

MATIÈRE TROUÉE

suivi de

S'AUTOTHÉORISER : IMAGINAIRE DU CORPS DANS *TESTO JUNKIE*
DE PAUL B. PRECIADO

Par

Francis Desruisseaux

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade M.A. en
langue et littérature françaises

Septembre 2022

© Francis Desruisseaux

RÉSUMÉ

Ce mémoire est divisé en trois parties distinctes. Le premier volet, une œuvre de création intitulée *Matière trouée*, s'intéresse aux notions de désir et d'identité sexuelle à travers l'image du *trou*. En employant une approche qui se veut auto-expérimentale, il se penche sur les enjeux que présente le plaisir anal dans la perception que se fait le narrateur de son propre corps. Le volet critique de ce mémoire examine, à son tour, la pratique « autothéorique » développée par le philosophe Paul B. Preciado dans son ouvrage *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, qui brosse un portrait queer et multidisciplinaire du genre autothéorique en liant la construction narrative et théorique de Preciado à la littérature, au cinéma et à l'art corporel. Un dernier segment, plus bref, questionne le statut et la place de l'expérience subjective et de la fiction au sein de la pensée théorique, en exposant les liens thématiques qui unissent les deux premiers volets de ce mémoire.

ABSTRACT

This thesis is divided into three distinct parts. First, a creative piece entitled *Matière trouée*, explores notions of desire and sexual identity through the abstract image of the hole. Using a self-experimental approach, it examines the issues that anal pleasure presents in the narrator's perception of their own body. The critical section of this thesis examines, in turn, the 'autotheoretical' practice undertaken by philosopher Paul B. Preciado in his book *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics*. It contributes a queer and multidisciplinary perspective to the autotheoretical genre by linking Preciado's narrative and theoretical framework to literature, film and body art. A final, more concise segment questions the status and position of subjective experience and fiction within theoretical thinking, outlining the thematic connections that unite the first two parts of this thesis.

REMERCIEMENTS

Un immense merci à ma directrice, Laurance Ouellet Tremblay, pour son honnêteté et sa patience tout au long de ce drôle de parcours. Nos échanges m'auront nourri et éclairé à des moments où je ne savais plus où mener de la tête. Tu m'auras fait beaucoup grandir ; ma reconnaissance est sans limites.

Un merci tout spécial à Leona, Kelly-Amber, Mila et Nathalie, mes chères amies, sans qui le personnage d'Helena n'existerait pas ; à Hugo et Maïa, au rendez-vous depuis le jour un, pour l'écoute active et les rappels à l'ordre ; à Clara pour les conseils, la générosité et le temps ; à VV pour le coussin financier et les beaux moments partagés.

Je tiens à remercier l'équipe du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), et plus particulièrement Lise Bizzoni pour la confiance et le support au cours des trois dernières années.

Merci à ma mère, Manon, pour la curiosité, l'ouverture et les repas chauds.

Merci enfin à Kevin, sans qui ce mémoire n'aurait pas du tout la même valeur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v

VOLET CRÉATION

Matière trouée

I – rien n’est pur	2
II – voir et être vu	9
III – passage	17
IV – entrée dans la grotte	19
V – conversation musculaire	25
VI – premier venu	30
VII – helena	34
VIII – voyage intercontinental	37
IX – à la merci de l’anus	41
X – cam boy	44
XI – tout gober	45
XII – des parleuses	49
XIII – retour au lieu	54

VOLET CRITIQUE

S'autothéoriser : imaginaire du corps dans *Testo Junkie* de Paul B. Preciado

INTRODUCTION. UN MAUVAIS PLI	57
JE TU IL ELLE	65
MATIÈRE À LANGAGE. MATIÈRE À PERFORMANCE	71
IDENTIFICATION – CONTRE-IDENTIFICATION – DÉSIDENTIFICATION	78
POUR CONCLURE. VERS DE NOUVEAUX IMAGINAIRES	87

ÉPILOGUE

La route menant au laboratoire

LE DIABLE S'HABILLE EN UNIVERSITAIRE.....	90
DE LA MATIÈRE À L'OBJET	94
MIROIR DÉFORMANT	98
 BIBLIOGRAPHIE	 101

MATIÈRE TROUÉE

I – rien n’est pur

Mon corps avance au ralenti dans la chaleur torride de juin, ramolli par le soleil qui plombe sur mon crâne rasé. Je suis au bord de l’insolation en rejoignant Helena devant son lieu de travail, aux nouveaux bureaux de Damien Hirst – ce gigantesque immeuble londonien de 27,000 pieds carrés aux briques iridescentes, implanté au centre de Soho. L’humidité nous oblige à faire un arrêt dans un café, en route vers l’Institut d’art contemporain. J’ai chaud à l’estomac. Une diarrhée, explosive et ô combien satisfaisante, me souhaite la bienvenue à Londres.

Plus tôt la même journée, mon vol atterrit alors qu’Helena a déjà quitté son appartement. Je suis accueilli par son chat, un sphinx d’un an, avec qui je passe l’après-midi à lire sur le balcon et à regarder les passants du haut du quatrième étage. Helena vit dans un secteur modeste de Hackney, où la majeure partie des immeubles sont à locations contrôlées pour subvenir aux besoins de familles à faibles revenus. Londres étant ce qu’elle est, un nombre important de ces habitations réussissent à être sous-louées à de jeunes professionnels, à des prix inaccessibles. L’immeuble d’Helena comporte une centaine d’unités, identique à celui situé de l’autre côté d’une cour extérieure partagée. Un parc équipé de modules de jeu, encerclé d’une clôture piquée en acier noir, a été aménagé juste en dessous de son appartement. Se mêlent au brouhaha de rires et

de cris d'enfants les avertissements des parents, à moitié nus, tout en sueur sur leur balcon respectif.

Helena partage son espace avec trois autres locataires, pratiquement toujours absents – une professeure d'histoire qui enseigne la mode en Italie, un homme en finances vivant principalement chez sa copine, de l'autre côté de la métropole, et un barman qu'on peut croiser, ici et là, en début de soirée.

Arrivés à l'Institut d'art contemporain, Helena me fait visiter une exposition collective sur Kathy Acker, dans laquelle se trouve le travail d'artistes comme Candice Lin, Precious Okoyomon et David Wojnarowicz. Elle m'explique, en me servant de guide, que l'assemblage d'artistes réunis dans l'espace se veut davantage une exploration du *je* fragmenté d'Acker qu'un traditionnel hommage à son œuvre. J'en connais peu sur Acker, et si j'ai pu lire, dans le passé, la biographie de l'auteure écrite par Chris Kraus, c'était moins pour en apprendre sur Acker que pour lire Kraus.

Je m'arrête néanmoins devant le poème *It's Dissociating Season* (2017) d'Okoyomon, qui joue en boucle dans un casque d'écoute. Iel se confesse :

I don't know how to drop repetitions
Dismembered body
I find myself repeating
I'm not myself today
I'm mixing up my identities

a revolt I am no longer a body

Ego leaks onto the street / shed light on humiliation¹

Helena continue son tour de galerie en solitaire alors que je demeure assis, un moment, devant le corps démembré d'Okoyomon, étranger à soi-même. Dans le casque d'écoute, sa voix angélique affirme en clôture de poème : *nothing is pure, invert yourself*, laissant planer sur ses mots un fond d'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, pour qui Acker avait une fascination. Contrairement au jeune narrateur de Bataille – bourgeois se disant insatisfait de la manière dont la débauche sexuelle telle qu'on la définit ne salit que ce qui est déjà sale en laissant pur ce qui mériterait d'être sali –, Okoyomon considère que le corps est fondamentalement sale et impur.

J'y crois aussi. Okoyomon tente de naviguer les attentes sociales, raciales, amoureuses et religieuses qui lui sont imposé.e.s, sachant qu'elles sont de l'ordre d'un réel qu'iel ne peut entièrement atteindre, parce qu'inexistant ; une pureté fictive.

J'en viens à me demander dans quels termes la crasse – innée ou acquise – des corps et des identités peut devenir un symbole émancipateur pour l'un et, potentiellement, un cauchemar hygiénique pour l'autre. Et qu'est-ce que propose au juste Okoyomon en nous demandant de s'inverser ?

Nous quittons la galerie et faisons un arrêt chez Helena pour enfiler de nouveaux vêtements avant d'aller rejoindre une amie pour un verre. Les cris

¹ Precious Okoyomon, *It's Dissociating Season*, 2017, en ligne. Url : <https://lambdaliterary.org/2017/04/a-poem-by-precious-okoyomon/>, consulté le 12 septembre 2021.

d'enfants et de parents qui jouent dans le parc montent jusqu'à sa chambre, la porte du balcon ayant été laissée ouverte avant mon départ afin d'aérer la pièce. J'ouvre ma valise, à la recherche d'une chemise blanche et d'un pantalon, pendant qu'Helena remplit la gamelle de son félin. Elle revient dans la chambre et me semble un peu agitée. *As-tu vu le chat en rentrant?* demande-t-elle. Helena se tourne d'abord vers un balcon vide, se met à chercher sous les lits et les divans de l'appartement. Elle cesse ses allées et venues pour tendre l'oreille avec attention, de la même manière qu'on tente parfois de retracer la vibration d'un cellulaire enfoui dans une craque de sofa. Seuls les bruits provenant du parc réussissent à pénétrer l'appartement.

En portant une réelle attention à la cacophonie extérieure, je réalise que ce ne sont plus des cris d'enfants enjoués qui parviennent en écho dans la pièce, mais plutôt des pleurs et des plaintes de dégoût. Helena s'en rend compte aussi et me regarde avec inquiétude. Elle se rend sur le balcon et penche la tête vers l'avant. Elle avait espéré voir un enfant à la cheville foulée ou un parent évanoui dû à la chaleur extrême, mais n'a pas droit à cette satisfaction.

Quatre étages plus bas, l'animal est visible, devenu l'attraction principale du parc. De notre vue aérienne, on pourrait croire que la petite masse poilue flotte dans l'air, ce qui n'est pas entièrement faux, car la bête n'a jamais atteint le sol, empalée par le ventre sur la clôture piquée. Les enfants ont reçu l'interdiction d'y toucher, bien que plusieurs se soient déjà armés de petites branches, prêts à tâter le corps au moment opportun. Les parents regardent vers le balcon, les yeux rivés sur Helena. Ils s'attendent à ce qu'elle les rejoigne et ramasse la dépouille. Je

vois bien, néanmoins, qu'elle ne descendra pas, qu'elle ne détournera pas le regard de la scène.

Je vais moi-même rejoindre le chat, ma chemise blanche à la main comme sac d'emballage. Il y a néanmoins une chose qu'on ne pouvait comprendre du haut du balcon : l'animal est encore bien vivant, ayant dû perdre pied au moment où Helena et moi sommes entrés dans l'appartement, surpris par le claquement de la porte. Je regarde la clôture, le sang. Les plaintes du chat se manifestent par des miaulements faibles.

J'ai la charge de retirer son corps vivant de la clôture et j'ai pour cela une audience captivée. Les adultes se délectent d'être dans leur position plutôt que dans la mienne. Les enfants, au contraire, ces petits êtres cruels qui ne connaissent pas encore l'empathie, me regardent avec envie. En me penchant sur la bête, je me positionne de manière à cacher la vue à Helena, et par le fait même, offrir une vue imprenable aux enfants. Je place une main sous le ventre du chat en laissant glisser la barre de la clôture entre deux de mes doigts. J'ai l'impression naïve, pendant un instant, d'être en mesure de bloquer l'hémorragie. Il n'y a pas grand-chose à faire. Mon autre main se glisse quant à elle sous sa tête qui ballotte dans le vide.

Le pique triangulaire de la clôture oblige à ce que j'agrandisse et déchire davantage la plaie du corps en le soulevant. L'intervention doit être exercée en une seule montée, sans la moindre hésitation. Me vient à l'esprit le suicide de la jeune Cecilia Lisbon dans *The Virgin Suicides*, qui se jette de la fenêtre de sa

chambre sur la clôture de sa maison, et la mort brutale du prêtre dans *The Omen*, empalé par un javelot tombé du haut de l'église dont il est responsable.

J'échoue à retirer la bête du premier coup. Arrivé au triangle, le corps du chat est pris de terribles spasmes qui aggravent l'hémorragie. La bête me glisse entre les mains. Son corps retombe à son point initial, au milieu de la clôture. La foule se réjouit de mon échec et me hue. Je refuse de lever la tête vers Helena. Mon front perle d'une sueur qui tombe par gouttelettes sur mes paupières, embrume ma vision.

Retirer le corps de la clôture prend de plus en plus la forme d'un rite de passage, d'une épreuve pour devenir l'adulte que je suis destiné à devenir. Je dois prouver aux enfants, aux parents et à Helena mon contrôle de la situation. Prouver que je suis le maître de l'animal en souffrance. Une meute d'hyènes réunie autour d'un zèbre éventré, laissé pour mort. Le soleil continue à bouillonner sur mon crâne, m'étourdit.

Alors que je soulève avec fermeté le chat, les enfants récitent en chœur les vers d'Okoyomon, me répètent, pour m'encourager, que rien n'est pur, ni moi ni le chat. Le poème se vide de son sens – *ai-je seulement tenté de le comprendre ?* Le chat continue ses plaintes en franchissant le triangle d'acier, mais je n'y porte plus attention ; seul mon élan importe. J'ai droit à un seul coup. La bête semble prendre connaissance de son sort, ne s'obstine plus.

Je m'attends, dès sa sortie, à voir dans son ventre un trou bien défini, un tunnel circulaire. Mais le corps, comme j'ai tendance à l'oublier, est rempli

d'organes. Devant moi, il en déborde. L'estomac de la bête, percé de bord en bord, est visible à travers sa peau lisse et sans poils.

Dans un geste qui me paraît naturel, je glisse un doigt à l'intérieur de la plaie. C'est le touché de la réussite. Je mets le doigt sur mon accomplissement, *dans* mon trophée ; on m'applaudit.

L'envie me prend de plonger la main au complet dans son corps. J'aimerais connaître sa température, la texture de son intérieur, voir mes doigts ressortir par le dos du chat. Je n'en fais rien. Je vois bien, à regarder les yeux affamés des enfants qui m'encerclent, que ce désir est largement partagé. L'intérieur du corps, sa matière, entraîne le même résultat qu'un tour de prestidigitation. Elle cause la fascination, l'incrédulité, le désarroi. Est-ce que s'inverser, c'est traverser le corps ?

Du haut du balcon, Helena est penchée sur moi, le regard froid. Mon trophée dans les mains, je suis manifestement toujours un enfant.

L'animal meurt alors que je le fais disparaître dans ma chemise.

II – voir et être vu

Dans les semaines qui succèdent mon séjour à Londres, de retour à Montréal, l'empalement du chat d'Helena me hante. Le souvenir de la scène se transforme en quelque chose de nouveau, se perd dans des distinctions matérielles liées au touché, se meut en un fort désir sexuel, non pas envers le chat, bien entendu, mais envers la plaie, envers cette beauté du sujet détruit. Je ne sais que faire de l'érotisme qui en ressort, autre que d'en tirer une ironie sombre. Existe-t-il une forme de contemplation plus clichée que celle de bander devant la souffrance et la possibilité de la mort ? Je me plonge, parallèlement, dans des relectures de Chris Kraus, pour qui les montées inexplicables de désirs et de fantasmes font partie intégrale du processus créatif. La sexualité, chez Kraus, est écrite avec un recul et une neutralité qui détonne avec l'investissement physique de ses narratrices à l'intérieur de son œuvre.

Dans *Aliens & Anorexia*, par exemple, un roman qu'elle publie en 2000 et qui relate le cheminement rocailleux de la réalisation de son premier long-métrage, le personnage de Chris Kraus s'inscrit à un réseau de rencontres téléphoniques. Elle échange des messages vocaux avec des inconnus, parfois avant d'aller se coucher, ou durant une pause de travail au milieu de la journée, entre deux demandes de financement pour son film. Elle devient surtout

attachée à la voix dominante de Gavin Brice qui partage, comme elle, des désirs sadomasochistes qu'il cherche à exprimer à l'oral. Kraus aime d'abord le sexe téléphonique parce qu'il s'agence à son emploi du temps – elle tourne son premier long-métrage à Los Angeles alors que son mari Sylvère est à New York –, mais sa relation avec Brice devient davantage qu'une simple commodité ; ils partagent un espace où, si elle veut jouir, elle doit mettre en mots ses désirs. *It occurs to me, by doing this it might be possible to learn something about narrative*². Ses interactions prennent la forme d'une pratique performative dont les possibilités vont au-delà du sexe téléphonique ; elles deviennent un lieu d'exploration fertile tant pour la pensée que pour l'écriture.

C'est peut-être ce qui m'amène à passer un temps démesuré à examiner les performances d'inconnus sur différents sites de *cam boys* et de *cam girls*. Je les regarde monologuer devant leur audience, se déshabiller au rythme des pourboires qu'ils reçoivent, se masturber durant des heures, souvent seuls ou équipés de jouets divers, parfois munis de vrais partenaires. Contrairement à Kraus, je demeure passif, ne m'engage dans aucune conversation, ne dépense pas un sou. Je scrute. Je cherche à mesurer la profondeur des trous à l'écran, ces trous vus à leur tour comme des plaies.

Certains performeurs demeurent actifs pendant plus de six heures, sans interruption, leurs journées entières étant consacrées à travailler leur anus, à le lubrifier et à le remplir d'objets. Je m'abonne à eux, reçois des alertes

² Chris Kraus, *Aliens & Anorexia*, Los Angeles, Semiotext(e), 2000, p. 115.

par courriel lorsqu'ils sont en ligne ; ces performeurs sont pratiquement toujours en ligne. L'anus peut offrir une performance qui ne cesse jamais, ne se plie à aucune règle de jouissance.

Je regarde avec nostalgie ces artistes à l'œuvre, surtout les garçons, dont un grand nombre évite de montrer leur visage – personne ne se soucie de la beauté des garçons lorsqu'un pénis apparaît à l'écran. Pourtant, lorsque j'avais 14 ans et que je me retrouvais dans des salles virtuelles de clavardage, je le montrais volontiers, mon visage, j'y voyais même un atout que plusieurs n'avaient pas. Si mon pénis n'avait rien d'impressionnant, mes yeux m'assuraient de captiver l'autre pendant un moment, et lorsque je ne pouvais dévoiler mon visage – parce qu'il m'arrivait de me faire passer pour une fille –, je m'improvisais alors romancière érotique. J'inventais les scénarios les plus inattendus, m'engageais dans de longues séances d'écriture pour m'assurer que l'autre continue à se masturber devant moi, en gardant sa caméra active jusqu'à ce que je puisse enfin éjaculer. Je me sentais alors partiellement honteux et sale, mais surtout fier de mon coup.

Un soir, je passe plus de trois heures à regarder une *cam girl* dont la chambre est aménagée tel un vaisseau spatial. Elle porte des bottes métalliques et un casque d'écoute pour communiquer avec les habitants de la terre ferme. Un petit hublot, collé sur le mur derrière elle, projette une galaxie étoilée. Elle encaisse plusieurs dollars par minute. Un jouet qu'elle s'est inséré dans l'anus est synchronisé à un système de pourboire ; chaque montant qui lui

est envoyé assure une vibration d'une durée prédéterminée ; le jouet ne s'est pas reposé depuis mon arrivée dans la salle.

La performeuse détient une éthique de travail hors pair, gémit pour remercier chacun des pourboires, réussit même à entretenir des conversations articulées avec son audience. Je jalouse son aise devant la caméra, sa capacité à tout faire en même temps. Si Kraus s'improvisait *cam girl*, elle aurait beaucoup de succès aussi, j'en suis certain.

Entre la plaie béante du chat empalé sur la clôture du parc et l'anus dilaté d'une performeuse qui jouit devant sa webcam, je me trouve à superposer la première image à la seconde. Et si, à mon tour, je performais en ligne ? Et si un pique triangulaire en acier servait à m'élargir le trou ? Un va-et-vient continu, devant une audience prête à dépenser des sommes d'argent faramineuses pour que ma plaie soit grande ouverte, entièrement exhibée. Les sorties du pique, des profusions de sang au flot incessant. Je crois bien que j'en mourrais, mais ne serait-il pas merveilleux de m'exhiber de la sorte ?

