

Anachronismes dérangeants : un sentiment historique avec *N.O. Body*

Mathias Danbolt

Nous ne pouvons pas savoir à l'avance ce que le passé aura été.

Valerie Rohy, *Anachronism and Its Others*

La caméra fait un panoramique sur un amphithéâtre vide du XIX^e siècle. Une personne élégamment vêtue d'une robe victorienne entre par le fond de la pièce et descend les marches jusqu'à l'estrade. Sa chevelure noire tombe jusqu'à ses genoux et une épaisse barbe recouvre le bas de ses joues. Cette personne, que l'on pourrait surnommer Nobody (« Personne »), s'approche du tableau noir où sont accrochées des photographies représentant la tête d'une femme à barbe sous une cloche en verre. Nobody examine les images puis abaisse le tableau pour découvrir un écran blanc. Elle monte sur le bureau et allume un projecteur de diapositives avec une télécommande. Une image est projetée sur son corps et sur l'écran derrière elle. Il s'agit de la photographie d'une femme élégamment vêtue d'une robe victorienne, qui porte une longue chevelure noire et une barbe épaisse. Nobody observe la personne qui lui ressemble étonnamment. Elle se met à caresser doucement la personne dans l'image. Elle ne touche pas l'écran mais interrompt la projection et se sert de son ombre pour entrer dans l'espace de l'image. Avec son ombre, elle caresse tendrement la main de la femme, son épaule, sa joue, sa barbe, sa chevelure.

Le film change ensuite de registre. Nobody s'allonge sur la table de cours. Appuyée sur des coussins, le visage et son opulente gorge velue éclairés par un petit projecteur, elle jette un regard aguicheur vers l'amphithéâtre vide, la caméra et nous. Elle dissimule son visage sous un masque de lanières de cuir noir et passe en revue les diapositives du panier : une série de clichés de l'examen médical d'une personne dont les organes semblent congénitaux, vêtue et dénudée ; dans la même pièce, une personne nue, en gros-plan, dont l'identité est cachée par un masque en cuir ; une planche de dessins scientifiques d'oiseaux.

Tandis qu'elle visionne rapidement ces images, Nobody commence à ricaner. Elle ôte son masque, saisit une paire de jumelles d'opéra et fixe l'amphithéâtre, en riant de plus belle. Elle allume une radio portable posée sur le bureau et ajuste la fréquence jusqu'à ce qu'elle en trouve une qui lui plaise. Un rire étrange s'élève sur un fond de vibrations de thérémine et emplie la pièce, faisant redoubler ses gloussements. Nobody se lève et visionne des diapositives qui semblent montrer des femmes masculines et des hommes transgenres ; des scènes de bars lesbiens ; des clichés de boîtes SM et de scènes de domination ; des dessins

d'humains gigantesques et de papillons dits intersexes. Son rire évolue après un certain temps : il sonne plus creux, forcé, sombre. Elle éteint le projecteur de diapositives et tourne son regard vers les sièges vides de l'amphithéâtre. La caméra suit son regard et la séquence recommence, avec l'entrée de Nobody dans la pièce et sa descente des marches.

N.O. Body

N.O. Body (2008), réalisé par Pauline Boudry et Renate Lorenz, est un film de quinze minutes tourné en 16 mm, projeté en boucle et accompagné d'un ensemble de photographies encadrées tirées des diapositives montrées dans la conférence-performance de Nobody. L'image la plus connue de cette série est la carte de visite de la femme à barbe du début du film, qui montre la célèbre artiste de cirque américaine Annie Jones (1865-1902). Le personnage de Nobody, interprété par le performeur Werner Hirsch, peut se lire comme une réincarnation de Jones, et donc moins une figure anonyme qu'une personne particulière. Ce jeu sur le non-identifié et le référentiel est souligné par la graphie inhabituelle du titre du film, *N.O. Body*. Celui-ci est emprunté au metteur en scène de théâtre allemand Karl M. Baer, qui publia en 1907 sous ce pseudonyme *Aus eines Mannes Mädchenjahren* (« Les années de jeunes fille d'un homme »), où il raconte l'histoire de sa vie de personne intersexe, élevée comme une fille et qui effectua une transition pour vivre en homme.

