

UN AUTEUR DÉPERSONNALISÉ, UNE CARNATION DE L'OMBILIC. TARNATION

Virginie Foloppe

ERES | *Le Coq-héron*

2012/4 - n° 211
pages 84 à 91

ISSN 0335-7899

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2012-4-page-84.htm>

Pour citer cet article :

Foloppe Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. Tarnation »,
Le Coq-héron, 2012/4 n° 211, p. 84-91. DOI : 10.3917/cohe.211.0084

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



Virginie Foloppe

Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic

Tarnation

« Ce sont des veines de sang vineux, de sang mêlé de safran et de soufre, mais d'un soufre édulcoré d'eau. Au-dessus du ventre sont visibles des seins. Et plus haut, et en profondeur, mais sur un autre plan de l'esprit, un soleil brûle, mais de telle sorte que l'on pense que ce soit le sein qui brûle. »

A. Artaud, *L'ombilic des limbes*

« Extension de ton corps dans les miroirs
Jusqu'à mes mains qui se creusent de toi. »

José Angel Valente

Embué par la vapeur de nuages qui brouillent la vue, les yeux clos par la mire enneigée d'un écran de télévision, ou encore ébloui par une surface informatique connectée à une encyclopédie médicale, Jonathan Caouette visualise sa vie comme s'il s'agissait d'un « rêve étrange », un « mauvais rêve », confie-t-il à son amant. Pourtant, tandis qu'encore ensommeillé il navigue sur Internet pour connaître les désastres du Lithium pris en quantité excessive, nous découvrons, avec stupeur, la réalité d'images perçues par lui comme oniriques : sa mère, Renée Leblanc, qui a véritablement absorbé une dose massive d'anti-dépresseurs, est victime de dommages irréversibles. Dans sa première œuvre, *Tarnation*¹, Jonathan Caouette remonte aux origines troubles de cette tragédie maternelle qui dépersonnalise sa psyché *via* une transmission transgénérationnelle extrêmement mortifère. La poïétique périlleuse de son œuvre auto-fictive l'entraîne dans les tourbillons de limbes organiques cauchemardesques, en écho aux huit hospitalisations demandées par ses grands-parents, entre les années 1987 et 1993, dans une institution psychiatrique américaine qui diagnostique alors des troubles de la dépersonnalisation. Entre 20 et 26 ans, le jeune

1. J. Caouette, *Tarnation*, 2003, 1 h 32 min.

homme connaît donc les internements, comme sa mère, des années auparavant, fut soignée dans plus de cent hôpitaux psychiatriques, quand son dossier indiquait « qu'à l'origine elle n'avait pas de problème particulier ». Mais, à la différence de Renée Leblanc, Jonathan Caouette ne subit pas d'électrochocs. Et puis, dès ses plus jeunes années, il crée. Aussi, alors qu'il n'est qu'un enfant, muni d'une paire de ciseaux, il expérimente l'exaltation d'une performance en lacérant un énorme visage masculin épinglé sur un mur. Plus tard, Jonathan se saisira de différentes caméras pour cadrer lui-même ses souvenirs d'enfance : ceux de la vie d'un artiste qui a connu l'enfer d'une dépersonnalisation à la violence négative. « To get the hell out of there », Jonathan Caouette met en image une autofiction qui modèle des sensations propres au dépersonnalisé ; vivre comme dans un rêve et éprouver un flou des limites entre soi et l'autre. Il insuffle ainsi à la dépersonnalisation une plasticité nécessaire à l'invention d'une identité artistique primordiale ². Lorsque, en images, Jonathan Caouette traverse l'étrangeté de son histoire familiale, ne s'offre-t-il pas la meilleure chance « d'échapper aux identifications étrangères à sa vérité, autrement dit de se construire lui-même, par lui-même, sans risque de falsification ³ », selon les formules de Michel de M'Uzan ? À suivre l'hypothèse de l'auteur, n'est-il pas en proie aux vacillements d'un *saisissement créateur*, au cœur de ce qui deviendra *l'enfer de la création* ?