Mon auto-perforation publique est une illusion de grandeur, un trip égocentrique qui me situerait quelque part entre le suicide au seppuku de Yukio Mishima et le meurtre *livestreamé* de Luka Magnotta. Ce n'est pas un lieu que je cherche à habiter, mais il doit bien y avoir quelque chose de *l'autre côté*, de l'autre côté du trou et de la plaie, passé le rectum et le colon, un univers métaphysique au-delà de l'écran. *It occurs to me, by doing this it might be*

possible to learn something about narrative. Kraus cherche à jouir et à écrire. À jouir d'abord, puis à écrire ; c'est la sensation qui est suivie de la compréhension.

Se tourner vers l'intérieur du corps, vers la déchirure de la peau – voie d'accès à un circuit de déambulations infinies – c'est aussi de choisir la sensation avant la compréhension. La jouissance, surtout. Dans *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert, le personnage du saint Antoine est tenté par un nombre de vices et de voluptés innombrables au cours d'une longue nuit d'hallucinations fantasmagoriques, visité par des figures mythologiques qui collaborent avec le diable. À la fin de sa nuit, pourtant, ce n'est ni à Dieu ni au diable qu'il veut se donner, mais à la *matière*, la matière comme univers, comme objet de jouissance :

Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière. – être la matière!³

En souhaitant devenir matière, le saint Antoine affirme un désir de s'abandonner à la jouissance de sa propre disparition. Il y a dans le vouloir-matière une tension fragile entre l'investissement total de sa personne et l'abandon de soi, dirigé autant vers la vie que vers la mort. Flaubert livre son personnage à une descente dans l'infini du monde, un lieu où la morale perd tout

³ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine* (1874), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2013, p. 237.

son sens, où la pensée n'a plus sa place. Le saint Antoine se moule aux sensations de l'univers. C'est de cette manière que j'imagine l'*autre côté*.



Pieter Brueghel le jeune, *La Tentation de Saint Antoine*, XVI^e siècle.

Mais est-ce que ce vouloir-matière appartient au temps révolu de Flaubert ? Est-ce qu'on peut le penser aujourd'hui ? L'autrice et editrice canadienne Sarah Nicole Prickett, fondatrice de *Adult*, une revue de littérature érotique, regrette avec nostalgie le temps du vouloir-matière. Elle s'inquiète du rapport qu'entretiennent aujourd'hui de plus en plus d'auteurs avec les notions de désir

et d'érotisme, dénote une insistance envers une écriture analytique, qui rationalise la sensation et théorise les épisodes érotiques de la vie. Où est passée l'essence du désir ? se demande-t-elle en se référant à la suggestion de Susan Sontag, dans son essai *Against Interpretation*, « qu'au lieu d'une herméneutique, nous avons besoin d'une érotique de l'art⁴ ». Ce qui importe pour Prickett, et qui importe aussi pour Kraus, c'est l'écriture des sensations qui émanent du désir. Se concentrer sur leur complexité, leurs contradictions, leurs potentiels.

Un désir incompris est une passion à consommer, mais un désir compris est une passion déjà consommée : « Si je comprenais pourquoi je veux ce que je veux, je crains bien que je ne le désirerais plus⁵ ». Est-ce qu'il n'y a pas, à travers le simple geste d'écriture, la consommation d'une certaine passion ? En m'improvisant *cam boy*, suis-je en train d'écrire ?

J'ai lu que le réalisateur Robert Bresson disait de ses films qu'il préférait justement qu'on les ressente avant de les comprendre ; qu'une œuvre incomprise n'a en soi rien de dramatique, mais qu'un film devant lequel on demeurerait insensible, en revanche, est une tragédie. L'écriture, comme l'image en mouvement, n'a pas à s'expliquer avant de s'être dévoilée en entier. On l'a compris il y a longtemps de la peinture, de la sculpture, mais la littérature et le cinéma existent différemment. Ils ne sont vivants que lorsqu'ils sont lus et vus ;

⁴ Traduction libre de l'anglais. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

⁵ Traduction libre de l'anglais. Sarah Nicole Prickett, « The Unadulterated Sarah Nicole Prickett », en conversation avec Mary Tramdack, *SSENSE*, 26 septembre 2019, en ligne. Url: <https://www.ssense.com/en-us/editorial/fashion/the-unadulterated-sarah-nicole-prickett>, consulté le 7 mars 2022.

c'est le dévoilement et le déploiement de l'écriture et de l'image qui constituent l'œuvre. Et s'il me fallait *comprendre* pour mieux *ressentir*? Si avant de devenir matière, je devais m'écrire-matière, rencontrer mes propres figures mythologiques?

III – passage

La deuxième canicule de l'été se fait encore plus humide et suffocante que la première. Incapable de dormir dans cette chaleur, je laisse le sommeil venir à moi en regardant deux *cam boys* assis sur un même lit. Ils se passent mutuellement des doigts dans la bouche de l'autre. Leur va-et-vient est constant, on dirait qu'ils sont à la recherche d'un objet perdu dans le trou de l'évier, agitant les doigts en même temps de les pénétrer jusque dans la gorge. Ils attendent qu'on leur demande de s'activer davantage, qu'on leur envoie des jetons pour passer à une prochaine étape qui tarde à arriver (fellation? anulingus?). La peau de leurs doigts devient de plus en plus plissée, comme après un long bain chaud. J'assiste à leur lassitude montante. En réalité, ils se préoccupent très peu l'un de l'autre. Les deux garçons sont concentrés à lire les commentaires qui défilent sur leur page, ce qui m'attriste un peu, alors que j'aimerais, à mon tour, avoir des doigts dans la bouche, des doigts qui ne seraient pas les miens.

C'est avec les doigts que l'on crée, que l'on peint, que l'on sculpte, que l'on écrit. Pénétrer un corps avec des doigts, c'est en quelque sorte comme d'entamer une œuvre. J'irais même jusqu'à suggérer, pour me montrer romantique, que recevoir les mains travaillantes d'une autre personne, dans le

sens contraire, c'est alors un devenir-œuvre. En regardant les deux *cam boys* peu investis à leur création buccale, je me demande : est-il possible de façonner une nouvelle peau à un étranger? C'est peut-être ce dont ils ont besoin, d'un nouveau canevas, d'une nouvelle masse d'argile à façonner, modeler, forcer. Je tente de m'imaginer à quoi cela pourrait ressembler.

Dans un atelier qui m'appartient, inviter l'un d'entre eux à se laisser aller à une tentative précise : activer un mécanisme d'inversion du corps pour dévoiler sa chair. Je prédis la technique comme rudimentaire :

Une massue entre les mains, prendre un grand élan et viser d'abord le crâne du garçon, qui fait un bruit strident. Le crâne ne craque pas, non, l'inconnu, sa tête, fait le mouvement absurde de se rétracter à l'intérieur des épaules, dans le thorax, comme on verrait dans une animation pour enfants. Le bas du corps réagit au choc en chiant par terre. La pression se relâche du haut vers le bas. L'inconnu perd toute sa merde, évacuée dans un flot rapide. De fins filets d'eau noircie coulent entre ses cuisses et tachent le plancher.

Le mécanisme d'inversion n'est efficace que par répétition. Assener un nouveau coup, cette fois sur les épaules ; nouveau repli à l'intérieur du thorax. La tête passe à l'abdomen, les bras se laissent balloter vers le ciel, coincés dans le creux du corps. La vision devient de plus en plus grotesque. L'inconnu, ce qu'il en reste, déjecte ses intérieurs par l'anus : un poumon tombe sur la pile de merde, l'intestin grêle fait sa sortie, le

colon, l'estomac, la rate. Continuer à frapper jusqu'à ce que sa tête ressorte par ses propres fesses tel un énorme étron chevelu. Il est alors possible d'assister à l'arrivée d'un nouveau-né, au passage de l'inconnu vers l'*autre côté*.

Abandonnant la massue, s'avancer pour accueillir le poupon à mains nues et l'aider à prendre forme en tirant de toute la force des doigts. Coucher le corps informe sur le sol, déposer ses pieds sur chacune de ses cuisses et tirer la tête avec force. On réussit, de cette manière, à extraire le cou. L'anus se déchire sous la pression des épaules, devient un amas de lanières de peau.

Les bras de l'étranger finalement libérés, on le laisse terminer sa sortie lui-même, le laisse s'inverser. Il glisse la peau de son torse vers le bas, comme on retirerait un jean très serré. Il n'a plus besoin de quiconque. Sa chair est, rose, propre, renouvelée. Ses doigts sont secs et lisses. Il se remet sur ses pieds et quitte l'atelier, prêt à retourner voir son partenaire qui l'attend, la bouche ouverte.

IV – entrée dans la grotte

Après un bref passage à Montréal pour visiter sa mère, Helena quitte pour Londres, un matin, sans que je sois en mesure de l'accompagner à l'aéroport. J'ai rendez-vous avec un gastroentérologue, le docteur Van Heulben, qui me fait sortir du lit à l'heure bleue, non pas parce que je dois me rendre à l'hôpital si tôt, mais parce que je me réveille affamé. J'ai reçu l'indication de demeurer à jeun avant ma coloscopie. Je m'habille, sans faire de bruit, et m'assois sur une chaise en face du lit où Helena se repose. Avec un petit caméscope, je la filme en train de dormir. Elle dort paisiblement, sans se soucier de son vol qui doit décoller dans moins de trois heures. Je demeure immobile un moment, jusqu'à ce qu'il soit temps pour moi de partir. Je n'arrête mon caméscope qu'au moment de claquer avec force la porte de la chambre derrière elle, pour m'assurer qu'elle se lève. Je doute qu'elle dorme, de toute façon. Elle tire un plaisir particulier à performer pour la caméra et se prête toujours au jeu. Quand la scène requiert de dormir, Helena dort.

Ma coloscopie est une intervention faite à la chaîne. Je sais bien que la plupart des gens ont droit, à un point ou à un autre de leur vie, à une coloscopie de routine, mais la mienne, pour une raison qui m'échappe en partie, se présente à moi comme une secousse, me chavire dans mon être. On peut me

reprocher d'être impressionnable face à des situations qui vont de soi, me qualifier d'un peu naïf ; c'est vrai, je fréquente peu les hôpitaux, peut-être même que je les évite, par peur d'apprendre sur moi-même des informations qui devraient demeurer dans l'ombre. La peur qu'on me dise que mon corps est en parfaite santé, que je n'ai aucune raison de m'inquiéter de quoi que ce soit, que je suis inintéressant.

Et puis les médecins généralistes estiment davantage les otites aux fissures anales, les streptocoques aux angoisses érectiles, ils ont le don de banaliser les maux des patients basés sur leur identité ; les hommes médecins, surtout, m'ont maintes fois regardé avec ennui et irritation, comme si ma place était au sauna gay plutôt que dans leur temple médical. Jeune, lorsque mon âme pouvait encore être sauvée, avant qu'on me pénètre et que je devienne une cause perdue, c'était vers Dieu qu'on voulait souvent m'envoyer, c'était assez drôle, de me voir prescrire une prière quotidienne, *Je vous en prie, j'en appelle au Saint Sébastien, laissez-moi me faire pénétrer, j'ai les fesses affamées*, et Dieu de me laisser seul, agenouillé au pied de mon lit, moi et un silence de mort, moi et mes fesses qui démangeaient d'avoir déféqué du sang plus tôt dans la journée.

Nous partageons tous le besoin de mettre des mots sur les choses, sans quoi ces choses n'ont aucune signification, sans quoi la panique nous prend. Or, la parole peut mutiler l'âme autant que le silence, et le médecin, lui, aime parler, il monologue, parle par-dessus son patient, armé de l'objectivité divine qu'on lui attribue. Sa parole a le pouvoir d'annoncer au jeune vierge que le sexe anal ne sera jamais une option viable pour lui, qu'il lui faudra trouver

d'autres exercices alternatifs – peut-être les femmes ? Comme si les femmes ne pouvaient pénétrer les hommes, comme si ma fissure devait agir comme une révélation du mal que je m'étais imposé en désirant la bite.

Alors qu'Helena traverse l'Atlantique, l'endoscope du gastroentérologue traverse une partie de mon colon. On me place d'abord en position fœtale sur la table d'examen et on soulève ma jaquette. On me lubrifie l'anus et le rectum, un assistant me remplit d'un mélange d'eau et d'air. La sensation n'est pas désagréable, réussit même à couper ma faim matinale. Un second assistant active la caméra de l'endoscope, qui projette des images en temps réel sur l'écran placé à mes côtés. J'ai une vue imprenable sur mes fesses, qu'on écarte pour donner accès à l'endoscope. J'assiste à son passage de l'extérieur (mon anus et ses quelques poils) à l'entre-deux mondes : noirceur totale.

Une fois inséré dans son entièreté, l'endoscope dévoile un univers étroit et sans fin, un univers qui devrait être sale, souillé par ma malnutrition et les sexes de ceux qui l'ont visité, mais qui s'avère propre, rose et luisant, on pourrait croire qu'il n'a jamais été exploré, qu'il ne connaît pas la digestion. Je regarde l'écran sans bouger, conscient de l'ordre qu'on m'a donné de demeurer immobile, empalé à l'endoscope qui pourrait bien me ressortir par la gorge. Je suis spectateur de mon décor interne. Conçu par mon propre corps ; une caverne où se matérialisent mes pensées les plus intimes. L'impact visuel va au-delà d'une simple sensation pornographique, au-delà du désir de pénétration – même s'il est vrai qu'au moment de perdre ma virginité, je me rappelle avoir

eu cette pensée en sentant mon anus se dilater, *c'est ici que siègent et siégerons mes pensées les plus intimes*, heureux d'être défloré, satisfait d'avoir répandu peu de sang sur le matelas.

Lorsqu'on ignore ce qui se passe dans son corps, on se met à construire ses propres vérités, on fictionnalise la mort inévitable qui nous attend. Je me suis longtemps plu à imaginer le moment, au milieu d'une pénétration anale, où mon corps lâcherait prise et me laisserait pour mort, sans faire d'éclat, sans que mon partenaire s'en rende compte. Il continuerait à pénétrer mon cadavre jusqu'à ce qu'il jouisse en moi et s'endorme en s'écrasant sur mon dos.

La promenade de l'endoscope détruit cette vision. Mon ignorance se transforme en fascination, en sursaut de vie. Ah ! Dans la salle d'examen, je sursaute de manière psychanalytique et littérale. La vue de l'endoscope me fait rire de bon cœur. C'est moi, à l'écran ! Ce tunnel est le mien !

On tente de m'ignorer, mais mes rires contractent mon estomac et dérangent le docteur Van Heulben. L'endoscope effectue sa biopsie, prélève de petits morceaux de chair dans mon colon, et je ris comme si on me chatouillait l'intérieur.

Certainement, on devrait offrir une coloscopie aux enfants au moment de célébrer leur entrée vers l'âge adulte, à la manière d'un rite religieux, un cadeau de bienvenue à l'immensité du monde. Il devient évident, à mes yeux, qu'il faut se voir dans toute sa constitution. Je suis sculpteur, peintre, mannequin. Je suis ma propre muse. Comme quoi depuis toujours, le secret de l'intelligibilité

ne réside peut-être pas dans la sortie de la grotte, mais plutôt dans l'action d'y pénétrer et d'y jouer!

Quelque chose m'échappe, m'a toujours échappé, à la vue de ces voies d'accès vers l'intérieur du corps. Je regarde des vidéos de *fisting* en ligne, des hommes qui réussissent à prendre un avant-bras entier dans l'anus. Il y a énormément d'espace libre, dans l'intestin, le poing peut s'y glisser jusqu'à la fin du colon sigmoïde. La capacité à recevoir la charge du bras semble dépendre d'un désir précis. Il faut vouloir le bras avec ferveur, se montrer discipliné à la tâche. Apprendre à l'anus à s'élargir, c'est ce que je comprends, est une manière de lui faire honneur. On lui procure un plaisir toujours ascendant en lui insérant d'abord de petits objets, qui grossissent par la suite, avec le temps, jusqu'à ce qu'on réussisse à prendre plusieurs doigts, une main entière, qu'on pénètre un poignet, et enfin un avant-bras, jusqu'au coude. En réalité, le *fisting* est une discipline sportive comme une autre. C'est ce que je me répète lorsqu'en me pénétrant avec deux doigts, je me mets à saigner.

Avant de quitter le département de gastroentérologie, on me donne le conseil d'éviter la pénétration anale pour un minimum de six semaines. Je vais sur le champ m'équiper d'une quantité de dilateurs anaux de différents formats. Ils varient entre deux et six pouces de longueur et ont une circonférence qui n'excède pas plus de quatre pouces. Je prends la décision de faire honneur à mon anus, d'en prendre soin, de l'aider à retrouver son élasticité pendant sa convalescence. J'achète aussi un dildo en verre, celui-là pour le plaisir de détenir un objet d'une

dimension qui dépasse de beaucoup ma capacité anale. Je le regarde avec admiration. Un jour, peut-être, j'aurai moi aussi un coude dans les fesses.

V – conversation musculaire

C'est la troisième nuit en moins de deux mois qu'une crampe anale me tire du sommeil, ce spasme violent au sphincter interne, le type de resserrement qui coupe le souffle et force le corps à se recroqueviller sur lui-même. Lorsque la crampe se manifeste, j'hésite entre tenter de me rendormir ou me battre contre la douleur, même s'il m'a été prouvé à maintes reprises qu'en bout de ligne, je n'ai jamais vraiment d'autre choix que de me lever et geindre en solitaire. Une crampe au mollet ou à la racine du pied est tout aussi douloureuse, c'est vrai, mais elle demeure facile à estomper par un massage continu du muscle engourdi. À l'intérieur des fesses, il est pratiquement impossible d'intervenir ; je n'ai aucun contrôle sur son intensité.

On l'appelle proctalgie fugace – du grec *procto* (anus) et *algie* (douleur) –, censée durer une vingtaine de minutes, tout au plus. Chez moi, elle perdure parfois pendant plus d'une heure. Il y a différents facteurs qui peuvent l'activer : les menstruations et les relations sexuelles, mais aussi le stress, l'anxiété, la constipation, l'alcool, la mauvaise posture et le mauvais karma. J'ai lu que l'activation d'une crampe anale peut être liée à une tension musculaire ou à une pathologie neurologique, et parce que la douleur n'est jamais présente lors

d'une visite chez le médecin (fugace!), son étude se base sur les témoignages des patients qui en ont eu une et jamais sur une crampe en temps réel.

On n'a jamais su ce qui contractait les miennes. Ces crampes sont présentes depuis l'enfance et prennent part à une normalité que je n'ai jamais contestée, surtout jeune, alors trop occupé à interroger d'autres aspects de mon corps pour prendre le temps de m'arrêter sur la banalité d'une souffrance nocturne inconstante. Mais l'un apprend, avec les années, à mettre le doigt sur ce qui amplifie ou atténue la douleur.

Demeurer dans mon lit est un appel à un châtiment prolongé ; dans l'attente et l'immobilité, la contraction ne fait qu'accroître. Marcher en rond autour de ma table à dîner peut encourager le muscle à se relâcher au compte-goutte, mais ne garantit aucun résultat. Me glisser un dilatateur dans l'anus est une tâche impossible, et dans le sens inverse, chier est tout aussi difficile, la tension de la crampe est beaucoup trop forte. Prendre un bain demeure jusqu'à aujourd'hui l'unique solution viable pour détendre les muscles de mes fesses et dissoudre graduellement la tension dans l'eau chaude.

Helena, que j'appelle au beau milieu de la nuit parce que je la sais déjà en route pour le travail, me conseille d'accueillir la sensation de douleur comme un hurlement à la lune, comme le seul moyen qu'aurait trouvé mon corps pour s'exprimer outre le rêve. *C'est l'anus qui parle, qui fait état de langage*, propose-t-elle. C'est l'anus-chris-kraus qui tente de rejoindre Gavin Brice pour se livrer à un scénario sadomasochiste. Si mon anus me parle, par contre, ses contractions tendues me paraissent néanmoins agressives. Est-ce qu'il ne peut pas

communiquer autrement ? Pourquoi ne pas être visité, à la place, par des flatulences nocturnes bruyantes ? Il me semble que ce serait moins violent et tout aussi concluant.

