

247

HIVER
2014

Spirale

arts lettres sciences humaines

DOSSIER

Sous la direction de Martine Delvaux

Féministes? Féministes!



PORTFOLIO

Sylvie Lacerte présente

Rose-Marie E. Goulet

À PROPOS

Une chronique signée par

Brigitte Haentjens

Albiach
Artières
Beaupré
Bert
Boyer
Carbonneau
Chalifour
Coulombe
Cyr
Dauphinais
Demme
Ducas
Fisette
Foucault
Gros
Houellebecq
Laliberté
Lecavalier

Spirale

www.spiralemagazine.com

DIRECTEUR

Patrick Poirier

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Sylvie Lacerte

COMITÉ DE RÉDACTION

Gilles Dupuis
Stéphan Gibeault
Claire Legendre
Alexis Lussier
Guylaine Massoutre
Manon Plante
Sylvano Santini

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry, vice-présidente
Robert Dion
Rina Olivier
Patrick Poirier
Jean-Michel Sivry, président

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Alice Michaud-Lapointe

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTRICE

Marie-Joëlle St-Louis Savoie

CONCEPTION ARTISTIQUE

GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrafe inc.

COORDONNÉES

4067 boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : spiralemagazine@yahoo.com
www.spiralemagazine.com

DISTRIBUTION

LMPI
8155, rue Larrey
Anjou (Québec) H1J 2L5
Tél. : 514 355-5674
Sans frais : 1 800 463-3246
Fax : 514 355-5676
Courriel : lmpi@lmpi.com

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :

www.spiralemagazine.com

PAR TÉLÉPHONE :

Tél. : 514 903-2885

PAR COURRIEL :

spiralemagazine@yahoo.com

PAR LA SODEP :

Tél. : 514 397-8669

COURRIEL : abonnement@sodep.qc.ca

SITE : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (USA) : 60,00 \$
- Étranger (Outre-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF: 978-2-924359-04-4

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec

Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

NOS COLLABORATEURS (N° 247)

Rose Marie Arbour [Département d'histoire de l'art, UQAM] Guillaume Asselin [Département d'études littéraires, UQAM] Alexandre Baril [Institut de recherches et d'études féministes, UQAM] Isabelle Boisclair [Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke] Charles Bolduc [Département de philosophie, Cégep de Chicoutimi] Anne-Renée Caillé [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Jean-Pierre Couture [École d'études politiques, Université d'Ottawa] Gilbert David [CRILCO/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Martine Delvaux [Département d'études littéraires, UQAM] François Dumont [CRILCO/Département des littératures, Université Laval] Catherine Dussault Frenette [Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke] Sandrine Galand [Département d'études littéraires, UQAM] Rose-Marie E. Goulet [Artiste visuelle de l'installation et de l'art public] Hervé Guay [Département de lettres et communication sociale, UQTR] Brigitte Haentjens [Directrice générale de la Compagnie Sibyllines et directrice artistique du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa] Jonathan Hope [Département d'études littéraires, UQAM] Sylvie Lacerte [Critique et commissaire indépendante] Julie Lavigne [Département de sexologie, UQAM] Valérie Lebrun [Département d'études littéraires, UQAM] Valérie Lefebvre-Faucher [Département d'études littéraires, UQAM] Julien Lefort-Favreau [Département d'études littéraires, UQAM] Guylaine Massoutre [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal] Eftihia Mihelakis [Département de littérature comparée, Université de Montréal] Anne-Martine Parent [Département des arts et lettres, UQAC] Laurence Pelletier [Département d'études littéraires, UQAM] Patrick Poirier [CRILCO/Université de Montréal] Pierre Popovic [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Monique Régimbald-Zeiber [École des arts visuels et médiatiques, UQAM] François Rochon [Département de français, Cégep de Saint-Laurent] Maïté Snauwaert [University of Alberta] Thérèse St-Gelais [Département d'histoire de l'art, UQAM]

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

Le magazine culturel SPIRALE ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresses postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. SPIRALE n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

érudit
www.erudit.org

PORTFOLIO

19 ROSE-MARIE E. GOULET
[par Sylvie Lacerte]

Rose-Marie Ekemberg Goulet est une artiste visuelle de l'installation et de l'art public. Depuis les années quatre-vingt, sa pratique s'est principalement développée sous forme d'œuvres d'art intégrées à l'architecture et à l'environnement dans le contexte de commandes publiques. Son œuvre se caractérise par une approche interdisciplinaire conjuguant arts visuels, architecture et architecture du paysage, ainsi que par un intérêt marqué pour les questions sociales et environnementales. Le recours au langage et aux dispositifs ludiques sont des éléments constitutifs de son travail. À ses réalisations permanentes s'ajoutent des interventions urbaines éphémères telles que *Nos frontières, our borders*, en relation aux quartiers montréalais de la fusion/défusion (2006), et *Point de fuite*, dans un wagon du métro de Montréal (2008). Membre de l'Académie royale du Canada, elle a également reçu des prix et distinctions de l'Association des architectes paysagistes du Canada (2000) et de l'Ordre des architectes du Québec (2009).



Une affaire de cœur (2011). Largeur du texte 100mm, longueurs variables. Acier inoxydable, aluminium brossé et laqué. Installation intérieure couloir de circulation, Institut de cardiologie de Montréal, PIAAGQ. Photo : Michel Dubreuil.



ÉDITORIAL

- 5 *Maka Kotto et les sophistes*
[par Patrick Poirier]

À PROPOS

- 6 *Silence ou guerre*
[par Brigitte Haentjens]

ARTS VISUELS

- 10 *Espaces utopiques : projections et prospections. Sculpture et installation*, sous la direction de Nycole Paquin, Serge Fiset et François Chalifour
[par Rose Marie Arbour]

CINÉMA

- 12 *Searching for Sugar Man*, de Malik Bendjelloul
[par Maité Snauwaert]
14 *Much ado about nothing*, de Joss Whedon
[par Maité Snauwaert]

DANSE

- 15 *So Blue*, de Louise Lecavalier
[par Guyline Massoutre]

ESSAI

- 17 *Liberté, égalité, solidarité*, de Christian Nadeau
[par Jean-Pierre Couture]
71 *Petite philosophie du zombie ou comment penser par l'horreur*, de Maxime Coulombe
[par Guillaume Asselin]
73 *Penser entre les langues*, de Heinz Wisman
[par Charles Bolduc]
78 *Rappeler Roland*, de Frédéric Boyer
Phédre les oiseaux, de Frédéric Boyer
[par Guillaume Asselin]
76 *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*, de Michel Foucault
Cahier de L'Herne Michel Foucault, sous la direction de Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros et Judith Revel
[par François Rochon]

POÉSIE

- 81 *Chien de fusil*, d'Alexie Morin
[par François Dumont]
82 *Celui des « lames »*, d'Anne-Marie Albiach
Configuration du dernier rivage, de Michel Houellebecq
[par Pierre Popovic]

THÉÂTRE

- 85 *Le Ishow*, de Maxime Carbonneau, Philippe Cyr et Laurence Dauphinais
Deux, de Mani Soleymanlou (avec la participation d'Emmanuel Schwartz)
[par Hervé Guay]
88 *Corbeau*, texte de Jean-Frédéric Messier, mise en scène d'André Laliberté
Ubu sur la table, adaptation, jeu et mise en scène d'Olivier Ducas et Francis Monty
Instructions pour un éventuel gouvernement socialiste qui souhaiterait abolir la fête de Noël, texte de Michael Mackenzie, traduit de l'anglais par Alexis Martin, mise en scène de Marc Beaupré
[par Gilbert David]

DOSSIER

FÉMINISTES ? FÉMINISTES !

- 31 *Présentation*
[par Martine Delvaux]
35 *Dispossession: The Performative in the Political*, de Judith Butler et Athena Athanasiou
Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique », d'Anne-Emmanuelle Berger
[par Julien Lefort-Favreau]
37 *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*, sous la direction de Tristan Taormino
[par Julie Lavigne]
39 *Excluded. Making Feminist and Queer Movements More Inclusive*, de Julia Serano
[par Alexandre Baril]
41 *Statu Quo ? Le combat inachevé du féminisme au Canada*, de Karen Cho
Attention Féministes !, de Rozenn Potin
[par Catherine Dussault Frenette]
44 *Inch'Allah*, d'Anaïs Barbeau-Lavalette
Rebelle, de Kim Nguyen
[par Laurence Pelletier]
46 *Je suis complètement battue*, d'Éléonore Mercier
Supplément à la vie de Barbara Loden, de Nathalie Léger
[par Martine Delvaux et Valérie Lebrun]
49 *Heroines*, de Kate Zambreno
[par Anne-Martine Parent]
51 *Filiations : prise 1*
[par Monique Régimbald-Zeiber et al.]
54 *Madame Himself*, de Liliane Giraudon
[par Anne-Renée Caillé]
56 *Fantastic Plotte*, de Julie Doucet
[par Sandrine Galand]
58 *Raphaëlle de Groot et moi*
[par Thérèse St-Gelais]
59 *La passion suspendue*
Entretiens avec Marguerite Duras, de Léopoldina Pallotta della Torre
American Philo
Entretiens avec Avital Ronell, d'Anne Dufourmantelle
[par Jonathan Hope]
62 *C'est une affaire de viol. La littérature est-elle l'affaire de tous ? La querelle entre Iacub et Angot entourant l'affaire DSK*
[par Eftihia Mihelakis]
64 *Effacer l'effacement*. Entretien avec Micheline Dumont
[par Valérie Lefebvre-Faucher]
68 *Politiques féministes et construction des savoirs. « Penser nous devons ! »*, de Maria Puig de la Bellacasa
[par Isabelle Boisclair]

Maka Kotto et les sophistes (la suite)

Il est encore difficile de prévoir comment le milieu de l'édition — et tout particulièrement le réseau des librairies indépendantes du Québec — accusera le coup de ce qui, pour l'heure, s'avère une défaite annoncée. Dès l'instant où Christine St-Pierre et son parti ont, pour l'essentiel, adopté la position de la CAQ, le projet de loi sur la réglementation du prix du livre neuf qu'a promis de déposer le ministre Maka Kotto lors de la rentrée parlementaire de février était, pour ainsi dire mort-né. Contrairement à ce que pérorent Christine St-Pierre et sa confrérie de tartuffes, il ne s'agit pas d'une victoire pour les « consommateurs » — qui, au final, se verront offrir une moins grande diversité de livres qu'ils paieront plus cher —, mais bien pour la ribambelle de sophistes qui s'acharnent contre l'idée même d'une telle loi depuis plus d'un an déjà, soit des mois avant la mise en branle du travail de la Commission de la culture et de l'éducation sur la réglementation du prix du livre neuf.

J'ai cessé de lire André Pratt il y a quelques années, puis Alain Dubuc, Mario Roy, Lysiane Gagnon, Denise Bombardier, Nathalie Elgrably-Lévy, Richard Martineau... La liste est désespérément longue. Je dois cette cure de désintoxication à Stephan Eicher et Philippe Djian, envers qui je suis infiniment reconnaissant de m'avoir fait comprendre et apprécier l'idée toute simple qu'« elle » puisse, oui, vouloir « *déjeuner en paix* ». Notre couple s'en porte mieux. Comme plus rien sur « *la nature humaine* » ne me surprend depuis belle lurette, ce ne sont pas les dernières hécatombes à la une des journaux qui empoisonnaient nos déjeuners en famille, mais bien le distillé de mauvaise foi que donnent quotidiennement à lire les maîtres sophistes de certains journaux. Certes, je triche, j'ai des rechutes — dont les réseaux sociaux sont d'ailleurs largement responsables, le trafic de « Dubuc » et de « Martineau » y sévissant à grande échelle —, mais « elle » n'a plus à endurer chaque jour les effets secondaires de mes lectures et mon café matinal a meilleur goût.

On conviendra avec Mario Roy (une fois n'est pas coutume) qu'il est sans doute inutile de reprendre « *les arguments plaidés de part et d'autre dans ce dossier. Ils ont été exposés jusqu'à plus soif* », écrivait-il après que Maka Kotto eut annoncé son intention de déposer un projet de loi sur la réglementation du prix du livre (« La forteresse », *La Presse*, 5 décembre). Il reste pourtant que, de ces arguments, les seuls qui aient jamais tenu la route, les seuls qui, au cours des travaux de la commission, n'ont pas pris le champ, appuyés par des faits mesurables, quantifiés, analysés et soutenus par des études qui n'ont pas été ridiculisées par des experts, sont ceux qu'ont présentés l'ensemble des intervenants en faveur d'une réglementation sur le prix du livre. Mais qu'à cela ne tienne : « *le prix unique* », nous dit Mario Roy, « *est une solution apportée à un problème en train de s'évanouir, enseveli sous d'autres beaucoup plus sérieux. En août dernier, la commission parlementaire qui a fouillé le sujet en avait identifié quelques-uns et le principe de réalité en impose quelques autres* ».

