

SIRI HUSTVEDT

# Un monde flamboyant

roman traduit de l'américain  
par Christine Le Bœuf

*ACTES SUD/LEMÉAC*

#### NOTE DE L'ÉDITEUR DE LA VERSION FRANÇAISE

Toutes les expressions en italique suivies d'un astérisque sont en français dans le texte original ; les autres astérisques renvoient aux notes de la traductrice, page 401 du présent volume.

## AVANT-PROPOS

“Toutes les entreprises intellectuelles et artistiques, plaisanteries, ironies et parodies comprises, reçoivent un meilleur accueil dans l’esprit de la foule lorsque la foule sait qu’elle peut, derrière l’œuvre ou le canular grandioses, distinguer quelque part une queue et une paire de couilles.” En 2003, j’ai découvert cette phrase provocatrice dans une lettre à la rédaction parue dans un numéro de *The Open Eye*, une revue interdisciplinaire que je lisais fidèlement depuis plusieurs années. L’auteur de la lettre, Richard Brickman, n’était pas celui de la phrase. Il citait une artiste dont je n’avais encore jamais vu le nom dans la presse : Harriet Burden. Brickman racontait que Burden lui avait écrit longuement à propos d’un projet dont elle souhaitait qu’il assure la révélation au public. Bien qu’elle eût exposé ses œuvres à New York dans les années 1970 et 1980, elle avait été déçue par l’accueil reçu et s’était totalement retirée du monde de l’art. Dans le courant des années 1990, elle avait entrepris une expérience qu’elle mit cinq ans à mener à son terme. Selon Brickman, Burden fit jouer à trois hommes le rôle de prête-nom pour son propre travail créatif. Trois expositions en solo dans trois galeries new-yorkaises, attribuées à Anton Tish (1999), à Phineas Q. Eldridge et à l’artiste connu sous son seul prénom, Rune (2003), avaient en réalité Burden pour auteur. Elle avait intitulé le projet dans son ensemble *Masquages*, et déclaré que son propos ne consistait pas seulement à mettre en évidence le préjugé antiféministe du monde de l’art, mais aussi à révéler les rouages complexes de la perception humaine et la façon dont des notions inconscientes de genre, de race et de célébrité influencent la compréhension que peut avoir le public d’une œuvre d’art donnée.

Mais Brickman allait plus loin. Burden affirmait, déclarait-il, que le pseudonyme adopté modifiait le caractère de ses créations. En d'autres termes, l'homme qui lui servait de masque jouait un rôle dans la *nature* de l'art qu'elle créait : "Chaque artiste-masque devient pour Burden une « personnalité poétisée », l'élaboration visuelle d'une « entité hermaphrodite » dont on ne peut dire qu'elle est la sienne ni celle du masque, mais qui relève « d'une réalité confondue créée entre eux »." Une telle notion ne pouvait qu'exercer sur quelqu'un qui, comme moi, enseigne l'esthétique, une fascination immédiate, tant par son ambition que par sa complexité et sa subtilité philosophiques.

En même temps, la lettre de Brickman m'intriguait. Pourquoi Burden ne s'était-elle pas expliquée elle-même ? Pourquoi avoir autorisé Brickman à parler pour elle ? Brickman affirmait que la liasse de soixante pages intitulée par Burden "Missive en provenance du domaine de l'Être fictionnel" était arrivée à l'improviste dans sa boîte aux lettres et que, jusqu'alors, il ignorait tout de l'artiste. Le ton qu'emploie Brickman est curieux, lui aussi. Il va et vient entre condescendance et admiration. Il critique la lettre de Burden, la disant hyperbolique et impropre à la publication dans une revue culturelle, avant d'en citer d'autres passages qu'il lui attribue avec toutes les apparences de l'approbation. Cette lettre me laissait une impression confuse, mêlée d'un sentiment d'irritation vis-à-vis de Brickman, dont les commentaires étouffent véritablement le texte original de Burden. Je recherchai immédiatement des comptes rendus des trois expositions, *L'Histoire de l'art occidental*, de Tish, *Les Chambres de suffocation*, d'Eldridge, et *Au-dessous*, de Rune. Chacune était visuellement distincte des deux autres, mais je perçus néanmoins entre les trois ce que j'appellerais "un air de famille". Les expositions Tish, Eldridge et Rune que Burden prétendait avoir inventées étaient toutes convaincantes sur le plan artistique, mais c'était l'expérience menée par Burden qui m'intriguait particulièrement, parce qu'elle faisait écho à mes propres préoccupations intellectuelles.