Rendue au bureau, Helena prend le temps de m'envoyer un court passage de *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva, qui explique que dans la peur et la fascination, « le corps (du moi) et l'objet (sexuel) y passent tout entiers⁶ ». *Ton anus veut ou bien te parler, ou bien te manger*, m'écrit Helena. Mon anus flaire ma peur, se sait dominant. S'il le voulait vraiment, il pourrait m'avaler en entier et me faire disparaître dans la nuit, dans un cas d'*ānus dentata*, auto-déchiquetage de ma personne, « machine auto-massacreuse⁷ ».

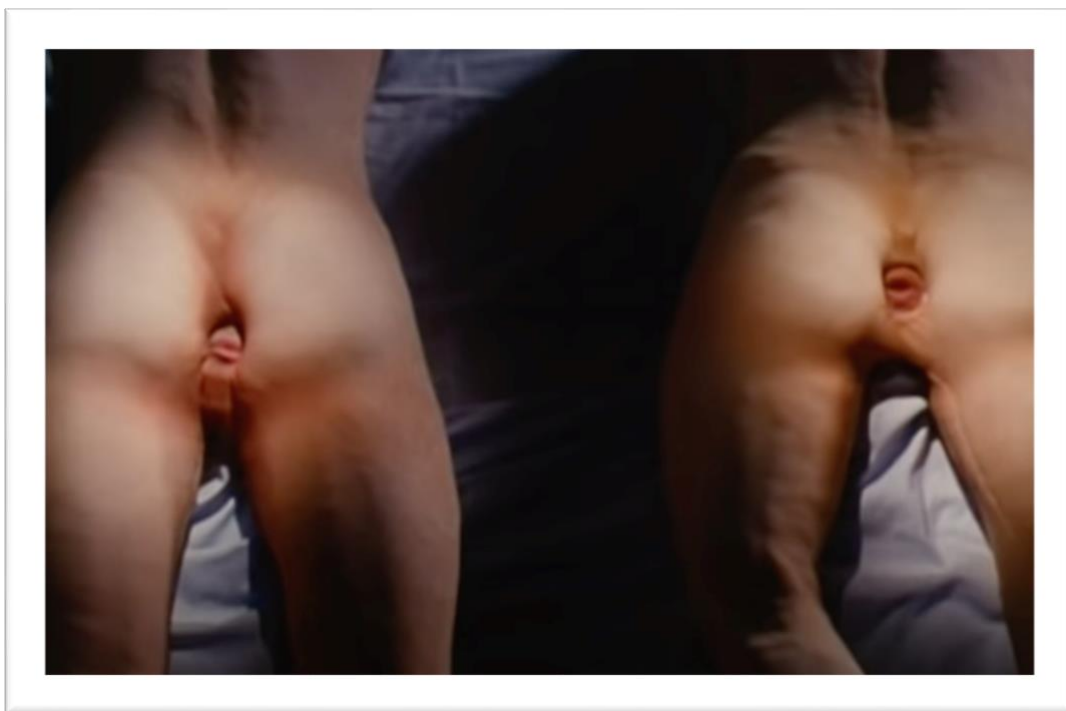
Il est là le problème. Je traite l'anus comme une entité indépendante de mon corps ; il est son propre moteur, a une personnalité que je ne contrôle pas, ou peu. Je le délaisse depuis toujours, alors qu'il ne demande qu'un peu d'attention et de reconnaissance. Je songe à un passage précis de la comédie musicale *Zero Patience*⁸, un film satirique sur la crise du SIDA et sur le « patient zéro » – le steward québécois qui aurait prétendument été le premier homme à répandre le VIH en Amérique du Nord. La scène montre deux hommes couchés à plat ventre dans un lit, leurs anus discutant côte à côte avant de pousser la chansonnette. *Dors-tu?* demande le premier anus à l'autre, tous deux munis d'une

⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, p. 57.

⁷ Hervé Guibert, *La mort propagande*, Paris, Éditions Régine Deforges, 1977, p. 211.

⁸ Film *Zero Patience*, écrit et réalisé par John Greyson, Canada, 1993, 101 minutes.

bouche, d'une langue et de dents. *Je ne dors jamais*, chuchote le second. Ma crampe est la preuve tangible du pouvoir infatigable de l'anus.



Zero Patience, John Gerson, Canada, 1993, 101 minutes.

Et si Kristeva avait raison, si la crampe était une réponse physique et hallucinante face à mon angoisse du trou ? Une rétraction violente qui projette mon désir effrayé de plonger dans son vide, de s'y perdre et de s'y dématérialiser. Peut-être est-il aussi simplement temps de corriger ma mauvaise posture, diminuer ma

consommation d'alcool et manger davantage d'aliments forts en fibres. Ni moi ni Kristeva ne sommes nutritionnistes, après tout.

Je nous coule enfin un bain, à moi et à mon anus insomniaque. J'encourage la conversation. À voix haute, je lui donne des nouvelles d'Helena, me confie sur mes fantasmes de devenir un *cam boy* lucratif, lui explique que nous avons du pain sur la planche, lui et moi, qu'il devra se montrer résilient dans les prochains mois si nous voulons être en mesure d'explorer son potentiel. Il écoute en silence, dans l'eau fumante du bain, relâchant tranquillement ses muscles. Je lui promets d'être doux lorsque je devrai être doux, et violent lorsqu'il me le demandera. Je lui promets d'être à l'écoute, de le mettre en priorité. Toute la nuit, s'il faut. À ces paroles, il se détend pour de bon.

VI – premier venu

Je fantasme beaucoup plus que je ne vis, c'est un trait de ma personnalité qui me déplaît particulièrement. À force de trop penser, on s'empêche d'agir et le fantasme peut devenir source de paralysie. Il m'aura fallu m'adresser directement à mon anus, le mettre au pied du mur, pour enfin nous sortir de l'inaction. *Nous*, plutôt que *je* et *lui* ; bel et bien en voie de devenir une entité unique avec l'objet de mes inconforts.

Une crampe qui se dissipe en même temps que ma volonté à rester dans l'ombre ; je veux, *nous* voulons enfin une audience. J'aurais pu demeurer un spectateur passif devant ces *cam boys* en ligne, préserver mon statut de voyeur encore longtemps, mais nous nous destinons à autre chose, c'est à notre tour de se montrer, de parler. Nous nous engageons à prendre une posture de performeur actif, à être des acteurs des vrais. Guidé par l'ambition de mettre sur pied un univers à la hauteur de la *cam girl* astronaute, je décide de m'improviser *drag queen*. Pour être jolie, flamboyante, me sentir virtuellement femme, mais surtout non-homme. Helena m'a fourni, il y a un moment, tout ce dont j'ai besoin pour me transformer en *cam girl* débordant de féminité et de testostérone. J'applique fond de teint, anticernes, ombre à paupières, mascara et faux cils, me met du blush rose sur les joues, des coups de crayon noirs dans les sourcils, me dessine

de petites taches de rousseur sur le nez, et m'enduit les lèvres de gloss transparent. J'enfile une perruque blond platine aux cheveux courts, une fraise d'inspiration renaissance autour du cou, une paire de jeans portée bien haut et des talons aiguilles en cuir verni. Je demeure torse nu, le corps fraîchement rasé. Je me regarde dans le miroir : je ressemble à la fois à ma mère et à une *drag* au lendemain de sa performance – encore un peu beurrée de maquillage, la perruque à demi-décollée. Cette version de moi est loin de me déplaire.

Je me crée un compte complet sur un site de *cam boys* et remplis les formulaires nécessaires au paiement direct par crypto-monnaie. Cela tombe bien, je voulais commencer à investir dans du *bitcoin*.

Ici, mes fesses s'écarteront pour le premier venu, qu'on m'offre beaucoup ou peu d'argent, comme le fait la jeune Marie Calloway dans son roman *What purpose did I serve in your life*, qui veut de quoi s'acheter du maquillage et des lattes au lait de soya, à la recherche d'expériences sexuelles vécues pour accumuler le plus de matériel d'écriture possible. Comme Calloway, « je serai une marchandise, je serai sollicitée et aurai de la valeur⁹ », je me nourrirai de mes clients comme ils se nourriront de moi.

On accuse pourtant Calloway d'entretenir une provocation malsaine envers son lecteur, d'être trop assoiffée d'attention, de s'adonner au travail du sexe pour des raisons égocentriques. Ses détracteurs n'ont pas tort, Calloway cherche l'attention, mais elle intègre son besoin d'être vue et de perturber, en fait

⁹ Traduction libre de l'anglais. Marie Calloway, *What purpose did I serve in your life*, New York, Tyrant Books, 2013, p. 65.

un moteur de création. Elle retranscrit les commentaires haineux à son égard à même son livre, par-dessus des autoportraits en noir et blanc où elle plonge son regard dans la caméra. Sur l'un de ces collages, il est écrit : « marie calloway est une écrivaine paresseuse et ennuyeuse [,] histrionique, prévisiblement imprévisible et très probablement autiste¹⁰ ». Sur une autre, il est simplement écrit, en caractères gras : « pute¹¹ ».

Si je tiens à souligner à quel point la vue de mon anus, projeté en direct sur le site, me procure une sensation différente de celle ressentie lorsque je le contemple devant un miroir, à quel point un trou dilaté *pour* et *devant* soi est un trou menaçant, qui se transforme en trou noir, en aspirateur, un trou qui gobe tout sans laisser de témoin, je le fais dans un élan de prévisible imprévisibilité. Manifestation de mon propre trouble histrionique : devant témoins, l'anus prend un nouveau souffle d'existence, se matérialise dans une réalité assurée, une tangibilité qu'on ne peut remettre en question. S'il est vu, c'est qu'il doit bien exister. Regardez ! Touchez !

Mais un spectateur, c'est vrai, pourrait débattre du contraire. Il ne peut y toucher, lui. La pixellisation du trou à l'écran le confirme comme un objet virtuel qui peut disparaître à tout moment. Il est devant un anus éphémère, interchangeable avec les autres anus disponibles en ligne.

¹⁰ Calloway, *op. cit.*, p. 150.

¹¹ *Ibid.*, p. 151.

Le but est d'être vu, oui, mais surtout d'être désiré. Voir aussi – ou me voir être vu. La confrontation n'est pas désagréable, me porte à me poser des questions qui vont de soi ; qu'est-ce qui me plait, quelles sont mes limites, quelles demandes me feront les gens et vais-je m'y soumettre? Soumission, sans danger physique, sans contact humain – le touché physique est un répertoire tout autre, il demande une intimité qui se rapporte à une affection –, je suis en contrôle de ce non-contact, ou de ce touché qui ne fait allusion qu'à mon propre corps touchant ce même corps. Être désiré par moi-même, finalement. Je pense à peine à l'autre, à ces autres qui peinent à se manifester. À ma déception, très peu de visiteurs – aucun, en fait – tombent sous le charme de mes longs cils et de mes cheveux blonds synthétiques. Je m'écarte devant et pour moi seul, pour *nous* seuls.

VII – helena

Je suis introduit à Helena un peu avant son départ pour Londres. On travaille ensemble, l'instant de quelques mois, dans une petite boutique de produits de soins pour la peau. Nos journées consistent à masser les mains d'inconnus au-dessus d'un lavabo en s'envoyant des regards las. On prend l'habitude de mettre la clé dans la porte, durant nos quarts de travail, pour danser dans l'arrière-boutique en écoutant Fleetwood Mac, s'accorder des pauses café de plusieurs heures et boire les bouteilles de vin mises de côté pour des événements. On devient rapidement amis.

L'automne qui suit, Helena part plusieurs semaines sous contrat à Marfa, au Texas, pour travailler à la Chinati Foundation, le musée d'art contemporain fondé par Donald Judd dans le désert de Chihuahua. Marfa est en quelque sorte l'endroit où être, cette année-là. Solange Knowles y fait sa performance *Scales* pour son album *A Seat at the Table*. C'est aussi l'année où le roman *I Love Dick* de Chris Kraus est adapté pour la télévision par Joey Soloway et tourné au centre de la ville, alors que Soloway reçoit encore des éloges pour sa série télévisée *Transparent*. Je suis tenté d'aller visiter Helena, mais n'ai ni l'argent ni la raison valable pour justifier ma présence. Avant de revenir à Montréal, elle s'arrête à New York pendant plusieurs semaines, histoire

de garder le contact avec des galeristes rencontrés au Texas. Elle organise plusieurs soupers, fait la fête jusqu'aux petites heures du matin, et trouve à tout coup un lit où dormir. Elle rencontre une journaliste avec qui elle partage une chimie sexuelle inattendue. Elles s'enferment pendant plusieurs jours dans son petit studio situé à Chinatown. Pour Helena, le sexe a toujours été davantage un acquis plutôt qu'une source d'angoisse. Elle a confiance en notre animalité, se dit une romantique à la mémoire courte qui enchaîne les partenaires en leur offrant, à chacun, toute sa personne. C'est aussi tout ce qu'elle a, sa personne. Helena s'endette en refusant de regarder son compte en banque et vit avec peu de biens ; elle n'accorde aucun lien émotionnel aux objets. Si elle passe ses journées dans les musées et galeries d'art, elle ne mentionne jamais l'envie d'être propriétaire d'une toile, d'une sculpture, ni même d'un dessin.

Helena réapparaît à Montréal au début de la nouvelle année, les yeux creux, vidée de toute énergie et visiblement épanouie. Elle veille à entretenir ses contacts aux États-Unis de manière obsessive, c'est vrai, et comme de fait, on la contacte pour un rôle d'assistante chez Marianne Goodman, à Londres, une prestigieuse galerie d'art contemporain. Elle y reste une année complète, n'y compte pas les heures travaillées, cesse de dormir, et un soir, s'évanouit dans le *tube* en route vers son appartement, épuisée à nouveau.

Elle s'occupe maintenant des liaisons avec les clients pour Damien Hirst, l'artiste le plus riche du Royaume-Uni. Il détient une valeur nette d'un peu plus de trois cents millions de dollars, devenu populaire dans les années 90 pour ses crânes diamantés et ses animaux préservés dans des bassins de

formaldéhyde. Hirst représente tout ce qu'Helena peut détester de l'art contemporain, mais aussi tout ce à quoi elle aspire en termes d'argent et de reconnaissance. Le corps d'Helena supporte bien la tâche cette fois ; elle veut à la fois détruire et devenir son employeur.

Cette relation d'amour-haine lui plaît. Au cours d'une semaine de travail, il lui arrive de croiser Hirst une fois, peut-être deux, s'il est à Londres. Autrement, un mois complet peut s'écouler sans qu'elle ne lui parle de vive voix. Lorsque Hirst apparaît, par contre, Helena m'écrit pour me décrire son humeur, la manière qu'il a de saluer ses employés – ou de les ignorer –, me détaille ce qu'il porte. S'il y a un homme qu'elle aimerait pénétrer, me dit-elle, c'est Hirst. Non pas qu'Helena trouve Hirst particulièrement attirant, au contraire, elle situe ses sentiments plus près de la déplaisance et du dégoût. Elle prédit qu'un dildo, dans les fesses de Hirst, le ferait pleurer de joie et d'inconfort, elle suppute qu'une promotion l'attend au fond du rectum de l'artiste. Au jour le jour, l'idée de pénétrer Damien Hirst est la force de productivité d'Helena.

VIII – voyage intercontinental

J'amène C. au Cinéma Dollar, lieu mythique de mon adolescence situé dans un centre d'achats à l'abandon. On y attend le début de la projection de *Uncut Gems*, le dernier film des frères Safdie, qui met en scène Adam Sandler dans le rôle d'un bijoutier new-yorkais endetté et impulsif dont l'existence est chamboulée lorsqu'il se fait voler une pierre précieuse.

C. et moi profitons de fauteuils de massage en faux cuir installés près du guichet, une bouteille de vin rouge dans mon sac. Les yeux de C. se creusent de fatigue. Il termine à ce moment un contrat de travail qui lui tire toute son énergie. Je prévois quand même m'inviter chez lui par la suite. Son manque de sommeil peut bien s'aggraver pour une nuit supplémentaire.

Le film s'ouvre sur une vue des mines de Welo, en Éthiopie, où un travailleur déniché une opale noire aux couleurs vibrantes, hypnotisantes. On lui voue toute notre attention, s'en rapproche jusqu'à ce que le cadre de la caméra soit rempli de ses éclats ; son scintillement danse, remue, devient flou, et alors qu'on s'apprête à perdre ses détails multicolores, arrivé aux limites de ce que la lentille peut percevoir, le focus se réajuste et les couleurs de la pierre, plus vives et plus éclatantes qu'elles ne l'étaient déjà, indiquent une traversée à l'intérieur de l'opale. La transition spatiale est efficace, je me sens transporté.

Tout change très vite. Ce qui ressemble d'abord à des aurores boréales, inspiré des premières photographies de pierres précieuses capturées au microscope, se change en fonds marins, prenant la forme d'un champ de coraux étroit, sorte de tunnel poreux et glissant. Il se transforme à nouveau, en conduit interne de corps humain cette fois, concentré sur les mouvements respiratoires de la chair.

Le plan se desserre finalement et se meut en un écran d'examen médical. Endormi sur la table d'observation d'un hôpital new-yorkais, on pratique une coloscopie sur le bijoutier joué par Sandler.

C'est sur cette transition de la pierre précieuse au colon qu'*Uncut Gems* initie son parcours narratif.



Uncut gems, réalisé par Benny et Josh Safdie, 2019, 135 minutes.

Les frères Safdie ont décidé d'endormir leur protagoniste durant la procédure. Lors de la mienne, le jour du départ d'Helena, on m'a placé face à l'écran, bien éveillé.

Au moment de voir parader mon colon, je me rappelle, le quatrième mur s'est brisé, et la composition spatiale de la salle d'examen s'est reconfigurée entièrement. La télévision est devenue chair, c'est vrai, une extension mutante de mon corps – dans une vision à la *Videodrome*, gluante –, mon colon n'étant plus l'objet d'une intervention médicale, mais un matériel pornographique devant lequel se masturber – un conduit de pénétration dilaté et projeté en résolution 720p. Mon regard, lui, devenu celui d'un pervers narcissique, excité par son propre trou.

À quand ma propre scène coloscopique ? La séquence d'ouverture du film me renvoie à mon expérience du passage vers l'intérieur, au lien unificateur entre l'objet de désir et le corps physique. L'intérieur du colon agit à la fois comme un espace liminaire et un lieu de rencontre. Il est, en quelque sorte, l'endroit où l'opale n'est plus opale, où le corps n'est pas encore corps, mais aussi où l'opale devient corps, et le corps opale. Lieu d'osmose entre le minéral et l'organique, entre état d'objet et état de corps, entre fantasme et réalité.

Mais une fois exhibé à l'écran, mon trou est-il encore le mien ? Mon anus est-il un « centre de passivité primordiale, [un] lieu abject par excellence [...] dans lequel s'engouffrent les gens, les sexes, les identités [et] le capital¹² »,

¹² Paul B. Preciado, *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, p. 66.

comme le suggère Paul B. Preciado ? En salle de coloscopie, je reconnais à peine mon corps. Le colon qu'on me montre, à l'instar de celui du bijoutier, n'est pas du tout sale : il est pur et intouché, lubrifié et brillant. Je lui cherche des traces d'étrons sans en trouver, plisse les yeux pour mieux cerner ma fissure anale, sans succès. La coloscopie contredit l'idée du lieu abject, me démontre qu'il existe peut-être un monde au-delà de la fissure, au-delà de la crampe, de l'écran, du chat empalé.

C. m'enlace au milieu du film, mais mon esprit demeure figé sur la scène d'ouverture. Je visualise mon anus cracher des pierres multicolores, des diamants lacérant ma peau à la sortie, me préparant à accueillir C. dans ma plaie lubrique.

IX – à la merci de l’anus

L’égo en prend un coup lorsqu’on passe des heures à divertir une salle vide. Les visiteurs s’arrêtent un instant sur ma page, me scrutent, et se désintéressent dans le temps de le dire. Je suis un feu de circulation. Dès que la lumière tourne au vert, on appuie sur le gaz et disparaît. Je n’ai plus le corps de mes quatorze ans, n’ai plus la naïveté ou la fausse innocence de ma jeunesse. Personne ne porte intérêt aux bandes sonores des films d’Almodovar que je fais jouer en arrière-plan. Je cause la confusion en lisant à voix haute *Les Chiens* d’Hervé Guibert, espérant émoustiller mes visiteurs. Je reste agenouillé sur ma chaise de bureau, dans ma perruque blonde qui me donne des bouffées de chaleur, les fesses courbées, jusqu’à en avoir des douleurs au dos.

