

Smooth/QueenS : sur deux vidéos récentes de Catherine Corringer

Un homme ? Peut-être. Il s'est en tout cas préparé de longues heures, avec des poids, divers instruments de torsion, tel un athlète. On ne verra jamais son visage. Ce n'est pas pour autant qu'on verra ce qu'il est convenu d'appeler son « corps ». Ce n'est pas qu'il est nu, c'est qu'il est nu *absolument* (autrement dit, de cette nudité que rien ne peut voiler, ni vêtement, ni même paupières convulsivement closes face à l'image, et où le nimbe de sueur, le parfum même de cette peau « trans-parait » à l'écran et vous imprègnent du dedans). La caméra tourne autour de ça comme d'un bolide interstellaire, perdu dans le vide, le noir piqué d'étoiles, le silence total, et l'on entend d'ailleurs quelque chose qui préserve et protège ce silence silencieux : un halètement avide, pulsant, celui d'un œil-langue, qui pend d'une bouche entre-ouverte qui lèche l'image (oui, l'image n'est pas autrement « léchée » que par cette inconcevable outrance, qui tire des larmes de votre œil, vous rend la peau toute moite).

Un tube de chair grasse, lisse, couronnant deux globes, tels deux yeux chacun encore dans leur œuf, jamais éclos, roule doucement, palpitant sans jamais durcir entre les mains de la performeuse, aux veines aussi finement dessinés que sur un dessin flamand, quand une béguine inconnue les joignait en une prière muette. Sur la surface tantôt crevassée, tantôt vallonnée, tantôt plane de ce « corps » en tous points céleste, que l'espèce humaine explore pour la première fois, un puits d'ombre surgit, un peu en arrière du tube et des globes. Vous vous figez. La pulsation de la bande-son se substitue au rythme de votre souffle. Vous assistez à l'impossible, à l'impensable – à rien du tout, en tout cas, que quiconque, jamais, ait pensé à interdire. Le tube s'insinue lentement dans l'orifice, poussé par les mains, et c'est si doux (*smooth*) que c'est déjà l'autre monde. L'orifice n'est qu'un ourlet de ténèbres, dont on ne discerne pas nettement les bords. Rien en lui ne relève du coupant, ou de la coupure. Ce n'est pas non plus une invagination : il est impossible, physiquement, de se représenter ça, même défensivement, comme goulu, comme tout à son affaire, comme « fait exprès » pour cette compénétration-là. C'est l'origine, si l'on veut, mais de la *fin* du monde : une réabsorption de la chair par la chair, qui n'en finirait pas, comme l'éternité des mondes naissants, mais négativée – de 0 à $-\infty$. Après le tube, les deux globes, l'un après l'autre. Le corps céleste, qui tressaille d'un tremblement tellurique, d'une sorte de ravage extatique, s'arrondit de plus en plus. La cambrure qui le plie l'offre bizarrement toujours de dos, comme si l'astre-bête, toujours vu(e) de dos, n'avait que cela : un dos sur toutes ses faces, un dos qui mange la nuque, les fesses, les cuisses.

La révolution fluide et quasi mathématique du satellite oculaire qui cartographie froidement ces surfaces ne s'interrompt pas un instant. Le temps entre en suspens. Votre appareil psychique ne savait pas qu'on pût solliciter ainsi ses rouages. Vous *savez* cependant, avec une certitude inédite, ce que le performeur a enfoui, là, en son sein, ou son ventre (ou dans quoi encore ? Sa bouche, son anus, son œil intérieur, son âme, peut-être ?) Mais vous ne l'avez peut-être jamais même vu aussi nettement *détaché*, tel un fœtus *flottant* dans le liquide amniotique de votre tremblement immobile, aussi *libre*, dans l'état exact où l'enfant humain le découvre avant tout savoir, avant tout mot, dans le ventre psychique de l'Autre des limbes – avant que par un jeu cruel de greffe et de retranchement, il ne soit contraint par un dieu à « choisir » la file de gauche, ou celle de droite, non qui l'a (et qui ne l'a pas), mais qui il possédera en entier (et qui non). Et pourtant, en même temps, vous savez que ce n'est pas ça. Pas du tout ça, vraiment. Mais pas non plus autre chose que ça. Juste que la Chose, qui reste l'unique, la solitaire, sans Autre Chose de quoi recevoir forme ou matière, vient comme de se laisser perdre une sorte imprévue d'excroissance (elle *s'excroît* par elle et en elle), et que le rêve, le fantasme, ce que vous avez l'habitude de laisser prudemment surgir, oui, mais dans la fenêtre étroite de ce que vous appelez « l'art », bref, ces moyens puissants mais ordinaires de la connaissance des limbes ne suffisent plus. Ni à penser ça, ni même à l'éprouver – ce n'est pas, ou plus, une sensation impossible, c'est l'impossible réellement senti.

