hours and there's not a single good photograph. On the other hand, it happens that I catch a fabulous image in one shot. You never know."

"It's a matter of chance, then," I said, picking up my sweater from the sofa.

"Chance is part of it."

"And the rest?" I moved toward the door.

"The rest," he said in his slow, deliberate way, "is design."

I reached for the doorknob, but George moved and blocked my exit. "I-ris." He hung on to each syllable of my name, turning it into a call.

"What is it?" I sang back at him.

He leaned against the door and let his eyes move down my body. "You're transparent," he said.

(TB, 54-56)

La séance de photographies débute alors qu'Iris est aveuglée par la lumière chaude du soleil qui envahit la pièce dans laquelle elle se trouve. L'accent est mis sur le regard dans ce passage avec la description à la fois du regard de la narratrice mais aussi du regard de George sur la narratrice. Iris est tout d'abord focalisée sur sa propre image : « *seeing myself as in a mirror* ». L'attention que lui porte le photographe lui donne confiance en elle. Elle le charme en mettant en avant ses courbes féminines : « *my waist and hips* ». À partir du moment où elle se sait photographiée, elle change donc d'attitude. Selon Roland Barthes dans *La chambre claire*, lors de la pose, celui ou celle qui est photographié(e) se « crée » un nouveau corps : « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de 'poser', je me fabrique

instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image⁶. » Iris se met véritablement en scène, son corps est un objet de spectacle : « *I danced* ». George quant à lui, l'encourage et la guide. Il la manipule afin d'obtenir les photographies recherchées. Il ressemble à un metteur en scène ou pour un temps, à ce que François Soulages nomme un « Dieu ordonnateur » : « on donne des ordres, on rappelle à l'ordre, on introduit de l'ordre dans ce réel que l'on veut prendre en photographie⁷. » Ainsi, l'auteur transforme le « ça a été » de Roland Barthes en « ça a été joué⁸ ». La description de cette séance de pose met donc l'accent sur son aspect théâtral.

Par ailleurs, Iris est attentive à ses sensations tactiles « *The sunlight [...] was warm on my back, and I could feel my hair loose over my neck* » et auditives « *I could hear* » ; « *I heard* » ; « *listening to the camera's shutter* ». Sa perte de contrôle est ensuite soulignée. Elle ne maîtrise plus ses pensées « *I lost track of my thoughts* » ni les mouvements de son corps « *I gyrated and spun like a lunatic for George* ». Les gestes des personnages deviennent rapides, les bruits qu'ils émettent s'intensifient. L'action décrite atteint son point culminant : « *finally bending over in exhaustion* ». La description de cette séance de photographies s'apparente à la description d'une scène sexuelle. En insistant sur la jouissance et le désir ressentis par les personnages, l'auteur joue avec les codes de l'érotisme. Iris et George se séduisent, leurs corps se rapprochent et suivent le même rythme : « *We found a rhythm* » ; « *I moved with him* ». Des sons s'échappent de leurs bouches et ils finissent épuisés et grisés par le plaisir : « *the intense pleasure I had felt* ». L'appareil photographique qui repose sur les cuisses du personnage masculin peut être perçu comme un symbole phallique : « *his camera on his lap* ». Lorsque la tension retombe, Iris et George se tiennent à distance l'un de l'autre et s'observent avec une attention soutenue : « *George continued to look at me* » ; « *I studied his face* ». La complicité qui les unissait est rompue et l'attraction que la narratrice avait pour George se transforme en répulsion. Un net contraste peut être repéré dans la description du personnage masculin. Alors que sa beauté et son élégance ont été plusieurs fois mentionnées dans le récit, il est comparé à la fin du passage étudié, à une figure monstrueuse possédant notamment des traits disgracieux : « *its high forehead and brows that almost touched each other* ». Iris se focalise sur la partie supérieure de son visage et mentionne des détails qui indiquent qu'elle se concentre

⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 25.

⁷ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, 1998, Paris : Armand Colin, 2005, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

principalement sur son regard. De plus, l'expression du visage de George « *a person who has just eaten well* » et le geste qu'il effectue « *he ran his tongue over his upper lip* » le font apparaître comme un ogre : il se serait symboliquement nourri d'Iris. George aurait profité de son innocence et de sa naïveté pour mieux la « dévorer ». Le personnage masculin est dans l'excès : il bondit « *jumped* », crie « *shouted* » et prend un très grand nombre de photographies : « *took what seemed like hundreds of pictures* ». La séance de photographies lui apporte une satisfaction avant tout personnelle : « *he looked weary but pleased with himself* ». Iris a accepté ce jeu au final, dangereux, que George lui a proposé et semble même être allée au-delà. La narratrice possède, comme le photographe, un double : un être dont le langage corporel diffère radicalement de celui qu'elle possède habituellement. Ses émotions ont été non maîtrisées « *I heard myself laugh* » et une sorte de folie s'est emparée d'elle-même : « *like a lunatic* » ; « *my exuberance* ».

Iris a au début et à la fin du passage les yeux fermés, ce qui permet d'insister sur sa vulnérabilité : « *I closed my eyes* ». Le découpage en syllabes du prénom de la narratrice par le personnage masculin fait ressortir sa richesse sémantique : « *I-ri-s* ». Il renvoie bien évidemment à l'iris de l'œil et démontre l'importance du regard dans la construction identitaire de la protagoniste. En insistant sur le pronom sujet « *I* » qui peut être repéré dans son prénom, George affirme sa domination sur Iris. Il cherche à la déstabiliser et insinue qu'il voit à travers elle. Un rapprochement est donc effectué entre voir et savoir. L'appareil photographique lui permettrait d'adopter un autre regard et d'accéder à la véritable identité des personnes photographiées : « *You're transparent* ».

Selon le portraitiste Richard Avedon, la photographie permet de révéler une vérité intérieure. C'est par l'intermédiaire de ses portraits qu'il arrive à connaître les personnes qu'il photographie. Les séances qu'il réalise en studio obéissent à des règles. Une collaboration étroite est nécessaire entre le photographe et la personne photographiée :

I always prefer to work in the studio. It isolates people from their environment. They become in a sense...symbolic of themselves. I often feel that people come to me to be photographed as they would go to a doctor or a fortune teller—to find out how they are. So they're dependent on me. I have to engage them. Otherwise there's nothing to photograph. The concentration has to come from me and involve them. Sometimes the force of it grows so strong that sounds in the studio go unheard. Time stops. We share a brief, intense intimacy. But it's unearned. It has no past...no future. And when the sitting is over—when the picture is done—there's nothing left except the photograph... the photograph and a kind of embarrassment. They leave...and I don't know them.

I've hardly heard what they've said. If I meet them a week later in a room somewhere, I expect they won't recognize me. Because I don't feel I was really there. At least the part of me that was... is now on the photograph. And the photographs have a reality for me that the people don't. It's through the photographs that I know them. Maybe it's the nature of being a photographer⁹.

Avedon mentionne l'intensité des séances de photographies mais aussi l'intimité qu'il réussit à créer avec les portraiturés. Il fait également référence au bruit, à la notion de temps qui est perturbée et au sentiment de gêne qui peut être ressenti lorsque la séance est terminée. Tous ces éléments ont été décrits par Iris, ce qui nous permet d'avancer que cette séance s'apparente à un moment ritualisé, suivant des codes plus ou moins établis. Néanmoins, nous avons vu que George et Iris entretiennent un jeu de séduction et que Iris est invitée à ne pas poser de manière conventionnelle. De plus, cette citation de Avedon met en évidence les enjeux du portrait photographique. Le portraituré, pour pouvoir atteindre sa propre identité, doit s'exposer au regard du photographe. En retour, le photographe s'expose aussi car il doit satisfaire un désir et apporter une réponse. Avedon compare ainsi son travail à celui d'un médecin ou d'un diseur de bonne aventure. Jean-Marie Schaeffer de son côté, parle d'un « pacte » entre le photographe et le portraituré permettant la rencontre et la négociation de deux désirs¹⁰. Nous verrons, plus loin, que les désirs de George et Iris ne coïncident pas. Aussi, Iris verra son portrait comme une trahison. George recherche un certain type de photographies. Le nombre d'heures passées en studio ne lui garantit pas des images de qualité. Il s'agit d'arriver à fixer et à sauvegarder un moment rare qui donnera toute sa valeur à l'image : « *it happens that I catch a fabulous image in one shot* ». La photographie est donc présentée comme un art d'occasion, ce que confirme Patrick Vauday : « En ce sens, mais en ce sens noble seulement qui était par exemple celui d'un Montaigne, la photographie est un art d'occasion. Elle est un art de l'instant dans la double mesure où elle crée l'instant qu'elle enregistre et le sauve en le pérennisant¹¹. »

Le récit de *The Blindfold* et le film de Michelangelo Antonioni intitulé *Blow-Up*¹² possèdent de nombreux points communs qu'il nous semble pertinent de mentionner. Dans le roman et dans le film, la photographie est perçue comme un instrument de

⁹ Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., pp. 187-188.

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Du Portrait photographique » in Philippe Arbaïzar (dir.), *Portraits, singulier pluriel 1980-1990*, Paris : Éditions Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

¹¹ Patrick Vauday, *La Peinture et l'Image, Y'a-t-il une peinture sans image ?*, Nantes : Éditions Pleins Feux, 2002, p. 66.

¹² Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, Carlo Ponti, Pierre Rouve (prod.), 1966.

pouvoir. Les photographes qui sont des personnages masculins partagent la même attitude voyeuriste. Dans *Blow-Up*, Thomas, un célèbre photographe de mode passe une nuit dans un asile habillé comme un clochard afin de prendre des photographies sans que les personnes autour de lui s'en aperçoivent. Il photographie également un couple dans un parc sans leur consentement. Enfin, durant une séance de pose, il crée un jeu de séduction avec son modèle nommé Veruschka uniquement pour tirer profit de son corps qui est, selon Hans Belting, une « matière première¹³ ». La jeune femme est réduite, tout comme Iris durant la séance de pose dans *The Blindfold*, à un statut d'objet. La séance de photographie possède également une forte charge érotique dans *Blow-Up*, Thomas embrassant, caressant et chevauchant la jeune femme (Annexe 11). Annie Goldmann souligne que la scène s'achève sous les encouragements du photographe qui semble ressentir un plaisir presque orgasmique au moment où il prend les derniers clichés :

[Thomas] tente de créer entre eux un lien privilégié et éphémère qui correspondra, juste pendant quelques secondes, à l'image qu'il désire faire, flattant, excitant, caressant le modèle comme un animal, jusqu'à ce que, au terme d'une montée de plus en plus rapide (« oui... oui... j'aime... j'aime... c'est ça... c'est ça... très bon ! »), il parvienne enfin à saisir l'ineffable. Veruschka s'affaisse sur le sol comme après l'amour¹⁴.

Peu de temps après la séance de photographie qui s'est déroulée à son appartement George informe Iris qu'il est très enthousiaste au sujet d'une photographie qu'il a pris d'elle. Il ne précise pas ce qui l'a séduit dans l'image. Il avance toutefois que son choix ne repose pas sur des critères esthétiques :

“Two days later, George called. ‘There is only one photo I’m really happy with, but it’s extraordinary. I thought you and Stephen might come to dinner tomorrow, and I’ll show it to you. There are several others that are very pretty, but they’re not for me. They’re not...” he hesitated.
“Not art,” I said.
George laughed. “No,” he said. “They’re not art” (TB, 59).

Selon Iris, le fait que George n'ait pas comme objectif de produire de « belles » images démontre que ses photographies sont artistiques. Ainsi, la photographie d'art n'aurait pas comme finalité de produire du beau. Comme pour la description des photographies exposées chez George, le lecteur se retrouve dans une situation d'attente. Les commentaires des personnages en amont de la description peuvent susciter le

¹³ Hans Belting, *Pour une Anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004, p. 296.

¹⁴ Annie Goldmann, « *Blow-Up* : essai d'analyse », *L'Homme et la société*, n°6, 1967, p. 176.

trouble. Une seule photographie sera décrite et celle-ci est annoncée comme exceptionnelle : « *extraordinary* ». Ni le réalisme ni la beauté ne semblent intéresser le personnage-photographe. Or, selon Sontag, l'art de la photographie est tiraillé par ses deux impératifs :

But despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth. Even when the photographers are most concerned with mirroring reality, they are still haunted by tacit imperatives of taste and conscience [...] Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are¹⁵.

Le point de vue exprimé ici par Sontag correspond à un discours sur la photographie qui a été dominant au XXe siècle, d'après Philippe Dubois. En effet, l'auteur dans son ouvrage *L'Acte photographique*, distingue trois discours théoriques traitant du réalisme et de la valeur documentaire de la photographie. La photographie a été tout d'abord au début du XIXe siècle, considérée comme un « miroir du réel¹⁶ ». Il s'agit du discours de la mimésis qui atteste que la photographie est une « imitation on ne peut plus parfaite de la réalité¹⁷ ». Puis, l'image photographique a été ensuite analysée comme une « interprétation-transformation du réel, comme une mise en forme arbitraire, culturellement, idéologiquement et perceptuellement codée¹⁸ ». C'est le discours du code et de la déconstruction. Enfin, la photographie a été envisagée comme une trace du réel. Dubois se réfère aux théories de Peirce et sur *La Chambre Claire* de Roland Barthes afin de démontrer que la question du réalisme en photographie dans les années 1980 « marque un certain retour vers le référent¹⁹ ». La photographie est de l'ordre de l'index : « sa réalité première ne dit rien d'autre qu'une affirmation d'existence²⁰. » Nous nous appuyons sur ce troisième discours lors de notre analyse

¹⁵ Susan Sontag, *On Photography*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, 1983, Paris : Nathan, 1990, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰ *Ibidem*.

du portrait photographique d'Iris²¹. Lorsque Iris a découvert et commenté la série de photographies exposées chez George, elle a avancé que le photographe proposait une interprétation du monde qu'elle jugeait négative : « *a world askew* » (TB, 45). À travers les propos du personnage ressort l'idée exprimée par Sontag et théorisée par Dubois selon laquelle la photographie est une « interprétation-transformation du réel ». Les commentaires de la narratrice sur les photographies ont permis de souligner les choix opérés par George. Sa sélection s'appuie sur des critères techniques et esthétiques mais le photographe est, de toute évidence, « hanté » (comme le formule Sontag) par une thématique spécifique qu'il souhaite explorer dans la série qu'il a initiée. Le lecteur peut anticiper que la photographie choisie par George s'inscrit dans cette thématique et proposera peut-être une représentation dérangementante du personnage féminin. Hustvedt crée ce que nous pourrions appeler un « moment de latence » dans le récit entre la description de la prise de vue et la description de la photographie. Elle imiterait donc par le biais de l'écriture une des étapes du processus photographique. Comme le formule Dubois, ce temps intermédiaire correspond à un temps de rêverie :

On est dans un battement du temps et on ne peut rien y faire. Et tant qu'on est dans cet entre-deux (plus ou moins délicieux), tous les doutes sont permis, et les flottements, et les illusions, les espérances, les croyances, les fictions. L'image, encore *virtuelle*, fantasme d'image, ne cesse pas de courir tous les risques, tous les rêves. [...] L'image latente ne peut donc être qu'une image *doublement* rêvée : rêve de ce qui n'est plus *et* de ce qui n'est pas encore [...]²².

²¹ Philippe Dubois dans un article récent intitulé « De l'image-trace à l'image-fiction » poursuit la réflexion théorique sur la photographie qu'il a entamé dans les années 80 en prenant en compte le « tournant numérique » des années 2000. Le développement de la photographie numérique remet en question notamment la théorie de l'index : « L'image numérique n'est plus, comme l'image photochimique (analogique), 'l'émanation' du monde, elle n'est plus 'générée' par lui, elle ne bénéficie plus du 'transfert de réalité' (l'expression est d'André Bazin) de la chose vers sa représentation ». Dubois propose une nouvelle théorie de la photographie : l'image serait pensée comme un « univers de fiction » et non plus comme un « univers de référence ». L'image photographique aurait changé de statut en perdant « son caractère génétique d'*image-trace* au profit d'un 'être-là' de l'image-comme-monde-possible ». Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, n°34, printemps 2016, édition électronique, <<http://etudesphotographiques.revues.org/3593>>, (dernière consultation le 26/02/2017). Dans *The Blindfold*, Hustvedt inclut dans sa fiction uniquement des descriptions de photographies argentiques. Nous nous focaliserons donc dans cette sous partie sur les discours théoriques analysant cette technique de photographie.

²² Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, pp. 264-265.

c) *Le portrait d'Iris ou la révélation de « l'autre »*

L'*ekphrasis* qui correspond à la première description du portrait photographique par Iris est clairement délimitée dans le récit par des « marqueurs de cadrage²³ ». Le lecteur est informé d'une description à venir grâce à la phrase « *'Take a look at it,' he said* ». L'image est toutefois signalée indirectement, « *it* » renvoyant à un sujet indéfini. En ne la nommant pas, George établit un mystère autour de la photographie. La vue et le toucher sont convoqués simultanément. En effet, la description débute lorsque Iris retire la photographie de l'enveloppe et se termine lorsqu'elle laisse la photographie tomber de ses mains. Nous verrons que la séparation physique qu'elle impose entre elle et l'image est symbolique car son portrait sera vécu comme une agression psychologique. La photographie est décrite en différentes phases, ce qui atteste d'une « organisation de la description²⁴ » :

After dessert, George left the table and returned with a manila envelope, which he laid on the table in front of me. "Take a look at it," he said.

Stephen who was sitting next to me, leaned close to watch.

I opened the clasp and pulled out the large photograph. Despite my anxieties about the afternoon I had spent with George, I wasn't prepared for what I saw. At first I didn't even recognize myself. The person in the picture seemed to bear no resemblance to me, and for an instant I thought George had made a mistake, had given me the wrong photo, but then I saw myself, and I had a peculiar sensation of recovery, of remembering a forgotten event, something unpleasant and disorienting. I tried to catch it, but it was like the fragment of a dream that surfaces for a moment during the day, brought force by a sight or sound, and then retreats—as quickly as it came—into unconsciousness. I put the picture down on the table but picked it up again.

It wasn't a full-body shot. I was cut off below my breasts, and my extended arms were severed at the elbows. Photographs are cropped in all sorts of ways, and the results are seldom disturbing. The viewer fills in the missing pieces, but this picture was different. The convention didn't seem to work, and I had the awful impression that the parts of me that weren't in the photo were really absent. I didn't understand it at the time, but I've thought about it so often since, I've come to believe that this effect was created by the fact that what appeared of me inside the photograph was also fragmented. A long piece of hair was swept across my right cheek and part of my mouth, slicing my face in two. A dark shadow beneath my uplifted chin made my head appear to float away from my body. My whole face lacked clarity, in part because the light was obscure, but also because the expression I had was non-sensical, an inward leer or grimace that signified no definite emotion or even sensation. It was a face without reason, and I hated it. I am not that, I thought, and let the photograph fall from my hands to the table. (*TB*, 63)

²³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 97.

²⁴ *Ibid.*, p. 108.

La première phase de la description correspond à la découverte de l'image. Il s'agit véritablement d'un « moment de stupéfaction²⁵ ». Les tournures négatives « *I wasn't prepared* » ; « *I didn't even recognized myself* » ; « *bear no resemblance to me* » permettent de souligner l'étonnement et le refus de la narratrice qui, dans un premier temps, ne se reconnaît pas. La répétition de la même idée mais reformulée différemment « *I thought George had made a mistake, had given me the wrong photo* » crée un effet d'insistance qui met en évidence l'opposition d'Iris face à son image. La photographie en tant qu'image indicielle possède une connexion physique avec son référent. Elle est une trace d'un réel comme l'explique Barthes : « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici²⁶. » Elle contient de ce fait une puissance de désignation : « une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais ne dit rien d'autre ; [...] la Photographie n'est jamais qu'un champ alterné de 'Voyez', 'Vois', 'Voici' ; elle pointe du doigt [...]²⁷. » Face à cet index pointé lui intimant de voir²⁸, Iris se force à regarder plus attentivement son portrait et s'identifie : « *but then I saw myself* ».

La description débute par la mention de la prise de vue choisie : « *it wasn't a full-body shot* ». Le lecteur a ainsi une première vision générale de l'image. Une nouvelle fois, la forme négative permet d'insister sur l'effet de surprise que provoque la photographie. L'image ne rend visible qu'une partie de son corps et de son visage qui ont été pris en mouvement. On peut noter l'utilisation d'un champ lexical de la coupure et de la netteté : « *I was cut off below my breasts, and my extended arms were severed at the elbows* » ; « *Photographs are cropped in all sorts of ways* » ; « *A long piece of hair was swept across my right cheek and part of my mouth, slicing my face in two* ». La présence d'un champ lexical de l'opacité et de l'ombre peut également être relevé : « *A dark shadow* » ; « *My whole face lacked clarity* » ; « *the light was obscure* ». Non seulement le corps d'Iris semble démembré (« *I had the awful impression that the parts of me that weren't in the photo were really absent* ») mais sa tête semble aussi être

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 126.

²⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁸ J'emprunte cette formulation à Martine Bubb « Le terme 'index' doit être ici compris dans son sens digital : la photographie est comme une 'empreinte' digitale, un index pointé nous intimant de voir », Martine Bubb, *La Camera obscura, Philosophie d'un appareil*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 333.

décapitée : « *my head appear to float away from my body* ». Son portrait plutôt que d'être une trace du passé annoncerait sa mort et donc un moment futur.

Nous avons vu que « l'effet-miroir » du portrait photographique ne semble pas au départ fonctionner. En effet, Iris ne s'identifie pas et ne se projette pas dans l'image. Selon Michela Marzano, le miroir possède une ambiguïté qui en fait un objet fascinant : « En fait, tout miroir est à la fois loyal et trompeur. Tantôt il met en évidence la ressemblance et aide à l'identification du 'même' ; tantôt il déstabilise le regard, révélant 'l'autre'²⁹. » Nous pouvons avancer que la narratrice au travers de son portrait-photographique, est dans la recherche du « même » mais c'est pourtant « l'autre » qui est révélé. L'insistance sur l'ombre ou le manque de clarté dans la description de la photographie renforce le sentiment d'altérité ressenti par la protagoniste³⁰. Face à son portrait, Iris perçoit quelque chose qui est à la fois familier et étrange se rapprochant du concept freudien de l'« inquiétante étrangeté ». L'identification de son double génère une angoisse³¹.

La description du portrait photographique permet ainsi de déclencher un processus de révélation³² qui est progressif. Les attentes de la narratrice sont un obstacle tout d'abord dans sa compréhension de l'image. Iris est confrontée à une œuvre d'art originale qui la déstabilise : « [...] *this picture was different. The convention didn't seem to work* ». De plus, le portrait photographique ne lui renvoie pas une image idéalisée d'elle-même, elle est, au contraire, enlaidie. La narratrice insiste sur l'expression troublante de son visage qui ne peut être identifiée clairement mais qui illustre, selon elle, un état de démence : « *the expression I had was non-sensical* » ; « *it was a face without reason* ».

D'après Hans Belting, les photographies montrent des corps mais dévoilent surtout des êtres³³. Cette idée est aussi exprimée par Barthes pour qui le corps ne peut échapper

²⁹ Michela Marzano, *Dictionnaire du corps*, Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 590.

³⁰ Dans son ouvrage, *Brève Histoire de l'ombre*, Victor I. Stoichita s'intéresse au « stade de l'ombre » et au « stade du miroir » chez l'enfant. En se référant à Jacques Lacan, il met en évidence que le « stade du miroir » se rapporte principalement à « l'identification du *je*, tandis que l'ombre, elle, concerne principalement l'identification de *l'autre* » Victor I. Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, op. cit., p. 30.

³¹ Freud mentionne à ce propos une anecdote qui lui est arrivée, lorsqu'il crut voir un passager inopportuniste dans son compartiment de train alors que ce n'était en réalité que son propre reflet dans le miroir. Dans sa tentative de définition du terme, Freud mentionne la formule de Schelling : « Serait *Unheimlich* tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et qui en serait sorti » Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 222.

³² Liliane Louvel, *Texte / Image, Images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 107.

³³ « À chaque fois que des êtres apparaissent à l'image, ce sont des corps qui sont représentés. Ce genre d'images a donc, lui aussi, un sens métaphorique : *elles montrent des corps, mais ce sont des êtres qu'elles signifient* » Hans Belting, *Pour une Anthropologie des images*, op. cit., p. 120.

à la signification. Il n'y aurait ainsi pas de corps neutre dans le sens où la photographie est une représentation et n'offre pas une image objective de son modèle : « Ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien ! Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro³⁴. » Le portrait photographique rendrait visible l'invisible c'est-à-dire l'intériorité de la personne représentée.

Le sourire étrange que Iris décèle sur son visage « *an inward leer or grimace* » semble faire référence à l'œuvre d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*³⁵. En effet, dans ce roman publié en 1890, le personnage éponyme, un jeune aristocrate mondain, émet le vœu d'une éternelle jeunesse. Son portrait vieillit tandis qu'il conserve l'éclat de sa beauté. Son visage peint devient au fur et à mesure hideux à l'image de sa dégradation morale. Le sourire qu'il possède, fixé sur la toile, semble refléter sa cruauté jusque-là non dévoilée³⁶. Son portrait révélerait ainsi la noirceur de son âme. Dans *The Blindfold*, la photographie mène à la connaissance de soi dans le sens où Iris découvre « sa propre fragmentation et donc sa propre fragilité³⁷. » Alors que la protagoniste désapprouve fortement ce portrait, Stephen se montre admiratif du travail de son ami George : « 'The picture, it's...' 'Astonishing,' he said » (TB, 63). Selon Iris, la photographie n'est pas ressemblante et pire, représente quelque chose qu'elle condamne moralement : « *It's terrible, [...], it's cruel* » (TB, 63) ; « *I think there's something ugly about it* » (TB, 63).

Le portrait photographique est constitué de plusieurs couches ou épaisseurs et le lecteur, comme la narratrice, est invité à déchiffrer l'image tel un palimpseste. Il faudrait, comme nous y invite Philippe Dubois, ne pas s'arrêter à une seule lecture et donc une seule visualisation de l'image : « Ne pas trop croire ce que l'on voit. Savoir ne pas voir ce qui s'affiche (et qui occulte). Et savoir voir au-delà, à côté, à travers³⁸. » Iris ne perçoit pas immédiatement la force symbolique de son portrait. L'image est l'objet d'une réflexion qui s'inscrit dans le temps : « *I didn't understand it at the time,*

³⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 27.

³⁵ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890, London : Everyman, 1993.

³⁶ « In the dim arrested light that struggled through the cream-coloured silk blinds, the face appeared to him to be a little changed. The expression looked different. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth. It was certainly strange », *ibid.*, p. 75.

³⁷ Joey Massé, « Dans le studio du poète-photographe : voiler/dévoiler, le portrait photographique dans *The Blindfold* de Siri Hustvedt », *La Licorne*, N°108, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 173.