J’envoie des baisers à la caméra, souhaite une bonne nuit à ma propre réflexion, seule spectatrice fidèle au poste.

Je prends vingt minutes pour me démaquiller, saute dans la douche, mange un bol de céréales et me couche sans avoir sommeil. Je considère me masturber pour m’aider à m’endormir, mais une envie d’aller aux toilettes me prend au dépourvu, bien que je ne chie jamais le soir ; aller aux toilettes est une affaire matinale. Constipé depuis plusieurs jours, j’anticipe l’ouverture de ma fissure anale comme le prix à payer pour ma piètre performance devant la caméra.

Découverte : il est possible, en déféquant, qu'on force la sortie de l'étron avec une pression si grande qu'une quantité de sperme émane du gland. Je ne peux m'empêcher de ricaner devant mon pénis, ce membre absurde qui me supplie d'être pris en charge et d'être vidé. Un étron dur (fossilisé, presque) se projette simultanément, comme un boulet, dans l'eau de la cuvette, joint par des gouttelettes de sang. Je contemple l'heureux mélange de déchets corporels et regrette de ne pas en avoir fait le clou de mon spectacle, avant de me déconnecter : l'exorcisme festif du bas-ventre.

On nous enseigne, dès le plus jeune âge, que le phallus est maître de tous les jeux, et je me rends compte, en regardant mon pénis mou et gluant pendouiller à l'intérieur de la cuvette, qu'il est à la merci de l'anūs et de ses contractions, plutôt que le contraire. Le pénis est faible et soumis.

Je suis certain d'avoir la mémoire ancrée dans le rectum. Mon esprit semble agencer ses souvenirs selon l'impact anal auquel un événement se rattache, laisse peu d'espace pour d'autres types de classification, c'est vrai. Je garde par exemple un souvenir imprécis de ma dernière séparation amoureuse. Je ne pourrais raconter ce qui, après plusieurs années de relation, a mené à une rupture, je ne serais pas en mesure de décrire ce qui a été dit et ce qui ne l'a pas été.

Je me rappelle par contre le poids qui s'ôtait de sur mes épaules au moment de mettre cartes sur table, de mes brûlements d'estomac, du besoin

urgent d'aller aux toilettes. Je me souviens parfaitement du soulagement étourdissant à chier, de la texture liquide de mes étrons, de la transpiration de mes fesses.

Ma séparation est un souvenir fécal. Parfois, en me remémorant la sortie explosive du jus diarrhéique de cet épisode, je réussis à mettre le doigt sur ce qui m'a incité à quitter. Beaucoup des moments marquants de mon existence sont pris en charge par le bas de mon ventre.

X – cam boy

Mon gastro-entérologue prend la décision, sans m'en donner le choix, de monétiser ma coloscopie en la projetant sur le web. Il connecte son endoscope-jouet au même système de vibration que l'astronaute, prêt à se rendre riche à travers mes fesses. Je ne sais combien de spectateurs sont présents pour m'épier, mais ils sont là en grand nombre, c'est certain, les vibrations débutent dès qu'il me pénètre, on dirait bien que l'endoscope les invite par milliers à l'intérieur de mon rectum. Le gastro-entérologue effectue ses prélèvements et je le supplie d'en faire davantage, de continuer à mordre ma chair, jusqu'à ce que le sang obstrue entièrement la visibilité de mon colon. Je me retire de ma position fœtale sur la table pour me tourner sur le dos, les jambes en l'air, et peux alors voir le médecin gérer l'endoscope d'une main, et notre salle virtuelle de l'autre : il a un contrôle absolu sur moi. Nous faisons la palette.

XI – tout gober

Durant l'après-midi, je m'installe sur mon lit avec mon huile de noix de coco et mon petit dilatateur à billes. Je veux offrir à mon anus un vrai rituel de dilatation, lui montrer que tout est possible, qu'on peut faire une belle équipe, lui et moi. Mon dilatateur est peu impressionnant. Fait de silicone, il est muni de cinq billes de dimensions ascendantes, la plus grosse n'excédant pas la grosseur de mon pouce. Avant de me l'insérer, je me pénètre d'abord avec un doigt bien huilé, le majeur, que j'insère en entier en lui faisant faire une motion circulaire à l'intérieur de mes fesses pour détendre mes muscles.

Je retire mon doigt et insère une première bille, puis un deuxième, avec facilité. Rendu à la quatrième, je laisse mon anus s'habituer à la rondeur de la forme et à son diamètre. Mes fesses dégoulinent d'huile de noix de coco. Lorsque je pense que j'en ai utilisé assez, j'en réapplique le double, toujours. Avant de faire pénétrer la cinquième bille, je retire le dilatateur de mes fesses, et y insère mon majeur à nouveau. Cette fois, je tente d'y glisser mon index aussi, avec succès. J'alterne, pendant quelques minutes, entre mes deux doigts et le dilatateur, jusqu'à ce que la cinquième bille entre et ressorte avec facilité. À mes côtés, mon ordinateur est éteint. Je ne regarde pas de vidéo porno, ne suis pas en direct devant quiconque non plus ; je suis en rendez-vous galant. Et pour la

première fois, je sens que je ne risque pas d'ouvrir ma fissure. Je prends mon temps. J'ai tout le temps du monde.

Il y a, dans une trousse cachée dans le fond d'un cabinet de ma salle de bain, un dildo en verre d'une dimension qui a toujours été trop ambitieuse pour mes fesses. Je l'avais acheté dans un moment d'arrogance envers mon corps où je me croyais tout permis, et au moment de le recevoir par la poste, j'avais dû m'avouer vaincu avant même de lui donner une chance ; il m'aurait détruit en entier. Je me lève du lit et vais le chercher dans la salle de bain, en partie pour le contempler, en partie pour me mettre au défi de me l'insérer.

C'est un bel objet. Le dildo a deux extrémités différentes, deux têtes. La première sert de butt plug, de la forme d'un pique traditionnel, du même design que la clôture piquée d'Helena. La seconde tête a une forme phallique assumée et fait huit pouces de longueur avec un gland et un tronc épais. Le verre transparent du dildo est spiralé, à la manière d'un bâton de *popsicle*, pour optimiser les sensations. Je retourne à mon lit et lubrifie l'objet. Je ne suis pas certain que ce soit une bonne idée, mais je peux sentir mon anus vibrer à la vue du dildo. Il a faim.

Avec surprise, la pointe du triangle de la première tête est facile à insérer. Elle est deux fois plus grosse que la cinquième bille de mon premier dilatateur. Je me pénètre lentement, mais avec assurance, jusqu'à ce que l'anus gobe le triangle en entier, et se referme sur sa base plus étroite. La sensation de plénitude est enivrante. Je suis une poule prête à pondre son gros œuf.

J'éprouve de la difficulté à rejeter l'objet englouti. Mon anus le retient avec force, mais dès ressorti, pondus, mes fesses se contractent et se décontractent à un rythme que je n'ai jamais vu. C'est l'appel de la clôture.

Je trempe le dildo dans l'huile et m'en donne à cœur joie. Pourtant, mon sexe reste mou. L'expérience concerne mes fesses et mes fesses seulement. J'ai davantage l'impression d'être dans un laboratoire expérimental, ou de prendre part à un rite religieux. Le but est de demeurer à l'écoute des chants de l'anus et de ne pas le déchirer.

La deuxième tête du dildo est la dernière étape à franchir dans ma mince sélection. Le *gland* est la partie la plus difficile à engloutir, du même principe que le pique : il faut le gober pour arriver au tronc du dildo. Avant de tenter le coup, je vérifie l'état du terrain avec ma main. Je peux me pénétrer avec trois doigts, sans douleur. En les retirant, mon anus fait un coassement siffloteux. Il me fait signe qu'il peut, effectivement, en prendre plus. Je décide d'y aller le tout pour le tout et de risquer la déchirure.

Je réussis non seulement à entrer le gland en entier à l'intérieur de moi, mais pénètre plusieurs pouces du tronc aussi. La satisfaction est si grande que, dans mon va-et-vient, je me mets à rêver d'orgies de *fisting*, peux déjà me voir couché sur une balançoire, entouré d'hommes prêts à plonger en moi jusqu'aux coudes. Mon potentiel est infini.

Dans ce même va-et-vient, un picotement interne se faire sentir, c'était à prévoir. La déchirure ne m'empêche pas de me lever pour aller contempler le dildo devant le miroir. Je me mets à quatre pattes, écarte les fesses, et fais entrer

et sortir la tête de l'objet, les yeux écarquillés. Alors qu'un mince filet de sang coule sur le tronc, je ne ressens que le plaisir de l'exploit.

XII – des parleuses

Montréal, dimanche 17 juillet

H. – *Tu as pris le tronc au complet ?*

F. – *Au complet !*

H. – *C'est une belle première.*

F. – *Helena, je veux faire un film.*

H. – *C'est nouveau ça.*

F. – *Je veux réaliser un film pour ceux et celles qui cherchent à retrouver leur cul.*

H. – *Je t'entends.*

F. – *Un film pour ces personnes qui ne voient pas la fin du trou, qui en ont une peur bleue.*

H. – *Je t'écoute.*

F. – *Au nom de ceux qui digèrent mal, les constipés de ce monde, les diarrheux.*

H. – *Ce public existe.*

F. – *Mais oui ! Par et pour les inflammés, par et pour les désireux de la bite qui sont incapables de la recevoir, les inadaptés du cul, les doigteurs confus, les impervertis libidineux, les bottoms mal payés.*

H. – *Ça fait beaucoup de gens.*

F. – *Un film pour ces personnes qui jouissent de leur main et de leur main seule, les engourdis, les incatricsés.*

H. – *Bien entendu...*

F. – *Je souhaite qu'ils puissent tirer « plaisir à la vérité du plaisir », tu sais?*
Foucault !

H. – *Foucault, oui.*

F. – *Je veux qu'ils sortent de l'orgasme circonscrit, du coït inatteignable, manigancé, qu'ils revisitent leurs désirs, naviguent vers un ailleurs, une utopie sexuelle sur laquelle concentrer leurs énergies, un festin intouché.*

H. – *Intouché.*

F. – *Mangia ! Mangia ! crient les voix pasoliniennes. Manger l'excrément fraîchement chié et déposé dans l'assiette, sans laisser place à l'hésitation – ce qui sort du cul ne peut qu'être goûteux, de l'ordre d'un transfert bienveillant ! Ne penses-tu pas ?*

H. – *Tu suggères que la vérité du plaisir réside dans la merde ? que la clé du plaisir est de mieux comprendre la merde ?*

F. – *Presque. Le but n'est pas de mettre le doigt dessus en comprenant. Le but est de mettre le doigt dedans en ressentant, la main au complet, s'il le faut.*

H. – *Est-ce qu'il est nécessaire de manger la merde ?*

F. – *Elle est de l'ordre d'une nutrition complète !*

H. – *D'accord.*

F. – *Manger la merde est un geste romantique !*

H. – *Je doute que Sade ou Pasolini tentaient d'éveiller du désir en illustrant leur scène de souper fécal.*

F. – *Ils accordaient quand même une valeur à ce qui entre et sort du corps !*

H. – *Les deux étaient des critiques de la société bourgeoise, le corps était pour eux un outil politique. Ce qui pénètre le corps à une valeur sociale, pas pornographique.*

F. – *Mieux que manger alors : se transmettre l'étron d'un réceptacle à l'autre !*
« You poop into my butt hole and I poop into your butt hole... back and forth... forever », à la Miranda July.

H. – *Pour toujours ?*

F. – *Oui ! Féquer plutôt que déféquer. L'accueillir en soi, le bel amour !*

H. – *Je ne te suis plus.*

F. – *Je veux réaliser un film!*

H. – *Mais sur quoi ?*

F. – *Je viens de te l'expliquer.*

H. – *Tu ne m'expliques rien.*

F. – *C'est faux.*

H. – *Je ne pense pas qu'il existe une vérité au plaisir. Une vérité pure, non construite ? C'est justement ce qui est critiqué. Tu dis qu'on est à la recherche de cette vérité, que notre but est de mettre le doigt dedans, alors que l'argument de Foucault penche vers le contraire. Ladite vérité est performative et encouragée par l'État. C'est entièrement construit.*

F. – *Helena...*

H. – *Le pouvoir en place nous oblige à avouer nos pensées et nos désirs en nourrissant l'illusion que, par le partage de nos péchés charnels, on demeurera en contrôle de notre sexualité.*

F. – *Helena...*

H. – *Ladite vérité est performative et encouragée par l'État. C'est entièrement construit.*

F. – *Helena !*

H. – *C'est vrai !*

F. – *Je suis désolé pour ton chat...*

H. – *Oui...*

F. – *J'aurais dû fermer la porte qui mène au balcon.*

H. – *Je t'entends.*

F. – *Sans moi, il n'aurait pas été empalé.*

H. – *Je t'écoute.*

F. – *Je veux réaliser un film...*

H. – *Ah...*

F. – *Voilà...*

H. – *Je commence à comprendre.*

F. – *C'est vrai ?*

H. – *Tu as pris plaisir à le désempaler.*

F. – *Je n'y ai pas pris plaisir.*

H. – *Tu n'y a pas pris de déplaisir non plus.*

F. – *J'y ai vu des choses.*

H. – *Tu y as vu ton reflet, oui.*

F. – *Quelque chose comme ça.*

H. – *Tu veux revenir ici.*

F. – *Est-ce que je peux?*

H. – *Tu sais que ma porte t'est toujours ouverte.*

XIII – retour au lieu

Je retourne à Londres à la fin de l'été. Les premiers jours de mon arrivée, il pleut sans cesse. Je vais dans les musées, au ciné, m'occupe en solitaire. Helena prend le week-end de congé. Notre plan est de se rendre au jardin du réalisateur défunt Derek Jarman, situé dans la région de Dungeness, à deux heures de route.

Le samedi matin, par contre, les nuages se dispersent jusqu'à disparaître. Le soleil ressort et plombe sur l'appartement d'Helena. Ce sera une journée particulièrement belle et chaude.

Helena s'habille et se prépare dans sa chambre pendant que je descends dans la cour extérieure. Je me retrouve, comme en juin, devant la clôture piquée. Les enfants s'amuse sur les modules de jeu, des adultes font sécher leurs vêtements sur leur balcon, il ne manque, en réalité, que la présence du chat dans sa position de martyr. Je sors mon petit caméscope de ma poche et filme le parc et la clôture, conscient de l'étrangeté de ma présence dans la cour, surtout pour ces parents, qui constatent la présence d'un homme près de leurs enfants.

Tout en filmant la clôture, je crache sur le triangle piqué qui a accueilli, quelques mois plus tôt, le corps du chat. Avec mes doigts, je distribue

ma salive sur la barre de fer. Je dirige ma tête vers le ciel. Helena se trouve sur le balcon, la tête penchée vers l'avant. Je pourrais avoir un sentiment de déjà vu, mais au lieu de cela, c'est une nouvelle scène qui se présente à moi, une scène dont je ne suis pas sûr de comprendre le sens, d'une banalité écrasante. Je lève mon caméscope en direction d'Helena, vers son visage, ses yeux, qui regardent avec attention la clôture piquée. Ses pupilles tremblent de manière performative.

Elle se prête au jeu de la reconstitution historique, fidèle au poste. Quelque chose est différent, néanmoins, dans le langage de son corps. La poigne ferme de ses mains sur les rebords du balcon, peut-être. L'angle de sa tête sur le vide, aussi. À travers le petit écran de mon caméscope, on pourrait croire qu'elle s'apprête à sauter.

Je ne suis pas le seul à percevoir l'intensité de la présence d'Helena. Un enfant quitte son module de jeu et vient se joindre à moi, en regardant vers le haut. Il tient un petit bâton de bois dans la main, au bout aiguisé. Le petit être cruel attend qu'Helena tombe.

Mon caméscope continue de capturer l'agitation de ses mouvements. Le soleil plombe sur mon crâne. J'ai tout le temps du monde.

S'AUTOTHÉORISER : IMAGINAIRE DU CORPS DANS *TESTO*
JUNKIE DE PAUL B. PRECIADO

INTRODUCTION. UN MAUVAIS PLI

Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations.¹³

– Hervé Guibert, *La Mort Propagande*

En écrivant *Van Gogh le suicidé de la société* en 1947, Antonin Artaud se soulève contre les diagnostics sévères qu'on attribue au peintre Van Gogh en le catégorisant de fou – Artaud le considérait pour sa part comme entièrement sain d'esprit, peut-être même *trop* sensé pour le monde. L'écrivain vise ici à mettre de l'avant le contrôle excessif qu'exerce la société et le discours médical envers le corps, tant dans ses expressions artistiques que sexuelles ; c'est la société qui aura tué le peintre!

C'est cette même société qui, ayant poussé Van Gogh à s'ôter la vie en lui refusant l'infini – une vie vécue *pour* l'infini¹⁴, au-delà des attentes sociales – s'acharne à étouffer les sexualités dites hors-normes, obstinée à promouvoir un plaisir qui codifie les mœurs et conventions de l'époque. À l'adresse d'un psychiatre qu'il juge incompetent, Artaud en vient à s'énervier :

Si dans le coït vous n'avez pas obtenu de glousser de la glotte d'une certaine façon que vous connaissez, et de gargouiller en même temps du pharynx, de l'œsophage, de l'urètre et de l'anus, vous ne pouvez pas vous déclarer satisfait.

¹³ Hervé Guibert, *La Mort Propagande*, Paris, Éditions Régine Deforges, 1977, p. 183.

¹⁴ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 89.

Et il y a dans votre tressautement organique interne un certain pli que vous avez pris, lequel est le témoin incarné d'un stupre immonde, et que vous cultivez d'année en année, de plus en plus, parce que socialement parlant, il ne tombe pas sous le coup de la loi, mais il tombe sous celui d'une autre loi où c'est toute la conscience lésée qui souffre, parce qu'en vous comportant de la sorte, vous l'empêchez de respirer.¹⁵

Le mauvais pli auquel Artaud réfère est celui, tissé par des siècles de catholicisme, d'une sexualité normée, d'un lot de pratiques protocolaires qui emprisonnent le corps dans l'aliénation, et anéantissent au passage ses possibilités de création et d'épanouissement. Ce ne sont pas les pratiques sexuelles ancrées dans la convention qu'Artaud rejette, mais bien le pouvoir qui les maintient en place, de la même manière qu'aux yeux du poète, ce n'est pas « un certain conformisme de mœurs que la peinture de Van Gogh attaque, mais celui même des institutions¹⁶ ». Il reviendra à la théorie queer du tournant du siècle de théoriser ce rejet des normes corporelles – tant par son intérêt renouvelé envers les textes de Foucault révélant le contrôle exercé par l'État sur les sexualités, qu'à travers le travail de Judith Butler sur la notion de performativité du genre –, mais Artaud évoque déjà l'existence d'un « nouveau corps humain infiniment potentiel, c'est-à-dire *en puissance* d'éclatement, tendu entre figuration et défiguration, suspendu, dit-il, entre toutes les formes¹⁷ ».

Héritier d'Artaud et de Claude Cahun¹⁸, mais aussi de Foucault et de Derrida, Paul B. Preciado est à son tour engagé dans une démarche d'*éclatement* qui est propre à sa philosophie. Entre l'organisation d'ateliers *drag kings* en France, l'écriture de chroniques

¹⁵ Artaud, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Evelyn Grossman, « Avant-propos » (2001) dans *Van Gogh le suicide de la société* (1947), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 18.