Mon programme d'enseignement était très chargé cette année-là. J'avais des responsabilités liées à la présidence temporaire de mon département et je n'eus la possibilité de satisfaire ma curiosité concernant *Masquages* que trois ans plus tard, quand je pris

un congé sabbatique afin de travailler à mon livre, *Voix plurielles et visions multiples*, dans lequel j'étudie les œuvres de Søren Kierkegaard, de M. M. Bakhtine et de l'historien de l'art Aby Warburg. La description par Brickman du projet de Burden et de ses *personnalités poétisées* (cette expression est de Kierkegaard) cadrerait parfaitement avec mes propres réflexions, et je décidai donc de retrouver la trace de Brickman grâce à *The Open Eye* et d'entendre ce qu'il avait à dire pour sa défense.

Peter Wentworth, le rédacteur en chef de la revue, récupéra quelques courriels que Brickman lui avait adressés – de brefs et secs messages d'ordre professionnel. Quand je tentai d'entrer en contact avec Brickman, je constatai toutefois que l'adresse n'était plus valable. Wentworth me procura un essai de Brickman qui avait paru dans *The Open Eye* deux ans avant cette lettre : une critique abstruse des incessants débats à propos des concepts en philosophie analytique, sujet éloigné de mes centres d'intérêt. Selon Wentworth, Brickman avait obtenu un doctorat en philosophie à l'université d'Emory, et il était maître de conférences au St Olaf College de Northfield, Minnesota. Mais quand je pris contact avec St Olaf, il s'avéra qu'aucun individu répondant au nom de Richard Brickman n'enseignait ni n'avait jamais enseigné dans ce département. Faut-il le dire, l'université d'Emory n'avait, elle non plus, aucune trace d'un candidat de ce nom au doctorat en philosophie. Je décidai de m'adresser directement à Harriet Burden mais lorsque j'eus enfin réussi à découvrir sa trace à New York grâce à sa fille, Maisie Lord, Burden était décédée depuis deux ans.

L'idée de cette anthologie est née au cours de ma première conversation téléphonique avec Maisie Lord. Bien qu'elle fût au courant de la lettre de Brickman, elle fut étonnée d'apprendre que son auteur n'était pas celui qu'il avait prétendu être, à supposer même qu'il eût existé. Elle imaginait que sa mère avait été en contact avec lui mais ignorait tout des circonstances particulières de leur relation. À l'époque où je lui ai parlé, les œuvres de Harriet Burden avaient été cataloguées et archivées, et Maisie travaillait depuis plusieurs années à un film documentaire sur sa mère. Le film comporte des extraits lus en voix off des vingt-quatre journaux intimes que sa mère a commencé à tenir après la

mort de son mari, Felix Lord, en 1995, tous répertoriés sous une lettre de l'alphabet. À la connaissance de Maisie, il n'était question de Brickman dans aucun de ces carnets. (J'ai bien trouvé deux mentions de R. B. – pour Richard Brickman, vraisemblablement – mais rien de plus révélateur que cela.) Maisie, cependant, avait la certitude que sa mère avait laissé dans les journaux un certain nombre “d'indices” concernant non seulement son projet pseudonyme mais aussi ce qu'elle appelait “les secrets de la personnalité de ma mère”.

Deux semaines après notre coup de téléphone, je pris l'avion pour New York, où je rencontrai Maisie, son frère Ethan Lord et le compagnon de Burden, Bruno Kleinfeld, qui me parlèrent tous longuement. Je pus voir des centaines d'œuvres que Burden n'avait jamais exposées nulle part, et ses enfants m'apprirent que son œuvre venait d'être prise par la prestigieuse galerie Grace, à New York. La rétrospective Burden montée en 2008 allait engranger le respect et la reconnaissance que l'artiste avait si désespérément attendus, constituant en somme un lancement de carrière posthume. Maisie me fit voir des rushes de son film inachevé et, surtout, me donna accès aux carnets.