Il faut savoir gré à Mario Roy d'avoir en quelques lignes démontré que la commission présidée par Maka Kotto n'aura pas simplement servi à valider l'utilité de mesures de réglementation du prix du livre, mais bien, par le fait même, comme par accident, d'avoir en quelque sorte révélé l'existence longtemps soupçonnée (et mise en scène par plusieurs auteurs de science-fiction) de réalités parallèles. Dans un univers près de chez vous, il est inutile de réclamer à votre médecin un traitement pour votre arythmie s'il juge votre cancer plus sérieux, ce dernier aura tôt fait d'« ensevelir » vos problèmes cardiaques.

Je ne sais pas, de même, quel « *principe de réalité* » permet à un chroniqueur d'affirmer sans autre forme de procès que le « *premier problème* » auquel font face les librairies « *c'est plutôt la baisse marquée des achats de livres* », comme l'écrit par exemple Alain Dubuc (« Le fléau du bien », *La Presse*, 4 décembre 2013). « *En trois ans, de 2009 à 2012, les ventes ont chuté*

de 763 à 678 millions », précise-t-il, oubliant commodément de rappeler que ces ventes, avant la crise économique mondiale de 2008, étaient en hausse depuis 2001, feignant sans doute aussi d'ignorer qu'avec la fin de la réforme scolaire, les investissements gouvernementaux dans le livre scolaire (dont les ventes sont prises en compte dans les statistiques de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec) ont été drastiquement réduits, et ne jugeant sans doute pas utile de préciser que, dans notre univers à nous, la fermeture de 31 librairies depuis 2008 avait peut-être joué un rôle dans la diminution des ventes au cours de cette période...

Ce qu'il y a de plus scandaleux dans la mort annoncée du projet de loi du ministre Maka Kotto, ce n'est pas tant que Christine St-Pierre se soit proménée au dernier Salon du livre de Montréal en portant fièrement le macaron « Sauvons les livres » ; ce n'est pas tant qu'elle ait fait miroiter l'appui de l'opposition advenant le dépôt d'un projet de loi ou qu'elle ait promis la collaboration de son parti (voir Daphnée Hacker-B., « *Cri d'alarme contre la guerre des prix du livre* », *Journal Métro*, 12 novembre 2013) ; ce n'est pas non plus que, devant l'urgence de la situation, elle ait pressé de questions le ministre Kotto à l'Assemblée nationale, lui rappelant que, « *depuis plusieurs mois, le milieu du livre lance un cri du cœur* », que « *les librairies indépendantes ferment les unes après les autres* » ; ce n'est pas tant qu'elle lui ait demandé quelles étaient « *les mesures concrètes que le gouvernement péquiste entend[ait] prendre pour sauver de l'hécatombe les librairies indépendantes* » ou qu'elle ait eu le culot de citer Dany Laferrière en rappelant au ministre que, « *si une librairie ferme, c'est le cœur de la ville qui s'arrête* » ; enfin, ce n'est même pas tant qu'elle ait demandé au Président de l'Assemblée nationale, sans gêne apparente aucune, si Maka Kotto avait « *du cœur* »...

Ce qu'il y a de scandaleux dans les tartufferies de Christine St-Pierre, comme dans les sophismes outranciers de certains éditorialistes et chroniqueurs, c'est peut-être surtout le profond mépris, le paternalisme condescendant ainsi témoigné à l'égard d'un milieu auquel on dit, au fond, qu'il ne sait pas de quoi il parle, qu'il a tout faux, qu'il ne comprend pas, qu'il ne sait pas ce qu'il y a de mieux pour lui, qu'il ne connaît pas vraiment le mal qui le ronge. Aux économistes et aux spécialistes qui ont très majoritairement déposé des mémoires en faveur d'une mesure semblable à la Loi Lang, aux professionnels du livre (distributeurs, écrivains, éditeurs, libraires) qui sont confrontés quotidiennement aux exigences et aux défis du milieu, qui mesurent chaque jour les effets de la concurrence déloyale des Costco et des Walmart de ce monde, on affirme sans le début d'un sourire qu'« *il n'y a pas d'études sérieuses qui disent que c'est la solution* » (Christine St-Pierre, citée dans *Le Journal de Québec*, le 4 décembre 2013), que la solution réclamée n'est pas la bonne, que « *ça ne marchera pas* » (Mario Roy), qu'elle « *repose sur une hypothèse qui est également fausse* » (Alain Dubuc) et qu'il faut plutôt aider les librairies avec des mesures concrètes et une aide ciblée (Christine St-Pierre).

Les douze associations professionnelles représentant tous les métiers du livre au Québec (tant francophones qu'anglophones), la SODEC, le CALQ, BANQ, le Conseil québécois du commerce de détail (CQCD), le Conseil consultatif du livre et de la lecture (CCLL), l'ADISQ, les spécialistes de l'économie du livre et du droit, les experts du livre numérique, les auteurs, les libraires, les éditeurs, tous ceux et celles qui ont témoigné en faveur d'une réglementation du prix du livre, tous autant que nous sommes, nous avons tout faux.

Mais il y a lieu de se réjouir : l'ex-ministre de la Culture confiait au *Journal de Québec* (4 décembre 2013) être toujours aussi « *sensible* » au sort du milieu. Et d'insister en disant, pour notre plus grand bonheur, qu'elle « *ne lâche pas les librairies indépendantes* ».

Patrick Poirier

Silence ou guerre

PAR BRIGITTE HAENTJENS

Sans contact, et il n'y a pas de conflits sans contact, l'être humain meurt dans l'homme. En conséquence cela signifie que la guerre est le dernier refuge de ce qu'on appelle l'humain. Car la guerre est contact ; la guerre est dialogue ; la guerre est temps libre.

— Heiner Müller

La crise qui secoue actuellement le milieu théâtral n'est certes pas nouvelle. Le théâtre au Québec, comme ailleurs j'imagine, a toujours évolué de crise en crise, certaines plus aiguës que d'autres.

Depuis dix ans, le sous-financement du théâtre québécois s'est aggravé. À cette crise financière, que le vieillissement du public et la diminution de la fréquentation exacerbent, se superpose une crise structurelle : les compagnies de création nées après 1995 se sentent lésées par rapport à leurs aînées. Elles n'ont jamais, sauf exception, eu les moyens de se développer.

Cette situation avive le sentiment de précarité et crée beaucoup de tensions dans le milieu théâtral.

Le magazine *Spirale* a d'ailleurs abondamment documenté cette crise dans le numéro de l'été 2013 (n° 245, « Horizon incertain du théâtre québécois », sous la responsabilité de Gilbert David et Yves Jubinville).

Je ne sais pas si, au moment où je commence cet article, je peux apporter quelque chose de nouveau à ce dossier bien dense qui, certainement, n'aura pas fait plaisir à tout le monde.

Dire que cette crise m'inquiète au plus haut point est un euphémisme. J'ai peur que nous allions dans le mur, et peut-être y sommes-nous déjà, alors que nous ne ressentons plus que les retombées du choc avec les fragments de l'explosion.

Mais surtout, j'éprouve un sentiment d'impuissance qui me paralyse actuellement et qui en immobilise peut-être d'autres tant l'avenir paraît plombé, baillonné par une chape de silence et d'indifférence des pouvoirs publics, du milieu artistique, de la population.

C'est si difficile parfois, au Québec, de prendre la parole, de heurter de front le consensus social, maintenu à un coût élevé, la menace de déchirement et d'éclatement nous imposant le silence. Il est si délicat de s'opposer à nos amis, camarades et frères avec qui nous avons si peu le goût d'entrer en conflit, puisque nous avons grandi ensemble, fréquenté les mêmes écoles de théâtre, parfois lutté côte à côte.

En outre, nous nous retrouvons régulièrement face à face dans des fonctions d'employeurs ou d'employés, ce qui ne facilite guère les désaccords.

Nous sommes, comme milieu, comme communauté, extrêmement fragiles. Le développement culturel et artistique est jeune au Québec, sans assise solide. Nous continuons de vivre à cheval sur deux systèmes — fédéral, provincial —, comme le reste de nos institutions et de nos structures. Nous faisons semblant de croire que nous prenons le meilleur des deux, mais je crains que nous ayons déjà perdu en partie notre âme dans cet écartèlement.

Minoritaires, nous le resterons inmanquablement, au milieu de cette mer nord-américaine qui fonctionne dans un système de performance et de *business* plutôt que de création et d'épanouissement.

Nous parlons une autre langue, nous espérons posséder une autre culture que nos voisins et nous n'avons pas choisi, politiquement, d'être maîtres chez nous.

Notre avancement, au titre de société, dépend de règles qui se situent à mi-chemin entre un modèle britannique et un modèle américain. Je crains que cela perturbe gravement notre développement au titre de peuple comme au titre d'artistes.



Cet état de fait, cette dépendance à un système qui nous a été imposé, que nous ne récusons pas et que nous continuons même de servir tout en feignant qu'il n'existe pas, a une influence considérable sur l'avenir comme sur la création artistique. Cela nous mine plus sûrement que la diminution des fonds publics attribués à l'art et aux artistes.

Depuis l'arrivée au pouvoir des conservateurs, l'État canadien, on le sait, s'est désinvesti de la culture. Mais au Québec non plus, l'Art ne semble plus du tout intéresser le Politique.

D'ailleurs, voit-on des politiciens québécois dans les musées, au théâtre, dans les spectacles de danse ? Non, ils préfèrent s'asseoir au gala de l'ADISQ où ils ont l'impression de participer à « une grande fête » qui rejoint le plus grand nombre et où, du moins, ils seront vus sur les écrans télévisuels.

Nous assistons à ce paradoxe : notre élite, composée en grande partie de politiciens, de gens d'affaires, de dirigeants des médias, de journalistes ou de chroniqueurs, méprise le peuple, jugeant que celui-ci ne devrait avoir accès qu'au divertissement fourni par l'Empire qui, justement, est en très bon terme avec le Pouvoir.

Cette même « élite », bâillant devant des œuvres qui ne la divertissent pas assez, les juge « élitistes » et donc indignes du peuple.

Elle préfère le lustre, les dollars et les paillettes qui la valorisent aux démarches artistiques qui, selon elle, ont le défaut de ne pas rejoindre assez de monde.

C'est que cette élite politico-médiatique corrompue, s'enrichissant dans le système du divertissement de masse qu'elle soutient, souhaite sans doute que le peuple soit exposé au seul divertissement auquel on le confine à grands coups de messages publicitaires et de convergences.

Comment s'étonner alors de la disparition presque complète, dans la sphère médiatique et publique, de la parole des artistes, du discours sur l'art ? N'est-ce pas que certains les jugent inutiles et réservés à une minorité aussi austère et ennuyeuse que celle des artistes ?

Comment se surprendre, dans un tel contexte, qu'on ait négligé depuis vingt ans de soutenir la création artistique et, singulièrement, la création théâtrale ?

Aucun appareil politique n'a compris l'émergence d'une nouvelle génération de créateurs qui allaient fonder des compagnies puisqu'ils ne parvenaient pas à s'exprimer ailleurs, ne trouvant pour la plupart ni soutien ni refuge dans les théâtres établis.

Cette génération allait pourtant réclamer, comme on dit si élégamment au gouvernement, « sa part du gâteau ».

Les phares qu'ont été, et que sont encore dans bien des cas, les Gilles Maheu, Denis Marleau ou Robert Lepage — pour les adultes —, les Suzanne Lebeau, Gervais Gaudreault et Monique Rioux — pour la jeunesse —, et tant d'autres, ont eu, dans les années 70 et 80, les moyens de se développer au sein de leurs compagnies. Du moins pendant un certain temps.

Alors que les fonds dédiés à l'art stagnent depuis plus de quinze ans, les Conseils des arts ont assisté à l'émergence d'une nouvelle génération de compagnies de création en se fermant les yeux, préférant saupoudrer quelques cennes à droite et à gauche avec des encouragements et des tapes dans le dos plutôt que de tirer la sonnette d'alarme et de prendre les mesures nécessaires, soit pour freiner le développement, soit pour le rendre possible.

De plus, l'écart du soutien public n'a cessé de se creuser entre les compagnies les mieux nanties (les plus anciennes) et les plus pauvres (généralement les plus récentes).

Les compagnies étant augmentées au pourcentage de leurs subventions passées, même aussi bien notées que leurs aînées, les plus récentes compagnies n'ont aucune chance de rattraper le retard.

Il faut bien reconnaître que le nombre de compagnies de création est devenu considérable. Il est légitime de se demander de quelle façon l'État peut soutenir une telle activité, alors que le public ne se renouvelle pas.

Et s'il y a des sacrifices à faire, comment se feront-ils ?

Selon quels critères ? Silence.

Je ne dis pas que tout se vaut, que toutes les démarches méritent d'être soutenues. Si on ne peut empêcher un artiste de s'exprimer, on n'est certes pas non plus obligé de lui donner la bénédiction pour ses premiers pas. L'Histoire regorge d'artistes méprisés par les pouvoirs publics.