Ce type de référence à des individus historiques « anticonformistes » par leur genre ou leur sexualité joue un rôle central dans le travail de Boudry et Lorenz. Leur pratique artistique peut être qualifiée d'« archéologie queer », prenant la forme de « fouilles » dans les archives de la fin du XIX^e siècle et partant de la confrontation avec des documents d'archives pour opérer des interventions historiques¹.

N.O. Body est une pièce née de leurs recherches dans les archives sur le sexologue et défenseur des droits des homosexuels Magnus Hirschfeld (1868-1935), surnommé « l'Einstein du sexe », qui fonda l'Institut für Sexualwissenschaft (Institut de sexologie) à Berlin en 1919. *N.O. Body* s'intéresse à l'une de ses nombreuses publications scientifiques, le *Bilderteil*, ou livre d'images, qui faisait partie d'un ouvrage en cinq volumes sur la sexualité, *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung bearbeitet* (« Connaissance de la sexualité : Résultats de trente ans de recherche et d'expérience ») (1926-1930). Toutes les images des diapositives de Nobody sont extraites de cette remarquable et unique encyclopédie visuelle de Hirschfeld, qui comprend plus de huit cents illustrations et traite de nombreux thèmes liés au genre et à la sexualité, comme le montrent les images présentées dans *N.O. Body*.

L'inclusion dans ce contexte médical d'une photo de Jones prise en studio peut paraître étrange. D'autant que cette image ressemble à celles vendues comme souvenirs à l'American Museum du célèbre homme de spectacle P. T. Barnum, à New York, où Jones travailla et se produisit dès son plus jeune âge. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le monde du spectacle et l'institution médicale partageaient un même intérêt pour les « difformités spectaculaires² ».

La mise en scène onirique de *N.O. Body* superpose ces deux institutions mais les rôles traditionnels sont inversés et le temps dérégulé : l'objet « passif » de l'examen médical joue le rôle du sujet savant qui contrôle les représentations et la mise en scène dans la salle de cours. Et l'objet risible des regards dans le numéro de cirque devient ici un observateur hilare, qui dévisage et tourne en ridicule son public potentiel, y compris nous qui regardons le film.

N.O. Body attire notre attention sur les cultures performatives de l'institution médicale et du divertissement mais s'interroge aussi sur la vie des archives et la temporalité de l'histoire. Le film montre une photo provenant des archives de Hirschfeld, qui prend vie grâce à une performance, mettant en évidence les agissements et les errances des images et des documents historiques. Ce dispositif nous invite à envisager la notion d'archive sous un autre angle que celui proposé par l'historienne Carolyn Steedman, qui la définissait comme une « matière » « inerte avant qu'elle soit lue, utilisée, narrativisée³ ». *N.O. Body* donne à voir le trafic entre les documents et les corps, en mettant en lumière le rôle décisif d'une connaissance incarnée afin de garantir la pérennité et la circulation tant de la « matière » des archives que de la performance⁴.

C'est dans ce cadre d'une transmission de l'histoire qu'il faut comprendre la définition par Boudry et Lorenz de leur méthode de travail comme d'une forme de « collaboration avec des amis du XIX^e siècle⁵ ». Le terme « collaboration » indique qu'elles ne considèrent pas les documents d'archive comme une matière morte, issue d'un passé lointain, mais comme des « amis » ayant une vie et une capacité d'agir propres. Ce type de collaboration avec des âmes sœurs au-delà des frontières temporelles conduit à penser l'histoire autrement qu'en se fondant sur l'ordre chronologique et en séparant nettement le passé et le présent. Cet article se concentre sur ces liens « trans-temporels » en se demandant ce que nous pouvons apprendre sur l'histoire et sa transmission si nous acceptons la figure indisciplinée de l'anachronisme. Celle-ci renvoie à ce qui n'est pas en phase avec le présent, à ce qui est historiquement inapproprié, temporellement à l'envers. En collaborant avec *N.O. Body*, comme l'œuvre elle-même collabore avec le passé, cet article pratique un *toucher de l'histoire*, une historiographie

performative qui traite de la présence du passé dans le présent et du désir de créer des liens affectifs entre différentes époques.

L'image collante d'Annie Jones

Revenons à *N.O. Body* et à la photographie carte de visite de Jones du début du film.