Dès l'ouverture de son autofiction, Jonathan Caouette présente sa mère. Habillée d'un tee-shirt à l'effigie de Causette, l'héroïne des *Misérables* de Victor Hugo, elle chante « I'm gonna let it shine. This little light of mine », tout en mimant avec son doigt le déclenchement d'un appareil filmique.



Tarnation, 2003 (plan arrêté)

Très rapidement, après un trou noir, à l'intérieur d'une image scindée en deux, la mère éclipse son fils, pâle reflet d'une femme abîmée par une overdose de lithium. Dans le miroir de la chambre, Jonathan Caouette, une caméra

2. M. de M'Uzan, qui, du côté de la psychanalyse, a le premier montré les potentiels créateurs de la dépersonnalisation, affirmant qu'elle peut aussi être l'« écho à quelque chose du statut primordial de l'être ». M. de M'Uzan, « L'inquiétante étrangeté ou je ne suis pas celle que vous croyez », dans L. Danon-Boileau (sous la direction de), *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Puf, 2009, p. 92.

3. M. de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. IX.

numérique à la main, a les traits brûlés par la lumière du jour, décuplée, dans son rayonnement dévastateur, par la technicité d'un médium hypersensible, comme allumée par une autre. La splendeur maternelle consume le visage de Jonathan. Défiguré, le jeune homme, qui n'a de cesse de s'extraire d'une réflexion folle, immisce un écran numérique entre lui et l'aura inquiétante de Renée, liftée par un trop-plein d'éclairage naturel. Rajeunie par cette giclée blanchâtre qui dévore son fils, elle caresse sa joue telle une enfant coquette. L'esthétique numérique ouvre l'image à une régression temporelle qui dépersonnalise Jonathan au creux d'une image quasi utérine. Comment le fils pourrait-il exister à côté d'une éternelle petite fille si touchante ? Les premières images esquissent l'extrême fragilité identitaire d'un fils dépersonnalisé par une mère-enfant à la recherche d'un éclat éteint, à l'âge de 12 ans, par la violence d'un *effondrement du symbolique*⁴, à l'origine d'électrochocs la laissant sans consistance, comme évaporée par les raies d'un soleil brûlant⁵. Les premières minutes de *Tarnation* esquissent un « souvenir du présent⁶ », à l'intérieur duquel le fils s'évapore dans les lacunes d'une histoire familiale profondément marquée par la « crainte de la folie⁷ » de l'institution psychiatrique américaine, et par les protocoles idolâtres de la consommation. La chute du toit de la jeune Renée témoignerait d'une éclipse de la personne au creux d'une faillite originelle de l'environnement, au sens de Winnicott, et dans laquelle s'abîme Jonathan la génération d'après. Ces failles environnementales sont visibles au creux des souvenirs d'enfance de Renée, composés à partir des photographies de sa jeunesse. Repérée à l'âge de 11 ans par un photographe de mode, l'enfant est comme tombée, un an plus tard, des illustrations du roman-feuilleton d'une *child model*. Car, juste avant son accident, la mère de Jonathan était au sommet de sa gloire de mannequin, puisqu'elle venait de tourner dans une publicité pour un bain moussant. Dénudée, mais cachée par une mousse abondante, elle brandit en souriant aux spectateurs un flacon. À la vue de cette petite fille immergée dans une eau blanchâtre, comment ne pas penser à une Vénus effractée⁸ par une séduction précoce ? L'idolâtrie des appareils de captation visuelle n'a-t-elle pas traumatisé la puberté d'une chair enfantine en la conformant aux clichés médiatiques d'une femme-objet, fabriquée pour assouvir une jouissance consumériste ? Renée ne s'est-elle pas effondrée dans le vertige des milliers d'images à l'effigie d'un trouble générationnel qui envahit l'écran par l'intermédiaire de *split-screen*, aggravant la démultiplication impersonnelle d'un corps féminin idolâtré pour sa « fraîcheur » ? Entre femme et enfant, Renée est paralysée⁹. Persuadés que la paralysie est dans sa tête, les parents, sur les conseils d'un ami, acceptent un « traitement » à base de deux électrochocs par jour pendant une période de deux ans, au terme de laquelle Renée rencontre un homme qui l'abandonne alors qu'elle est enceinte. « Not a girl, not quite a woman¹⁰ », Renée, de petite fille-femme-objet, devient une fille-mère, avant de se désincarner en une éternelle enfant séduite. L'entière de l'œuvre décline cette figure hybride d'une adolescente avec un corps d'adulte, fière, face à l'objectif, de jouer encore à la poupée. Que l'on se souvienne de cette séquence dans laquelle, à proximité d'une immense poupée de chiffon, et d'autres, plus petites, elle clame plusieurs fois qu'elle a 14 ans, avant d'entamer une danse euphorique avec une citrouille. Telle une Cendrillon du *xx^e* siècle, elle tourbillonne parmi des simulacres désincarnés, témoins du meurtre de sa personne perpétré par la voracité mercantile de la publicité. Que l'on songe encore à cette scène où, le visage

