



HAL
open science

Derrida, la cécité et les "arts du visible". Une perspective philosophique sur les représentations artistiques du handicap

Marion Chottin, Camille Noûs

► To cite this version:

Marion Chottin, Camille Noûs. Derrida, la cécité et les "arts du visible". Une perspective philosophique sur les représentations artistiques du handicap. *Alter: European Journal of Disability Research / Revue européenne de recherche sur le handicap*, 2021, 15 (3), pp.249-261. 10.1016/j.alter.2021.05.002 . hal-03098793

HAL Id: hal-03098793

<https://hal.science/hal-03098793>

Submitted on 21 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Derrida, la cécité et les "arts du visible". Une perspective philosophique sur les représentations artistiques du handicap

Marion Chottin et Camille Noûs

Résumé

L'objectif de cet article est de déterminer ce qu'une approche philosophique, celle que Jacques Derrida met en œuvre à propos de la cécité dans ses *Mémoires d'aveugle*, peut apporter aux études culturelles sur le handicap. À partir de quelques-unes des peintures et des dessins reproduits dans cet ouvrage de 1990, la présente étude entend d'abord montrer que, pour Derrida, c'est une manière particulière de considérer le mutisme des œuvres d'art visuel qui conduit à voir ou à imaginer, dans celles qui montrent des aveugles, des représentations de la cécité qui ont en commun de faire d'elle une impuissance. Cet article analyse ensuite comment, pour le philosophe, ces mêmes œuvres peuvent être abordées en vertu d'une seconde manière d'envisager leur mutisme, et ainsi lues comme donnant à penser une cécité tout à fait autre, entendue cette fois comme puissance hautement résistante aux récits qui, dans l'Histoire, ont fait d'elle une impuissance. Il propose pour finir de compléter cette manière de lire les images picturales de la cécité au moyen du « schème du retournement » théorisé par Stiker et du « néo-historicisme » appliqué par Snyder et Mitchell aux représentations artistiques du handicap.

The aim of this paper is to determine what a philosophical approach, the one that Jacques Derrida uses on blindness in his *Memoirs of the Blind*, can bring to Cultural Disability Studies. Using some of the paintings and drawings reproduced in this 1990 work, the present study first intends to show that, for Derrida, it is a particular way of considering the mutism of visual art works that leads to seeing or imagining, in those that show blind people, representations of blindness that have in common to make it a powerlessness. This paper then analyses how, for the philosopher, these same works can be approached by virtue of a second way of considering their mutism, and thus read as giving rise to the idea of a completely different kind of blindness, understood this time as a power that is highly resistant to the narratives that, in history, have made it an powerlessness. Finally, he proposes to complement this way of reading pictorial images of blindness with Stiker's theorized "Reversal scheme" and the "neo-historicism" applied by Snyder and Mitchell to artistic representations of disability.

Mots clés

Derrida, Cécité, Représentation, Art, Études culturelles sur le handicap, schème du retournement, néo-historicisme

Derrida, Blindness, Representation, Art, Cultural Disability Studies, Reversal scheme New historicism

1. Introduction

En 1990, dans un entretien consacré aux arts de l'espace, Derrida réfléchit aux rapports qu'entretiennent les arts "visuels" et le discours. Il commence par distinguer taciturnité et mutisme, qui sont deux sortes de silence : « La taciturnité est le silence d'une chose qui peut parler, alors que nous appelons "mutisme" le silence d'une chose qui ne peut pas parler » (2013a, p. 22). Une œuvre d'art "visuel", telle une peinture ou un dessin, ne peut pas parler : elle n'est pas taciturne mais muette. Le philosophe fait ainsi sienne l'idée de mutisme de l'œuvre issue de la tradition de l'*ut pictura poesis*, syntagme emprunté à Horace qui, à la Renaissance, fait le succès de la formule attribuée par Plutarque à Simonide, "la peinture est une poésie muette" ("et la poésie une peinture parlante"). Pour Derrida, on peut cependant interpréter ce mutisme de deux façons très différentes. Soit on considère que « les œuvres silencieuses sont en fait déjà parlantes », au sens où des discours les précèderaient et se logeraient en elles en puissance, et alors l'œuvre « devient le lieu même d'une parole qui est d'autant plus puissante », au sens « d'autoritaire », « qu'elle est silencieuse », qu'elle est un discours caché. Soit on estime que « l'œuvre est complètement étrangère ou hétérogène à la parole », et alors « on peut voir là une limite à partir de laquelle sa résistance s'insurge contre l'autorité du discours, contre l'hégémonie discursive » (*ibid.*). Cette fois à rebours de la tradition de l'*ut pictura poesis*, qui subordonne la peinture à la poésie, donc au discours, Derrida, comme il l'avait déjà fait dans *La Vérité en peinture* (1978), opte pour cette dernière interprétation du mutisme de l'œuvre. Notre question est alors la suivante : qu'est-ce qui, dans les peintures et les dessins figurant des aveugles que le philosophe prend pour thème de l'exposition que le musée du Louvre lui propose d'organiser en 1990, « s'insurge » contre « l'hégémonie discursive », et de quel discours hégémonique s'agit-il ?

Notre questionnement s'inscrit dans le champ des études culturelles sur le handicap¹, qui, aussi bien dans le monde anglo-saxon (sous le nom de *Cultural Disability Studies*) qu'en Europe et notamment en France (où il n'est pas encore institutionnalisé), interroge les façons dont ce que l'on nomme aussi "déficiences" – motrices, mentales, psychiques, sensorielles, cognitives – est traité par l'art en général. Un tel champ de recherche s'ancre lui-même dans le dépassement du modèle social du handicap : comme l'écrit Tom Shakespeare, « les personnes concernées par la déficience sont discriminées (handicapées) non seulement par les réalités matérielles, mais encore par les préjugés » (1997, p. 229)². C'est à ce titre que les sciences humaines ou humanités (littérature, histoire, philosophie...) et non les seules sciences sociales (sociologie, sciences politiques, anthropologie...) sont légitimes, et requises aux études sur – ou, selon la proposition de Henri-Jacques Stiker, « à propos » du handicap (2019)³. Depuis cette perspective, nous proposons de questionner les réflexions de Derrida sur les représentations de la cécité dans les arts visuels, afin d'évaluer ce que peut, en la matière, la philosophie. Il s'agit pour nous de mettre au jour et d'interroger, non pas la conception derridienne de la cécité (Chottin, 2019), mais sa façon d'interpréter, en philosophe, ses représentations picturales : quelle méthode met-il en œuvre quand il attribue une puissance subversive aux dessins et aux peintures qui montrent des aveugles ? Cette approche est-elle féconde pour les études culturelles sur le handicap, et, le cas échéant, à quel(s) titre(s) ?

À partir de quelques-unes des œuvres reproduites dans son ouvrage *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), nous montrerons d'abord que Derrida n'occulte pas la première façon de considérer le mutisme des œuvres d'art, mais, plutôt, établit que cette manière de les aborder révèle des représentations de la cécité qui ont en commun de

¹ Nous employons dans cet article le terme de "handicap" de façon assez lâche, pour désigner les différentes altérations organiques et psychiques qui sont, d'après la loi et l'opinion françaises, considérées comme tel.