L'itinérance inattendue de cette marchandise populaire du monde du spectacle et sa migration dans un contexte médical n'est pas l'unique recontextualisation à l'œuvre ici. La réincarnation de cette image par Nobody dans le film représente un nouveau tournant pour elle – une reprise qui marque son entrée dans l'univers de l'art et de la performance contemporains. Et, au-delà, par cet article, dans le champ des études sur la performance artistique et l'historiographie queer.

La photographie itinérante de Jones peut être comprise comme ce que Mieke Balls appelle une « image collante », c'est-à-dire une image qui non seulement perdure – et revient dans des contextes différents, à des époques différentes, opérant différemment dans chaque cadre – mais qui « *capte* le spectateur, en lui imposant une expérience de variation temporelle⁶ ».

Dans le film, l'image de Jones réapparaît dans un espace queer, qui remet en question nos habitudes de langage pour ce qui touche au genre, à la sexualité, au temps et à l'histoire. La rencontre entre la photographie et sa réincarnation fait de la première un « agent » historique dans un espace-temps différent de l'ère victorienne à laquelle elle se rapporte d'ordinaire. *N.O. Body* nous permet de voir dans la photographie un interlocuteur capable d'aborder les questions contemporaines, y compris celle de la temporalité queer, qui est au centre de cet article. Accorder à l'image le statut d'une source sur le présent plutôt que sur le passé est un élément déterminant de l'« historiographie performative » que je pratique ici. Ce cadre conceptuel s'inspire des travaux du théoricien de la performance Tavia Nyong'o qui, dans sa généalogie de l'hybridité raciale, montre combien il est important de s'intéresser aux « effets performatifs de l'histoire au lieu de se contenter d'aggraver son didactisme⁷ ». Nyong'o s'appuie sur Walter Benjamin, pour qui la simple contextualisation historique des objets étudiés est insuffisante dans la mesure où il est tout aussi important de « rendre compte de la situation historique concrète où émerge l'intérêt pour l'objet⁸ ». L'historiographie performative doit donc examiner les processus de rappels culturels – dans lesquels des objets du passé deviennent « une matière historique » dans le présent, et donc un matériau qui intéresse l'histoire⁹. En pensant à la « situation de l'intérêt » dans les archives et en histoire, on peut se demander : Pourquoi l'image de Jones a-t-elle sa place dans un projet queer ?

Comment *N.O. Body* en fait-il une matière historique pertinente pour l'histoire queer aujourd'hui ?

Un désir d'histoire queer

La réapparition de Jones dans *N.O. Body* peut se comprendre à la lumière de ce que Carolyn Dinshaw a qualifié de « désir d'histoire queer [...] visant à créer des liens entre époques différentes¹⁰ ». Ce « désir d'histoire queer » a lui-même une longue histoire dans les pays du Nord. Bien avant le développement des mouvements de libération gay et lesbien des années soixante-dix, des personnes « déviantes », dont la sexualité ou le genre dérogeaient à la norme, aspiraient à faire partie d'une communauté plus grande et l'Histoire, avec un grand H, fonctionnait comme un outil d'orientation dans l'appréhension de l'identité sexuelle. Comme Christopher Nealon l'a montré dans son étude de la culture gay et lesbienne américaine avant la révolte de Stonewall, en 1969, le désir d'appartenir à une collectivité prenait souvent la forme « d'un immense désir de *se sentir historique*¹¹ ». De nombreuses personnes se tournaient vers un passé fantasmé d'amours saphiques et de pédérastie grecque pour « transformer la douloureuse intimité du modèle de l'homosexualité comme inversion pathologique en un récit plus inclusif de vie collective¹² ». La tendance à dresser des listes des homosexuels célèbres fut à la source de ce que Nealon appelle le modèle « ethnique » des gays et des lesbiennes, un modèle fondé sur des lignées transhistoriques capables de donner visibilité et validité à l'existence homosexuelle.