Voilà donc un petit fragment de *Smooth* – nullement son climax, mais certainement pas non plus sa « vérité ». Qu'on n'aille pas croire, toutefois, que Catherine Corringer reculerait devant le mot. Il est bien question chez elle, à chaque plan, de vérité – de nudité, d'authenticité, de fausseté qu'on dénonce, voire de vérité militante (la politique *queer*), mais surtout de parfaite justesse du ton et de l'affect

inflexiblement recherchée. Mais chez elle la vérité est, si j'ose dire, « sans effet » : sans effets de manche, bien sûr, mais surtout sans ambition persuasive, sans leçon à donner. Elle se réserve, ou, si j'ose dire, elle reste d'abord et avant tout « en cause ». Elle n'habite pas l'image, elle ne la rend « révélatrice » de rien. Elle la fait voir, ou mieux, elle la fait *vue*. Elle nous en met plein les yeux. (Je me souviens d'une observation de l'auteure sur un court-métrage plus ancien : la caméra ne cille pas d'un pouce – plan fixe – tandis que le rasoir entaille lentement la peau et fait perler le sang dans un silence d'au-delà de la douleur, dans sa transe, dans une immobilité qui n'est qu'une convulsion en-dehors du corps. Il fallait, disait-elle, qu'on ne puisse absolument pas douter que le temps filmé que durent ces incisions successives est bien le temps réel, et tout le temps réel qu'il a fallu à la peau puis à la chair pour s'ouvrir et pour éclater peu à peu sous la lame. « Couper » comme disent les gens qui font du cinéma, c'eût été *couper la coupure*, sinon *couper à la coupure*, et la rendre, au fond, « symbolique ». Mais elle n'est justement symbolique (de quoi ?). Elle ne circonscrit rien, elle ne sacrifie rien pour l'offrir à aucune transcendance (fût-elle voyeuriste). Sur ce corps sur lequel peu à peu les lignes sanglantes se brouillaient, la coupure était juste poussée à son point d'insupportable – autrement dit, privée progressivement de tout support charnel, incarné, chez quiconque. Éclipse, défaillance, chute. Ce faisant, la coupure se change en gouffre, la douleur en délivrance arrachée *ici-bas*, une délivrance *sans appel*.)

Première observation : jamais ces « scènes » ne causent d'angoisse, paroxystique ou diffuse. On en reste soufflé, tellement l'angoisse de s'angoisser devant « ça » troublait par avance le regard. Jamais (du moins me semble-t-il, mais le ton général des critiques de Catherine Corringer vient m'appuyer sur ce point), le spectateur ne se sent visé comme celui dont il faudrait au fond obtenir la défaillance, la chute, le ravalement. Nulle fascination objectale savamment entretenue, ici, et dont le propos secret serait pour finir de briser le sceau gardien du plus intime du spectateur et, au pic de sa fascination, lui crever l'œil et le confronter à son néant : tu croyais jouir, c'est toi qui est joui. Toute l'iconographie du fétiche, du corps masochiste, de l'indifférenciation des sexes, voire de l'analité souveraine (« souverain » dérive du bas-latin *superanus*), tout est bien là. Si j'ose dire, il n'y manque pas un bouton de guêtre. Comment une telle chose est-elle possible ?