Cependant, il faut bien remarquer qu'à force d'indigence bien des créateurs ayant fondé des compagnies après 1990 ont eu les ailes coupées. Ils se sont épuisés, justifiant ainsi la stagnation dont on les accuse. Ils n'ont pas les moyens de rivaliser avec leurs aînés.

Je ne pense pas toutefois qu'il s'agisse d'un problème uniquement générationnel.

Bien sûr, la majorité des créateurs ayant fondé des compagnies depuis 1995 ont quarante ans. Bien sûr, ils sont soutenus et encouragés par une partie de la critique et ils affichent parfois une arrogance qui ne plaît pas à tous.

Mais il y a aussi des compagnies nées à la même époque qui ont été créées par des créateurs matures, lesquels n'avaient pas eu la brillante idée de le faire plus tôt.

Ces artistes pensaient peut-être, tout comme moi, qu'ils pouvaient poursuivre leur démarche artistique dans les structures en place. En constatant que leur avenir artistique était verrouillé, poussés par un irrépressible besoin de liberté, ils n'ont pas eu d'autre choix que de créer de nouvelles structures, quitte à en payer le prix.

Au moment où certains créateurs pensent laisser leurs compagnies fondées dans les années 70 et songent à transmettre leur outil de travail à de jeunes artistes qu'ils ont choisis, il est normal que ceux qui vivent dans l'indigence depuis vingt ans s'interrogent.

Si, en matière de création artistique, les moyens financiers ne suppléent pas au talent, du moins permettent-ils dans bien des cas son éclosion, ne serait-ce qu'en offrant aux artistes le temps de mûrir leurs œuvres.

Malgré les injustices criantes, il ne s'agit pas d'arracher à l'un ce dont l'autre a besoin, ni surtout de choisir nous-mêmes les priorités de développement. Ces choix nous mettraient, comme milieu, dans une situation intenable.

Je crois que les Conseils des arts n'ont pas assumé de *leadership* depuis vingt ans. Ils se sont retranchés derrière un système de plus en plus « scientifique » (dans le cas du Conseil des arts du Canada) où la performance administrative et le modèle d'affaires a presque autant d'importance que la vitalité artistique. Les compagnies sont devenues des *business*, empruntant leur langage à celui des marchés, loin, très loin des utopies. Or elles n'ont pas les moyens, les ressources pour se comporter en entreprises.

L'art étant par nature dissident, je ne sais pas trop d'ailleurs comment on peut concilier l'urgence de l'expression et le moule HEC.

Au Québec, d'autres facteurs tempèrent sans arrêt les décisions des jurys du Conseil des arts et des lettres du Québec : le développement régional (ce qui est probablement normal), mais également les catégories de théâtre, comme si le théâtre devait se développer en corporations : le mime, la marionnette, le clown, le théâtre dansé, le théâtre parlé.

Alors qu'autrefois, le dynamisme d'une direction artistique était jugé quel que soit le type de structure auquel elle appartenait, aujourd'hui les compagnies sont évaluées par catégories : les théâtres à saison, les compagnies intermédiaires, le théâtre pour la jeunesse, etc. Ce système d'évaluation a pour conséquence de reproduire l'ordre établi sans le remettre en question.

Or la vitalité d'un artiste devrait réussir à s'imposer, indépendamment du genre pratiqué ou de la structure dans laquelle il travaille.

Je ne pense pas qu'il soit sain de vouloir absolument se protéger de façon corporative, comme si on appartenait à des corps de métier.

Bien évidemment, l'influence du politique se fait également sentir : certaines décisions des jurys de pairs ont été récusées par des fonctionnaires à la suite de pressions ministérielles.

On est au royaume du *lobbying*.

On en arrive à ce paradoxe : si la « qualité artistique » est encore officiellement le facteur prépondérant de l'évaluation d'une compagnie, en pratique on parle de plus en plus de « besoins » et de « performances » estimés en fonction de règles de plus en plus nébuleuses.

Il y a plus grave : aucune politique n'a été mise en place dans les vingt dernières années qui permettrait, comme cela se fait ailleurs avec succès, à de nouveaux publics d'avoir accès au théâtre. Rien, ni en éducation ni en « médiation », comme on dit en France, n'a été entrepris à grande échelle.

Aux créateurs de se débrouiller, de multiplier les offensives, de s'arracher les « parts du marché », dépensant toujours plus en publicité, en efforts vers les nouveaux médias, en rencontres avec le public et autres initiatives.

Pourtant, toutes les études le prouvent : le seul facteur d'augmentation de la fréquentation de l'art est la fréquentation de l'art. C'est irréfutable.

Bien sûr, la relation du public au théâtre est personnelle, intime, privée. Il s'agit de petits chocs qui transforment une vie. Ces chocs ont parfois besoin qu'une main soit tendue, qu'un guide présent communique sa passion, son enthousiasme, qu'il nous apprenne à lire ou à interpréter une œuvre.

Cette relation nécessite une éducation, dans le sens le plus noble du terme.

Sans un effort massif pour éduquer, sensibiliser, faire vibrer les plus jeunes, bientôt, nos salles ne compteront que des grabataires.

Le contexte actuel est donc très favorable à la rivalité, à l'aigreur et à la solitude. En l'absence totale de *leadership* de l'État, nous nous battons, chacun de notre côté, isolés, désespérés. Nous nous battons pour notre part de lumière, pour notre part de soutien, pour notre part de public.

Nous n'avons plus de contact les uns avec les autres, nous sommes isolés, fragmentés en sections, et c'est cet isolement même qui nous empêche de vivre. Qui nous déshumanise.

Dans ce paysage, la seule chose qui me donne espoir est d'assister aux discussions, même accompagnées de tensions et de déchirements, qui ont lieu dans le milieu théâtral ces derniers mois.

Certaines personnes, certains artistes, certaines compagnies souhaitent mettre un couvercle sur ce bouillonnement, de peur qu'il crée des fractures durables.

Cette effervescence actuelle atteste pourtant, en dépit des craintifs et des mécontents, de la seule voie possible : celle qui permet de prendre la parole, de dénoncer l'injustice et de créer des liens avec nos semblables, au prix de la confrontation, certes parfois douloureuse, mais nécessaire.

Je crois, comme Heiner Müller, que certains avancements ne peuvent se faire sans adversité.

Ces batailles témoignent du fait que nous sommes en vie, que nous nous tenons debout, dignes, comme êtres humains et comme artistes.

—

Matières et espaces inusités pour les arts visuels

PAR ROSE MARIE ARBOUR

ESPACES UTOPIQUES : PROJECTIONS ET PROSPECTIONS.
SCULPTURE ET INSTALLATION

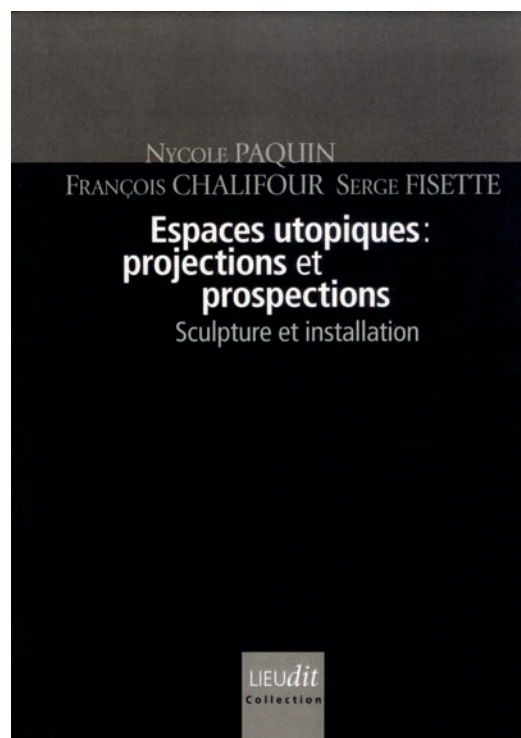
Sous la direction de Nycole Paquin, Serge Fiset et François Chalifour
Éditions Centre de diffusion 3D, « Lieudit », 297 p.

À l'initiative de Nycole Paquin et sous sa direction, un collectif (Nycole Paquin, Serge Fiset, François Chalifour) est à l'origine de l'ouvrage intitulé *Espaces utopiques : projections et prospections. Sculpture et installation*. Le lecteur de cet ouvrage est voué à bien des étonnements, tant à propos de la nature des œuvres d'art présentées que des questionnements sur la limite toujours repoussée du champ artistique, grâce à des expériences où, entre autres, les outils propres aux laboratoires scientifiques sont convoqués.

À propos des rapports explicites entre art et science qui sont abordés dans plusieurs textes de cet ouvrage, la tradition occidentale remonte au début de la Renaissance où l'artiste était aussi un homme de science. La figure de Léonard de Vinci ne peut mieux convenir ici comme filiation intellectuelle aux expérimentateurs-artistes contemporains. À Florence, il faisait en cachette des dissections de cadavres humains, risquant de s'attirer les foudres de l'Église, opposée à la connaissance fondée sur d'autres bases que celles des Écritures ou autres livres saints. Aujourd'hui et ce, *grosso modo*, depuis le milieu du XX^e siècle, des artistes s'intéressent autant aux conditions de vie dans les fusées interplanétaires, où ils déposent des objets, à la construction d'une île flottante faite de matériaux de récupération, qu'aux maté-

riaux vivants dont ils se servent pour produire leurs œuvres. Dans ce dernier cas, cela évoque davantage le laboratoire de biologie que l'atelier d'artiste dont une image emblématique a traversé les siècles jusqu'à nous.

Espaces utopiques prend en charge et rend compte d'œuvres d'art dont les lieux de production et de diffusion sont marginaux par rapport aux lieux habituels de l'art que sont les musées, les galeries ou les foires. Revenons aux liens particuliers et singuliers avec les sciences dont nombre d'œuvres d'artistes témoignent dans cette publication. Le lien entre art et science a grandement contribué à définir la notion de Renaissance, à partir du XV^e siècle, et une partie du XVI^e siècle en Europe. Cette relation s'est concrétisée de diverses façons depuis : ainsi, au début du XX^e siècle, l'ouvrage du mathématicien Poincaré, *La science et l'hypothèse*, exerça une influence certaine sur Matisse, les cubistes, les futuristes italiens et russes pour ne mentionner que ceux-ci. Ils constituèrent l'avant-garde historique



en art. Mais, plus près de nous, le philosophe Bruno Latour évoque la rupture entre art et science qui s'est historiquement imposée au XVII^e siècle et à laquelle a fait écho celle entre nature et raison. Il constate qu'aujourd'hui « les artistes sont d'une ignorance crasse sur les sciences » et, en conséquence, promeut en art ce qui est propre à la science,

c'est-à-dire le travail expérimental, l'épreuve, la construction d'un monde. Pour ce qui est des médias, depuis les années 1960, l'importance de la relation art et science a été assumée particulièrement par le magazine *Leonardo*, fondé en 1968 par l'artiste et scientifique Frank Malina, magazine qui s'est voulu un outil de communication pour les artistes intégrant sciences et technologies (le MIT Press a pris en charge sa publication à partir de 1994). C'est donc dans ce contexte intellectuel élargi que se situent plusieurs des œuvres et questionnements présentés dans l'ouvrage dirigé par Nycole Paquin.

Les textes des trois auteurs d'*Espaces utopiques* ont été regroupés sous deux thèmes, ceux de l'*ailleurs* et de l'*autrement*.

avaient été déposées sur la Lune avec la connivence des spatonautes. Nous voici donc devant un art cosmique dont les œuvres sont perçues comme entreprises utopiques. Quant aux matières et matériaux utilisés par les artistes, ils n'ont plus de ressemblance avec les matériaux artistiques traditionnels tels que la peinture, le dessin, la sculpture — la glace, le sel, le sable, le corps animal, la chair humaine pour ne citer que ceux-là. Nycole Paquin rappelle pertinemment que nous sommes à l'ère de la mondialisation, du développement des technologies et des biosciences « *dont plusieurs artistes se prévalent, ainsi que [de] l'instantanéité de la diffusion des événements de tous ordres et des échanges personnels, indépendamment de la distance qui sépare émetteurs et récepteurs* ».

du cosmos aux prélèvements de peau et d'organes humains, des îles en dérive au désert, de la mer à des villes utopiques, des palais de glace aux châteaux de sable.

François Chalifour pose comme toile de fond aux œuvres qu'il analyse les mythes grecs, entre autres celui d'Eurydice dont la structure se retrouve dans l'organisation d'installations qui l'éclairent en retour et l'actualisent pour ensuite migrer vers les sciences de l'environnement. L'entreprise est à souligner. L'auteur amène le lecteur à aborder des lieux, des matériaux, des processus de transformation tout aussi particuliers que les précédents : le labyrinthe, l'île-mer, les matières transformables (eau/glace, sel, sable).