La quête d'« ancêtres » historiques a fait l'objet de débats chez les spécialistes des études LGBTI et de la théorie queer, qui ont réfléchi à la manière de nommer et de traiter les corps dont le genre et les pratiques sexuelles s'écartent de la norme à des époques différentes de la nôtre. Ces débats ont souvent renvoyé aux célèbres analyses de Michel Foucault sur l'évolution du discours dans la compréhension des pratiques sexuelles entre personnes du même sexe avec la naissance de la sexologie à la fin du XIX^e siècle. La nouvelle discipline sexologique fut à l'origine d'un changement de perspective. Comprises auparavant comme des actes criminels, et donc des problèmes relevant du système juridique, elles devinrent un symptôme d'une identité sexuelle – *l'homosexuel*, une personne « avec un passé, une histoire et une enfance », du ressort de l'institution médicale¹³.

Le fait que nos concepts actuels d'« homosexualité » et d'« hétérosexualité » soient si récents est un élément décisif pour faire valoir l'historicité et la contingence radicales des catégories sexuelles – une contingence qui complique la recherche de miroirs de nous-mêmes dans le passé. De nombreux théoriciens queer ont suivi la mise en garde de Foucault contre « le jeu

consolant des reconnaissances » dans le travail historique, qui tend à passer outre les différences d'époque et de contexte tout en renforçant et en universalisant les identités présentes¹⁴. On a donc souvent dénoncé l'« anachronisme » qui résulte de la projection de catégories modernes sur des personnes historiques, une forme de violence faite aux archives. *N.O. Body* aborde ce terrain théorique miné des relations à l'histoire en mettant en scène une rencontre avec l'image de Jones et avec d'autres corps des archives sexologiques de Hirschfeld. Il pourrait être tentant de voir dans *N.O. Body* une énième tentative pour se réappropriier les « monstres de foire » victoriens et en faire des héroïnes queer du temps présent mais je pense qu'on minimiserait le potentiel théorique du film en cantonnant l'image de Jones à une figure susceptible d'inspirer le militantisme contemporain. Même si elles ont fait appel aux archives pour reconfigurer le présent – une démarche primordiale dans toute stratégie de reconquête – Boudry et Lorenz sont engagées dans une « collaboration » qui semble plutôt agitée et conflictuelle avec cette « amie » historique, une relation dépourvue de jeux d'identification rassurants. Mais cela ne signifie pas que *N.O. Body* dénonce le rôle du désir pour l'histoire. L'œuvre est ainsi une image émouvante et animée, débordante d'affects, d'émotions et de contacts entre plusieurs époques. Cela nous rappelle que le désir queer de toucher le passé est plus complexe qu'une simple manœuvre pour consoler notre identité présente. *N.O. Body* nous invite à suspendre l'impératif de « toujours historiciser », selon la célèbre formule de Jameson, en faisant de la figure indisciplinée de l'anachronisme un point de départ intéressant pour la réflexion historiographique.

Anachronismes troublants

Rien n'est vraiment à sa place dans l'univers filmique de *N.O. Body* : le public est absent, la conférencière caresse les « objets » qu'elle nous présente et les tourne en dérision, et il est difficile de comprendre ce qui se passe. Mais la présentation du film en boucle, qui fait sans cesse réapparaître Nobody à l'écran, indique qu'il traite de la temporalité. Non seulement le regarder prend du temps mais il travaille avec le temps et remet en question nos idées sur les débuts et les fins, la linéarité et la chronologie. Ne serait-ce que déterminer la date ou l'époque du présent du film est délicat. La robe victorienne et l'amphithéâtre pointent vers le XIX^e siècle mais le projecteur de diapositives à carrousel Kodak, mis sur le marché en 1961, et la radio Tivoli Audio lancée au début des années 2000, fonctionnent comme des ruptures temporelles qui perturbent le cadre chronologique du récit.

Le recours à des accessoires aussi perversément anachroniques produit un effet brechtien de distanciation (*Verfremdungseffekt*), qui souligne l'absurdité de toute transmission historique.

En limitant les ruptures temporelles manifestes à des instruments de pédagogie et de transmission – projecteur de diapositives, radio – Boudry et Lorenz mettent en avant la médiation inhérente à toute rencontre avec le passé. L’artifice de la mise en scène ne s’apparente dès lors pas à un défaut d’historicisation mais à un moyen de présenter « l’anachronisme comme un support pour la réflexion historique plutôt que comme son secret honteux », pour emprunter la formule pertinente d’Adrian Rifkin¹⁵.