¹⁸ Claude Cahun (1894-1954) est une artiste surréaliste reconnue principalement pour son travail de l'autoportrait et du collage photographique. Elle publie *Aveux non avendus* en 1930, une œuvre autofictionnelle qui questionne, entre autres, les identités sexuelles et aborde la notion de troisième genre.

culturelles pour le journal *Libération* et la publication d'ouvrages de théorie portant sur des sujets aussi vastes que les dynamiques sexuelles, l'architecture et la psychanalyse, l'œuvre de Preciado est dynamique et évolutive. À ce jour, elle est portée par le besoin de redéfinir nos conceptions du corps, en révélant de manière critique – et parfois avec humour – les structures sociales qui le contrôlent : « Tout corps possédant une langue, des doigts ou des bras, est potentiellement pénétrant, ou peut devenir port d'insertion prosthétique¹⁹ », affirme-t-il. Le pénis est loin d'être le seul membre érectile du corps, « tout corps est capable de produire un langage excitant et peut être excité à travers le langage, l'image, le toucher, peut sucer ou être sucé » (*TJ*, p. 249-250). Le livre en tant que lieu de performance écrite, chez Preciado, agit à son tour comme un membre érectile pouvant mener à la jouissance, à une « extase politique » (*TJ*, p. 321). L'émergence du langage, de l'écriture, doit d'abord passer par le corps. C'est sur cette idée pleine de potentiel – et qui contient aussi sa part de problèmes – que se base et se déploie la philosophie de Preciado.

Si son premier ouvrage, *Manifeste contra-sexuel* (Balland, 2000), attire l'intérêt de différents chercheurs en études queer et féministes, la parution de *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique* (Grasset, 2008) confirme l'importance de l'auteur tant à l'intérieur de milieux académiques qu'au sein de groupes d'activisme queer. Signé à l'époque sous le nom Beatriz Preciado – changé légalement pour Paul B. en 2015 –, ce livre est un objet autothéorique particulièrement dense qui peut être difficile à manier. Effectivement, entre la documentation d'une prise de testostérone étalée sur 236 jours, le déploiement de nouveaux concepts philosophiques liés au biopolitisme et à l'exploration de l'écriture de

¹⁹ Paul B. Preciado, *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, p. 249-250. Toutes les citations tirées de ce livre seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *TJ*.

soi à travers la théorie queer, le texte de *Testo Junkie* demande à ce qu'on le décortique une épaisseur à la fois. Son parcours narratif est guidé par les voix de penseurs qui ont une influence cruciale sur l'identité de Preciado, et je tenterai, à mon tour, de définir les mécanismes autothéoriques de *Testo Junkie* en faisant appel au travail d'artistes qui suivent de près ou de loin la pensée du philosophe.

Preciado entame, d'abord et avant tout, le projet d'écrire une histoire du contrôle des technologies sexuelles depuis la Deuxième Guerre mondiale ; une manière de continuer là où Foucault s'était arrêté vingt-quatre ans plus tôt avec ses trois tomes de *l'Histoire de la sexualité*²⁰. Il y a, pour l'auteur de *Testo Junkie*, un constat important à faire. Nous vivons au sein d'une ère pharmacopornographique que Preciado définit comme étant une réalité sociale dans laquelle le contrôle des corps a été attribué à deux milieux : l'industrie pharmaceutique et l'industrie pornographique. Il écrit :

L'industrie pharmaceutique et l'industrie audiovisuelle du sexe sont les piliers sur lesquels s'appuie le biocapitalisme contemporain, les deux tentacules d'un circuit intégré gigantesque et visqueux. Voici le pharmacoporno-programme de la seconde moitié du XXe siècle : contrôler la sexualité des corps codifiés comme femmes et faire éjaculer les corps codifiés comme hommes. La pilule, le Prozac et le Viagra sont à l'industrie pharmaceutique ce que la pornographie, avec sa grammaire de pipes, pénétrations et *cum-shot*, est à l'industrie culturelle : le jackpot du biocapitalisme postindustriel. (*TJ*, p. 48)

Preciado examine comment les sexualités et les identités de genre – qu'il soit question de contraception féminine, d'érection masculine, de consommation de pornographie, d'usage de jouets sexuels ou de processus de changement de sexe – sont devenus des matériaux de production indispensables à l'économie actuelle. Il pose la question : « Comment avons-

²⁰ Le quatrième et dernier tome de *Histoire de la sexualité*, n'apparaît qu'en 2018, dix ans après la publication de *Testo Junkie*.

nous pu confier à l'État la gestion du désir, du fantasme sexuel, du sens d'habiter ou non son propre corps ? Ou faudrait-il dire le corps-de-l'État ? » (TJ, p. 206).

De ces constatations socio-politiques découle une ambition, chez Preciado, de se réapproprier l'habitation de son propre corps en déjouant les codes du genre. En alternance aux chapitres de *Testo Junkie* qui se concentrent sur le cheminement historique de l'ère pharmacopornographique – et qui définissent un nombre important de concepts théoriques tels que la *force orgasmique*²¹ (TJ, p. 39) et le *pornopouvoir*²² (TJ, p. 233) – se trouve un récit dédié à la prise de testostérone. En faisant état de l'impact symbolique que représente, pour un corps codifié comme femme, la prise d'hormones dites « masculine », il documente sa propre transformation corporelle et sociale.

Il faut comprendre que la prise de testostérone ne circonscrit pas le parcours d'une bio-femme (personne dont le genre assigné à la naissance est féminin) en transition vers le statut d'un homme transgenre (personne dont le genre assigné à la naissance est féminin et qui s'identifie au genre masculin). Cela n'en exclut pas la possibilité, mais pour Preciado, il est moins question de transition que de trahison :

Je ne prends pas la testostérone pour me transformer en homme, ni pour transsexualiser mon corps, mais pour trahir ce que la société a voulu faire de moi, pour écrire, pour baiser, pour ressentir une forme de plaisir post-pornographique, pour ajouter une prothèse moléculaire à mon identité transgenre *low-tech* faite de godes, de textes et d'images en mouvement... (TJ, p. 16)

²¹ La force orgasmique cherche à désigner la potentiel d'excitation du corps humain, considéré dans son entièreté (au-delà de l'excitation génitale).

²² Le pornopouvoir fait contraste au concept de biopouvoir développé par Michel Foucault et développe l'idée que la pornographie assure une grande part de la gestion moderne des corps.

La représentation de cette identité revendiquée par l’auteur à travers l’ensemble de *Testo Junkie*, que « certains liront [...] comme un manuel de bioterrorisme du genre à l’échelle moléculaire » (*TJ*, p. 12), n’est possible qu’au sein d’une relation tangible entre le corps, l’écriture et la théorie. La prise de testostérone d’un côté, l’écriture de l’autre ; deux pratiques qui, à un certain moment, commencent à produire quelque chose²³ : « L’écriture est le lieu où réside mon addiction secrète, en même temps que la scène où mon addiction scelle un pacte avec la multitude » (*TJ*, p. 52). Si Roland Barthes considère que l’écriture du haïku, bien que « contraint[e] au niveau interne (la métrique), [...] est absolument libre dans son extension, sa multitude²⁴ », Preciado perçoit à son tour l’écriture de son corps comme un champ des possibles dans lequel explorer son potentiel en tant qu’humain.

L’écriture devient un espace pour imaginer le corps autrement, pour le (re)modeler de la manière dont l’entend Preciado. Plusieurs voix littéraires sont appelées à contribuer à « l’essai corporel » (*TJ*, p. 11) de l’auteur ; des voix qui hantent, contaminent et affirment ses expériences : « Quand je jouis, Wittig et Davis, Woolf et Solana, la Pasionaria et Kate Bornstein, bouillonnent avec moi » (*TJ*, p. 92), écrit-il en témoignant de l’expérience de son corps lorsque jumelé à celui de V.D. (qu’on comprend être l’autrice Virginie Despentes). « Couverte de [son] féminisme comme une éjaculation fine, un océan de paillettes politiques » (*TJ*, p. 92), le corps de V.D. devient un territoire d’analyse, de transformation sociale et politique et de découverte.

²³ Preciado, *L’entretien infini* – Paul B. Preciado – *Conversation avec Hans Ulrich Obrist*, dans le cadre de l’événement « Les Nuits de L’incertitude », organisé par la Fondation Cartier pour l’art contemporain, le 5 septembre 2014, Paris. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=a2F4w7ydpWo>, consulté le 1^{er} décembre 2021.

²⁴ Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 2015, p. 104.

Si la conceptualisation historique du régime pharmacopornographique sert d'outil pour se raconter soi, Preciado active une pratique spécifiquement autothéorique qui oui, implique le texte et l'écriture, mais n'en fait pas une fin. *Testo Junkie* se veut une démonstration philosophique du pouvoir que l'écriture, en tant que technologie de production de la subjectivité²⁵, peut contenir comme potentiel de changement socio-politique. L'un pourrait débattre que toute pratique d'écriture ou de création fait acte d'autothéorie. Après tout, un *je* qui créé débute par une pensée en mouvement. Néanmoins, l'autothéorie se circonscrit de manière un peu plus précise. Quelle est la relation entre ce *je* qui écrit et la théorie qui est développée et mise en application ? Est-ce la sociologie et les études queer qui dictent l'expérimentation de Preciado, ou est-ce l'expérimentation en soi qui fait appel à un support théorique ?

Une pratique autothéorique est un dialogue, une danse. La *theoria*, mot grec pour « contemplation », s'oppose habituellement à la pratique. Elle est spéculative, suggère des concepts. Dans *Testo Junkie*, Preciado théorise néanmoins tout en expérimentant avec lui-même : « Je n'ai pas d'autre alternative que de réviser mes classiques, de soumettre les théories à cette secousse provoquée en moi par la pratique d'administration de testostérone » (*TJ*, p. 21).

Preciado est un érudit, gradué de l'Université Princeton, docteur en théories de l'architecture, ancien élève de Jacques Derrida, rien de moins, et navigue parfaitement à

²⁵ Preciado, *L'entretien infini* – Paul B. Preciado – *Conversation avec Hans Ulrich Obrist.*, op. cit., consulté le 1^{er} décembre 2021.

travers les hautes sphères des institutions académiques. Néanmoins, il considère nécessaire d'incorporer sa propre subjectivité à l'écriture de son ouvrage. Soumettre les théories à sa propre expérience peut devenir un geste de soulèvement contre l'objectivité intellectuelle. « Je prends de la testostérone comme Walter Benjamin prenait du haschish, Freud de la cocaïne ou Michaux de la mescaline. Cela n'est pas une excuse autobiographique, mais une radicalisation (au sens chimique du terme) de mon écriture théorique » (*TJ*, p. 347), revendique-t-il. Se soulever contre l'objectivité intellectuelle, c'est questionner la posture de ceux qui ont historiquement eu droit à cette objectivité. Lauren Fournier, chercheure et enseignante en théorie critique, soulève cette problématique :

Les hommes euro-américains, de classe privilégiée, non racisés et pouvant passer comme hétérosexuel se voient généralement accorder le type d'autorité « objective » nécessaire pour que leur travail soit considéré comme critique et intellectuel, tandis que les femmes, les personnes de couleur, les autochtones, les personnes pauvres et de classe ouvrière ainsi que les personnes n'ayant pas fait d'études universitaires ou collégiales, ont été historiquement rejetées de ce domaine en raison de leur hypersubjectivité et de leur incarnation supposément non critiques – un problème qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui dans les mobilisations de la notion de politique identitaire.²⁶

Comment peut-on réfléchir sur les corps et les identités sexuelles aujourd'hui, dans un contexte où les conceptions des réalités biologiques, culturelles et sociales concordent de moins en moins avec les écrits de penseurs à qui l'on a accordé une autorité intellectuelle dite objective ?

Aux yeux de Preciado, il est inadmissible que l'on s'obstine encore à considérer les récits freudiens de l'Œdipe comme de la monnaie courante, c'est-à-dire que nous discutons de la peur de la castration et de l'envie du pénis afin de comprendre la construction identitaire des êtres humains. Il n'est pas question d'ignorer l'existence de ces

²⁶ Traduction libre de l'anglais : Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, MIT Press, 2020, p. 47.

réflexions canonisées, mais plutôt de les dépasser, en employant ce que Preciado appelle la *queeranalyse*. Il définit la *queeranalyse* comme une méthode qui réclame une « critique des rhétoriques de genre, de sexe, de race et de classe à l'œuvre dans [les] techniques psychothérapeutiques, ainsi que la libre réappropriation des biocodes [...] de production de la subjectivité » (*TJ*, p. 325). Une autothéorie du corps, telle que *Testo Junkie* en fait l'expérience, est un cas de *queeranalyse*, dont l'ambition est de défaire et libérer ce pli dont faisait mention Artaud ; cette mauvaise ride au visage qui prend de l'ampleur à travers les années – pli de la sexualité chez Artaud, pli de la subjectivité chez Preciado –, parce que prise dans le piège des attentes traditionnelles de la société.

JE TU IL ELLE

Que signifie le besoin de s'intégrer corporellement à l'écriture ? Se raconte-t-on pour les autres ou pour soi ? *Testo Junkie* s'ouvre sur une mort, celle de GD – l'auteur Guillaume Dustan – annoncée par un coup de fil qui amène Preciado à contacter VD, avec qui il entretiendra une relation amoureuse pour les années à suivre. La mort de GD, avant toute entreprise théorique, enclenche un désir de changement chez Preciado, ou plutôt, rend clair un besoin d'agir sur son corps.

L'œuvre de Dustan, reconnue pour la place de premier rang qu'elle accorde au plaisir et à la jouissance sexuelle, suit des traces guibertiennes qui prennent part au genre

autofictionnel. Preciado s'ajoute à cette lignée d'auteurs qui font de leur écriture une performance d'eux-mêmes : « J'ai pour la première fois la tentation d'un auto-portrait pour toi » (*TJ*, p. 19), écrit-il en citant directement Guibert dans *L'image fantôme*, la tentation de « dessiner une image de moi-même comme si j'étais toi » (*TJ*, p. 19). Le soir-même de cette annonce s'initie un hommage à Dustan qui prend la forme d'un rituel d'adieu. C'est l'amorce, surtout, d'une expérience nouvelle que Preciado racontera dans son livre.

Devant une caméra vidéo, l'auteur prend un rasoir électrique et se rase la tête. Il assemble les petits cheveux qui tombent sur la table, et à la manière d'une ligne de cocaïne, s'en fait une de cheveux, qu'il renifle par la narine. Ce qu'il en reste, il se les colle sur le dessus de la lèvre, en fait sa « moustache de pédé » (*TJ*, p. 20). Devant cette lentille, il s'administre également sa première dose de testostérone en gel, appliqué sur l'épaule, avant de se raser, cette fois à la lame, le pubis et l'anus. À genoux, dos à la caméra, en l'honneur de ceux qui sont partis trop tôt – Dustan, mais aussi Guibert, Foucault et d'autres – il s'offre à eux en se pénétrant avec deux dildos : « mon corps n'est-il pas le vôtre ? » (*TJ*, p. 20). Chaque geste est orchestré pour la caméra, pour ce film maison que personne ne verra, puisque Preciado l'archive sans même le numériser dès que son rituel prend fin.

La performance éphémère de Preciado devant la caméra définit les contours de son expérimentation : « Ce livre n'a aucune autre raison d'être, hors de la marge d'incertitude qui existe entre moi et mes sexes, tous imaginaires » (*TJ*, p. 20). Entre un sexe socialement construit et un film que personne ne verra, Preciado présente à travers l'écriture un terrain de jeu théorique où le corps peut s'exprimer comme il l'entend.

Le dildo est utilisé à la fois comme instrument de performance, jouet technosexuel et agent de changement :

L'art de la performance et la théorie post-structurale doivent être compris ici comme des dildos, des appareils culturels de production d'affects et d'imagination que le texte utilise pour déplacer la centralité du réalisme anatomique.²⁷

Preciado prend comme appui l'idée aujourd'hui largement acceptée que « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation²⁸ », c'est-à-dire que le genre est construit selon des normes sociétales encouragées et contrôlées par un pouvoir hégémonique qui projette et recrée les mêmes représentations – un système prônant une binarité des genres et une sexualité hétéronormative menant à la reproduction.

L'entreprise bioterroriste qu'est *Testo Junkie* est un acte de trahison envers une société déterminée à préserver le contrôle absolu sur le corps et le sexe, mais aussi un acte d'amour envers un ami défunt, acte que Preciado adresse à toutes les communautés se positionnant en marge. Terroriser le genre, c'est l'écrire, c'est le manipuler, le déjouer, le filmer, c'est le voir en action.

Le rituel mis à l'écrit par Preciado, cet enregistrement éphémère fait en l'honneur de G.D. – mérite un parallèle comparatif au premier long-métrage de Chantal Akerman, *Je tu il elle*, qu'elle réalise en 1974. Réalisatrice d'origine belge reconnue davantage pour son second film, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, Bruxelles* (1975), Akerman

²⁷ Traduction libre de l'anglais, Paul B. Preciado, « Introduction » (2018) dans *Counter-sexual Manifesto* (2000), traduit de l'espagnol par Kevin Gerry Dunn, New York, Columbia University Press, 2018, p.17.

²⁸ Teresa de Lauretis, *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, 1987, p. 5

s'intéresse à travers son œuvre à des thèmes tels que la domesticité, le trauma intergénérationnel et le travail du sexe, mais aussi, plus simplement, à l'amour, au sexe et aux relations interhumaines, faisant se rencontrer le cinéma expérimental, le documentaire et la fiction. Elle tient le rôle principal de *Je tu il elle*, un premier film qui terrorise, comme Preciado, plusieurs spectateurs par ses revendications féministes et sa sexualité explicite.

Fait avec peu de moyens, le film se résume simplement : une femme passe du temps seule dans une chambre, où elle écrit et réécrit une même lettre. Elle mange du sucre à la cuillère, se déshabille, déplace des meubles, et écrit davantage. L'appartement se vide graduellement ; il n'y reste, à un certain point, qu'un matelas et du papier éparpillé sur le plancher. La chambre devient un lieu d'errance : « J'ai arrêté de manger et je me suis tu. J'ai recommencé à écrire des jours après²⁹ », narre son personnage. Éventuellement, la jeune femme enfle un manteau et quitte l'appartement. Elle rencontre un camionneur en faisant du stop, avec qui elle partage un repas silencieux dans un restaurant et une relation sexuelle à l'arrière de son camion. Elle le quitte pour se rendre à l'appartement d'une ancienne amoureuse, chez qui elle passe la nuit, à condition de partir le lendemain matin. Elles font l'amour, et comme promis, elle quitte quelques heures plus tard.

Je tu il elle est ainsi structuré en trois parties bien définies : la chambre d'écriture, la route et l'ancienne amoureuse. Akerman raconte avoir fait son film « sans trop y penser³⁰ », sans le conceptualiser ou chercher à lui donner un sens précis ; il est ce qu'il

²⁹ Chantal Akerman, *Je tu il elle*, France-Belgique, produit par Chantal Akerman, 1974, 82 minutes.

³⁰ B. Ruby Rich, *Chantal Akerman Interview, Chicago : 1976-2016*, publié dans *Film Quarterly*, University of California Press, 2016 n. 70 (1), p. 18.

est, basé sur les différentes expériences personnelles de la cinéaste. À qui s'adresse la lettre écrite et réécrite sans cesse ? Quels sont les noms des personnages ? Cela importe peu. C'est à mon sens le parcours du corps féminin érotisé qui tisse la trame narrative du film. Avant de quitter la chambre, le personnage se lève du matelas et regarde son reflet dans la fenêtre : « J'ai enlevé mon pull d'abord pour mieux voir. Ensuite, je me suis mise nue et je me suis vue³¹ ». C'est à la vue de son corps nu que le départ s'annonce. Quelque chose, en elle, se libère et s'active ; un désir d'action qui requiert tout à coup de mettre en pause l'écriture et de quitter l'appartement. Est-ce la réalisation qu'un corps, afin d'être mis à l'écrit, doit d'abord vivre l'expérience de la vie ?

À l'instar de Preciado, pour qui l'écriture sert d'atelier d'exploration corporelle, Akerman choisit de créer un espace où l'ambiguïté narrative règne. Décision stylistique ou non, elle établit la route d'un corps qui n'a pas à justifier ses actions et ses désirs. *Je tu il elle* se clôt sur une scène érotique entre le personnage d'Akerman et celui de l'ancienne amoureuse, les deux au lit, nues ; un ébat sexuel qui dure plus de dix minutes à l'écran – assez peu conventionnel, tant en 1974 qu'aujourd'hui. Cette scène est également l'une des premières scènes érotiques cinématographiques qui réussit à éviter l'intrusion du *male gaze*³² à sa lentille. La liberté des corps mis en scène contribue à de nouvelles possibilités de représentations de la sexualité féminine à l'écran. Entre le reflet d'Akerman dans la fenêtre et l'image de Preciado *enregistrée* à même l'écriture, ce sont les mêmes envies de

³¹ Chantal Akerman, *Je tu il elle*, op. cit.