² Nous avons traduit cette citation, de même que toutes celles qui suivent.

³ Selon Stiker, il s'agit de « ne pas laisser penser que ces études se situent en surplomb, en dehors de l'expérience » (p. 324).

faire d'elle une impuissance. Puis nous analyserons comment, pour le philosophe, ces mêmes œuvres peuvent être abordées de la seconde manière, et lues comme donnant à penser une cécité tout à fait autre, entendue cette fois comme puissance hautement résistante à « l'hégémonie discursive », qui, dans l'Histoire, en a fait une impuissance. Nous soutiendrons pour finir qu'une telle manière de lire les images picturales de la cécité n'est pas sans poser difficulté du point de vue des *Cultural Disability Studies*, et déterminerons la façon d'appréhender les représentations artistiques du handicap qui nous paraît la plus juste.

2. Les dessins d'aveugles représentent des aveugles

Les *Mémoires* de Derrida suffisent à témoigner de l'importance quantitative, confirmée par l'histoire de l'art, des représentations artistiques liées d'une manière ou d'une autre à la cécité (Blanc & Stiker, 2003 ; Stiker, 2006 ; Liesen, 2003, 2011 ; Romano, 2006). Nous ne pouvons ainsi que souscrire à ce constat de Sharon L. Snyder et David T. Mitchell : « Tandis que les autres identités – raciales, sexuelles et ethniques – ont souligné la pénurie d'images les concernant au sein de la grande littérature, les représentations du handicap sont pléthore dans les arts visuels et narratifs. La marginalisation des personnes handicapées s'est donc produite au milieu même d'une circulation incessante de leurs images » (2000, p. 5). Fondateur de la « *Disability aesthetics* », Tobin Siebers indique la conséquence d'une telle « circulation incessante » : l'esthétique du handicap « ne vise pas à mettre au jour l'exclusion du handicap de l'Histoire de l'art – une telle exclusion n'ayant jamais eu lieu – mais à rendre manifeste le rôle influent que celui-ci y joue » (2005, p. 543). À ce titre, nous pouvons rétrospectivement inscrire les *Mémoires d'aveugle* de Derrida dans le champ de l'esthétique du handicap.

Entrons à présent dans sa pensée. Pour le philosophe, dire que les dessins d'aveugles représentent des aveugles n'est pas un truisme, mais équivaut à s'inscrire dans la tradition qui fait des œuvres d'art des représentations mimétiques – qui considère que l'artiste copie une réalité extérieure. Si l'on estime en outre, à la manière de l'*ut pictura poesis*, que l'œuvre, quoique muette, fait fond sur du discours, surgit l'idée selon laquelle les aveugles que ces dessins représentent sont des êtres qui oscillent entre défaut et excès de connaissance.

Pour comprendre ce point, partons, comme le fait Derrida, des études d'aveugles d'Antoine Coypel, et plus précisément de celle par laquelle s'ouvre son ouvrage⁴. Cette étude montre un homme de trois quarts dos, enveloppé de la tête aux pieds d'un manteau à capuche, penché en avant du côté gauche de la toile, les mains devant lui comme explorant l'espace. Si l'on tient que cette œuvre, muette, s'inscrit dans une tradition discursive, en quoi celle-ci consiste-t-elle ? Pour Derrida, il s'agit de la culture d'origine juive et chrétienne qui, « dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir » (1990, p. 18), et fait de la chute physique la métaphore de la faute. Ce que l'on voit ou ce que l'on imagine⁵ alors dans l'étude de Coypel est un aveugle en train de chuter ou de faillir, au double sens d'avoir une défaillance corporelle et de fauter. Et Derrida de citer le fameux passage de l'*Évangile selon Saint-Luc* (6, 39) dans lequel Jésus met en garde les Pharisiens, qui se revendiquent seuls dépositaires de la loi divine : « Un aveugle peut-il conduire un autre aveugle ? Ne tomberont-ils pas tous deux dans une fosse ? » (p. 15). Ce texte, qui entend la cécité, au sens figuré du terme, comme ignorance de la véritable lumière, c'est-à-dire de la Révélation christique, est ainsi ce qui nous fait voir ou imaginer un corps en faillite dans ce dessin de Coypel.

Une autre étude du même peintre, quand on l'aborde selon la même méthode, vient confirmer ce point. Intitulée *L'Erreur*⁶, elle figure elle aussi un corps penché en avant, cette

⁴ A. Coypel, *Étude d'aveugle*, vers 1684, Musée du Louvre, France. Œuvre reproduite p. 13 des *Mémoires d'aveugle*.

⁵ Pour les personnes qui ne voient pas, c'est bien sûr d'imagination qu'il s'agit.

⁶ A. Coypel, *L'erreur*, vers 1702, Musée du Louvre, France. Œuvre reproduite p. 20 des *Mémoires d'aveugle*.

fois-ci partiellement dénudé et positionné face au spectateur, les mains en avant, orientées vers la droite de la toile. C'est un corps aveugle mais pas un corps d'aveugle : l'homme dessiné porte un bandeau sur les yeux. Le titre de l'étude dit ce qu'il faut y lire : le corps aveugle en tant qu'il chute est une allégorie de l'erreur, et le bandeau, que cet homme pourrait sans doute retirer, signifie pour Derrida que cette erreur est volontaire, et donc fautive. L'erreur comme étant toujours en même temps une faute – tel est le *logos*, ouvert par son titre, qui précède l'œuvre et lui donne sens (1990, p. 18). Le philosophe rapproche alors cette étude de la théorie cartésienne de l'erreur, formulée seulement quelques décennies auparavant (p. 21). D'après Descartes en effet (1647/1996, pp. 42–43), l'erreur se produit lorsque la volonté humaine, qui est infinie, se précipite et devance ce que l'entendement a en vue, c'est-à-dire quand l'esprit affirme une chose qu'il ne connaît pas distinctement. Ce qui ne signifie autre chose que le caractère volontaire de l'erreur – non pas au sens où l'on voudrait se tromper, précise Descartes, mais en cela que l'on veut trancher, même lorsqu'on ne dispose pas des connaissances suffisantes pour atteindre le vrai. L'homme porte donc l'entière responsabilité de ses erreurs. Aussi existe-t-il pour Derrida des discours, qui, aussi bien chronologiquement que logiquement, précèdent les œuvres, et, pour ce qui est des dessins d'aveugles, donnent à voir, dans ces œuvres, la cécité comme allégorie de l'ignorance et de la faute. Mais, selon cette approche même, ces corps aveugles représentés peuvent signifier davantage.