Hypothèse : ce n'est pas le fétiche (fût-il authentiquement un fétiche) qui fait le fétichiste, pas plus que la douleur-jouissance (serait-elle indubitablement réelle) ne fait le masochiste. Ou, si l'on veut, le fétiche et la douleur-jouissance ne font pas du fétichiste ou du masochiste que ce qu'ils sont (leur conférant des identités subjectives contrariantes). De ces objets et de ces vécus, un usage autre est possible, et le monde sur lequel ils ouvrent doit nous interroger autant que le monde qu'ils barricadent – ce monde où la psychanalyse conjecture que l'angoisse du pire est expulsée, mais sous la forme de flèches d'angoisse qui percent l'assiégeant pris à son propre piège. À cet égard, le travail de Catherine Corringer prouve à quel point le fétiche ou la douleur-jouissance ne sont rien du tout comme des alternatives, heureuses ou malheureuses, ou encore des parades, plus ou moins vaines, au malheur ordinaire de l'existence. Ce sont des postes-frontières où l'angoisse qui baisse en général si vite la barrière peut aussi l'ouvrir sur le Corps Autre. Ce pas franchi, il est étrange de constater que toutes les valences morales attachées à la transgression sont à leur tour transgressées. Voici ce que je veux dire. À la toute-puissance du fétiche, à sa fonction préservatrice, se substitue l'aveu d'une *vulnérabilité* totale, d'une fragilité de la Vie qui était jusqu'ici comme cachée, recouverte par la fausse sécurité non seulement du sexe, mais du genre, et de toute identité (de soi à son corps, de soi à soi, et même de soi à n'importe quel autrui). Le fétiche perd chez Catherine Corringer sa figure de supplément dispensable (mais en fait indispensable). Les prothèses, les fils, les masques, tout s'incorpore, s'intube, se greffe au fonctionnement organique, jusqu'à ce que la bouteille d'oxygène (?) inhale le poumon, que la cordelette de bondage se change en cathéter, puis en dérivation d'où le sang s'écoule, que la pince morde dans un nerf de la performeuse et réanime le colifichet bizarre qui pend, ou que la caméra, enfin, parasite le corps en mouvement où elle s'est littéralement incrustée, renvoyant les yeux de chair à un statut de trous anonymes. Je vois une autre figure originale, voire troublante, à ce qui relève chez Catherine Corringer de la transgression de la transgression même (ou de ce qui aurait pu subsister en elle de la fuite et non de l'élan). À l'effacement ultime, ce triomphe tout à fait classique depuis Sade, qui consiste à ne laisser aucune trace de son existence par delà sa propre mort (non seulement le tombeau, mais le

cadavre même doit rester introuvable, se dissoudre hors des prises de l'Autre), la démarche de Catherine Corringer, au-delà de cet effacement, mais passant par lui, invente une nouvelle figure de l'inscription du nom. « Catcor », c'est sinon quelqu'un, un *lieu* par qui on passe – avec le corps, s'entend. Nul ne sait ce que peut un corps¹, dit Spinoza (que Catherine Corringer mentionne parfois), voulant dire par là : « Toi, tu ne sais pas ce que peut ton corps ». Car c'est évidemment singulier, propre à une manière exclusive d'être affecté et d'affecter les autres corps (opération essentiellement réciproque, pour Spinoza). Dans cet *un à un* des corps-à-corps, il y aurait des nœuds, des assemblages, mais aussi des défilés et des ponts, autrement dit des amours tout à fait matériels, des frictions et des opérations bouleversantes. Le SM, en un mot, serait un lieu paradigmatique de ce questionnement sur « ce que peut *ton* corps ». Mais alors CatCor n'est pas un nom d'auteur, au sens de l'auteur d'une œuvre qui est à soi-même sa propre fin et qui existe indépendamment de l'auteur, voire, parfois, lui survit. Nulle œuvre ici, mais un *frayage* qui passe par elle, physiquement, anxieusement, plastiquement. Visionner *Smooth*, ou *QueenS*, c'est déjà une « cérémonie ».

Il y a cependant chez Catherine Corringer un trait d'auteure : elle suit une trajectoire, elle ne se retrouve pas essentiellement la même partout. *QueenS* n'est pas la suite de *Smooth*. C'est, je crois, un corps-à-corps où Catherine Robbe-Grillet, qui a tant compté pour Catherine Corringer, pousse avec elle plus loin encore l'exploration de ce qu'*ouvre* leur expérience. Cette expérience, on le sait en psychanalyse, même s'il est extraordinairement rare d'en lire des témoignages cliniques, a pour horizon la nécrophilie. Si le cadavre peut surgir comme objet de désir, c'est, suggère Lacan, parce que cet objet peut se présenter (dans le fantasme), véritablement nu. Nu : dépouillé de tout ce dont le paraît l'amour, et qui enrobait ce que vise la pulsion, et qui n'a rien à voir. Rien en un sens de plus banal, ou de plus névrotique, que de palper discrètement la chair immonde et déjà pourrissante sous le sac de peau satinée et crémeuse dont on s'étourdit. Les choses se tendent quand entre le désir et la Chose, ce n'est plus tout à fait le fantasme (et il est universellement nécrophile, redisons-le) qui fait écran. Lorsque ce fantasme, en d'autres termes, se laisse interroger comme leurre, comme fiction, peut-être comme paravent. Quand on prend au sérieux dans le désir, non plus juste la pulsion de vie, mais la pulsion de mort – et ici la pulsion *vers le mort*, qui est un passage nécessaire, peut-être le point ultime où ça s'érotise encore avant la décomposition finale.

Laissons l'irreprésentable, qui est l'objet de *QueenS*, sans représentation. Curieusement, je ne suis pas du tout sûr de pouvoir extraire de *QueenS* aucune « scène capitale », rien qui fasse exemple de son propos. La splendeur des images continue de désamorcer non plus l'angoisse, mais l'horreur, entendue comme frisson, comme subtil tremblement de la surface de la peau, et si l'on y réfléchit, dans ce passage de la perception de soi à sa propre surface, comme révélation du peu de substance, en fait, de nos profondeurs – l'horreur révélant combien nous sommes creux.