La difficulté d'accès ou bien le lieu inédit de telles œuvres explique en partie qu'un public, même spécialisé, les ignore souvent. Peu nombreux sont les historiens de l'art qui prennent en charge l'art cosmique ou le bio-art, ou bien inscrivent dans le corpus d'une histoire générale de l'art les œuvres situées dans un cimetière. De plus, les œuvres mouvantes, éphémères, transformables, instables et aux matériaux improbables sont difficilement reproductibles dans les publications papier où les œuvres-objets le sont davantage, en plus d'être facilement lisibles. Si, par ailleurs, le laboratoire scientifique est au cœur des œuvres du bio-art, de tels laboratoires sont généralement peu accessibles aux artistes tant par les différences qui affectent les processus de faire et de conceptualisation qui leur sont propres que par les matières qui y sont traitées et utilisées. C'est ainsi que plusieurs des pratiques répertoriées dans cette publication se logent sur la ligne de suture (plus que de séparation) délimitant sciences et imaginaire.

Enfin, une des constatations que fait le lecteur face à ces œuvres hors-normes, situées dans des lieux inédits, marquées par une aspiration franchement utopique, est que l'art peut sauver de la disparition définitive et que des mortels peuvent atteindre une forme d'éternité grâce au transfert de leurs gènes à la nature : des artistes peuvent cultiver l'ADN d'individus décédés pour le greffer à des arbres. C'est ainsi que le cimetière, lieu millénaire des sociétés humaines, serait ainsi déjà chose du passé. ─

François Chalifour pose comme toile de fond aux œuvres qu'il analyse les mythes grecs, entre autres celui d'Eurydice dont la structure se retrouve dans l'organisation d'installations qui l'éclairent en retour et l'actualisent pour ensuite migrer vers les sciences de l'environnement. L'entreprise est à souligner.

Des espaces inusités y sont évoqués tels le cosmos, le désert, le cimetière, les aires de passages urbains, la mer et le fleuve, les îles flottantes, les cités fantastiques, les labyrinthes, les monastères. Ce sont des lieux étrangers au réseau habituel de diffusion des œuvres d'art visuel, mais un fil pourtant les relie entre elles : elles délaissent la contemplation — relation classique entre l'objet d'art et le spectateur — pour privilégier une approche davantage conceptuelle et active. La nature des œuvres d'art et leur réception s'en trouvent nécessairement altérées, modifiées, en certains cas radicalisées. Les exemples déroutants ne manquent pas : ainsi, en 1972, une plaque en or conçue par un artiste et un astrophysicien fut placée dans la sonde *Pioneer* : gravée de symboles et de figures, dont celle d'un homme et d'une femme nus, elle était destinée à renseigner quelque chercheur extraterrestre... Une telle entreprise n'était pas nouvelle : déjà, dans les années 1950, des œuvres

Redescente sur terre : le lecteur se retrouve sur le macadam de la ville considérée dorénavant comme un espace multisensoriel qui tient compte de la place du corps et de sa dimension affective. Des artistes visent une modification de l'espace urbain par des édifices aux façades lumineuses interactives, des projections multimédias ou encore des stations d'écoute placées le long de pistes cyclables, en interaction avec les passants. Ainsi, Serge Fisette amène le lecteur dans la rue, dans les nombreuses aires de passage pour piétons, mais aussi dans l'espace des automobilistes. Les œuvres qui s'y trouvent n'appellent pas non plus une attitude contemplative, car elles sont saisies en mouvement. De plus, on considère que nul domaine de la vie courante n'existe où la création visuelle ne peut s'immiscer, continuant ainsi à être un support pour l'imaginaire. La formule du groupe *Street Art Utopia* est à juste titre citée : « *We declare the world our canvas!* » Dans *Espaces utopiques*, les auteurs vont ainsi

Une renaissance artistique

PAR MAÏTÉ SNAUWAERT

SEARCHING FOR SUGAR MAN

de Malik Bendjelloul

Royaume-Uni, 2012.



Searching for Sugar Man de Malik Bendjelloul.

Après *Neil Young: Heart of Gold* en 2006 et *Neil Young Trunk Show* en 2009, le troisième documentaire de Jonathan Demme — réalisateur du *Silence des agneaux* (1991), de *Philadelphia* (1993) et, plus récemment, de *Rachel Getting Married* (2008) — sur l'un des chanteurs canadiens les plus célèbres au monde, Neil Young, propose un portrait fade et en surface d'un artiste en pleine lumière, dont la car-

rière ronronnante s'achève. Peu recherché et peu documenté, *Neil Young Journeys* (États-Unis, 2011), réduit le pluriel de son titre à quelques anecdotes ténues sur l'enfance ontarienne du chanteur, pour devenir bien vite un film de concert comme un autre.

Searching for Sugar Man, par contraste, est la première réalisation cinématographique d'un jeune documentariste

suédois, Malik Bendjelloul, sur un chanteur-compositeur absolument oublié des années soixante-dix, et récemment redécouvert, Sixto Rodriguez. La chanson de ce dernier, *Rich Folks Hoax*, remarquable, sert de générique de fin au film de Guillaume Canet *Les petits mouchoirs* (France, 2010) et sa notoriété soudaine en Europe et en Amérique du Nord va grandissant depuis la sortie du documentaire.

DESTIN CONTRAIRE

Sixto Rodriguez, ou Rodriguez, renonça à une carrière musicale après l'insuccès majeur de son deuxième album et l'abandon subséquent par son label de disques (non sans exploitation de ses droits d'auteur). Le très beau film que lui consacre Bendjelloul, récipiendaire de l'Oscar du meilleur documentaire en 2013, se déroule en alternance à Detroit, où Rodriguez n'a jamais cessé de vivre, et à Cape Town en Afrique du Sud où, pendant les trente années où il demeurait ignoré en Amérique du Nord, il jouissait d'une notoriété populaire immense — inconnue de

penser qu'il n'était peut-être pas « taillé » pour l'entreprise de la gloire, son dur labeur assaisonné de chance. On sent le caractère aléatoire du succès et combien les rencontres utiles comptent autant, sinon plus, que le talent — ce talent évident dans les deux albums écrits coup sur coup par Rodriguez, aussi inventifs dans leurs arrangements musicaux que dans l'écriture des textes. Devant son visage qui pourrait être philippin ou japonais aussi bien que mexicain, on se demande s'il était possible qu'il emporte à l'époque l'adhésion unanime requise pour un succès de masse comme celui d'un Bob Dylan ou d'un Neil Young. Émissaire de son

ans, qu'il commençait à se produire dans les bars, à affirmer son esthétique et ce qui deviendrait sa légende. Celle-ci le rejoint au final lorsque — c'est ce qu'on pourrait appeler la beauté Cendrillon du film —, grâce à la découverte de son succès à l'autre bout du monde (et à la surprise réciproque, pour ses fans, de savoir qu'il est toujours vivant), il est invité à se produire en concert à Cape Town devant des publics de cinq mille personnes. Mais l'on sent qu'il est trop tard : si la joie de la reconnaissance est visible sur son visage, comme est visible celle de la performance publique, alors qu'il est affaibli par l'âge, frêle figure flétrie sur scène, figure enveloppée de noir dans les rues de Detroit ; si cette joie arrive encore, enfin, on pressent qu'elle ne défait pas, qu'elle ne refera pas la vie non vécue que la vieillesse est venue déposer sur lui.

Dans le portrait cinématographique qu'en fait Bendjelloul, le talent et le physique de Rodriguez sont à l'image l'un de l'autre : à la fois vifs et mélancoliques ; jeunes et pleins de sourires et d'espoir ; porteurs cependant d'une désillusion.

lui. Ses deux albums, enregistrés sur vinyle, y étaient copiés par des auditeurs en pleine lutte contre l'apartheid, qui trouvaient dans les paroles irrévérencieuses des chansons de *Cold Fact* (1970) et *Coming from Reality* (1971) un écho à leurs revendications sociales. La nouvelle production, en Afrique du Sud, desdits albums, ignorée de leur auteur, a suscité une enquête aventureuse de la part d'un journaliste et d'un amateur pour retrouver l'artiste dont la mythologie prétendait, expliquant son silence et sa disparition, qu'il s'était suicidé sur scène trente ans auparavant.

Searching for Sugar Man est une véritable recherche ; une enquête en profondeur réunissant un matériel riche d'entretiens délicatement juxtaposés. La composition du film laisse au spectateur la liberté de se faire sa propre idée sur ce qui a pu dévier la trajectoire prometteuse de Sixto Rodriguez, tout en suggérant que cette trajectoire, avortée puis tardivement retrouvée, est l'envers du *show-business* et du *star system*, qui ne sont pas des méritocraties. Devant la fragilité de l'homme drapé de son long manteau sombre, maigre contre le vent, on se prend à

temps : « *The system's gonna fall soon / to an angry young tune* », il était peut-être trop tôt pour qu'il en soit le symbole. Rodriguez est venu trop tôt, ou trop tard, victime peut-être d'une Amérique encore impitoyable pour ses immigrants visibles. Mais le film montre combien il y a tout à connaître d'un artiste négligé par l'histoire, par le monde de la musique, et qu'il est encore temps pour nous de rencontrer, d'aimer.

L'OMBRE ET LA LUMIÈRE

Malik Bendjelloul alterne des images contrastées et poignantes qui portent en elles une mélancolie, un regret de ce qui n'a pas été. Il suit ou plutôt remonte l'intrigue au sens fort — car nous sommes de bout en bout intrigués, et nous le demeurons une fois le film achevé —, qui dissimule ses racines dans les deux vies de Sixto Rodriguez. Celle, réelle, chiche, qu'il mène encore à Detroit, un Detroit encore plus désolé depuis la crise économique de 2008, dont les plans d'hiver contribuent à communiquer la misère triste, la langue désaffectée, la solitude longue. Et celle, brillante, pleine d'une nuit magique, qui lui semblait promise lorsqu'il avait vingt

Sixto Rodriguez est « tardif » dans sa reconnaissance différée, dans son succès non parvenu jusqu'à lui alors qu'il existait, dans sa façon d'avoir duré contre le temps. Conservé dans la naphtaline avant d'être ressuscité, on entend aujourd'hui son sens remarquable de la mélodie et ses textes socialement engagés dans la réalité états-unienne : il suffit d'écouter l'actualité étonnante de *Establishment Blues* pour s'en convaincre. Dans le portrait cinématographique qu'en fait Bendjelloul, le talent et le physique de Rodriguez sont à l'image l'un de l'autre : à la fois vifs et mélancoliques ; jeunes et pleins de sourires et d'espoir ; porteurs cependant d'une désillusion. Le film rend justice à cette poétique du tardif, faisant résonner sa mélancolie dans ses images, dans le *timing* de son montage qui fait jaillir l'homme et l'artiste dans la lumière (et pas seulement celle du concert final, mais celle aussi qui se dégage du visage de ses filles lorsqu'elles évoquent leur père).

Le réalisateur sait, en filmant ses silences, préserver l'humilité secrète qui confère à l'homme et à l'artiste Sixto Rodriguez son ombre et sa complexité. Son film indépendant, élégant, exigeant, ne craint pas d'exposer les contradictions et, pudique autant que son sujet, sait allier avec doigté l'artistique et le biographique. La vie à contre-courant de Rodriguez, à contre-emploi peut-être, dont l'aval retourne vers l'amont, s'inaugure ainsi tardivement avec la rencontre de cette bonne étoile. ┘

Un exercice esthétique

PAR MAÏTÉ SNAUWAERT

MUCH ADO ABOUT NOTHING
de Joss Whedon
États-Unis, 109 min.

S'écartant considérablement de sa filmographie habituelle, Joss Whedon (qui est notamment le réalisateur de *Buffy the Vampire Slayer* et de *The Avengers*) a produit un petit bijou cinématographique, dont le site IMDb rapporte qu'il fut tourné en secret en douze jours, comme un projet personnel auquel le réalisateur tenait depuis longtemps. Il y entretient un dialogue avec des esthétiques anciennes qu'il polit et déconstruit à la fois en leur apposant un vernis actuel. Dans un noir et blanc splendide filmé le plus souvent de jour, les acteurs s'expriment littéralement dans la langue de Shakespeare, vêtus cependant de vêtements actuels à la coupe impeccable, discutant le plus souvent dans la cuisine ou dans des chambres d'enfants intactes, où les invités sont reçus, occasionnellement dérangés par l'intrusion caricaturale d'un iPhone. Il règne une atmosphère de noce de milliardaires hollywoodiens, qui n'est pas sans évoquer le *Partie de campagne* de Jean Renoir (1936), où l'on sirote des martinis dans la piscine dans une ambiance bon enfant, où l'on épie les conversations dans des buissons. Les policiers à lunettes noires, proches d'une parodie de *Men in Black*, sont joués par des acteurs populaires, dont la simple apparition, puis la stupidité patente, font sourire. Enfin, le jardin et la maison californiens du réalisateur, qui servent de décor au film, évoquent à la fois un romantisme désuet et la splendeur actuelle du Los Angeles de l'industrie cinématographique.