4. M.-J. Mondzain, « L'idole comme fantasme fusionnel et son destin politique », dans M. Watthee-Delmotte et P.-A. Deproost (sous la direction de), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15 et 16.

5. « Après son traitement elle a l'impression que dehors le soleil va la faire s'évaporer », écrit le réalisateur de sa mère avant de composer cette évaporation à l'image.

6. Selon l'expression de H. Bergson, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance », dans *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, (1919), URL : http://mis-au-net.net/ebooks/philobergson/bergson_energie_spirituelle.pdf

7. D. W. Winnicott, « La crainte de la folie », dans *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris, Gallimard, 1989.

8. Je me réfère à l'ouvrage de G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.

9. À la suite de sa chute du toit, Renée a les membres paralysés.

10. En référence à la conférence de A. Boutang, « Not a girl, not quite a woman, la fille-mère, une intruse dans le *teen movie* ? », Séminaire « Genre et gender », INHA, 21 janvier 2011.

entouré de deux courtes nattes, elle tient une poupée qui parle et propose de la doubler avec des mots identiques. « C'est comme être quelqu'un d'autre », dit-elle au rythme de la voix métallique du petit corps inanimé, avant de se saisir d'un téléphone et d'affirmer à un interlocuteur fictif : « Il n'y a personne au bout du fil. » À travers ses jeux aux allures d'improvisations théâtrales étrangement inquiétantes, à l'intérieur desquelles les jouets figurent une enfance standard dépossédée de toute créativité, Renée donne à son fils l'image d'une exarnation identitaire¹¹. Initiée, dès ses plus jeunes années, par les opérations d'incorporation inhérentes aux simples visibilités d'un règne publicitaire, elle culmine dans cette violente fusion avec des « imageries tyranniques¹² » de petite fille, qui lui arrachent toute parole personnelle et réduisent sa psyché à la triste imitation d'un prototype décérébré. Alors, lorsqu'à l'âge de 11 ans, Jonathan se filme déguisé en Hilary Chapman Laura Lou Gerina, un personnage féminin à la frontière d'une femme battue et d'un objet sexuel, attaché sur un lit, ou lorsqu'il se filme comme acteur dans des publicités, l'on comprend à quel point sa chair porte les blessures maternelles. Mais c'est dans un cadre délimité par sa caméra que Jonathan expérimente la « folie originelle¹³ » de ses ancêtres. Face à un œil sans substance, dédoublé par son geste d'auteur, l'enfant devient fou et « touche à l'état originel de l'effondrement¹⁴ » maternel. Ce contact révèle son passage de l'autre côté d'une fabrique de l'image servant la consommation à une autre, artistique. Cette double poétique relevée par Marie-Josée Mondzain, Jonathan Caouette la côtoie charnellement. Tandis que l'écran publicitaire déréalisait à jamais la jeune Renée engloutie par le vertige spéculaire du spectacle idolâtre d'un corps féminin prépubère, l'écran filmique est le lieu d'apparition d'une *persona* transgénérationnelle. De la mère au fils, l'indicible transmission s'organise selon une modalité particulièrement visible lorsque Jonathan Caouette compose une dyade numérique dans un *entre* esthétique : celui du portrait d'un personnage de roman familial réalisé selon les codes d'un appareil photographique analogique, et celui d'un blanchiment progressif fabriqué par un montage numérique entièrement réalisé sur iMovie, un logiciel facile d'utilisation généralement dédié aux films de famille.