Les anachronismes n’attirent cependant pas seulement notre attention sur le temps et l’histoire sous un angle formel et narratif. Ils sont le point nodal réunissant les trois principaux champs de connaissance historiques auxquels touche l’image de Jones dans *N.O. Body* : l’industrie du spectacle, la tradition médicale de la sexologie, l’institution artistique. Il est utile de regarder de plus près le rôle que l’anachronisme a joué dans l’histoire de ces champs, car cela peut nous aider à mieux comprendre les résonances politiques de cette confrontation avec la temporalité.

Le primat du temps straight

L’utilisation artistique que Boudry et Lorenz font de l’anachronisme pour attirer le passé au contact du présent n’est évidemment pas nouvelle. Cette activation consciente de l’histoire au moyen de décalages était l’une des caractéristiques habituelles et appréciées de la peinture d’histoire allégorique, avant la création des musées d’art publics à la fin du XVIII^e siècle. Ces anachronismes se trouvèrent en contradiction avec les nouvelles « images de l’histoire » produites par les jeunes institutions artistiques, structurées en fonction d’un ordre chronologique et de périodes historiques, conformément à la conception scientifique d’un progrès de l’histoire. La coexistence de temporalités multiples, valorisée dans l’ancien idéal de la collection d’art, celui du cabinet de curiosités (*Wunderkammer*), disparut au profit de musées ordonnés, où des parcours narratifs guidaient le public à travers une série de développements historiques et culturels.

La tentative de discipliner les aberrations temporelles et les anachronismes dans les musées d’art trahit l’influence de « la temporalité accumulative du pédagogique » dont Homi Bhabha a montré le rôle primordial dans la logique fondatrice des États-nations modernes¹⁶. L’effort des musées pour définir un cadre temporel didactique faisait écho aux idéologies du temps qui structuraient et sous-tendaient aussi les sciences naturelles, y compris la sexologie. Addition récente aux respectables sciences naturelles, la sexologie participait du système étatique aspirant à produire des « sujets progressistes » qui contribueraient au développement du monde occidental récemment industrialisé¹⁷.

L'intérêt croissant pour l'évolution, dans le sillage de la publication par Darwin de *L'Origine des espèces*, en 1859, renforça la détermination politique d'aligner les sociétés occidentales sur un temps évolutionniste. La théorie de l'évolution fut à l'origine de l'essor de sciences dites « progressistes » comme l'anatomie comparée et l'eugénisme, qui liaient le progrès de la société au contrôle de la reproduction et à l'épuration raciale. Ces disciplines classaient et ordonnaient les corps selon les phases du progrès de l'évolution, présentant des « primitifs » et des « sauvages » racialisés comme des espèces ataviques – des anachronismes – bloqués à un stade initial de l'évolution humaine. Et ce sont les sciences raciales qui fournirent à la sexologie naissante un langage et un système lui permettant de catégoriser la différence sexuelle et de genre¹⁸. Les premières générations de sexologues adoptèrent l'idée racialisée d'un « développement arrêté » pour expliquer les « espèces anormalement sexuées », comme Jones, ainsi que les déviants sexuels du type de l'« homosexuel ».

Les spectacles de foire avaient un rapport plus complexe avec cette pédagogie bourgeoise des « sujets progressistes » mais, à une époque où la dégénérescence éveillait de plus en plus d'inquiétude, ils exploitèrent aussi la rhétorique de l'évolution et des sciences raciales dans leurs publicités et l'organisation de leurs expositions. Barnum et ses contemporains présentaient les « sauvages » et les « monstres de foire » comme des anachronismes et des « chaînons manquants » de l'évolution dans leurs musées des « pathologies vivantes ». Comme Valerie Rohy le montre dans *Anachronism and Its Others*, ces idéologies sous-jacentes d'un progrès de l'histoire légitimaient l'endiguement des « déviants » au nom de raisons morales, en présentant l'altérité raciale, de genre et sexuelle comme une menace pour le développement de la société. On craignait que leur « développement arrêté », s'ils avaient le loisir de se reproduire, « arrête le temps pour le monde entier¹⁹ ». Les musées d'art, comme les institutions médicales et du spectacle, contribuèrent à la mise en ordre de la conception du temps et de l'histoire, en exploitant une idéologie du *temps straight* capable de gérer et de contrôler les sujets « anachroniques » qui ralentissaient le progrès de la Modernité.