Une très grande artificialité, délibérée, ressort du film, qui ne se laisse pas oublier comme exercice esthétique, stylisé à l'extrême et dont le titre dit quelque chose. *Beaucoup de bruit pour rien*, beaucoup de cérémonies et de manières (*ado*) pour un



Much Ado About Nothing de Joss Whedon.

argument romantique somme toute tenu : il semble représenter la vanité du cinéma hollywoodien tout en évoquant son histoire. Par son tour plaisant, son action qui se déroule dans un décor domestique, ses bons tours joués par des adultes censés avoir des responsabilités politiques, il rappelle davantage *Zorro* que Clark Gable et Vivien Leigh. Baigné dans l'atmosphère à la fois précise et un peu irréelle d'une photographie sublime, en intérieur comme en extérieur, le film tient à la fois du week-end à la campagne — on semble ne jamais pouvoir oublier cette sorte de prouesse selon laquelle le tout est tourné dans la maison du réalisateur, extraordinairement conçue et décorée par son épouse Kai Cole — et de la performance d'acteurs récitant avec une élégance enjouée et naturelle des dialogues écrits il y a plus de quatre cents ans (Whedon signale qu'ils sont entièrement originaux, seulement abrégés). Fidèles au mécanisme d'une pièce théâtrale comique ou tragique, des situations de manipulation

font progresser le *drame* du film, son action, à travers un mélange d'éléments de la tragédie antique (avec complots politiques machiavéliques et personnages-obstacles) et de romance (avec complot tendre et personnages-facilitateurs). La tragédie y est finalement évitée de justesse, non sans avoir été vécue ou ressentie jusqu'à un certain point afin de procurer une rédemption, et l'amour et la justice triomphent dans cette comédie romantique : le *happy end*, plusieurs siècles avant son institutionnalisation hollywoodienne, était déjà dans les comédies de Shakespeare. On a le sentiment au final de regarder le film de loin, avec une complicité amusée, comme un objet d'art baroque qui n'aurait pas sa place dans le salon, mais qu'on a toujours vu là ; on s'y sent bien, chez soi, il a la familiarité du huis clos, de la maison, de la réunion de famille pleine de souvenirs enfouis à laquelle chacun résiste tout en y recouvrant chaque fois son identité. —

Inflammable Louise Lecavalier

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

SO BLUE

Chorégraphie et interprétation de Louise Lecavalier

Avec Frédéric Tavernini. Répétitrice et assistante à la chorégraphie : France Bruyère. Éclairages : Alain Lortie.

Musiques : Mercan Dede, N.-P. Bilodeau, Daft Punk et Meiko Kaji.

Produit par la compagnie Le Fou Glorieux, Festival TransAmérique 2013, les 6 et 7 juin 2013.

De son corps exalté, marqué par d'infimes infirmités et blessures, Louise Lecavalier convoque sa danse à travers le monde, comme autant d'espaces de sa vie, comme si seule la danse comblait son appétit. Pour sa fébrilité énergique et le soupçon de grâce, l'éblouissante créatrice vient de recevoir le prestigieux prix européen Léonide Massine (meilleure danseuse contemporaine en 2013), après des danseurs et chorégraphes tels que Rudolf Nureev, Alicia Alonso et Maurice Béjart.

Cinq villes, coproductrices, ont élu *So Blue* de Louise Lecavalier, solo et duo, dansé à Montréal avec Frédéric Tavernini : à Montréal, Ottawa, Paris, Düsseldorf et Dresde, elle a donné le meilleur de sa résidence de création à Salzbourg. Chez La La La Human Steps, à Circuit Est et à l'Usine C, on a vu la Québécoise tenir ses promesses : elle y a été accueillie pour créer *So Blue*.

INCARNATION

Que s'est-il donc passé, dans *So Blue*, qui soulève le public des salles, arrache l'émotion pourtant émoussée par bien des images extrêmes ? Qu'y a-t-il de l'art, qui ait été dépensé et concrétisé à notre insu, en dépit de ce qui a usé les muscles de la danseuse, ses articulations, sa charpente d'interprète soliste après trois décennies ? *So Blue* est une chorégraphie et une performance solides, ouvertes, sans contours rassurants. La volonté du mouvement y est inexorable ; la nature, ébranlée par la persistance de la danse ; la vitalité enflammée,

expressive, précise ; l'influx du geste, inépuisable et inentamé, endurant. Aussi longtemps que le grand bleu de l'horizon, la meurtrissure des ciels immenses remettra ce corps au travail dans le tumulte de l'improvisation, le défi scénique renouvellera chez elle le plaisir douloureux d'être celle qui danse, indéfinition et raison surpassée, avec un dosage évident d'hyper présence.

Il y a peu à dire de sa danse, devenue minimale, parfois microscopique, ténue et rapide. Le bouger est là lorsqu'elle entre en scène, électrisant, car sa marche est danse, et sa course, pulsion et propulsion. Son naturel scénique parle de sa signature, et sa cavale, ses ruptures, ses cassures esthétiques et ses brisures physiques, conservent un but, la maîtrise brute, le geste spontané d'un corps malmené mais conscient d'être lancé, asexué, débordé par sa pêche aux arcanes du cerveau reptilien.

Qui ne saurait qu'un corps artiste a une vie propre le constaterait. Elle vibre. Elle saute légèrement, imprudente, répétant le geste dans la durée physique contemporaine,



So Blue. Photo : Ursula Kaufmann.

atonale, mélodiquement écorchée et dissonante. Elle surprend le spectateur aux lieux tenus de l'imprévu, au surgissement du bouger. Viscéralement électrique, accordée aux poèmes de Rumi, elle cherche l'extase scénique de sa transe. Ni mécanique ni identique, pourtant aveugle à ce qu'elle fait, au centre de ce qui fait son identité, elle honore le titre de sa pièce, *So Blue*, symbole de ceux qui chantent et de ceux qui prient ; bleu de la Vierge et de Krishna ; bleu lumineux, prussien, égyptien, lapis-lazuli ; bleu ecchymose et saphir ; bleu québécois.



So Blue. Photo : André Cornellier.

POST HIP-HOP

Brefs mouvements cassés du hip-hop, impulsionnels, incessants : chevilles, poignets, cou, frange libre, elle fait des rotations, piétine, zigzague, transfère ses lignes verticales à l'oblique, les formes apparaissent, disparaissent — c'est essentiel —, selon roulades et coups de tête et de pieds, aux limites de la perception visuelle ; la gestuelle des arts martiaux, au découpage ciselé, fait une architecture nette. La bande sonore martèle l'espace noir, métallique, dans un éclairage géométrique pur et dur : le corps s'y adoucit, la gestuelle s'attendrit dans un bain sonore harcelant. L'environnement obsède l'interprète ; ludique et virtuel, il boxe et fait des bleus, allégorique.

La danseuse joue avec cet invisible, cause de stress, galvanisée par les endorphines. C'est une transe sportive, hallucinante, quasi droguée, qui capte notre temps : ce corps abeille, qui se dédouble avec son partenaire masculin, apparaît furtivement comme la carlingue d'un avion, aux ailes lumineuses dans le noir. Le duo met alors en scène, face au public, deux humains piétinant insolemment une machine virtuelle. Debout sur ce cockpit improvisé, le duo envoie des images subliminales.

Les translations se multiplient, Lecavalier au sol, en posture de grand écart, une jambe pliée. L'oiseau ne reste pas en pose, secoué et déjà ailleurs, emporté par le souffle évanouï d'un vent fou, et le corps instrument se repositionne dans une danse andalouse, réactivant le public. Monstre de

fragilité en démonstration de force, s'abandonnant soudain aux sons qui perdurent, elle danse le va-et-vient de l'échange biologique — car c'est un mouvement chlorophyllien. Le style a subtilement changé, sans couture, théâtral depuis le début, et son essence est alors la capoeira, composition d'esclaves libérés. Jeu acrobatique, danse de rue, cet art sud-américain remonte dans le corps de la Nord-Américaine. La chorégraphe n'a pas de frontières ; on sent que sa sorcellerie est une danse nerveuse, qui brave les limites et les interdits. Un rite spectaculaire.

AU-DELÀ DES GENRES

Duo masculin féminin, qui fait bloc avec son public, cette amazone s'assume au singulier. *So Blue* commence en mineur, mais il y a une force invisible, hostile, qui favorise l'héroïsme. La pièce devient épique. Le public ressent un danger. En entretien, la danseuse dit rechercher le sens qui vient du corps. Cet appel physique est ce qui fascine, car cette « voix du corps » se perçoit.

Il n'y a pas d'esquive dans *So Blue*. Pas de prise non plus. Parce que le déséquilibre fait un dialogue raffiné avec la lumière, parce que l'acrobatie est une stratégie négociée entre l'espace, le poids et la gravité, on y évite ce qui est combattu, on le désamorce. C'est un vide, un risque, une chute possible. Ce corps se dédouble, se redouble, s'éloigne. Chacun s'épaula, se suffit. Le duo se défait en un solo qui retient le public. L'intermittence déclinée questionne plus qu'elle ne comble et ne rassure. Dans la salle, les cœurs battent la chamade, terme

qui veut dire « appel » en portugais. Sous l'appel, l'obscur se terre.

Dans toutes les villes où elle danse, on en saisit la direction. La collaboration internationale est en soi une réponse de l'art à l'ouverture des marchés. La frénésie hystérique, retenue par le partenaire, les sauts remémorés des chorégraphes d'Édouard Lock, la mémoire corporelle et l'aspect de tambour qu'est devenu ce corps, toutes ces images sensibles émergent de l'abstraction dansante. Le dialogue se poursuit ainsi avec des chorégraphes, Lock, Forsythe, De Keersmaecker. Étranges échos africains, aux danses de villages perdus, à un monde en train de disparaître, notre mauvaise conscience les a inscrits en levant les barrières frontalières.

CATASTROPHES EN SÉRIE

« L'état du capitalisme en surchauffe financière en face de l'irresponsabilité d'une entreprise productrice d'énergie, les déplacements des rapports géoéconomiques et politiques, l'évidence croissante de l'absence de réflexion sur le long et même moyen terme, aussi bien écologique que technologique, sociologique et de civilisation. Tout cela a fait de Fukushima, un symbole fort, lesté en outre de la mémoire de Hiroshima. En fait, ce fut le bouclage d'une période : ce qui avec Hiroshima-Nagasaki pouvait être resté ambigu s'avérait univoque. Il est clair que nous ne savons pas, ni ne voulons savoir ce que nous faisons, pas plus que nous ne voulons, ni sans doute pouvons savoir ce qu'il faudrait faire. Que faire ? n'est plus vraiment notre question. Mais plutôt d'abord : "Quel faire ?" De quoi veut-on parler ? », demande Jean-Luc Nancy dans un entretien à propos de son essai, *Dans l'équivalence des catastrophes* (Galilée, 2012).

So Blue n'est pas sans rapport avec cette déroute questionnée par Nancy. Le corps artiste résiste ici hors langage, dans ses replis indicibles et dansés. Nulle révolution, sinon une « équivalence de catastrophes » entre quête humaniste et utopie de la contemporanéité : ces signes qui insistent, qui font appel au sens, sans qu'on sache de quoi, c'est une incandescence, un inassouvissement, une inclination du côté de l'induction, un monde qui nous prolongerait où l'harmonie serait refaite entre nos sensations et ce qui veut nous dominer, et qui se retourne, dans la danse médiumnique, en une douceur féroce communiée.

Des mots pour la gauche

PAR JEAN-PIERRE COUTURE

LIBERTÉ, ÉGALITÉ, SOLIDARITÉ
de Christian Nadeau
Boréal, 272 p.

*La solidarité est maintenant un choix.
Elle relève dorénavant de la libre conscience et de la volonté de chacun.*

Jean-Marc Pottle

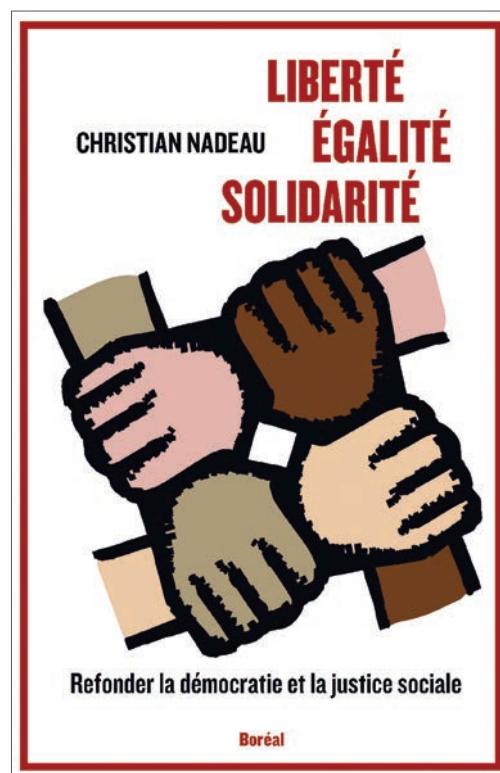
« **D**epuis des années, comme de nombreux autres, j'essaie de conjuguer, sans les confondre, enseignement, recherche et militantisme politique ». Porté par le Printemps 2012 qu'il a animé et soutenu, Christian Nadeau fait partie de ces trop rares universitaires qui jouissent pleinement de leur liberté de parole et qui osent s'engager dans le débat public. Philosophe politique qui s'affiche à l'enseigne d'un rationalisme et d'un républicanisme tempérés par un libéralisme soucieux de la question sociale, il se réclame notamment de Philip Pettit, John Rawls, Montesquieu et d'une certaine lecture de Machiavel.