La lecture des centaines de pages que Burden avait écrites s'avéra pour moi tour à tour fascinante, provocante et frustrante. Elle tenait plusieurs journaux en même temps. Elle datait certaines notations et d'autres pas. Elle utilisait dans ses carnets un système de références à double entrée qui était tantôt évident, tantôt d'une complexité ou d'une absurdité byzantines. Pour finir, je renonçai à tenter de le décoder. Son écriture rapetisse, sur certaines pages, au point d'en être illisible, et devient si grande sur d'autres que quelques phrases occupent la page entière. Certains de ses textes sont brouillés par l'intrusion de dessins dans les passages écrits. Quelques-uns des carnets sont remplis à craquer et d'autres ne comptent que quelques paragraphes. Les carnets A et U sont en grande partie autobiographiques, mais pas entièrement. Elle consacrait des réflexions approfondies aux artistes qu'elle aimait, dont certains occupent de nombreuses pages d'un carnet. Vermeer et Vélasquez se partagent le V, par exemple. Louise Bourgeois a son propre carnet, le L, pas le B, mais le L contient des digressions sur l'enfance et la psychanalyse. William

Wechsler, carnet W, contient des notes sur le travail de Wechsler mais également de longues parenthèses sur le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne et *Fantomina*, d'Eliza Heywood, ainsi qu'un commentaire sur Horace.

Plusieurs des journaux consistent pour l'essentiel en notes sur ses lectures, qui étaient abondantes et slalomaient au travers de nombreux domaines : littérature, philosophie, linguistique, histoire, psychologie et neurosciences. Pour une raison ignorée, John Milton et Emily Dickinson partageaient un carnet sous la lettre G. Kierkegaard se trouve en K, mais Burden y écrit aussi sur Kafka, et y consacre plusieurs passages aux cimetières. Dans le carnet H, consacré à Edmund Husserl, on trouve des pages sur la notion de Husserl de "constitution intersubjective de l'objectivité" et sur ses conséquences pour les sciences naturelles, mais aussi des digressions sur Maurice Merleau-Ponty et Mary Douglas ainsi qu'un "scénario fantastique" sur l'intelligence artificielle. Q est consacré à la théorie quantique et son utilisation éventuelle en tant que modèle théorique pour le cerveau. À la première page du carnet F (F comme femme, apparemment), Burden a écrit : "Hymnes au beau sexe." Des pages et des pages de citations suivent. Un bref échantillonnage suffira à en donner la saveur : Hésiode : "Qui se fie à une femme fait confiance aux voleurs." Tertullien : "Tu (la femme) es la porte de l'enfer." Victor Hugo : "Dieu s'est fait homme, soit. Le diable s'est fait femme." Ezra Pound (Canto XXIX) : "La femme est un élément, la femme est chaos, une pieuvre, un processus biologique." À la suite de ces fragments de flagrante misogynie, Burden avait agrafé sur une seule page des douzaines d'articles de journaux et de magazines sur lesquels elle avait écrit le mot : *escamotées*. Il n'y avait pas de thème commun à ces divers articles et je me demandai ce qu'ils faisaient dans le même sac. Et puis je compris ce qu'ils avaient en partage : des listes. Dans chacun de ces articles était incluse une liste de plasticiens, de romanciers, de philosophes et de scientifiques contemporains, dans laquelle n'apparaissait aucun nom de femme.

Dans V, Burden se réfère aussi à des livres savants, avec et sans citations. Je trouvai celle-ci : "L'image de « la femme en monstre », où des femmes sont représentées sous forme de

serpents, d'araignées, d'extraterrestres et de scorpions, est très répandue dans la littérature pour garçons, non seulement aux États-Unis mais également en Europe et au Japon (cf. T, p. 97).” Avec cette référence entre parenthèses, Burden renvoie à son carnet T, comme tératologie – l'étude des monstres –, qui, ainsi qu'elle l'explique à la première page, est “la catégorie qui n'est pas une catégorie, la catégorie censée contenir ce qui ne peut être contenu”. Burden avait l'obsession des monstres et collectionnait les documents scientifiques et littéraires s'y rapportant. À la page 97 du carnet T, elle cite Rabelais, dont les monstres comiques ont changé la face de la littérature, et fait observer que Gargantua n'est pas né par l'orifice habituel : “Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquelz sursaulta l'enfant, et entra en la vene creuse, et gravant par le diaphragme jusques au dessus des espauls (où ladicte vene se part en deux), print son chemin à gauche, et sortit par l'aureille senestre” (livre I, chapitre 6). Immédiatement après, elle écrit : “Mais le monstre n'est pas toujours une rabelaisienne merveille de robustes appétits et d'hilarité sans borne. C'est parfois une créature solitaire et incomprise (cf. M et N).”