³² Qu'on peut traduire par « regard masculin ». Le concept du *male gaze* au cinéma est développé et théorisé par Laura Mulvey, en 1975, afin de critiquer les représentations problématiques et stéréotypées de la femme à l'écran.

terrorisme, de trahison et d'amour qui s'activent et qui forgent un dialogue entre le corps, l'écriture et la pensée.



Chantal Akerman, *Je tu il elle*, France-Belgique, produit par Chantal Akerman, 1974, 82 minutes.

MATIÈRE À LANGAGE, MATIÈRE À PERFORMANCE

Le rapport qu'entretient Preciado à l'image et à la caméra est influencé, comme cela a été le cas pour Akerman, par les arts de la performance et le mouvement de l'art corporel. Plus couramment appelé *body art*, ce courant gagne en popularité au cours des années 1960 et 1970, suggérant une implication corporelle importante de l'artiste dans sa création – on peut songer au travail de Marina Abramović et à son orchestration de mises en scène et situations physiquement dangereuses, surtout au début de son parcours, dans le cadre de performances telles que *Rythmn* et *Rest Energy*, qui évoquent différentes violences dirigées sur le corps. Pensons aussi à Andy Warhol, qui s'auto-documente en se faisant « photographe pendant une opération de lifting, transformant son propre corps en objet pop » (*TJ*, p. 27).

L'intention derrière les performances d'art corporel sont souvent politiques. Au cours des années 60, l'artiste autrichien Günter Brus met sur pied différentes performances dans lesquelles la mutilation de son corps – par le biais de différents outils tels que des ciseaux et des lames de rasoir – est juxtaposée à l'usage de son urine et de ses excréments pour couvrir ses plaies. À travers ces *happenings*³³, qui prennent part au mouvement de l'Actionnisme Viennois³⁴ – dont il est le co-fondateur –, il cherche principalement à se soulever contre le gouvernement autrichien ainsi qu'à perturber les conventions artistiques

³³ Le terme *happening* se réfère à une performance, un événement ou une situation d'art organisé en temps réel, devant public.

³⁴ Mouvement artistique radical fondé par Günter Brus et Otto Muehl, actif entre 1965 et 1970, dont l'ambition était de dépasser l'art informel et d'ancrer l'art dans la réalité tragique de l'existence humaine.

de l'époque. Si les intentions de Brus ont souvent été remises en question par ses détracteurs, l'accusant de violence gratuite et de recherche d'effets de choc simplistes, sa contribution au cinéma expérimental et à l'approche auto-corporelle dans l'art continue d'être soulignée encore aujourd'hui³⁵.

Néanmoins, c'est la seconde et troisième vague du féminisme aux États-Unis qui bénéficient le plus du travail d'artistes contemporains ayant fait de leur discipline artistique une pratique corporelle. En 1975, l'artiste Carolee Schneeman crée « Interior Scroll », une performance durant laquelle elle retire de l'intérieur de son vagin un long rouleau de papier manuscrit pour en faire la lecture devant une audience principalement composée de femmes. Elle explique, plus tard :

Je pensais au vagin de plusieurs façons - physiquement, conceptuellement : comme une forme sculpturale, un référent architectural, la source de la connaissance sacrée, de l'extase, du passage de la naissance, de la transformation. Je voyais le vagin comme une chambre translucide dont le serpent était un modèle extérieur : animé par son passage du visible à l'invisible, un serpent spiralé et annelé de la forme du désir et des mystères génératifs, attributs des pouvoirs sexuels féminins et masculins. Cette source de "connaissance intérieure" serait symbolisée comme l'indice primaire unifiant l'esprit et la chair... la source de la conceptualisation, de l'interaction avec les matériaux, de l'imagination du monde et de la composition de ses images.³⁶

L'invisible du corps – du corps des femmes, surtout – est un thème récurrent dans l'art corporel des dernières décennies ; ce qui demeurerait habituellement tabou est appelé à être photographier, peint, mis en scène. L'invisible devient visible.

³⁵ En 2018, Le 80^e anniversaire de Günter Brus a été célébré à Vienne dans le cadre de l'exposition « Unrest After the Storm » au Musée Belvedere 21. Son travail résonne différemment suite à la résurgence de la droite politique en Autriche. Palko Karasz, « Taking On Austria's Nazi Legacy With His Own Blood and Tears » dans *The New York Times*, 15 février 2018, en ligne. Url: <https://www.nytimes.com/2018/02/15/arts/gunter-brus-austria.html>, consulté le 14 février 2022.

³⁶ Traduction libre de l'anglais. Carole Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*, Éditions Mcpherson & Co, 1979, Kingston, p. 224.

Avant que Preciado puisse mettre sur pied sa mission d'écriture autothéorique, il aura fallu qu'Annie Sprinkle, sexologue, ancienne actrice pornographique et activiste pour les droits et la santé des travailleurs du sexe, bouscule les représentations du corps pornographique au début des années 90. *Public Pelvix Announcement*, la performance la plus discutée de Sprinkle, invitait le public, une personne à la fois, à s'armer d'une lampe de poche et à se pencher entre les cuisses de l'artiste afin d'observer le col de son utérus, visible à l'aide d'un spéculum. Par cette invitation, elle contribuait à une démystification du corps de la femme en l'ancrant dans un réel concret, et devenait l'une des premières artistes à théoriser, par le biais de la performance, la relation entre féminisme et pornographie : « À la "vérité du sexe" pornographique, pour reprendre la formule de Foucault, Sprinkle oppose la production théâtrale et artistique de diverses fictions du sexe » (TJ, p. 220). *Public Pelvix Announcement* demande : la vérité du sexe n'est-elle pas toujours une mise en scène, c'est-à-dire une construction culturelle ?

C'est sur cette question que repose une partie des initiatives artistiques menées par le *body art* de la fin des années 80 et du début des années 90. En Amérique du Nord, la théorie queer devient un territoire extrêmement fertile avec la popularisation de la notion de performativité du genre de Judith Butler, selon laquelle les genres du masculin et du féminin seraient des constructions sociales plutôt que des vérités biologiques. Cette relation a pour effet d'engager la pensée féministe et queer dans de nouvelles conceptions du corps et de la sexualité, cherchant à libérer les corps marginalisés des normes sociales mises en

place. Du *New Queer Cinema*³⁷ aux théories de Butler, en passant par la littérature de Virginie Despentes, la manière d'écrire et de performer le corps change :

Le dénominateur commun à cette multiplicité de stratégies esthétiques et politiques (camp, Drag-King, SM, punk, cyber, etc.) est une inversion épistémologique, un déplacement radical du sujet de l'énonciation pornographique: ceux qui avaient été objets passifs de la représentation pornographique (« femmes », « acteurs et actrices de porno », « putes », pédés et gouines », « pervers », etc.) deviennent sujets de la représentation, remettant ainsi en question les codes (esthétiques, politiques, narratifs) qui rendent visibles leurs corps et leurs pratiques sexuelles, la rigidité des modalités de rapports sexuels et les relations de genre. (*TJ*, p. 220)

La prise de testostérone de Preciado prend part, à son tour, à une mise à l'épreuve des codes narratifs de l'écriture des sexualités et des genres. Le passage de l'objet passif à un sujet actif, chez Preciado, se situe dans une réappropriation radicale des politiques pharmacopornographiques. L'invisible n'a plus à devenir visible ; le corps entier doit se transformer en un espace vapoureux, difficile à circonscrire.

Dans une entrevue avec *The Paris Review*, en 2013, l'auteur préfère pourtant prendre une certaine distance avec le mouvement de l'art corporel, de manière à éviter la théâtralité de la performance. Pour Preciado, comme « c'est l'écriture qui est le dispositif performatif » dans sa démarche, cela évite que « la sexualité et le genre [soient] réduits à la représentation et traduits en objets visuels³⁸ ». Si l'auteur amorce le même mouvement que Sprinkle en s'autothéorisant, c'est-à-dire en utilisant le langage comme un speculum,

³⁷ Le *New Queer Cinema*, aussi nommé la Nouvelle Vague Queer, est un mouvement artistique qui prend une importance particulière à la fin des années 80, notamment en réponse à la crise du Sida, aux États-Unis. Le terme est inventé et nommé par la théoricienne Ruby B. Rich en 1992, dans la revue de cinéma Sight & Sound. Parmi les réalisateurs ayant pris part à la vague, on peut compter Derek Jarman (*Edward II*, 1991), Cheryl Dunye (*The Watermelon Woman*, 1996), Gregg Araki (la trilogie *Teenage Apocalypse*, entre 1993 et 1997) et Todd Haynes (*Poison*, 1991).

³⁸ Traduction libre de l'anglais. Paul B. Preciado & Ricky Tucker, « Pharmacopornography: An interview with Beatriz Preciado », dans *The Paris Review*, 4 décembre 2013, en ligne. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/04/pharmacopornography-an-interview-with-beatriz-preciado/>, consulté le 20 janvier 2022.

écarté pour le lecteur, la testostérone, néanmoins, agit comme un outil de transformation plutôt que de démonstration :

Les hormones ne sont pas autre chose que des drogues. Des drogues politiques. Comme toutes les drogues. Dans ce cas, la substance ne modifie pas seulement le filtre à travers lequel nous décodons et recodifions la réalité, elle modifie radicalement le corps, et par conséquent le mode sous lequel nous sommes décodés par les autres. Six mois de testostérone, et n'importe quelle biofemme, pas un garçon manqué ou une lesbienne, mais n'importe quelle *playgirl*, n'importe quelle gamine de quartier, une Jennifer Lopez ou une Madonna, peut devenir membre de l'espèce masculine indiscernable de n'importe quel autre membre de la classe dominante. (TJ, p. 346-347)

La prise d'hormones de Preciado est une performance écrite qui permet, à travers le filtre du langage, d'analyser sa relation à un ensemble de codes – érotico-pornographiques, socio-politiques, littéraires et théoriques. Il n'y a pas de *queeranalyse*, chez Preciado, sans la mutation et la manipulation des images qu'il cherche à exposer.

Pour ce faire, Preciado se penche sur différents épisodes de sa vie intime. Racontant un dimanche à faire l'amour et à lire au lit avec V.D., lors d'un passage en particulier, Preciado fait se rencontrer la littérature, les hormones et le sexe. Entre le livre que lit V.D. – *Tout comme fait* de Simone de Beauvoir – et celui qu'il lit – *Les Chiens* d'Hervé Guibert –, il y a leurs corps, leurs sexes et un énorme dildo de forme phallique. À travers une « sublime contamination » (TJ, p. 372) de tous ces éléments, un fantasme se bâtit à l'écrit : Violette Leduc se fait pénétrer analement tout en offrant un cunnilingus à De Beauvoir et « le sperme des backrooms guibertiennes se déverse sur la tête de De Beauvoir, y formant un turban inédit » (TJ, p. 372). La contamination par la littérature de la sexualité de Preciado, qui traverse des changements drastiques quant à sa libido et à son rapport au corps, contribue à affirmer l'auteur comme un sujet actif dans sa représentation pharmacopornographique, héritier des voix queers l'ayant précédé. La présence de De Beauvoir, Leduc et Guibert dans le lit de Despenes et Preciado n'est pas passive ; les trois

auteurs tiennent un rôle aussi tangible que le dildo, c'est-à-dire qu'ils sont tous des objets sociaux capables d'influencer la sexualité du couple.

En écrivant ce fantasme d'une orgie d'écrivains, Preciado ne cesse pas moins de réfléchir à la transformation de son corps, à ce qui le définit et l'*indéfinit*. Au contraire : « Quelques jours de plus et la testostérone, dans mon sang, suivant une règle qu'aucun livre de pharmacologie ne répertorie, se métamorphose en quelque chose de neuf » (*TJ*, p. 372). Le corps non réglementé de Preciado, impossible à répertorier, ne peut que faire appel à la littérature.

L'écriture est l'une des voies qui permet l'autothéorisation de son expérience, usant de mêmes principes performatifs que le *body art* : des débordements narratifs, de l'exagération et de la référentialité. À titre d'exemple, l'auteur met sur pied deux « exercices de reprogrammation de genre » (*TJ*, p. 328) basés sur son précédent ouvrage, *Manifeste contrasexuel*. Le premier indique comment « devenir un macho d'élite » (*TJ*, p. 328) à travers la « remasculinisation performative » d'une « biofemme blanche de classe moyenne » en homme viril et dominant (*TJ*, p. 328). La technique est simple et parodique : la femme doit *jouer* à l'homme avec son partenaire en ignorant ses sentiments, en se montrant supérieure à lui, en payant les factures, en répondant uniquement à ses propres désirs, lui disant « tu as un cul exceptionnel, poulette » (*TJ*, p. 329), etc. Le second exercice permet de « devenir roi de la sodomie » (*TJ*, p. 330) pour un « corps culturellement programmé pour être féminin, supplémenté par une prothèse de 23 x 4 centimètres défonçant le cul d'un biohomme » (*TJ*, p. 330). La pratique demande une pénétration

dominante du corps masculin jusqu'au moment de l'orgasme, où la femme déverse du lait condensé dans l'anus dilaté du partenaire à l'aide d'une seringue, afin d'imiter un débordement de sperme. Ces propositions ne se situent pas loin, en termes d'exécution et d'esthétisme, du lifting facial de Warhol et de la performance Sprinkle.

L'attention littéraire, parfois scénarisée, que porte Preciado aux corps et aux sensations, qui définit aussi sa propre expérience subjective des choses, est une porte d'entrée vers la théorie. Le penseur Valère Novarina, dans son essai *Devant la parole*, témoigne de cette relation à l'écriture, d'une émergence du langage qui doit d'abord passer par le corps :

Il faut aller dans la matière, se noyer et la comprendre par-dedans. Les vraies pensées naissent en touchant. Il y a du spirituel dans les mains. Enfouie dans la matière, la pensée vient nous délivrer. L'esprit n'est pas le contraire du corps mais quelque chose qui sort de lui, volatil : il y a un lien invisible, un passage non vu entre les choses.³⁹

De ses mains, Preciado touche la testostérone, l'applique sur sa peau, ressent les changements physiques qui se manifestent sur son corps, sa sexualité et son identité. Est-ce ce touché, néanmoins, qui dicte la construction théorique et philosophique de son ouvrage, ou serait-ce, pour inverser ici la suggestion de Novarina, l'investissement certain de Preciado envers les théories queer, la sociologie et les arts de la performance qui ont transformé son rapport au corps et à l'écriture ? Dans la même entrevue de 2013 avec *The Paris Review*, Preciado décrit son militantisme comme contributif de ses questionnements personnels tout en prenant part à sa méthodologie de recherche, notamment en tant que « féministe, dans le mouvement gay et lesbien, dans le mouvement du SIDA, puis dans le

³⁹ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 2010, p. 61.

mouvement transgenre⁴⁰ ». Cela lui aura permis de mettre « ces questions sur la table dès le début comme des moyens de produire des connaissances⁴¹ ». Pour aller dans la matière, faire sortir du langage de ses mains, Preciado milite au sein des cercles queer qui l'accueillent et lui permettent de se définir. À ses yeux, l'« auto » et la théorie sont indissociables ; il n'y a pas de théories queer sans militantisme queer, et vice versa.

IDENTIFICATION – CONTRE-IDENTIFICATION – DÉSIDENTIFICATION

Au cœur de *Testo Junkie* se trouve une démonstration concrète du contrôle qu'exerce l'industrie pharmaceutique sur la gestion des corps, « ou faudrait-il dire [les] corps-de-l'État » (*TJ*, p. 206). En refusant d'accepter la classification médicale de « transsexuel » ou de « transgenre » tout en continuant à prendre des moyens pour altérer son identité sexuelle, Preciado fait de lui-même un cas problématique, parce qu'incontrôlable par l'État :

Si je m'auto-administre certaines doses de testostérone et que je cours le risque d'un accroissement de ma pilosité faciale, d'un changement de voix et d'une hypertrophie du clitoris sans m'identifier politiquement et socialement à un homme, je suis forcément folle. (*TJ*, p. 206)

Ce refus de Preciado de s'identifier sur un plan médical prend part à deux tendances distinctes de la théorie queer pour comprendre et (dé)construire le genre. Une première approche, décrite par le.la théoricien.ne Judith Butler dans son ouvrage *Undoing Gender*,

⁴⁰ Traduction libre de l'anglais. Preciado & Tucker, « Pharmacopornography: An interview with Beatriz Preciado », dans *The Paris Review*, 4 décembre 2013, en ligne. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/04/pharmacopornography-an-interview-with-beatriz-preciado/>, consulté le 10 novembre 2021.

⁴¹ *Idem*.

veut qu'une multiplication des genres permette de se sortir du système binaire (homme-femme)⁴². Plus y a de genres existants, moins l'hégémonie binaire est en mesure de préserver son sens. Cela contient sa part de problèmes, car une telle approche demande une catégorisation continue de chaque nouvelle étiquette de genre introduite, ce qui risque de recréer le même système hiérarchique duquel la théorie queer tente de s'échapper. Preciado cherche lui-même à multiplier les termes qui peuvent décrire son identité, se disant à la fois « *testo-girl* » et « *techno-boy* », mais aussi « un port d'insertion de C19H28O2 », la « molécule de l'État » (*TJ*, p. 126-127). Preciado se *sur-identifie* à plusieurs reprises, c'est vrai, mais il serait plus adéquat de l'associer à une pratique de *désidentification* du genre.

José Esteban Muñoz développe, en 1999, une réinterprétation du concept de « désidentification », qu'il définit à la fois comme une modalité de performance et comme une stratégie de résistance et de survie pour les personnes queers de couleur. Il se base sur le travail du linguiste français Michel Pêcheux, qui décrit les trois modes selon lesquels un sujet se construit à partir des pratiques idéologiques existantes : l'identification, la contre-identification et la désidentification. L'identification représente pour Pêcheux un « bon sujet » qui accepte et choisit une idéologie dominante. Le sujet qui se contre-identifie, lui, se rebelle et se retourne contre le système symbolique offert par l'idéologie dominante, faisant de lui un « mauvais sujet » aux yeux du pouvoir en place. La désidentification entretient un rapport plus complexe à l'idéologie dominante, elle est

un mode qui ne choisit pas de s'assimiler à une telle structure ni de s'y opposer strictement ; la désidentification est plutôt une stratégie qui travaille sur et contre l'idéologie dominante. Au lieu de céder aux pressions de l'idéologie dominante (identification, assimilation) ou de tenter de se libérer de sa sphère inéluctable (contre-identification, utopisme), ce "travail sur et contre" est une stratégie qui tente de transformer une logique culturelle de l'intérieur, en s'efforçant toujours de mettre en

⁴² Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004, p. 43.

œuvre un changement structurel permanent tout en valorisant l'importance des luttes de résistance locales ou quotidiennes.⁴³

Muñoz se penche sur cette définition de la désidentification pour l'appliquer au champ des *performance studies*, et plus spécifiquement aux performances d'artistes queers de couleur. Ce « sur et contre » du processus de désidentification relève « d'une réponse aux appareils de pouvoir étatiques et mondiaux [,] qui utilisent des systèmes de subjugation raciale, sexuelle et nationale⁴⁴ ». Le sujet qui se désidentifie est en quelque sorte un agent double luttant pour des changements sociétaux concrets à l'intérieur des structures qui l'opprime. Il reconnaît la nécessité des mises en scène performatives – sociales comme artistiques – qui retravaillent les composantes contradictoires de toute identité marginalisée. Travailler « sur et contre », c'est se réapproprier un objet (une idéologie, une phobie, un trauma) et le réinvestir sous un jour nouveau.⁴⁵

Le rapport qu'entretient Preciado à l'art de la performance en est un de désidentification, investissant l'imaginaire de son corps à travers différents dispositifs de détournement du genre. Avant de considérer la testostérone comme un outil radical pour travailler « sur et contre » le contrôle pharmacopornographique, Preciado prend part à des ateliers *drag king*, à New York, dès la fin des années 1990. Un atelier *drag king*, tel que décrit par l'auteur, ne « commence pas en s'habillant ou en se maquillant en homme, mais en prenant conscience du caractère d'orthopédie culturelle de notre propre féminité, en

⁴³ Traduction libre de l'anglais. José Esteban Muñoz, *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota, Minnesota, 1999, p. 11-12. La théorie de la désidentification de Michel Pêcheux se trouve dans Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology*, St. Martin's Press, New York, 1982.