³⁸ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 278.

but I've thought about it so often since, ». Le rejet initial de son portrait semble correspondre à une tentative de refoulement de cet « autre » dont elle n'avait pas conscience : « Le portrait d'Iris révélerait le 'ça' réprimé, caché, pour reprendre le problème en termes freudiens. Il y aurait bien là un être fragmenté qui devrait alors faire face aux multiples instances de sa personnalité psychique. Un 'je' ('I') symboliquement morcelé, en différentes parties³⁹. »

B. « Studies in Counterpoint »

a) D'une image hallucinée à une image racontée

Le portrait photographique est décrit une deuxième fois dans le récit. La narratrice a, cette fois-ci, une vision morcelée et déformée de l'image. Cette expérience est liée à une crise de migraine très douloureuse qui déclenche notamment une hallucination visuelle.

I looked back into the bedroom and noticed a half-drunk cup of coffee on the desk. When I bent over to see if it was cold, I saw the photograph, or rather part of it, protruding from under a magazine.

Seeing it there gave me a start. Stupidly, I had never imagined it out of George's possession. It was probably a copy. The very idea that there was more than one photograph jarred me, and I was struck by a fantasy of its proliferation—my image multiplied into the thousands, scattered like so much litter in the streets of New York. I pulled it out and examined it for a second time. It can't be as bad as I remember, I thought. I registered its parts: the face obscured by hair, the shadowed, empty neck, the arms cut at the elbows, the small breasts in my dark dress. What was it had that had made me hate it? It isn't ugly, I thought. It isn't anything. Am I seeing it clearly? I studied it further and felt nothing. I recall noting the blankness of my response with surprise but continued to stare at it. I felt my head grow light as if I were going to faint, and I had a slight sensation of nausea. I grabbed Stephen's desk chair with my free hand and sat down, still holding the photograph. I took a deep breath and turned my attention once again to the picture. The image was changing. With more curiosity than alarm, I noticed a small black hole in the face. How can that be? I said to myself. But not for a moment did I doubt its reality. The hole grew, eating away the left eye and nose, and then the dread came, cold and absolute, a terror so profound it created a kind of paralysis. I was transfixed. The hole was devouring the entire image, the face and hair, the shoulders, breasts, and torso, and I saw only the arm stumps hanging there alone for an instant, and then they too were engulfed, but like a person in a dream, I couldn't cry out. There was no sound in me, and I watched as the hole began to swallow the picture's frame. I feared for my fingers but didn't think to drop the photograph. It was bonded to my hands, a part of my limbs, and then I was blind. I don't know when my vision returned. I must have lost consciousness briefly, but I remember that it was the light in the room I saw first, and it astonished me. Then I saw the objects on Stephen's desk. They came into focus slowly—blurry, nameless things from another world. I heard breathing and thought there was someone else in the room before I realized it was my own respiration, loud and uneven like an invalid's. The

³⁹ Joey Massé, « Dans le studio du poète-photographe : voiler/dévoiler, le portrait photographique dans *The Blindfold* de Siri Hustvedt », *op. cit.*, p. 173.

room returned to itself, and I saw the photograph lying facedown on the floor, an insignificant white rectangle (TB, 66-67).

La description de la photographie est délimitée dans le récit par des « marqueurs de cadrage⁴⁰ ». Elle est annoncée par « *I saw the photograph* » et « *I [...] examined it for a second time* ». Elle se termine lorsque la photographie n'est plus observable, gisant retournée sur le sol : « *I saw the photograph lying facedown on the floor* ». La description du portrait se déroule à nouveau en deux étapes. Il est intéressant de noter qu'une seule partie de la photographie est tout d'abord visible : « *part of it* ». De plus, Iris insiste sur les différentes parties qui la composent : « *its parts* ». Nous pouvons avancer que la photographie est présentée comme morcelée tout comme l'est symboliquement la narratrice. La première étape de la description correspond à une étude très attentive de la photographie avec l'emploi de verbes appartenant « au domaine du cognitif, de la pensée, de l'évaluation et de la perception⁴¹ » tels que « *examined* » ; « *registered* » ; « *seeing* » ; « *studied* » ; « *stare* ». La narratrice possède un souvenir de l'image qui est réactivé à la vue de ce qu'elle pense être une copie de l'original. Afin de pouvoir proposer une autre interprétation de celle-ci (« *It can't be as bad as I remember* ») Iris tente d'adopter une distance critique. Elle distingue ainsi le corps représenté du sien comme le prouve l'utilisation répétée de l'article défini « *the* » : « *the face obscured by hair, the shadowed, empty neck, the arms cut at the elbows* ». Cette énumération s'achève toutefois avec l'utilisation de l'adjectif possessif « *my* » lorsque la narratrice évoque sa robe « *my dark dress* ». L'aliénation physique d'Iris est mise en lumière grâce à ce procédé : elle reconnaît le vêtement comme l'une de ses possessions matérielles mais le corps qui est recouvert par ce vêtement lui est étranger.

La photographie est décrite comme un objet insignifiant « *it isn't anything* » ayant perdu son pouvoir d'émouvoir « *I [...] felt nothing* ». La description de Iris est perturbée dans un deuxième temps par une altération de sa vision. L'image se transforme sous ses yeux et le lecteur est invité lors de cette étape à adopter la vision du « narrateur-voyeur » qui n'est dorénavant plus fiable. En étant victime d'une hallucination, la protagoniste possède une perception erronée du réel et donc de la photographie : « *But not for a moment did I doubt its reality* » ; « *nameless things from*

⁴⁰ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 97.

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

another world ». La « distance » entre la photographie et le lecteur se creuse alors davantage. L'image décrite est accessible uniquement à travers le regard du « narrateur-voyeur » qui est destitué ici de son « savoir-voir » initial. La faculté imaginative du lecteur est donc fortement sollicitée car celui-ci doit visualiser l'image mentale déformée d'une photographie fictive.

Le portrait photographique dans cette deuxième *ekphrasis* est un miroir déformant dont la vision déclenche une paralysie : « *I was transfixed* ». Iris, comme Méduse dans la mythologie grecque, est pétrifiée par sa propre image. De plus, plusieurs éléments mentionnés dans la description du portrait photographique font écho aux attributs de cette figure mythique. Les cheveux d'Iris qui envahissent son visage font penser aux serpents menaçants qui ornent le crâne de Méduse. La tête de la narratrice qui apparaît décapitée semble être également une référence au monstre féminin dont la tête fut tranchée par Persée⁴². Un des messages véhiculés par ce mythe serait de prévenir du danger de la contemplation narcissique et représenterait selon Philippe Dubois : « L'angoisse absolue et fascinante d'y voir notre propre image, d'en mourir et d'en jouir⁴³. » L'expérience d'Iris met l'accent sur la mort et la terreur qui tétanise. On peut relever un champ lexical de l'engloutissement « *eating* » ; « *devouring* » ; « *engulfed* » ; « *swallow* » qui indique une peur archaïque de se faire dévorer que nous avons déjà évoquée lors de la description de la séance de pose.

L'image hallucinée se révèle être plus réelle car plus vivante que l'image non hallucinée. Tandis qu'Iris est immobile et silencieuse (« *a kind of paralysis* » ; « *there was no sound in me* ») son portrait photographique s'anime tel un film qui se déroule sous ses yeux. Le recours au prétérit en BE + ING ainsi qu'à des verbes à particules permet de créer un effet de dynamisme : « *the image was changing* » ; « *the hole grew, eating away the left eye and nose* » ; « *the hole was devouring* ». La répétition de « *and then* » renforce le sentiment d'un enchaînement d'actions rapides et génère une tension dramatique.

⁴² Sylvain Détéoc dans *La Gorgone Méduse* compare la description de Méduse dans l'*Iliade* d'Homère et dans *Le Bouclier*, un texte postérieur de plusieurs décennies attribué à un émule d'Hésiode : « La tête de la Gorgone, qui n'était somme toute qu'une tête isolée dans l'*Iliade*, voire un corps en forme de tête, est devenue une tête 'tranchée au cou' (*laimotoman*, Électre, v. 459-461) et emportée par un homme, Persée, dans une 'besace' prévue à cet effet – la *kibisis* (*Bouclier*, v. 224) » Sylvain Détéoc, *La Gorgone Méduse*, Monaco : Éditions du Rocher, 2006, pp. 23-24.

⁴³ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, op. cit., p. 147.

Par ailleurs, la crise de migraine de la protagoniste qui aboutit à une hallucination visuelle ressemble fortement aux crises de migraines dont souffre l'auteur. Hustvedt en effet, a confié que son personnage de fiction possède plusieurs caractéristiques autobiographiques. Ses maux de tête qui sont apparus dès l'enfance surgissent fréquemment et entraînent des nausées et des sensations étranges. L'auteur a expérimenté une fois ce qu'elle appelle une « hallucination lilliputienne » : elle a vu sur le sol de sa chambre des créatures roses de petite taille qui lui semblaient tout à fait réelles⁴⁴. En étant migraineuse, Hustvedt a développé une sensibilité particulière et les troubles visuels auxquels elle a été confrontée ont eu une influence sur la construction de sa personnalité : « *They are anomalies, no doubt, tics of the nervous system that affect some, not all, but they could well help explain more general human qualities— who we are, what we feel, and how we see*⁴⁵. » En transférant cette affection à Iris, Hustvedt accentue la vulnérabilité mais aussi la sensibilité de son personnage de fiction.

Lorsqu'Iris étudie une seconde fois la photographie, elle est surprise d'y voir un petit trou noir sur son visage. Ce détail l'intrigue et semble correspondre au fameux *punctum* de Barthes : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁴⁶. » La photographie peut donc « blesser » ce qui semble être particulièrement le cas dans le face à face d'Iris avec son portrait. Cette photographie produit un choc (ce que Barthes appelle un « cri ») et génère donc une souffrance psychologique. Elle est, de plus, reliée à une souffrance physique, son observation se déroulant lors d'une crise de migraines. Le trou que la narratrice distingue s'attaque à la partie la plus vulnérable de son corps, la tête, pour ensuite s'étendre à l'ensemble du corps et sortir hors du cadre de la photographie en menaçant ses doigts.

Le cadre de la photographie est ici le bord de l'image qui constitue sa frontière matérielle. Au moment de son hallucination, Iris ne distingue plus le dedans du dehors car le trou détruit (« *swallow* ») ce cadre-limite. En n'ayant plus de cadre, la photographie perd son aspect objectal. En effet, objet et sujet se confondent : « *It was bonded to my hands, a part of my limbs* ». L'espace plastique de l'image et l'espace

⁴⁴ « But my most remarkable premigraine event was hallucinatory. I was lying in bed reading a book by Italo Svevo, and for some reason looked down, and there they were: a small pink man and his pink ox, perhaps six or seven inches high. They were perfectly made creatures and, except for their color, they looked very *real* », Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 49.

réel fusionnent⁴⁷. Ainsi, de manière troublante, la photographie, qui est l'image d'un moment figé du passé, intervient et menace la protagoniste dans le moment présent.

On peut noter que le portrait photographique déconcerte également Stephen de par son originalité :

Stephen held the picture out in front of him. His face regained its color, and his ears turned pale again. "I look at it all the time," he said. "Ever since I first saw her, I've wanted to know how she works, how it works. I've wanted to take it apart, break the code, but she's a mystery. George can't explain it either. You say it's a horrible photograph. I don't know what that means. You're making a moral judgement, but this face, this woman, is beyond all that" (*TB*, 69).

Le personnage masculin attribue à la photographie des caractéristiques humaines ce qui peut être observé par l'emploi alterné du pronom sujet « *she* » à la place du pronom sujet « *it* ». Le recours à la personnification souligne la valeur que Stephen accorde à l'image et fait aussi ressortir sa confusion. Iris semble, d'une part, avoir été remplacée par sa propre image « *Ever since I first saw her* ». D'autre part, elle semble ne plus figurer dans la photographie. En effet, Stephen émet une distinction entre Iris et la femme représentée dans le portrait : « *this woman* ».

Le personnage masculin, par ailleurs, a gardé l'image chez lui. Iris la découvre dans sa chambre sur son bureau, dissimulée sous un magazine. Les conditions dans lesquelles sont conservées l'image montrent qu'elle a été l'objet d'une étude. La chambre de Stephen est un espace d'intimité mais aussi, de toute évidence, de travail. Bien que partiellement recouverte, la photographie est aisément accessible. Stephen a une relation privilégiée avec l'image car il peut décider du moment et de la durée de son observation. Ainsi, le portrait photographique est gardé, au départ, dans un espace privé et n'est visible que par un personnage, possédant des liens intimes avec la protagoniste. Nous verrons plus loin, que la photographie devient hors de contrôle et génère des fictions à partir du moment où elle est dévoilée à un personnage qui est un inconnu pour Iris (un propriétaire d'une galerie d'art) puis, dans un deuxième temps, lorsqu'elle est exposée dans un espace public (une galerie d'art). L'opposition entre intérieur et extérieur, privé et public est ainsi mise en avant dans l'expérience d'Iris avec son portrait.

Lorsque l'image est visible et donc présente, elle suscite des réactions extrêmes de la part de la protagoniste qui est, en quelque sorte, incapable de la voir. Quand l'image

⁴⁷ Jacques Aumont, *L'image*, 1990, Paris : Armand Colin, 2011, p. 40, p. 125.

est absente, Iris peut en avoir une représentation mentale mais elle est alors accompagnée d'un sentiment de peur : « *although I could describe the picture with some accuracy, could name its parts, I was unable really to see it. Its presence in my mind was, in fact, an absence that I felt as a small but constant threat* » (TB, 71). Nous pourrions résumer que la photographie est toujours invisible pour la protagoniste et ce n'est pas sa réalité matérielle qui l'effraie mais sa capacité à pouvoir lui nuire comme si l'image était dotée d'une autonomie. Elle circule effectivement en un rien de temps dans son université, non pas par le biais de reproductions, mais à travers des histoires au sujet de celle-ci : « *I was gripped by the uncanny feeling that it had taken on a life of its own. I don't mean this literally. What I mean is that the photograph seemed to be in circulation—if not an actual print, certainly the news of its existence* » (TB, 71). Les représentations imaginaires du portrait photographique génèrent donc d'autres fictions dans le récit.

Alors qu'Iris considère son portrait comme peu ressemblant, elle est identifiée aisément par des personnes qui lui sont inconnues : « *you're the girl in the photograph, aren't you?* » (TB, 71) ; « *'You're Iris', he said, 'aren't you?'* » (TB, 75). De plus, son nom est systématiquement cité lorsque la photographie est mentionnée tandis que George, le photographe, reste lui, dans l'anonymat : « *a downtown artist* » (TB, 96). La description du portrait photographique est caractérisée par ses multiples déformations : soit l'image est hallucinée soit des propos à son sujet en donnent une vision altérée. La photographie est, en effet, décrite par quelques étudiants comme étant un nu : « *the nude* » (TB, 73), offrant une représentation érotique d'Iris : « *a study in eroticism* » (TB, 73). La prétendue nudité de la protagoniste correspond à des fantasmes qui ont été projetés sur l'image mais elle est également interprétée par Iris comme une représentation d'elle-même qui n'est pas tout à fait erronée : « *In the end nudity was a tame metaphor for what had happened to me. I had not only been stripped. I had been turned inside out* » (TB, 74). Sa robe jouait le rôle d'une protection symbolique entre l'intérieur et l'extérieur. En conséquence, la disparation de ce vêtement dans son portrait imaginaire fait ressortir sa fragilité. Ce qui devait rester caché, son intériorité, est dorénavant visible : « *inside out* ».

Afin d'éviter toute nouvelle confrontation avec des étrangers au sujet de la photographie, Iris s'enferme dans son appartement. Tandis que l'image circule librement par le biais d'une rumeur, la protagoniste, elle, reste cloîtrée : « *I hid from them* » (TB, 82) ; « *I sequestered myself* » (TB, 83). Iris attire démesurément les regards

et s'abstient de se rendre dans des espaces publics. Elle est devenue trop visible à cause d'une photographie invisible. La situation échappe à tout contrôle : « *It's gone wild* » (TB, 77). La veille de son exposition, l'image est volée, elle ne sera donc jamais exposée au public. George suspecte Iris puis ensuite, Stephen. Celui-ci ne souhaitait pas que le portrait photographique d'Iris puisse être montré dans une galerie, comme si l'image pouvait uniquement être vue dans l'intimité : « *He seemed to feel that it was sacred or something, that it would lose its power if I put it up* » (TB, 87). George décide de ne pas développer une autre photographie du portrait : « *A blank wall might be just as good, after all* » (TB, 88). Le portrait photographique d'Iris était accroché dans la galerie juste à côté de la photographie représentant la femme faisant une crise d'épilepsie. Les spectateurs devront imaginer le portrait d'Iris à partir de la photographie qui lui fait écho. Le mur blanc de la galerie, sans cadre et donc sans limites, sera utilisé comme un écran de projection pour la formation d'images mentales.

b) *Un réel manipulé*

Il y a dans la démarche artistique de George une violence que nous avons déjà soulignée. Le photographe se montre intrusif et agit comme un manipulateur. Ses photographies ne laissent personne indifférent : elles effraient ou captivent ceux qui les regardent et suscitent un grand intérêt même lorsqu'elles ne sont pas vues. George propose donc au travers de son art, une vision personnelle du monde. Selon Patrick Vauday, le photographe prélève un fragment d'un monde préexistant non pas pour le reproduire à l'identique mais pour y apporter un regard nouveau : « L'image nous donne des yeux que l'on n'aurait pas sans elle et elle donne aux choses un 'aspect', une visibilité qu'elle est seule à pouvoir leur donner⁴⁸. » Lorsqu'Iris avait étudié chez George la série de photographies assemblées en paires, elle s'était aperçue qu'elles offraient une représentation d'un monde chaotique et instable : « *a world askew* » (TB, 45). Elle avait également observé que les personnes photographiées n'étaient pas représentées en intégralité grâce à des cadrages inventifs. Il nous semble que les photographies de George à travers leurs descriptions dans le récit véhiculent principalement l'idée d'un sujet divisé, en morceaux. Cette notion est au cœur de l'art et de la culture postmoderne qui rejette le postulat, soutenu par le modernisme, d'une

⁴⁸ Patrick Vauday, *La peinture et l'image, op. cit.*, pp. 67-68.

identité stable et cohérente. L'art s'appuie notamment sur les acquis de la réflexion psychanalytique afin de souligner : « la fragmentation, l'incohérence et le caractère conflictuel du sujet⁴⁹. » George montre dans sa série de photographies des corps en crise et des sujets dépossédés d'eux-mêmes.

En associant la photographie d'Iris avec celle de la femme épileptique, George fait ressortir leurs nombreux points communs. Les deux photographies exposent des corps féminins en mouvement, morcelé et aux visages grimaçants. La photographie de la femme épileptique met en exergue une souffrance physique tandis que le portrait photographique d'Iris suggère un état de démence. George ne souhaite pas être limité dans sa pratique de la photographie. Il s'affranchit d'interdits moraux qui l'empêcheraient de poursuivre sa quête initiale :

[...] Those pictures, those pairs, are studies in counterpoint. They aren't meant to be equations. The idea is that they play off each other. I intended them to be explorations—"
I didn't let him finish. "Garbage," I said. "Explorations of what? Your own brutal voyeurism
For a moment George look stricken, but he recovered fast. "Listen, Iris. That was uncalled for. Do you really think that I should photograph only children with puppies or lovers in the park? Do you really believe that 'human suffering,' as you call it, is outside the domain of photography?"
"No," I said. "I don't believe that. What I believe is that your motives are less than noble, that you will happily risk friendships to get the right shot, that you're a kind of stage manager. You like to push people around, play with them, pretend you've made them. You did it to me the afternoon you took pictures. I think you already had the photograph of the seizure, and you wanted something parallel from me, and you got it. I don't underestimate your cleverness. I question your ethics" (TB, 85-86).

Selon Iris, George en photographiant des personnes à leur insu ou en les guidant durant la séance de pose pour ensuite les destituer de leur propre image, ne respecte aucune éthique : « *you robbed me* » (TB, 78). Son travail n'aurait ainsi pas de valeur (« *Garbage* ») car le photographe ne serait que dans la recherche du « choc » photographique afin de susciter des réactions passionnelles fortes. De plus, il ferait preuve d'un voyeurisme sadique en exploitant la fascination que peut provoquer la vision de la souffrance humaine. Par ailleurs, les photographies de George révèlent un point de vue masculin sur des corps féminins qui apparaissent si déformés et défigurés

⁴⁹ Florence Allard-Poesi, Véronique Perret, « Le postmodernisme nous propose t-il un projet de connaissance ? », *Cahier de Recherche DMSP Dauphine*, n°263, 1998, édition électronique <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00537615>> (dernière consultation 21/03/2017).

qu'il est difficile de les identifier : « *George rebukes [Iris], claiming to have no moral qualms about displaying images of disfigured distorted feminine bodies*⁵⁰. »

En faisant référence à sa série de photographies comme des études (« *studies in counterpoint* ») George souligne la valeur documentaire de ses images. Or, ces photographies exposent un réel trompeur car manipulé.

⁵⁰ Elizabeth Bronfen, « Gendering Curiosity : The Double Games of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle », in Annegret Heitmann *et al.* (ed.), *Bi-Textualität : Inszenierungen des Paares*, Berlin : Schmidt, 2000, p. 285.

Chapitre 2 : Jeux de frontières

A. The Suffocation Rooms

The Suffocations Rooms est la deuxième œuvre d'art créée par Burden pour son projet *Maskings*. Cette installation a été réalisée avec Phineas Q. Elridge, un jeune acteur métis et homosexuel qui accepte d'être son deuxième masque. Elle se compose de sept pièces qui se suivent et communiquent entre elles par des portes. Le spectateur est invité à pénétrer dans l'installation par la porte de la première pièce et à sortir par la porte de la dernière pièce. Les sept pièces ont été conçues pour être toutes similaires et différentes à la fois. La première pièce ressemble à une cuisine dans laquelle on distingue deux figurines attablées en train de prendre leur petit-déjeuner. Les autres pièces de l'installation ressemblent à la cuisine de la première pièce à la différence que le mobilier et les objets apparaissent à chaque fois un peu plus gros que dans la pièce précédente. En outre, la température de chaque pièce augmente progressivement jusqu'à être étouffante à la fin du parcours. L'apparence générale des pièces se dégrade aussi, celles-ci devenant de plus en plus sales et décaties. Les deux sculptures assises à la table vieillissent également. Enfin, une boîte en bois posée sur le sol s'ouvre un peu plus dans chaque pièce. De cette boîte sort au fur et à mesure une étrange figure hermaphrodite.

Elridge s'exprime deux fois en tout dans le roman⁵¹. Dans ce premier témoignage, qui s'étend sur une vingtaine de pages (le deuxième est beaucoup plus succinct), Elridge revient tout d'abord sur son enfance et son adolescence ainsi que sur les étapes marquantes de sa vie. Puis, le jeune homme décrit sa rencontre et son amitié avec Burden en expliquant notamment l'origine du projet artistique et les contributions qu'il a pu apporter à *The Suffocation Rooms*. Pour finir, Elridge donne son interprétation de l'installation et rapporte aussi les autres lectures qui ont été faites de l'œuvre d'art. Il conclura ce premier témoignage en mentionnant la rencontre ainsi que les premiers échanges entre Burden et son troisième masque, l'artiste Rune.

⁵¹ Son deuxième témoignage écrit est dédié à l'installation *Beneath* réalisée par Harriet Burden avec son troisième masque, l'artiste Rune. Elridge participe aussi à un entretien dans lequel il interroge le colocataire de Burden appelé « le Baromètre ».

The Suffocation Rooms est décrite en détail uniquement par Elridge. L'œuvre d'art est néanmoins citée dans le roman par plusieurs autres personnages. Maisie Lord, la fille de Burden, fait par exemple un bref commentaire de l'installation dans l'un de ces témoignages. Deux critiques d'art, Patrick Donan et Zachary Dortmund publient également un article au sujet de l'installation pour la revue *Art Beats*. Enfin, Burden s'exprime au sujet de *The Suffocation Rooms* en utilisant un pseudonyme masculin. Dans cette lettre qu'elle envoie à la rédaction de la revue *The Open Eye* et qu'elle signe du nom de Richard Brickman, l'artiste fournit une explication sur l'une des figurines de l'œuvre d'art.

a) *Dans l'œil de Phineas Q. Elridge*

Une image de l'installation se forme aisément dans « l'œil du lecteur » grâce à la description d'Elridge. En effet, ce dernier se révèle être un « voyeur⁵² » très compétent. Selon les termes de Philippe Hamon, Elridge s'avère être à la fois un « porte-regard » et un « porte-parole⁵³ » dans le récit. La qualité de sa description picturale vient d'une part de son rôle (il a participé au projet depuis son commencement) et, est liée d'autre part, à la précision et à la richesse de son vocabulaire descriptif. Elridge possède un « savoir-voir » et un « pouvoir-voir » qui le distinguent des autres narrateurs qui décrivent l'installation dans le roman. De plus, Elridge ne se contente pas uniquement de « faire voir » l'œuvre d'art mais la commente également pour autrui. Ainsi, doté d'un « savoir-dire » et d'un « pouvoir-dire », il est capable de donner un grand nombre d'informations au sujet de l'œuvre d'art comme les motivations et les pensées de l'artiste, les différentes étapes de la conception de l'installation et les éléments auxquels les spectateurs n'ont pas fait attention. Elridge a donc une approche unique de l'œuvre d'art et bénéficie d'un recul nécessaire pour pouvoir la présenter (son témoignage écrit a été rédigé des années après la création et l'exposition de l'installation) :

Back to *The Suffocation Rooms*: I'm proud of what I gave them, my own twists and turns, but it was Harry's work. It was her idea that the viewer should shrink each time he or she opened a

⁵² Nous nous appuyons sur des termes et des expressions employées par Liliane Louvel dans *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature anglaise, op. cit.*, p. 89, p. 107.

⁵³ Les termes utilisés et mis entre guillemets proviennent de l'ouvrage suivant : Philippe Hamon. *Du Descriptif*. Paris : Hachette Supérieure, 1993, pp.172-189.

door and entered a new room. The rooms were nearly identical, the same grim-looking table and two chairs with vinyl seats, the same breakfast dishes laid out on the table, the same wallpaper made of Harry's and my own handwriting and some doodles (I had free rein here to put in all my secret messages), and the same two metamorphs in each room. At the beginning of the journey, the furniture fit your median-size adult—we decided on five-seven—but with each consecutive room, the table and chairs, the cups and plates and bowls and spoons, the writing on the wall-paper grew that much larger, so that by the time you hit the seventh room, the scale of the furniture had turned you into a toddler. The soft, stuffed metamorphs grew, too, and they got progressively hotter. The seventh room felt like a Finnish sauna. After a discussion we decided that the single divided window in every room should be a mirror—more claustrophobic that way. And then there was “the box.” Unlike all the other objects in the rooms, the box did not grow; it stayed the same size. Harry found a beaten-up wooden trunk with a lid and a lock and had six more made for her by some fabricator in Brooklyn. She was finicky as hell about it and sent one of them back five times before she was satisfied with the “distressing.”

