

## Hospitalités mouvantes

Dominique Baqué

Smith arrive, corps androgyne, hanches de jeune garçon, vêtements asexués, comme ceux de tous les jeunes, ou presque. Sur son visage, doux et volontaire, nu, intact, que le temps n'a pas encore blessé, un regard franc. Un sourire volontiers offert. Mèches blondes se mêlant aux noires, elle ébouriffe sans cesse ses cheveux courts de sauvageonne.

Smith est d'abord une présence, un bloc d'énergie. Un corps qui poursuit son œuvre : mieux, un corps qui fait œuvre, et une œuvre qui fait corps.

Elle qui travaille essentiellement sur la question de l'impossible identité du genre et de ses multiples avatars transitoires, où en est-elle du « passage », du « transit » ? Je ne lui demanderai pas. Question impudique : le corps a droit à ses secrets.

Smith, c'est aussi un nom. Plus exactement, un pseudonyme. « Dorothée », dont elle rappelle qu'il s'agit à l'origine d'un prénom masculin – devenu féminin très récemment, il y a moins de trois siècles –, porté à ce titre par de nombreux saints catholiques et orthodoxes, Dorothée de Nicomédie, Dorothée de Gaza. La quasi-totalité des origines non grecques de ce prénom – slave ou germanique – sont masculines, comme Bogdan ou Hagen, que l'artiste utilise également pour d'autres projets. Comme un jeu de piste autour de l'identité.

Et ne pas oublier que Théodore est aussi l'anagramme de Dorothée.

Smith est un *digital native*, elle s'est construite, ainsi le veut l'époque, avec Internet et les environnements technologiques : très jeune, elle anime un premier blog, un *live journal* qui lui permet de nouer des liens, de partager des questionnements, d'entrer peu à peu dans une communauté de corps et de paroles.

Parallèlement, elle écrit dans des revues dont *Mouvement*. Élève du foucauldien Mathieu Potte-Bonneville, elle lit et relit Foucault et Derrida, auxquels elle adossera une partie de son œuvre, mais aussi Clément Rosset, Georges Didi-Huberman, Bernard Stiegler et Catherine Malabou.

À l'opposé du *geek* enfermé, reclus dans son extase technologique et solitaire, Dorothée Smith lit. Beaucoup, sans cesse : Rousseau, surtout celui des *Rêveries du promeneur solitaire*, si magnifiquement analysé par Jean Starobinski dans *La Transparence et l'obstacle*, et dont elle aime la connaissance de soi toujours lacunaire, les défaillances de l'identité, mais aussi les correspondances à l'œuvre entre l'exploration de soi et les paysages, qui mutera en confusion totale lors de son accident et dont on retrouvera l'écho dans plusieurs séries photographiques – notamment dans *Loon* (2007).

Sans doute aussi l'*incipit* du texte importe-t-il : « Que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. »

Il y a Verlaine, aussi, le poète de l'indétermination, des brumes et des voiles, celui de la « fadeur », si bellement analysée par François Jullien<sup>1</sup>, qui inspire la série *Sprees* (2008) et dont, contrairement à la logique du sens commun, il faut dire combien elle n'exclut pas la saveur.

Peu à peu, viendront les lectures de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, surtout, qui, on le sait, fut l'une des premières théoriciennes *queer* à interroger le genre, à opposer sexe biologique et genre culturel, pluriel, multiple ; et celle, décisive, de *Testo Junkie* de Beatriz Preciado.

Théoriciennes dont, pour autant, Smith ne se revendique pas l'héritière en droite ligne. Et s'il demeure vrai qu'une grande partie de son œuvre tourne autour du genre et de ses possibles déclinaisons/mutations, l'artiste n'hésite cependant pas à se montrer critique vis-à-vis de certaines des positions de Butler, lui préférant les analyses de Catherine Malabou. Bref, Smith sait garder sens critique et liberté d'esprit, loin des dogmatismes pesants, « vivant » une pensée perpétuellement mobile, en recherche, en question, qui refuse les maîtres, la discipline et la soumission.

La photographie, enfin : Smith ne se souvient pas d'un temps où elle n'aurait pas photographié. Comme un présent qui ne passe pas, se réactive sans cesse et toujours. Elle a d'abord utilisé de petits appareils très compacts, type Canonet, sans mise au point. Photographie noir et blanc, tirage facile. Pratique peu onéreuse, aussi. Elle passera ensuite parfois au numérique, avec une brève excursion du côté de la chambre photographique.

Smith photographie tout le temps, tous les jours. Ses amis, ses proches, des paysages avec lesquels ils entrent en écho. Compulsion de répétition qui n'est pas sans rappeler la pratique du Japonais Nobuyoshi Araki, quoique sous un tout autre registre. Mais la comparaison s'arrête là, tant les enjeux et les esthétiques diffèrent. La photographie est pour Smith comme une « langue maternelle » : soit

le primitif, l'originaire. Là où tout prend genèse. Écrivant ainsi chaque jour le journal de sa vie, Smith « devait » rencontrer ces figures tutélaires que sont Nan Goldin, Larry Clark, Antoine d'Agata, mais aussi Christer Strömholm, avec *Les Amies de place Blanche*. Photographe tombé dans l'oubli, indexé au registre du documentaire socialisant, mais chez qui Smith voit *a contrario* un portrait incroyablement beau, juste et saisissant de la communauté des prostituées transsexuelles à Pigalle, dans les années soixante, et dont il n'existe quasiment aucune histoire, aucune trace. Strömholm n'a pas choisi de documenter, sur un mode objectivant, la marginalité totale de ses sujets, leur addiction à la drogue, leur vie sous l'emprise du harcèlement policier, mais « quelque chose qui lui appartenait à lui – en l'occurrence la relation privilégiée d'amitié/d'intimité qui le liait à ce groupe ».

Pour autant, nulle violence chez Dorothée Smith : on n'y verra pas les coups portés par l'amant voyou de Nan Goldin, ni les corps dévastés par l'héroïne de *Tulsa, Oklahoma*, de Larry Clark. Il y a en effet une extrême douceur, une fragilité exquise dans l'œuvre de Smith, qu'elle tient à préserver.

Ainsi Smith œuvre-t-elle, peu à peu, invente son propre mode d'exister et son propre univers, crée une écriture photographique singulière, tandis qu'elle se démultiplie sur les réseaux, joue de ses avatars sur la toile, construit un véritable réseau protéiforme et amical où se retrouvent les sujets de l'entre-deux, les corps qui hésitent entre le masculin et le féminin, les identités suspendues, en devenir. Une « tribu », au sens que le sociologue Michel Maffesoli a pu conférer à ce terme<sup>2</sup>. Aucun jugement, bien entendu, puisque c'est sa famille d'élection que l'artiste accueille, famille des affinités et non de la biologie, celle que l'on se choisit et qui n'est pas imposée, mais sans engagement non plus – j'y reviendrai.

Comme une évidence d'être soi avec ces gens-là, avec ces « corps qui comptent » (série *Bodies That Matter*, 2002-2007). En bordure, en attente, en latence. À la frontière. Moment de suspens, jamais accompli ni parvenu à son terme, achevé : Smith n'aime pas la clôture qui est celle de la détermination, de l'assignation, de la circonscription. Ainsi les corps flottent dans l'indétermination, le passage. La traversée. En ce sens, et contrairement à ce qu'on pourrait se donner d'emblée comme évidence, la question du genre n'est pas première chez Smith : certes, elle ne pouvait que la croiser, et y voir l'essentiel. Y reconnaître le cœur de son questionnement, et en faire l'objet privilégié de son œuvre. Il n'en demeure pas moins que la question originaire est plutôt celle du passage, du transit, de la transition.

De l'entre-deux, cet espace inassignable et indéterminé qui ouvre à tous les possibles.

La résidence à l'école d'Arles où Smith est admise en 2007 va être l'occasion de rassembler l'épars, de constituer des séries à partir des milliers d'images déjà produites. Soit : *Loon* (2007), série de vingt-cinq photographies – *Sprees* (2008), série de vingt-trois photographies – *Löyly* (2009), série de dix photographies.

Encore ces trois séries ne sont-elles pas étanches, hétérogènes : de l'une à l'autre, c'est un même univers visuel et émotionnel qui s'élabore, ce sont les mêmes amis que l'on croise et recroise, par une sorte d'enchevêtrement qui fait que chaque image entre immédiatement en écho avec une autre.

*Loon* est une petite ville triste du nord de la France, en bordure de la mer du Nord, qui évoque quelque chose de la solitude et de la folie, et que l'on peut considérer comme un emblème de la mélancolie, au moment où Smith visite l'exposition

« Mélancolie: génie et folie en Occident », organisée par Jean Clair au Grand Palais (2005). Également inspirée par *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Smith propose une promenade photographique à travers une ville fantomatique et des paysages noyés sous la brume : la terre aride du Nord, pierreuse et sablonneuse, piquetée de bosquets couchés sous le souffle d'un vent froid. Les identités aussi se dissolvent : les personnages, souvent couchés, peinent à émerger de l'ombre, esquissent des silhouettes indéterminées dans l'obscurité des crépuscules ou des aubes timides.