Observons ou imaginons par exemple le dessin intitulé *Les Philistins crevant les yeux de Samson*⁷, attribué à Gérard Hoet. L'œuvre cette fois n'est pas allégorique et appartient au genre de la peinture d'Histoire. Son titre invite à voir ou à imaginer Samson maintenu au sol par plusieurs hommes en armes, au moment où l'un d'eux s'apprête à lui enfoncer un poignard dans l'œil gauche. Selon cette première façon de lire les œuvres, ce dessin représente donc le

⁷ G. Hoet (attribué à), *Les Philistins crevant les yeux de Samson*, vers 1706, Musée du Louvre, France. Œuvre reproduite p. 108 des *Mémoires d'aveugle*.

moment précis où Samson est aveuglé – c’est-à-dire que via son titre, on interprète cette œuvre en la référant à un discours, en l’occurrence à un récit du « Livre des juges », l’histoire bien connue de la ruse de Dalila dont Samson est tombé amoureux et dont elle réduit (momentanément) la force à néant en lui coupant les cheveux. Dalila appelle aussitôt les membres de son clan, les Philistins, et c’est alors que ceux-ci crèvent les yeux de Samson : il s’agit pour eux de le punir d’avoir détruit leurs champs et tué mille des leurs. Cette œuvre présente donc la cécité non pas comme allégorie de l’ignorance ou de la faute, mais comme châtement, *i.e.* conséquence de la faute. La *Bible* hébraïque mais aussi la mythologie grecque sont émaillées de plusieurs autres personnages bien connus qui ont subi le même sort : Tobit, Élymas, Œdipe, Tirésias, le géant Orion, etc. Tous ces récits d’aveuglements resserrent les liens qui unissent erreur coupable et cécité : le corps aveugle, dans cette « économie sacrificielle » (Derrida, 1990, p. 46), se fait stigmaté, corps marqué par la faute effectuée. Au lieu d’être ce qu’il est dans le christianisme, à savoir la représentation sensible d’un contenu intelligible (l’idée d’erreur ou d’errance de l’esprit), il est, dans la *Bible* hébraïque et la mythologie grecque, celui-là même qui a fauté. Cependant, ce corps aveugle est également, dans cette économie, corps voyant et connaissant.

C’est ce que montre, par exemple, l’étude *Isaac bénissant Jacob*⁸ du Primateice. Le titre de cette sanguine invite à reconnaître, sur la gauche, Isaac vieillard, assis sur sa couche, le corps légèrement penché vers la droite, la main gauche en avant bénissant son fils Jacob, agenouillé quant à lui au pied du lit. Derrière Jacob se trouve une femme, que l’on identifie comme étant Rebecca, penchée au-dessus des épaules de son fils. Cette étude représente ainsi une scène célèbre de la *Bible*, au cours de laquelle Isaac, devenu aveugle, bénit son fils cadet, Jacob, en lieu et place de l’aîné, Esaü, dont il devait, en vertu de la tradition, faire le nouveau chef de

⁸ Le Primateice, *Isaac bénissant Jacob*, sans date, Musée du Louvre, France. Œuvre reproduite p. 29 des *Mémoires d’aveugle*.

famille. C'est Rebecca, son épouse, qui est à l'origine de la ruse – Dieu lui ayant prédit que l'aîné de ses fils servirait le cadet. À l'occasion de son commentaire de l'œuvre, Derrida souligne que tout en étant, en apparence, trompé – on retrouve ici le lien entre défaillance et cécité – Isaac choisit le bon fils (celui qui aura le destin que l'on sait) comme s'il savait parfaitement ce qu'il faisait (1990, p. 100). C'est-à-dire que la cécité est ici associée à un don de prescience, que Derrida qualifie de « prime à l'aveuglement » (p. 111). Là encore, le motif est récurrent : Samson déjà était un élu de la providence divine, et Jacob lui-même, devenu aveugle, bénira à son tour le bon fils, Éphraïm, le cadet de Joseph, au lieu de son aîné Manassé – sans oublier, du côté grec, Tirésias, paradigme de l'aveugle voyant, que Derrida délaisse, avec Œdipe, parce qu'ils ont déjà beaucoup fait parler (p. 24). Ainsi, ces différents récits et les œuvres qui les imitent disent la cécité comme défaut de vue compensé par un excès de vision. Dès l'Antiquité, du moins à compter de Platon, la philosophie, d'après Derrida, a rationalisé ce topos en soutenant que la réalité la plus haute est invisible pour les yeux et que fermer les yeux du corps fait ouvrir ceux de l'âme : devenir aveugle au sensible permet de voir vraiment. Si les représentations produites par cette tradition mytho-religio-philosophique sont diverses, elles ont néanmoins ceci de commun que la cécité s'y trouve conçue comme « impuissance ou défaillance » (p. 48), écrit Jacques Derrida. Le fait même qu'elle donne parfois lieu à une compensation l'atteste : il ne peut y avoir de « prime à l'aveuglement » que parce que l'"aveuglement"⁹ lui-même est d'abord envisagé comme privation.

Cette conception de la cécité, qui semble aller de soi, se décline ainsi, pour Derrida, en trois figures – l'aveugle comme sujet de la « *méprise* », du « *châtiment* » et de la « *conversion* » (p. 96) – qui constituent autant de « lieux communs de notre culture » (p. 23), mais aussi de lieux de « violence (violence de la ruse et de la tromperie, violence du châtiment, violence de

⁹ Pour notre part, nous mettons le mot "aveuglement" entre guillemets lorsqu'il est pris comme synonyme de "cécité", en référence à l'usage que Derrida en fait – usage que nous jugeons problématique, eu égard à sa possible association avec le sens figuré du terme. Nous l'écrivons sans guillemets lorsqu'il renvoie à l'action d'aveugler.

la conversion et du martyr, aveuglement des yeux blessés ou de l'éblouissement) » (p. 91), dont ces aveugles sont objets. En isolant ces figures, Derrida procède donc d'une manière analogue à celle de plusieurs chercheuses et chercheurs en *Cultural Disability Studies*, qui, dans la littérature et les arts, mettent au jour un certain nombre de types, dont ils soulignent le caractère négatif, et de là préjudiciable aux personnes concernées. C'est ainsi que Leonard Kriegel (1987) isole deux principales figures littéraires du handicap, l'individu source de menace d'une part, et objet de pitié d'autre part. De son côté, Paul Longmore (2003) repère dans ces productions culturelles trois stéréotypes : la personne handicapée comme victime de châtement (nous retrouvons la deuxième figure derridienne de la cécité), comme objet d'un destin tragique, et enfin comme sujet de ressentiment, voire de haine à l'égard des individus prétendument normaux. Mais c'est de David Bolt (2014) que Derrida nous semble être le plus proche, puisque celui-là consacre tout un ouvrage aux représentations de la cécité et à la façon dont un petit nombre de stéréotypes anciens irriguent la littérature la plus récente.

Dans leur livre intitulé *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Snyder et Mitchell soulignent que cette approche, qui consiste à mettre au jour, dans les arts visuels et narratifs, « l'imagerie négative » (2000, p. 15) du handicap, fut chronologiquement première dans les *Cultural Disability Studies*. S'il est possible de la voir à l'œuvre dans les *Mémoires d'aveugle*, il ne l'est cependant pas d'assigner à ce texte l'objectif princeps des théoriciens précités : nulle part le philosophe n'indique vouloir montrer que les arts ont contribué à la stigmatisation – au sens de l'imposition d'un stigmate, selon la pensée de Goffman (1975) – des personnes handicapées.