⁴⁴ Traduction libre de l'anglais. Muñoz, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

nous dés-identifiant du caractère construit de notre propre genre » (*TJ*, p. 312). Son premier atelier, qui rassemble des personnes provenant de différents milieux et différentes identités de genre – des lesbiennes et des bisexuelles, mais aussi « des biofemmes qui sortent avec des hommes transsexuels et une actrice hétéro qui vient chercher une formation théâtrale pour construire un rôle masculin » (*TJ*, p. 312), est vécu comme un « exercice initiatique, le premier pas d'un processus ouvert de mutation » (*TJ*, p. 312).

La montée en popularité de la culture *drag king* dès les années 1980, qu'il faut accorder au travail et aux performances d'artistes tels que Annie Sprinkle, Del LaGrace Volcano et Diane Torr, encourage la formation de *counterpublics*, ou contre-publics, c'est-à-dire publics soumis à des mises en scène qui défient des idéologies discriminatoires par des interventions qui misent à la fois sur la représentation et la politisation des identités⁴⁶. Le penseur J. Jack Halberstam, co-auteur de *The Drag King Book* avec Del LaGrace Volcano, en témoigne dans son ouvrage théorique *In a Queer Time and Space* :

Les contre-publics, dans le travail de Muñoz sur les performances des queers de couleur, valident et produisent des sphères publiques minoritaires tout en offrant un défi puissant à l'hétéronormativité blanche des sphères publiques majoritaires. La culture des drag king, je crois, constitue justement un tel espace de contre-public où les masculinités blanches et hétéronormatives peuvent être contestées, et où les masculinités minoritaires peuvent être produites, validées, approfondies et célébrées.⁴⁷

L'atelier drag king devient, pour Preciado, un endroit où imaginer les potentiels de son corps tout en rejetant les normes hétéronormatives des identités binaires homme/femme. Une approche autothéorique du corps lui est révélée alors qu'il est porté à s'habiller en homme, à s'aplatir la poitrine et à se modeler un « paquet » dans le pantalon avec des

⁴⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁷ Traduction libre de l'anglais. J. Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York, 2005, p. 128.

préservatifs remplis de coton (TJ, p. 314). C'est à ces étapes de transformations superficielles du corps, au sein du groupe, que Preciado doit une part du rituel qu'il accorde à G.D., quelques années plus tard :

Suivant les instructions de notre organisateur *king*, je taille une mèche de cheveux que je recoupe en morceaux plus petits, puis rassemble sur une feuille de papier blanche pliée, pour que les poils s'alignent dans le creux. Je me fais ma première barbe. (TJ, p. 314)

Contemplation de la transformation ; ces poils sur le visage de Preciado, et sur le visage des autres biofemmes présentes, permettent « d'entrevoir la possibilité d'une autre vie » (TJ, p. 314), de se projeter dans un futur testostéroné.

Le premier atelier *drag king* auquel participe l'auteur vient dessiner une marque particulière dans son imaginaire, en partie parce que l'exercice ne cherche pas à construire un stéréotype caricatural de la masculinité – contrairement à ce que la tendance voudrait croire –, mais à « construire une forme de masculinité banale, passe-partout » (TJ, p. 315). Ces altérations mineures sur le corps ont comme effet d'être beaucoup plus réalistes que tout autre costume drag visant un résultat *kitsch* :

C'est sans doute que porter une barbe offre en accéléré une image de ce que l'administration de testostérone produit sur un corps de biofemme au bout de 4 à 6 mois. Cet artifice n'est donc pas simplement une mascarade, déguisement, pure extériorité, mais révèle une possibilité pharmacopornographique inscrite dans mes gènes et capable de prendre une signification culturelle. (TJ, p. 314)

À la fois un travail *sur* et *contre* la masculinité, la performance de désidentification qui prend place dans l'atelier *drag king* soulève un lot d'interrogations théoriques qui témoignent du processus de *queeranalyse* amorcé par Preciado. Qu'est-ce qu'une identité de genre, sinon un produit culturel facilement modifiable et transformable ? Qu'est-ce qu'une identité de genre, sinon un titre accordé à celui qui réussit à légitimer sa performance au sein de l'ordre social ? Preciado perçoit l'atelier *drag king* comme une

« authentique thérapie politique » (*TJ*, p. 323), un endroit où le genre n'est plus réduit à la psychologie (*TJ*, p. 325), mais analysé également dans son rapport à la politique et à la culture. « Devenir *king*, c'est voir à travers *La Matrice* de genre, observer les hommes et les femmes convaincues de leur réalité naturelle » (*TJ*, p. 321) et être en mesure d'en rire et d'en jouir.

Enfin, l'engagement de Preciado envers sa performance écrite et ses actions directes pour une « micropolitique de la dés-identification » (*TJ*, p. 348) et de l'expérimentation cherche à convaincre le lecteur d'une chose précise : nous sommes tous, comme Preciado, « tentés par la même dérive chimique ». La gestion de l'auto-intoxication nous concerne tous :

Vouz l'avez en vous : vous vous croyez des biofemmes, mais vous prenez la pilule, des biohommes, mais vous prenez du Viagra, vous êtes normaux et vous prenez du Prozac ou du Deroxat dans l'espoir que quelque chose vous libère de l'ennui vital, vous êtes shootés à la cortisone, à la cocaïne, à l'alcool, à la ritaline, à la codéine... Vous autres, vous aussi, vous être le monstre que la testostérone éveille en moi. (*TJ*, p. 348)

Dans cette adresse au lecteur, Preciado ne s'annonce pas comme étant « comme nous ». C'est nous, plutôt, qui sommes « comme lui ». Cette nuance annonce que son entreprise autothéorique n'est pas tant la sienne que celle d'une collectivité qui nous rassemble en tant que toxicomanes assimilés.

Cela mérite un dernier parallèle, cette fois avec la démarche de l'artiste pluridisciplinaire Mona Hatoum, chez qui la mise en scène de soi est structurée de manière à confronter le spectateur à lui-même et aux idéologies dominantes qui l'entoure. En entrevue, Mona Hatoum se présente toujours en se positionnant d'abord sur le plan social. Née au Liban de parents palestiniens en 1952, elle est en séjour à Londres lorsqu'en 1975,

la Guerre Civile Libanaise éclate et l'empêche de retourner au pays. Déracinée, elle demeure en Angleterre pour y continuer ses études en art et se forge une place au sein des arts performatifs dès le début des années 80. Elle monte la performance *Under Siege*, où elle s'enferme dans une cage de verre remplie de boue, nue, pendant un total de sept heures durant lesquelles elle tente de rester debout et alerte, alors que sa cage devient de plus en plus sale et sa peau de plus en plus endolorie par ses chutes au sol.

Une grande part de l'œuvre d'Hatoum est décrite comme « éphémère et dure⁴⁸ », créée avec peu de moyens, misant sur un impact direct sur le corps de l'artiste. Son travail entre en dialogue constant avec son positionnement social, son déracinement identitaire et les dispositifs de contrôle mis en place par l'État pour assurer une gestion des corps humains – notamment à travers les frontières géographiques, la surveillance audio-vidéo et le système carcéral.

Inspirée par les écrits de Foucault sur la surveillance et le biopouvoir, Hatoum crée l'installation *Corps étranger* en 1994, qu'elle présente pour la première fois au Centre Pompidou, à Paris. L'installation consiste en une structure cylindrique dans laquelle le spectateur est invité à pénétrer « comme dans un corps symbolique constitué⁴⁹ » diffusant à travers quatre haut-parleurs les battements du cœur de Hatoum et projetant, à même le sol et en son centre, l'enregistrement d'une endoscopie vécue par l'artiste. Le spectateur

⁴⁸ Rachel Cooke, « Mona Hatoum : 'It's all luck. I feel things happen accidentally' » dans *The Guardian*, 17 avril 2016, en ligne. Url : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition>, consulté le 5 février 2022.

⁴⁹ Christine Van Assche, extrait du catalogue *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007. Url : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/bnhmTX0>, consulté le 25 février 2022.

marche ainsi sur les images projetées en couleur de l'intérieur du corps d'Hatoum, qui défilent dans un seul plan continu. *Corps étranger* présente « un corps qui est à la fois agressé par le regard médical/scientifique mais également, menace, de manière métaphorique, de dévorer le spectateur⁵⁰ ».

Il semble pertinent de se demander quel type de rapport Hatoum cherche à entretenir avec son spectateur par ce processus de dévoilement qui va au-delà de la nudité du corps, dans cette représentation de l'invisible rendu visible. Que reste-t-il du corps de l'artiste, une fois qu'on scrute et pile sur son intérieur ? *Sur et contre* la surveillance et la gestion des corps, Hatoum engage son corps à l'intérieur même d'une « cage politique », pour reprendre le terme qu'emploie Preciado lors d'une conférence donnée dans le cadre des journées internationales de l'École de la Cause Freudienne à Paris, en 2019, et mise à l'écrit dans *Je suis un monstre qui vous parle* :

Je vous parle aujourd'hui depuis cette cage choisie et redessinée de « l'homme trans », du « corps de genre non-binaire ». Certains diront qu'il s'agit toujours d'une cage politique : en tout cas cette cage est meilleure que celle des « hommes et des femmes » car elle a le mérite de reconnaître son statut de cage.⁵¹

En exhibant « ce qui est d'habitude invisible ou non-montrable, la nudité comme vérité ne donne plus à lire une confession de l'être, mais devient au contraire opaque, indéchiffrable⁵² ». Dans ce passage de l'intime à l'extime⁵³, d'une cage choisie à une autre, le spectateur est confronté à sa propre corporalité. À force de regarder de trop près le corps, on perd le sens de sa forme ; l'essence de sa forme. Dans la cellule (la cage), ce que projette

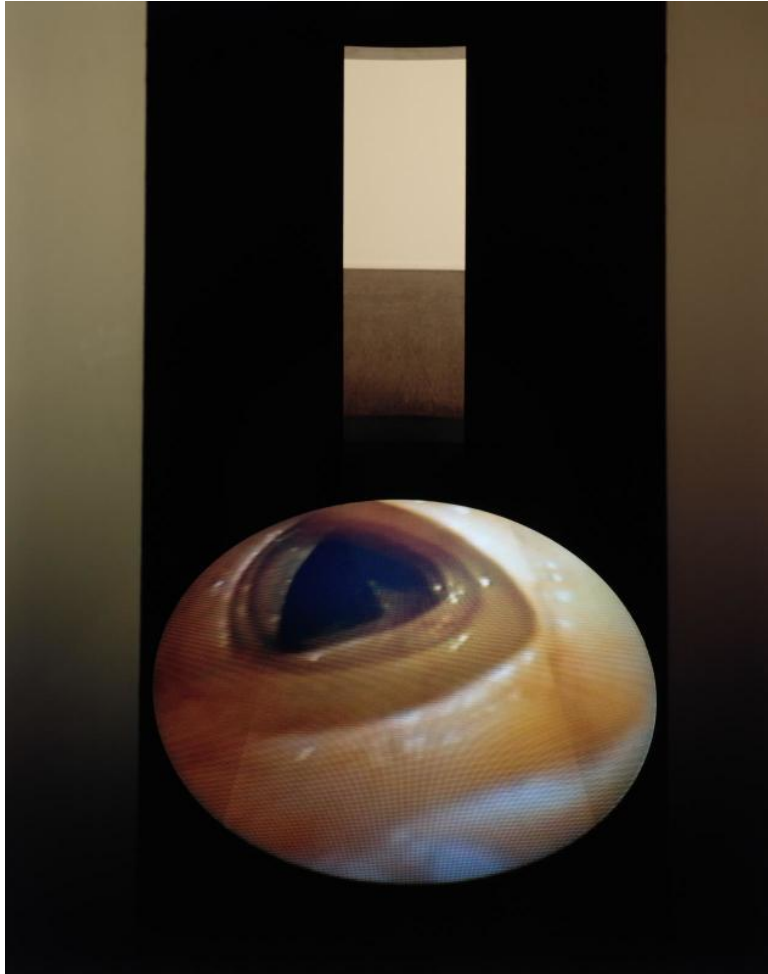
⁵⁰ Mona Hatoum, « Entretien de Mona Hatoum avec Christine van Assche, commissaire de l'exposition (juin 1994) » dans *Mona Hatoum 8 juin – 22 août 1994*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 3.

⁵¹ Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Éditions Grasset, 2020, p. 20.

⁵² Catherine Mavrikakis, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert » dans *ETC*, numéro 94, 2011, p. 30.

⁵³ *Idem*.

Corps étranger est aussi bien le corps d'Hatoum que celui du spectateur, qui se rebelle contre sa propre représentation, qui s'en désidentifie.



Mona Hatoum, *Corps étranger*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

POUR CONCLURE. VERS DE NOUVEAUX IMAGINAIRES

Comment expliquer, dans une culture désespérément vouée à la résolution, que parfois la patente reste une patente?⁵⁴

– Maggie Nelson, *Les argonautes*

Qu'est-ce qu'un « aliéné authentique », se demande Artaud suite à sa dispute avec son psychiatre. C'est un « homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain⁵⁵ », à qui on a voulu empêcher de prononcer « d'insupportables vérités⁵⁶ ». La folie de Van Gogh, aux yeux d'Artaud, est une construction sociale dangereuse ; l'artiste savait, mieux que quiconque, situer sa propre folie et la représenter par la peinture :

L'œil de Van Gogh est d'un grand génie, mais à la façon dont je le vois me disséquer moi-même du fond de la toile où il a surgi, ce n'est plus le génie d'un peintre que je sens en ce moment vivre en lui, mais celui d'un certain philosophe par moi jamais rencontré dans la vie.⁵⁷

Artaud conçoit le travail de Van Gogh comme une autothéorie de l'aliénation, dont la philosophie émane directement de l'œuvre peinte. La philosophie peut-elle se manifester à travers le geste corporel, comme celui du coup de pinceau ?

Preciado se questionne à son tour quant à sa capacité à philosopher. Il raconte la fable d'un maître qui, du haut d'une montagne, se tranche la tête devant son élève : alors que le corps

⁵⁴ Maggie Nelson, *Les argonautes* (2015), traduit par Jean-Michel Thérout, Montréal, Tryptique, 2017, p. 79. Dans sa version originale en anglais: « How to explain, in a culture frantic for resolution, that sometimes the shit stays messy ? » Maggie Nelson, *The argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, p. 53

⁵⁵ Artaud, *op. cit.*, p. 30-31.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

et la tête dévalent la montagne dans deux directions différentes, l'élève est porté à faire un choix crucial. Faut-il courir après le corps, ou après la tête ? Preciado renchérit :

Si la possibilité de la philosophie ne résidait pas dans le choix entre la tête et le corps, mais dans la pratique lucide et intentionnelle de l'autodécapitation? Au début de ce livre, je me suis administré la testostérone (au lieu de commenter Hegel, Heidegger, Simone de Beauvoir ou Butler), je voulais me décapiter, trancher ma tête façonnée par un programme de genre, disséquer une partie du modèle moléculaire qui m'habite. Ce livre est la trace laissée par la coupure. (*TJ*, p. 375)

La testostérone, comme l'atelier *drag king*, agit comme moteur philosophique, matériel tangible de la pensée et de l'écriture ; Preciado écrit avec la matérialité de l'esprit. Novarina croit précisément en l'importance de cette expérience, d'un geste d'écriture « musculaire et pulsif », duquel on sort « épuisé et souple ; notre corps est ajouré⁵⁸ », percé à jour à force de manipulations et de transformations.

L'autothéorie peut être considérée comme « une force génératrice qui reconfigure les champs, les genres et les canons⁵⁹ », au même titre qu'elle peut devenir une forme improductive de narcissisme⁶⁰ ; cela demeure toujours un risque. Pour Preciado, « la philosophie de [notre] haute modernité punk ne peut qu'être autothéorie, expérimentation de soi, autotechnopénétration » (*TJ*, p. 298). La performance écrite d'un imaginaire du corps, *sur* et *contre* sa gestion et ses représentations, se doit d'être « le lieu de production de nouvelles subjectivités » (*TJ*, p. 317) ; un laboratoire qui rassemble, problématise et fait la critique de nos conceptions philosophiques modernes, mais surtout, qui transforme non seulement celui qui l'investi, mais sert aussi de pont à la création de nouveaux imaginaires collectifs.⁶¹

⁵⁸ Novarina, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁹ Fournier, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Fournier, *op. cit.*, p. 276.

ÉPILOGUE

LA ROUTE MENANT AU LABORATOIRE

LE DIABLE S'HABILLE EN UNIVERSITAIRE

Depuis le début des années 2010, un nombre d'auteurs revendique une pratique d'écriture qui se veut à la fois autobiographique et théorique, c'est-à-dire qui assure un dialogue, ou un enchevêtrement, entre l'expérience subjective écrite au « je » et un travail d'analyse théorique (philosophique, référentiel, citationnel, etc.). La pratique n'est pas nouvelle – Roland Barthes en fait l'exemplification dans son *Fragments d'un discours amoureux*, qui détaille l'intimité de sa passion pour « l'autre » et qui se réfère, dans la marge du texte, à différents penseurs et auteurs (Proust, Freud, Werther) pour appuyer ses idées. C'est seulement en 2008, néanmoins, que l'auteur Paul B. Preciado établit un terme pour l'énoncer : il existe une pratique qui se veut spécifiquement autothéorique (*TJ*, p. 11). Ma mission, au sein de ce mémoire, a été de définir cette pratique.

Le gain de popularité de l'autothéorie au cours des dernières années s'explique, entre autres, par sa nécessité au sein de la théorie queer qui tente de considérer divers bouleversements sociaux sans pour autant prétendre à une autorité objective. Discuter des politiques de corps, de sexualités et d'identités de genre considérés comme marginaux se transforme en un travail associatif entre les études queer et l'expérience subjective de celui qui écrit ; c'est là son éthique. À titre d'exemple, la manière dont le penseur José Esteban Muñoz entreprend de développer une théorie de l'« horizon queer » dans son ouvrage *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*, en 2008, répond en partie à cette pratique collaborative entre la théorie et le « je ». D'abord, Muñoz entre en dialogue avec

la pensée de philosophes issus de l'École de Francfort (Ernst Bloch, Theodor Adorno, Walter Benjamin) afin de mettre en place une fondation théorique à son ouvrage. Rapidement, néanmoins, il se tourne vers des anecdotes personnelles de son passé, mais aussi vers différents objets d'étude liés aux arts de la performance, à la littérature et au cinéma, en intégrant des réflexions sur le travail d'artistes qu'il a déjà côtoyé et dont il peut témoigner de l'expérience créative :

Je tente de contrecarrer la logique de l'étude de cas historique en adoptant un mode d'analyse associatif qui fait le lien entre un site historique et le présent. À cette fin, mon écriture fait appel à mon expérience personnelle comme autre moyen d'ancrer les sites historiques queer dans l'expérience queer vécue. Mon intention, dans cet aspect de l'écriture, n'est pas simplement d'épiloguer sur des anecdotes, mais plutôt d'atteindre d'autres modes d'argumentation et de démonstration associatives.⁶²

L'approche de Muñoz donne lieu à plusieurs questions. D'abord, quelle valeur théorique accorde-t-on à l'expérience subjective dans la pensée académique ? Que gagne-t-on – ou perd-t-on – en renonçant « à chercher une cohérence théorique explicite⁶³ » dans l'écriture ? Serait-il temps de revoir notre relation au milieu académique et aux hiérarchies du savoir ? Et surtout, à qui accordons-nous une place de choix au sein de ces hiérarchies ? Je pose ces questions en me positionnant moi-même quant à mon approche aux textes théoriques, qui s'avère grandement représentative de mon parcours littéraire personnel et éducationnel.