*Sprees* est d'abord le nom d'une rivière qui traverse l'Allemagne. Voyageuse, Smith se rend à Berlin, comme tant d'autres artistes aujourd'hui. Elle y retrouve les échos des *Romances sans paroles*, le goût si singulier de la fadeur, et tente de capter l'évaporation des choses et des êtres. Dès lors la pâleur, le blanc assourdi et le bleu grisé inspirent sa colorimétrie.

Puis c'est le départ pour la Finlande. Nuits sans fin, jours à peine esquissés, perte des horaires et des repères, dépression ? Smith, pour la première fois, échoue à photographier. Les images se refusent, la neige étouffe tout désir, la Finlande, hostile, menace de se refermer sur elle. Mais voici que peu avant son retour, déjouant *in fine* l'échec annoncé, elle rencontre quelqu'un. Puis d'autres, d'autres encore, et le processus photographique se remet en marche.

Ce sera *Löyly*, terme finnois qui désigne très exactement la fumée exhalée par l'eau glaciale versée sur les pierres brûlantes, passant ainsi de l'état liquide à l'état gazeux. Mais le terme désigne également les fantômes, ce qui – j'y reviendrai – est comme l'amorce du questionnement à venir...

Smith ne met jamais rien en scène, ni ne dirige ses amis/modèles : pudeur et discrétion, la plupart ne se rendent pas même compte qu'ils ont été photographiés. Dans la série *Löyly*, on voit un sombre rocher dessinant son arête sur un ciel qui ne se distingue pas de la pierre, et qui évoque incontestablement la peinture romantique, une double nuée menaçante comme une tornade, des paysages de gel et de froidure. Mais aussi beaucoup de jeunes gens photographiés de dos, le corps souvent tatoué, des postures de rêverie ou de repli. D'être-ailleurs. Un jeune homme très pâle, yeux glacier et cheveux noir corbeau, comme une apparition récurrente dans les séries, et un sublime visage d'androgynie, regard rêveur et mélancolique, perdu dans sa propre intériorité inviolée, regard mi-clos, bouche sensuelle entr'ouverte pour une parole ou un baiser qui n'advieront pas. Fatigué, délicieusement morbide – le mot italien *morbidezza* conviendrait mieux –, il repose avec délicatesse sa tête de jeune éphèbe sur un coussin de velours, bras replié sous lui, offert et déjà retiré, disparu, telle une fugace et désirable apparition.

Ainsi, Smith associe le trouble physiquement ressenti lors de l'évaporation au trouble identitaire au sens large : « Ces images se présentent comme un ensemble de correspondances entre des paysages indéterminés, aux impressions post-nucléaires, et des portraits de personnes transgenres, aux regards énigmatiques et aux corps illisibles, venant nonchalamment (se) glisser dans leurs sillages. Cette série de photographies constitue un questionnement autour des identités, sexuelle entre autres, mais aussi d'une forme de spleen contemporain, dans un monde post-moderne où le sens des choses semble se désagréger, où certains concepts fondateurs (le genre, la spiritualité, la nature...) semblent se dissoudre sous une épaisse et trouble couche de désenchantement. »<sup>3</sup>

De retour de Finlande, Smith va travailler activement, compulsivement, aux côtés de d'Agata, au sein de son Atelier de Visu, à Marseille.

Pourtant Dorothée Smith reste étrangère à Marseille – il y a bien chez l'artiste ce qu'Arnaud Claass a très justement qualifié de « tropisme nordique » : aucune séduction exercée par le sud, rien qui rappelle le Grand Tour cher aux riches et raffinés étudiants du nord de l'Europe, et notamment de la Grande-Bretagne et de l'Allemagne, qui découvraient, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, cette vibrante pulsion de vie propre aux pays latins, la lumière dorée de l'Italie, la peinture de Raphaël, dans une sorte d'extase mystique et sensuelle...

Non, rien de tout cela ne semble concerner Smith. C'est dans le froid, les brumes glacées, l'obscurité et les vapeurs d'eau, les pluies et les neiges que l'artiste se sent à sa place et que son propre corps – biologique, culturel, artistique – prend position. La colorimétrie – bleu froid, bleu grisé, blanc évanescent, au bord de l'ultime disparition – est bien celle des contrées du nord. Les corps sont comme en réserve, en repli, en retrait, souvent allongés, carnations d'albâtre et regards évanouis. Ce sera la série *Sub Limis* (2010), série de quarante-six photographies dont l'étymologie latine, *sub limen, limen*, évoque le linteau et la traverse, mais connote aussi, phonétiquement, la notion burkienne et kantienne de sublimité.

Toujours la même palette chromatique, entre le gris laiteux et le blanc évanescent. Un « être » que l'on pourrait qualifier, plus que les autres, de *warholien* : inassignable, chevelure platine jusqu'à la blancheur, yeux *smoky*, piercings, carnation du visage et du torse rose très pâle, contrepoint à un androgynie métissé, crête de cheveux d'or, immenses yeux d'azur soulignés de fard turquoise contrastant avec la peau ambrée, tatouage abstrait courant sur l'épaule et le bras droit, affrontant l'objectif de son regard magnétique, alors même que la plupart des autres dorment, entre le possible sommeil de l'enfant et l'abandon à une mort prochaine.

Rupture, ou nécessaire développement d'une artiste toujours en transit, dans tous les sens du terme ? Sans jamais abandonner la photographie, ce fantôme qui toujours fait retour, Dorothée Smith va mobiliser de plus en plus la vidéo et, conjointement, découvrir une histoire à proprement parler extra-ordinaire, celle dite du « cas Agnès », qui semble donner rétrospectivement sens à l'ensemble de sa recherche.

Agnès : prénom anagramme des « anges » – à cela nul hasard...

Comment ce personnage énigmatique parvient-il à Smith ? En amont, il fait écho à l'histoire tragique d'Herculine Barbin, dite Alexina B., hermaphrodite français considéré comme femme à sa naissance, mais brutalement réassigné au genre masculin après un rude examen physiologique. Herculine se suicidera en 1868, et l'on ne peut que songer aux cours donnés, en 1974/1975, par Foucault au Collège de France, *Les Anormaux*.

Smith, bien sûr, connaît cette tragédie, et le coup d'arrêt donné à la mobilité du genre par la Loi, par le Maître. Et je puis supposer que le « fantôme » d'Herculine revient « hanter » – un terme qui fascine Dorothée Smith et sur lequel je reviendrai – la figure d'Agnès.

L'histoire exceptionnelle d'Agnès se dessine peu à peu à travers plusieurs sources – le chapitre V des *Recherches en ethnométhodologie*, du professeur Harold Garfinkel (1967), *Testo Junkie*, de Beatriz Preciado (2008), et notamment la partie intitulée « Le techno agneau qui dévore les loups » –, grand nombre d'articles médicaux, psychanalytiques ou sociologiques sont consacrés à cette étrange histoire, que voici. À la fin des années 1950, une jeune fille se présente auprès d'un groupe de chercheurs, médecins et psychiatres, réunis par le professeur Garfinkel à l'université de Californie autour des questions d'identité sexuelle. Acceptée comme telle par la société, la jeune fille possède cependant des organes génitaux masculins et souhaite bénéficier d'une opération chirurgicale – très rare, rappelons-le, à l'époque – pour réparer ce qu'elle ressent dans sa chair et son psychisme comme une « anomalie ».

Après avoir effectué une batterie de tests, l'équipe s'accorde à poser le diagnostic d'hermaphrodisme (personne intersexuée) et accepte l'opération, en ces années 1950-1960 où, pourtant, il convient de le rappeler, les transgenres étaient diagnostiqués comme malades mentaux.

Mais, et second temps troublant de cette histoire singulière, voire fantasmagorique, Agnès revient à la clinique quelques années plus tard, après son opération, et narre une tout autre version de son histoire : née garçon, elle souhaitait devenir fille. Adolescente, cherchant à imiter sa mère, elle s'amuse à avaler les pilules qui lui étaient prescrites : ainsi *addict* à l'estrogène pendant des années, elle acquit peu à peu une apparence totalement féminine.

Dès lors, à l'analyse de Preciado va répondre la bouleversante installation *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub> (Agnès)* de Smith : selon Beatriz Preciado en effet, notre ère, post-industrielle et vouée à la pharmacopée, tendrait à « transformer par la chimie tous les concepts et affects en réalités tangibles, substances chimiques, molécules commercialisables<sup>5</sup> ». Cette installation est présentée, en 2011, au Fresnoy puis à la galerie Les filles du calvaire. Or, et ce n'est pas anecdotique, si l'espace de la galerie est incontestablement vaste et magnifique, il n'est pas pour autant facile à occuper. Conçu sur deux étages, le rez-de-chaussée invite à une « déambulation restreinte », tandis que le premier étage est constitué d'une plate-forme très lumineuse, sous une haute et large verrière, faite de courbes qui surplombent le rez-de-chaussée. Ces deux espaces, d'une certaine façon, se contredisent, et en appellent à l'invention de deux scénographies bien distinctes. Dès lors, il apparut évident que le rez-de-chaussée, plongé dans l'obscurité, accueillerait l'installation transdisciplinaire *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub> (Agnès)*, en raison de sa forme hexagonale, bâtie autour d'une sculpture en forme de polyèdre, et de son rapport intime au regardeur. À l'inverse, les photographies, toutes prises en lumière naturelle, bénéficiaient au premier étage de la belle clarté de la verrière.