Dès lors qu'elle est lue par le prisme des *Cultural Disability Studies*, la démarche philosophique de Derrida peut néanmoins les nourrir en retour. Soutenir, comme il le fait, que c'est en vertu du rapport qu'on leur fait entretenir avec les textes mythologiques et religieux qui les précèdent, qu'un ensemble d'œuvres d'art en viennent à représenter des aveugles, ou

plutôt un certain nombre de figures d'aveugles, revient en effet à dire 1) que ce sont avant tout ces textes qui renferment les stéréotypes incriminés, 2) que les œuvres d'art "visuel" ne sont représentatives de ces figures d'aveugles textuels qu'en vertu de la décision, plus ou moins consciente, de les considérer comme telles, 3) et qu'une telle décision repose elle-même sur une conception particulière de leur mutisme. Ainsi, Derrida, en philosophe, fait plus que relativiser, en montrant d'où ils proviennent, les stéréotypes de la tradition occidentale¹⁰ : il soutient qu'une telle conception de l'œuvre d'art est en elle-même problématique. Il la qualifie de « lecture égarée ou séduite » (1990, p. 23), et nous savons pourquoi : selon lui, une œuvre d'art visuel est muette en cela qu'elle est totalement hétérogène à l'ordre du discours, et nullement en ce sens qu'elle lui serait subordonnée. Dans cette optique, loin que les peintures et les dessins d'aveugles renferment en eux-mêmes les stéréotypes de la cécité, ce sont ces stéréotypes qui nous « jettent la tête la première » (*ibid.*) dans une telle lecture des œuvres et nous les y font rencontrer.

Selon Derrida, plutôt que muettes au sens (paradoxal) de « déjà parlantes », les œuvres d'art visuel doivent être considérées comme intrinsèquement muettes. « Alors », écrit-il, « sous ce thème général de la représentation, de l'aveugle en tant qu'il est représenté, qu'il est montré, là, tâtonnant ou guéri par le Christ, etc., une autre couche, si vous voulez, de l'expérience graphique comme aveuglement [peut] s'annoncer » (p. 156).

3. Les dessins d'aveugles donnent à voir le dessinateur à l'œuvre

Loin de renvoyer à un *logos* préexistant, les œuvres d'art visuel ouvrent la pensée, appellent un texte non encore dit ni écrit, qui « relativise les choses » (Derrida, 2013a, p. 23),

¹⁰ Ce que font les théoriciens que nous avons évoqués et qui constitue, selon Snyder et Mitchell (2000, p. 20), un effet tout à fait fécond de l'« imagerie négative ».

et en quoi finalement consiste l'essentiel des *Mémoires d'aveugle*. Afin de mettre en évidence la singularité de cet autre mode de rapport aux œuvres, revenons sur celles-là mêmes que nous avons brièvement décrites dans le premier temps de cette étude.

Isolons, avec Derrida, les études de Coypel du discours dans lequel leur titre essaie de les contenir. Si l'on décrit ce que l'on voit alors dans ces différents dessins, ce qui retient d'emblée l'attention, d'après le philosophe, ce sont les mains, la mise en avant des mains qui, plus que de se précipiter comme on pré-juge quand on défaille et tombe dans l'erreur, au contraire anticipent, vont à tâtons et prudemment : « À la différence de la *précipitation*, qui expose la tête [...], la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main » (Derrida, 1990, p. 12). Coupées du *logos* qui les précède, ces œuvres ne donnent pas à voir ou à imaginer la chute, solidairement physique et morale, toujours coupable, provoquée par cette « précipitation » dont Descartes, précisément, fait la cause de l'erreur, mais bien plutôt son contraire, l'« anticipation », la sage prévoyance de celui qui explore avant de s'engager. En cela, ces études résistent nettement au discours qui prétend les enserrer, et provoquent, on le voit, une pensée autre, et même radicalement opposée : celle qui associe prudence et cécité.

Et à qui peuvent bien appartenir ces mains qui précautionneusement tâtonnent, si ce ne n'est au dessinateur à l'œuvre ? Plus que la défaillance, la faillite corporelle et psychique, celui-ci n'a-t-il pas peint ce avec quoi il dessine, et ce sans quoi le dessin ne serait pas ? Telle est l'hypothèse que Derrida nous propose, et que rien n'interdit de proposer, dès lors que l'on suspend la manière traditionnelle de voir les œuvres. Que devient cependant le corps aveugle ? S'agirait-il de dire qu'il n'en est pas un, dès lors que nous n'avons plus affaire à des mains d'aveugle, mais de dessinateur ? Mais ce serait là présupposer, et sans doute pré-juger, que le dessinateur se définit comme celui qui voit. Or, précisément, Derrida nous invite à rompre avec la définition traditionnelle du dessin comme art de la vue (2013c, p. 139) – ou plus exactement considère que ces études de Coypel, et plus généralement tout dessin d'aveugle, résistent à

cette conception et suscitent une pensée autre, d'après laquelle le corps aveugle lui-même, et non seulement les mains, se réfère à l'acte du dessin. En un étonnant paradoxe, les dessins d'aveugles les plus proches en apparence des traditions juive et chrétienne arracheraient l'aveugle à sa prétendue défaillance, à l'idée de corps en faillite qu'ils entendent cependant figurer. Derrida questionne alors sur le mode du doute de celui que l'œuvre fait penser : « Suis-je victime d'une hallucination lorsque je crois voir, à travers cette erreur de Coypel, la figure d'un dessinateur au travail ? » (1990, p. 21). En quoi donc le dessinateur est-il aveugle ? C'est bien là paradoxe de philosophe !

Il s'impose de justifier ce point. Imaginons Coypel étudiant des aveugles : peut-il les prendre pour modèle ? Peut-on prendre la moindre personne, la moindre chose pour modèle ? Non : il n'est donné à personne, montre Derrida, de dessiner ou de peindre quelque chose en l'ayant sous les yeux. Ce n'est pas jouer sur les mots que de dire que l'on ne peut en même temps regarder un modèle et le prendre pour modèle, *i.e.* le peindre, ou le dessiner. En somme, le dessinateur dessine toujours à l'aveugle : alternent, lorsqu'il crée, la vue du "modèle", puis le regard tourné vers la toile, et de nouveau orienté vers ce prétendu modèle, etc. Ainsi, le passage des *Mémoires d'aveugle* auquel nous nous référons forme une critique de la *mimesis* : pour Derrida, on ne copie jamais rien. Le dessinateur travaille de mémoire et non de vue (2013d, p. 150).

Ensuite, imaginons Coypel, le regard tourné vers la toile, qui pointe et qui trace : il lui est impossible de voir ce trait qui se trace au moment où il se trace – le fait qu'il soit caché à la vue est la condition de son traçage. C'est ce que Derrida nomme « *l'aperspective de l'acte graphique* » (1990, p. 48). Aussi le dessinateur est-il aveugle en un second sens, ou plutôt en une seconde étape du processus créateur : « Même si le dessin est mimétique, comme on dit, reproductif, figuratif, représentatif, même si le modèle est présentement en face de l'artiste, il faut que le trait procède dans la nuit » (p. 50). En référence aux "aveuglements" qui

conditionnent l'acte de dessiner, Derrida écrit que l'« impouvoir » de l'œil qui ne voit pas n'est plus alors « impuissance ou défaillance. Il donne au contraire sa ressource *quasi transcendante* à l'expérience du dessin » (p. 48). C'est-à-dire que la cécité constitue selon lui la condition de possibilité de l'art (prétendument) visuel : donner à voir suppose non pas prioritairement de voir, mais au contraire de ne pas voir.