Deux carnets densément remplis (M et N) traitent de l'œuvre de Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle (1623-1673), et de l'organicisme matérialiste vers lequel évolua sa pensée dans sa maturité. Il est toutefois question également, dans ces deux carnets, des œuvres de Descartes, Hobbes, More et Gassendi. Burden rapproche Cavendish de philosophes contemporains tels que Ciolin McGinn et David Chalmers, mais aussi, entre autres, du phénoménologue Dan Zahavi et du neuroscientifique Vittorio Gallese. Après avoir lu ces passages, un de mes collègues en neurobiologie, Stan Dickerson, qui n'avait jamais entendu parler ni de Burden ni de Cavendish, qualifia la thèse de Burden de “quelque peu audacieuse, mais cohérente et bien informée”.

Bien que Cavendish eût vécu au XVII<sup>e</sup> siècle, Harriet Burden la considérait comme son *alter ego*. Au cours de sa vie, la duchesse de Newcastle publia des ouvrages de poésie, de fiction et de philosophie naturelle. Bien qu'il y eût à l'époque quelques personnes pour défendre et admirer son œuvre – dont, il convient de le souligner, son époux William Cavendish –, la duchesse se



sentait cruellement contrainte par son sexe et exprima à de multiples reprises l'espoir que la postérité lui apporterait lecteurs et approbation. Snobée par un grand nombre de ceux avec qui elle aurait aimé engager le dialogue, elle s'inventa dans ses écrits tout un monde d'interlocuteurs. De même que pour Cavendish, je pense qu'on ne peut comprendre Burden que si l'on prend en considération le caractère dialogique de sa pensée et de son art. Tous ses carnets peuvent être lus comme des formes de dialogues. Elle passe sans cesse de la première à la deuxième personne, et puis à la troisième. L'écriture de certains passages évoque des disputes entre deux versions d'elle-même. Une voix énonce une idée. Une autre la conteste. Ses carnets étaient devenus le terrain où sa colère et son intelligence écartelée pouvaient se livrer bataille sur la page.

Burden se plaint avec amertume du sexisme régnant dans l'univers de la culture, dans le monde de l'art en particulier, mais elle déplore aussi sa "solitude intellectuelle". Elle remâche son isolement et invective ses nombreux ennemis ou supposés tels. En même temps, son écriture (à l'instar de celle de Cavendish) se teinte d'extravagance et de grandiloquence : "Je suis un Opéra. Une Insurrection. Une Menace", écrit-elle dans un article qui fait ouvertement état de sa proximité spirituelle avec Cavendish. Comme chez cette dernière, son désir d'être reconnue de son vivant finit par se métamorphoser en l'espoir que son œuvre soit enfin remarquée, sinon de son vivant, du moins après sa mort.

Burden a tant écrit et sur tant de sujets que mon dilemme s'articulait sur cette question capitale : Que prendre et que laisser ? Certains des carnets ont un contenu ésotérique exclusivement intelligible pour des lecteurs versés en histoire de la philosophie, en science ou en histoire de l'art. Je trouvais déconcertantes certaines des notions auxquelles elle faisait référence, et même après que j'en avais retrouvé l'origine, leur signification dans le contexte de ses écrits me demeurait souvent obscure. J'ai concentré mon attention sur *Masquages*, et n'ai inclus que les passages en relation directe ou indirecte avec le projet pseudonyme. Les premiers extraits des journaux de Burden présentés dans ce volume proviennent du carnet C (Confessions ? Confidences ?), des Mémoires dont Burden commença la rédaction au début de

2002, peu après son soixante-deuxième anniversaire, mais qu'elle semble avoir abandonnés pour revenir à ses autres carnets et à un style plus fragmenté.

Je trouvai néanmoins indiqué de tâcher de construire une sorte de récit à partir des divers documents que Burden nous a laissés. Ethan Lord me suggéra de recueillir des témoignages écrits ou oraux de proches de sa mère, afin d'enrichir *Masquages* de perspectives supplémentaires. Je décidai alors de solliciter des informations auprès des personnes qui avaient été au courant du projet pseudonyme ou y avaient été impliquées d'une manière quelconque.