Ainsi, d'un espace immersif et introspectif, le regardeur passait à un espace largement ouvert et exposé, suscitant la déambulation et la rêverie.

Dans les ténèbres, donc, la forme polygonale de l'espace délimite l'installation, scène multimédia mobilisant six écrans HD narrant chacun une facette de la vie d'Agnès, une sculpture centrale noire, massive, reproduisant la structure chimique de la testostérone, et un système d'enceintes diffusant la musique à la fois tragique et envoûtante de Victoria Lukas.

Dans l'histoire d'Agnès, les hormones ont fonctionné comme prothèse d'un genre désiré, et le garçon/fille a piraté les codes, s'autoproduisant elle-même selon la dynamique de son désir.

Dès lors, sur chaque écran de la vidéo inventé par Smith, un personnage est là, qui interprète une étape ou une version de l'étrange et fascinant parcours d'Agnès. Si tous impressionnent fortement, deux peut-être retiennent plus spécifiquement l'attention : l'un, longs cheveux platine veinés de mèches vertes et roses, pantalon noir moulant les minces jambes et entrelacs géométrique de tissu gainant les épaules frêles, enveloppe son torse d'un fil de caoutchouc, tel un serpent de la tentation, le caresse et l'enroule, tandis qu'un liquide – celui de la transformation du genre ; celui, maléfique, du poison des contes ; celui, bénéfique, du médicament qui sauve – coule dans le tuyau, que sa bouche avale, goulûment, voluptueusement.

Sur un autre écran, un homme, étendu au sol, semble se débattre dans un liquide étrange – Smith se refuse à en donner le secret, mystérieuse ordonnatrice de cette cérémonie trans, prêtresse des métamorphoses et des devenirs –, mixte indécidable de glue, de sperme, de placenta ou de bave de prédateur. Quelque chose comme une glaire sensuelle et répulsive, une incarnation érotique, mais aussi, peut-être, la tentative sisyphienne d'échapper à la gangue du genre biologisé. Le sujet se débat, pris dans les rets du liquide gluant, se relève à demi, glisse, patine, chute. Debout enfin. Tous, rêvant et dansant entre les deux sexes, échappent à la destinée biologique pour chorégrapier de nouveaux possibles, d'autres devenirs-corps, dans l'esquisse d'un au-delà du genre normatif. Je les regarde, dans l'espace du désir ouvert par Smith, brouillé de brumes, de fumées et de pluies, advenir à eux-mêmes, enfin libres.

Avec *Cl9H28O2 (Agnès)*, Smith affirme de plus en plus nettement son refus du document, toujours soumis au risque de l'objectivation, voire à celui, pire encore, d'un certain « exotisme », assez fréquent lorsqu'on aborde les identités qui se manifestent en dehors du masculin et du féminin. Smith entend ainsi inventer de nouvelles formes de représentation, qui se désolidarisent des schèmes les plus convenus concernant les transsexuels.

En ce sens, elle renie l'expérience documentaire<sup>6</sup> qu'elle a pu tenter au Cambodge (2011) auprès de prostitué(e)s trans, et qu'elle considère comme un échec : elle dit n'avoir pas su s'approprier ni les situations ni les images. Question de « place », sans doute : quand bien même elle n'ignorait rien des souffrances physiques, psychiques et sociales de ces transsexuel(le)s-là. Dorothée Smith ne ressentait pas elle-même la misère absolue, la violence, réelle et symbolique. Elle ne faisait pas partie de ce monde.

Autre empêchement : ce n'est pas un hasard si, dans ses photographies, très peu de personnes sont parvenues au bout de la transition, de la détermination finale, assignée une fois pour toutes : je suis devenu homme, je suis devenue femme. Dorothée Smith préfère toujours la frontière, de même qu'elle privilégie la « fadeur » des images qui, délibérément, manquent de saturation. Elle propose, je l'ai déjà évoqué, des images voilées, susceptibles de résister à la pulsion scopique qui entend voir le sexe du sujet de façon certaine.

Chez Smith, les corps échappent toujours à la détermination par le langage : ceci est un homme, ceci est une femme. Sans cesse elle photographie sa tribu, au cours des années qui passent, inscrivant sur la pellicule la lente transformation des formes en attente de leur autodétermination.

La photographie est bien ce « fantôme qui revient toujours » et, parallèlement au travail multimédia sur Agnès, l'artiste poursuit une grande série, objet d'une exposition à Arles en 2011, « Hear us marching up slowly ».

Un déplacement s'y opère : plus qu'ailleurs, dans les postures, dans la « presque fin » du processus de transformation, se met en place quelque chose comme une lutte. Les corps s'avèrent moins fragiles, moins passifs, plus déterminés. Les bras sont souvent croisés, les visages plus froncés, le regard plus direct. Le jeune homme qui se piquait à la testostérone dans *Cl9H28O2 (Agnès)* fait retour, mais il est vêtu d'un pantalon de camouflage militaire, visage rebelle. C'est ainsi qu'advient la figure du soldat, prêt à mener sa guerre, sa guerre contre les normes et les contrôles, tandis que la photographe capte des sculptures de pierre, lourdes et massives, hommage, vraisemblablement, aux soldats morts au combat, et des vestiges de bâtiments guerriers, dont elle assume qu'ils la fascinent, comme ce bunker de la Seconde Guerre mondiale tombé d'une falaise en Normandie. Ailleurs, un jeune homme porte une mitraillette en bandoulière : l'offensive serait-elle prête ?

Pour autant, Smith ne se revendique d'aucun groupe militant, préférant toujours se situer dans un rapport individualisé aux personnes. Elle ne s'inscrit pas dans un rapport communautaire de lutte *Queer* ni *Trans* comme on pourrait s'y attendre.

Et si elle cite volontiers les cinéastes Tarkovski et Sokourov, c'est que la fiction leur permet de « faire passer » une violence réelle. Elle, dépourvue du discours et de la narrativité fictionnelle, ne dispose que de ses images pour élaborer un sous-texte et figurer une violence implicite.

Dorothée Smith ne saurait donc se revendiquer comme artiste « engagée » au sens que Sartre, l'un des premiers, a pu donner à ce terme exigeant. Et de citer Félix González Torres : « Ce que j'aime dans l'esthétique, c'est que la politique qui la traverse demeure entièrement invisible. Les actes politiques les plus réussis sont ceux qui ne paraissent pas politiques. »

Jamais de manifeste, d'appel à la révolution du genre, donc. Mais l'intime conviction que ces corps de l'entre-deux, ces corps-là sont travaillés par le politique. Bien plus : sont eux-mêmes des corps politiques, qui induisent *in fine* un trouble autrement plus inquiétant, plus perturbateur chez le regardeur, que la défense trop explicite de causes circonscrites.

À partir de *Cl9H28O2 (Agnès)*, la vidéo ne va plus lâcher Dorothée Smith. Et, progressivement, même si les notions de passage, d'entre-deux, de transition restent omniprésentes, celle de la « hantise » va venir questionner, troubler et infléchir la recherche de l'artiste, alors en résidence au Fresnoy.

Au départ, une anecdote aux connotations magiques, une rumeur telle qu'en colportent souvent les grandes écoles, les corps constitués : il y aurait un fantôme au Fresnoy. Oui, un fantôme, et je m'apprête d'abord à en rire. Mais voici que Smith s'interroge, veut questionner, expérimenter, rationaliser : qu'en est-il au juste ? Non pour sacrifier aux douteuses dérives de l'ésotérisme et à la trouble séduction des sciences occultes, mais, au contraire, pour tenter de rationaliser le phénomène. D'autant que le supposé fantôme du Fresnoy a déjà été évoqué par Eugène Greene, alors résident au studio national, dans son livre *Présences. Essai sur la nature du cinéma* (2003), et qu'il trouve écho dans les œuvres de Derrida sur les technologies de la communication, dans le film *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen, où Derrida et la comédienne Pascale Ogier s'accordent sur l'existence des fantômes, et enfin dans l'ouvrage *Échographies de la télévision* (1996), entretiens avec Bernard Stiegler. Dès lors, que peuvent signifier « hanter » et « être hanté » ? C'est l'enjeu d'une installation extrêmement sophistiquée, *Cellulairement. Étude pour spectres, caméra thermique, Kinect, puce électronique sous-cutanée et transfert de données cellulaires* (2012), dont il faut souligner le sérieux du partenariat pour prévenir toute moquerie éventuelle – équipe 2XS, projet du Laboratoire d'Informatique Fondamentale de Lille (LIFL), en collaboration avec équipe de l'université de Lille 1 et le CNRS – et qui « interroge le sentiment de hantise, à travers la figure du spectre, résidu d'identité caractérisé par une visibilité invisible, capable d'une existence désincarnée ». Expérience à la fois poétique et scientifique, qui voit Smith se transformer en « hôte à fantômes ». Hantée, peut-être, par Derrida, l'artiste se donne pour enjeu de faire glisser le néologisme « hantologie » du côté de la représentation et des formes plastiques. Cette tentative sera la matrice de l'impressionnante installation *Cellulairement*. Mais celle-ci n'aurait sans doute pas été possible sans l'admiration éprouvée par Smith pour Goldin et d'Agata, qui font coïncider leurs corps avec leur travail, et plus encore sans l'attrait exercé sur elle par ce qu'on a pu appeler « bio-art » et « art hybride » : celui d'Orlan, de Stelarc, d'Edouardo Kac, notamment dans sa performance *Time Capsule* (1997). Mais Smith n'est pas dans le registre de la performance : œuvrant sur un autre terrain, elle préfère mobiliser des éléments extérieurs pour subjectiver le corps, comme le matériau testostérone dans l'installation *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub>* (Agnès), telle une eau noire, une bile de mélancolie versée dans la sculpture centrale, et que Beatriz Preciado interpréterait comme un « liquide performatif ». Ou telle la caméra thermique, la Kinect, la puce électronique sous-cutanée dans le très complexe dispositif de *Cellulairement*. En fait, Smith met au point une machine rationnelle pour capter l'irrationnel, un dispositif lui permettant d'être ponctuellement hantée par chacun des visiteurs de

l'exposition, et dont on ne peut faire l'économie d'une description quelque peu... ardue. S'attachant une nouvelle fois au thème central de l'identité, et lui articulant celui de la téléprésence dans une réflexion qui est tout sauf ésotérique, mais qui se situe du côté de la science et de la philosophie, *Cellulairement* prolonge, d'une certaine manière, *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub>* (Agnès).