Je proposerai plutôt de marquer le « jeu » que Catherine Corringer introduit dans des notions aussi pesantes, aussi psychopathologiques (et qui ne sont nullement métaphorisées, allusives, etc.), en distinguant la nécrophilie, à proprement parler, et la philonécrose. La philonécrose est en effet ce dont il s'agit dans le *fantasme* nécrophile, c'est-à-dire dans le rempart que nous élevons contre le fait insupportable, et plus insupportable encore que la douleur, que l'objet de l'amour n'est pas l'objet nu de la pulsion. Baiser un cadavre (en imagination, en rêve, et parfois dans un passage à l'acte, quand ce fantasme cède ponctuellement), c'est même, en un sens, continuer sur la voie de l'amour là où la pulsion lui oppose son démenti le plus absolu. Ne pourrait-on réserver le mot de nécrophilie à tout autre chose ? *QueenS* est hanté de bandages, de corps à-demi enseveli, de créatures de contes de fée moribondes, intubées peut-être (à moins qu'on ne les vide délibérément de leur substance vitale), de

1 « Personne, il est vrai, n'a jusqu'à présent déterminé ce que peut le Corps, c'est-à-dire l'expérience n'a enseigné à personne jusqu'à présent ce que, par les seules lois de la Nature considérée en tant seulement que corporelle, le Corps peut faire et ce qu'il ne peut pas faire à moins d'être déterminé par l'Âme. Personne en effet ne connaît si exactement la structure du Corps qu'il ait pu en expliquer toutes les fonctions, pour ne rien dire ici de ce que l'on observe maintes fois dans les Bêtes qui dépasse de beaucoup la sagacité humaine, et de ce que font très souvent les somnambules pendant le sommeil, qu'ils n'oseraient pas pendant la veille, et cela montre assez que le Corps peut, par les seules lois de sa nature, beaucoup de choses qui causent à son Âme de l'étonnement. » Spinoza, *Éthique*, III, 2, scolie.

masques mortuaires et de déchets cendreaux et indistincts d'une apocalypse hypothétique, d'où l'on n'aurait sauvé que des reliques absurdes. Mais *QueenS* m'évoque aussi, par la douceur inouïe qui ré-enveloppe plan par plan cette décomposition illimitée, qui la caresse dans la lumière, et pour finir ritualise et éternise ses derniers instants, un univers où la seule source d'amour qui vaille viendrait justement d'un au-delà de la Vie – et de la Vie sous toutes ses formes, physiologiques (l'enfance et le vieillissement sont omniprésentes, mais floutées, les poupées sont des momies, Catherine Robbe-Grillet est habillée en enfant à la Proust), animales ou humaines, sexuelles ou non-sexuelles, etc. Du coup, l'angoisse et l'horreur, toujours imminentes mais comme pétrifiées au dernier moment sous forme de « clichés », parfois de clins d'œil pour connaisseurs, se changent peut-être plus clairement que dans *Smooth* en codes visuels et affectifs, mobilisés à d'autres fins. Comme dans ces rêves où ce qui est figuré est affreux, mais où nous n'éprouvons cependant aucun malaise, mais un dépaysement radical du jeu habituel de nos affects et de nos représentations, *QueenS* dit autre chose que ce qu'il montre, même si, encore une fois, il le dit avec ce qu'il montre.

C'est, me semble-t-il, ce qui rend vertigineuse Catherine Corringer : de ce qui bien souvent s'engluie dans la contrainte du scénario, du cérémonial, des renversements obligatoires, de la contre-forme mécanique (comme si le SM contemporain rejouait la partition du satanisme « fin de siècle », humour compris, avec ses messes noires pour poètes d'avant-garde et ses prétentions théoriques), voilà qu'elle le subvertit dans son opération même de subversion. Mais bien sûr, nul retour au point de départ : ici, moins par moins ne donne pas plus. Il en résulte au contraire une inquiétante accélération de la vie psychique, comme un choc ébranlant ce dont même le ressouvenir est impossible : nos impressions fondatrices. Il est paradoxal que les « politiques de l'identité », qui cloisonnent jusqu'aux esthétiques pour mieux les dresser les unes contre les autres, fassent obstacle à ce qu'une entreprise de cette force atteigne enfin son destinataire : n'importe qui².

2 Catherine Corringer a un site personnel, <http://www.catcor.net>, sur lequel on peut commander ses vidéos, mais aussi connaître les dates de leur projection ainsi que celles de ses performances.