I was the bright boy behind the color changes. I thought each room's palette and its two characters should get a bit darker—moving from creamy white to a dusky caramel. And we decided to age the rooms. Each one should look a little older and worn than the one before, with furniture a bit more dilapidated, so we orchestrated stains, and scratched and ripped the wallpaper until by the last room you find yourself in a soiled, dingy, fraying kitchen parlor. Time had to get the creatures, too, so Harry wrinkled up their foreheads, sagged their jaws, and pinched their necks. (*BW*, 130-131).

The box had to open, open very slowly, a little more in each room. We discovered later that the bulk of our visitors didn't even notice the change until about the fourth room. Harry knew there had to be a body in there, a being trying to get out. The “emergence” had humor, but it was dark humor. We called the being “it” and “the demon” and “the hungry child.” Harry drew and drew, trying to find its face, its body, its look. The metamorphs were big, goofy-looking, lumpy things, who sat at their tables in all seven rooms with only minor changes in their positions, but the little one, according to Harry, had to come from “another plane of existence.” Wax. She decided on beeswax. She was inspired, she said, by several sources—the bizarre anatomical wax sculptures of La Specola Museum in Florence from the eighteenth century, with its skinned and opened bodies that displayed systems and organs, the *sacro monte* above Varallo with its lifelike figures, and Japanese ghost-scroll images. Because she did not want the person to look like an alien in some 1950s sci-fi film, the model became more and more realistic: skinny, eerily transparent (liver, heart, stomach, and intestines just barely visible), hermaphroditic (small breast buds and not-yet-grown penis), frizzy red human hair. The creature is strangely beautiful, and when you see him/her in the seventh room out of the box, standing on a stool to look out the window, or rather into the mirror, you can't help feeling touched somehow. The really large (by now) metamorphs have finally noticed that the personage is out and have turned their heads to look at it. (*BW*, 133).

On remarquera que l'*ekphrasis* n'est pas annoncée dans la narration et se trouve fragmentée en deux morceaux, séparée de plusieurs paragraphes. Le lecteur n'est pas averti d'une description à venir par une mise en page graphique particulière. De même, on notera l'absence d'« effets de cadrages⁵⁴ » (en particulier pour la seconde partie de l'*ekphrasis*) qui pourraient entourer la description picturale et jouer le rôle de « seuil⁵⁵ ». L'*ekphrasis* se manifeste dans le texte par des « marqueurs du pictural⁵⁶ » que nous tâcherons d'étudier. Le témoignage écrit d'Elridge semble suivre le cours de sa pensée car ses propos sont peu structurés : la description de l'installation est

⁵⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 99.

⁵⁵ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 171.

⁵⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 33.

entrecoupée par un témoignage sur la manière dont les deux artistes ont travaillé ensemble ainsi qu'un bref commentaire sur la solitude qu'ils ont tous deux ressentie dans leur passé. La première partie de l'*ekphrasis* est repérable grâce à « un opérateur d'ouverture⁵⁷ » qui est, dans notre cas, un encadrement textuel et plus précisément un enchâssement de récit : « *Back to The Suffocation Rooms* ». Le jeune homme n'utilise pas de verbes de perception. Il ne fait pas part de son ressenti ni de ses émotions et alterne systématiquement description et explication. On pourra relever l'utilisation des pronoms personnels suivants « *I* », « *she* », « *we* » attestant de la collaboration active des deux artistes et annonçant, comme nous le verrons plus loin, leur désir de fusionner leurs identités afin de former une seule et même personne pour ce projet.

D'autre part, Elridge utilise un lexique artistique varié insistant notamment sur la pluralité des matériaux utilisés dans l'installation : « *two chairs with vinyl seats* », « *The soft, stuffed metamorphs* », « *a beaten-up wooden trunk* », « *She decided on beeswax* ». Le jeune homme mentionne également les différentes techniques qui ont été employées par Burden. L'artiste s'est servie d'objets du quotidien (« *the box* ») ou s'est inspirée de mobilier existant pour ensuite modifier leurs échelles : « *the table and chairs, the cups and plates and bowls and spoons [...] grew [...] larger* ». Burden a confectionné plusieurs sculptures à l'apparence humaine (« *two metamorphs* », « *the creature* ») et a aussi griffonné des inscriptions sur les murs de chaque pièce, imitant un papier peint : « *the same wallpaper made of Harry's and my own handwriting and some doodles* ». Elridge n'oublie pas d'indiquer les couleurs et l'aspect général des pièces : « *I thought each room's palette and its two characters should get a bit darker—moving from creamy white to a dusky caramel. And we decided to age the rooms* ». Pour conclure, l'artiste insiste beaucoup sur l'espace scénographié de l'installation qui permet non seulement de bien visualiser l'œuvre d'art mais aussi de pouvoir imaginer les émotions ressenties par les spectateurs : « *the scale of the furniture had turned you into a toddler* », « *The seventh room felt like a Finnish sauna* », « *[...] when you see him/her [...] you can't help feeling touched somehow* ». En effet, un rapport dynamique est créé entre le spectateur et l'œuvre d'art. Le « regardeur » devient nécessairement aussi un « acteur » de l'installation, celle-ci offrant une expérience, nous le verrons plus loin, à la fois physique et psychique. Le « voyeur » idéal lorsqu'il décrit une installation doit être capable de restituer cette

⁵⁷ *Ibidem*.

expérience pour le lecteur afin qu'il puisse non seulement « voir » mais aussi « vivre » l'œuvre d'art. Selon Liliane Louvel, la description d'une installation (qui est une œuvre en trois dimensions) requiert une approche différente de celle, par exemple, adoptée pour la description d'une peinture ou d'une photographie : « on est dans le champ de la phénoménologie de la réception, dans celui de la relation à l'œuvre, de la réception, de l'interface, de l'interactivité et de l'intersubjectif⁵⁸ ». La description d'Elridge permet au lecteur de se glisser mentalement à l'intérieur de l'installation et d'être au centre d'une œuvre d'art qui a pour but de déstabiliser le spectateur. Comme nous avons pu le mentionner, l'*ekphrasis* est fragmentée en deux parties distinctes dans la narration, tirant de ce fait le lecteur hors du récit car la description picturale joue le rôle d'une pause, perturbant le « rythme du texte⁵⁹ ». Or, nous verrons que la notion du temps est aussi au cœur de l'installation de Burden. Un rapprochement pourra être effectué entre l'expérience du lecteur (qui lit et visualise la description de l'installation) et l'expérience du narrateur-spectateur (qui a vécu et raconte son exploration de celle-ci). En effet, tous deux seront confrontés au temps soit parce que celui-ci a été suspendu (par un effet de lecture) soit parce qu'il est le sujet à part entière de l'œuvre d'art exposée.

b) *Des scènes métaphoriques et autobiographiques*

Burden choisit dans la première pièce de son installation un décor à l'apparence familière : le mobilier ressemble à celui d'une cuisine (« *kitchen parlor* » *BW*, 131) et la configuration de l'espace (quatre murs et une unique fenêtre) renvoie à l'architecture traditionnelle d'une maison. La vaisselle et les couverts disposés sur la table (« *breakfast dishes* » *BW*, 130) indiquent que les personnages sont en train de prendre leur petit-déjeuner. La scène représentée est donc une scène de la vie quotidienne qui pourrait se dérouler dans n'importe quel foyer appartenant à une société moderne occidentale. Les deux figurines aux finitions plutôt grossières (« *The metamorphs were big, goofy-looking, lumpy things* » *BW*, 133) n'apparaissent pas sexuées et ont une expression relativement neutre sur leurs visages. Le spectateur peut ainsi se projeter facilement dans cet environnement et s'identifier aux personnes représentées.

⁵⁸ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 45.

⁵⁹ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 226.

L'espace évoqué dans la première pièce, bien qu'il soit étroit et fermé, peut mettre le spectateur en confiance. Pourtant, dès la deuxième pièce, Burden choisit de brouiller les repères : le mobilier et les personnages grandissent, le décor vieillit et se désagrège, la température augmente. L'artiste joue sur l'effet de surprise et s'amuse du « pouvoir » qu'elle détient sur ses spectateurs durant leur parcours dans l'installation. En effet, ces derniers ne peuvent pas avoir une vision d'ensemble de l'œuvre d'art. À l'extérieur comme à l'intérieur de l'installation, des murs et des portes opaques ne permettent pas d'anticiper ce qui se trouve dans chacune des pièces. De plus, les spectateurs sont obligés de passer dans toutes les pièces de l'installation sans avoir la possibilité, par exemple, d'en éviter certaines. Ce qui prenait les apparences d'un refuge paisible se transforme en lieu inhospitalier : l'endroit est morbide et dégoûtant et les personnages qui s'y trouvent sont devenus plutôt effrayants. Burden tend un piège à ses spectateurs. Elle souhaite pouvoir leur faire vivre un sentiment désagréable auquel ils ne pourraient ni physiquement ni mentalement échapper : la suffocation.

L'artiste dévoile l'origine de son projet à Phineas Q. Elridge en lui indiquant sa dimension métaphorique : « *She wanted scenes of suffocation, she said, metaphorical ones, not pillows over a face, but a theater of rooms the spectator had to enter, and she wanted me to help her to build it* » (*BW*, 129-130). Bien que Burden reste évasive sur le sens de l'œuvre d'art, Elridge comprend que l'installation est autobiographique et fait écho au passé de l'artiste. Burden a choisi dans ses souvenirs un événement marquant qui s'est déroulé plusieurs années auparavant et qui, par la suite, a eu beaucoup de répercussions sur l'image qu'elle a pu avoir d'elle-même et sur la perception de ses œuvres d'art. Ce souvenir est lié à sa vie familiale et plus particulièrement à ses parents : le soir de sa première exposition à New York, son père, après avoir regardé ses œuvres d'art, s'est montré particulièrement distant et froid, contrairement à sa mère qui l'avait félicitée chaleureusement pour son travail. Le manque d'enthousiasme de son père avait, selon Elridge, réduite Burden au silence : « *He shut her up* » (*BW*, 129). L'artiste s'était mise à nu en exposant ses œuvres et son père, en comparant ce qu'elle faisait avec le travail d'autres artistes, avait souligné son incompréhension voire sa gêne par rapport à l'originalité des travaux qu'elle lui présentait : « *It doesn't resemble much else that's out there, does it?* » (*BW*, 129). Pour Burden, cet événement a été associé à la brève et très désagréable sensation d'étouffer. Elridge pense que le père de l'artiste n'acceptait pas sa fille telle qu'elle était et n'appréciait pas ce qu'elle faisait : « *Harry told me lots of stories about the man, and*

my opinion on the matter is that her dad, when he was among the living, had a problem with both who Harry was and with what she did. Being and Doing—the big ones » (BW, 129). Harriet Burden avait compris à ce moment-là qu'elle ne comblerait jamais les attentes de son père. Elle ne réussira pas non plus à être considérée comme une artiste de talent par un autre personnage masculin, tout aussi important – son mari, Felix Lord – qui ne l'a pas « vue » et qui l'a aussi symboliquement étouffée. Burden confie avoir voulu gagner la reconnaissance de ces deux hommes (et des hommes en général) toute sa vie : « *I chased the men howling Look at me!* » (BW, 27). Lord, en tant que propriétaire d'une galerie d'art, avait le pouvoir et surtout les relations qui auraient permis à Burden de réussir professionnellement. Selon Bruno Kleinfeld (le compagnon avec qui Burden partage la fin de sa vie), Lord a été en partie responsable du mal-être de l'artiste. Son indifférence a provoqué chez Burden une envie irréprouvable d'expérimenter des identités masculines pour que son art puisse être enfin reconnu : « *How many women artists did Felix Lord show? Three? And over how many years? Harry watched, and Harry learned. She learned that her very own art-hustle mastermind wasn't going to lift a finger for her work and that only art's big boys get satisfaction* » (BW, 167).

De plus, le fait que l'artiste ait choisi de représenter une cuisine dans son installation n'est pas anodin. En effet, cet endroit est chargé d'histoire pour Burden : c'est dans cette pièce et au moment précis du petit-déjeuner que Felix Lord est décédé d'une crise cardiaque. Burden était présente et ce moment est resté gravé dans sa mémoire. L'artiste a mis une année à se remettre de la mort de son mari et l'a fait revivre à travers son art, en inventant des créatures pour la plupart à taille humaine, rembourrées et chauffées (comme les « métamorphes » de l'installation) qu'elle appelle « *husband dolls* » (BW, 27). La mort de son mari symbolise également la fin d'une période importante de sa vie. Burden abandonne dans cette cuisine de leur appartement de Park Avenue, une partie d'elle-même : « *I remember it all vividly, and yet a part of me is still sitting there at the small table in the long, narrow kitchen near the window, looking at Felix. It is the fragment of Harriet Burden that never stood up and went on* » (BW, 14). Ainsi, en prenant un peu de distance, Harriet s'est rendue compte que sa relation avec Felix, avait été, au sens figuré, étouffante. L'artiste réussit à donner corps à cette idée en créant dans son installation, un espace claustrophobique.

Dans *The Suffocation Rooms*, Burden partage des souvenirs avec ses spectateurs à partir d'une sensation qu'elle a pu éprouver dans le passé. Le spectateur accède à

l'installation par des portes qui sont des passages de l'extérieur vers l'intérieur mais représentent aussi ici, de manière symbolique, un accès à l'intériorité de l'artiste. Dans cette perspective, les pièces de l'installation *The Suffocation Rooms* ressemblent aux « boîtes-maisons » de l'installation *The History of Western Art* qui sont elles aussi des lieux clos et évoquent comme nous l'avons précédemment mentionné, un monde intérieur. En effet, les deux installations sont des espaces qui permettent d'accéder au « moi psychologique⁶⁰ » de l'artiste. Burden fait donc partager des moments forts et sombres de son histoire personnelle. Néanmoins, en se focalisant sur une sensation précise, elle peut toucher l'ensemble de ses spectateurs qui ont très probablement déjà vécu une expérience similaire.

Par ailleurs, l'artiste offre une expérience inédite : elle invite celui ou celle qui entre dans l'installation à vivre et à ressentir son œuvre d'art principalement à travers deux sens – la vue et le toucher – comme nous le verrons en détail un peu plus loin. Elle offre donc la possibilité d'avoir une expérience sensible de ses créations artistiques qui peuvent être perçues comme « étouffantes ». Selon Eldridge, les œuvres d'art de Burden diffusent une chaleur qui perturbe nécessairement le spectateur et l'encourage à réagir : « *Harry's work was warm: I don't mean electrically heated—I mean it was passionate and sexed-up and scary* » (*BW*, 129).

Comme dans son installation précédente intitulée *The History of Western Art*, Burden se représente de diverses façons dans son œuvre d'art. Tout d'abord, elle décide d'apparaître avec un deuxième « masque » en utilisant l'identité de Phineas Q. Eldridge. Le jeune homme lui permet d'exposer son travail par le biais, comme elle le nomme, d'une « façade phallique ». Eldridge a été choisi par Burden car il incarne, selon elle, deux minorités en étant à la fois noir et homosexuel : « *we started our collaboration because Harry wanted a phallic front. I told her she should think twice about taking on a swishy black man, but Harry was undeterred by my status as a member of not one but two minorities* » (*BW*, 129). D'après Burden, le jeune homme partage beaucoup de points communs avec elle comme par exemple le fait qu'ils aient

⁶⁰ J'emprunte ce terme utilisé par Isabelle de Maison Rouge qui s'intéresse à l'autoportrait dans des œuvres d'art contemporaines : « C'est aussi par l'autoportrait que l'artiste tente d'exprimer qui il est. C'est un travail en devenir, le témoin d'une durée ressentie et transmise, souvent sur toute une vie. Qu'il soit déguisé ou de dos, il atteste le fait que nul ne peut regarder son individualité propre en face ; le peintre qui trace son portrait le perçoit comme un corps détaché du sien. C'est le « moi » physique et psychologique de l'artiste qui se révèle, annonciateur d'une humanité à la poursuite de ce que l'on pourrait nommer un 'moi durable' » Isabelle De Maison Rouge, *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*, Paris : Éditions Scala, 2004, p. 21.

été tous deux victimes de préjugés ou de discriminations. Avant de collaborer avec Burden, Elridge était un « artiste-performeur » dans une pièce autobiographique qu'il avait lui-même montée. Il y jouait successivement divers rôles, à la fois féminin et masculin, qui s'inspiraient de ses proches ou de personnes qu'il avait fréquentées durant son enfance. Afin d'incarner ces différentes identités, l'acteur avait eu l'ingénieuse idée de porter un costume qui le scindait en deux : une partie noire et l'autre blanche, une partie masculine et l'autre féminine. À la fin du spectacle, les minces frontières qui opposaient les personnages entre eux étaient devenues poreuses : « *By the end of the show all the neat distinctions between one thing and another had gone queer* » (*BW*, 126). Pour Burden, Elridge avait le profil idéal car il avait la capacité de pouvoir jouer de multiples rôles et de se montrer ainsi convaincant pour le « spectacle » qu'elle avait conçu pour elle-même (son installation étant un moyen pour elle d'observer ses spectateurs). Par ailleurs, le jeune homme avait déjà expérimenté dans sa vie personnelle une autre identité. Quelques années avant sa rencontre avec Burden, il avait décidé d'annoncer son homosexualité et de marquer une rupture avec son ancien « moi » en abandonnant son vrai nom John Whittier, pour préférer celui de Phineas Q. Elridge : « *he disavowed the name when he emerged from the closet* » (*BW*, 62).

Burden et Elridge se fréquentent régulièrement et nouent une solide amitié avant de collaborer pour *The Suffocation Rooms*. Les deux artistes ont du plaisir à travailler ensemble et s'amuse beaucoup de leur « fusion » pour ce projet : « *Harry and I were co-stars in our own early talkie, a comedy team, P. and H. We had fun with pH, the sign of our togetherness and camaraderie* » (*BW*, 131). Ils n'hésitent pas à se travestir, brouillant les frontières entre le féminin et le masculin : « *Sometimes we worked in costume, as two men, as two women, as a man and a woman, or reversed. [...] Harry and I made the perfect drag couple* » (*BW*, 132). Les identités féminines et masculines que les artistes adoptent durant la conception de l'installation sont interchangeables et se dupliquent parfois. Burden souhaite dépasser les binarismes et cette expérience avec Elridge est un moyen pour elle de prouver que les humains sont une « pagaille » et que de nombreux glissements peuvent s'opérer d'une catégorie à l'autre :

She didn't truck much conventional ways of dividing up the world—black/white, male/female, gay/straight, abnormal/normal—none of these boundaries convinced her. These were impositions, defining categories that failed to recognize the muddle that is us, us human beings. (*BW*, 130).

De plus, le travestissement qui est, comme le précise Paul Ardenne « une forme d'*invention de soi*⁶¹ » permet à Burden de créer de nouvelles identités au gré de son imagination. L'artiste en modifiant son apparence physique est, durant un court instant, à la fois elle-même et « l'autre ». Le travestissement offre ainsi la possibilité de vivre « une expérience de l'intervalle⁶² ». Cette volonté de se situer dans un « entre-deux » se retrouve également dans les caractéristiques physiques de la sculpture que l'on aperçoit dans son intégralité dans la dernière pièce de l'installation. Cet étrange personnage possède des attributs à la fois féminin et masculin. Il semble correspondre par ses dimensions à un adulte tout en ayant des parties de son anatomie (seins et pénis) dont le développement fait penser plutôt à celui d'un adolescent voire d'un jeune enfant :

Because she did not want the person to look like an alien in some 1950s sci-fi film, the model became more and more realistic: skinny, eerily transparent (liver, heart, stomach, and intestines just barely visible), hermaphroditic (small breast buds and not-yet-grown penis), frizzy red human hair (*BW*, 133).

Cette figure hermaphrodite a été conçue par l'artiste de manière à ce qu'elle apparaisse la plus réaliste possible. En effet, comme le précise Phineas Q. Elridge, Burden s'est inspirée de sculptures imitant fidèlement le corps humain. Les œuvres plastiques mentionnées par l'auteur sont réelles et le lecteur idéal peut s'appuyer sur cette référence à « l'extra-texte⁶³ » pour mieux visualiser l'étrange personnage conçu par Burden :

Wax. She decided on beeswax. She was inspired, she said, by several sources—the bizarre anatomical wax sculptures of La Specola Museum in Florence from the eighteenth century, with its skinned and opened bodies that displayed systems and organs, the *sacro monte* above Varallo with its lifelike figures, and Japanese ghost-scroll images (*BW*, 133).

Burden souhaite que la peau de sa sculpture puisse avoir l'aspect diaphane et luisant de la chair. Pour cela, elle utilise de la cire d'abeille. Sa créature a une peau si fine et délicate qu'il est possible d'y voir par transparence, ses organes vitaux. Le spectateur a accès à son corps interne et Burden rend donc visible ce qui est normalement caché. À nouveau, l'artiste joue sur les frontières de l'intime, exposant le « dedans » au

⁶¹ Paul Ardenne, *L'image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris : Éditions du Regard, 2001, p. 225.

⁶² *Ibid.*, p. 208.

⁶³ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 166.

« dehors ». Ce qui se situe à l'intérieur du corps est associé à l'inconnu, à la part d'ombre qui se situe en chacun. Les entrailles visibles de la sculpture en tant que « dedans exorbitant⁶⁴ » peuvent fasciner et repousser à la fois celui ou celle qui l'observe et susciter un sentiment d'abjection comme a pu le théoriser Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*.

Les quelques personnages du roman qui décrivent la figure hermaphrodite insistent sur le fait qu'elle semble surgir d'un autre monde, comme le prouvent les dénominations suivantes : « *the demon* » (BW, 133) ; « *the little mutant* » (BW, 137) « *creepy wax character that might have popped in from another galaxy* » (BW, 210). Elle possède néanmoins des caractéristiques très humaines telles que sa peau et ses cheveux et se révèle être, selon Elridge d'une beauté atypique : « *The creature is strangely beautiful* » (BW, 133). Par ailleurs, son corps lisse et blanc contraste fortement avec la saleté et le mobilier usé des dernières pièces de l'installation dans lesquelles elle se trouve. De même, sa jeunesse, sa maigreur et son énergie (qui lui permet de sortir de la boîte et de se tenir debout sur un tabouret) s'opposent aux corps gras, avachis et vieux des « métamorphes ».

Comme nous avons pu le mentionner précédemment dans notre analyse de l'installation *Hysteria Pieces* décrite dans le roman *What I Loved*, la nudité peut susciter le désir mais peut générer également une certaine tension, liée, selon Didi-Huberman, à l'envie cruelle d'« ouvrir » le corps : « Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture⁶⁵. » La sculpture hermaphrodite apparaît dans ce sens vulnérable, sa nudité pouvant à tout moment être « blessée » ou « sacrifiée » pour reprendre les termes de Didi-Huberman dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*. La nudité de la sculpture semble également faire référence à un état originel et donc à un commencement. Le corps s'expose sans pudeur ayant comme seul habit une peau tendre et translucide. De plus, le corps nu de la figure hermaphrodite agit comme une apparition et permet de capter le regard comme le formule Didi-Huberman au sujet de la Vénus de Botticelli : « Je dirai qu'elle est nue parce que sa fonction première est de *surgir*, d'apparaître, d'investir le regard : or, rien n'est plus *apparaissant* que la nudité au milieu du monde social⁶⁶. »

⁶⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 9.

⁶⁵ Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 99.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

Bien que cette sculpture soit un des personnages les plus importants de l'installation, elle n'est aperçue par la plupart des spectateurs qu'à mi-parcours tandis que les deux « métamorphes » tournent leurs têtes pour la regarder uniquement dans la dernière pièce. Malgré sa présence, elle est restée ainsi invisible. Selon Elridge, cette figure hermaphrodite est un autoportrait de Burden : « *To be really seen, Harry had to be invisible. It's Harry crawling out of that box—thin-skinned, part girl/part boy little Harriet-Harry. I knew that. It's a self-portrait* » (BW, 138). À la fois réel et irréel, ce personnage hybride « hante » l'installation. D'ailleurs, avec son regard dévasté, il semble avoir survécu à une catastrophe : « *the little mutant that crawled out of the box had the haunting look of a damaged survivor or a new being born in the wreckage* » (BW, 137). *The Suffocation Rooms* avait été exposée au printemps suivant l'effondrement des tours du World Trade Center. Un certain nombre de spectateurs dont le critique d'art, Patrick Donan, avait interprété l'installation comme une œuvre faisant écho aux événements du onze septembre. L'atmosphère menaçante et la dégradation des pièces pouvaient faire penser aux dégâts tant psychologiques que matériels provoqués par l'attentat. Pourtant, d'après Elridge, l'œuvre d'art avait été réalisée bien avant cette date. Burden et Elridge avaient anticipé le fait que les spectateurs de l'installation ne verraient pas les nombreux indices qu'ils avaient laissés sur les murs de chaque pièce. Les deux artistes avaient révélé leur jeu de « masque » sans qu'aucun spectateur n'ait été capable de le voir. Pour Burden, cet aveuglement peut être expliqué par le fait que les gens ne perçoivent pas les choses qu'ils ont sous leurs yeux, à moins d'y faire attention :

No one saw it then, but Harry and I recorded our story in full on the wallpaper of *The Suffocation Rooms*. We mixed in the narrative of P.Q as Harry's mask with automatic writing, scribbles, doodles and some palimpsest effects—writing over what we had written—but it's all there. Unread for years. *Phineas Q. Elridge* is really Harriet Burden was written on the walls in several places. P.Q.E. = H.B. Harry described the phenomenon as “inattentional blindness.” She read a lot of science papers, but what it meant was simple: People don't see things that are right in front of their eyes unless they pay attention to them. That's how magic works—sleight-of-hand tricks, for example. Harry was ready to tell the world, but nobody was ready for her confession (BW, 137).

Personne ne s'attendait à ce que Harriet Burden puisse être l'auteur de cette œuvre d'art et la figure hermaphrodite était, pour la plupart des spectateurs, une représentation d'Elridge qui « explorait » son identité. Pourtant, cet étrange personnage, tout comme la boîte de laquelle il sort, sont très symboliques et sont liés au passé et au combat de Burden en tant qu'artiste-femme. En effet, Harriet Burden a

contenu sa colère et sa frustration pendant de longues années. Suite au décès de son mari, elle décide de s'investir pleinement dans sa création et de ne plus se contenter de productions discrètes qui sont peu exposées. Cette figure imaginaire est un être en pleine possession de ses pouvoirs, animée de vengeance et dont l'identité sexuelle ne constitue plus un empêchement. On notera la référence de Burden à un personnage célèbre de la mythologie grecque, Médée, qui fut une célèbre magicienne accusée de nombreux meurtres dont ceux de ses enfants, par vengeance et désespoir. La figure hermaphrodite qui se tient debout dans la dernière pièce de l'installation est une sorte de « monstre » que Burden libère :

It's coming up, Harry, the blind and boiling, the insane rage that has been building and building since you walked with your head down and didn't even know it. You are not sorry any longer, old girl, or ashamed for knocking at the door. It is not shameful to knock, Harry. You are rising up against the patriarchs and their minions, and you, Harry, you are the image of their fear. Medea, mad with vengeance. That little monster has climbed out of the box, hasn't it? (*BW*, 164-165).