L'enjeu, pour le moins mystérieux, consiste à convoquer des fantômes, phénomène étayé par l'expérience scientifique, et que l'on pourrait définir comme la subsistance d'une présence.

Ainsi, le spectateur pénètre dans l'espace de l'installation et se retrouve face à un miroir. Une caméra thermique, relié à une Kinect, enregistre l'image thermique de son corps, dont les ondes de chaleur sont localisées et conservées dans une base de données. Cette donnée biométrique, différente d'un individu à l'autre, absolument singulière, constitue comme un « portrait » du sujet qui est projeté en retour sur son corps par *mapping*.

De son côté, l'artiste, positionnée à distance et munie d'un smartphone équipé pour capter et encoder les ondes RFID, reçoit en temps réel, par SMS, l'image thermique du visiteur sous forme de fichier numérique radiométrique. Une puce RFID, préalablement implantée dans son corps, enregistre alors les points de chaleur ainsi transmis, tandis qu'elle peut intimement ressentir la présence unique de chaque visiteur au travers d'un vêtement spécialement conçu, composé de capteurs et de transmetteurs, qu'elle porte durant toute la durée de l'exposition, retraduisant les ondes reçues en sensation de chaleur.

Ainsi, c'est une forme de l'identité du visiteur-participant qui est capturée et délocalisée, « déterritorialisée » comme l'aurait dit Deleuze, dans le corps de l'artiste, à proprement parler « hantée » par l'empreinte thermique de chaque nouveau visiteur qui pénètre dans l'installation et y déambule<sup>7</sup>.

Dans la lignée des *moist media*<sup>8</sup>, qui utilisent le vivant comme matière première (corps, cellules, virus...), Smith travaille plastiquement autour du thermogramme du corps du visiteur, soit l'image produite par la caméra thermique qui permet de « voir » les ondes de chaleur dégagées par le corps sous la forme de zones de couleur (du rouge au bleu froid en passant par diverses nuances d'orange et de jaune), et dont il faut rappeler qu'elle est un instrument de mesure utilisé dans les domaines du bâtiment, de la médecine et de l'armée – moyen de contrôle exercé par les bio-pouvoirs, donc...

L'installation *Cellulairement* propose ainsi quelque chose d'assez extraordinaire : l'interaction de deux corps, mais sans contact physique rapproché ou intime. Dès lors, l'artiste peut interroger le sentiment de hantise à travers la figure du spectre, puisqu'elle est physiquement « hantée » par les ondes de chaleur émises par le visiteur, tandis que

celui-ci peut expérimenter le sentiment d'une dépossession de soi, de sa propre identité. On retrouvera dans cette expérience les échos du « bio-art », ou « art hybride », expérimenté dès la fin des années 1980 par des artistes photographes tels que Keith Cottingham, le duo Lawick et Müller, Inez Van Lamsweerde, Matthew Barney : mais il ne s'agit alors que d'hybridations faisant appel aux logiciels de *morphing*, susceptibles de créer caprices, fantaisies, hybrides et monstres.

Orlan, artiste de la performance et instigatrice de l'« art charnel » – en opposition au *Body Art* qui implique souffrances physique et psychique – est l'une des premières, on s'en souvient, à avoir authentiquement érigé son corps en œuvre d'art, se livrant à sept performances chirurgicales, filmées sur un mode dramaturgique, et offrant son visage au scalpel pour inventer des subjectivités proprement inouïes, contestant les classiques canons de la beauté et de la féminité, ne reculant jamais devant ce que le sens commun qualifie de *laideur* ou de *monstruosité*.

Si Dorothée Smith se sent proche de ce type de démarche, elle demeure cependant étrangère à la performance et à l'exhibition de soi qu'elle suppose et requiert. Et s'il y a bien, en effet, un processus d'hybridation, c'est dans la mesure où une puce électronique est intégrée de façon définitive au corps de l'artiste, dans son bras gauche. Dès lors, l'hybridation ne consiste pas, comme chez Orlan, à créer une subjectivité différente et renouvelée lors de chaque exposition, mais à offrir au corps un « surplus » de subjectivité, puisque l'Autre vient s'incorporer à la subjectivité de Dorothée Smith. L'artiste parle ainsi d'« hospitalité mouvante » et reprend Derrida dans *Spectres de Marx* (1993) : « Ce Moi, cet individu du vivant, serait lui-même habité, et envahi par son propre spectre. Il serait constitué par les spectres dont il est désormais l'hôte et qu'il rassemble dans la communauté hantée d'un seul corps, Moi = fantôme. Donc « je suis » voudrait dire « je suis hanté » : je suis hanté par moi-même qui suis [...]. Partout où il y a Moi, *es spukt*, « ça hante » [...], non pas simplement « ça hante » comme nous venons de nous risquer à le traduire, mais plutôt « ça revient », « ça revenante », « ça spectre ». Le mode essentiel de la présence à soi du *cogito*, ce serait la hantise de ce *es spukt*<sup>9</sup>. »

Rien de spectaculaire, d'« extra-ordinaire », dans tout ce processus – ce qui éloigne d'une certaine façon Dorothée Smith de performers théâtraux comme Orlan : l'expérience est intime, elle se joue secrètement entre deux corps qui ne se connaissent pas même, qui sans doute ne se croiseront pas, et dont l'artiste n'éprouve « que » l'empreinte thermique. Sauf à émettre l'hypothèse – et pourquoi pas ? – selon laquelle, d'un point de vue métonymique, la chaleur ressentie par l'artiste est comme l'essence, voire l'âme, de la personne qui la transmet...

Il faut dès lors imaginer le corps de Dorothée Smith constamment sollicité par la chaleur des sujets qu'elle reçoit, et à l'inverse, lorsque les sollicitations thermiques se

font plus rares, lorsque son propre corps se trouve ailleurs, loin – imaginons, à plusieurs fuseaux horaires de là, dans un avion ou une contrée étrangère –, le magique rappel de l'Autre, si loin, si proche...

Inouïe beauté de cette rencontre par-delà les terres et les mers, de cette hantise qui, pour toujours, traverse le corps de Smith, dans le voyage incessant des spectres et des fantômes, des identités flottantes et nomades.

Ainsi, l'ensemble du travail de Smith – photographique, vidéographique – met en œuvre les concepts de visible et d'invisible, de présence et d'absence, d'incorporation et de transition, l'enjeu étant toujours de « brouiller des frontières intérieures et d'actualiser plastiquement ce trouble ».

C'est ce que poursuit *Septième Promenade* (2013), court-métrage réalisé à Montréal et librement inspiré des *Lettres à Milena* de Kafka : à la lisière du fantastique, le film met en scène un jeune homme emmitouflé de blanc, qui arpente sans fin les rues enneigées de Montréal, s'enfonçant dans les congères, traverse des avenues froides et nues.

En marche, en quête. Solitaire.

Inspiré de Kafka, au cours de la période de trois ans pendant laquelle il écrivit à Milena, son amour, sans – presque – jamais la voir (1919-1922), le film, de facture classique, inclut un grand nombre de scènes tournées avec une caméra thermique, faisant ainsi doublement écho à un travail en cours sur le fantôme du Fresnoy, *Spectrographies*<sup>10</sup>, et aux intensités thermiques de *Cellulairement*. Dans l'obscurité de la chambre où dort le jeune homme, avant sa déambulation et à son retour, le téléphone, luminescent dans l'obscurité, est bien la métaphore de l'être aimé et absent. Son spectre, une nouvelle fois. Il offre la présence-absence de l'Autre, ce creux qui blesse ma poitrine et me rappelle que l'Autre est ailleurs, loin, intouchable. Alors je caresse la surface lisse de l'écran téléphonique, comme pour donner chair au visage qui toujours me fixe et toujours se retire. Aimer, est-ce aimer – loin ? Est-ce se nourrir de l'absence, et de l'absence faire un désir, plus puissant, plus érotique que le désir du corps présent ? Et si aimer, c'était aimer l'Autre en déposant des lettres sur une feuille de papier, en tapant sur le clavier, en faisant glisser ses images à l'infini sur l'écran du téléphone, loin de lui/elle, en se nourrissant, tel un vampire, de son absence, bien mieux que de toute présence ?