Si nous revenons à présent à l'œuvre intitulée *Les Philistins crevant les yeux de Samson* et que nous lui appliquons à son tour la manière proprement derridienne d'appréhender ce qu'on appelle "les arts visuels", que voyons-nous, ou qu'imaginons-nous ? Non plus Samson justement, mais un dessinateur en puissance, un homme dont l'aveuglement qui s'annonce lui permettra de dessiner. À l'appréhension de perdre la vue, qui peut être la crainte suprême pour un dessinateur, et pourrait rendre compte de la propension des dessinateurs à dessiner des aveugles, Derrida associe l'"aveuglement" qui rend possible le dessin. Aussi les dessins d'aveugles disent-ils toujours en même temps l'origine du dessin – et pourraient, selon lui, recevoir ce titre (1990, p. 10). Dans ses *Mémoires d'aveugle*, le philosophe relie ainsi cette idée au mythe grec de Dibutade, jeune femme corinthienne qui, dit-on, inventa le dessin en traçant les contours de l'ombre de son amant sur le départ, en dessinant sans regarder son "modèle", donc, en ce sens, à l'aveugle. Pour Derrida, « la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle. Qu'on en suive le trajet, dans le tableau de Regnault [...] comme nous l'avons fait pour tous les dessins d'aveugles : il va et vient de l'amour au dessin » (pp. 54–56). Dans cette œuvre du peintre français du XVIII^e siècle, intitulée *Dibutade ou L'origine de la peinture*¹¹, nul aveugle au sens d'individu privé de vue, mais, au centre, la jeune corinthienne assise dos au spectateur, tournée vers la gauche de la toile. Elle dessine sur un muret l'ombre de son amant, situé sur sa droite, le regard dans le vague, peut-être déjà loin. Si la cécité conditionne le dessin, il se peut

¹¹ J.-B. Regnault, *Dibutade ou L'Origine de la peinture*, 1786, Château de Versailles, France. Œuvre reproduite p. 55 des *Mémoires d'aveugle*.

que cet "aveuglement" à l'origine du trait soit aussi celui de l'amour – non pas d'une conscience obscurcie par le sentiment amoureux, mais d'un sentiment qui s'épanouit dans l'absence et dans la nostalgie.

Aussi pouvons-nous suivre Derrida lorsqu'il soutient que la cécité, une certaine cécité du moins, est la « ressource *quasi transcendante* » du dessin. C'est pourquoi les dessins d'aveugles sont selon lui auto-référentiels : ils renvoient à l'acte même de dessiner. Mais le passage du point de vue de la création à celui de la réception de l'œuvre paraît mettre à mal son hypothèse : le trait une fois tracé n'est-il pas de l'ordre de la pleine et pure visibilité ? Imperceptible au toucher, l'aveugle dessiné semble appartenir au seul domaine de la vision. Il va de soi que quiconque ferme les yeux ou vit sans voir ne le peut percevoir.

S'il ne le conteste pas, Derrida estime néanmoins que la cécité se loge au cœur même de la visibilité du dessin, au sens où le trait lui-même relève de ce qu'il appelle l'« invu » (1990, p. 59) : selon lui, le trait, paradoxalement, ne se voit pas. Ou plutôt, le voir en tant que tel rend aveugle à la figure qu'il enserme. Cela implique réciproquement que la vision de ce qui est dessiné suppose d'être aveugle au dessin en tant que trait. Regardons ou imaginons le visage de Samson. Cela ne revient-il pas à ne pas voir les traits qui le limitent ? Ce que l'on appelle les traits du visage ne sont-ils pas, plutôt que les traits du dessin, ce que ceux-ci donnent à voir ? Cette invisibilité du trait une fois tracé est ce que Derrida nomme l'« *inapparence différentielle du trait* » (p. 58). Ainsi, non seulement le dessinateur passe, lorsqu'il dessine, par l'expérience de la cécité, mais le spectateur tout autant lorsqu'il voit le dessin – mais aussi, pouvons-nous ajouter, lorsqu'il voit une sculpture, une gravure, ou encore un film ou une photographie : en tant qu'ils sont fondés sur le trait, c'est à l'ensemble des arts nommés visuels que semble pouvoir s'appliquer la pensée derridienne.

Revenons enfin à l'œuvre intitulée *Isaac bénissant Jacob* du Primatice. Si le dessin se fait toujours à l'aveugle, alors les aveugles dessinés peuvent être lus comme représentant des

dessinateurs au travail, et c'est en ce sens que, pour Derrida, « un dessin d'*aveugle* », le nom "aveugle" écrit en italiques pour signifier le génitif objectif (un dessin qui représente un aveugle), « est un dessin d'*aveugle* » (p. 10), la préposition "de" l'étant à son tour, pour marquer le génitif subjectif (un dessin réalisé par un aveugle)¹². Autrement dit, les dessins d'aveugles sont des autoportraits – telle est l'hypothèse inouïe que nous propose le philosophe. Ainsi, lorsque nous coupons cette œuvre du Primatice du discours qui la précède et se condense dans son titre, ce n'est pas Isaac bénissant Jacob que nous voyons ou bien imaginons, mais le Primatice lui-même, en train de dessiner – en l'occurrence, un enfant.

Une cécité conçue comme puissance créatrice : c'est parce qu'elles peuvent être lues comme grosses d'une telle idée que les œuvres d'art réunies par Derrida s'insurgent contre le discours autoritaire qui fait du « ne pas voir » une impuissance. Ainsi, le « geste » du philosophe d'envisager différemment les prétendus arts visuels, et de les renommer « arts du visible », parce qu'ils « sont aussi des arts d'aveugles » (2013a, p. 41), a pour premier mérite le dépassement de la réduction du corps aveugle à sa dimension d'allégorie de l'ignorance et de la faute, comme de sa promotion au rang de corps miraculeusement compensé par le don de vision. Derrida opère par là un renversement : la chute cesse de caractériser, sous sa plume, le corps aveugle, pour atteindre ceux qui se laissent charmer et chavirer par « ces lieux communs de notre culture ». Sa seconde vertu réside, selon nous, en ce que Derrida, pour ce faire, n'oppose pas à ces œuvres classiques d'autres représentations de la cécité, mais montre que ces œuvres mêmes ne sont pas univoques et réductibles aux lieux communs que la façon réductrice de les envisager leur a permis de transmettre. En suspendant son jugement, Derrida accueille la « résistance » de ces dessins d'aveugles à la tradition dans laquelle leur titre paraît les enserrer.