Dans les sept pièces de l'installation, la boîte est l'unique objet qui ne grossit pas. Elle constitue en cela un repère visuel auquel le spectateur peut se référer. La boîte est pourvue d'une serrure ce qui signifie que son ouverture peut être ardue et nécessiter l'usage d'une clé. Pourtant, celle-ci s'ouvre toute seule et de l'intérieur, au fur et à mesure. La boîte pourrait être une image utilisée par Burden pour exprimer les difficultés rencontrées par les artistes-femmes dans le monde de l'art contraintes de rester dans un espace étroit : elles seraient minoritaires et peu valorisées, contrairement aux artistes-hommes qui bénéficieraient eux, d'un espace beaucoup plus vaste. Siri Hustvedt a utilisé cette image de la boîte dans une conférence dont le sujet était l'art au féminin et le combat souvent difficile à mener pour être reconnu lorsqu'on n'appartient pas à la « norme » dominante : « *Women artists are put into boxes that are hard to climb out of, the box is labelled 'Women's art.'* [...] *The man is the norm, the rule, the universal. The white men box is the whole world*⁶⁷. » La figure hermaphrodite peut donc être vue comme l'image d'une artiste-femme qui décide d'affronter un monde qui lui est hostile.

The Suffocation Rooms est une installation immersive dans laquelle l'espace de représentation est également l'espace de réception : le spectateur est invité à entrer

⁶⁷ Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *Lecture & Conversation*, *op. cit.*,

dans l'œuvre d'art et à s'y déplacer. Lorsqu'il circule dans l'installation, le spectateur se trouve « englobé » dans l'image. Il est donc tentant d'appeler *The Suffocation Rooms* un « théâtre » en sachant que Burden a conçu cette œuvre d'art pour pouvoir observer son public et l'artiste Elridge à qui elle a attribué un rôle spécifique : « *She stood in the corner wearing a hat and watched the spectacle she had made unfold before her* » (*BW*, 137). Durant son parcours dans l'installation, le corps sensible du spectateur est fortement sollicité. *The Suffocation Rooms* offre une expérience à la fois physique et psychique dans laquelle les notions de temps et d'espace sont « des matériaux pour la création artistique⁶⁸ ».

On pourra remarquer que Burden juxtapose différentes « temporalités⁶⁹ » dans son installation. Selon Thierry Raspail, il y aurait « [...] la temporalité propre *de* l'œuvre, et à l'œuvre *dans* l'œuvre.⁷⁰ » Burden permet tout d'abord à ses spectateurs d'expérimenter un temps fictif qui correspond à la temporalité « propre *de* l'œuvre ». L'artiste divise son œuvre d'art en sept pièces qui se succèdent selon un temps linéaire : les objets, le mobilier et les deux sculptures assises à la table sont de plus en plus abimés et vieillissent. Ce temps représenté en accéléré (et qui correspond à la temporalité « à l'œuvre *dans* l'œuvre ») suit une ligne continue qui du passé, s'avance vers le futur. Lorsque le spectateur arrive dans la dernière pièce de l'installation, les deux « métamorphes » s'approchent irrémédiablement de la mort. En parallèle, Burden fait vivre à ses spectateurs une chronologie inversée : tandis que ses deux sculptures prennent de l'âge, elle fait replonger ses spectateurs en enfance en jouant avec la différence d'échelle. En effet, les meubles et les objets ont été grossis pour que celui ou celle qui les perçoivent ait l'impression d'avoir rapetissé. Ce changement d'échelle modifie la perception que le spectateur a du réel et l'oblige à se souvenir de ses perceptions passées. De ce point de vue, l'espace représenté est un espace écrasant qui finit par dominer son spectateur. L'étroitesse des pièces ainsi que la chaleur qui se dégage des « métamorphes » contribuent à générer un sentiment de claustrophobie.

De plus, l'œuvre d'art génère sa propre durée qui dépendra notamment du temps (quantifiable) que le spectateur passera dans l'installation qui pourra se compter en minutes ou en heures. S'opposant à ce temps universel et objectif, le spectateur vivra

⁶⁸ Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installations, L'art en situation*, tome 1, Paris : Thames & Hudson, 1997, p. 7.

⁶⁹ Ce terme est utilisé dans le sens « d'un temps vécu par la conscience ». Henry DUMÉRY, « temporalité », *Encyclopædia Universalis* < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite/>>

⁷⁰ Thierry Raspail, *Expérience de la durée : Biennale de Lyon 2005*, Paris : Paris Musées, 2005, p. 7.

également un « sentiment intérieur de la durée » comme le nomme Bergson, c'est-à-dire un temps subjectif, vécu par le sujet⁷¹ et qui dépendra donc de chaque spectateur.

Par ailleurs, il y a dans chacune des pièces de l'installation un espace scénographié : Burden y a disposé des éléments de décor et les a agencés de manière à créer une ambiance spécifique tout en permettant également à ses spectateurs de se déplacer dans l'œuvre d'art. Chaque pièce de l'installation se ressemble, à des détails près. C'est cette répétition qui permet de capter l'attention des spectateurs : ces derniers doivent se montrer vigilants pour pouvoir détecter les subtiles variations de pièce en pièce. Burden multiplie et intensifie donc les sources sensorielles au fur et à mesure. En sollicitant le toucher, elle invite à une expérience charnelle de son œuvre d'art qui s'inscrit dans un « art de la sensation⁷² ». Le spectateur simultanément « touche » et « est touché » par l'œuvre : il doit pousser ou tirer les portes pour pénétrer dans les pièces de l'installation et l'augmentation de la température des pièces, fait d'autre part, réagir son corps qui transpire.

Selon Elridge, *The Suffocation Rooms* est une œuvre d'art dont le sens repose sur la perception de chaque spectateur : « *It means what you feel* » (BW, 133). Ce qui compte véritablement pour les deux artistes est de faire vivre une expérience unique à leurs spectateurs durant laquelle l'art fusionne avec la vie et la relation à l'œuvre atteint une intensité extrême.

B. L'art poussé à ses extrêmes

a) Outsiders / intruders : des critiques d'art malveillants

On peut relever dans *The Blindfold*, dans *What I Loved* ainsi que dans *The Blazing World* la présence de journalistes masculins dont la fonction première est d'être critique d'art. Ces personnages possèdent de nombreuses caractéristiques communes. Le physique et les tenues vestimentaires de Paris dans *The Blindfold* et de Henry Hasseborg dans *What I Loved* sont minutieusement décrites. Paris porte des costumes

⁷¹ Elizabeth Clément. Chantal Demonque. Laurence Hansen-Love. Pierre Kahn. « Temps ». *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, pp. 443-444 ;

⁷² « En faisant moins référence au site dans lequel elle prend place qu'aux sens qu'elle stimule, l'installation est passée d'un art en situation à un art de la sensation » Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installations II, L'empire des sens*, Paris : Thames & Hudson, 2004, p. 1.

aux couleurs voyantes et un maquillage qui donne à son visage l'aspect d'un masque. Hasseborg opte pour des tenues modernes et élégantes : « *always dressed fashionably in black* » (*WIL*, 46). Paris est petit « *a tiny man* » (*TB*, 124) tout comme Hasseborg « *he was a tiny bald person* » (*WIL*, 46). Par ailleurs, les descriptions de ces personnages font ressortir leurs traits disgracieux. En effet, Paris a une petite tête et des oreilles protubérantes (*TB*, 125) tandis que Hasseborg a un nez aplati et une énorme bouche (*WIL*, 46). Ces deux critiques d'art jouent avec leur apparence afin de se créer une personnalité. Ils peuvent être repérés aisément grâce à leurs corps que l'on peut appeler des « corps-spectacles ». Leurs identités, qui sont des simulacres, leur permettent de s'introduire dans le monde de l'art dans lequel les relations sont décrites comme superficielles. De plus, le ridicule de ces personnages est souligné. Dans *The Blindfold*, Iris mentionne plusieurs fois le style capillaire de Paris qu'elle juge grotesque : « *his silly hairdo* » (*TB*, 220). L'originalité et l'exubérance du critique d'art peuvent être interprétées comme l'expression d'une bouffonnerie visant à amuser les cercles huppés qu'il fréquente. Selon le protagoniste Leo, dans *What I Loved*, les choix vestimentaires de Hasseborg sont les signes visibles de sa fausseté. La maladresse et la prétention de ce personnage sont ainsi mis en évidence : « *He [...] had tossed a red scarf around his neck and over one sloping shoulder in the manner of a French student. This overt touch of vanity made me pity him for a moment* » (*WIL*, 76).

En outre, Paris, Hasseborg et Case sont tous les trois des critiques d'art connus pour avoir rédigé des articles haineux. La réputation de Paris est fondée sur la méchanceté de ses écrits : « *'He's an art critic,' Ruth continued, 'known for his nastiness in print* » (*TB*, 124). Hasseborg est célèbre pour sa plume sévère et ses opinions tranchées : « *Hasseborg was a novelist and art critic, known for his arch prose and scathing opinions* » (*WIL*, 46). Case, quant à lui, compare sa prose à une substance toxique : « *a writer with a squirt of venom* » (*BW*, 43). Bien que ces critiques d'art soient accusés d'immoralité et de partialité, leurs articles sont majoritairement appréciés et attendus. Hustvedt crée une « illusion référentielle⁷³ » en introduisant dans son récit des noms de journaux ou de magazines existants. Paris dans *The Blindfold*, a rédigé par exemple, des articles pour le journal *Village Voice*⁷⁴ (*TB*, 124) et dans *What I Loved*, un article

⁷³ Michael Riffaterre, « l'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 91-118.

⁷⁴ Le journal s'intitule précisément *The Village Voice*. Il a été créé en 1956 à Greenwich village. Il est un célèbre hebdomadaire culturel à New York.

sur l'installation de Bill intitulée *Hansel and Gretel* a été publié dans le magazine *Artforum*⁷⁵ (*WIL*, 87). L'auteur fait également référence à des revues ou à des magazines d'art qui ont existé mais qui ne sont, à ce jour, plus publiées. Dans *The Blazing World*, Oswald Case se targue d'avoir travaillé pour un magazine s'appelant *Blitz*⁷⁶ (*BW*, 41) et une interview de l'artiste Rune a été publiée dans *Art Digest*⁷⁷ (*BW*, 324). L'auteur invente également un très grand nombre de revues d'art ou de revues scientifiques. Elles ont des titres décrivant un choc « *Blast*⁷⁸ » (*WIL*, 198) ou mettant l'accent sur la vue : « *Visibility: A Magazine of the Arts* » (*BW*, 322) ; « *The Open Eye: An Interdisciplinary Journal of Art and Perception Studies* » (*BW*, 266). Enfin, plusieurs journaux font allusion dans leurs titres à la ville de New York ce qui laisse supposer qu'ils appartiennent à la presse locale : « *DASH: The Downtown Arts Scene Herald* » (*WIL*, 85) ; « *The Gothamite* » (*BW*, 212)⁷⁹. Les critiques d'art évoluent dans un microcosme géographique, social et culturel. Ils vivent ou travaillent dans les quartiers à l'ouest et au sud de Manhattan et plus spécifiquement dans *The Blindfold* et dans *What I Loved*, dans les quartiers de Greenwich Village, SoHo et Chelsea. La représentation de la ville de New York dans ces romans est particulièrement fidèle et suscite une véritable « effet de réel⁸⁰ ». Les endroits fréquentés par les critiques d'art sont sociologiquement mais aussi historiquement marqués. En effet, dans les années 1970, SoHo a attiré beaucoup d'artistes et de nombreuses galeries se sont implantées dans le quartier :

During the 1970s new galleries opened in SoHo, and the contemporary-art operations of many established uptown dealers were relocated among the artists' lofts, making the area the focus of

⁷⁵ *ArtForum* est un magazine mensuel américain, spécialisé dans l'art contemporain dont le siège est à New York.

⁷⁶ *Blitz* était une revue britannique publiée entre 1980 et 1991 consacrée à la mode et à la culture. Nous pouvons supposer que l'auteur s'amuse aussi avec le mot « *blitz* » signifiant « bombardement aérien » ou « attaque éclair » et fait le lien ainsi entre le contenu du magazine et l'impact que ses articles peuvent avoir, une fois publiés. En effet, Oswald Case relate dans *Blitz* des potins au sujet de personnes riches et célèbres dans le but de les glorifier mais aussi de les écraser : « At the magazine I developed my gift for gossip and the art of innuendo, puffing up and smacking down the rich and vain and much-photographed » (*BW*, 41).

⁷⁷ Le magazine *The Art Digest* était un mensuel new yorkais qui fut publié de 1926 à 1992. Il changea plusieurs fois de nom, s'intitulant ensuite *Arts* et pour finir *Arts Magazine*.

⁷⁸ Le nom de ce magazine est peut-être une allusion au magazine britannique intitulé *Blast* dont uniquement deux numéros ont été publiés en 1914 et en 1915. Les textes du premier numéro définissent le programme du mouvement artistique appelé le vorticisme. Ce mouvement a été fondé en 1914 par l'écrivain et peintre Percy Wyndham Lewis, le poète Ezra Pound et le philosophe Thomas Ernest Hulme. Il marque le début d'une esthétique moderne en Angleterre.

⁷⁹ Les revues dont les noms figurent entre guillemets sont des revues fictives.

⁸⁰ Roland Barthes, « l'effet de réel », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, op. cit., pp. 81-90.

the city's trade in the work of living artists. The galleries, in their turn, attracted art lovers and the "culture-curious" [...]⁸¹.

SoHo a été, petit à petit, délaissé et Chelsea est devenu le centre névralgique des galeries à partir des années 1990⁸². Ainsi, cet ancrage des romans dans une géographie mimétique new yorkaise aide à la caractérisation des personnages. Les critiques d'art appartiennent à une classe sociale aisée. Paris et Case possèdent de vastes appartements dans les secteurs les plus prisés de la ville et fréquentent des personnes fortunées qui jouent le rôle de mécènes. Case décrit cette élite comme peu cultivée et affichant des signes de richesse ostentatoire :

Culture in the big city is private business and much of its funding is in the hands of wealthy white women who, although they may not always have the dough themselves, vie for rising status as supporters of the arts. They gleam at benefit dinners, coiffed and perfumed and oiled and lifted, while their hubbies, exhausted from the rigors of deal-making, glance around them in confusion and snore through the rubber chicken (*BW*, 42-43).

Paris, Hasseborg et Case possèdent un lectorat certes réduit car les journaux, les magazines ou les revues pour lesquels ils travaillent sont plus ou moins spécialisés dans le domaine de l'art mais leurs articles possèdent néanmoins un impact important, attirant ou repoussant les foules. Lorsque Hasseborg juge sévèrement l'installation de Bill intitulée, *Hansel and Gretel*, il initie malgré lui un débat avec d'autres critiques d'art, ce qui contribue au succès de l'exposition : « *the contentious debate brought more and more people to the gallery* » (*WIL*, 87). Leurs articles peuvent aider à la promotion d'un artiste et attirer ainsi l'attention des collectionneurs, générant des investissements. Ils peuvent également lorsqu'ils sont négatifs, nuire à la visibilité des œuvres d'art et contribuer, parfois, à l'arrêt brutal de la carrière de l'artiste. Paris, par exemple, est accusé d'avoir poussé un ancien ami artiste au suicide. Celui-ci aurait décidé de mettre fin à ces jours suite à la lecture d'un article rédigé par Paris au sujet de ses œuvres d'art : « *They say a painter committed suicide after reading a review of his work by Paris in the Village Voice. [...] They were friends, maybe more than friends, and Paris had always promoted his work* » (*TB*, 124). Hasseborg est accusé

⁸¹ Charles R. Rimpson, *Soho : the Artist in the City*, Chicago : the University of Chicago Press, 1981, p. 3.

⁸² Hustvedt situe son roman *What I Loved* dans cette période de transition : « It takes place over 25 years, so it is a long time frame, but also that in some way, the city, and the climate of the city, that changed between 1975 and 2000 which is when the course of the book takes place, I wanted that to be part of the book itself.[...] Most of the book takes place when Lower Manhattan was such the centre of the art world. Those things are quite important », entretien avant l'auteur 17 août 2011.

lui aussi d'avoir fait du tort à de nombreux artistes que Leo appelle des « victimes ». Le critique d'art ciblerait des artistes au succès récent et ferait preuve de malveillance en exprimant des jugements catégoriques sur leurs œuvres :

In the seventies, Bernie had shown an artist named Alicia Cupp. Her delicate sculptures of fragmented bodies and bits of lace had sold very well in the Weeks Gallery. In the fall of '79, Hasseborg ravaged her work in a review for *Art in America*. "Alicia was always pretty fragile," Bernie told me, "but the article pushed her right over the edge. She was in Bellevue for a while and then she packed up and went to live in Maine. Last I heard, she was walled up in some little cabin with thirty cats" (*WIL*, 87).

De plus, les informations publiées par les critiques d'art sont souvent erronées ou peu fiables. Case et Hasseborg s'identifient à des artistes controversés avec qui ils ont noué des liens d'amitié. Leurs discours sur ces artistes et leurs créations apparaissent donc biaisés. Hasseborg voit en Teddy Giles un double, partageant avec l'artiste le même cynisme et le même goût pour la provocation : « *the man's work was the visual embodiment of his own voice—that smirking, cynical, joyless tone he usually adopted about art and artists* » (*WIL*, 203). Case pense éprouver les mêmes contradictions que Rune au sujet des personnes riches qu'il admire et méprise à la fois : « *he held my interest not only because I admired his work but because he embodied contradictions I felt in myself* » (*BW*, 191). Plusieurs narrateurs dans *The Blazing World* font ressortir les défauts de Case et l'accusent, entre autres, d'un manque de professionnalisme. La biographie qu'il entreprend au sujet de Rune intitulée *Martyred for Art* est contestée par des personnes proches de l'artiste comme sa sœur, Kirsten Larsen Smith : « *Hess : 'you feel the book misrepresented your brother?' Smith : 'You bet I do'* » (*BW*, 326). La critique d'art Rosemary Lerner insiste sur le travail journalistique très superficiel de Case qui, selon elle, n'a entrepris presque aucune recherche sur Rune : « *Case relies heavily on what Rune told him* » (*BW*, 73). Or, nous le verrons, Rune aimait s'inventer plusieurs vies. Face à ces nombreuses voix dans la narration qui le discréditent, les propos de Case sur son travail qui s'achèvent sur l'autopromotion de son ouvrage, le rendent particulièrement ridicule et vaniteux :

My book *Martyred for Art* (Mythrite Press, 2009) is Rune's story, and I stand behind it. I spent a couple of years on it, doing in-depth reporting—making interviews, chasing clues and documents. Read the book! It's at your local bookstore. Order it online (*BW*, 46).

L'auteur s'amuse de toute évidence avec ce personnage et on peut déceler une moquerie dans le choix du nom de la maison d'édition : « *Mythrite* » qui peut se lire

« *miswrite* », signifiant « mal écrit ». Comme nous l'avons étudié dans la deuxième partie de cette thèse, Case n'avait pas réussi à comprendre le message que l'artiste Harriet Burden souhaitait transmettre au travers de son installation *The History of Western Art* qui était une collaboration avec l'artiste Anton Tish. Le critique d'art n'avait pas non plus réussi à percevoir le fil narratif entre les différentes œuvres d'art qui composaient cette installation. Hasseborg, dans *What I Loved*, propose également une interprétation de l'installation de Bill *Hansel and Gretel* qui ne semble pas pertinente. Le critique d'art se focalise sur le physique et plus particulièrement, sur le style vestimentaire de l'artiste qui serait, selon lui, une sorte de déguisement. En outre, la beauté et l'assurance de Bill lui donnerait du « glamour ». Afin d'appuyer cette idée, il accompagne son article d'une grande photographie qui, extraite de son contexte, laisse à penser que l'artiste soigne son apparence et se donne de l'importance. De plus, le critique d'art propose une interprétation très simpliste de l'installation qui se compose de neuf tableaux. Hasseborg se concentre principalement sur le personnage de la sorcière qui apparaît dans le sixième tableau. Bill l'a représentée de manière à faire ressortir sa laideur et sa rage. Pour Case, cette image est l'expression de la misogynie de l'artiste :

When the *Hansel and Gretel* works were shown, they caused a ruckus. The man behind the uproar was Henry Hasseborg, who had written an article for *DASH: The Downtown Arts Scene Herald* with the headline GLAMOUR BOY'S MISOGYNIST VISION. Hasseborg first accused Bill of adopting "the dressed-down macho look of the Abstracts Expressionists to pander to wealthy European collectors." He then blasted the work as "facile illustration" and went on to call it "the most blatant artistic expression of the hatred of women in recent memory." In three tightly packed columns of print, Hasseborg fumed and boiled and spat venom. The article included a large photograph of Bill wearing sunglasses and looking very much like a movie star. Bill was stunned. Violet cried. Erica referred to the article as an example of "narcissistic hatred," and Jack chuckled, "Imagine that little skunk masquerading as a feminist. Talk about pandering!" My own feeling was that Hasseborg had been waiting to strike. By the time the article appeared, Bill had received enough attention to be deeply resented by a few people. Envy and cruelty inevitably accompany fame, however small that fame may be (*WIL*, 86).

L'utilisation de lettres majuscules pour le titre de l'article permet de le faire ressortir du reste du paragraphe. L'auteur reprend les codes typographiques de la presse à scandales dont les gros titres attirent l'attention. Les propos de Hasseborg sélectionnés et rapportés par Leo, le narrateur, démontrent que le critique d'art a recours à l'exagération comme le prouve l'usage du superlatif « *the most blatant* ». Hasseborg accuse Bill de ses propres torts. Il projette sur l'artiste une des facettes de sa personnalité qui est de cultiver les illusions. Il opère des raccourcis et reproche à Bill

d'avoir privilégié la facilité. Enfin, il fait preuve d'animosité et dénonce la haine qu'il pense avoir décelé chez l'artiste.

Hustvedt crée dans ses romans des microcosmes géographiques mais aussi des « petits mondes » dans lesquels sont dépeints des relations privilégiées. Les liens d'amitiés et d'amour sont très forts entre les personnages principaux qui vivent proche les uns des autres. Leo, par exemple, entretient une solide amitié avec Bill. Lorsqu'il est amené à écrire un essai sur une de ses installations, *Hysteria Pieces*, il propose une analyse approfondie et fait preuve de beaucoup d'humilité et de respect : « *I had done all that I could reasonably do under the circumstances, but the truth was that I needed years, not a month, to think through those pieces* » (WIL, 77). A l'opposé, les critiques d'art apparaissent donc comme des intrus qui viennent menacer un équilibre fragile. Ils sont également des mauvais observateurs se contentant d'émettre des commentaires virulents sans fondements. Ils se situent hors du microcosme et, à côté, au dehors, des œuvres d'art dans le sens où ils n'arrivent pas à percevoir leur force :

In many of my books, I set up these microcosms of characters so they have a space that suits the interactions or intimacy of these relations. Sometimes there are these outsiders, often I have realised now, looking at my own work, there is often some figure of an outsider. Paris in *The Blindfold*, and they're usually ambiguous. There is the journalist in *What I Loved*, a journalist in *The Sorrows of An American*: the red haired lady. Now, I have a journalist who narrates part of the book but, these again are sort of outsider-observers, who are often getting the story wrong or who are slightly malignant and so they are like the intruders into the microcosm⁸³.

b) *Images de corps violentés, meurtre et suicide*

Bill, le protagoniste de *What I Loved* et Burden la protagoniste de *The Blazing World*, représentent de nombreuses figures humaines dans leurs œuvres d'art. Ce sont principalement des figures féminines qui prennent l'apparence, parfois, de monstres ou de créatures hybrides. Les corps des personnes représentées sont souvent grossis ou agrandis. De plus, leurs peaux sont des surfaces fragiles et délicates qui sont généralement sublimées ou sur lesquelles peuvent être observées des traces superficielles. Les figures humaines ne sont cependant jamais représentées blessées ou mortes. Si la nudité peut appeler à une envie d'« ouvrir » le corps, comme nous l'avons évoqué dans la deuxième partie de cette thèse, il n'y a pas de représentation de

⁸³ Entretien avec l'auteur 17 août 2011.

ce passage à l'acte. Or, les artistes Teddy Giles, dans *What I Loved*, et Rune, dans *The Blazing World*, franchissent une frontière en introduisant dans leurs œuvres d'art, des mises en scène dans lesquelles les corps sont éventrés, saignés et décapités.

Alors que toutes les œuvres d'art de Bill, de Burden et de Rune possèdent des titres, les installations de Giles en sont dépourvues. Les personnages de *What I Loved* se réfèrent aux œuvres réalisées par cet artiste en utilisant le mot « *show* » (*WIL*, 198-199-201-299-300). L'auteur met en lumière de cette façon la dimension spectaculaire des installations de Giles et semble initier, au travers de ce personnage, un questionnement sur la légitimité de ce type d'art. En effet, Giles provient du monde de la nuit et c'est le côté scandaleux de ses performances qui a attiré l'attention d'un propriétaire d'une galerie : « *He started out performing in clubs. Larry FINDER saw him and brought the work into the gallery* » (*WIL*, 198). Plusieurs personnages qui possèdent une connaissance très limitée, ou, au contraire, étendue, de l'histoire de l'art, prennent part à une conversation animée sur l'installation de Giles. Tous s'accordent à dire que l'œuvre d'art est mauvaise et explicitent leurs jugements en s'appuyant sur différents critères. Lola, une jeune actrice, qui est décrite comme très jolie, mais écervelée, insiste sur le dégoût profond que lui a inspiré l'œuvre. Son bouleversement, qui est exagéré, peut être repéré par l'utilisation en deux fois d'une expression traduisant une forte surprise « *Oh my God* » (*WIL*, 198) et l'emploi de la forme exclamative : « *so disgusting* » (*WIL*, 198) ; « *it was soooo gross* » (*WIL*, 198). Une description très sommaire de l'œuvre est donnée par ce personnage qui ne mentionne pas, dans un premier temps, les matériaux et les médiums utilisés : « *It's bodies all cut up— women and men and even kids* » (*WIL*, 198). La frontière entre l'art et la réalité est ainsi troublée.

Le lecteur est dans une situation d'attente : il a, dans un premier temps, uniquement accès à un discours sur une œuvre d'art fictive. L'auteur introduit de nombreuses références d'artistes contemporains réels. Ce procédé permet d'ancrer la narration dans le réel et surtout, pour un lecteur idéal, de rapprocher l'artiste fictif de plusieurs mouvements artistiques et ainsi de mieux visualiser son œuvre. Les artistes cités ont tous utilisé leur corps comme un moyen d'expression artistique, qu'ils aient appartenu

à l'Actionnisme viennois⁸⁴ tel que Rudolf Schwarzkogler⁸⁵ ou à l'art conceptuel américain tel que Chris Burden⁸⁶. Tom Otterness⁸⁷ et Bob Flanagan⁸⁸ qui sont également mentionnés, ont voulu faire de la violence une expérience esthétique.