Depuis l'exposition à la galerie Grace, l'intérêt porté à l'œuvre de Harriet Burden s'est accru de manière exponentielle, en dépit de la polémique qui perdure à propos de ses "masques" et, surtout, à propos de ses relations avec le dernier – et, de loin, le plus célèbre – de ces trois artistes, Rune. Bien qu'il y ait consensus sur le fait que Burden est l'auteur de *L'Histoire de l'art occidental* de Tish ainsi que des *Chambres de suffocation* d'Eldridge, il n'y a guère d'accord quant à ce qui s'est réellement passé entre elle et Rune. D'aucuns estiment que Burden n'est pas responsable d'*Au-dessous* ou n'a que très peu contribué à cette installation, d'autres sont convaincus que Burden l'a créée sans Rune. D'autres encore soutiennent qu'*Au-dessous* était une œuvre de collaboration. S'il n'est sans doute pas possible de déterminer exactement qui en est l'auteur original, il est manifeste que Burden s'est sentie trahie par Rune et s'est retournée contre lui. Elle a également acquis la conviction qu'il lui avait dérobé quatre œuvres dans son atelier, bien que nul ne pût expliquer comment le vol aurait pu avoir lieu, le bâtiment étant fermé à clé et protégé par un système d'alarme. *Fenêtres*, une série de douze pièces, fut vendue comme une œuvre de Rune. Les douze boîtes ressemblent à des constructions fabriquées par Burden et il est à tout le moins possible que quatre d'entre elles aient été d'elle et non de lui.

La version que Rune aurait donnée de ces événements n'a pu être incluse dans la présente anthologie. Suicide ou pas, sa mort, en 2004, fut abondamment commentée et fit sensation dans les médias. La carrière de Rune a inspiré toute une littérature. Son œuvre a fait l'objet de multiples recensions, et de nombreux

articles critiques ainsi que plusieurs livres sur lui et son œuvre sont disponibles pour quiconque s’y intéresse. Je souhaitais néanmoins que le point de vue de Rune soit représenté dans ce recueil et j’ai demandé à Oswald Case, journaliste qui fut ami et biographe de Rune, de contribuer à l’ouvrage, ce qu’il a accepté de bonne grâce. Les autres participants sont Bruno Kleinfeld, Maisie et Ethan Lord, Rachel Briefman, une très proche amie de Burden, Phineas Q. Eldridge (le deuxième “masque” de Burden), Alan Dudek (*alias* le Baromètre), qui a habité chez Burden, et Sweet Autumn\* Pinkney, qui a travaillé en tant qu’assistante à *L’Histoire de l’art occidental* et a connu Anton Tish.

En dépit d’efforts herculéens de ma part, je n’ai pas réussi à entrer en contact avec Tish, dont le récit de ses relations avec Burden aurait été d’une valeur inestimable. Une brève interview de lui figure néanmoins dans ce recueil. En 2008, j’ai écrit à la sœur de Rune, Kirsten Larsen Smith, pour lui demander un entretien à propos de la collaboration de son frère avec Burden, mais elle s’y est refusée, disant que le décès prématuré de son frère l’avait trop éprouvée pour qu’elle se sente en mesure d’en parler. Et puis, en mars 2011, alors que j’avais terminé la compilation et la préparation de tous les éléments du livre, Smith m’appela pour m’expliquer qu’elle avait décidé d’accéder à ma demande d’entretien. Ma conversation avec elle a été ajoutée au présent ouvrage. Son courage et l’honnêteté avec laquelle elle m’a parlé de son frère m’ont inspiré une profonde reconnaissance.

J’ai inclus un court essai de la critique d’art Rosemary Lerner, qui travaille actuellement à un livre sur Burden, des entretiens avec deux des galeristes qui ont exposé les “masques” de Burden, et deux brèves recensions parues après le vernissage des *Chambres de suffocation*, une exposition qui a été l’objet de beaucoup moins d’attention que les deux autres faisant partie de la trilogie des *Masquages*. J’ai ajouté à l’anthologie l’article de Timothy Hardwick publié après la mort de Rune parce qu’il évoque les opinions de Rune sur l’intelligence artificielle, sujet qui intéressait également Burden, même si ce qu’elle a écrit à ce propos suggère qu’elle et lui n’étaient pas du même avis.