Tarnation, 2003 (plan arrêté)



Tarnation,
2003 (plan arrêté)

Dans un premier temps, difficile de savoir s'il s'agit de Renée ou de Jonathan Caouette déguisé en elle, à l'instar d'un Michel Journiac dans *Hommage à Freud*¹⁵ ou encore dans *L'inceste*¹⁶, deux séries de photographies en noir et blanc. Le lien entre les deux artistes est d'autant plus troublant lorsque l'on s'aperçoit que leur mère porte le même prénom. Pris dans les tourmentes d'un passé traumatique, Jonathan reprend à son aîné un travestissement familial et la fabrication d'un couple incestueux. Mais, *via* la technologie numérique, il introjecte les propositions de Michel Journiac en figurant l'« identification

11. À la suite de J.-T. Desanti, Marie-Josée Mondzain évoque la notion de visibilité excarnée, dans *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Éditions Bayard, 2002. Enfin, dans un autre texte, elle rapproche les notions de désincarnation et d'exarnation, cf. « L'idole comme fantôme fusionnel et son destin politique », *op. cit.* Je m'inscris dans cette filiation.

12. M.-J. Mondzain distingue les images des imageries ou visibilités dans *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*

13. D. W. Winnicott précise que le cadre analytique délimite l'expérimentation dans *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, *op. cit.*, p. 226. Jonathan Caouette montre à quel point le cadre artistique peut remplir une fonction thérapeutique.

14. *Ibid.*, p. 226.

15. M. Journiac, série de photographies en noir et blanc, 1972 (<http://www.journiac.com/famille/freud.html>).

16. M. Journiac, série de photographies en noir et blanc, 1975 (<http://www.journiac.com/famille/inceste2.html>).

foeto-placentaire ¹⁷ » à l'origine d'une mise en image de l'incestuel. Dans ce magma utérin issu d'une accentuation délirante des contrastes, il devient impossible de démêler les peaux masculine et féminine. Au creux d'une dyade vampirique déssexualisée, la personnalité du fils s'écoule en un liquide blanchâtre. Cette nouvelle dissolution figurale rend d'autant plus visible la permanence d'une fusion blanche entre la mère et le fils, perceptible dès l'ouverture du film, soit une lactation psychique aveuglante aux allures de cauchemar. En atteste, d'abord, le dialogue suggéré entre Jonathan et sa mère dans la chanson du générique d'entrée, tandis que s'affichent les noms et quelques visages des personnages principaux de son film. Les paroles de « Laser beam » de Low rythment un cortège d'images autofictionnelles et donnent à entendre les meurtrissures d'un venin qui blesse l'œil du réalisateur. « Will this poison scar my eyes ? / Mother, close the door. / I need your grace. » Chantés avec une intense douceur, ces mots résonnent comme un appel à l'aide du fils à sa mère. Aux déchirures d'une lumière qui effracte l'enveloppe visuelle comme en écho à la violence d'électrochocs qui ont privé Renée de sa personnalité, Jonathan Caouette substitue la grâce artistique d'une mémoire recomposée. Orphelin de père, captif d'une psyché maternelle aveuglante, il origine son œuvre dans une matière lactée. Ne redonne-t-il pas ainsi un sein créatif ¹⁸ à un féminin régressif qui, avec ses humeurs, alimente, *via* un « cordon ombilical psychique ¹⁹ », la violence incestueuse d'une chair identique ? Avec son autofiction numérique, ne taillade-t-il pas ce lien ? N'ouvre-t-il pas ainsi la veine saignante d'une esthétique de l'ombilic ? En témoigne cette plaie dans la chair de l'image, quand d'une main émasculée jaillit l'hémoglobine d'un cinéma expérimental à la tonalité gore.