Dans le texte de Kafka, le narrateur peut écrire, parlant des moyens de communication – ceux de son époque bien sûr –, et du rapport à l'absence : « Comment a pu naître l'idée que ces messages nous donneraient le moyen de communiquer ? On peut penser à un être lointain, on peut saisir un être proche : le reste passe la force humaine. Écrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes ; ils attendent ce moment

avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité le sent et lutte contre le péril ; on a cherché à éliminer le fantomatique entre les hommes, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus à rien (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée). Le fantôme est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste, il a inventé le téléphone, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons. »<sup>11</sup>

L'Autre vient à manquer – absence lointaine, spatiale ou symbolique –, et voici que le manque se creuse en moi, et la peine, et la douleur. Et je ne sais si je dois, tel un spectre, me nourrir de cette absence et ne point espérer de retour ni de contact, ou si le bonheur serait, peut-être, de m'incorporer l'Autre, entre Réel et Imaginaire. Beauté des rêves et des fantasmes, ou densité de l'être-là ? L'amoureux en manque arpente les rues de Montréal, pour trouver une réponse que la neige étouffe de son silence.

**1** François Jullien est l'un des philosophes et sinologues français les plus réputés. Il travaille notamment sur la dialectique entre pensée grecque et pensée chinoise, et a publié, entre autres, *Éloge de la fadeur*.

**2** Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés post-modernes*, Le Livre de Poche, Paris, 1988.

**3** Luc Schicharin, doctorant en Arts plastiques.

**4** Œuvre produite en 2011 par Le Fresnoy, Studio national des Arts contemporains.

**5** Beatriz Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et bio-politique*, Grasset, Paris, 2008.

**6** Le voyage a eu lieu en décembre 2011 : invitée par Christian Caujolle dans le cadre du festival Photo Phnom Penh, Smith devait exposer une série en cours à l'Institut français, et réaliser une série sur place, pendant deux semaines. La photographe décide de rencontrer et photographier des personnes trans, notamment FTM (*female to male*), ces sujets ne disposant d'aucune visibilité dans leur pays, contrairement à la Thaïlande toute proche. Voulant connaître leur mode de vie et leur rapport à la société khmère, Dorothée Smith s'est heurtée à l'urgence : il fallait faire très vite, trop vite, un travail d'investigation. Finalement, ce fut l'échec : il ne reste aucune image de cette entreprise.

**7** Je rapporte ici les cinq « temps » de l'opération, tels qu'analysés avec justesse par le philosophe Florian Gaité sur le cartel qui accompagnait l'exposition :

« 1<sup>er</sup> temps : le portrait thermique du visiteur, capté par une caméra infrarouge, est projeté sur son corps ; cette image, qui rend visibles les ondes de chaleur du sujet, correspond à une empreinte biométrique, unique et inaliénable.

2<sup>e</sup> temps : 13 points de chaleur sont capturés sur le visiteur, puis transmis à l'artiste équipée d'une puce électronique sous-cutanée lui permettant d'incorporer le spectre du visiteur, et de transmetteurs thermiques disposés sur son corps, lui permettant de ressentir la présence du visiteur en temps réel.

3<sup>e</sup> temps : les données thermiques de l'artiste hantée par le visiteur sont récupérées à travers une série de capteurs et transmises à une base de données inventoriant les spectres, consultable sur le site web du projet.

4<sup>e</sup> temps : une micro-puce implantable contenant les données biométrico-spectrales de l'artiste est proposée, via le site web, aux visiteurs souhaitant être hantés par cette dernière. »

**8** Le terme *moist media* a été introduit par Roy Ascott, artiste et chercheur dans le domaine des nouvelles technologies, enseignant à l'université de Plymouth.

**9** Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 202-203.

**10** Il s'agit d'un court documentaire, issu d'un tournage de tournage, qui entend rechercher le célèbre (et supposé) fantôme du Fresnoy. Avec la chef-opératrice Hélène Louvart, Dorothée Smith a arpenté Le Fresnoy désert, la nuit, et toutes deux ont « attendu », des heures durant, dans la chambre hantée, Hélène Louvart équipée d'une caméra thermique, et Dorothée Smith d'un iPhone improvisé en caméra. L'enjeu était de tenter de percevoir, à travers les nouvelles technologies, quelque chose de l'ordre de l'invisible. Le tournage de cette séquence, énonce Smith, a finalement muté vers l'idée de transition, qui traverse tout son travail.

**11** *Lettres à Milena*, Franz Kafka, éditions Gallimard.

## Shifting Hospitalities

Dominique Baqué

English translation: Kate Moses

Here comes Dorothée Smith. An androgynous body with the hips of a young boy and asexual clothes like just about every young person. A frank look on a gentle, determined face, whose naked, intact features have not yet been ravaged by time. An easy smile. Blond and black streaks. Hands continually tousling her short, wild-child hair. Dorothée Smith is above all a presence, a block of energy, a body at work – or better still, a body at one with its work, a body that *is* the work. As an artist working essentially on the question of impossible gender identity and its multiple transient avatars, what's her position on the matter of "passing" or "transition"? I won't ask her this rude question. The body has the right to its secrets.

Dorothée Smith is also a name, or more precisely, a pseudonym. "Dorothée" or Dorothy, she recalls, was originally a male name, referring to Orthodox Catholic saints such as Dorotheus of Nicomedia and Dorotheus of Gaza, and only became female less than three centuries ago. Nearly all the non-Greek – Slav or German – origins of this name are masculine, like Bogdan or Hagen, which Dorothée Smith also uses regularly for other projects, as though leading us on an identity treasure trail. Remember Dorothée is also an anagram of Théodore.

A digital native, Dorothée Smith grew up with the Internet and technology. While still very young, she started writing her first blog, a LiveJournal page enabling her to build links, share thoughts and gradually enter a community of bodies and words. At the same time, she wrote in magazines such as *Mouvement*. As a student of the Foucauldian Mathieu Potte-Bonneville, she read and reread Foucault and Derrida, inspirations for some of her work, but also Clément Rosset, Georges Didi-Huberman, Bernard Stiegler and Catherine Malabou. Unlike a geek happily lost in her own high-tech world, Dorothée Smith read a lot – in fact, all the time. She read Rousseau, for example, especially *Reveries of the Solitary Walker*, which was so beautifully analyzed by Jean Starobinski in *Transparency and Obstruction* and which she liked for its ever-incomplete knowledge of the self and the failings of identity, as well as the links between the exploration of the self and landscapes, which later become a complete blur during an accident experienced by Rousseau, as echoed in several photographic series – especially *Loon* (2007). No doubt the opening text of *Reveries* also made important mark: "What am I? This must now be the object of my enquiry." She read Verlaine, too, the poet of uncertainty, fog and mist, an author whose "blandness," so well analyzed by François Jullien,<sup>1</sup> inspired the series *Spree* (2008) and against all logic also appeared to her as anything but lacking in flavor.

Little by little, she read Judith Butler, the author of *Gender Trouble* considered to be one of the first queer theorists to examine gender and distinguish biological sex from cultural, plural and multiple genders. Dorothée Smith also read the seminal *Testo Junkie* by Beatriz Preciado.

Yet Dorothée Smith has never claimed to be the direct successor to these theorists. While much of her work has focused on gender and its possible variations or transformations, she hasn't shied away from criticizing some of the views held by Butler, preferring the analyses of Catherine Malabou. In short, Dorothée Smith has kept her critical perspective, freedom of thought and distance from heavy dogma, "living out" a perpetually mobile train of thought, seeking and asking questions while refusing authority, discipline and submission.

Finally, Dorothée Smith is a photographer who can't remember a time when she wouldn't have taken pictures – as if, for her, photography is a present moment that never passes but recurs again and again. At first, she used compact rangefinder cameras like the Canonet for easy-to-print and inexpensive black-and-white photography. Later, she switched occasionally to digital cameras and also experimented with large-format photography.

Dorothée Smith takes photos all day every day of her entourage, her friends and the landscapes that resonate with them. Her compulsion for repetition recalls Japanese artist Nobuyoshi Araki, although in a completely different register. Their challenges and aesthetics differ so widely that the comparison ends there.

For Dorothée Smith, photography is like a mother tongue: primitive, innate and the genesis of everything that follows. Writing the journal of her life through daily images, Dorothée Smith couldn't fail to come across luminaries Nan Goldin, Larry Clark and Antoine d'Agata, but also photographer Christer Strömholm, author of *Les Amies de Place Blanche* (Friends of Place Blanche). Strömholm fell into oblivion virtually without a trace among other producers of social documentaries, but Dorothée Smith saw in his work an incredibly beautiful, just and striking portrait of the transsexual prostitute community of Pigalle in the 1960s. Rather than objectify the absolute marginality of his subjects, their drug addiction and lives hounded by the police, Strömholm chose to document, in Dorothée Smith's words, "something that belonged to him – the special relationship of friendship and intimacy that linked him to this group."

Despite these influences, there is no violence in Dorothée Smith's work: neither the blows dealt by Nan Goldin's sleazy lover nor the bodies devastated by Larry Clark's heroine in *Tulsa, Oklahoma*. Rather, there's an extreme softness and exquisite fragility, which she is keen to preserve.