Dans son essai pédagogique et bienséant, l'auteur met son talent de communicateur au service de la défense du principe de solidarité : « *La solidarité met en jeu un réseau de responsabilités individuelles dans lequel chacun doit remplir son rôle, ce qui suppose un pluralisme où les différences sont valorisées notamment parce qu'elles contribuent au dynamisme social* ». Il consacre six chapitres à « *défendre les vertus* » de ce principe dont l'une des qualités consiste à surmonter l'opposition surannée entre liberté et égalité.

Avec toute la patience requise, Nadeau accompagne son lecteur afin qu'il puisse, d'une part, dépasser cette fausse antinomie qui fait le jeu de la droite libertarienne et renouer, d'autre part, avec le sens émancipateur des idées-forces de la modernité

politique. L'égalité des chances et la liberté comme désir de ne pas être opprimé sont intrinsèquement liées, écrit-il, car elles impliquent nécessairement une dimension collective et commune. Si l'on conçoit que le malheur de l'un est le malheur de tous, la solidarité exige que nous observions « *un rapport d'interdépendance équitable* » qui combine nos aspirations individuelles légitimes à la responsabilité solidaire.

Cette responsabilité participe, dans le cas présent, d'un sens fort de la citoyenneté, mais surtout d'un sens fort de l'État et des institutions qui devraient être guidés, voire moralisés, par le principe de solidarité. Cette quête d'une justice sociale dont le but est de servir l'épanouissement de la personne est le grand thème de la nouvelle gauche qui se réconcilie avec les traits postmatérialistes des sociétés capitalistes avancées et le développement corollaire et inédit de l'expressivité individuelle. On retrouve, par exemple, ce motif de l'unité dans la différence chez Antonio Negri qui souscrit aussi à la pensée machiavélique du devenir, mais en l'arrimant à une lecture anarchisante de Spinoza. Un corps politique qui se constitue en multitude, dit



Negri, vise l'unité non fusionnelle des singularités et l'élimination des obstacles s'opposant à leur pleine expression (Michael Hardt et Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2009). Dans cette version autre de l'émancipation, l'État et le « 1 % » font partie des mots qui entravent et combattent le commun.

Circonspect et modéré, Nadeau évite plutôt d'effaroucher quiconque en défendant une conception de la justice sociale qui ne fait pas appel au lexique révolutionnaire de la gauche « *de la sombre époque dogmatique* ». Il préfère réitérer les principes fondateurs d'une social-démocratie, pourtant malmenée depuis trois décennies, sans s'embarrasser d'un commerce élaboré avec Marx. Cela aura peut-être le mérite de plaire au plus grand nombre, des plus sceptiques aux simples centristes inquiétés par la dernière crise financière, mais cette esquive ne va pas sans quelques points aveugles quant à l'analyse économique et quant au rôle de la lutte en politique.

Parmi les lignes de force de l'ouvrage, notons que Nadeau rompt avec toute vision autoritaire de l'institution. Pour lui, « *les institutions sont au service des individus, et non l'inverse* », ce qui le tient à bonne distance du credo conservateur. De même, l'auteur fortifie la relation entre droits et démocratie en coupant court à cet autre raccourci de l'idéologie conservatrice qui se dit « démocrate » tout en stipulant que les droits nuisent à la démocratie (Marcel Gauchet, *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002). Pour Nadeau, aucune politique autoritaire ou discriminatoire ne saurait être excusée par « *l'effet d'un vote majoritaire* ». Aujourd'hui comme hier, on ne badine pas avec les libertés fondamentales qui doivent servir de point de départ à toute politique solidaire, car c'est dans l'égalité pour la liberté qu'une société juste se développe et s'épanouit. Contre ceux qui voudraient regarder de haut ces libertés « liberticides », Nadeau développe un libéralisme exigeant qui — souhaitons qu'il soit entendu — pourrait guérir la gauche québécoise de l'une de ses maladies infantiles : l'antilibéralisme.

Sur le plan de la lutte concrète, l'auteur est plus ambigu et dit se méfier de l'usage de la force en politique. Il craint ce qu'il appelle « *l'arbitraire des rapports de force* » et il « *s'oppose à toute polarisation jugée bonne pour elle-même* ». Sans qu'il nomme les porteurs de cette vision, on comprend que Nadeau refuse l'enseignement de Weber — cet autre lecteur attentif de Machiavel — voulant que la politique doive composer avec les moyens de la violence. Son positionnement est toutefois subtil. Conscient qu'il entre lui-même en lutte contre des visions concurrentes de la justice et de l'État, il dit ne jamais vouloir rompre le dialogue avec ses opposants. La tension

générée par cette posture pacifiste-pluraliste stimule la réflexion et inspire quelques constats.

Pacifiste, Nadeau congédie toute définition du politique qui essentialise le conflit, la confrontation et la polarisation. Force est d'admettre, sur ce point, que le malheureux rapprochement d'une partie de la gauche avec la pensée du juriste nazi Carl Schmitt est effectivement une grossière erreur. Sous couvert d'une critique radicale du libéralisme, ce culte de l'état d'exception comme moment décisif de la vie politique ne peut mener qu'à l'envers de la liberté. Sans que Nadeau les vise nommément, je n'en pense pas moins qu'il faille ranger les « schmittiens de gauche » dans le grimoire des oxymores, car on ne peut utiliser cet anneau de pouvoir, dirait Tolkien, pour faire le bien...

Pluraliste, l'auteur prend mille et une précautions pour ne pas froisser les éventuels adversaires de son projet. Il esquisse, par exemple, une légère critique du « *nationalisme conservateur* » qui domine le Parti québécois en opposant à leur nation surplombante et soutenue par « *un discours nationaliste et patriotard* » l'idée d'une solidarité qui tisse concrètement « *les liens organiques de la communauté politique* ». Il ne précise toutefois pas en quoi son républicanisme serait distinct du leur.

Plutôt réservé quant aux critiques qu'il pourrait livrer à ses collègues universitaires, Nadeau est beaucoup plus dégourdi lorsqu'il s'agit de critiquer l'état déplorable de nos médias. Il parle en effet du « *Minotaure que représente la démagogie médiatique* » comme équivalant à la corruption en politique, « *le charisme voire le populisme l'emportant sur l'argumentation* ». Ces remarques, toutes lucides qu'elles soient, nous mènent droit au cœur de la conception de la lutte intellectuelle défendue par l'auteur qui oppose, pour faire court, la démagogie au travail intellectuel. En privilégiant la raison, les principes et la bonne entente pluraliste, cette bataille de mots caractérise à la fois la démarche d'ensemble de l'ouvrage ainsi que ses principales limites.

D'abord, cette estime que je partage pour la respectabilité intellectuelle peut se transformer en obstacle si elle empêche le chercheur de remonter la filière des idées du « Parti Québécois » jusqu'au seuil de leur formulation toute scolastique. Faudrait-il

en effet baisser la garde lorsque ces mêmes idées prennent corps dans une mise en forme philosophique dite raffinée parce qu'elle manipule les rudiments de l'assouplissement rhétorique ? À prendre le registre pour la substance ou la forme pour le fond, Nadeau ne se prive-t-il pas des moyens de critiquer et de repérer toutes les formes qu'emprunte l'idéologie qu'il souhaite combattre ?

Ensuite, cette priorité aux principes risque d'accoucher d'une sorte de tautologie qui prend la finalité pour le point de départ. À suivre Nadeau, il faudrait croire que notre marasme actuel serait simplement dû à « *l'abandon du principe de solidarité qui était sous-jacent à la création de nos institutions* » et qu'il s'agirait dès lors d'un « *état d'esprit initial qu'il est urgent de retrouver* ». Si Marx est devenu l'auteur essentiel que l'on connaît, c'est précisément parce qu'il n'accréditait plus du tout ce genre de thèse. Dans le capitalisme, les bons sentiments et les meilleurs principes sont le plus souvent pulvérisés par la logique d'ensemble qui n'est rien d'autre que l'accumulation par dépossession. Déprimante ou pas, cette analyse demeure robuste, et ce, même si la bataille des principes pour renverser ce système est — hélas ! — depuis longtemps remportée : de l'irréfutable morale kantienne à l'invalidité logique de la propriété privée chez Proudhon, au principe de précaution de Jonas, etc.

Enfin, puisque le livre n'est pas toujours clair là-dessus, il m'apparaît utile de préciser que le pluralisme n'est pas une attitude personnelle et ne consiste certainement pas à se poser en tierce partie au-dessus de la mêlée des débats. Il est, au mieux, un résultat collectif. La mésentente démocratique est signe de santé et de liberté et ne requiert ni mise en ordre ni arbitre sagace. Heureusement, Nadeau ne va pas dans ce sens. J'ajoute toutefois que le pluralisme ne doit pas non plus tolérer son envers. Mieux : il doit le combattre.

Sur cette route, ne faudrait-il pas que la gauche et le pluralisme cessent d'être menés « *par le désir de plaire aux plus puissants ou par la crainte de leur déplaire* » ? À cela, je réponds oui, car contre le cynisme crasse de nos élites qui nous enrôlent dans leur pétro-démocratie, j'estime qu'il faut aujourd'hui adhérer à une gauche qui frappe et à un pluralisme qui mord.

ROSE-MARIE E. GOULET

portfolio





Les choses et les mots

PAR SYLVIE LACERTE

[...] le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.

— Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

La démarche de Rose-Marie E. Goulet pourrait se définir ainsi, dans ce que Foucault expose comme un aller-retour *irréductible* entre les mots et les choses qui, somme toute, laissés à eux-mêmes chacun de leur côté, pourraient apparaître comme étant incomplets, orphelins d'un sens qui ancrerait de manière implacable ce que l'auteur (littéraire ou visuel) désire transmettre au « lecteur » d'une œuvre.

L'ENVIRONNEMENT VISUEL

Rose-Marie E. Goulet a été fascinée dès sa plus tendre enfance par tout ce qui est visuel et graphique : cartes géographiques, géométrie, planches de biologie et d'anatomie, bricolage et dessin. Toute jeune, elle a développé des aptitudes pour le dessin et le modelage. Elle a poursuivi des études collégiales en sciences humaines avec mathématiques, mais a réalisé, au terme de sa première année, qu'elle préférerait se tourner vers les arts plastiques. Goulet a par la suite complété un parcours en arts visuels à l'UQAM, dont le cursus était encore, à l'époque, teinté de la philosophie et des manières de faire de l'École des beaux-arts, d'autant que les cours étaient toujours dispensés dans les pavillons des rues Saint-Urbain et Sherbrooke. Comme quelques-uns de ses confrères et consœurs, Goulet est passée par la pratique du dessin, avec modèle vivant, dans le cadre d'une scolarité comportant une majeure en sculpture et une mineure en sérigraphie.

Rose-Marie Goulet affirme que « son intérêt pour l'architecture et le paysage a été tout aussi crucial que celui pour la sculpture et quasi concomitant ». À cet effet, elle a complété une année à l'École d'architecture de l'Université de Montréal pendant qu'elle entreprenait une maîtrise en arts visuels à l'Université Concordia, dix ans après l'obtention de son baccalauréat. Mais elle a dû choisir entre les deux, et s'est vouée aux arts visuels tout en restant proche de l'architecture. Ainsi, elle a collaboré à divers projets avec des architectes et des architectes du paysage, et entamé un travail de réflexion portant, entre autres choses, sur des notions de perspective, de « trace »,



L'énigme de la générale (1987-1988) ; 6096mm x 30480mm. Fibre de verre, bois teinté et vernis, photographie laminée, stratifié sur contre-plaqué, cuivre et laiton sur contre-plaqué, verre antique, acrylique, tube de cuivre oxydé. Cafétéria du CEGEP Dawson, Montréal, dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec (PIAAGQ). Détail de deux des six sections composant la murale. Photo : Guy L'Heureux.

et s'est conséquemment interrogée sur des questions relatives à l'origine de l'œuvre et à son lieu d'implantation. Qu'est-ce qui doit advenir en premier lieu ? L'œuvre, le bâtiment ou la trame urbaine ? La quadrature du cercle, en somme...