En cela, le philosophe mobilise tout autre chose que la seconde approche repérée par Snyder et Mitchell dans l'histoire des *Cultural Disability Studies*, à savoir le « réalisme social »

¹² Un dessin, et non pas une peinture : pour Derrida comme pour Roger de Piles à la fin du XVII^e siècle, aveugles et "clairvoyants" ont en partage le dessin, non la couleur.

(2000, p. 21), qui, en l'occurrence, consiste à opposer aux représentations "négatives" du handicap des représentations jugées adéquates à son expérience vécue – lesquelles se rencontreraient dès lors, de façon privilégiée, dans les récits eux-mêmes des personnes handicapées. Une telle méthode est notamment mise en œuvre par Irving Zola (1982), et plus récemment, par Thomas Couser (1997). L'approche de Derrida échappe à deux difficultés qui, selon Snyder et Mitchell, grèvent un tel « réalisme social » tout autant que la méthode de l'« imagerie négative ». D'une part, la constitution d'un petit nombre de types – qu'ils soient jugés "négatifs" ou "réalistes" – suscite des classifications rigides (2000, p. 25), et d'autre part, l'opposition entre représentations "négatives" et représentations "réalistes" court toujours le risque de s'avérer simpliste. Loin de s'en tenir à la critique des stéréotypes de la cécité, Derrida montre que les images mêmes qui semblent au plus haut point "négatives" ne le sont pas nécessairement : tel aveugle qui sur la toile semble chuter peut aussi bien se voir ou s'imaginer comme un dessinateur à l'œuvre.

Quels sont les effets, sur le handicap en général, de la « pensée transcendante » du dessin d'aveugle, ainsi que Derrida qualifie son approche (1990, p. 96) ?

4. « Pensée transcendante », « schème du retournement » et « *new historicism* »

Peut-on appliquer la « pensée transcendante » de Derrida aux autres handicaps ? Est-il possible de considérer que, lorsque Jérôme Bosch peint des "fous", Bruegel l'Ancien des "estropiés", Vélasquez des "naines" et des "nains", Francis Bacon des êtres "diffformes", ces peintres se représentent eux-mêmes à l'œuvre, et peignent des autoportraits, en cela que la

(prétendue) difformité physique ou morale constituerait, tout comme la cécité, une condition de possibilité de la création ?

Au sens strict où l'est la cécité pour Derrida, il est difficile de l'affirmer. A priori, les artistes dits "valides" ne passent pas, pour créer, par l'expérience de la "déficience" physique, comme ils traversent, d'après le philosophe, des moments de cécité. Peut-être cela pourrait-il se dire de la différence psychique, c'est-à-dire de la "folie", dès lors que la création artistique est conçue, dans la lignée de l'*Ion* de Platon, comme l'effet d'une emprise, d'une inspiration venue d'ailleurs. Peut-être cela pourrait-il se dire, de façon plus métaphorique, de la surdité, dans le cadre d'une conception romantique de l'artiste, qui crée dans le silence des bruits du dehors, et l'incompréhension des hommes du commun. Si ces hypothèses mériteraient sans doute d'être approfondies, il demeure malaisé de dire, de l'ensemble des handicaps, ce que Derrida écrit de la cécité.

Cependant, en un sens plus lâche, ou plus indirect, l'approche derridienne peut s'avérer, de ce point de vue, plus féconde. Selon le philosophe, les œuvres d'art, nous l'avons vu, s'insurgent « contre l'autorité du discours, contre l'hégémonie discursive », c'est-à-dire, finalement, contre les normes véhiculées par les *topoi* dominants. Or, n'est-ce pas aussi le cas des prétendus anormaux ? Le corps handicapé n'est-il pas, en tant que tel, contestation de ce que l'on juge normal (MacRuer, 2006) ? Dans ce cas, représenter un « corps abîmé », selon les termes de Stiker (2006), ne pourrait-il pas être toujours en un sens, pour un artiste, se représenter lui-même, en train de résister aux puissances normatives¹³ ? Si, prise en elle-même, c'est-à-dire telle qu'elle est centrée sur la cécité, mais aussi considérée strictement, l'approche de Derrida ne permet guère de rendre compte de l'omniprésence, dans l'art, des représentations du handicap, elle est néanmoins susceptible de le faire, une fois rapprochée de la conception

¹³ Sans aller jusqu'à formuler cette hypothèse d'inspiration derridienne, Stiker indique l'existence d'une « connivence entre la peinture et la difformité » (2006, p. 7).

derridienne de l'œuvre : la tendance à figurer le handicap s'expliquerait par une certaine fascination des artistes devant l'incarnation de la résistance et de la transgression.

Par-delà la vraisemblance de cette dernière idée, l'on pourrait cependant objecter à cette approche qu'elle revient à dissimuler le handicap, voire à le supprimer au profit de l'art : on ne verrait plus alors, dans les œuvres, une multiplicité de « corps abîmés », mais uniquement des artistes, des créateurs. Le fait même qu'un aveugle peint ou dessiné puisse représenter, pour Derrida, un artiste au travail, pourrait ainsi faire difficulté. Car, de la première à la seconde manière de considérer le mutisme des œuvres, le philosophe n'est finalement passé que d'une allégorie à l'autre. C'est lui-même qui écrit :

Chaque fois qu'un dessinateur se laisse fasciner par l'aveugle, chaque fois qu'il fait de l'aveugle un thème de son dessin, il projette, rêve ou hallucine une figure de dessinateur [...]. Le trait alors [...] est en proie à l'*allégorie*, à cet étrange autoportrait du dessin livré à la parole et au regard de l'autre (Derrida, 1990, p. 10).

Ne serait-ce pas Derrida même qui, dans sa lecture de philosophe, « est en proie à l'*allégorie* », et occulte le corps aveugle dans sa singularité, pour lui faire inlassablement signifier autre chose que lui-même ? Tout se passe comme si, selon le philosophe, les artistes qu'il convoque n'avaient pu, par-delà un possible sentiment de proximité avec leur propre altérité, s'intéresser aux aveugles pour eux-mêmes.

Il est cependant possible, selon nous, de conjurer ce risque de l'oubli, ou de la disparition du handicap, au moyen de l'application, à la lecture derridienne, du « schème du retournement » que Henri-Jacques Stiker déploie dans son ouvrage de 2006, *Les fables peintes du corps abîmé*, et théorise aussi dans plusieurs de ses articles. Précisons d'emblée que Stiker, par le titre qu'il donne à cet ouvrage, n'entend rien moins que faire sienne la doctrine de l'*ut pictura poesis*, et

lire les œuvres d'art à l'aune de discours préexistants – c'est-à-dire adopter la manière d'appréhender leur mutisme que Derrida nous a appris à dépasser. Bien au contraire soutient-il que les « fables » en question sont celles que les peintures suscitent chez leur spectateur ou spectatrice : « la fable est du côté du dire, de la parole, fable tire son origine de *far* en latin. [...] Un tableau est de la fiction, mais, du moins dans les œuvres vraiment dignes d'intérêt, celle-ci se mue et s'élève en fable » (2006, p. 14). En quoi donc ces paroles que les grandes œuvres occasionnent se retournent-elles, et reviennent-elles, selon Stiker, au handicap ?