Violence des archives

C'est dans ce contexte *chronopolitique* qu'il faut comprendre le recours à la figure de l'anachronisme dans *N.O. Body*. Les ruptures contextuelles et temporelles délibérées du film, entre discours sexologique et attractions de foire, passé et présent, nous invitent à observer les effets résiduels de l'idéologie du temps straight. Cela est d'autant plus pertinent aujourd'hui qu'une droite néo-réaliste accroît sa popularité et sa légitimité en soutenant que le progrès des sociétés occidentales est menacé par des individus « retardés », originaires de l'Est et du Sud,

et par ceux qui n'ont « pas d'avenir » : queers de toutes les couleurs, incapables de se reproduire, obèses extrêmes, déprimés chroniques, et autres. Les travaux et l'histoire de Hirschfeld devraient nous rappeler les risques encourus si la peur de ces personnes « anachroniques » rencontre la rhétorique du « biologisme libérateur », répandue aujourd'hui²⁰. Car même si Hirschfeld se distingue parmi les premiers sexologues par son opposition à une hiérarchisation politisée de l'altérité raciale, de genre et sexuelle, la précarité de sa conviction que les vérités biologiques « normaliseraient » les différences est évidente a posteriori. En 1933, le régime nazi ferma son institut berlinois et brûla publiquement sa bibliothèque, l'obligeant à quitter le pays. Lorsque le Troisième Reich instaura quelques années plus tard sa purification eugénique systématisée de la race humaine, il s'appuya sur les mêmes fondements biologiques de l'homosexualité que ceux que Hirschfeld recherchait pour légitimer l'éradication des « dégénérés » biologiques.

Tout en actualisant l'histoire violente de ces « sciences progressistes » grâce à l'utilisation des anachronismes, *N.O. Body* démontre que ceux-ci ne devraient pas être considérés comme une figure subversive ou queer en elle-même. Notamment à une époque où l'idée que l'altérité raciale, de genre et sexuelle est un « anachronisme » qui menace le progrès occidental survit dans les débats contemporains. En abordant la dimension politique de la temporalité, *N.O. Body* met en évidence que des concepts tels que le temps, le progrès et l'histoire ne sont pas aussi neutres et évidents qu'il pourrait sembler ; leurs significations et leurs valeurs sont inextricablement liées à une histoire racialisée et hétéronormative du temps straight. Mais même si « la chronologie repose sur l'anachronisme », comme l'affirme Rohy, les anachronismes *peuvent* être utilisés pour perturber ces idéologies violentes²¹. Dans *N.O. Body*, l'insertion d'objets « anachroniques » désoriente et dénature la chronologie historique et le temps straight. Cette figure nous met en garde contre l'idéal d'une « histoire bien ordonnée » dans le cadre d'une « pédagogie de l'ordre chronologique », en nous invitant au contraire à prendre en compte « la chance éthique qu'il peut y avoir à se tromper », comme Nyong'o le suggère dans un autre contexte²². Cela montre que les projections rétrospectives et anachroniques de concepts et d'identités sur des personnages historiques – une pratique souvent dénoncée à juste titre par les théoriciens queer – n'est pas l'unique forme de violence liée aux archives à laquelle nous ayons affaire dans la recherche historique sur les personnes dont la sexualité et le genre ne sont pas conformistes. La naturalisation d'un modèle temporel qui légitime la réduction des corps vivants à une « matière » que les institutions en charge de l'archivage peuvent ordonner, structurer, contenir et exposer est une autre forme de violence des archives.

Toucher l'histoire (Touching history)

La conférence-performance de Nobody exploite le potentiel de ces relations inconvenantes aux archives et à l'histoire grâce à une pratique que j'appelle *toucher l'histoire*. J'emploie cette expression avec toutes ses connotations sensuelles et haptiques afin d'examiner la manière dont nous affectons le passé dans le présent et sommes affectés par lui. Cela implique de prêter attention au contact qui se produit dans le travail physique et mental de la recherche historique et de l'étude des archives – chercher, creuser, lire, écrire, désirer, briser et secouer – et d'être conscient des expériences par lesquelles l'histoire nous touche dans le présent.