So Dorothée Smith has worked away, gradually forging her own path, inventing her own world and creating a remarkable photographic style, while expanding her presence on social networks, playing with avatars on the web and building a truly diverse circle of friends where she finds in-between subjects: bodies hesitating between masculine and feminine; suspended, changing identities; a "tribe" in the sense intended by the sociologist Michel Maffesoli.<sup>2</sup> There's no judgment of course – this is the family elected by the artist, a family based on affinities rather than biology, chosen not imposed – but there's no commitment either – a topic we'll return to later.

It's as though Dorothée Smith is naturally at home with these people – "*Bodies That Matter*" (2002-07 series) on the edge, on hold or latent, at the frontier. The moment of suspense never completely ends. She doesn't like the closure of determination, assignment or circumscription. The bodies drift in uncertainty and transition – *the* transition.

And so, contrary to first impressions, the question of gender is not paramount to Dorothée Smith's work. Of course, she was bound to come across it, see its central features, acknowledge its place at the heart of her musing and make it the main focus of her work. But her original question was transition, the in-between or the unattributable and undetermined place that is open to every possibility.

A residency at the Arles photography school, which Dorothée Smith entered in 2007, provided an opportunity for her to tie up loose ends and build up series from the thousands of images she had already produced. The result was *Loon* (2007, 25 photographs), *Spree* (2008, 23 photographs) and *Löyly* (2009, 10 photographs). These three series are not, however, impervious or heterogeneous. We see the same visual and emotional world developing and the same faces time and again in a sort of mass of images, where each photograph immediately finds resonance with another. *Loon* is a small bleak town bordering on the North Sea in northern France that evokes a feeling of loneliness and lunacy and could be considered an emblem of melancholy. It was photographed around the time when Dorothée Smith visited the exhibition "Melancholy: genius and madness in the West" curated by Jean Clair at the Grand Palais in Paris (2005). Inspired also by *Reveries of the Solitary Walker*, Dorothée Smith provides a photographic walk through a ghostly town and fog-drenched landscapes – arid northern land, stony and sandy countryside sparsely populated with groves under a cold wind. There, identities dissolve too: the characters, often lying down, struggle to emerge from the shadows, making vague silhouettes in the darkness of dusks and tentative dawns.

*Spree* is the name of a river running through Germany. A keen traveler, Dorothée Smith made several trips to Berlin, as so many artists do. There she found echoes of Verlaine's *Songs Without Words*, acquired an unusual taste for blandness, and attempted to capture the evaporation of people and things. Ever since, pallor, muted white and grey blue have inspired her choice of colors.

Later, she left for Finland with its endless nights and almost non-existent days, accompanied by a lack of schedule, a loss of bearings and perhaps even depression. For the first time, Dorothée Smith failed to take photographs. Images refused to come to her, the snow suppressed any desire, and hostile Finland threatened to close in on her. But then, narrowly escaping imminent failure just before her return, she met someone. Then someone else and yet others, and her photographic process resumed.

This led to *Löyly*, a Finnish term for the steam that rises from icy water when poured onto burning stones, passing from a liquid to a gaseous state. But the term also means ghosts – a taste of things to come – as I will explain...

Dorothée Smith never stages anything or tells her friends and models how to pose: with her modesty and discretion, most of them don't even realize they've been photographed. In the *Löyly* series, we see a dark rock rising up and blending into the sky, undeniably bringing romantic painting to mind, along with a menacing tornado-like double cloud and chilly frozen landscapes. But also many young people seen from behind, often with tattooed bodies, daydreaming or withdrawn – somewhere else; a very pale young man with glacier eyes and raven-black hair, like a recurring apparition in the series, and the sublime face of an androgyne with a dreamy, melancholic look, lost in an inner world, with a half-closed expression and a sensual mouth open for a word or a kiss that won't come. Tired and deliciously morbid or rather *morbida* (soft, gentle) since the Italian terms seems more fitting, the androgyne delicately rests a beautiful ephesian head on a velvet cushion with one arm tucked under, offered and already withdrawn, disappearing like a fleeting, desirable apparition.

Thus Dorothée Smith associates the physical sensation of trouble provoked by evaporation with identity trouble in the broad sense of the term: "These images are presented as a collection of connections between uncertain, seemingly postnuclear landscapes and the portraits of enigmatic-looking transgender people with illegible bodies that slip nonchalantly in their wake. This series of photographs represents an investigation into identity – sexual or otherwise – as well as a type of contemporary spleen in a postmodern world where meaning seems to be breaking down and certain basic concepts – gender, spirituality, nature, etc. – appear to be dissolving under a thick, murky layer of disenchantment."<sup>3</sup>

Once back from Finland, Dorothy Smith set to work actively, compulsively even, alongside d'Agata at his Atelier de Visu studio in Marseille. She remained an outsider in Marseille, however, having what Arnaud Claass has aptly called "Nordic tropism": zero attraction for the South, nothing reminiscent of the Grand Tour so dear to sophisticated wealthy students from the North of Europe, especially Great Britain and Germany, who discovered the vibrant life force of Latin countries in the 18th and 19th centuries – the golden light of Italy and the paintings of Raphaël – in a sort of mystical and sensual rapture.

No, nothing of the kind seems to apply to Dorothée Smith. It's in the cold, icy fogs and the obscurity of steam, rain and snow that the artist feels at home and where she makes a stand with her own body – her biological and cultural body, as well as her body of work. The colors – cold blue, grey blue and evanescent white almost fading into the void – are those of Northern lands. The bodies seem to be holding back, withdrawn or retreating, and often lying down, with alabaster complexions and unconscious expressions.

*Sub Limis* (2010, 46 photographs) comes from the Latin *sub limen* [below the threshold], evoking a doorway, but also connoting phonetically the Burkean and Kantian notion of the sublime.

Once again, we see the palette of colors ranging from milky gray to evanescent white and a "being" who could be described more than the others as Warholian – unassignable, with platinum hair to the point of whiteness, smoky eyes, piercings, the palest pink face and body providing a counterpoint to a mixed-race androgyne, a golden quiff, immense sky-blue eyes accentuated by turquoise shadow and contrasting with amber skin, and an abstract tattoo on the shoulder and right arm – facing the lens with a magnetic expression while most of the others sleep, somewhere between the possible slumber of a baby and abandonment to imminent death.

Was what came next a break or a necessary development for this artist, who was and always will be in transition, in all senses of the word? Without ever abandoning photography, the ghost that always returns, Dorothée Smith started working increasingly with video and in the process discovered a truly extraordinary story, "the Agnès case," which in retrospect seems to bring meaning to her entire investigation. It is no coincidence that Agnès is an anagram of "*anges*," the French for "angels"...

How did Dorothée Smith come across this enigmatic character?

First of all, Agnès echoes the tragic story of Herculine Barbin or "Alexina B.," a French hermaphrodite who was considered a girl at birth but brutally reassigned to the male gender after a crude physiological examination. Herculine committed suicide in 1868.

We can just imagine the lectures given by Foucault at the Collège de France in 1974–5, entitled *Les Anormaux*.

Of course, Dorothée Smith knew about this tragedy and how the law prevented gender mobility. And I suppose the “ghost” of Herculine came back to “haunt” Agnes. (The word “haunt” fascinates Dorothée Smith, as we will see later.)

Agnes’s exceptional story emerged in several sources: Chapter 5 of *Studies in Ethnomethodology* by Prof. Harold Garfinkel (1967); *Testo Junkie* by Beatriz Preciado (2008), especially the section entitled “The Techno-Lamb Model”; and numerous medical, psychoanalytical and sociological articles dedicated to this strange tale, as follows.

At the end of the 1950s, a young girl presented herself to a team of researchers, doctors and psychiatrists brought together by Prof. Garfinkel at the University of California to study sexual identity. Accepted as a female by society, Agnes had male genitals and wished to undergo a type of surgery that was very rare at the time, to repair what she felt in her body and mind was an “anomaly.”

After taking a battery of tests, the team agreed on a diagnosis of hermaphroditism (intersex condition) and approved the operation. We shouldn’t forget that during the 1950s to 1960s, transgender people were diagnosed as mentally ill.

But, and in the disturbing second part of this unusual – perhaps even fantastical – story, Agnes returned to the clinic some years after her operation to tell a completely different version, in which she had been born a boy and wanted to become a girl. As a teenager, she had started stealing her mother’s estrogen pills and gradually took on a completely feminine appearance.

Dorothée Smith’s response was a very moving installation, which fitted Beatriz Preciado’s analysis that our postindustrial drug-oriented era tends to “transform by chemistry all concepts and affects into tangible realities, synthetic substances and marketable molecules.”<sup>4</sup> *Cl<sub>19</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub> (Agnes)*<sup>5</sup> was presented in 2011 at Le Fresnoy and then Les Filles du Calvaire gallery, a space that is unquestionably vast and impressive but not easy to occupy. Designed on two levels, the ground floor invites the visitor to enjoy a “restrained perambulation,” while the first floor, under a high glass roof, consists of a luminous platform of gangways overlooking the ground floor. In a way, these two areas contradict each other and call for two quite distinct scenographies.