Leo, le « narrateur-voyeur » entreprend une description plus détaillée de l'œuvre de Giles. C'est l'unique *ekphrasis* du roman qui est dédiée à l'art de cet artiste. Un retour à la ligne et l'ouverture d'un nouveau paragraphe signale un « changement de régime⁸⁹ » du texte. La mention d'un « lieu stratégique⁹⁰ » du voir – une galerie – et l'utilisation du verbe « *see* » confirment le passage du récit à la description picturale :

Before his show closed at the Finder Gallery at the end of May, I went to see it. Lola's description hadn't been off the mark. The show resembled the aftermath of a massacre. Nine bodies made of polyester resin and fiberglass lay on the gallery floor, dismembered, ripped open, and decapitated. What appeared to be dried blood stained the floor. The instruments of the simulated torture were displayed on pedestals: a chain saw, several knives, and a gun. On the walls hung four huge photographs of Giles. In three he was performing. He wore a hockey mask in the first and held a machete. In the second he was in drag, dolled up in a blond Marilyn wig and evening gown. In the third, he sprayed his enema. The fourth photograph presumably showed Giles as "himself." He was sitting on a long blue sofa in ordinary clothes with a television remote control in his left hand. His right hand appeared to be massaging his crotch. He looked pale, calm, and not nearly as young as Mark had said he was. I would have guessed that Giles was at least thirty (*WIL*, 201-202).

⁸⁴ L'actionnisme viennois est initié en 1960 en Autriche par les artistes Otto Muehl, Hermann Nitsch puis Günter Brus et plus tard Rudolf Schwarzkogler. Marqués par les horreurs de la seconde guerre mondiale, ces artistes prônent un retour radical à la réalité et pour cela mettent en jeu leur propre corps dans leur pratique artistique. Il s'agissait d'explorer ce « nouveau support » en y ajoutant : « un caractère ouvertement blasphématoire, violent et outrageux, symbolisé par l'utilisation, très consciente d'ailleurs, du sang, d'excréments, d'organes sexuels, du danger [...], ainsi que de l'agressivité ». Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », in *L'Art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris : Réunion des musées internationaux, 1996, p. 73-87.

⁸⁵ Rudolf Schwarzkogler est né en 1940 à Vienne et se suicide en 1969. Il a produit des textes, des dessins et réalisé des actions. Il était, dans la plupart de ses œuvres, son propre modèle. Il utilisait des objets tranchants (ciseaux, lames de rasoirs) ou agressifs (seringue, pipettes, câbles et tuyaux) dans ses œuvres d'art. Dans *Action 3* (1965), il met en scène son modèle Heinz Cibulka. Les images montrent le sexe du jeune homme entouré de gaze et reposant sur un support rectangulaire noir. La présence d'objets coupants suggère une castration. Ces photographies ont été exposées à titre posthume lors de la *Documenta 5* de 1972.

⁸⁶ Chris Burden (1946-2015) était un artiste américain qui, dans les années 1970, a été l'un des principaux protagonistes du Body Art. Il a réalisé toute une série de performances dans lesquelles il se mettait en danger. Dans sa performance emblématique intitulée *Shoot* (1971), il demande à un complice de lui tirer une balle dans le bras. Il a conçu dans les années 1980, de vastes sculptures et des installations.

⁸⁷ Né en 1952, il est un sculpteur américain. Plusieurs de ses œuvres sont exposées dans des espaces publics aux États-Unis. Il a été tristement célèbre pour une vidéo intitulée *Shot Dog Film* (1977) dans laquelle on le voit en train de tirer une balle dans la tête d'un chien qu'il a préalablement attaché.

⁸⁸ Bob Flanagan (1952-1996) était un auteur et artiste américain. Il se mettait en scène dans des performances masochistes extrêmes.

⁸⁹ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 99.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 97.

Le « narrateur-voyeur » mentionne, tout d’abord, sa première impression de l’installation : « *the show resembled the aftermath of a massacre* ». Puis, il détaille les différents éléments qui composent l’œuvre d’art. Son regard se focalise, dans un premier temps, sur les éléments occupant le sol de la galerie et s’attarde, dans un deuxième temps, sur les œuvres accrochées au mur. On peut relever la présence d’un lexique spécialisé. En effet, les matériaux ainsi que les médiums employés sont précisés (« *polyester resin and fiberglass* », « *photographs* ») tout comme le recours à une pratique artistique spécifique : « *performing* ». En jouant avec le procédé de l’accumulation, l’auteur souligne le sentiment d’oppression ressenti par le narrateur face à une œuvre d’art caractérisée par la répétition et l’exagération. Les champs lexicaux des armes (« *knives* », « *gun* », « *machete* »), de la souffrance (« *torture* », « *dried blood* », « *ripped open* ») et de la mort (« *dismembered* », « *decapitated* ») confirme la prédominance d’un thème central qui est décliné dans tous les éléments de l’installation. Les hésitations du narrateur révèlent l’aspect artificiel de la représentation de cette scène d’horreur : « *What appeared to be dried blood* ». Le personnage insiste dans sa description sur les notions d’imitation et de faux-semblants qui semblent être au cœur de l’œuvre de son installation : « *simulated torture* » ; « *he was in drag* ». En introduisant des représentations abjectes (« *he sprayed his enema* ») et obscènes (« *His right hand appeared to be massaging his crotch* »).

Cette *ekphrasis* est ensuite suivie de deux autres paragraphes qui prolongent « l’effet-pictural ». Le narrateur entreprend une analyse approfondie de l’installation. L’étendue de la culture du personnage est une nouvelle fois démontrée, tout comme son plaisir à déchiffrer et à analyser les œuvres d’art. Un jeu d’opposition et de correspondance est ainsi mis en place entre l’œuvre de Giles et d’autres œuvres d’art.

The show repulsed me, but I also found it bad. In the name of fairness, I had to ask myself why. Goya’s painting of Saturn eating his son was just as violent. Giles used classic horror images presumably to comment on their role in the culture. The remote control was an obvious allusion to television and videos. Goya, too, borrowed from standard folk images of the supernatural that were immediately recognizable to anyone who saw his work, and they were also meant as social commentary. So why did Goya’s work feel alive and Giles’s dead? The medium was different. In Goya, I felt the physical presence of the painter’s hand. Giles hired craftsmen to cast his bodies from live models and then fabricate them for him. And yet, I had admired other artists who had their work made for them. Goya was deep. Giles was shallow. But then sometimes shallowness is the point. Warhol had devoted himself to surfaces—to the empty veneers of culture. I didn’t love Andy Warhol’s work, but I could understand its interest.

The summer before my mother died, I’d traveled alone in Italy and made the journey in Piedmont to Varallo to see the *sacro monte* and the chapels above the town. In the Chapel of the Massacre of the Innocents I saw the weeping mothers and murdered babies with real hair and clothes, and their effect on me was wrenching. When I walked through the Finder Galley and looked at

Giles's polyurethane victims, I shuddered but felt little connection to them. It may have been partly due to the fact that the figures were hollow. There were a number of artificial organs, hearts, stomachs, kidneys, and gall bladders lying among the mess of bodies, but when you peered into a severed arm, there was nothing inside it (*WIL*, 201-202).

Hustvedt dans *What I Loved* introduit une longue description d'une vidéo de l'artiste Bill qui s'intitule *Icarus* (*WIL*, 332- 337). Dans *The Blazing World*, cette pratique artistique est utilisée par l'artiste Rune :

A small plastic-surgery work popped up at the lodge a couple of months later. Most of "the collection" Felix Lord had accumulated was in storage, but she had Rune's screen mounted on the wall upstairs, and we could all watch the artist's little film: *The New Me*. It began with multiple versions of "before and after" ads, including the old drawings of a scrawny wimp on the beach transformed into a muscleman. We saw the fat, sagging, lumpy, and drooping metamorphosed into the slender, tight, smooth and lifted. Rune, however, included "during" as well—films from facial surgery with blood-soaked gauze, knives slicing cheeks, skin flayed open, as well as flashes from an instructional video in which a row of practicing physicians bent over heads that had been severed from cadavers. The movie had a music video feel to it but played in silence, with fast cuts, clever edits that juxtaposed gore and loveliness. After about five minutes, the transformations became fantastical, a visual science fiction journey with animated bits of molded, airbrushed, robotic body-beautifuls. Rune himself was all over it in briefs stills, close-ups, and long shots, some flattering, some not. I liked it (*BW*, 141-142).

Phineas Q. Elridge est, une nouvelle fois, le « narrateur-voyeur ». Nous avons noté lors de notre étude de l'installation *The Suffocation Rooms*, décrite dans *The Blazing World*, la fiabilité de ce personnage qui s'est révélé très compétent. En effet, sa description permettait au lecteur de visualiser l'installation avec clarté. Par ailleurs, en tant que jeune artiste, Elridge est ouvert à de nouvelles pratiques artistiques. Nous verrons que son jugement sur la vidéo *The New Me* différera de celui d'un autre personnage, Bruno, le compagnon de Burden qui étudiera également l'œuvre.

Les préparatifs techniques mentionnés en amont de la description peuvent alerter le lecteur lui signalant la visualisation éminente d'une vidéo : « *she had Rune's screen mounted on the wall upstairs* ». L'œuvre d'art n'est donc pas découverte dans un musée mais dans l'intimité de la maison de Burden. Les personnages ont organisé des conditions optimales pour pouvoir la regarder. C'est une expérience collective comme l'indique l'utilisation du pronom sujet « *we* » : « *we could all watch* ». Le titre de la vidéo permet un ancrage dans le réel et joue également le rôle d'amorce. Il indique une thématique – la représentation de soi – et crée également du suspense puisqu'il annonce un changement radical : « *The New Me* ». De plus, il confirme la mégalomanie narcissique de l'artiste qui se met en scène dans toutes ses œuvres.

Elridge s'attache à identifier les images hétéroclites qui défilent sous ses yeux. Il repère des images destinées à un public de masse (« *ads* ») et d'autres inédites, réservées normalement, à un public d'initiés : « *films from facial surgery* » ; « *an instructional video in which a row of practicing physicians bent over heads that had been severed from cadavers* ». Ces images sont, pour la plupart, très spectaculaires. Elles dévoilent des corps qui ont été radicalement transformés et qui véhiculent une image de beauté stéréotypée reposant sur le culte de la minceur et d'une jeunesse éternelle : « *a scrawny wimp on the beach transformed into a muscleman* » ; « *the fat, sagging, lumpy, and drooping metamorphosed into the slender, tight, smooth and lifted* ». Elles montrent également des corps sanguinolents, découpés (« *blood-soaked gauze, knives slicing cheeks, skin flayed open* ») ou encore décapités : « *heads that had been severed from cadavers* ». Le narrateur s'intéresse aux effets visuels comme le prouve la présence d'un lexique technique. Il relève les mouvements de caméra (« *close-ups* ») et les types de cadrage utilisés : « *briefs stills* », « *long shots* ». Les techniques de montage qui contribuent à créer un effet de discontinuité visuelle sont aussi mentionnées : « *fast cuts, clever edits* ». La vidéo est centrée autour de l'image de l'artiste, qui est insérée entre les plans comme une ponctuation : « *Rune himself was all over it* ». La référence à un type de vidéo populaire (« *music video* ») donne au lecteur des informations concernant la durée de l'œuvre, qui semble être relativement courte, et permet d'insister sur les effets de rythme produits par le montage. L'absence de bande-son oblige le spectateur à se concentrer sur les images et à construire sa propre narration. La description d'Elridge permet de déceler la trame narrative de *The New Me*.

CONCLUSION

Comme l'indique son titre, « Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger. L'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt », notre thèse nous a permis de mettre en lumière les enjeux du texte pictural dans l'œuvre de Hustvedt. L'œuvre d'art convoquée par le texte, nous l'avons vu, ne se limite pas à la vocation de plaire.

À travers la description de *The Tempest* faite par Iris, la protagoniste de *The Blindfold*, Hustvedt réfléchit à l'expérience du spectateur face à l'œuvre d'art – une expérience sur laquelle elle ne cesse de s'interroger dans son œuvre littéraire, comme dans ses essais. Iris, la « narratrice-spectatrice », l'œil dans le texte, pour emprunter la terminologie de Louvel, est prise dans un jeu de séduction lorsqu'elle parcourt la toile du regard. Dépassant avec une facilité inquiétante les frontières séparant l'art de la réalité, elle se projette dans la toile pour devenir le sujet masculin du tableau. L'analyse de l'observation personnelle d'Iris, puis de sa description de *The Tempest* basée sur un souvenir, révèle qu'elle a créé sa propre « histoire » avec l'œuvre d'art. Le tableau génère pour la protagoniste une vision mais aussi un récit tous deux « intérieurs ». Comme nous avons pu le démontrer, le tableau est ensuite à l'origine d'une série de transgressions. Iris adopte le même « regard-voyeur » que Paris et se travestit ensuite en homme. Puis, elle revêt l'identité d'un personnage de fiction nommé Klaus. Nos analyses se sont focalisées principalement sur les enjeux du texte pictural ; ici une analyse à l'aide de la théorie du genre serait également intéressante, comme l'auteur semble le suggérer dans la réponse 12 de notre entretien avec elle :

I think it recurs in my work all the time that there's some kind of gender movement, from man to woman or woman to man. Bill, in his self-portrait, he's painted a woman but he calls it a self-portrait. So this idea of sort of sliding gender reality keeps coming back to me and I think that I find art in images, photography, these are good places for it to happen. Art is a place where we are not fixed, these images that come out of people and mental images as well, they are not fixed to some concrete body¹.

Nous avons examiné la signification des transgressions qui s'opèrent à partir de deux différentes formes d'art – la peinture et la littérature. Les analyses proposées dans la première partie de notre thèse nous permettent de formuler la conclusion que, lorsque l'imagination n'est plus rattachée à une forme de créativité et donc de liberté, elle est alors présentée par l'auteur comme un danger. La protagoniste en perte de repères est par la suite menacée par la folie.

¹ Entretien avec l'auteur 17 août 2011.

L'analyse détaillée de la description subjective de *The Tempest* nous a permis de révéler comment le texte met en exergue les conflits intérieurs du personnage : le lecteur, qui peut posséder *The Tempest* dans son « musée imaginaire », a accès aux désirs inconscients et aux peurs d'Iris. L'œuvre d'art, *The Tempest*, participe ainsi à la caractérisation du personnage. Nous avons rencontré des difficultés lors de l'analyse des passages-clefs liés à ce thème, et sommes parfois tombée dans le piège de la paraphrase explicative au détriment de l'analyse du texte. À trop vouloir étudier la notion d'intériorité, nous avons pu, parfois, verser dans une analyse « psychologisante ». Nous avons toutefois essayé de démontrer que l'*ekphrasis* portant sur *The Tempest* demandait une participation active de la part du lecteur. En effet, la mémoire, l'imagination et la culture de ce dernier sont fortement sollicitées. Ainsi, l'auteur, par le biais de ses personnages, introduit une vision et une interprétation du tableau de Giorgione. Le dispositif spécifique à la description picturale que Hustvedt introduit dans *The Blindfold* s'appuie sur des « marqueurs² » qui sont plus ou moins identiques dans les deux autres romans que nous avons étudiés, c'est-à-dire *What I Loved* et *The Blazing World*. Nous constatons que l'auteur maîtrise, dès son premier roman, la technique de faire apparaître, avec finesse et clarté, une image sur « l'écran interne³ » du lecteur.

Certaines parties des romans *The Blindfold*, *What I Loved* et *The Blazing World* s'apparentent à la critique d'art, tout en restant des œuvres littéraires. Il y aurait dans la démarche de Hustvedt une forte envie de faire partager à ses lecteurs le plaisir qu'une œuvre d'art peut susciter : « le plaisir de la critique d'art consiste à dire le tableau, à le décrire en son absence pour le faire voir, pour le mettre sous les yeux⁴. »

En revanche, nous avons démontré que les objets décrits par Leo dans *What I Loved* et par Iris dans *The Blindfold* ne suscitent pas une contemplation esthétique mais renvoient les personnages à un passé complexe. Leo, Iris, mais aussi Mr Morning, se servent de ces matériaux du quotidien pour concevoir des récits fictionnels. Le lecteur se trouve ainsi face à une mise-en-abyme du travail de l'écrivain. Il peut également, s'il est attentif et possède le savoir culturel attendu par l'auteur, repérer les allusions au genre pictural des Vanités lors de la description des objets appartenant à Leo ou rapprocher la démarche de Mr Morning de celle de l'artiste contemporaine, Sophie

² Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 33

³ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 9

⁴ *Ibid.*, p. 80.

Calle. Le tiroir de Leo et les boîtes de Mr Morning correspondent à des espaces fermés, protégés, et sont ce que nous avons appelé des « mondes intimes ». On retrouve dans les installations de Bill et de Harriet Burden, les protagonistes-artistes de *What I Loved* et de *The Blazing World*, des boîtes dans lesquelles sont placées des figurines. En parallèle, l’auteur rassemble souvent les personnages de ses romans dans une seule et même maison comme elle l’a indiqué lors de notre entretien :

(...) over and over again, I have my characters in the same house. *What I Loved*, it’s upstairs and downstairs – in the same building. Miranda lives downstairs from Erik (in *Sorrows of An American*). I mean it’s all very curious. Now, I have these sort-of artists and different people living in this single building in Red Hook. Something is going on there, I can’t explain it to you, but I guess I like the idea of these lives interacting within some consolidated space, a building or a neighbourhood, so that they’re not so far away from each other⁵.

Hustvedt crée donc une grande variété de microcosmes au sein de sa fiction. Leur fragilité est notamment soulignée par la présence de personnages « intrus » que nous avons étudiés dans la troisième partie de notre thèse.

Quand à la deuxième partie, intitulée « La relation entre l’artiste, l’œuvre d’art et le spectateur » elle a proposé une réflexion sur la vue et le toucher qui sont mis en relation dans les *ekphraseis* décrivant les œuvres de l’artiste Bill, le protagoniste de *What I Loved*. « Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde⁶ », dit Maurice Merleau-Ponty. Dans cette partie, nous avons analysé la manière dont le protagoniste, Bill, dans son tableau intitulé, *Self-Portrait*, représente la peau du sujet féminin comme une surface érotique sur laquelle des traces sont inscrites : la toile et la peau ainsi rapprochées ont conduit à des analyses approfondies où nous avons vu que, quand le spectateur « lit » la toile, son propre corps est impliqué.

Les jeux de pouvoirs et de séduction entre le peintre et son modèle décrits dans les passages-clefs étudiés de cette partie, ont comme point de départ le regard. Si, comme le formule France Borel, dans un langage dans lequel le rôle dominant est clairement attribué à un sujet regardant masculin (« les rayons du regard du créateur dardent son sujet, l’enveloppent ou le pénètrent, le caressent ou l’agressent »⁷) le regard constitue « le moteur essentiel » de la relation de séduction entre le peintre et son modèle, il faut néanmoins signaler que le passage qui décrit l’expérience du modèle, du point de vue

⁵ Entretien avec l’auteur 17 août 2011

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, in *Œuvres, op. cit.*, pp. 1759-60.

⁷ France Borel, *Le modèle ou l’artiste séduit, op. cit.*, p. 91.

de Violet, souligne la passivité du corps du modèle féminin, en contraste avec l'activité du corps du peintre – masculin.

Notre étude minutieuse des œuvres d'art intitulées *Self-Portrait* et *Hysteria Pieces* décrites dans *What I Loved*, nous a permis d'attester que le narrateur-spectateur (masculin) est dans le plaisir du voir et du toucher. En nous référant aux définitions données par Kenneth Clark dans *The Nude*, nous avons souligné que ces œuvres d'art proposent des représentations différentes de la nudité féminine. Dans la série *Self-Portrait*, le nu est sensuel, correspondant au terme anglais « *nude* » tandis que dans la série *Hysteria Pieces*, celui-ci apparaît plus angoissant, teinté de violence, se rapprochant du terme « *naked* ».

L'installation, *Hysteria Pieces* (composé de boîtes contenant des figurines représentant des femmes dites « hystériques » et des médecins), convoque les « leçons du mardi » de Jean-Martin Charcot : une audience principalement constituée d'intellectuels assistait à l'intérieur de l'hôpital de la Salpêtrière, à Paris, dans une pièce réservée à cet effet, à des expériences conduites sur des femmes hystériques. Il y avait là une véritable mise en scène, obéissant à un protocole bien orchestré. Notre étude, en s'appuyant sur la recherche de Georges Didi-Huberman⁸, a conclu que le prolongement entre la toile et la peau, fait du corps de l'hystérique un corps fantasmé et fantasmatique.

Les artistes Bill et Burden figurent indirectement dans leurs œuvres, laissant leurs empreintes ou dessinant leur ombre. Ils apparaissent ainsi sous des formes variées, se représentant en tant que monstre ou adoptant le corps du sexe opposé. Les deux artistes invitent les spectateurs à se projeter dans leurs œuvres et à prendre l'identité de l'« autre ». Nous avons souligné l'appel de l'artiste à dépasser l'interdiction de ne pas toucher ses œuvres d'art ; le jeu est donc bien ici transgressif. Des détails inscrits sur les œuvres invitent le spectateur à une vision rapprochée et des scènes hautement tactiles sont représentées.

Dans *The History of Western Art*, l'interaction avec le spectateur se complexifie. La représentation du corps de la femme est plus dérangeante. L'artiste invite à une remise en question d'un idéal de beauté féminin et critique les figures archétypales féminines. *Hysteria Pieces* et *The History of Western Art* sont des œuvres d'art qui

⁸ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit.,

permettent aux artistes de (dé)livrer des messages complexes nécessitant de la part du narrateur-spectateur mais aussi du lecteur, un travail de déchiffrement.

Dans la troisième partie, « L'œuvre d'art dangereuse » nous avons analysé des descriptions de photographies argentiques, mais également la manière dont le texte réussit à évoquer des photographies imaginées par la protagoniste. De riches images mentales sont ainsi évoquées. La violence inhérente à l'acte photographique (ici exercée par le protagoniste, George, qui n'hésite pas à photographier des scènes exposant la souffrance humaine) a pu être analysée à l'aide de la réflexion de Susan Sontag à ce sujet : « *Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder—a soft murder, appropriate to a sad, frightened time*⁹. »

Nous avons souligné que le photographe est présenté comme un personnage inquiétant, un « prédateur¹⁰ », pour employer le terme de Sontag. Il ne respecte aucun critère éthique qui pourrait le limiter dans sa pratique de la photographie. Nous avons pu réfléchir au point de vue de la protagoniste qui dénonce, entre autres, la violence d'une image prise sans consentement. La question posée par Iris quant à la capacité de la photographie de délivrer une vérité reste ouverte.

Dans le premier chapitre, « Le portrait photographique dans *The Blindfold* » nous avons étudié comment le roman met en scène le travail de George qui se révèle être également un manipulateur. Comme nous avons pu le démontrer, la description du portrait photographique par Iris s'effectue en deux fois et permet donc de déclencher un processus de révélation qui est progressif. L'image suscite des réactions extrêmes de la part d'Iris qui, dans un premier temps, ne se reconnaît pas. Nous sommes arrivée à la conclusion que le portrait photographique dans *The Blindfold* permet de mettre en lumière la fragmentation symbolique de la protagoniste et donc sa propre fragilité. De plus, les photographies de George qu'il assemble en paires et qu'il choisit d'exposer, offrent une représentation d'un monde chaotique et instable dans lequel les femmes apparaissent défigurées ou déformées.

Dans le deuxième chapitre, « Jeux de frontières », nous avons analysé la manière dont le roman dépeint l'œuvre d'une artiste en colère qui s'éloigne progressivement du beau. L'installation *The Suffocation Rooms*, nous l'avons vu, devient dangereuse

⁹ Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14

pour le spectateur qui se retrouve coincé dans une installation exiguë, chauffée et dont les éléments ont été conçus afin qu'il perde ses repères et que sa vision soit déformée. Burden, en incluant une sculpture hermaphrodite dans son installation, confirme vouloir brouiller les frontières séparant le féminin du masculin. Le jeu de travestissement auquel elle se prête avec l'artiste Phineas Q. Elridge, (son deuxième « masque ») lui permet d'adopter une autre identité sexuée. Nous pouvons avancer que le travestissement et en particulier, le travestissement féminin, est un leitmotiv dans les romans de Hustvedt¹¹. Un autre leitmotiv intéressant est celui de la présence d'une personne étrangère, voire étrange, qui est intrusive est dangereuse, et dont les caractéristiques menaçantes s'accroissent au fur et à mesure des romans. Ainsi, le photographe prédateur et manipulateur a cédé sa place dans cette partie aux critiques d'art prédateurs et dangereux. Ces personnages contribuent au succès ou à la perte des artistes au sujet desquels ils rédigent des articles élogieux ou haineux. Ils possèdent aussi le pouvoir de mettre en péril des « mondes » fragiles dans lesquels prédominent des relations d'amour et d'amitié. Enfin, nous nous sommes attachée à étudier les œuvres des artistes Teddy Giles et Rune qui utilisent tous deux leurs corps comme un moyen d'expression artistique et représentent dans leurs créations des corps éventrés, découpés ou décapités. L'auteur introduit ici dans sa fiction des pratiques artistiques qu'elle semble condamner. Au travers des descriptions de l'installation de Giles et de la vidéo de Rune, ressort un goût pour le scandale et la provocation qui rendent leurs œuvres très superficielles. Ces deux artistes sont présentés comme vaniteux et calculateurs, profitant des effets de mode dans l'art contemporain et des vicissitudes du marché de l'art pour s'enrichir. Cette partie n'a pas pu être achevée et mériterait d'être approfondie. L'étude d'un nouveau médium, l'art vidéo, et l'introduction d'un nouveau type d'*ekphrasis*, l'*ekphrasis* filmique, nous a semblé particulièrement intéressant et mériterait d'être l'objet de futures recherches.

Dans les trois romans que nous avons étudiés, *The Blindfold*, *What I Loved* et *The Blazing World*, les protagonistes expriment tous le besoin vital de créer, que cela soit des récits imaginaires ou des œuvres d'art. Leurs créations artistiques leur permettent de s'évader, de mieux se connaître ou encore de ne pas basculer dans la folie. Un rapprochement peut être effectué entre l'énergie créatrice des protagonistes et celle de

¹¹ Dans *What I Loved*, le personnage Violet se travestit aussi : elle prend l'habitude de porter les vêtements de son mari, l'artiste Bill, après la mort de ce dernier. Une étude de ces passages serait intéressante et permettrait d'approfondir cette analyse.

l'auteur qui publie, ces dernières années, ses romans à une cadence rapprochée. Hustvedt confie, en effet, que l'art n'est pas un choix mais une nécessité : « *In my case I write books because I have to. If I couldn't do it, I feel my life would be wrecked. Making art is a need*¹². » Les « narrateurs-spectateurs » témoignent de la beauté ou de la laideur des œuvres d'art qui s'offrent à eux, indiquent leur finesse ou leur grossièreté ou signalent encore la profondeur ou la superficialité de leur message quand il y en a un. Les « lecteurs-spectateurs » découvrent des expériences esthétiques riches et doivent, lorsqu'ils visualisent les œuvres d'art décrites, les « co-produire ». L'expérience de lecture devient donc très stimulante car comme le formule Barthes, le lecteur n'est « plus un consommateur mais un producteur du texte¹³ ». Hustvedt déclare produire de riches images intérieures lorsqu'elle rédige ses romans. Pour elle, écrire et voir ne peuvent fonctionner séparément : « *I don't think I could write these novels if I didn't see them*¹⁴. » À partir des mots de l'auteur, le lecteur est invité à créer ses propres images intérieures.