Tarnation, 2003 (plan arrêté)

17. P. Wilgowitz, *Le vampirisme. De la dame blanche au Golem*, Paris, Éditions Césura, 2000.

18. Je me réfère aux analyses de M. Gagnebin « Le sein : support de projection », dans *En deçà de la sublimation. L'ego alter*, Paris, Puf, 2011, et de H. Parat, *Sein de femme, sein de mère*, Paris, Puf, 2006.

19. H. Deutsch, *La psychologie des femmes. Étude psychanalytique*, II. *Maternité*, Paris, Puf, 1987.

20. Tel est le titre d'un des premiers films de Jonathan Caouette.

Un sang factice éclabousse l'œil de la caméra et dégouline d'une bouche pleine du liquide d'un cordon fantasmagique à peine sectionné. Désormais, tel un « garçon de salive et de sang ²⁰ », Jonathan trempe ses doigts dans le lait rouge qui dégouline de ses lèvres et, avec *furor*, tache son visage dans une glace ensanglantée par la coupure organique. La numérisation d'images tournées en super 8, à laquelle s'adjoignent les effets d'un montage numérique, crée l'organicité d'un geste artistique. Tandis que Jonathan énonce l'intimité violée de sa mère et les abus sexuels dont lui aussi a été victime, les diagnostics psychiatriques – schizophrénie pour Renée, dépersonnalisation pour lui –, il crache ses origines et arrache de ses viscères un sang mêlé. Ne redonne-t-il pas ainsi une carnation à ses entrailles saignées à blanc ? Avec une ivresse autoriale, ne rend-il pas la dépersonnalisation dont il souffre, depuis sa plus tendre enfance, à

sa puissance créatrice ? « Je suis dépersonnalisé » énonce, en voix off, Jonathan Caouette, alors qu'aux images de son adolescence se greffent celles de sa mère. Les progrès technologiques favorisant les liens entre les différentes captations, passées et présentes, tout comme la multiplicité des effets numériques, rendent perceptible un déni de la différence des générations auquel s'adjoint l'impression de rêve évoquée à plusieurs reprises par Jonathan Caouette. À l'écran défile une quantité impressionnante d'images retravaillées à l'ordinateur selon un principe de dissociation, laissant advenir la sensation du réalisateur d'être « dans une autre dimension », « l'impression de rêver tout le temps ». « C'est comme un rêve sans fin », insiste-t-il enfin. Or le rêve possède une direction progressive qu'emprunte le réalisateur avec son œuvre. Roger Dadoun définit cette voie en développant l'hypothèse freudienne d'une régression utérine comme caractéristique du sommeil. Il écrit que « c'est le corps tout entier du dormeur, du rêveur qui fonctionne comme matrice maternelle ²¹ », avant de préciser aussitôt que « c'est dans son corps propre que “tombe” le rêveur, et cet espace corporel spécifique du rêve transforme la “chute” en érection ²² ». Et de conclure que « le corps-matrice est ainsi doublé d'un corps-phallus ²³ ». À la suite de cette proposition, j'ajouterais que, à l'intérieur de la sphère artistique, Jonathan Caouette s'érige dans la chair utérine d'une éternelle petite fille, mais aussi dans une autre matrice. Car l'auteur a connu plusieurs mères. Ainsi, les services de l'enfance sont à l'origine de placements en familles d'accueil qui maltraitent le jeune Jonathan, tant physiquement que psychiquement. Alors ses grands-parents l'adoptent. Aussi l'esthétique reflète-t-elle la chute dans le corps matrice de sa mère adoptive, soit Rosemary, la mère de Renée et donc la grand-mère de Jonathan. Un rêve témoigne de cette autre régression temporelle, figure privilégiée d'une confusion générationnelle. Aux visions oniriques pleines d'un visage de vieille femme et d'un jeune corps en proie à un doublement, succèdent celles d'un réveil difficile visible dans un espace spéculaire à l'intérieur duquel Jonathan perd ses traits, jusqu'à devenir le double de sa grand-mère. Dans la psyché utilisée par l'aïeul pour se maquiller, apparaît la main du petit-fils occupée par une caméra. Aussitôt après, survient un nouveau personnage inventé et incarné par Jonathan : Shirelle, détentrice d'un secret qu'elle s'ingénie à cacher. Jonathan Caouette construit une *vision flottante* habile à l'émergence d'une figure désincarnée par une lumière jaunâtre, un masque qui revient de manière extrême, lorsque Jonathan incruste la texture numérale avec son diagnostic psychiatrique : « Troubles de la dépersonnalisation : épisodes persistants ou récurrents de détachement affectif où le sujet observe ses facultés mentales et physiques comme s'il était un autre ou encore comme s'il était dans un rêve. » Liée à un éclairage artificiel et à une surexposition accentuée par le montage, l'aggravation d'un jaune facial indique à quel point, comme dans un rêve, la peau de l'auteur n'a plus d'incarnat.