« J'appelle retournement », écrit-il, « le schème que j'élabore parce qu'il s'agit d'une manière de reverser l'infirmité sur un "autre" qu'elle et du même coup de la métamorphoser » (2007, p. 11). Il s'agit ainsi d'une structure qui opère en deux temps. Le premier est celui de la représentation du handicap – par exemple, les corps aveugles peints par Bruegel dans sa fameuse *Parabole*¹⁴. Ce que l'on voit ou ce que l'on imagine alors, ce sont des individus pauvres, difformes et grotesques, qui, cette fois sans alternative possible, sont en train de chuter. Henri-Jacques Stiker souligne alors que, dans ce tableau, les aveugles représentés signifient ainsi l'humanité qui s'entraîne elle-même à errer et à chuter. Ce qui revient à adopter, provisoirement, la façon d'interpréter le mutisme des œuvres que Derrida écarte. Stiker lit en effet cette toile de Bruegel à l'aune du texte auquel l'artiste lui-même se réfère, cité dans les *Mémoires d'aveugle* comme au début du présent texte : « Un aveugle peut-il conduire un autre aveugle ? Ne tomberont-ils pas tous deux dans une fosse ? » (*Évangile selon Saint-Luc*). Le second temps du « schème du retournement » consiste à revenir à la question du handicap en même temps qu'à la manière derridienne de lire le mutisme des œuvres, et à saisir, que, si nous sommes tous des infirmes, en l'occurrence des êtres dotés d'un entendement, ou d'une vision de l'esprit limitée, alors les aveugles ne diffèrent pas essentiellement des voyants. Ou, selon les termes mêmes de Stiker : « certains artistes nous convient à faire le lien entre la condition

¹⁴ P. Bruegel, *La Parabole des aveugles*, 1568, musée de Capodimonte, Italie.

humaine inachevée et abîmée et les infirmités qui, loin d'être des anormalités, nous disent la normalité estropiée de tous » (2007, p. 21). Ainsi, la dimension allégorique, mais aussi « l'imagerie négative » du corps handicapé ne seraient pas en soi problématiques, en ce qu'elles peuvent conduire à requalifier positivement le handicap : l'anormalité se renverse en normalité.

Appliquons à présent le schème de Stiker à l'hypothèse à laquelle Derrida nous convie : que disons-nous en creux de la cécité, lorsque nous soutenons qu'« un dessin d'*aveugle* est un dessin *d'aveugle* » et, plus largement, du handicap, lorsque nous disons qu'un « corps abîmé » est en même temps un corps artiste ?

Si les artistes sont d'une certaine façon des « corps abîmés », alors les « corps abîmés » sont d'une certaine manière des artistes – au double sens propre et figuré de créateurs de normes (Canguihlem, 1999 ; Chabert, 2017). Dans le cas particulier de la cécité, et selon cette logique, les personnes aveugles sont elles aussi des artistes et possèdent une puissance créatrice, qui, loin de relever d'une vision intérieure, d'une ouverture autorisée par une clôture, tient exactement à leur cécité (Kleege, 2017 ; Thompson, 2018). Derrida ne dit pas cela, et, quand il traite dans ses œuvres du véritable "aveuglement", c'est-à-dire de celui des aveugles, n'en fait rien moins qu'une puissance (Chottin, 2019). C'est cependant là l'effet de l'application à sa « pensée transcendantale » du « schème du retournement » théorisé par Stiker : d'impuissance, la cécité devient puissance, de déficience, efficence, sans que celle-ci soit pour autant conçue comme performance. L'approche derridienne, ainsi complétée, est selon nous féconde, en cela qu'elle permet de dire la subversion, non pas seulement de l'art, mais aussi du handicap.

En cela, elle nous paraît plus puissante que celle de Stiker, dont le « schème du retournement » conduit à affirmer, nous l'avons dit, la commune normalité des personnes handicapées, et à manquer ainsi, pensons-nous, l'écart à la norme auquel on les a certes assignées, mais qu'elles ne peuvent manquer, fructueusement, d'incarner, voire de revendiquer.

Aussi le handicap, estimons-nous, ne renvoie-t-il pas tant à un degré plus élevé sur l'échelle d'une vulnérabilité partagée, qu'il ne constitue un « site », certes « d'oppression culturelle » (Snyder & Mitchell, 2010, p. 6), mais encore « de résistance », et ainsi « d'agentivité » (p. 10) : comme l'attestent les *Disability Studies* elles-mêmes, une puissance tant critique que profondément transformatrice.

Il est cependant une véritable objection que nous pouvons opposer à l'approche de Derrida, et qui est celle que Snyder et Mitchell adressent aux méthodes que nous avons signalées : « Aussi bien les recherches centrées sur les images négatives que le réalisme social, écrivent-ils, adoptent une méthodologie structuraliste relativement statique » (2000, p. 25), au sein de laquelle les variations historiques disparaissent. Autrement dit, selon nous, l'application derridienne d'une même hypothèse – « un dessin d'*aveugle* est un dessin *d'aveugle* » – à une grande diversité d'œuvres de périodes elles-mêmes très variées ne permet pas à ces œuvres de susciter une variété de paroles, relatives aux différents discours historiques contre lesquelles elles s'insurgent. La « pensée transcendantale » du dessin d'*aveugle* occulte en somme des représentations de la cécité qui se dressent contre autre chose que l'« héliocentrisme », ou « oculocentrisme » (Jay, 1988), et qui résistent à autre chose qu'à « l'autorité du discours », ou logocentrisme, et même à autre chose qu'à du discours.

Un tel effacement de l'Histoire, propre aux conceptions d'inspiration structuraliste, dont celle de Derrida est loin d'être étrangère (Dosse, 2012, chap. 2), constitue l'une des raisons pour lesquelles Snyder et Mitchell valorisent une approche distincte, à savoir le courant historiographique du « néo-historicisme » (2000, p. 24), qu'ils appliquent aux représentations littéraires du handicap et présentent comme pertinent pour l'ensemble des humanités. Loin de considérer que les *Cultural Disability Studies* ont le monopole des réflexions sur le handicap, un tel néo-historicisme s'attache à exhumer leur(s) préhistoire(s), et souligne l'ancrage historique des œuvres littéraires, sans pour autant les réduire à leur contexte de production. En

ce sens, Snyder et Mitchell adoptent la version derridienne du mutisme des œuvres, ou encore la conception selon laquelle les œuvres d'art sont irréductibles à des discours préexistants. Ils soutiennent cependant que leur caractère essentiellement subversif (car il s'agit finalement de cela) est toujours historiquement situé. À ce titre, ne pourrions-nous pas voir, dans les corps aveugles de Bruegel, non pas, comme le suggère Stiker au moment de l'application du premier temps de son « schème du retournement », selon un éclairage historique, les inquisiteurs de l'Église catholique de cette seconde moitié du XVI^e siècle, « qui ne peuvent voir où les conduit leur obstination » (2006, p. 59), mais, bien plutôt, les individus protestataires et persécutés par cette Église, à laquelle ils tournent le dos et opposent leur corps marqué par la maladie et la misère ? Aussi proposons-nous, non pas d'abandonner, mais d'historiciser la « pensée transcendante » de Derrida, c'est-à-dire de chercher à déterminer, pour chaque œuvre, en quoi et à quoi le handicap, en tant que diversité de puissances subversives, contrevient.