Blacked out, the ground floor seemed the obvious place to house the *Cl<sub>19</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub> (Agnes)* transdisciplinary installation, given the area’s hexagonal shape built around a polyhedral sculpture, and its intimate relationship with the viewer. Conversely, the first floor, flooded by light from the glass roof, was chosen for the photographs, which were all taken in natural light.

Thus, the viewer moved from an immersive, introspective space to a largely open, exposed space conducive to perambulation and daydreaming.

In the shadows, the gallery’s polygonal shape determined the layout of the installation, which included a multimedia stage with six high-definition screens, each one narrating a facet of Agnes’s life; a central black solid sculpture reproducing the chemical structure of testosterone; and a speaker system playing the tragic, bewitching music of Victoria Lukas.

In Agnes’s story, hormones acted as the prosthesis of a desired gender, and the boy/girl pirated the codes, self-producing herself at will.

On each screen of Dorothée Smith’s video was a character interpreting a stage or a version of Agnes’s strange and fascinating journey. While all of them left a strong impression, two perhaps attracted the most attention. One of them had green and pink streaks in long platinum-blond hair, tight black trousers skimming slender legs and geometric interwoven fabric covering frail shoulders while a rubber cord snaked around the torso, caressing and winding around it like a serpent of temptation, and a liquid – of gender transformation, the evil poison of fables or salutary life-saving medicine – flowed through a pipe to be swallowed greedily, voluptuously.

On another screen, a man lying on the ground seemed to be floundering about in a strange liquid. Dorothée Smith, high priestess of metamorphoses and evolutions, mysterious mistress of this trans ceremony, refuses to reveal the secret. It appeared an indeterminate mix of slime, sperm, placenta or predator’s saliva – a bit like sensual, repulsive mucus or an erotic incarnation but perhaps also a Sisyphian attempt to escape the straitjacket of biologized gender. The subject struggled, ensnared in the slimy liquid, half got up, slipped, skidded, fell and finally stood upright.

Dreaming and bobbing between the two genders, all of the characters were escaping their biological destiny to choreograph new possibilities, other bodily futures, in the beginnings of a world beyond normative gender.

I watched them become themselves, free at last in the environment of desire opened up by Dorothée Smith – a haze of fog, smoke and rain.

With *Cl<sub>19</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub> (Agnes)*, Dorothée Smith affirmed an increasingly strong refusal to produce reportages, which always run the risk of objectivizing the subjects or, even worse, imbuing them with a certain “exoticism,” as is quite common when people broach the topic of identities outside the traditional male and female boundaries. Rather, Dorothée Smith aimed to invent new forms of representation, breaking away from the most conventional schemas of transsexual people.

For this reason, she has disowned her attempt at a documentary<sup>6</sup> of transgender prostitutes in Cambodia (2011), which she considers a failure, claiming not to have known how to appropriate the situations or the images. No doubt this was because she felt out of place: while fully aware of the physical, psychological or social suffering of those transsexual people, Dorothée Smith was lacking first-hand experience of absolute misery or real and symbolic violence. She didn't belong to that world. Another obstacle in Cambodia was her subjects having completed their journey. It isn't by accident that very few of the people in her photographs have reached the end of their transition, the final determination, assigned once and for all: *I've become a man* or *I've become a woman*. Dorothée Smith always prefers the frontier, just as she favors the "blandness" of images deliberately lacking in saturation. As mentioned earlier, she offers hazy images that are likely to withstand the common instinct to ascertain a subject's gender.

Dorothée Smith's bodies always escape determination by language: *this one's a man, that one's a woman*. Over the years, she has constantly photographed her tribe, recording on film the slow transformation of bodies waiting for self-determination.

Photography is certainly the "ghost that always returns" and, alongside her multimedia work on Agnes, the artist has created a large series that was the subject of an exhibition in Arles in 2011, "Hear us marching up slowly."

This series reveals a shift: more than elsewhere, there is a sort of struggle in the poses, in the transition process nearly at its end. The bodies appear less fragile, less passive and more determined. The arms are often crossed, and there are more frowns and direct looks. The young man injecting testosterone in *Cl9H28O2 (Agnes)* is back, but this time dressed in military camouflage pants with a rebellious look on his face – the face of the soldier ready to wage war against norms and controls. At the same time, the photographer has captured heavy solid-stone sculptures – probably in homage to the soldiers who died in combat – and the vestiges of war buildings, which she admits fascinate her, like the Second World War bunker that fell off a cliff in Normandy. In another picture, a young man carried a submachine gun across his shoulder: ready for attack?

Yet Dorothée Smith belongs to no militant group, preferring one-on-one relationships. Nor does she enlist in a queer or trans community struggle, as might be expected. And if she readily quotes filmmakers Tarkovski and Sokourov, it's because fiction enables them to explore real violence. With no message or fictional narrative, she can only use her images to develop a subtext and represent implicit violence.

Dorothée Smith doesn't therefore claim to be a "politically engaged" artist in the sense

that Sartre, one of the first, gave to this demanding term. And to quote Félix González Torres: "What I like in aesthetics is that the politics that imbue it remain entirely invisible. The most successful political acts are those that don't appear to be political." So there is no manifesto or call for revolution but the deep conviction that these in-between bodies are shaped by politics. In fact, they themselves are political bodies that ultimately generate much more worrying, unsettling confusion in the viewer than any overly explicit defense of stated causes.

Dorothée Smith has been using video ever since *Cl9H28O2 (Agnes)*. And during the artist's residency at Le Fresnoy, even if the notions of transition and in-betweenness remained omnipresent, the idea of "haunting" gradually challenged, disrupted and changed the emphasis of her research.

At the beginning, there was an anecdote with magical connotations, a rumor of the kind typically spread around schools and organizations, about there being a ghost at Le Fresnoy. Yes, a ghost. I would laugh, but then Dorothée Smith got thinking and decided to investigate, experiment and rationalize what was happening – not to give in to the dubious extremes of esotericism and the disturbing lure of occult science, but rather to try to explain the phenomenon. Especially since the supposed Le Fresnoy ghost had already been evoked by Eugène Greene, another resident of the national studio, in *Présences. Essai sur la nature du cinéma* [Presences. Essay on the Nature of Cinema, 2003], and this resonates with Derrida's work on communication technologies, the Ken McMullen film *Ghost Dance* (1983) in which Derrida and actor Pascale Ogier agree on the existence of ghosts in a strange discussion, and finally Bernard Stiegler's interviews of Derrida, *Echographies of Television* (1996).

So what does it mean to haunt and be haunted? This was the theme of an extremely sophisticated installation, *Cellulairement. Étude pour spectres, caméra thermique, Kinect, puce électronique sous-cutanée et transfert de données cellulaires* [Cellularly. Study for Ghosts, Thermal Imaging Camera, Kinect, Microchip Implant and Cellular Data Transfer] (2012), which "investigated the feeling of haunting, through a ghost – a residue of identity characterized by an invisible visibility, capable of a disembodied existence." Before anyone laughs, it is worth noting the seriousness of Dorothée Smith's partner for the installation: 2XS, a research team from the LIFL IT laboratory supported by the Lille University of Science and Technology and the French National Scientific Research Center (CNRS).

This simultaneously poetic and scientific experience saw Dorothée Smith transform herself into a "ghost host." Haunted perhaps by Derrida, the artist set herself the challenge of slipping the neologism "*hantologie*" ("hauntology") into representation and

plastic art. This attempt became the template for the impressive *Cellulairement*. It is certain that this installation would have been impossible without Dorothée Smith's admiration for Goldin and d'Agata, who make their bodies part of their work, or in particular her attraction for the BioArt and Hybrid Art of Orlan, Stelarc and Edouardo Kac, especially the latter's *Time Capsule* performance (1997). But Dorothée Smith's work is in a different register to performance: working on another terrain, she prefers to mobilize exterior elements to subjectivize the body, such as the testosterone material in the *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub>* (*Agnes*) installation – the black water in the central sculpture like melancholic bile, which Beatriz Preciado interprets as a “performative liquid” – or the thermal imaging camera, Kinect motion sensor device and microchip implant within the very complex framework of *Cellulairement*. In fact, for *Cellulairement*, Dorothée Smith developed a rational machine for capturing the irrational, a system enabling her to be haunted by every visitor to the exhibition, which is worth describing in some detail. Once again focusing on the central theme of identity, and linking it to telepresence in a train of thought far from esoteric but closer to science and philosophy, *Cellulairement* was, in a way, an extension of *Cl<sub>9</sub>H<sub>28</sub>O<sub>2</sub>* (*Agnes*). The challenge – mysterious to say the least – was to summon ghosts, a scientifically backed phenomenon that can be defined as the subsistence of a presence. Thus spectators entered the exhibition space and found themselves in front of a mirror. A thermal imaging camera linked to a motion sensor device recorded the thermal image of their bodies, locating their heat waves and storing them in a database. That unique biometric data, which varied from one individual to another, built a sort of “portrait” or mapping that was projected onto subjects' bodies. In turn, the artist, who was positioned remotely and equipped with a smartphone to capture and encode radio frequency identification (RFID) waves, received real-time SMSs with a digital radiometric file of each visitor's thermal image. An RFID implant in her body recorded the transmitted heat points and she could intimately sense the unique presence of each visitor thanks to a specially designed garment containing sensors and transmitters that she wore for the entire duration of the exhibition, transforming the waves received into a feeling of warmth. In this way, a type of ID was captured for each visiting participant and relocated – or “deterritorialized” to use Deleuze's term – in the body of the artist, who was literally “haunted” by the thermal imprint of each new visitor walking through the installation.<sup>7</sup> Along the lines of *moist media*<sup>8</sup> using living matter (bodies, cells, viruses, etc.) as raw materials, Dorothée Smith worked with the thermogram of the visitor's body; i.e. the image produced by the thermal camera showing the heat waves emitted by the body