Jeune, j'ai lu. J'ai lu comme lisent plusieurs enfants et adolescents qui n'aspirent pas du tout à devenir des littéraires, mais qui prennent plaisir à s'évader au sein d'univers fantastiques. À la maison, j'ai lu le *Code Da Vinci* de Dan Brown et dévoré *Le Diable*

⁶² Traduction libre de l'anglais : José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2008, p. 3-4.

⁶³ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque payot », 2016 [1951], p. 12.

s'habille en Prada de Lauren Weisberger. Tout ce que je lisais provenait de mon amour pour le cinéma populaire : en apprenant qu'un film était un roman avant toute chose, j'allais en faire la lecture avant de regarder le film. Ce fût le cas, par exemple, pour *Mémoires d'une Geisha* d'Arthur Golden, pour *Expiation* d'Ian McEwan et *Orgueil et préjugés* de Jane Austen. À la polyvalente secondaire chargée de mon éducation, par contre, on ne nous a fait lire ni les classiques français ni les classiques québécois. Les enseignants n'avaient pas le temps de nous donner goût à la lecture ; leur mission était d'éviter d'atteindre un taux de décrochage scolaire trop élevé à la fin de l'année scolaire. C'est une fois rendu à l'université que j'ai pris connaissance du fait que les étudiants lisaient – lisaient *réellement*, c'est-à-dire qu'ils entretenaient, depuis longtemps, une discipline de lecture et un goût pour celle-ci. J'ai commencé à réaliser, assis dans mes premiers cours de littérature, qu'une majorité des élèves qui m'entouraient avait grandi en baignant dans la lecture, nés de parents éduqués, des universitaires, souvent professeurs, qui leur avaient transmis le plaisir de s'éduquer à travers la lecture. Nous étions peu, dans ces cours, à provenir de familles dont le plus haut niveau d'études atteint, tant du côté paternel que maternel, se limitait à un diplôme d'études professionnelles. J'ai grandi en voyant ma mère travailler de longues heures, debout dans une banque, et revenir à la maison le soir pour lire le dernier roman de Danielle Steel sur le coin de la table à diner, en préparant le souper. La lecture était la récompense d'une journée bien travaillée. Pour cette raison, peut-être, ma mère m'aura tout autant encouragé à poursuivre des études supérieures qu'à me lancer directement sur le marché du travail.

J'ai ainsi acquis une discipline de lecture sur le tard, en même temps que d'acquérir une discipline théorique ; l'une n'est pas arrivée avant ou après l'autre. Elles partagent, dans mon imaginaire, le même espace. Ferdinand de Saussure s'est matérialisé aux côtés de Chloé Delaume, alors que les textes de Sigmund Freud ont pris vie en même temps que ceux de Nelly Arcan. Est-il possible que la *théorie* ne s'*applique* parfois pas à la littérature, mais *cohabite* plutôt avec elle ? L'expérience subjective de celui qui s'adonne à la lecture et à l'écriture n'est-elle pas un élément à prendre en compte afin de définir sa relation à la théorie ?

L'autothéorie m'est apparu comme une prise en considération des intersections de classe et d'éducation qui témoignent de ma propre expérience de la littérature. Au sein des études féministes, cette approche est considérée comme une pratique performative de positionnement critique qui rejette les discours hégémoniques sur la théorie et la philosophie, et où l'expérience subjective devient l'un des matériaux nécessaires pour appliquer et illustrer ces théories⁶⁴. Elle convoque une écriture interdisciplinaire qui navigue entre théorie et art à partir d'expériences vécues⁶⁵. L'autothéorie suit la lignée de l'autofiction, qui fictionnalise le *je* à travers le processus d'écriture, interroge les notions de vérité et d'autobiographie dans les arts, et s'engage à questionner l'institutionnalisation du savoir et le déclin possible de l'autorité théorique⁶⁶. Selon le chercheur Ralph Care,

⁶⁴ Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, MIT Press, 2020, p. 58.

⁶⁵ Fournier, « Sick Women, Sad Girls and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice » dans *Auto/Biography Studies*, 33:3, 2018, p. 643.

⁶⁶ Clare, *op. cit.*, p. 85.

« dans l’autothéorie, ce n’est pas tant que l’intime doit devenir politique, mais plutôt que l’intime doit d’abord devenir théorique⁶⁷».

S’autothéoriser, c’est faire de soi un territoire spéculatif, s’assumer en tant que *je* pensant à travers sa pratique. S’autothéoriser, dans l’optique qui m’intéresse, c’est emprunter une route « d’expériences vécues qu’aucune attitude n’est apte à exprimer, et qui aspirent pourtant à une expression⁶⁸ », comme l’écrivait Georges Lukács pour définir les fonctions de l’essai ; faire de son corps un matériel d’exploration capable de produire du savoir inédit. Comme le requiert Preciado : « Que celui qui désire être sujet politique commence par être le rat de son propre laboratoire » (*TJ*, p. 301).

DE LA MATIÈRE À L’OBJET

En m’engageant dans l’écriture de *Matière trouée*, j’ai voulu, à mon tour, être l’objet d’étude de ma propre expérimentation et réviser ma relation à la théorie. L’ambition initiale – différente du produit final présenté – était de bâtir une œuvre autothéorique segmentée en deux, basée sur la même formule narrative investie par Preciado dans *Testo Junkie* – les chapitres d’auto-expérimentation alternant avec ceux écrits sous un angle

⁶⁷ Traduction libre de l’anglais : Ralph Clare, « Becoming Autotheory » dans *Arizona Quarterly: A journal of American Literature, Culture, and Theory*, volume 76 (1), printemps 2020, p. 86.

⁶⁸ Georges Lukács, « À propos de l’essence et de la forme de l’essai : Une lettre à Leo Popper » (1911) dans *L’âme et les formes*, traduit de l’allemand par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1974, p. 19.

sociologique et philosophique. Dans une première partie, mon intention était de mettre sur papier mes questionnements personnels quant à la mise en scène de soi ; témoigner du parcours d'un *cam boy*, du bouleversement identitaire qui survient en s'affichant devant la caméra – nouveaux désirs, nouvelles perceptions de soi. Je voulais analyser la force d'influence que peut avoir un spectateur sur le reflet qu'on se crée de nous-même et comprendre, par la même occasion, l'expérience déroutante d'être son propre spectateur.

La seconde partie était ainsi censée répondre, à travers une forme plus essayistique, au laboratoire corporel du *cam boy*. Pour ce faire, je tenais à ce que prennent part à ma réflexion les textes de philosophes tels que Julia Kristeva, Gilles Deleuze et Félix Guattari, mais aussi ceux de théoriciens queers tels que Muñoz et Jack Halberstam, afin d'éclairer le narrateur sur sa relation à l'image, à son passé et à son corps. Voilà ce à quoi était censé ressembler *Matière Trouée*. Seulement, plus le texte a pris forme, plus la ligne qui séparait l'« auto » de la théorie s'est dissipée. La fiction, surtout, est venue s'immiscer au projet afin d'assurer la rencontre narrative et la cohabitation entre mon objet d'étude et les penseurs qui l'appuyaient. Fictionnaliser mon projet autothéorique est donc devenu la ligne de clarté dont avait besoin cette voix littéraire. N'est-ce pas dans la fiction que ressortent les plus grandes vérités ? En m'accordant cette liberté de créer, j'ai pu faire appel à différentes voix externes à la mienne pour contribuer de manière active au parcours de mon narrateur.

Soudainement, c'est le poème d'Okoyomon qui guide le narrateur dans le désempalement du chat d'Helena. C'est Chris Kraus qui éveille chez lui un réel désir de

s'exhiber en ligne. Marie Calloway, elle, agit comme un guide dans ses ambitions de *cam boy* amateur, alors que Kristeva met le narrateur en conversation avec sa crampe anale. Au-delà du texte, aussi, c'est la scène coloscopique tirée du film *Uncut Gems*, des frères Safdie, qui porte la pensée du narrateur à un épisode introspectif inattendu, de la même manière que les bouches-anus tirées de *Zero Patience* procurent une image nécessaire à sa relation au corps. En convoquant un corpus beaucoup plus axé sur la poésie, l'autofiction et le cinéma plutôt que sur les textes de philosophie et de psychanalyse anticipés, j'ai compris la force théorique latente que peuvent porter les œuvres de fiction misant sur l'expérience subjective. Le résultat final est ce que je qualifierais un exercice d'autothéorie fictionnelle.

Matière trouée explore, en exploitant différentes approches narratives, des questions abordées par Preciado dans son premier ouvrage *Manifeste contrasexuel*, publié il y a un peu plus de vingt ans : et si l'on ignorait la jouissance phallique, vaginale ou clitoridienne pour mieux décentraliser l'orgasme⁶⁹ ? Que peut-on tirer de la jouissance anale ? Dans son manifeste, Preciado suggère de s'adonner à différents exercices de simulation de l'orgasme afin de réorienter le plaisir sexuel : masturbation du cou ou de l'avant-bras, pénétration anale à l'aide d'un dildo attaché à une chaussure à talon haut, etc. Des années plus tard, *Testo Junkie* continue sur la même lancée en militant pour une réappropriation des corps et des désirs contrôlés par l'État, suggérant de modifier librement son identité de genre à travers l'auto-expérimentation. Pour ma part, j'ai investi une image plus abstraite que celle du plaisir sexuel ou de la pharmacopornographie. Je me suis tourné vers le trou ; le trou en tant qu'objet de plaisir et de souffrance, mais aussi en tant que voie d'accès à une

⁶⁹ Preciado, *Countersexual Manifesto*, op. cit., p. 34.

compréhension intime du corps et de ses mécanismes de jouissance. J'ai approché l'image du trou en gardant en tête, comme l'écrit Novarina, que « les mots sont comme des cailloux, les fragments d'un minéral qu'il faut casser pour libérer leur respiration⁷⁰ ». J'ai fait respirer le trou, l'ai manipulé au maximum de mes capacités afin de l'appréhender, de lui donner vie.

Le volet critique de ce mémoire, « S'autothéoriser », est la suite logique de son volet création. Il représente le passage de la matière à l'objet, d'une substance fuyante – ou trouée – à un matériau rigide : l'ouvrage particulièrement dense et difficile à circonscrire qu'est *Testo Junkie*. Néanmoins, mon rapport à l'écriture est demeuré le même à travers ce passage. Afin de faire état de la pratique autothéorique de Preciado dans son livre et de situer l'autothéorie au sein des disciplines qui la concerne, je me suis tourné vers le travail d'artistes qui ont précédé Preciado et qui ont contribué, de près ou de loin, à l'aboutissement de sa pensée. L'analyse que fait Artaud du peintre Van Gogh sert d'introduction à une conception du langage et du corps partagée par Preciado ; elle ouvre une première porte sur l'ère pharmacopornographique. Le film *Je tu il elle* d'Akerman, à son tour, permet de situer le rituel initiatique de Preciado dans un ensemble plus large de performances à portée féministe, avant que l'installation *Corps étranger* d'Hatoum tisse des liens entre le mouvement de l'art corporel et l'auto-expérimentation de l'auteur. En réalité, j'ai très peu écrit sur *Testo Junkie* ; j'ai laissé l'œuvre se dévoiler elle-même à travers les autres.

⁷⁰ Novarina, *op. cit.*, p. 59.

MIROIR DÉFORMANT

Ce que partagent *Matière Trouée* et *S'autothéoriser* est un intérêt commun à convoquer. La convocation, ou le choix de l'invité, se manifeste parfois sans contexte apparent. Hatoum, par exemple, ne s'est jamais référée aux écrits de Preciado, de la même manière que Preciado n'a jamais écrit sur les œuvres d'Hatoum. Ils ont énormément en commun, mais leur relation n'existe si elle n'est pas nommée ; leur relation est à la fois surprenante et attendue. Surtout, une telle association permet de vulgariser et de mettre en images des concepts théoriques, notamment la notion de biopolitique de Foucault. Lauren Fournier rappelle de l'importance d'une telle approche :

Au XX^e siècle, alors que le tournant autothéorique gagne du terrain dans les contextes savants et populaires, les chercheurs, les artistes et les critiques doivent rester attentifs à la façon dont la théorie, comme tant d'autres choses matérielles, peut s'ossifier et devenir une marchandise et circuler de manière colonisatrice et aliénante, oppressive et destructrice. Au lieu de cela, nous devons nous rappeler comment la théorie peut contenir - comme un récipient contient un tonique effervescent - des idées qui sont étincelantes et excessives, nourissantes et étranges.⁷¹

C'est là un envers à l'autothéorie que les deux volets de ce mémoire prennent en considération. Si l'on pense l'autothéorie comme une manière de démocratiser le savoir, l'approche peut paraître noble. Néanmoins, si on la compare à l'autofiction ou à l'autobiographie, s'autothéoriser peut facilement imposer une forme d'intellectualisme arrogant, qu'il faut à mon sens éviter.

La rédaction de *Matière Trouée* m'aura amené à comprendre qu'au sein de ma propre pratique, il n'y a pas d'autothéorie sans fiction. Lorsque Preciado annonce, en

⁷¹ Traduction libre de l'anglais : Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, op. cit., p. 109.

ouverture de *Testo Junkie*, que son livre « n'est pas une autofiction » (*TJ*, p. 11), il se rend bien vite compte que la fiction ne quitte jamais le parcours narratif de son auto-expérimentation. Je songe, parallèlement, au peintre expressionniste viennois Egon Schiele, qui dessinait ses autoportraits en usant de traits tout aussi précis que déformants pour offrir au monde un miroir de son corps nu et frêle. Comme Schiele, je fais appel à la fiction et à la théorie comme des outils de transformation capables de faire ressortir un savoir inédit sur ce qui n'est jamais entièrement exprimé dans le geste autobiographique. Le jeune peintre, en s'émancipant dès son jeune âge de son mentor Gustav Klimt, se détourne des représentations conventionnelles de l'autoportrait de l'époque afin de s'imaginer multiple, en tant que « contemplatif triste, narcissique sexuel, visionnaire prophétique, jeune homme réfléchi, fou et combattant⁷² ». Il se scrute afin de dévoiler ce qui constitue son identité. Un poème de l'auteur Jeremy Reed, intitulé simplement « Egon Schiele », conçoit ainsi son mouvement créateur :

He is obsessed by what his face betrays,
and kneels to it, picks up his sketching pad,
and by not breathing knows the image stays.⁷³

Bien sûr, le peintre ne peut s'empêcher, éventuellement de reprendre sa respiration. L'instant de trahison du visage, celui où l'on ne se reconnaît plus, ou au contraire, où l'on se reconnaît *trop*, cet instant représente sa propre fictionnalisation. Elle n'est pas suspendue dans le temps ; elle est là pour rester, devient une partie intégrante de Schiele. Le reflet du miroir trahit en même temps qu'il dévoile l'artiste.

⁷² Traduction libre de l'anglais: Gerald, N. Izenberg, « Egon Schiele : Expressionist Art and Masculine Crisis » dans *Psychoanalytic Inquiry*, 26 :3, 2006, p. 468.

⁷³ Jeremy Reed, « Egon Schiele » dans *Salmagundi*, no. 85, Hiver-Printemps 1990, p. 127.

Ce mémoire est voué, à son tour, à demeurer imparfait, inadéquat ; la force de ses ondulations réside justement dans ses trahisons. Le reflet de Preciado se mêle au mien et à celui d'Hatoum, Akerman et Artaud. Personne, en bout de ligne, n'en ressort indemne.



Egon Schiele, *Nude Self-portrait, Grimacing*, 1910.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Preciado, Paul B. *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque payot », 2016 [1951].

Artaud, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

Barthes, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 2015.

Butler, Judith. *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.

Calloway, Marie. *What purpose did I serve in your life*, New York, Tyrant Books, 2013.

Clare, Ralph. « Becoming Autotheory » dans *Arizona Quarterly: A journal of American Literature, Culture, and Theory*, volume 76 (1), printemps 2020.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, 1987.

Flaubert, Gustave. *La Tentation de Saint-Antoine* (1874), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2013, p. 237.

Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, MIT Press, 2020.

----- « Sick Women, Sad Girls and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice » dans *Auto/Biography Studies*, 33:3, 2018.

Guibert, Hervé. *La Mort Propagande*, Paris, Éditions Régine Deforges, 1977.

Grossman, Evelyne. « Avant-propos » (2001) dans *Van Gogh le suicide de la société* (1947), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

- Halberstam, J. Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.
- Izenberg, Gerald, N. « Egon Schiele : Expressionnist Art and Masculine Crisis » dans *Psychoanalytic Inquiry*, 26 :3, 2006, pp. 462-483.
- Kraus, Chris. *Aliens & Anorexia*, Los Angeles, Semiotext(e), 2000.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- Lukács, Georges. « À propos de l'essence et de la forme de l'essai : Une lettre à Leo Popper » (1911) dans *L'ame et les formes*, traduit de l'allemand par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1974.
- Mavrikakis, Catherine. « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert » dans *ETC*, numéro 94, 2011.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota, Minnesota, 1999.
- *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2008, p. 3-4.
- Okoyomon, Precious. *It's Dissociating Season*, 2017, en ligne. Url: <https://lambdaliterary.org/2017/04/a-poem-by-precious-okoyomon/>, consulté le 12 septembre 2021.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.
- Novarina, Valère. *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 2010.
- Pêcheux, Michel. *Language, Sémantics and Ideology*, St. Martin's Press, New York, 1982.
- Preciado, Paul B. « Introduction » (2018) dans *Counter-sexual Manifesto (2000)*, traduit de l'espagnol par Kevin Gerry Dunn, New York, Columbia University Press, 2018.
- *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Éditions Grasset, 2020.
- Reed, Jeremy. « Egon Schiele » dans *Salmagundi*, no. 85, Hiver-Printemps 1990, 1990.
- Rich, B. Ruby. *Chantal Akerman Interview, Chicago : 1976-2016*, publié dans *Film Quarterly*, University of California Press, 2016 n. 70 (1), pp. 16-24.

Schneemann, Carole. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*, Éditions Mcpherson & Co, 1979, Kingston.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

ARTICLES ET ENTREVUES

Cooke, Rachel. « Mona Hatoum : ‘It’s all luck. I feel things happen accidentally’ » dans *The Guardian*, 17 avril 2016, en ligne. Url: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition>, consulté le 5 février 2022.

Hatoum, Mona. « Entretien de Mona Hatoum avec Christine van Assche, commissaire de l'exposition (juin 1994) » dans *Mona Hatoum 8 juin – 22 août 1994*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou.

Karask, Palko. « Taking On Austria’s Nazi Legacy With His Own Blood and Tears » dans *The New York Times*, 15 février 2018, en ligne. Url: <https://www.nytimes.com/2018/02/15/arts/gunter-brus-austria.html>, consulté le 14 février 2022.

Preciado, Paul B. *L’entretien infini – Paul B. Preciado – Conversation avec Hans Ulrich Obrist*, dans le cadre de l’événement « Les Nuits de L’incertitude », organisé par la Fondation Cartier pour l’art contemporain, le 5 septembre 2014, Paris, en ligne. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=a2F4w7ydpWo>, consulté le 1^{er} décembre 2021.

Preciado Paul B. & Ricky Tucker, « Pharmacopornography: An interview with Beatriz Preciado », dans *The Paris Review*, 4 décembre 2013, en ligne. Url: <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/04/pharmacopornography-an-interview-with-beatriz-preciado/>, consulté le 10 décembre 2021.

Prickett, Sarah Nicole. « The Unadulterated Sarah Nicole Prickett », en conversation avec Mary Tramdack, *SSENSE*, 26 septembre 2019, en ligne. Url: <https://www.ssense.com/en-us/editorial/fashion/the-unadulterated-sarah-nicole-prickett>, consulté le 7 mars 2022.

Van Assche, Christine. Extrait du catalogue *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d’art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007, en ligne. Url : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/bnhmTX0>, consulté le 25 février 2022.

FILMS

Akerman, Chantal. *Je tu il elle*, France-Belgique, produit par Chantal Akerman, 1974, 82 minutes.

Safdie, Josh et Benny Safdie. *Uncut gems*, États-Unis, produit par A24, 2019, 135 minutes.

Gerson, John. *Zero Patience*, Canada, produit par Alexandra Raffé, 1993, 101 minutes.