Lorsque nous avons débuté nos recherches sur l'œuvre de Hustvedt, très peu d'articles universitaires avaient été rédigés et aucune thèse n'avait été soutenue au sujet de l'auteur ni en France ni à l'étranger. Les travaux publiés s'intéressaient principalement aux relations intertextuelles entre les romans de Hustvedt et ceux de P. Auster¹⁵ ou se concentraient sur les notions d'identité et d'espace dans les premiers romans de l'auteur¹⁶. Durant ces trois dernières années, nous avons noté une nette augmentation du nombre de publications traitant de l'œuvre de Hustvedt notamment

¹² Michael Century, article « Neuroscience and the arts today » p. 22.

¹³ Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 10.

¹⁴ Lauren Walsh « Gender, Art, Perception : Lauren Walsh Interviews Siri Hustvedt », *LARB, Los Angeles Review of Books*, 24 mars 2014, édition électronique <<https://lareviewofbooks.org/article/gender-art-perception-lauren-walsh-interviews-siri-hustvedt/>> (dernière consultation le 06/11/2016)

¹⁵ Elizabeth Bronfen, « Gendering Curiosity : The Double Games of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle », in Annegret Heitmann et al. (ed.), *Bi-Textualität : Inszenierungen des Paares*, Berlin : Schmidt, 2000, pp. 283-302.

Christina Ljungberg, « Triangular Strategies : Cross-Mapping the Curious Spaces of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle » in Lucy Kay et al. (ed.), *Mapping Liminalities : Thresholds in Cultural and Literary Texts*, Bern : Peter Lang, 2007, pp. 111-135.

¹⁶ Kristiann Versluys, « New York as a Maze, Siri Hustvedt's *The Blindfold* (1992) », in Lens H. Giinter, Riese Utz (ed.), *Postmodern New York City*, Heidelberg : Winter Universitätsverlag, 2003, pp. 99-108. ; Alise Jameson, « Pleasure and Peril : Dynamic Forces of Power and Desire in Siri Hustvedt's *The Blindfold* », *Studies in the Novel*, n°42, 2010, pp. 421-442, édition électronique, <<http://www.readperiodicals.com/201012/2318878931.html>>, (dernière consultation 20/03/2014)

Christine Marks, « Hysteria, Doctor-Patient Relationships, and Identity Boundaries in Siri Hustvedt's *What I Loved* » *Gender Forum*, n°25, 2009, édition électronique, <<http://www.genderforum.org/index.php?id=220>> (dernière consultation le 07/11/2016)

en Allemagne où des chercheurs se focalisent sur la « visualité » de ses romans (« *Literary Visuality* »). Corinna Sophie Reipen¹⁷ et Johanna Hartmann¹⁸ dans leurs thèses publiées respectivement en 2014 et en 2016 citent des *ekphraseis* présentes dans les romans de Siri Hustvedt mais n'analysent ni leurs modes d'insertion dans le texte ni les effets de lecture qu'elles produisent sur le lecteur. Leur approche est focalisée sur la perception visuelle et sur les fonctions des descriptions d'œuvres d'art dans le récit. Après avoir cité l'*ekphrasis* du tableau de Giorgione, *The Tempest*, Reipen propose l'analyse suivante :

Iris's description of the Renaissance oil painting focuses on the woman's body and her child as well as the lightning above the city in the background. Giorgione's *nude painting* reveals that Iris has experienced visual immersion while looking at it and we can see this in her reflection on the painting: she remembers the *powerful effect* the painting had on her that accompanied her even after the viewing was over. She claims the painting is a memory, just like her description of it stems from her memory of the painting. Iris' emotional response to the painting is originated in its unusual gendered context: while Iris is convinced to look at a traditional nude painting that excludes the male spectator from the painted scene, we can verify that she misses the *real painted image*, the male figure in the left-hand corner of the painting¹⁹.

Nous avons centré nos recherches sur l'étude du pictural dans les romans de Husvedt mais une analyse des descriptions de la ville de New York, aurait été intéressante car cet espace urbain génère des productions artistiques comme par exemple, Matthew, le fils de Leo dans *What I Loved* qui réalise de nombreux dessins ayant pour sujet la ville. De plus, la création artistique des personnages, ses procédés et son déroulement, faite d'hésitations, de va-et-vient sur le support, de gestes précis, dynamiques, lents semblent faire écho parfois aux allées et venues et aux itinéraires des personnages dans la ville considérée par l'auteur comme un espace de liberté et de transgression. Les dernières installations de l'artiste Harriet Burden mériteraient également d'être analysées.

¹⁷ Corinna Sophie Reipen, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, New York : Peter Lang, 2014.

¹⁸ Johanna Hartmann, *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Work : Phenomenological Perspectives*, Wurtsburg : Konigshausen and Neumann, 2016.

¹⁹ Corinna Sophie Reipen, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, *op. cit.*, p. 83.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Siri Hustvedt

Romans

The Blindfold, (1992), London : Sceptre, 1994.

The Enchantment of Lily Dahl, London : Sceptre, 1996.

What I Loved, London : Sceptre, 2003.

The Sorrows of an American, London : Sceptre, 2008.

The Summer Without Men, London : Sceptre, 2011.

The Blazing World, London : Sceptre, 2014.

Essais

Yonder, London : Sceptre, 1998.

Mysteries of the Rectangle, New York : Princeton Architectural Press, 2005.

A Plea For Eros, London : Sceptre, 2006.

The Shaking Woman or A History of My Nerves, London : Sceptre, 2010.

Living, Thinking, Looking, London : Sceptre, 2012.

A Woman Looking at Men Looking at Women : Essays on Art, Sex, and the Mind, New York : Simon & Schuster, 2016.

Recueil de poésie

Reading to You, Barrytown, NY : Station Hill Press, 1983.

Autres publications

The Eight Voyages of Sinbad [Au pays des Mille et Une Nuits] avec les photographies de Reza, Arles : Actes Sud, 2011.

Articles

CENTURY Michael, *et al.*, « Neuroscience and the arts today », *PAJ, Journal of Performance and Art*, n°35 / 3, 2013, pp. 8-23.

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages sur l'œuvre de Siri Hustvedt

HARTMANN Johanna, *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Work : Phenomenological Perspectives*, Wurtsburg : Konigshausen and Neumann, 2016.

HARTMANN Johanna, MARKS Christine, ZAPF Hubert, *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt Works : Interdisciplinary Essays*, Berlin : De Gruyter, 2016.

MARKS Christine, *I am Because You Are: Relationality in the Work of Siri Hustvedt*, Winter : Heidelberg University Press, 2014.

REIPEN Corinna Sophie, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, New York : Peter Lang, 2014.

Articles sur l'œuvre de Siri Hustvedt

BRONFEN Elizabeth, « Gendering Curiosity : The Double Games of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle », in Annegret Heitmann *et al.* (ed.), *Bi-Textualität : Inszenierungen des Paares*, Berlin : Schmidt, 2000, pp. 283-302.

GRØNSTAD Asbjørn, « Ekphrasis Refigured : Writing Seeing in Siri Hustvedt's What I Loved », *Mosaic : a journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 45, September 2012, pp. 33-48.

LJUNGBERG Christina, « Triangular Strategies : Cross-Mapping the Curious Spaces of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle » in Lucy Kay *et al.* (ed.), *Mapping Liminalities : Thresholds in Cultural and Literary Texts*, Bern : Peter Lang, 2007, pp. 111-135.

O'BRIEN George, « *The Blindfold* », *The Antioch Review*, vol. 51, N°1, *Growing Up : Nurture or Neglect?*, Winter 1993, pp. 154-157.

VERSLUYS Kristiann, « New York as a Maze, Siri Hustvedt's *The Blindfold* (1992) », in Lens H. Giinter, Riese Utz (ed.), *Postmodern New York City*, Heidelberg : Winter Universitätsverslag, 2003, pp. 99-108.

ZAPF Hubert, « Narrative, Ethics, and Postmodern Art in Siri Hustvedt's *What I Loved* » in Astrid Erll, Herbert Grabes, Ansgar Nünning (ed.), *Culture : The Dissemination of Values through Literature and Other Media*, Berlin : De Gruyter, 2008, pp. 171-194.

Articles électroniques sur l'œuvre de Siri Hustvedt

JAMESON Alise, « Pleasure and Peril : Dynamic Forces of Power and Desire in Siri Hustvedt's *The Blindfold* », *Studies in the Novel*, n°42, 2010, pp. 421-442, édition électronique, <<http://www.readperiodicals.com/201012/2318878931.html>>, (dernière consultation 20/03/2014)

KNIRSCH Christian, « In a Time-Warp : The Issue of Chronology in Siri Hustvedt's *The Blindfold* », *COPAS : Current Objectives of Postgraduate American Studies*, n°11, 2010, édition électronique, <<http://copas.uni-regensburg.de/article/view/122/146>>, (dernière consultation le 21/03/2014)

MARKS Christine, « Hysteria, Doctor-Patient Relationships, and Identity Boundaries in Siri Hustvedt's *What I Loved* » *Gender Forum*, n°25, 2009, édition électronique, <<http://www.genderforum.org/index.php?id=220>> (dernière consultation le 07/11/2016)

Articles de presse et entretiens avec l'auteur, éditions électroniques

BEDELL Geraldine, « At long last – an intellectual page turner », *The Observer*, 19/01/2003, édition électronique, <<http://www.guardian.co.uk/books/2003/jan/19/fiction.features>> (dernière consultation le 26/09/2010)

CROM Nathalie, « Un monde flamboyant », *Télérama*, 10/11/2014, édition électronique, <<http://www.telerama.fr/livres/un-monde-flamboyant,118980.php>> (dernière consultation le 19/04/2017)

HODSON Heather, « Darkness and light », *The Telegraph*, 11/01/2003, édition électronique, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3588358/Darkness-and-light.html>> (dernière consultation le 17/04/2017)

KAKUTANI Michiko « Books of The Times; How 5 Strangers Reconfigure a Narrator's Life », *The New York Times*, 28/04/1992, édition électronique, <<http://www.nytimes.com/1992/04/28/books/books-of-the-times-how-5-strangers-reconfigure-a-narrator-s-life.html>> (dernière consultation le 18/04/2017)

MYERSON Julie, « *The Blindfold* », *The Guardian*, 11/01/2003, édition électronique, <<https://www.theguardian.com/books/2003/jan/11/featuresreviews.guardianreview27>> (dernière consultation le 18/04/2017)

NOIVILLE Florence, « Siri Hustvedt, sensationnelle », *Le Monde des livres*, 15/10/2014, édition électronique, <http://www.lemonde.fr/accesrestreint/livres/article/2014/10/15/6d6a629c676a6bc5936b69636a986b_4506453_3260.html> (dernière consultation le 19/10/2014)

SIMON Geneviève, « Le ‘Poche’ de la semaine : Siri Hustvedt, *Un monde flamboyant* », *La Libre Belgique*, 17/06/2016, édition électronique, <<http://www.lalibre.be/culture/livres-bd/le-poche-de-la-semaine-siri-hustvedt-un-monde-flamboyant-540733b8357030e6103d804b>> (dernière consultation le 21/06/2016)

SMITH Wendy, « Siri Hustvedt’s *The Blazing World* is a polyphonic, wrenchingly sad accomplishment », *The Washington Post*, 4/04/2014, édition électronique, <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/siri-hustvedts-the-blazing-world-is-a-polyphonic-wrenchingly-sad-accomplishment/2014/04/03/a6532d28-b796-11e3-a7c6-70cf2db17781_story.html> (dernière consultation le 19/04/2017)

WALSH Lauren, « Gender, Art, Perception : Lauren Walsh Interviews Siri Hustvedt », *LARB, Los Angeles Review of Books*, 24/03/2014, édition électronique, <<https://lareviewofbooks.org/article/gender-art-perception-lauren-walsh-interviews-siri-hustvedt/>> (dernière consultation le 06/11/2016)

Vidéos consultées en ligne

HUSTVEDT Siri, « My Louise Bourgeois », Lecture & Conversation, Haus Der Kunst, vidéo mise en ligne le 09/06/2015, <<http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/an-evening-with-siri-hustvedt-1/>> (dernière consultation le 08/11/2015)

ROGNLIE Elin, HUSTVEDT Siri, SACKLER Elizabeth, « Siri Hustvedt’s *The Blazing World* », lecture and conversation, Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, vidéo mise en ligne le 21/01/2015, <www.brooklynmuseum.org/eascfa/video/> (dernière consultation le 08/11/2015)

Film

MILLER Claude, *La chambre des magiciennes*, Annie Miller, Jacques Fansten (prod.), 1999.

THÉORIE DE L’IMAGE / TEXTE ET IMAGE

Ouvrages

AUMONT Jacques, *L’image*, 1990, Paris : Armand Colin, 2011.

HEFFERNAN James A. W., *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, 1993, Chicago: Chicago University Press, 2004.

JOLY Martine, *Introduction à l’analyse de l’image*, Paris : Armand Colin, 2005.

—, *L’image et les signes*, Paris : Armand Colin, 2011.

LOUVEL Liliane, *L’œil du texte, Texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

—, *Texte et Image, Images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

—, *Le tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Articles

LOUVEL Liliane, « Séduisant détail », *La Licorne*, « Le Détail », Colloques VII, Hors-série, 1999, pp. 3-12.

—, « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions », *Arborescences : Revue d'Études Françaises*, n°4, 2014, pp. 15-32.

GLEIZES Delphine, « 'Vanités', codes picturaux et signes textuels », *Romantisme*, « Images en texte », n°118, SEDES 2002, pp. 75-91.

PHILOSOPHIE

Ouvrages

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957.

—, *Histoire de l'œil*, in *Œuvres Complètes*, I, Paris : Gallimard, 1970.

—, *La Jésusve*, in *Œuvres Complètes*, II, Paris : Gallimard, 1970.

—, *L'Histoire de l'érotisme* in *Œuvres Complètes*, VIII, Paris : Gallimard, 1976.

—, *L'Érotisme*, in *Œuvres Complètes*, X, Paris : Gallimard, 1987.

—, *L'Archangélique et autres poèmes*, 1967, Paris : Gallimard, 2008.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.

BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, vol. I, Paris : Folio Gallimard, 1999.

DA SILVA-CHARRAK, Merleau-Ponty, *Le corps et le sens*, Paris : PUF, 2005.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Paris : Albin Michel, 1994.

HALL Edward T., *La dimension cachée*, 1966, Paris : Éditions du Seuil, 1971.

IRIGARAY Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974.

LE BRETON David, *La Saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris : Editions Métailié, 2006.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

—, *L'Œil et l'esprit*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2010.

—, *Le visible et l'invisible*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2010.

PLATON, *Le Banquet*, Luc Brisson (trad.), 5^e édition, Paris : Flammarion, 2007.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Articles électroniques

ALLARD-POESI Florence, PERRET Véronique, « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? », *Cahier de Recherche DMSP Dauphine*, n°263, 1998, édition électronique <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00537615>> (dernière consultation 21/03/2017).

SPIRE Antoine, « Autrui est secret parce qu'il est autre », entretien avec Jacques Derrida, *Le Monde de l'éducation*, n° 284, septembre 2000, pp. 14-21, édition électronique, <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/autrui-est-secret-parce-qu'il-est-autre/>> (dernière consultation le 05/10/2015)

CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES

Ouvrages

ARNAUD Alain, EXCOFFON-LAFARGE Gisèle, *Bataille*, Paris : Seuil, 1978.

DETOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco : Éditions du Rocher, 2006.

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, 1972, Paris : éditions du Seuil, 2007.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris : éditions Verdier Poche, 2010.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris : Gallimard, 1990.

MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1965.

—, *La Métamorphose des Dieux III, L'Intemporel*, Paris : Gallimard, 1976.

MONTIGNY Gilles, *Maurice Halbwachs, Vie, œuvres, concepts*, Paris : Ellipses, 2005.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris : Seuil, 1983.

SALLES Catherine, *Quand les dieux parlaient aux hommes, Introduction aux mythologies grecque et romaine*, Paris : Tallandier, 2003.

STEPHANE Roger, *André Malraux, Entretiens et précisions*, Paris : Gallimard, 1984.

ZARADER Jean-Pierre, *Le vocabulaire de Malraux*, Paris : Ellipses, 2001.

Chapitre d'ouvrage

BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, 1939, Paris : Gallimard, 2000, pp. 329-390.

RIFFATERRE Michael, « l'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 91-118.

Article

LIPPI Silvia, « Transgression et Violence chez Bataille et Lacan », *La clinique Lacanienne*, N°10, 2006/1, pp. 245-262.

Article électronique

DUBIED Annik, « Une définition du récit d'après Paul Ricoeur, Preamble à une définition du récit médiatique », *Communication*, vol. 19/2, 2000, édition électronique, <<https://communication.revues.org/6312>> (dernière consultation le 14/03/17)

PSYCHOLOGIE / PSYCHANALYSE

Ouvrages

- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.
—, *Résultats, idées, problèmes*, vol. 2, Paris : Presses Universitaires de France, 1985.
KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.
LAVEYSSIERE Marie-Thérèse, *Freud, Choix de textes*, Paris : Masson, 2003.
TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel*, Paris : Dunod, 1997.
VINCENT Thierry, *L'anorexie*, Paris : Odil Jacob, 2006.

Articles

- IRIGARAY Luce, « Psychanalyse et sexualité féminine », *Les Cahiers du Griff, Ceci (n') pas (mon) corps*, n°3, 1974, pp. 51-65.

HYSTÉRIE

Ouvrages

- BOURNEVILLE Désiré-Magloire, REGNARD Paul, *Iconographie photographique à la Salpêtrière : Service de Monsieur Charcot*, Paris, 3 vol., t. I : 1876-77, t. II : 1878, t. III : 1879-80.
BOUCHARA Catherine, *Charcot, Une vie avec l'image*, Paris : Éditions Philippe Rey, 2013.
CHARCOT Jean-Martin, *Leçons sur l'hystérie virile*, Paris : Le Sycomore, 1984.
—, *Leçons du mardi à la Salpêtrière, Policliniques*, Paris : Tchou, 2002.
CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris : Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier éditeurs, 1887.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula, 1982.
EIDENBENZ Céline, *Pulsion[s] art & déraison*, Waterloo : Éditions Renaissance du livre, 2012.
FREUD Sigmund, « Charcot », 1893, *Résultats, idées, problèmes. I. 1890-1920*, Jean Laplanche (trad.), Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
HARRUS-REVIDI Gisèle, *L'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997.
HUSTVEDT Asti, *Medical Muses : Hysteria in nineteenth Century*, Paris : Norton & Company, 2011.
ISRAEL Lucien, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris : Masson, 2001.
LONDE Albert, RICHER Paul, DE LA TOURETTE Georges G., *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, Clinique des maladies du système nerveux*, Jean-Martin Charcot (dir.), Paris, 28 vol., 1888-1918.

SIMON-DHOUILLY Nadine, *La Leçon de Charcot, Voyage dans une toile*, cat. exp., Paris : Musée de l'Assistance Publique, 1986.

Chapitres d'ouvrages

LASEGUE Charles, « Des hystéries périphériques », 1878, *Ecrits Psychiatriques*, Toulouse : Privat, coll. « Rhadamanthe », 1971, pp. 151-163.

YI Mi-Kyung, « Hystérie » in *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano (dir.), Paris : Presses Universitaires de France, 2007, pp. 474-478.

Articles

ARAGON Louis, BRETON André, « Le Cinquantenaire de l'Hystérie : 1878-1928 », *Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, pp. 20-22.

BOUCHARA Catherine, « Charcot, voir et guérir. Une iconographie au service de la médecine », entretien, in *Art Absolument*, « Charcot. Une vie avec l'image », hors-série 2014, pp. 8-15.

Articles électroniques

LAKHDARI Sadi, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 8, 1 / 2007, pp. 201-09, édition électronique, <www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2007-1-page-201.htm>, (dernière consultation le 29/10/2014)

WINOCOUR Alice « Rencontre avec Alice Winocour », entretien, *Grand Écart*, mis en ligne le 06/11/2012, <<http://www.grand-ecart.fr/portraits/film-augustine-interview-alice-winocour/>>, (dernière consultation le 02/03/2015).

Thèse

EIDENBENZ Céline, « Expressions du déséquilibre, L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914) », thèse de doctorat, Université de Genève, décembre 2010, direction : Dario Libero Gamboni, Vincent Barras.

Emissions radio

CAUNAC François, PORTIS-GUERIN Mydia (réalisation), « Les nouveaux chemins de la connaissance : la naissance de l'hystérie », invité Georges Didi-Huberman, 22 juin 2012 à 10h00 (59 minutes), *France Culture*.

FRANCHINI Anne (réalisation), « Du jour au lendemain », invité Georges Didi-Huberman, 12 décembre 2013 à 00h00 (34 minutes), *France Culture*.

Film

WINOCOUR Alice, *Augustine*, Isabelle Madelaine, Émilie Tisné, Laurent Pétin, Michèle Pétin (prod.), 2012.

LE CORPS ET SES REPRÉSENTATIONS

Ouvrages

- ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- COURTINE Jean-Jacques, *Histoire du corps, Les mutations du regard*, vol. XXe siècle, Paris : Seuil, 2006.
- CREED Barbara, *The Monstrous Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis*, London : Routledge, 2003
- FOUCAULT Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris : Gallimard, éditions du Seuil, 1999.
- MARZANO Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- , *La philosophie du corps*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais- je ? », 2007.
- NEAD Lynda, *The Female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*, London : Routledge, 1992.
- USSHER Jane, *Managing the Monstrous Feminine : Regulating the Reproductive Body*, London : Routledge, 2006.

Essai

- HUSTON Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Paris : Actes Sud, 2012.

Chapitres d'ouvrages

- DUBY Georges, « Images de Femmes », in Georges Duby, Michelle Perrot (ed.), *Images de Femmes*, Paris : Plon, 1992, pp. 8-33.
- DRAWNER Lois, « The Dysmorphic Bodies of *Alice in Wonderland* », in Paul L. Yoder, Peter Mario Kreuter (ed.), *Monsters and Monstruous, Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2004, pp. 273-284.
- HEDENBORG-WHITE Manon, SANDHOFF Bridget, « introduction », in Hedenborg-White Manon, Sandhoff Bridget (ed.), *Transgressive Womanhood : Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2014, pp. ix-xiv.
- MONTEMONT Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », in Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dir), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 15-38.

PERROT Michelle, « Les Femmes et leurs images ou le regard des femmes », in Georges Duby, Michelle Perrot (ed.), *Images de Femmes*, Paris : Plon, 1992, pp. 175-181.

Articles

ARBOUR Rose Marie, « La peau comme dessein », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n°11, 1986, pp. 75-93.

ART

Ouvrages

ARASSE Daniel, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.

—, *Le sujet dans le tableau*, Paris : Flammarion, 2006.

BEN-LEVI Jack, HOUSER Craig, JONES Leslie, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, New York : The Museum, 1993.

BERGER John, *Ways of Seeing*, London : Penguin Books, 1972.

BERGSTRÖM Ingvar, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London : Faber & Faber, 1956.

BOREL France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève : Skira, 1990.

CLARK Kenneth, *The Nude, A Study in Ideal Form*, Princeton : Princeton University Press, 1972.

DERRIDA Jacques, *Prégnances, Lavis de Colette Deblé*, Mont-de-Marsan : L'atelier des Brisants, 2004.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.

—, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992, Paris : Les éditions de Minuit, 2004.

—, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté*, Paris : Gallimard, 1999.

RIMPSON Charles R., *Soho : the Artist in the City*, Chicago : the University of Chicago Press, 1981.

STOICHITA Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000.

Chapitre d'ouvrage

PANOFSKY Erwin, « Et in Arcadia ego », *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, Paris : Gallimard, 1969, pp. 278-302.

PHOTOGRAPHIE

Ouvrages

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, 1980, Paris : Editions du Seuil, 2010.

BUBB Martine, *La Camera obscura, Philosophie d'un appareil*, Paris : L'Harmattan, 2010.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, 1983, Paris : Nathan, 1990.

LONDE Albert, *La Photographie moderne, Pratique et applications*, Paris : G. Masson, 1896.

SONTAG Susan, *On Photography*, 1977, London : Penguin Modern Classics, 2008.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, 1998, Paris : Armand Colin, 2005.

VAUDAY Patrick, *La Peinture et l'Image, Y'a-t-il une peinture sans image ?*, Nantes : Éditions Pleins Feux, 2002.

Chapitre d'ouvrage

SCHAEFFER Jean-Marie, « Du Portrait photographique » in Philippe Arbaïzar (dir.), *Portraits, singulier pluriel 1980-1990*, Paris : Éditions Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, pp. 9-25.

Article

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, n°34, printemps 2016, édition électronique, <<http://etudesphotographiques.revues.org/3593>>, (dernière consultation le 26/02/2017)

MASSE Joey, « Dans le studio du poète-photographe : voiler/dévoiler, le portrait photographique dans *The Blindfold* de Siri Hustvedt », *La Licorne*, N°108, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 165-176.

CINÉMA

Film

ANTONIONI Michelangelo, *Blow-Up*, Carlo Ponti, Pierre Rouve (prod.), 1966.

Ouvrages

GARNER Philippe, MELLOR Alan David, *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen : Steidl edition, 2010.

Article

GOLDMANN Annie, « *Blow-Up* : essai d'analyse », *L'Homme et la société*, n°6, 1967, pp. 175-178.