Il n'est donc pas étonnant que, quelques années seulement après sa sortie de l'école, Goulet réalise une commande publique, dans le cadre de la Politique d'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec (1 %). Cela coulait de source. Intitulé *L'autre île* (1983), ce premier projet issu du 1 % se déployait en une sculpture-jardin pour une résidence pour aînés de la Montérégie.

ALLAN KAPROW :

LA PERCEPTION, LA SENSATION ET L'APPROPRIATION DE L'ENVIRONNEMENT

Peu de temps après la fin de ses études universitaires de premier cycle qui, dit-elle, l'avaient quelque peu laissée sur sa faim, Goulet obtient une résidence au *Banff Centre for the Arts* qui allait s'avérer déterminante pour son parcours. Lors de ce stage, elle se trouve en contact avec l'artiste américain Allan Kaprow qui y est invité pour donner une conférence. Kaprow est notamment célèbre pour son invention des *happenings* en 1959, avec *18 Happenings in Six Parts* (terme qu'il a d'ailleurs répudié, quelques années après son usage un peu galvaudé), et des assemblages, mieux connus maintenant sous le vocable



L'autre île (1982). Acier peint, dalles de béton, béton, roche de plage, sable, plantation, miroir et ardoise. Cours arrière, Centre d'Accueil de Montarville, devenu CHSLD Montarville, St-Bruno de Montarville (PIAAGQ).

d'installations, dont quelques-uns firent école. Un des assemblages les plus notoires de Kaprow, *Yard* (1961), constitué d'environ 350 pneus et installé pour la première fois sur le terrain de l'artiste George Segal, invitait les participants à évoluer au sein de cet environnement et à y vivre une expérience qui mettait au défi leur notion de l'équilibre. *Yard* se situait en droite ligne avec les *happenings*, puisqu'il mettait de l'avant l'environnement, l'espace et le rapport du spectateur à un contexte inhabituel, hors des lieux consacrés à l'art (cette œuvre a connu plusieurs occurrences dont la dernière en date fut présentée au capc-Bordeaux en 2013). Une pratique inusitée alors, aux États-Unis, mais que les artistes de Fluxus commençaient à explorer en Europe autant que ceux de Gutai au Japon.

Des artistes et des architectes du Québec eurent également un fort ascendant sur le tour qu'allait prendre la démarche artistique de Rose-Marie E. Goulet. Parmi eux, Pierre Granche, artiste décédé en 1997, grand pédagogue et créateur de nombreuses œuvres publiques monumentales dont *Comme si le temps... de la rue* (1992) à la Place des arts, et l'architecte Jacques Rousseau, connu principalement pour *La Maison Coloniale*, ont laissé une empreinte sur sa manière d'appréhender l'art et de l'ancrer à son site, à l'espace public et à la trame urbaine.

L'EMPIRE DES SIGNES

Goulet a tôt senti la nécessité d'utiliser d'abord des lettres et des signes, ensuite des mots et, plus tard, des expressions ou des locutions dans son travail artistique. Cela, non seulement dans le but d'étoffer son propos, mais aussi afin de s'allouer une zone discursive indissociable, « irréductible », de son travail visuel. À l'instar de la géographie ou de la géométrie, d'autres signes que la graphie de l'image, soit les lettres, les mots et les chiffres se sont greffés, pour former un tout, ajoutant ainsi une couche de profondeur, tel un palimpseste de sens, que Goulet n'aurait pu atteindre par l'image seule.

Un projet de commande publique pour le Collège Dawson, *L'énigme de la générale* (1988), lui a permis d'explorer pour la première fois ce nouveau « langage » dans une petite parcelle de cette grande verrière murale, où des lettres et des signes, « parsemés ça et là sur la portion peinte d'un voile » en modes « résiduel, bidimensionnel et tridimensionnel » lui ont offert « un espace narratif pour concrétiser la notion de l'image » qu'elle souhaitait conférer à l'œuvre.

Autre œuvre publique dans laquelle se sont insérées les lettres devenues mots, est celle de la Bibliothèque Webster de l'Université Concordia, curieusement intitulée *Sans titre* (1992), et réalisée par *Effet public*, un groupe constitué spécifiquement pour ce projet et composé d'Alain Paiement, photographe et installateur, de Randy Saharuni, photographe et webmestre, du regretté Bernard Denis, technologue en design, et du sociologue Guy Bellavance. *Sans titre* est une installation multimédia répartie sur quatre sites de la bibliothèque. Elle forme une spirale qui illustre notre état d'étourdissement lorsque nous prenons la mesure de notre ignorance devant l'ampleur abyssale de la connaissance. La vocation du lieu était donc tout indiquée pour l'inclusion de textes, de lettres, de signes. Mais il va sans dire que *Sans titre* prenait également en compte l'architecture du bâtiment, ses divers lieux, ainsi que l'urbanité à l'intérieur de laquelle celui-ci s'inscrivait.

Cependant, les signes sont devenus omniprésents dans le travail de Rose-Marie E. Goulet, peu importe la vocation de l'institution pour laquelle la commande est réalisée. S'il est vrai que les lettres, les chiffres et les mots intéressent l'artiste pour leurs formes et leurs particularités graphiques, c'est surtout pour en faire surgir le sens qu'elle les utilise. Ces signes lui donnent la possibilité d'aller à contre-courant de la déferlante de formules et d'images produites par la publicité. Les mots sont devenus, au fil des ans, la matière première de ses projets, qui lui permettent d'en faire émaner l'esprit des lieux. Mais, dans une œuvre



يَتَلَجَّبَا
تَأْتِيَةً لَهَا

$$f(x) = \frac{1}{x}$$
$$f(x) = \frac{1}{x}$$
$$f(x) = \frac{1}{x}$$

opacité
est sub
mes
l'homme
secret

action
sent

la Terro
vis viatati
om

ans
par



Monument pour A (1996). Hall, 21 bandes de 6 300 mm x 610 mm. Circonférence moyenne 5000m. Cinq sphères en aluminium, tubes d'acier inoxydable. Mur : vernis coloré. Plancher : époxy dans granite, 21 bandes. Centre des congrès de Québec, ville de Québec, PIAAGQ. Vue partielle d'ensemble. Photo : Louise Bilodeau.

« visuelle », les mots peuvent se transformer en arme à double tranchant, justement, puisque chargés de sens. Ils savent offrir des clefs pour décoder le contenu d'une œuvre, mais en revanche, ils pourraient risquer de la rendre redondante, ou encore d'attirer les foudres d'un commissionnaire qui considérerait que leur portée pourrait conférer une perception négative à l'institution qu'il représente.

C'est précisément cette tension dialectique qui intéresse Goulet, l'autorisant à poser un regard critique, mais non dénué d'humour, sur l'art et le milieu institutionnel. Une institution n'est pas qu'une « personne morale » désincarnée ou unidimensionnelle.

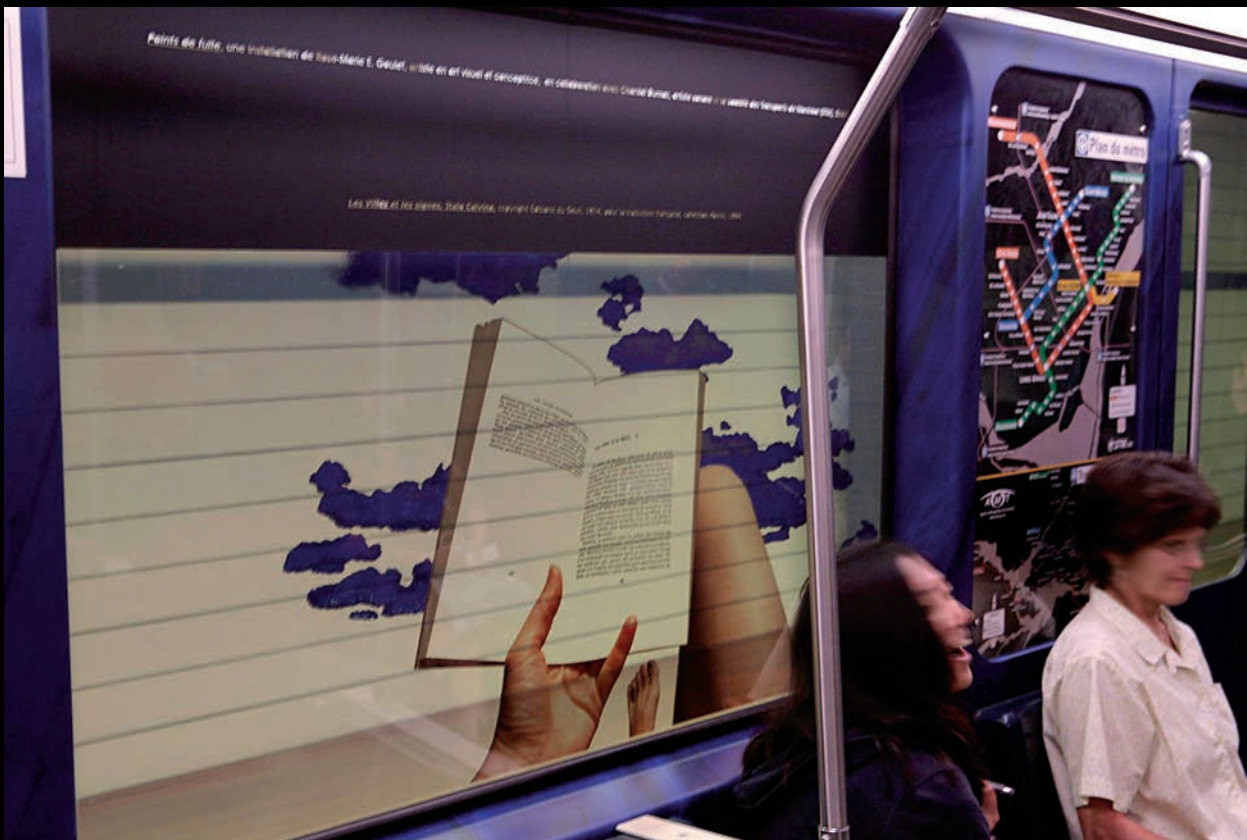


Monument pour A (1996). Sections de plancher. Photo : Louise Bilodeau.



Elle recèle au contraire de multiples facettes que l'artiste, telle une archéologue, tente de découvrir et de mettre au jour. Par exemple, *Monument pour A* (1996), réalisée pour le Centre des congrès de Québec, est une œuvre immersive qui investit tout le grand hall de l'immeuble, tant par la couleur d'un bleu profond qui recouvre murs et plafond, que par les suspensions sphériques constituées d'enchevêtrements de lettres et par les incrustations de mots en blanc sur des chemins de granite noir qui s'entrecroisent sur le sol. Sur le parquet, des mots qui représentent les maux de notre société post-industrielle, tandis que dans les hauteurs, suspendues au plafond et accrochées aux murs, les sphères constituées des anagrammes symbolisant les organismes qui existent pour trouver des solutions aux problèmes évoqués sur le plancher...

Nef pour quatorze reines (1999). Bandeau 21 m x 600 mm, hauteur maximale des stèles : 600 mm. Site 113 m. X 23 m. Acier inoxydable brossé, granite nordique, criblure granitique et gazon. Monument commémorant la tragédie de l'École Polytechnique (1989), concours provincial, bureau d'art public de la ville de Montréal, quartier Côte-des-Neiges, Montréal. Photo : artiste.



Point de fuite (2007-2008). Voiture de métro. *Duraclear* sur verre, impression sur vinyle autocollant. Texte de *Les villes et le désir*, extrait de *Les villes invisibles*, Italo Calvino. *L'art prend le métro*, pour souligner les 40 ans du transporteur, transformation de l'intérieur d'un wagon de métro, une installation multidisciplinaire (images et son), Société de transport de Montréal, Montréal, commande de l'institution. Photo : Michel Dubreuil.

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

Pour son travail *in situ*, Rose-Marie E. Goulet préfère se laisser « *absorber par le lieu au lieu d'y imposer son obsession personnelle* ». Elle affirme que c'est généralement sur le chantier des œuvres en devenir qu'elle prend le pouls du « *public* », qu'il soit formé des passants dans la rue ou des utilisateurs des bâtiments où les œuvres seront intégrées. Ce contact avec ce qu'elle appelle un « *autre public* », qui n'est pas celui des musées ou des galeries d'art, ouvre la voie à des échanges, en allers-retours, entre l'artiste et ses interlocuteurs. Un dialogue qui se transforme souvent, du reste, en démarche pédagogique érudite, tant pour l'artiste que pour ses partenaires de discussion, la place qu'occupe l'art dans l'espace public, dans la cité. Elle cite comme modèle *Nef pour quatorze reines* (1999), commande du Bureau d'art public de la Ville de Montréal pour un monument érigé à la mémoire des étudiantes tombées sous les balles du tireur fou de Polytechnique en 1989. Le site, la *Place du 6-décembre-1989*, étant un parc accessible par deux artères très fréquentées du quartier Côtes-des-Neiges, lui a permis de discuter avec de nombreux passants, affairés ou *flâneurs*. Plusieurs revenaient souvent sur les lieux pour suivre les travaux, mais surtout afin de continuer la conversation avec l'artiste et les autres curieux, où les opinions des uns pouvaient parfois diverger de celles de l'artiste ou des autres observateurs, sur l'apparence que devait prendre un monument ou un lieu de recueillement. Le seul fait d'avoir accès à l'artiste et à ses collaborateurs sur un chantier (et souvent sans savoir de prime abord si c'était vraiment à l'artiste que l'on s'adressait) et non pas dans le lieu emblématique et formel du musée, fait tomber la barrière physique et symbolique et facilite le dialogue. Puis, au fil du temps, l'idée fait son chemin et prend racine chez les riverains.