as zones of color (from red and various shades of orange and yellow to cold blue). We should remember that this is a measuring instrument used in construction, medicine and the armed forces – in other words, a means of control exercised by biopowers... The *Cellulairement* installation thus offered something quite extraordinary: the interaction of two bodies without any close or intimate physical contact. The artist could investigate the feeling of being haunted by a ghost, since she was physically “haunted” by the waves of heat emitted by visitors, while they in turn could experience the feeling of a loss of self, of their own identity. In some ways, the experiment echoed the BioArt or Hybrid Art experiments of the 1980s by photographic artists such as Keith Cottingham, Lawick and Müller, Inez Van Lamsweerde, and Matthew Barney, although theirs were only hybridizations using morphing software to create whims, fantasies, hybrids and monsters. Orlan, a performance artist and instigator of Carnal Art – as opposed to Body Art, which involves physical and mental suffering – was one of the first to expose her body as a work of art, subjecting herself to surgical performances that were filmed theatrically, and offering her face to the scalpel to create truly original subjectivity, contesting the classic canons of beauty and femininity, and never shying away from what is commonly considered *ugliness* or *monstrosity*. While Dorothée Smith has an affinity for this type of approach, she remains a stranger to the requisite self-performance and self-exhibition. Her work has involved a process of hybridization, but one limited to the chip permanently implanted in her left arm. Unlike Orlan's hybridization, *Cellulairement* did not create a new and different subjectivity at every exhibition but offered the body a “surplus” of subjectivity, since other people were incorporated into it. The artist talks about a “shifting hospitality” and quotes Derrida in *Specters of Marx*: “But this Ego, this living individual would itself be inhabited and invaded by its own specter. It would be constituted by specters of which it becomes the host and which it assembles in the haunted community of a single body. Ego=ghost. Therefore ‘I am’ would mean ‘I am haunted’: I am haunted by myself who am [...]. Wherever there is Ego, *es spukt*, ‘it spooks.’ ([...] not simply ‘it spooks,’ as we just ventured to translate, but ‘it returns,’ ‘it ghosts,’ ‘it specters.’) The essential mode of self-presence of the cogito would be the haunting obsession of this ‘es spukt.’”<sup>9</sup> There was nothing spectacular or extraordinary in this process – which in a way has distanced Dorothée Smith from dramatizing performers like Orlan: the experience was intimate and took place secretly between bodies who didn't even know each other, who no doubt would never meet, and who were felt by the artist “only” through their thermal imprint, unless we hypothesize – and why not? – that metonymically speaking, the heat felt by the artist was the essence, or even the soul, of the person transmitting it.

We must imagine Dorothée Smith's body being constantly solicited by other people's heat, or conversely experiencing the magical reminder of them so near and yet far away, when their thermal solicitations were rarer, when her own body was elsewhere, far away – let's imagine, several time zones away, in a plane or a foreign land... What incredible beauty in these encounters beyond land and sea, Dorothée Smith's body being forever haunted by a constant stream of specters – floating, nomadic identities.

Thus all of Dorothée Smith's work, both photography and video, has implemented the concepts of the visible and the invisible, presence and absence, incorporation and transition, the challenge always being to "blur the internal lines and update this confusion plastically," as she says.

This was the goal pursued in *Septième Promenade* (Seventh Walk, 2013), a short film made in Montreal and loosely based on Kafka's *Letters to Milena*. Bordering on fantasy, the film shows a young man all wrapped up in white, endlessly wandering the snowy streets of Montreal, plunging into snowdrifts and crossing cold, naked streets – walking, searching, alone.

Inspired by Kafka during a three-year period in which he wrote to his sweetheart Milena without hardly ever seeing her (1919-22), this classic-style film includes numerous scenes filmed with a thermal imaging camera, thus doubly echoing a work in progress on the Le Fresnoy ghost, *Spectrographies*,<sup>10</sup> and the thermal intensity of *Cellulairement*. In the obscurity of the room where the young man sleeps, before his walk and after his return, the telephone, luminescent in the darkness, is the metaphor for an absent lover – its specter, once again. It represents the presence/absence of the loved one, the hole that hurts my chest and reminds me that they are far away, untouchable. While I caress the smooth surface of the telephone screen, as if to give life to the face that is always staring at me and withdrawing. Does love mean loving from afar? Is it feeding off someone's absence and that absence creating desire – longing more erotic than the desire for somebody present? And what if love means putting pen to paper, typing on a keyboard, sliding infinite numbers of pictures across a telephone screen, far from him or her, feeding like a vampire on his or her absence, far superior to their presence?

In *Letters to Milena*,<sup>11</sup> Kafka wrote about means of communication – those available at the time, of course – and people's relationship with absence: "How did people ever get the idea they could communicate with one another by letter? One can think about someone far away and one can hold on to someone nearby; everything else is beyond human power. Writing letters, on the other hand, means exposing oneself to the ghosts, who are greedily waiting precisely for that. Written kisses never arrive at their

destination; the ghosts drink them up along the way. It is this ample nourishment which enables them to multiply so enormously. People sense this and struggle against it; in order to eliminate as much of the ghosts' power as possible and to attain a natural intercourse, a tranquility of soul, they have invented trains, cars, aeroplanes – but nothing helps anymore: These are evidently inventions devised at the moment of crashing. The opposing side is so much calmer and stronger; after the postal system, the ghosts invented the telegraph, the telephone, the wireless. They will not starve, but we will perish."

The other person is missed – a distant, spatial or symbolic absence – and emptiness and pain dig deep into me. I don't know whether I should feed off this absence like a specter without hoping for contact, or whether I might achieve happiness by incorporating the other person, somewhere between reality and my imagination.

The beauty of dreams and fantasies, or the denseness of presence? The lonely lover walks the streets of Montreal to find an answer that is stifled by the silence of the snow.

**1** François Jullien is one of France's most eminent philosophers and sinologists. He works in particular on the dialectics between Greek and Chinese thought, and his published works include *Eloge de la fadeur*, Le Livre de Poche, Paris, 1993 (translated into English by Paula M. Varsano as *In Praise of Blandness: Proceeding From Chinese Thought and Aesthetics*, Zone Books, Brooklyn, 2007).

**2** Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés post-modernes*, Le Livre de Poche, Paris, 1998 (translated into English as *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Sage, London, 1996).

**3** Luc Shicharin, doctoral art student, in a now-defunct blog.

**4** Beatriz Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et bio-politique*, Grasset, Paris, 2008 (translated into English by Bruce Benderson as *Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press at CUNY, New York, 2013).

**5** Work produced in 2011 by the Le Fresnoy postgraduate art and audiovisual research center.

**6** This trip took place in December 2011: as part of the Phnom Penh photo festival, Dorothée Smith was invited by Christian Caujolle to expose a series underway at the Institut Français and create another on site over a period of two weeks. The photographer decided to meet and photograph transsexual people, especially female to male (FTM) men, since they had no visibility in their countries, unlike in nearby Thailand. Dorothée Smith wanted to know their lifestyle and relationship with Khmer society and, since she was under time pressure, she needed to conduct her investigations quickly – too quickly, in fact. In the end, the project failed and no images from it remain.

**7** Here I am talking about the five “steps” of the operation, as analyzed aptly by the philosopher Florian Gaité on the booklet of the exhibition:

“1st step: the thermal portrait of the visitor, captured by an infrared camera, is projected onto his body through a Kinect mapping. This image, which makes visible the heat waves of the subject visible, is biometric, unique and inalienable.

2nd step: 13 heat points on the visitor are captured on the visitor's body, then transmitted to the artist equipped with a microchip (under the skin), allowing her to incorporate the specter of the visitor, and with thermal transmitters placed on her body, allowing her to physically feel the presence of visitors in real time.

3rd step: the artist's thermal data are also captured through a series of sensors and transmitted to a database inventory, available on the project's website.

4th step: a microchip implant containing the biometric-spectral data of the artist is available via the website (<http://cellulairement.net>) for visitors wishing to be haunted by the artist.”

**8** The term “moist media” was coined by Roy Ascott, an artist and Professor of Technoetic Arts at Plymouth University.

**9** Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, pp. 202-3 (translated as *Specters of Marx*, Routledge, 1994 pp. 166).

**10** This is a short documentary film from the making of the film, aimed at researching the famous alleged ghost of Le Fresnoy. Dorothée Smith and cinematographer Héléne Louvart walked through the deserted Le Fresnoy at night, waiting for hours in the haunted bedroom, Héléne Louvart with a thermal imaging camera and Dorothée Smith with her iPhone camera. The challenge was to attempt to detect an invisible phenomenon using new technologies.

According to Dorothée Smith, the filming of this segment finally shifted toward the idea of transition that is present in all her work.

**11** *Letters to Milena*, Kafka, translated into English by Philip Boem, Schocken, New York, Rev. Ed. 1990.