Tel un « spectre perpétuel ²⁴ » vidé de son sang, Jonathan Caouette modèle des souvenirs dont son grand-père dit qu'un ange les a effacés à sa naissance en posant un doigt au-dessus de ses lèvres. D'ailleurs, comme prisonnière de cette fable familiale délirante, Renée porte sur sa poitrine l'un des deux angelots de la *Madone Sixtine* de Raphaël. Incrusté sur l'un de ses nombreux tee-shirts aux effigies enfantines, le chérubin est, comme Jonathan Caouette à ce moment du film, le témoin silencieux d'une amnésie familiale. Collé sur la poitrine de Renée, les bras croisés, il lève les yeux au ciel et pointe l'oubli des origines

21. R. Dadoun, « Les ombilics du rêve », dans J.-B. Pontalis (sous la direction de), *L'espace du rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 388.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. Je reprends cette expression à A. Artaud, qui l'utilise à propos du travail des acteurs, « Le théâtre et son double », dans *Artaud, Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 585.

sexuées d'une « pure figure séductrice ²⁵ », selon la formule de Daniel Arasse. Mais, comme l'écrit Antonin Artaud, les effigies spectrales ont le souvenir long. La « mémoire au poing ²⁶ », le visage désincarné de l'acteur rayonne de ces « forces qui ont leur trajet matériel d'organes *et dans les organes* ²⁷ ».



Tarnation, 2003 (plan arrêté)

Dans *Tarnation*, cette circulation n'est pas sanguine. Elle coule dans les veines d'une chair artistique enfantée et abreuvée avec des organes numéraux aux qualités maternelles. Or, l'organicité de l'œuvre est prise dans les rais d'une double filiation. Avec Renée, Jonathan connaît les effets déstructurants d'interminables giclées lactées. Aussi met-il un terme à cette tétée psychique incestuelle à la faveur d'une galactorée virtuelle, qui alimente son film *via* la surabondance d'une « ravissante blancheur ²⁸ » perceptible, entre autres, dans une lumière défigurante, mais aussi dans le motif récurrent de nuages gorgés de pluie et sur le point d'éclater en une averse orageuse. Jonathan Caouette, avec sa main de cinéaste, œuvre le jet auratique d'une *mater dolorosa* contemporaine. L'acte esthétique, qui le dote des virtualités d'un organe plein de créativité, manifesterait les exigences de travail imposées par la bisexualité psychique, exigences empreintes aussi de mutilations charnelles. Car aux effets poétiques de l'aura de Renée s'ajoutent ceux à l'origine des multiples convulsions de l'image. Ainsi, l'hystérie formelle qui agite l'entièreté du film témoigne, selon mon hypothèse, de la persistance d'un *hustera* malade, dont la biographie de sa mère adoptive, Rosemary, porte la trace, puisque, en 1977, elle a subi une hystérectomie. C'est donc dans un utérus mutilé que Jonathan Caouette s'érige pour réparer la matrice de son « aliénation temporelle ²⁹ » au désordre mémoriel familial, en écho aux chaos des souvenirs de Renée. Ainsi raconte-t-elle à son fils que sa grand-mère paternelle « abusait d'elle, lui caressait le vagin », ou encore « qu'elle était née avec quatre bouts de sein. Et un hermaphrodite.