Mon intérêt pour la dimension tactile de l'histoire s'inspire de l'étude majeure de Carolyn Dinshaw sur « le contact entre différentes époques » dans les rencontres queer des archives²³. Ses travaux sur les sexualités dans la littérature médiévale s'intéressent aux moments « vibrants » dans les archives, qui « créent une multiplicité temporelle, un maintenant étendu, où le passé touche le présent²⁴ ». Dinshaw définit l'effet de cette « contemporanéité partagée » comme la possibilité de créer des communautés partielles au-delà de la seule époque présente. Elle affirme que le passé queer est relié au présent par *contingence* et non par continuité. Elle signale à ce propos que les racines latines du mot reflètent cette relation tactile : le latin *con* signifie « avec », et *tangere* « toucher ». L'expression « toucher l'histoire » tente de faire dialoguer les contacts diachroniques de Carolyn Dinshaw et l'historiographie performative qui s'intéresse aux effets historiques et aux effets pour l'histoire d'images collantes comme celle de Jones. La rhétorique du toucher présuppose souvent l'existence d'un sujet distinct et stable, qui touche ou est touché. En insistant sur la dimension performative du toucher, je veux rappeler que ces contacts déstabilisent la relation entre le chercheur et son objet de recherche, le passé et le présent. Autrement dit, il faut voir dans ces contacts une main tendue avec imagination plutôt qu'un résultat garanti²⁵.

La conférence-performance de Nobody inclut deux exemples particulièrement riches de ce toucher avec l'histoire, que je vais commenter dans la dernière partie de cet article. Il s'agit d'abord du geste étonnant de Nobody au début du film, lorsqu'elle caresse l'image de Jones avec son ombre, puis de son éclat de rire quand elle regarde les diapositives.

La réaction de Nobody à la photographie de Jones qui est projetée sur son corps et sur l'écran derrière elle prend la forme d'une caresse d'ombres. Son geste délicat lorsqu'elle caresse l'image de la main, de la chevelure et de la barbe de Jones expose un désir frappant d'entrer en contact avec le passé mais sans s'en saisir. L'utilisation de l'ombre est révélatrice à cet égard. L'ombre est une figure généralement employée négativement dans les travaux

historiques sur des sujets LGBTI, où elle renvoie à ce qui a été laissé dans l'obscurité, « dissimulé à l'histoire ». La rencontre entre Nobody et Jones nous offre un autre modèle pour penser le lien entre les ombres et la lumière en histoire. Car tous les corps « queers » n'ont pas été dissimulés aux regards. Comme en témoignent les images d'archive du livre de Hirschfeld, certains ont même suscité beaucoup d'attention. Ils furent surexposés, en quelque sorte. Le geste de Nobody, qui caresse Jones avec son ombre, peut se comprendre comme un geste de protection, une manière d'esquive qui bloque l'éclat d'une histoire de violence. Sa caresse perturbe notre possibilité d'aborder ces images de manière distanciée et contrôlée, en empêchant que la réexposition aux regards de ces matériaux d'archive se transforme à nouveau en un peep-show pour spectateurs privilégiés.

Mais la caresse d'ombres de Nobody n'est pas seulement protectrice ; elle exprime aussi un désir. Le geste par lequel Nobody fait disparaître l'image de Jones est aussi celui qui signale l'intensité de leur lien. Ce toucher paradoxal, qui lie en rompant, désigne le potentiel de plaisir et de création qui réside dans le lien partiel entre Jones et notre travail queer dans le présent – un lien qui traduit l'importance de « la perte comme forme – peut-être comme *la* forme – de l'intimité » dans l'histoire queer, pour reprendre la remarque de Heather Love²⁶. Si la caresse d'ombres attire l'attention sur les mécanismes de pouvoir et la violence potentielle des fouilles dans les archives et de la recherche historique, elle montre aussi que *la manière dont nous touchons* détermine et informe la manière dont le passé prend forme dans le présent.