HISTOIRE DE L'ART

Ouvrages

- ALVAREZ GONZALEZ Marta, *Les Femmes dans l'art*, Paris : Éditions Hazan, 2010.
- ANDERSON Jaynie, *Giorgione : The Painter of Poetic Brevity*, Paris, New York : Flammarion, 1997.
- ARDENNE Paul, *L'image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris : Éditions du Regard, 2001.
- BERNADAC Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Paris : Flammarion, 2006.
- DE MAISON ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*, Paris : Éditions Scala, 2004.
- DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicola, PETRY Michael, *Installations, L'art en situation*, tome 1, Paris : Thames & Hudson, 1997.
- , *Installations II, L'empire des sens*, Paris : Thames & Hudson, 2004.
- DUFRENE Thierry, *La Poupée sublimée, Quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, Paris : Skira, 2014.
- FREMON Jean, *Louise Bourgeois, Femme maison*, Paris : L'Échoppe, 2008.
- HEYDENREICH, Ludwig H., PASSAVANT Günter, *Le temps des Génies, Italie 1500-1540*, Paris : Gallimard, 1974.
- HARTT Frederick, *A History of Italian Renaissance Art : Painting, Sculpture, Architecture*, (7th ed), London : Pearson, 2010.
- HUGUENIN Daniel, LESSING Erich, *La gloire de Venise, dix siècles de rêve et d'invention*, Paris : Éditions Pierre Terrail, 2001.
- HUMFREY Peter, *La Peinture de la Renaissance à Venise*, Paris : Adam Biro, 1996.
- JESTAZ Bertrand, *L'art de la Renaissance*, Paris : Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1984.
- LANEYRIE-DAJEN Nadeije, *L'invention du corps, La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, 2006.
- , *L'invention de la nature*, Paris : Flammarion, 2010.
- LEIGH Christian, *Louise Bourgeois*, Exhibition catalogue, New York : Brooklyn Museum, 1994.
- LORZ Julienne (ed.), *Structures of Existence : The Cells*, Munich : Hausderkunst, 2015.
- LUCCO Mauro, *Giorgione*, Paris : Gallimard / Electa, 1997.
- MACEL Christine (dir.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003.
- PEDROCCO Filippo, *L'Art à Venise*, Paris : Hazan, 2002.
- PIGNATTI Terisio, PEDROCCO Filippo, *Giorgione*, Paris : Liana Levi, 1999.
- PLEYNET Marcellin, *Giorgione et les deux Vénus, Plaisir à « La Tempête »*, Paris : Éditions Maeght, 1991.
- RASPAIL Thierry, *Expérience de la durée : Biennale de Lyon 2005*, Paris : Paris Musées, 2005.

SETTIS Salvatore, *L'invention d'un tableau : La Tempête de Giorgione*, Paris : Les éditions de Minuit, 1987.

WILDE Johannes, *De Bellini à Titien, Texture, forme, couleur dans l'art Vénitien*, Paris : Macula, 1993.

WOLF Norbert, *Peinture de paysage*, Paris : Taschen, 2008.

ZUFFI Stefano (dir.), *La peinture de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2000.

Chapitres d'ouvrages

FLECK Robert, « L'actionnisme viennois », in *L'Art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris : Réunion des musées internationaux, 1996, p. 73-87.

FRAISSE Geneviève, « la sculptrice à l'œuvre », in Anne Rivière (dir.), *Sculpture'ELLES, Les sculpteurs femmes du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris : Somogy éditions d'art, 2011, pp. 210-213.

GRENIER Catherine, « Les Vanités comiques » in Anne-Marie Charbonneaux (dir.), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris : Flammarion, 2005, pp. 95-133.

JAMOT Paul, « Vénus pudique, statuette de bronze (Musée du Louvre) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 1, fascicule 2, 1894, pp. 151-164.

LOYRETTE Henri, ROGERS Malcom, « Préface », in Vincent Delieuvin, Jean Habert (dir.), *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, Paris : coédition Hazan / Musée du Louvre, 2009, pp. 12-13.

MACEL Christine, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle, *Unfinished* » in *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Christine Macel (dir.), Paris : co-édition Centre Pompidou et éditions Xavier Barral, 2003, pp. 17-28.

MARION Jean-Luc, « La source et l'origine » in *Cet obscur objet de désir, Autour de L'Origine du monde*, catalogue d'exposition, Paris : Lienart éditions, 2014, pp. 8-9.

SCHUSTER Jean, « Marchel Duchamp, vite », in *Le Surréalisme, même*, n°2, printemps 1957, pp. 143-45.

VASARI Giorgio, « Giorgione », *Vies des artistes*, Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2010, pp. 303-09.

Articles

DE KEYSER Eugénie, « l'espace et le corps dans la peinture classique », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 76, n°31, 1978, pp. 307-327.

MONACHESI RIBEIRO Alessandra, « Le corps et le féminin dans l'art contemporain », *Recherches en psychanalyse*, n°9, 2010/1, p. 113-131.

Articles électroniques

TERRASA Jacques, « Picasso, L'ombre du récit portée sur le tableau (*L'Ombre sur la femme et L'Ombre*, 1953) », *Cahiers de Narratologie* 16 / 2009, édition électronique, <<http://narratologie.revues.org/992>>, (dernière consultation le 19/03/2015).

ŒUVRES LITTÉRAIRES

AUSTER Paul, *Leviathan*, London : Penguin Books, 1992.

POE Edgar Allan, « The Oval Portrait », 1842, *Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems*, Memphis, Tennessee : Bottletree Books, 2008.

WILDE Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, 1890, London : Everyman, 1993.

OUVRAGES HISTORIQUES

DE COMMYNES Philippe, *Mémoires*, Paris : Éditions J. Calmette et G. Durville, 1925.

MICHIEL Marcantonio, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano, Éditions Jacopo Morelli, 1800.

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES

ANDERMAHR Sonya, LOVELL Terry, WOLKOWITZ Carol, *A Concise Glossary of Feminist Theory*, London : Arnold, 1997.

CARALP Évelyne, GALLO Alain, *Le dico de la psychanalyse et de la psychologie*, Toulouse : Éditions Milan, 1999.

HIRATA Helena Hirata *et al.*, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

SILLAMY Norbert, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris : Larousse, 2010.

Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Paris : Editions Le Robert, 2005.

Dictionnaire Hachette, Paris : Hachette, 2010.

En ligne

Random House Kernerman Webster's College Dictionary, 2010.

<<http://www.thefreedictionary.com/>

Encyclopædia Universalis

<<http://www.encyclopaedia-universalis.fr/>>

LISTE DES ANNEXES

- ANNEXE 1 : Giorgione, *La Tempête*
- ANNEXE 2 : Radiographie de *La Tempête*
- ANNEXE 3 : Reconstitution de *La Tempête*
- ANNEXE 4 : Titien, *Le Concert champêtre*
- ANNEXE 5 : Giorgione, Titien, *Vénus endormie*
- ANNEXE 6 : Sophie Calle, *L'Hôtel*, extraits
- ANNEXE 7 : André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*
- ANNEXE 8 : André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, détail
- ANNEXE 9 : Louise Bourgeois, *Cell I*
- ANNEXE 10 : Louise Bourgeois, *Cell II*
- ANNEXE 11 : Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, Photographies extraites du film
- ANNEXE 12 : Correspondance avec l'auteur
- ANNEXE 13 : Entretien avec l'auteur

ANNEXE 1 : Giorgione, *La Tempête*



Giorgione, *La Tempête*, v. 1506, huile sur toile, 83 x 73 cm, Venise, Gallerie dell' Accademia

Source : Stefano Zuffi (dir.), *La peinture de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2000, p. 355.

ANNEXE 2 : Radiographie de *La Tempête*



Radiographie de *La Tempête*

Source : Marcellin Pleynet, *Giorgione et les deux Vénus*, op. cit., p. 71.

ANNEXE 3 : Reconstitution de *La Tempête*



Reconstitution radiographique de *La Tempête*

Source : Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, *Giorgione, op. cit.*, p. 148.

ANNEXE 4 : Titien, *Le Concert champêtre*



Titien, *Le Concert champêtre*, v. 1509, huile sur toile, 105 x 136.5 cm, Paris, Musée du Louvre

Source : Jaynie Anderson, *Giorgione, op. cit.*, p. 76

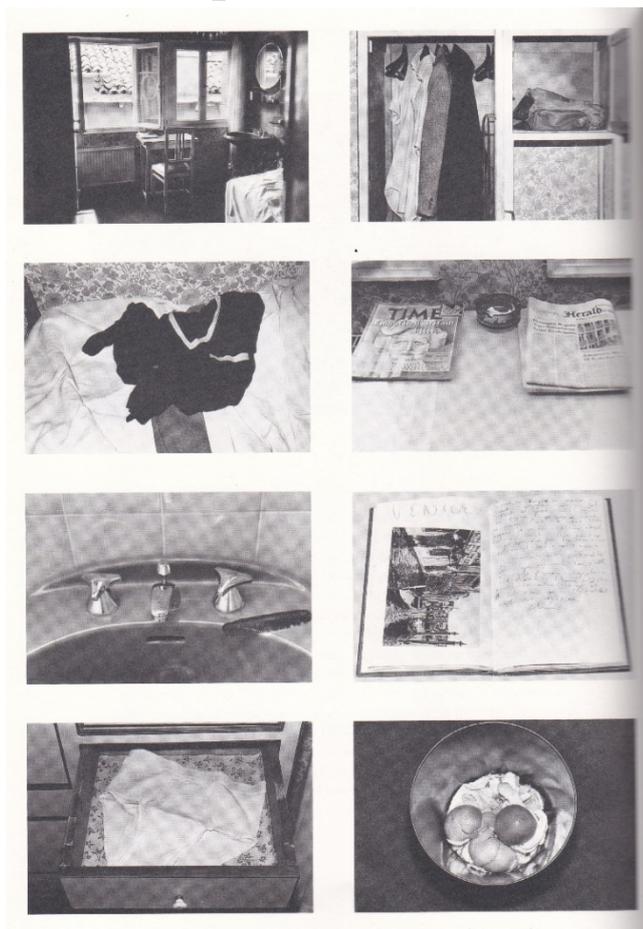
ANNEXE 5 : Giorgione, Titien, *Vénus endormie*



Giorgione et Titien, *Vénus endormie*, 1510, huile sur toile, 108 x 174 cm, Dresde, Gemäldegalerie

Source : Jaynie Anderson, *Giorgione, op. cit.*, p. 219.

ANNEXE 6 : Sophie Calle, *L'Hôtel*, extraits



Chambre 25

16 février – 19 février

Lundi 16 février, 9 heures J'entre au 25. La seule chambre à un lit de l'étage, et la première dans laquelle je pénètre. Je suis émue à la vue du pyjama froissé, bleu marine à liseré bleu clair, abandonné sur le lit, et de la paire de savates en cuir marron. C'est un homme qui occupe la chambre. Peu d'indices. Sur le rebord du lavabo : un peigne édenté et crasseux, une brosse à dents, du dentifrice, un déodorant. Sur la table : la magazine *Time*, le *Herald Tribune*, un livre, *The Moon and Six-Pence* de S. Maugham, marqué à la page 198. [...]. Sur la table de nuit, je trouve un cahier avec une couverture cartonnée : son journal de bord. Je le parcours. [...]. Je m'arrête. Je ne veux pas tout épuiser aujourd'hui. Je fais le lit et quitte la chambre. Il est 9h15.

Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1981-1983 : extraits, Chambre 25

Centre Georges Pompidou, installation composée de quinze éléments : sept épreuves chromogènes contrecollées sur papier et texte, sept épreuves gélatino-argentiques contrecollées sur papier, un texte.

Source : Christine Macel, *Sophie Calle, M'as-tu vue, op. cit.*, pp. 160-161.

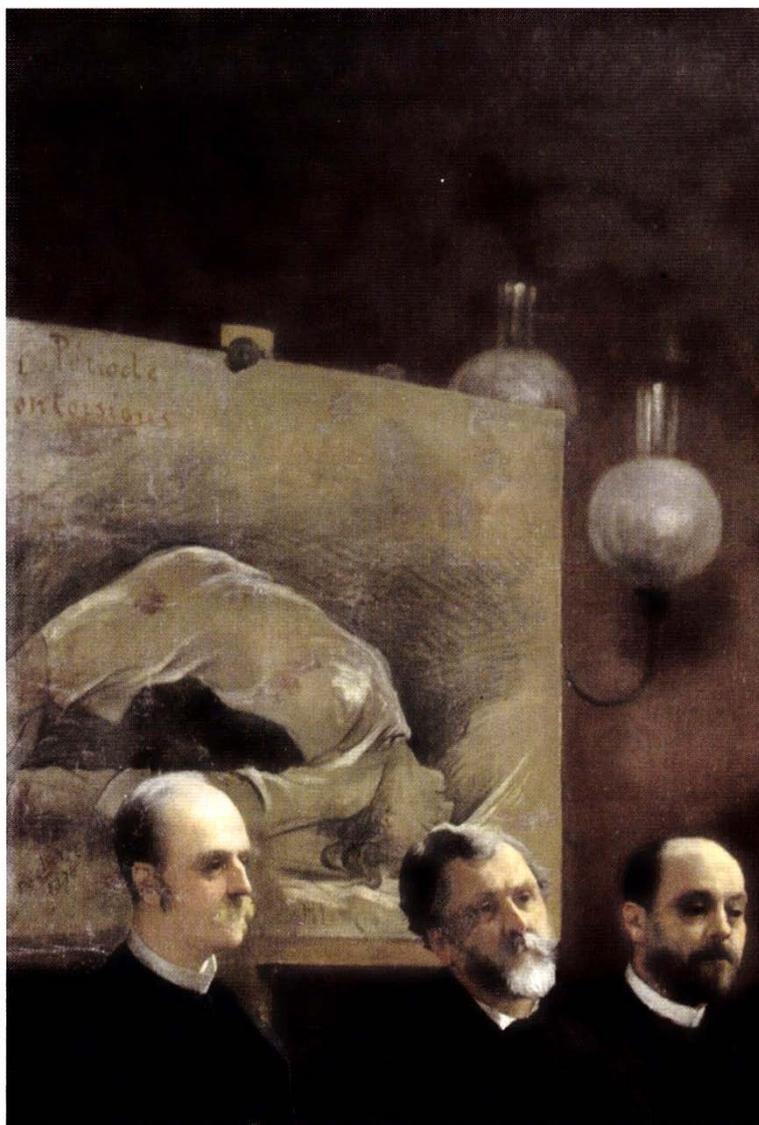
ANNEXE 7 : André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*



André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 300 x 425 cm, Paris, Faculté de médecine, Université Paris V, René Descartes

Source : Nadine Simon-Dhouailly, *La Leçon de Charcot, Voyage dans une toile*, cat. exp., Paris : Musée de l'Assistance Publique, 1986, page de couverture.

ANNEXE 8 : André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, détail



André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, détail, à l'arrière-plan, gouache de Paul Richer

Source : Catherine Bouchara, *Charcot, op. cit.*, p. 128.

ANNEXE 9 : Louise Bourgeois, *Cell I*



Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991, technique mixte, 210.8 x 243.8 x 274.3 cm, détail, Suisse, Daros Collection

Source : Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris : Flammarion, 2006, p. 132.



Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991 (détail), vue de l'installation, Munich, Musée Haus der Kunst, 2015, The Easton Foundation VG Bild-Kunst, Bonn 2015, photo Marion Vogel

Source : < <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells/> > (dernière consultation le 17/04/2017)

ANNEXE 10 : Louise Bourgeois, *Cell II*



Louise Bourgeois, *Cell II*, 1991, technique mixte, 210.8 x 152.4 x 152.4 cm,
Pittsburgh, Carnegie Museum of Art

Source : Julienne Lorz (ed.), *Structures of Existence : The Cells*, Munich :
Hausderkunst, 2015, pp. 114-115.

**ANNEXE 11 : Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*.
Photographies extraites du film**



Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, Carlo Ponti, Pierre Rouve (prod.), 1966.
Photographies de Arthur Evans

Source : Philippe Garner, David Alan Mellor, *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen : Steidl edition, 2010, pp. 27-29.

ANNEXE 12 : Correspondance avec l'auteur

Courriel du 10 mai 2010

Dear Siri Hustvedt,

I would like first to thank you for having accepted to correspond with me.

I am a French student currently doing a Master's degree in English Literature. I have chosen to work on your first work of fiction *The Blindfold* for my dissertation. I particularly enjoyed your reflexion on art in *Mysteries of The Rectangle* and how you melt both literature and art by introducing different works of art into your works of fiction.

In my dissertation, I am focusing on the relationship between text and image in *The Blindfold*. My study focuses on the analysis of the presence of works of art in the work of fiction with Iris's description of a real painting namely *The Tempest* by Giorgione in chapter four, and the description of the photographs taken by George in chapter two. These different works of art introduce an interesting visual space in the fiction and seem to throw light on Iris's identity which appears vulnerable and fragmented.

One cannot help but notice the importance of sight in your first work of fiction. Firstly, the name of the female protagonist, Iris, which can be linked to the "iris" of the eye, and the title of the novel: *The Blindfold*. There is a stress in the whole work of fiction, of the experience of seeing and of not seeing. The novel also offers a reflexion on the notion of perception and its alterations with Iris's migraines. *The Blindfold* seems to underline the importance of perception—what one sees and does not see—in the construction of one's individuality. Can you explain the importance given to this particular sense in your work of fiction?

SH : First, it's important to say that writing fiction is driven by unconscious forces that the writer is often not conscious of. That said, I am deeply interested in the problem of perception and the difference between images and words. I am attaching a lecture I gave at the Academy of Fine Arts in Munich this past January, the annual Schelling Lecture, which will be published in Germany as a small book in a bilingual edition and published here in October in the Yale Review. It is, I think, my most rigorous statement about my thoughts on visual perception. Iris is a loaded name, of course. It is my own name backwards. It is the Iris of the eye and it contains the first-person pronoun "I," all of which I was perfectly aware of when writing the book.

Iris's experience with art appears violent. The experience of looking at *The Tempest*, is a disturbing experience, revealing her unconscious or restrained gender ambiguity. Furthermore, through her portrait taken by George, she is confronted with a complex image of herself that pushes her to be conscious of her fragile and fragmented psyche. How do you explain your choice of using art as a means of introspection, linking it to the central question of identity? Why did you choose this violent and intrusive aspect of art in your work of fiction?

SH : I really don't know. I do know that both works of art serve as a kind of mirror for Iris, that she recognizes herself both in the drama of "The Tempest" and in George's photographs and that what she sees there cannot be fully articulated into words. The images provide a vehicle of self-recognition, of repressed material that frightens her--the violence of her own inner reality.

I have studied how the experience of looking at *The Tempest* is for Iris a means to become someone else. Through a "triangular seduction of looking," that you explained in *Mysteries of The Rectangle*, she becomes the man's double. Iris also does a transgressive reading of a disturbing novel entitled *The Brutal Boy*. Soon after the description of *The Tempest* at the dinner party with Paris, she will wander in New York City, wearing a man's suit, borrowed for a Halloween party. The boundaries between male and female, life and art and life and fiction appear porous. Can you comment on that?

SH : I have always felt that life and art, memory and imagination mingle and are often inseparable. I have recently published a non-fiction book called *The Shaking Woman or A History of My Nerves* that deals explicitly (in part) with the relation between imagination and memory. I am also interested in masculinity and femininity, both as biological realities and cultural constructs and how they interact. I have long felt that I contain masculine and feminine realities within me and in my fiction I believe I explore this ambiguous zone...

Iris's project for Mr Morning in chapter one is about "capturing" objects with words. She encounters the limits of her perception of things. It challenges her own incapacity to translate objects into language. *The Blindfold* seems to indirectly question one's capacity to translate the pictorial; it shows the limit between perception and words: the visual can be lost in translation. One literary challenge is to use the written word to translate the pictorial. How do you explain your choice of introducing descriptions of works of art in your work of fiction. Do you feel limited or restricted by the words? Have you ever been tempted to introduce reproductions of paintings or photographs in your works? What is for you the point in introducing a visual space in a work of fiction?

SH : Iris's project for Mr. Morning is an impossible one, but it is nevertheless one that we engage in all the time, translating phenomenal experience into words; it is the impossible project of language and of fiction in particular. Nevertheless when we read descriptions of art works or indeed anything in the world of the book, most of us form visual images in our minds and this enriches the mysterious process of reading. In my fifth novel *The Summer Without Men* that will be published in the spring of 2011 here in the US I have included four of my own little drawings. They are not illustrations but pictorial punctuation for the text, so it happened! I have four little pictures. You may be interested in a small text posted on my website called "Notes on Seeing." The site is: www.sirihustvedt.net. You may already have seen it. I hope I've been of some help. My sense is that you are very much inside this novel and it's good to remember that authors can be rather obtuse about their own works... All Best and good luck.

Please feel free to ignore any of the above questions and answer what you feel like answering.

I have seen that you sometimes do conferences or meetings in France. I would be really interested to attend one of them to have the opportunity to meet you. Do you have anything plan in Europe this year?

It would an honor to send you my dissertation if you are interested.

I am looking forward hearing from you.

Best regards,

Joey Massé

ANNEXE 13 : Entretien avec l'auteur

17 août 2011

- 1. Most of your novels take place in the geographical space of New York City. You mention precise names of streets, neighbourhoods and boroughs but also names of existing restaurants, movie theatre and shops... As a matter of fact, the reader is then able to situate realistically the different actions that can be easily located on a map. What is even more interesting is that with the multiple realistic references, the reader is confronted to your own perception, knowledge and experience of the city. Can we say that New York City in your works of fiction, is more than a geographical space but most of all a personal space?**

Siri Hustvedt: It's a strange thing, I mean my novels oscillate between two familiar places, Minnesota and New York. I think that it's because my body is also connected to memory. So when I'm working, I imagine the character in spaces that are intimate to me. And even when the story is imaginary, I don't think that I've ever invented a space. I will often have my characters inside interiors that I know well. For example, 40 White Street, I took from my sister's. In *The Sorrows of An American*, I always imagined [...] the interior was very much like this house, this particular house, because then I could see Erik walking up the stairs and Eggy and Miranda were down there. When we first moved in, it was blocked up, because there was a separate apartment downstairs. So all of that, became part of the architectural space where the characters are living. Actually, I can send you an essay that is going to be published in a *Neuropsychanalysis*, it's called « Three Emotional Stories ». But in it, I take a phrase that I used long ago in an essay which is : « writing fiction is like remembering what never happened ». And I do think that space is vital to memory. You know that you do not remember things, floating. And I think that sometimes we invent a space. I mention this in *The Shaking Woman*, that error that I made about a childhood memory that I put it in a new house of my aunt but it took place in the old house and I don't remember that house. So, I think that fiction operates very much like that. That it is a kind of space, of fictional

memory. And that, those two operations, remembering and fantasizing or invention, are two parts of the same faculty.

- 2. Do you think that the places that you mention in your books are places that you use to go to, or places that you have heard about...?**

Siri Hustvedt: I have always a real place in my mind. In New York, the characters are walking up and down actual streets where I've walked. And, yeah, I don't think I have ever used an entirely imaginary space. [...] I use New York as New York. I don't invent streets or imagine extra places.

- 3. Most of your characters live in Manhattan or Brooklyn. Iris in *The Blindfold* lives in the Upper West Side on West 109th Street where you lived. In *What I Loved*, most of the actions take place in Lower Manhattan especially in SoHo. In *The Sorrows of An American*, the characters live in Brooklyn. Do you think that the city, more particularly the neighbourhood has an influence upon the characters? Does it help to characterize them? Can we say that the characters have a personality that is linked to where they live?**

Siri Hustvedt: Well, that's an interesting question. You know, when I was writing *What I Loved*, I felt very strongly, that you know... It takes place over 25 years, so it is a long time frame, but also that in some way, the city, and the climate of the city, that changed between 1975 and 2000 which is when the course of the book takes place, I wanted that to be part of the book itself. You know, the art world that changed for example. The art world is of course physically manifest, I mean by the end of the book, in an earlier draft, I had it in, you know, how the art world really moved from SoHo to Chelsea but, that didn't matter... Most of the book takes place when Lower Manhattan was such the centre of the art world. Those things are quite important.

4. Iris is evolving in the Upper West Side near Columbia University, which is I think quite a student neighbourhood?

Siri Hustvedt: Oh, yeah, and then it was much rougher then. I moved to New York in 1978 and I moved into that apartment. It was a pretty scrubby place. That book, I wrote it later, but that book was also in some way about poverty, being a poor student. The neighbourhood then was much rougher. Now you go up there and it seems really quite middle-class. But In the late seventies, early eighties, it was still rougher. And my apartment was broken into. And I had nothing to take. I didn't have even a typewriter then. So there was nothing stolen but it was ransacked. It was probably a junkie or something. There were a lot of drugs; it was a tougher kind of neighbourhood than it is now. So that's very much part of her experience, of coming into the city. Not having very much money. It certainly reflected my own experience. That part of it, not the actual story, not the actions of the story, but the reality of having very little money and living in a two-room apartment. I mean I saw it right there.

5. Iris's experience of New York is quite a hard one. She is quite alone, she is manipulated in a way by George and Stephen. She is confined to her apartment. Do you think that her experience with the city is almost violent?

Siri Hustvedt: Yes, you know there is no buffer. I think this is actually true now. Maybe to a slightly lesser extent because the crime rate in the city is down. It's become, I think, easier to live in New York City in some ways. But poor young people moving to the city, I think often have similar kinds of experiences, because what money does is that it protects you, it gives you an extra skin. Iris is already a highly sort of sensitive person, so she doesn't have that extra skin, that protection. In fact, she uses of course, I have always thought of it, that she puts on a man's suit as a form of armour, to give her that extra-layer. Her femininity is something that makes her more vulnerable and she tries to counter it by translating herself into a man.

6. How can Brooklyn influence Erik for example in *The Sorrows of An American*?

Siri Hustvedt: I mean there are some analysts who live in Brooklyn (laugh)! There are some analysts or psychotherapists, or people who have offices in Brooklyn too but, I gave him a fairly typical story and a typical address in Manhattan where he sees people. Of course, this also another space issue, I imagined him as a psychiatrist in Payne Whitney which is where I worked as a volunteer, as a writing teacher for psychiatric patients. So even though it is in Erik's past, one of the reasons that I took that job, was so that I could feel Erik walking up and down the halls of the psychiatric ward. It's a locked ward. There are these glass doors there and they are actually referred to in the book, because it was so vivid for me then. I didn't have to pretend that I knew what a psychiatric ward was like; I had been there for two and a half years.

7. Do you think that New York is an inspiring city? How do you relate to it? Could you think perhaps to set your novels in a different big American City?

Siri Hustvedt: No. In fact, the book that I'm writing now takes place in New York, again! Most of it takes place in Red Hook. It is really quite impressive. I have been over there and I have been over there for the book too. What's fascinating about it is that it's right on the water. You can see the Statue of Liberty and Lower Manhattan. And for a long time, there are these old, kind of warehouse buildings that artists had studios in. So, the main character, there are many narrators, but the main character is an artist, and so she has one of these big buildings and there are quite a few people... characters living in the same building. That's another thing that I wasn't conscious of it, but over and over again, I have my characters in the same house. *What I Loved*, it's upstairs and downstairs – in the same building. Miranda lives downstairs from Erik (in *The Sorrows of An American*). I mean it's all very curious. Now, I have these sort-of artists and different people living in this single building in Red Hook. Something is going on there, I can't explain it to you, but I guess I like the idea of these lives interacting within some consolidated space, a building or a neighbourhood, so that they're not so far away from each other.

8. Do you agree with the characterization of being a “New York author”?

Siri Hustvedt: I think I am! I guess I’m a Minnesota...You know I’ve lived here since 1978 and so this is a long time now. It’s longer than I lived in Minnesota. I lived three years in Norway, in Bergen. New York is certainly formative. I don’t stage fiction in foreign territories. In *The Sorrows of An American*, I put... I have a memory of Inga and Max which takes place in Paris and that of course is the part of Paris that I know well, because when I’m in Paris I always stay at the same hotel. So that becomes the geography, so that becomes the place. Because then I can see those people walking to the movie theatre, walking around the corner back to their hotel. It’s always the intimate spaces. So there’s a foreign city but it’s familiar ground.