Je ressens l’obligation d’aborder la question de la maladie mentale. Bien que, dans un essai consacré à Burden dans *Art Lights*,

Allison Shaw ait qualifié l'artiste de "parangon de santé mentale dans un monde dément", Alfred Tong adopte la position opposée dans un article paru dans *Blank : a Magazine for the Arts* :

Harriet Burden était riche. Elle n'a jamais dû travailler après son mariage avec le célèbre marchand et collectionneur d'art Felix Lord. Lorsqu'il est mort, en 1995, elle a souffert d'une dépression mentale complète et a été soignée par un psychiatre dont elle devait rester la patiente durant le reste de sa vie. Au dire de tous, Burden était excentrique, paranoïaque, agressive, hystérique et même violente. Plusieurs personnes l'ont vue agresser physiquement Rune à Red Hook, au bord de l'eau. L'un des témoins m'a confié à titre personnel que Rune a quitté la scène en sang et contusionné. J'ai le plus grand mal à comprendre comment qui que ce soit pourrait croire qu'elle était ne fût-ce que proche d'une stabilité suffisante pour élaborer *Au-dessous*, installation aussi rigoureuse que compliquée qui est peut-être la plus importante des œuvres de Rune.

Dans les extraits de ses journaux ci-après, Burden évoque sa souffrance après la mort de son mari, et elle parle du Dr Adam Fertig, dont elle se sent l'obligée. Tong a raison lorsqu'il dit qu'elle continua à voir Fertig, un psychiatre et psychanalyste, pendant les huit années qui lui restaient à vivre. Elle était en psychothérapie chez lui une fois par semaine. Il est vrai aussi qu'elle donna un coup de poing à Rune devant de nombreux témoins. Les conclusions que Tong tire de ces faits sont, néanmoins, largement infondées. L'auteur des carnets est une personne sensible, tourmentée, en colère et, comme la plupart d'entre nous, sujette aux aveuglements névrotiques. C'est ainsi qu'elle semble souvent oublier que c'est *elle* qui a pris la décision de quitter le monde de l'art. Elle a exposé son œuvre en s'abritant derrière deux, voire trois masques masculins, mais elle refusait de montrer à quelque marchand d'art que ce fût les pièces qu'elle avait accumulées au fil de nombreuses années, ce qui fait plus que suggérer un autosabotage.

Complétée par les textes et les déclarations des personnes qui l'ont bien connue, ma lecture attentive des vingt-quatre carnets m'a donné une vision nuancée de Harriet Burden, l'artiste et la

femme, mais durant les six années pendant lesquelles j’ai travaillé de manière intermittente à cette anthologie – en identifiant de mon mieux ses références et recoupements, tout en m’efforçant de pénétrer ses significations multiples – j’avoue avoir éprouvé à plusieurs reprises l’inconfortable impression que le fantôme de Harriet Burden riait derrière mon épaule. Dans ses journaux, elle se qualifie plusieurs fois d’“arnaqueuse”, et elle semble s’être délectée à toutes sortes de ruses et de jeux. Seules deux lettres manquent à l’alphabet des carnets de Burden, le I et le O. La lettre I, c’est, bien entendu, le pronom désignant la première personne du singulier en anglais, et je me mis à me demander comment Burden pouvait s’être refusée à tenir un carnet sous cette lettre et si elle ne l’avait pas dissimulé quelque part, ne fût-ce que pour taquiner des gens comme moi, dont elle avait manifestement espéré qu’ils finiraient par s’intéresser à elle et à son œuvre. Il existe apparemment deux références entre parenthèses au I, mais il se pourrait aussi qu’elle ait voulu écrire le chiffre 1. Quant au O, c’est non seulement une lettre mais aussi un chiffre – nullité, ouverture, néant. Peut-être a-t-elle délibérément exclu cette lettre de son alphabet. Je l’ignore. Et Richard Brickman. Il y a des centaines de Richard Brickman aux États-Unis, mais je parierais que Brickman était un autre encore des pseudonymes de Burden. Et lorsque Ethan m’a raconté que sa mère avait publié au moins un essai critique, en 1986, sous le nom absurde de Roger Raison, ma conviction s’est affermie, bien que je ne dispose pas du moindre indice susceptible de confirmer mon hypothèse.

La meilleure politique consiste sans doute à laisser le lecteur de ce qui suit juger par lui-même de ce que Harriet Burden voulait ou ne voulait pas dire, et de la confiance à accorder à ce qu’elle raconte d’elle-même. L’histoire qui se dégage de cette anthologie de voix est intime, contradictoire et, je l’admets, plutôt étrange. J’ai tâché d’assembler de mon mieux les textes selon un ordre raisonnable et, le cas échéant, d’éclairer par des notes les écrits de Burden, mais les mots sont ceux des contributeurs et je les ai laissés tels quels, à l’exception de quelques interventions éditoriales mineures.