5. Conclusion

L'approche que Derrida met en œuvre pour lire les dessins et peintures qui figurent des aveugles est ainsi loin d'être vaine. À la question de savoir à quel(s) titre(s) celle-ci peut féconder les études culturelles sur le handicap, nous répondrons ceci. Elle permet, tout d'abord, de déterminer la conception de l'œuvre d'art qui sous-tend l'exhumation des représentations négatives ou déficitaires du handicap – de montrer à quel niveau d'interprétation les humanités, selon les termes de Snyder et Mitchell, « n'ont à offrir à notre intelligence du handicap que des portraits humiliants de personnes handicapées » (2000, p. 16). C'est lorsque nous nous plaçons en héritiers de la tradition de l'*ut pictura poesis*, que nous voyons ou imaginons ces portraits dans les œuvres de l'art. La méthodologie de l'« imagerie négative » n'est en ce sens qu'un effet des représentations qu'elle entend débouter. L'approche derridienne autorise par ailleurs

à isoler, et ainsi à critiquer, la philosophie qui sous-tend ces représentations – à savoir l'« héliocentrisme ». Dès lors qu'on lui applique le « schème du retournement » de Stiker, elle permet enfin de mettre au jour une cécité, et plus largement des handicaps, conçus comme puissances créatrices. Cependant, elle tend par là même à occulter la diversité de ces puissances. C'est pourquoi nous proposons de lui associer le « néo-historicisme » mobilisé par Snyder et Mitchell. De là, nous pouvons transposer leur concept clé de « prothèse narrative » et parler de « prothèse artistique » pour qualifier, plus largement, les rapports entre art et handicap. Concept polysémique, la « prothèse narrative » a pour première signification l'omniprésence littéraire du handicap, elle-même interprétée en termes de dépendance : comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, « *Disability and the Dependancies of Discourse* », le handicap devient, en un puissant paradoxe, ce dont la littérature, et plus généralement le discours, dépend – tant dans sa représentation que dans sa contestation du réel. Ce faisant, Snyder et Mitchell ne cherchent pas à dissimuler la dimension préjudiciable d'une telle « prothèse » pour l'existence des personnes handicapées. Comme ils l'écrivent au sujet de la littérature, on peut dire que l'art représente « le handicap comme un écart par rapport à la norme, refoulé par les impératifs de la culture, pendant que les populations handicapées subissent les conséquences de leur association, dans les productions culturelles, avec la déviance et la différence » (p. 8). Les humanités ont ainsi un rôle crucial à jouer : pour contrer leurs effets discriminants, interpréter les œuvres de la culture et restaurer non pas tant la normalité, que la dimension subversive des déviances et différences. Ou encore : manifester comment, à l'instar des aveugles peints de Bruegel, les « portraits humiliants » du handicap ont souvent pour effet de dénoncer, voire chavirer les normes qui les produisent.

Déclaration de liens d'intérêts

L'auteur déclare ne pas avoir de liens d'intérêts.

Références

Blanc A., & Stiker, H.-J. (2003). *Le handicap en images : les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*. Ramonville-Saint-Agne: Érès.

Bolt, D. (2014). *The Metanarrative of Blindness: A Re-Reading of Twentieth-Century Anglophone Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Canguihlem, G. (1999). *Le Normal et le Pathologique*. Paris: PUF.

Chabert, A-L. (2017). *Transformer le handicap. Au fil des expériences de vie*. Ramonville-Saint-Agne: Érès.

Chottin, M. (2019). La cécité dans les *Mémoires d'aveugle* de Derrida : un renversement paradoxal de sa représentation traditionnelle. *Canadian Journal of Disability Studies*, 8(6), 151–168.

Couser, G. T. (1997). *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*. Madison: University of Wisconsin Press.

Descartes, R. (1996). Principes de la philosophie. In Ch. Adam & P. Tannery (Eds), *Œuvres*. Paris: CNRS et Vrin, t. IX-2.

Derrida, J. (1978). *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion.

Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Derrida, J. (2013). Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills. In J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (pp. 15–55). Paris: Éditions de la Différence.

Derrida, J. (2013). Penser à ne pas voir. In J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (pp. 56–78). Paris: Éditions de la Différence.

Derrida, J. (2013). Le dessein du philosophe. Entretien avec Jérôme Coignard. In J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (pp. 136–140). Paris: Éditions de la Différence.

Derrida, J. (2013). À dessein, le dessin. In J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (pp. 141–166). Paris: Éditions de la Différence.

- Dosse, F. (2012). *Histoire du structuralisme. Tome II : Le chant du cygne. 1967 à nos jours*. Paris: La Découverte.
- Escoubas, É. (2007). Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? *Revue de métaphysique et de morale*, 53, 47–59.
- Goffman, E. (1975). *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Jay, M. (1988). The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism. *Poetics Today*, 9(2), 307–326.
- Kleege, G. (2017). *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Kriegel, L. (1987). Disability as Metaphor in Literature. In A. Gartner & T. Joe (Eds.), *Images of the Disabled, Disabling Images* (pp. 31–46). New York: Praeger.
- Liesen, B. (2003). Images d'aveugles, des tombes égyptiennes à la bande dessinée. *VOIR*, 26-27, 176–181.
- Liesen, B. (2011). Images de la cécité. *VOIR*, 38-39, 128–153.
- Longmore, P. (1987). Screening Stereotypes : images of Disable People in Television and Motion Pictures. In A. Gartner & T. Joe (Eds.), *Images of the Disabled, Disabling Images* (pp. 65–78). New York: Praeger.
- MacRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.
- Romano, H. (2006). *La cécité et ses représentations*. Nîmes: Champ social.
- Shakespeare, T. (1997). Cultural representation of disabled people : dustbins for disavowal ? In L. Barton, & M. Oliver (Eds), *Disability Studies: Past, Present and Future* (pp. 217–233). Leeds: The Disability Press.
- Siebers, T. (2005). *Disability aesthetics*. *PMLA*, 120(2), 542–546.
- Snyder, S. L & Mitchell, D. T. (2010). *Cultural Locations of Disability*. Chicago: University of Chicago Press.
- Snyder, S. L. & Mitchell, D. T., (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stiker, H.-J. (2006). *Les fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècles*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Stiker, H.-J. (2007). Approche anthropologique des images du handicap. Le schème du retournement. *ALTER, Revue européenne de recherche sur le handicap*, 1(1), 10–22.

Stiker, H.-J. (2019). Postface. In C. Roussel & S. Vennetier (Eds), *Discours et représentations du handicap. Perspectives culturelles* (pp. 319–327). Paris: Classiques Garnier.

Thompson, H. (2018). Audio Description: Turning Access to Film into Cinema Art. *Disability Studies Quarterly*, Vol. 38, n° 3. <https://dsq-sds.org/article/view/6487/5085>.

Zola, I. K. (1982). *Missing Pieces: A Chronicle of Living With a Disability*. Philadelphia :Temple University Press.