9. You often describe the cityscape and mention the different buildings of New York City. Vision is stressed compared to the other senses. Can we say that New York City is also an important visual space in your work?

Siri Hustvedt: The city is dynamic space. New York probably changes more than many cities. I mean when you go back to Paris, I’m not saying nothing changes, but it changes less. In the time I have lived in New York, things have really changed dramatically. SoHo as a neighbourhood bears no resemblance to SoHo that I lived in for a short time when I was a young woman. Chelsea has completely transformed. The Upper West Side is different. Tribeca, when I first moved to New York was a whole different place and now my daughter lives there, it’s this very sort of “bourgeois” space. So that dynamism is interesting to me and also the diversity. I suppose I don’t write about places until some time has passed. Brooklyn entered a little later because I have been living here for a long time. When I wrote *The Blindfold*, I was looking back at that space where I lived when I first came to New York City. At times, I mean certainly in *The Blindfold* and certainly in *What I Loved*, the city has almost an aspect of a character, something that’s alive, not dead, not only a sort of dead architectural space, but living... alive space in some sense.

- 10. In *What I Loved*, you describe a lot the different actions of the characters that are going from Canal Street to Spring Street, to Grand Street for example, and so it is really like a kind of microcosm within the city.**

Siri Hustvedt: Yes, that's what I think, that's true! In *What I Loved*, it's Bill's studio, the apartment. There is this "mini-world" which is probably a spatial metaphor for the human relations. In many of my books, I set up these microcosms of characters so they have a space that suits the interactions or intimacy of these relations. Sometimes there are these outsiders, often we have realised now, looking at my own work, there is often some figure of an outsider. Paris in *The Blindfold*, and they're usually ambiguous. There is the journalist in *What I Loved*, a journalist in *The Sorrows of An American*: the red hair lady. Now, I have a journalist who narrates part of the book but, these again are sort of outsider-observers, who are often getting the story wrong or who are slightly malignant and so they are like the intruders into the microcosm. I just thought of this! (laugh) I mean it just came to me that I think this is actually true! So that the space is echoing the intimate human relations of the characters that are set up in the drama of the story, whatever happens to be.

- 11. Paris in *The Blindfold* is really a disturbing character, because he is pushing Iris to the extreme, he is always challenging her. And he is part of the art world. I tried in my dissertation to see how art sometimes appears to be violent. When Iris is confronted to art, when she is confronted to *The Tempest*, she is moved by the experience of telling what she has seen and Paris is trying to challenge her through art.**

Siri Hustvedt: Right, yes. These images are somehow psychologically powerful. *The Tempest* is a good example. That by the way, that happened to me... I wrote about it, that I saw it when I was nineteen and, I saw it again and I forgot. I think that these perceptual moments are very interesting. I mean they are psychologically interesting. I mean why that? Why is that missing? But also that perception is not a passive thing but an active "imposition" in some cases, on to what you're saying. With the artists in my books, they're creating images and those images are somehow a combination of the inside and the outside.

They come out as it were, they're always part of culture, history, a language of images but they're also part of the inner geography of the person. I think that I'm always fascinated by art as the between, this inside-outside moment.

12. You describe many paintings for example in *What I Loved*, how did you find your inspiration?

Siri Husvedt: It's really weird. I have looked at a lot of art so that's part of my inner reality, I have a kind of personal catalogue of paintings. I'm very much like that. There are always two paintings, the one you see and the one you remember. But however well I remember I have an inner catalogue. With Bill's work however, suddenly, I just saw it in my mind. They were really mental images which I then set about to describe. And in a funny way, those images were the easiest thing. It took me a long time to write that book, it took me a long time to find Leo's voice. I told the same story in four different drafts but the art works were never a problem (laugh). There were just there. I think they were just there inside me somehow! The direction that Bill goes, that was also somehow an organic sense of what he would do and where he would take his art, starting with painting and then moving into other forms like the video at the end. And there is of course the photography in *The Blindfold* that's very disturbing. They're just the self-image. I think it recurs in my work all the time that there's some kind of gender movement, from man to woman or woman to man. Bill, in his self-portrait, he's painted a woman but he calls it a self-portrait. So this idea of sort of sliding gender reality keeps coming back to me and I think that I find art in images, photography, these are good places for it to happen. Art is a place where we are not fixed, these images that come out of people and mental images as well, they are not fixed to some concrete body.

13. Iris, in *The Blindfold* is metaphorically deprived of vision, being vulnerable and fragile, she faces some difficulty in adjusting to her new environment, namely New York City. Do you think that New York City is also a place where the characters are being challenged?

Siri Hustvedt: Well, it's a tough city and as I said money is a buffer, middle-class life can be a buffer, people can manage in different ways but she particularly is not there in *The Blindfold*, it's not there. In *What I Loved*, this sort of initially vulnerable character is Lazlo Finkelman who is outside, he is stealing food...And I have to say that when I was a graduate student, people thought of many ways... the poor ones not every graduate student was poor, but there were quite a few of us, and some people would go to happy hour and they would have little snacks, and they would buy one beer and throw in the mini-hotdogs...(laugh)! And I had one friend too who every week, he would make one like a kind of bean stew and eat it every day to make it last. There are many things like that! Of course, this is not limited to New York City but that sense of vulnerability in the city, of course it still happens. I have been trying to answer some questions for an Austrian newspapers about September 11th and of course September 11th is in *The Sorrows of An American* and actually the book I'm writing now, you cannot set a book in New York City during that period without...it's just that you have to account for it, even if the movement of your story....I mean *The Sorrows of An American* is directly connected to trauma so it's not to the side, but the book I'm working on now, it has to be integrated into the narrative in one way or another, because it takes place from 1995...that's just there is nothing that you can do about it. That's the great moment of the city's vulnerability, and if you're setting a book here you have to address it.

14. I think that there is an interesting relationship between art and the city. The characters evolve in the artistic and trendy parts of New York, they visit galleries and museums. You seem to create a kind of microcosm within the city, a singular narrative space where art prevails. What do you think?

Siri Hustvedt: I think it's true probably because that's what I'm really interested in! This is also related to intimate experiences. I think that people have said that all my characters are artists and intellectuals, and of course to some degree this is true. It's partly true because I'm married to an artist, I have now a musician daughter, a singer daughter, and of course most of the people I know, in my world, are artists and intellectuals. In *The Summer Without Men*, I did make

Boris a neuroscientist, but that's of course because I've been immersed in neuroscience for about thirteen years (laugh)! So it comes out! It goes in and it comes out! For example, there are certain experiences, certain places that are outside me. When I used my father's texts, I did it because I would not inhabit or embody a soldier during the Second World War. I would feel that that was too far from me. This was a way to have this other voice talking about the war in a way that made sense and had reality. We all have our limitations. Although it is interesting because I had Miranda who is from Jamaica and an immigrant, but this also I have to say is because I do know some Jamaicans and I did a lot of research on Jamaica before I wrote it, but that made sense to me again; it was possible for me to have a Jamaican character without my feeling that I had to stretch myself beyond what I could do.

15. In *What I Loved*, the characters are living in SoHo in the 70's at a time when a great number of artists were living there. Leo seems to be nostalgic of a time when SoHo was a place where artists worked. Now it has been invaded by expensive shops and galleries. Why did you choose to set your novel in that particular neighbourhood and time? Do you think it corresponded to something unique in the history of art in New York City?

Siri Hustvedt: Yes, it did because that period from 1975 into the 80's, that was the centre of the gallery scene and I lived on West Broadway. I lived right next door to the Castelli gallery for a short time when I was twenty five and I turned twenty six. That was when I was there. It was as I said completely different but, there was tremendous excitement. Maybe it was also because I was young, but I felt a greater ferment and excitement during that period than I do now. There are ups and downs in the art world as well, there was the stock market crash that tremendously affected the art world and a lot of galleries closed in the East Village, it started to spread. So, yeah, it is definitely part of the book. Leo thinks back about a rougher time in the art world, publishing sort of "mimeo books" about an artist and things like this, that's all gone!

16. The story takes place at that moment because it corresponded to something that was quite perhaps unique to the seventies-eighties?

Siri Hustvedt: Yes, that will never be replicated and it was absolutely that moment in the art world, in that particular space in SoHo, with all the galleries. And, although I have to say that even when I was living there, at the end when I was living there, because of this “art boom,” there were buses with tourists that would come in, but it was like looking at bohemia at the time, it was like “take a tour to Bohemia” and then it became of course this rich shopping neighbourhood. So the book at least records that moment.

17. Do you think that the practise and place of art has evolved nowadays in New York City?

Siri Hustvedt: The art world prefers “out of the way” places... once it’s overrun or it becomes too commercial, they’ll move. There always have been galleries on 57th Street for example, long old established galleries. But Chelsea became the new “haven” for art, it moved north, moved into a new neighbourhood. In that sense, New York keeps changing, and I have to say that I would expect that at some point Chelsea will be used up and who knows where it will go next.

18. Do you think that New York is still a creative place for artists or now it is just about selling art and being exhibited in galleries?

Siri Husvedt: No, well I think it’s complicated. I think for example that I’ve been hearing, this is just as someone who is interested, that there are a lot of young artists. The neighbourhoods keeps changing. Red Hook now is getting a bit more expensive. Williamsburg is expensive. But Bushwick in Brooklyn which is kind of a rough neighbourhood apparently a lot of young people, very young artists of different kinds, musicians, painters, visual artists and different people are moving to Bushwick, so artists are always colonizing neighbourhoods in New York and I find this interesting. When one artist goes other artists follow.

19. So it is still a creative space but it is not anymore in the places that we are used to go?

Siri Hustvedt: It's never in the places that it was ten years ago, sometimes even five years ago. There are new places because... It's funny...it's a kind of pioneer reality and this of course happens in other cities too but in New York it is particularly vivid. New York continues to attract artists.

20. In *The Summer Without Men*, there aren't descriptions of paintings or photographs, but descriptions of Abigail's works which are erotic handicrafts. It is through Abigail's works that a pictorial space is introduced in the fiction. The material is cloth that can be only seen by selected viewers such as Mia. What is for you the meaning of these handicrafts?

Siri Hustvedt: Well, these again... whenever these artworks come I'm not really sure what I'm doing, these things are coming out but, of course I do have an analytical mind... Abigail, she is not a hundred years old but she is in her nineties so we are talking about, I think that it is quite clear in the book, a generation of women who were limited, more limited than the generations that follow. So this mode of expression which is classically feminine—embroidery—became her art, I mean her mode of expression. But she had to hide, I think in a way the metaphor works in a number of ways... Of course, it is the hidden, the secret, it is also I think in a way unconscious desires, so it is a kind of wonderful, you unzip, you unbutton! (laugh) and then in there, there is the naked lady with the vacuum cleaner, these kind of things... And there is this underground of sadism here, that she is pissed off, as we say, she is angry. I remember writing the book, one of my favourite moments is when she is sitting across Mia, she starts showing her that she's got the pocket (laugh). I think no one finds that quite as funny as I do, but that sense of the hidden, and it does refer to what I was trying to talk about before, in this book it becomes even more dramatic that it is the inside-out. The pocket is exactly the secret desires, the hidden places that come out. I had fun making those artworks. I like the fact too that at the end of the book, you do come back to New York City and she is

showing in the gallery and there really is that gallery by the way. A women's collective but fictional work!

21. I thought it was quite interesting to shift from a canvas, or a photograph to something that somebody wears; it's a cloth which is more "alive"...it can be damaged, it is living with the person...

Siri Hustvedt: Yes, because the book really is on several levels without men. Of course men are referred to, but they're not on stage and so this artist, my Abigail, I think I thought that it was right, she wouldn't be someone who was taking photographs and hiding them in her drawer. It had to be something hidden because that particular space, this mid-western space, is not accommodating to the artist exposing him or herself. I'm sure this also comes in, as things always do, from my biography... that for me New York City represents the place of liberation in some sense. Mia has to be the go-between then, she is the one that takes these works and then they become public after Abigail is dead. It wouldn't go there in the provincial world that she has lived in for so long. Interestingly enough, the memory that she has of New York City is where she had the lesbian love affair, that's where she fell in love with her beloved and she gives Mia that story and there is the photograph of the two women. Again, I'm sure that's my unconscious at work as much as anything... but the space of freedom is that urban space in New York City and not the farm reaching out there in the boons (laugh).

They are good questions, you see. I've never thought about half of what I'm talking about. It's coming to me as I speak! Sometimes I think "that's so obvious!" but of course in the act of creating something is just welling up and it seems right or it seems wrong and you get rid of what seems wrong, but what seems right you don't have to say "that seems right because," you don't need a reason.

22. In *The Summer Without Men*, you have introduced your own drawings. What do you think is their relation to the text?

Siri Hustvedt: That's a good question, I'm very happy you're asking, because I think people have just been... if they're mentioned people are just like: "what's going on here?" Because they're not illustrations. I wasn't doing huge analysis, I had this feeling I wanted to have these little visual punctuations in a book that I think of as a comedy. What was fascinating was this idea of the box came, so every illustrations has a box, when it begins she's in, and then the second one she's looking out, and the third is probably the most interesting, because again I didn't really know why I had it this sort of more realistic character looking at the little naked woman, but, I'm thinking about it, I realize it was necessary, because the book is in some ways a dialogue, between Mia and this alternate imaginary character. The imagination is very important in the book. As she says, "I write myself elsewhere." She imagined herself as various characters in literature and also of course, the motion of the book is in a sense that she becomes engaged with another or others and it liberates her in some way, so she's flying up outside the box whoever this imaginary self is, so I think that there is the self and then there is this projected self as in self-consciousness...

23. At first, I was not sure of the meaning between the drawings and the text, but when I re-read it, I understood that it corresponded to different steps in her experience in Bonden, where she is at first very damaged by the relation that her husband has with the "pause" (a young French woman) and, then at the end, she seems to be liberated thanks to her work with the girls in the poetry class and with the relationship with her mother...

Siri Hustvedt: Yes, all these relations seem to have a healing effect. The girls too, these awful little girls, I think when Mia devises the game that's also occupying another person's position, which is an imaginative act, so the imagination in the book has a healing effect. So I think of those little boxes almost as a sort of diagram of the course of the novel without being illustrations of events but, simply a kind of beat, like a quartet of the motion of the novel itself, which is the motion of comedy. And it works out! And of course that

working out, that comic aspect is highly coded in the book as something that's about art, or the movies, or Jane Austen or whatever... She says, "The comedy depends on ending the story at just the right moment"... So it ends in flight! I had a lot of fun writing that book, I really did!

24. You mentioned several times in this novel, movies such as *The Awful Truth*, I think that's the first novel in which you mentioned so many times this art. I'm also thinking of Bill's videos... Can we say that cinema is also an important art for you?

Siri Hustvedt: Yes, I love movies and I am particularly fond of American movies from the 1930's and 1940's. I'm just crazy about them, and I wish that they had made more, so that I could still watch them. All the films that I refer to are sort of intimate friends as well and it's true - it's another form, I think very very highly of some of those comedies. I refer to this wonderful book by this American philosopher Stanley Cavell which is *Pursuit of Happiness, the Hollywood Comedy of Re-marriage* and in some way this book is also a comedy of re-marriage, even though you don't know what's going to happen at the end, but you can assume that these two people re-find each other in some way. I was thinking about that. I was also thinking about Shakespeare's comedies, comedy and tragedy look very much alike in Shakespeare until the end... Not always but for example *Romeo and Juliet*, and *A Midsummer Night's Dream* have very similar plots, in that the parents don't want the children to marry each other and then in *A Midsummer Night's Dream* it all works out through magic, interestingly. And in *Romeo and Juliet*, there is no magic and their bodies are all over the stage at the end.

INDEX

A

abject, 12, 87, 166, 169, 170, 171,
172, 173, 224, 256
Actionnisme viennois, 15, 236, 262
aliénation, 114, 163, 181, 206
ANCET, 162
ANTONIONI, 3, 197, 260, 264, 275
ARASSE, 106, 107, 135, 144
AUMONT, 209
AUSTER, 7, 16, 92, 93, 213, 247,
251
autoportrait, 22, 102, 135, 137, 140,
144, 145, 146, 159, 162, 163, 164,
168, 180, 183, 221, 225
AVEDON, 196, 197
aveuglement, 57, 70, 73, 225

B

BACHELARD, 76, 82, 183
BARTHES, 14, 194, 195, 199, 202,
203, 204, 208, 229, 230, 247, 255
BATAILLE, 56, 67, 68, 69, 70, 72,
142, 144, 255
BAUDRILLARD, 79, 80
BEAUVOIR, 167, 170
BENJAMIN, 85
BERGER, 12, 52, 140, 141, 180
BOREL, 98, 136, 137, 243
BOURGEOIS, 3, 16, 122, 169, 183,
184, 226, 253, 261, 264, 273, 274

Brooklyn, 9, 40, 161, 184, 216, 253,
261, 280, 282, 283, 288

C

cadre, 3, 15, 16, 25, 32, 39, 40, 71,
75, 116, 121, 149, 166, 208, 211
CALLE, 3, 92, 93, 213, 243, 247,
251, 261, 262, 264, 270
chaos, 58, 69, 73, 77, 87, 89, 164,
166, 211, 245
CHARCOT, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
124, 127, 128, 129, 134, 244, 256,
257, 271, 272
Chelsea, 230, 231, 280, 283, 288
CLARK, 140, 158, 160, 244
claustrophobie, 220, 227
COURTINE, 163
critique d'art, 3, 9, 13, 14, 19, 41,
43, 44, 45, 51, 109, 120, 126, 148,
149, 151, 152, 153, 154, 155, 168,
172, 178, 182, 186, 215, 225, 228,
229, 231, 232, 233, 234, 242, 246

D

DELEUZE, 13, 103
démence, 9, 114, 203, 212
DERRIDA, 146, 167, 255
détail, 3, 15, 19, 47, 86, 87, 102,
106, 107, 108, 109, 110, 115, 122,

195, 208, 215, 221, 228, 244, 254,
259, 264, 272, 273
DIDI-HUBERMAN, 12, 13, 85,
104, 105, 111, 112, 113, 114, 117,
120, 123, 128, 129, 134, 142, 157,
158, 224, 244, 257
double fictionnel, 83
DUBOIS, 199, 200, 204, 207
DUBY, 175, 176, 179, 258, 259
DUCHAMP, 143, 150, 152, 172,
173, 262

E

écran interne, 32, 151, 242
érotisme, 52, 66, 67, 68, 70, 71, 95,
104, 105, 110, 115, 125, 128, 131,
133, 138, 140, 141, 143, 144, 157,
189, 195, 198, 210, 243, 254

F

folie, 50, 59, 84, 89, 113, 196, 241,
246
FOUCAULT, 164
FREUD, 15, 42, 45, 57, 58, 62, 109,
118, 162, 170, 203, 256, 257
frontière, 2, 12, 13, 14, 38, 53, 57,
60, 66, 71, 73, 78, 82, 85, 93, 95,
96, 97, 99, 100, 105, 107, 109, 110,
113, 132, 137, 139, 147, 149, 179,
180, 182, 186, 190, 191, 208, 214,
216, 222, 223, 235, 241, 245

G

Gargantua, 160

GENETTE, 7
genre, 24, 30, 52, 57, 60, 77, 81, 84,
127, 137, 173, 203, 241, 242
GIORGIONE, 1, 3, 6, 9, 12, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31,
32, 33, 36, 37, 38, 44, 47, 48, 51,
143, 149, 155, 158, 242, 248, 261,
262, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
276
Greenwich Village, 230

H

HALBWACHS, 39, 40, 255
hermaphrodite, 179, 214, 223, 224,
225, 226, 246
hystérie, 2, 96, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 125, 127, 128, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 142, 244, 256, 257

I

installation, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16,
95, 96, 110, 111, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 157,
158, 161, 162, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
183, 186, 214, 215, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
226, 227, 228, 230, 231, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 243, 244, 245,
248, 270, 273
intime, 1, 12, 15, 33, 44, 46, 47, 50,
52, 56, 75, 76, 93, 106, 107, 109,

126, 127, 139, 141, 157, 159, 183,
191, 197, 209, 211, 221, 223, 238,
243, 258, 261

IRIGARAY, 57, 167

K

KRISTEVA, 169, 170, 172, 224

L

la Salpêtrière, 3, 111, 112, 113, 114,
117, 118, 119, 120, 124, 127, 128,
133, 134, 145, 244, 256, 264, 271,
272

La Vierge Marie, 175

LESSING, 24, 38

limite, 37, 46, 52, 55, 57, 61, 63, 65,
66, 68, 69, 70, 73, 82, 85, 93, 96,
103, 107, 126, 137, 139, 143, 149,
170, 172, 177, 192, 208, 211, 241
LOUVEL, 5, 6, 30, 32, 33, 34, 35,
36, 38, 41, 47, 71, 72, 75, 77, 79,
99, 106, 122, 136, 148, 149, 151,
153, 154, 190, 191, 201, 203, 206,
215, 216, 218, 223, 236, 241, 242

M

MALRAUX, 19, 33, 34, 255

Manhattan, 9, 230, 231, 280, 282

marchand d'art, 10, 160, 177

masque, 7, 10, 13, 42, 70, 147, 172,
180, 181, 214, 221, 225, 229, 246

Méduse, 207, 255

mémoire, 1, 12, 20, 32, 33, 35, 37,
39, 40, 44, 46, 47, 69, 74, 75, 76,

78, 82, 101, 206, 219, 220, 227,
241, 242, 254

MERLEAU-PONTY, 13, 91, 95,
100, 243, 254

migraine, 7, 9, 14, 61, 205, 208, 276

miroir, 7, 39, 59, 71, 89, 90, 92,
121, 181, 182, 199, 203, 207

monstre, 61, 160, 161, 162, 163,
164, 170, 207, 226, 234, 244, 258

mort, 10, 15, 21, 23, 37, 59, 60, 61,
67, 72, 73, 78, 79, 99, 105, 133,

172, 203, 207, 220, 227, 237, 246

Musée Imaginaire, 19, 32, 33, 34,
255

N

nu, 24, 32, 51, 72, 139, 140, 142,
146, 155, 156, 174, 210, 219, 224,
244

P

PANOFSKY, 21, 25, 26, 27, 48

peau, 27, 46, 52, 95, 96, 97, 98,
102, 104, 105, 106, 107, 108, 110,
121, 127, 129, 130, 131, 133, 142,
146, 155, 156, 169, 223, 224, 243,
244, 259

PEIRCE, 81, 150, 199

photographie, 3, 2, 6, 14, 35, 74, 75,
81, 89, 90, 92, 93, 95, 112, 113,
114, 117, 120, 122, 127, 155, 175,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 206, 208,

209, 210, 211, 212, 213, 218, 233,
236, 245, 250, 259, 260

PICASSO, 16, 139, 140, 263

PLINE, 138

POE, 99, 263

portrait, 2, 8, 14, 78, 89, 99, 108,
111, 113, 128, 137, 138, 143, 145,
150, 152, 168, 175, 186, 187, 196,
197, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
221, 225, 241, 245, 257, 260, 277,
285

poupée, 132, 133, 176, 177, 178,
179, 261

pulsions sadiques, 9, 53, 72

Pygmalion, 125, 131, 181

R

Renaissance, 20, 21, 26, 29, 30, 31,
38, 121, 144, 150, 152, 155, 158,
168, 248, 256, 261, 262, 265

RICOEUR, 92

RIFFATERRE, 229

S

SCHAEFFER, 197

sexisme, 10, 178

SoHo, 9, 101, 230, 231, 280, 283,
287, 288

SONTAG, 14, 78, 191, 192, 197,
199, 245

SOULAGES, 195

STOICHITA, 138, 140, 203

suicide, 3, 13, 231, 234, 236

T

TISSERON, 56

transgression, 1, 12, 32, 57, 62, 63,
67, 68, 73, 103, 241, 248

travestissement, 55, 57, 61, 64, 68,
73, 176, 177, 222, 223, 246

V

Vanités, 77, 78, 79, 242, 254, 262

VAUDAY, 197, 211

Vénus, 2, 3, 13, 21, 23, 24, 29, 43,
142, 153, 155, 156, 157, 158, 159,
162, 163, 167, 168, 173, 174, 175,
177, 178, 180, 182, 224, 259, 261,
262, 264, 266, 269

voyeurisme, 1, 12, 19, 20, 32, 33,
34, 35, 41, 46, 47, 48, 49, 51, 56,
64, 93, 96, 102, 132, 133, 138, 148,
151, 152, 153, 154, 156, 157, 184,
187, 206, 212, 215, 217, 236, 237,
238, 241

W

WILDE Oscar, 204

Jeux et enjeux du regard : entre plaisir et danger. L'œuvre d'art dans le roman de Siri Hustvedt

Cette thèse de doctorat a pour but d'analyser les relations entre le texte et l'image dans trois romans de Siri Hustvedt : *The Blindfold* (1992) *What I Loved* (2003) et *The Blazing World* (2014). L'auteur introduit dans ses récits de nombreuses et longues *ekphraseis* qui saturent visuellement le texte. Les œuvres d'art décrites, majoritairement fictives, font appel à des techniques et des médiums variés (peinture, photographie, installation, vidéo). L'auteur invente des œuvres d'art qui évoluent au fur et à mesure des romans, passant de deux dimensions à trois dimensions et d'images fixes à des images animées. Cette étude s'intéresse à la fonction de l'introduction de l'image dans le roman et interroge l'impact de cet événement de lecture sur le lecteur. Dans chaque roman, la rencontre entre le « narrateur-voyeur » et l'œuvre d'art suscite un plaisir esthétique, voire sensuel. Les jeux de miroirs et de masques auxquels prennent part les personnages les mettent parfois en danger. Aveuglés ou pris au piège de leur propre perception, la confrontation avec l'œuvre d'art entraîne alors une perte de contrôle et une aliénation. Une participation active est demandée au lecteur, qui atteint un paroxysme dans *The Blazing World*.

Mots clés : *ekphrasis*, regard, identité, transgression, peinture, photographie, installation, érotisme, aliénation, mémoire, intimité.

The spectator's gaze: between pleasure and danger. The work of art in Siri Hustvedt's novel.

The aim of this thesis is to study the relations between word and image in three of Siri Hustvedt's novels: *The Blindfold* (1992) *What I Loved* (2003) and *The Blazing World* (2014). Hustvedt's works of fiction contain many long *ekphraseis* – the result is the “pictorial” saturation of the literary text. The works of art described are mainly fictitious and make reference to a wide variety of techniques and mediums (painting, photography, installation, video). The author invents works of art that progressively evolve from two-dimensions to three-dimensions and from still image to moving image. This thesis examines the function of the insertion of these images in the literary text and questions the impact of this event on the reader/viewer. In each novel, the encounter between the “narrator-viewer” and the works of art leads to an aesthetic or a sensual pleasure. The characters take part in mirror and mask games that can put them in danger. The confrontation with the work of art results in a loss of control and a form of alienation when the characters are symbolically blind or trapped by their own perceptions. The reader's active participation reaches a climax in *The Blazing World*.

Key words : *ekphrasis*, gaze, identity, transgression, painting, photography, installation, eroticism, alienation, memory, intimacy.