La caresse d'ombres nous incite à nous demander comment il faut traiter les matériaux d'archive mais ces codes de conduite éthiques semblent entièrement perturbés si on les considère à l'aune de l'éclat de rire de Nobody, lorsqu'elle visionne les images des « pervers » et des « patients » de la série de diapositives. Que raille-t-elle ? Il semble que ce sont les images qui la touchent et la font rire mais son visage tourné vers l'amphithéâtre vide au lieu de l'écran trahit l'indétermination de son amusement. Se rit-elle vraiment des images ou se rit-elle de nous, le public imaginaire qui regarde le film ? Ou bien se moque-t-elle des « chercheurs » tels que moi ? Nous qui écrivons des articles et présentons nos travaux en les accompagnant également de séries d'images ? Nous qui profitons de l'exposition des autres ? Se pourrait-il, enfin, qu'elle m'invite à rire *avec* elle ?

Le rire de Nobody me fait rire à mon tour, mais il me met aussi mal à l'aise. Il déstabilise la sécurité de ma position d'interprète et mon rôle de chercheur, en montrant le pouvoir subversif du rire vis-à-vis de toute autorité. Peut-être se moque-t-elle de nos efforts « sérieux » pour enseigner et transmettre la connaissance de l'histoire et des archives, qui

oublie souvent une caractéristique décisive de l'histoire, sa capacité à nous surprendre, à nous décentrer, à perturber la position et l'autorité du présent. C'est d'ailleurs peut-être la principale leçon que nous offre l'image de Jones dans *N.O. Body* : le présent est habité par des fantômes issus des archives, qui résistent à nos efforts pour maintenir le temps en place et boucler les dossiers des histoires inachevées.

Le toucher de l'histoire de *N.O. Body* me permet de reformuler l'axiome de Valerie Rohy placé en exergue de cet essai : le rire de Nobody nous montre non seulement que « nous ne pouvons pas savoir à l'avance ce que le passé aura été », mais aussi que *nous ne pouvons pas savoir à l'avance ce que le passé nous fera*.

Traduit de l'anglais par Hélène Tronc

Bibliographie

Mieke Bal, *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du cerf, 1989.

Tony Bennett, *The Birth of the Museum : History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1994.

Homi K Bhabha, « DissémiNation : Temps, récit et les marges de la nation moderne », in *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 223-266.

N. O. Body, *Memoirs of a Man's Maiden Years*, trad. Deborah Simon, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.

Pauline Boudry et Renate Lorenz, « Salomania », in *Salomania*, zine auto-édité, Amsterdam, 2010.

Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval : Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham, Duke University Press, 1999.

—, « Temporalities », in Paul Strohm (ss. la dir. de), *Oxford Twenty-First Century Approaches to Literature : Middle English*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 107-123.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I : *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

—, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hippolyte*, Paris, PUF, 1971, p.145-172.

Andrea Geyer et Sharon Hayes, « In Conversation with Pauline Boudry and Renate Lorenz », in Andrea Geyer et Sharon Hayes (ss. la dir. de), *History Is Ours*, Saint-Gall, Kehrer, 2009, p. 90-95.

Magnus Hirschfeld, *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung bearbeitet*, vol. 4, *Bilderteil*, Stuttgart, Julius Püttmann Verlagsbuchhandlung, 1930.

Heather Love, « The Art of Losing », in Mathias Danbolt, Jane Rowley et Louise Wolthers (ss. la dir. de), *Lost and Found : Queering the Archive*, p. 69-85, Copenhagen, Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 2009.

Heather McHold, « Even as You and I : Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity », in Marlene Tromp (ss. la dir. de), *Victorian Freaks : The Social Context of Freakery in Britain*, Columbus, Ohio State University Press, 2008, p. 21-36.

Didier Maleuvre, *Museum Memories : History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Erin Manning, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Christopher Nealon, *Foundlings : Lesbian and Gay Historical Emotion Before Stonewall*, Durham, Duke University Press, 2001.

Tavia Nyong'o, *The Amalgamation Waltz : Race, Performance, and the Ruses of Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Nancy Ordovery, *American Eugenics : Race, Queer Anatomy, and the Science of Nationalism*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2003.

Adrian Rifkin, *Ingres Then, and Now*, New York, Routledge, 2000.

Valerie Rohy, *Anachronism and Its Others : Sexuality, Race, Temporality*, Albany, SUNY Press, 2009.

Siobhan B Somerville, *Queering the Color Line : Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Durham, Duke University Press, 2000.

Carolyn Steedman, *Dust : The Archive and Cultural History*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2005.