25. D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, p. 136.

26. A.-M. Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Éditions Hachette, 1981.

27. A. Artaud, « Le théâtre et son double », *op. cit.*, p. 585 (souligné par l'auteur).

28. G. Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur », dans *Phasmes*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

29. E. André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 17.

Un garçon. Soit elle délire et croit ce qu'elle dit. Ou il y a une part de vérité », conclut Jonathan. Le récit de Renée révèle les avatars d'un idéal hermaphrodite perpétré de génération en génération. Le délire narrerait les vérités d'un effondrement identitaire consécutif à la fusion mortifère des deux sexes dans des ondes déchirées par l'incestuel. « La bisexualité est un fantasme, un idéal, un rêve, voire un cauchemar ³⁰ », écrit Joyce McDougall. Au cœur d'un hermaphrodisme familial marqué par des effractions sexuelles, réelles, psychiques et visuelles, Jonathan Caouette opère l'acte créateur d'un enfant prodige. Car il dote le corps de son œuvre, *et d'un sein créatif, et d'un hystera* numérique, d'où émerge la figure d'un auteur dégagé de ce que Gilles Deleuze nomme une « dépersonnalisation de soumission ³¹ » ; soumission dictée, dans *Tarnation*, par un roman familial tragique tissé de violences psychiatriques et médiatiques dénoncées respectivement par Donald W. Winnicott et Marie-Josée Mondzain. Dans un lieu aux qualités oniriques, en proie à une dépersonnalisation créatrice, Jonathan Caouette coule d'artères ombilicales sectionnées et crie sa naissance, celle d'une personnalité artistique authentique. Il fait entendre son nom à travers l'autorité d'une *voix psychique* qui résonne dans l'entièreté du film, et ce jusqu'à incruster la chair des images. Ainsi s'incarne-t-il à l'écran.

Résumé

En 2003, Jonathan Caouette a entièrement réalisé sa première œuvre, *Tarnation*, à partir des photographies et des vidéos de sa famille. Aussi son film rend-il visible la vie d'un homme dépersonnalisé par un roman familial tragique placé sous le signe de violences inhérentes à la sphère médiatique et à l'institution psychiatrique américaine. Marqué dans sa chair par des souffrances maternelles, celles de sa mère biologique mais également celles de sa mère adoptive, qui n'est autre que sa grand-mère, le réalisateur recompose des souvenirs, dont son grand-père affirme qu'un ange les a effacés à sa naissance en posant un doigt dessus. Désincarné par une fable familiale délirante qui décline, *via* la figure de l'ange, une amnésie des origines sexuées, Jonathan Caouette fabrique une vision flottante habile à l'émergence d'une mémoire tissée d'un idéal hermaphrodite. Malgré de nombreuses effractions traumatiques, réelles et psychiques, il insuffle à la dépersonnalisation une plasticité nécessaire à l'invention d'une identité artistique primordiale.

Mots-clés

Bisexualité psychique, carnation, dépersonnalisation, désincarnation, excarnation identitaire, hermaphrodisme, rêve.

30. J. McDougall, « L'idéal hermaphrodite et ses avatars », dans J.-B. Pontalis (sous la direction de), *Bisexualité et différences des sexes*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 410.

31. G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 16.