Il me faut enfin ajouter quelques mots à propos du titre de cet ouvrage. Dans le carnet R (peut-être pour *revenant*, *revisiter* ou

*répétition* – ces trois mots font des apparitions multiples), figure un espace blanc suivi des mots “Des monstres chez soi”. Ces mots m’ont servi de titre de travail jusqu’à réception de tous les textes, organisation de ceux-ci dans l’ordre actuel et lecture de l’ensemble *in extenso*. J’ai alors décidé que le titre emprunté par Burden à Cavendish pour le donner à la dernière œuvre d’art qu’elle a pu achever avant sa mort convenait mieux au récit dans son ensemble : *The Blazing World, Le Monde flamboyant*.

I. V. HESS

#### POST-SCRIPTUM

Au moment où ce livre partait sous presse, Maisie et Ethan Lord ont repris contact avec moi pour me signaler qu’ils venaient de retrouver un autre carnet : le carnet O. Les entrées contenues dans O apportent des informations supplémentaires sur les relations de Burden avec Rune, et révèlent que Richard Brickman est bien, ainsi que je l’avais deviné, un pseudonyme de Burden elle-même. Les pages les plus significatives de ce carnet ont été ajoutées à ce volume mais, étant donné qu’elles n’ont pas fondamentalement modifié ma vision de l’artiste, je n’ai pas révisé mon introduction. Au cas où ce livre devrait quelque jour connaître une réédition, et où l’on découvrirait le carnet I (dont l’existence ne fait désormais plus de doute pour moi), je pourrais bien avoir à revenir sur mon texte et à le modifier en conséquence.

I. V. HESS

HARRIET BURDEN  
Carnet C (fragment des Mémoires)

J'ai commencé à les faire un an environ après la mort de Felix : totems, fétiches, enseignes, des créatures à son image et pas tellement à son image, toutes sortes de drôles de corps dont mes enfants avaient peur, alors qu'ils étaient adultes et ne vivaient plus avec moi. Ils soupçonnaient le chagrin de m'avoir fait péter les plombs, surtout lorsque j'ai décidé que certaines de mes carcasses devaient être chaudes, afin que, en les prenant dans ses bras, on puisse sentir cette chaleur. Maisie me disait : "Calme-toi, maman, c'est trop. Il faut que tu arrêtes, tu n'es plus jeune, tu sais." Et Ethan, en bon Ethan qu'il est, exprimait sa désapprobation en les qualifiant de "monstres maternels", "papas chosifiés" et "*patres horribiles*". Seule Aven, notre petite merveille, appréciait mes poupées chéries. Elle n'avait pas deux ans à l'époque et les considérait avec gravité et une grande délicatesse. Elle adorait poser la joue contre un ventre tiède et gazouiller.

Mais il faut que je revienne en arrière. J'écris ceci parce que je ne fais pas confiance au temps. Moi, Harriet Burden, dite Harry pour mes vieux amis et un choix de nouveaux amis, j'ai soixante-deux ans, rien d'excessivement vénérable mais en bonne voie vers LA FIN, et il me reste trop de choses à faire avant que ne surviennent la révélation que l'une de mes douleurs est une tumeur, la démente sémantique ou le camion fou qui saute sur le trottoir et m'écrase contre un mur, me coupant le souffle à jamais. La vie consiste à traverser un champ de mines sur la pointe des pieds. On ne sait jamais ce qui va arriver et, si vous voulez mon avis, on n'a pas tellement prise non plus sur ce qu'on laisse derrière soi. Mais ce qui est sacrément certain, c'est

qu'on peut en raconter l'histoire et se casser la tête à essayer de la raconter juste.

Les commencements sont des énigmes. Maman et papa. Le fœtus flottant. *Ab ovo*. Il y a néanmoins dans la vie de multiples moments qu'on pourrait qualifier d'originaires ; il suffit de les reconnaître pour ce qu'ils sont. Felix et moi prenions le petit-déjeuner, là-bas dans l'ancien appartement du 1185, Park Avenue. Il avait décalotté son œuf à la coque, comme il le faisait tous les matins, d'un coup précis de son couteau sur la coquille, et il portait à sa bouche la cuiller avec son contenu blanc et jaune coulant. Je le regardais parce qu'il me semblait sur le point de me parler. Il eut, un instant, une expression de surprise, la cuiller tomba sur la table, et puis par terre, et il s'affaissa en avant, le front sur un morceau de toast beurré. La lumière venue de la fenêtre éclairait faiblement la table et sa nappe bleue et blanche, le couteau abandonné gisait de travers sur la soucoupe de la tasse de café ; la salière et le poivrier verts se trouvaient à quelques centimètres de son oreille gauche. Je ne peux pas avoir enregistré cette image de mon mari effondré sur son assiette pendant plus d'une fraction de seconde, mais l'image s'est gravée dans mon esprit et je la vois toujours. Je la vois, bien que je me sois précipitée, lui aie soulevé la tête, tâté le pouls, que j'aie appelé à l'aide, respiré dans sa bouche, prié mes prières confuses et profanes et écouté hurler les sirènes, assise à l'arrière de l'ambulance avec les ambulanciers. À ce moment-là j'étais devenue une femme de pierre, une observatrice qui était aussi actrice dans la scène. Je me souviens de tout cela parfaitement, et pourtant une partie de moi est toujours assise là, à la petite table près de la fenêtre de la cuisine longue et étroite, en train de regarder Felix. C'est le fragment de Harriet Burden qui jamais ne s'est relevé, jamais n'est reparti.

Je franchis le pont et m'achetai un immeuble à Brooklyn, un quartier plus miteux à cette époque qu'il ne l'est aujourd'hui. Je voulais échapper au monde de l'art de Manhattan, ce globe incestueux, friqué et tournoyant composé d'individus qui achètent et vendent des *objets* esthétiques. Dans ce microcosme décadent, il est juste de dire que Felix avait été un géant, pourvoyeur des étoiles, et moi, l'épouse artiste de Gargantua. L'épouse avait pris le pas sur l'artiste, toutefois, et une fois Felix disparu,



les habitants de ce *beau monde*\* se soucièrent peu de savoir si je restais là ou si je les quittais pour une région lointaine du nom de Red Hook. J'avais eu deux marchands. Tous deux m'avaient laissée tomber, l'un après l'autre. Mes œuvres ne s'étaient jamais bien vendues et on n'en parlait guère, mais pendant trente ans j'avais joué l'hôtesse pour tous ces gens – les collectionneurs, les artistes et ceux qui écrivent sur l'art – un club dont les membres dépendent les uns des autres, si coincés et si dépassés que leurs identités semblent se fondre. À l'époque où je fis mes adieux à tout cela, les nouvelles “valeurs sûres”, fraîches émoulues des écoles d'art, avaient commencé à me paraître universellement identiques, avec leurs films ou leurs performances, leur bavardage prétentieux et leurs allusions théoriques alambiquées. Au moins, ces jeunes avaient de l'espoir. Ils avaient pour mentors les sans-espoir : ces débiles qui écrivaient pour *Art Assembly*, un torchon hermétique resservant régulièrement des reliefs refroidis de théorie littéraire française à ses lecteurs enthousiastes et tout aussi ignorants. Des années durant, j'avais fait de tels efforts pour tenir ma langue que je l'avais presque avalée. Des années durant, j'avais navigué autour de la table de la salle à manger, vêtue de différents atours du genre voyant et excentrique, face au Klee, en dirigeant adroitement le trafic, et souriante, toujours souriante.

Felix Lord m'avait découverte plantée dans sa galerie en fin d'après-midi, un samedi, à Soho, en contemplation devant un artiste qui a disparu depuis longtemps mais a eu son heure de gloire dans les années 1960 : Hieronymus Hirsch<sup>1</sup>. J'avais vingt-six ans. Il en avait quarante-huit. Je mesurais un mètre quatre-vingt-huit. Lui un soixante-seize. Il était riche. J'étais pauvre. Il me dit que mes cheveux me donnaient l'air de quelqu'un qui aurait survécu à une électrocution et qu'il fallait que j'y fasse quelque chose.

Ce fut l'amour.

1. Il n'existe aucun document témoignant de l'existence d'un artiste de ce nom. Pourquoi Burden déforme-t-elle le nom du peintre flamand du xv<sup>e</sup> siècle Hieronymus Bosch (ca 1450-1516), donnant ainsi un caractère de fiction à un récit autobiographique? On l'ignore. Dans le carnet C, Burden écrit à propos du *Jardin des délices* : “Sans doute le plus grand peintre des frontières du corps et de leurs significations oniriques. Lui et Goya.”