La (les) leçon(s) plurielle(s) (2011), 7600mm x 13700 mm, éléments 3D : hauteur maximale 1200mm. Dalle de béton, polymères, acier corten, éclairage. Extrait de *La leçon*, Eugène Ionesco, 1994. © Éditions Gallimard. Parvis de la salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, Montréal, PIAAGQ. Photo : Michel Dubreuil.



La (les) leçon(s) plurielle(s) (2011).





Monument pour P, averse III (2011). Largeur du texte 100 mm, longueurs variables. Acier inoxydable, aluminium brossé et laqué. Installation intérieure, couloir de circulation entre la piscine et l'aréna, Centre des loisirs, Saint-Lambert, PIAAGQ. Détail de la plate-forme de montage. Photo : Sylvio D. Goulet.

Pour l'une de ses plus récentes commandes publiques, cette conversation a pris une tout autre dimension puisque le commissionnaire avait indiqué son désir de voir les artistes concurrents imprégner leur œuvre des liens qu'ils auraient établis avec la communauté environnante, en amont de son intégration au bâtiment, par une approche de médiation culturelle déjà bien ancrée dans la municipalité.

Ainsi *Dispositif n° 0312* (2012), œuvre conçue pour le Centre multisports de Vaudreuil-Dorion, a été réalisée avec la collaboration de ses citoyens. Selon Goulet, cette démarche représente un moment charnière de son parcours artistique, puisque la notion de contexte prend ici toute sa signification, toute son étendue. L'artiste a posé une question à laquelle devaient répondre différents groupes, dont des enfants d'âge scolaire, des adolescents, des adultes et des aînés, de toutes provenances socioéconomiques et ethnoculturelles. Goulet a réalisé des captations vidéo des sessions de travail avec ses sujets et, à partir de leurs réponses, a tissé son œuvre suspendue au plafond, assemblée par de longs fils auxquels se sont accrochés de courtes phrases ou énoncés, dans les langues maternelles des participants. L'œuvre, aperçue en contre-plongée du hall du centre sportif, se révèle comme un nuage de mots, une nuée syntaxique polyglotte flottant au-dessus de nos têtes. Sur le plan formel, les calligraphies variées des



Cantate (2006). Hauteur 5070 mm x 18500 mm. Acier inoxydable miroir et acrylique. Foyer de la salle Raoul-Jobin, Palais Montcalm, Ville de Québec avec PIAAGQ. Détail. Photo : Louise Bilodeau.

alphabets et de leurs fontes, découpées dans de fines plaques d'aluminium et d'acier inoxydable, au fini miroir, captent et reflètent la lumière à partir de ce cumulus sémiotique retenu par un savant ouvrage en suspension, tramé de filins de métal à peine visibles du sol. Lorsqu'on y regarde de plus près, à partir de coursives plus en hauteur et entourant l'œuvre, on découvre une figure humaine en couleurs, coulée en aluminium, les pieds bien ancrés au plafond, tête en bas, dans ce qui apparaît comme





Dispositif n° 0312 (2011-2012). L'ensemble: longueur: 14,000mm, largeur : 4700 mm et hauteur : 3500 mm, hauteur de la typo : 100 mm. Acier inoxydable miroir et brossé câble et fixation en acier inoxydable. Installation intérieure réalisée avec la collaboration des usagers, Centre multisports, Vaudreuil-Dorion, PIAAGQ. Photo : Michel Dubreuil.



Une affaire de cœur (2011). Largeur du texte 100 mm, longueurs variables. Acier inoxydable, aluminium brossé et laqué. Installation intérieure couloir de circulation, Institut de cardiologie de Montréal, PIAAGQ. Photo Michel Dubreuil.

un état de réflexion profonde. Le personnage agit aussi comme étalon de l'échelle humaine, qui permet de faciliter l'observation de l'œuvre dans sa globalité et, à la limite, de faire basculer notre lecture de l'espace lui-même. Notre protagoniste positionné tête-bêche symbolise en définitive l'esprit du lieu, gardien de la question secrète, qui veille sur la multitude de réponses fournies par les auteurs attentionnés devenus collaborateurs irréductibles de l'artiste.

* Légende de la page 19. *Nef pour quatorze reines* (1999). Bandeau : 21 m x 600 mm, hauteur stèle 600mm, site 113 m. X 23 m. Acier inoxydable brossé, granite nordique, criblure granitique et gazon. Monument commémorant la tragédie de l'École Polytechnique (1989), concours national, bureau d'art public de la ville de Montréal, quartier Côte-des-Neiges, Place du 6 décembre 1989, Montréal. Photo : artiste.

* Légende de la page 23. *Sans titre* (1992). Volute (acier et verre peint ; hauteur : 3500mm, circonférence : 3650 mm) ; colonne miroir ; décroché de lettres (aluminium brillant, mat et naturel, monté sur structure d'acier peint ; hauteur : 4000 X 2000 mm), carreaux (200 X 200 mm) et plancher céramique. Concours provincial, hall d'accès à la bibliothèque Webster, Université Concordia, Montréal, PIAAGQ. Photo : Michel Dubreuil, 2012.

* Légende de la page 27. *À l'étude, Tome IV* (2011). Largeur du texte 100mm, longueurs variables. Acier inoxydable, aluminium brossé et laqué. Installation intérieure, hall d'entrée du pavillon Perry, Institut universitaire en santé mentale Douglas, Montréal, PIAAGQ. Photo : Michel Dubreuil.

* Légende de la page 29. *Cantate* (2006). Hauteur 5070 mm x 18500 mm. Acier inoxydable miroir et acrylique. Foyer de la salle Raoul-Jobin, Palais Montcalm, Ville de Québec avec PIAAGQ. Photo : Louise Bilodeau.

Féministes? Féministes!

PAR MARTINE DELVAUX

J'écris ces phrases le 31 octobre 2013. C'est le jour de l'Halloween, fête de la mort et des sucreries, parade de petites filles déguisées en princesses de Disney. Dans les vitrines de magasins spécialisés, des mannequins femmes grandeur nature arborent le maillot et les oreilles des lapines de Hugh Hefner. L'Halloween se double d'une autre fête : les soixante ans du magazine *Playboy*.

DANS LA RUE

Au cours de la dernière année, nombre de revues ont clamé une certaine renaissance du féminisme. La une de *Courrier international* (numéro de janvier/février 2013) avait pour titre : « Les insoumises. De Toronto à Kiev, de Pékin à Riyad, les femmes sonnent la révolte ». Printemps arabe et érable, manifestations en Inde contre la violence endémique envers les femmes, le mouvement *Idle no more*, les performances et l'emprisonnement des *Pussy Riot* en Russie, la Guérilla rose nipponne, la campagne mondiale *One Billion Rising* organisée par Eve Ensler dans le cadre de *V-Day*, les *Slutwalks* qui ont lieu un peu partout annuellement, les manifestations pro- ou anti-abolitionnisme et pro- ou anti-Charte de la laïcité, sans oublier le mouvement des Femen... Voilà ! Les femmes sont re-descendues dans la rue, mettant leur corps en jeu dans la poursuite de leur lutte contre la domination masculine.

Les jeunes femmes (et jeunes hommes) sont plus susceptibles, aujourd'hui, de se dire féministes qu'ils ne l'étaient depuis plusieurs années — ces années de *backlash*, diagnostiquées par Susan Faludi en 1991 et à nouveau quinze ans plus tard dans son ouvrage *The Terror Dream*, où elle propose une lecture de la place des femmes dans la société américaine post-9/11, une place à la fois donnée (celle de la veuve et de la mère au foyer) et retirée (geste manifeste dans la façon dont ont été traitées les femmes journalistes et les penseuses après les événements du onze septembre 2001). Le dossier présenté ici a pour objectif de rendre compte de cette re-montée des féminismes, moins à travers l'exploration systématique de leurs manifestations sur la place publique ou un exposé chronologique et exhaustif de leurs différents visages, quoique les écrits y participent entièrement, que par le biais d'une mise en résonance : faire état d'ouvrages divers à l'intérieur desquels se déploient une pensée et une voix féministes, et y réagir ou en traduire l'essentiel en adoptant aussi un point de vue féministe. D'où le titre du dossier — *Féministes? Féministes!* — qui souhaite figurer le passage d'une interrogation du type : « peut-on, doit-on encore être féministe aujourd'hui? », à l'affirmation de cette prise de position en tant que citoyennes et intellectuelles.

LE POINT DE VUE

Mise en jeu, donc, de ce qu'on appelle le « *standpoint* » (ou le point de vue situé), à la façon d'Isabelle Stengers et Vinciane Despret dans *Les faiseuses d'histoires* qui, reprenant l'appel de Virginia Woolf dans *Trois guinées* : « *Think we must!* » (Penser nous devons !), se penchent sur ce que ça signifie de « penser en tant que femmes » dans un monde d'hommes. Que font les femmes à la pensée, demandent Stengers et Despret ?



Christine Major, *Tittytainment sans fin*.

Chercheuses universitaires, philosophes, elles posent la question non pas dans le but de montrer que les femmes, par nature, pensent autrement ; elles la posent, plutôt, dans une logique de rapports des sexes dans la société : « *Parler de nos "faire autrement", de nos refus mais aussi de ces sentiments d'être déplacées, de ces malaises qui attendent toujours au tournant* ». Dans la suite de leurs travaux visant à dénoncer la soi-disant neutralité scientifique et philosophique ainsi que la dévaluation quasi systématique des questions féministes et des paroles de femmes au profit de ce que des hommes considèrent comme *universel* ; contre l'exclusion du point de vue féministe au profit d'une pensée fantasmée comme « objective » ; contre le *mansplaining*, le présent dossier veut lui aussi investir la prise de parole engagée.

Car est-ce que ce n'est pas l'engagement des femmes qui, toujours, est l'objet d'attaques ? Le sexisme (voir le site britannique *everydaysexism.com* et le site français *osez le féminisme*, par exemple, qui colligent les témoignages et archivent les manifestations de la misogynie ordinaire) et l'antiféminisme (c'est-à-dire non seulement le refus de reconnaître l'économie sexiste dans laquelle on vit, au profit du fantasme au mieux d'une égalité déjà acquise, au pire d'un sexisme inversé comme c'est le cas dans cette « guerre contre les hommes » que le « Manifeste des 343 salauds » du magazine *Causeur* ont voulu dénoncer, de façon semblable aux *Fathers4Justice* et autres mouvements masculinistes) font partie de la vie de tous les jours. Les David Gilmour, Gab Roy, Michel Beaudry et autres ne sont que quelques visages de ce qu'on doit malheureusement continuer à nommer « la domination masculine ». Car même dans une société soi-disant ouverte, comme celle

du Québec, où l'égalité des droits entre les hommes et les femmes, sans être un fait accompli, reste une chose sans cesse défendue, on se plaît à remettre les femmes à leur place. Et cette place demeure, encore aujourd'hui, une variante de l'espace domestique, cuisine, salon ou chambre à coucher, où les femmes doivent continuer à vaquer à leurs occupations. Suivant l'exercice récent dont témoigne une campagne de l'ONU Femmes, c'est ce que nous indique le moteur de recherche Google en bon macho 2.0 (voir l'article « Google, haut-parleur du machisme ambiant », *Le Devoir*, le 23 octobre 2013). De même, la permission implicite de diffuser, sur le web et les réseaux sociaux, des images ou des textes violents envers les femmes (représentant, archivant ou réalisant des actes ou des fantasmes de violence) n'est pas sans faire de cette autoroute électronique un lieu bien moins sécuritaire et confortable pour *elles* que pour *eux*.

Mais reste que ce qui sous-tend le présent dossier, hormis cet « état d'exception » dans lequel continuent à vivre les femmes et que les écrits féministes exposent et dénoncent, c'est le recours à cet acte misogyne qui consiste à diviser la lutte et à opposer les femmes entre elles. Voilà le fond de l'affaire du « Manifeste des 343 salauds » qui a surgi sur la toile en ce 31 octobre, ces 19 *mecs* déguisés en 343 qui, se targuant d'« ouvrir le

débat » sur l'abolition de la prostitution, sont parvenus à attirer le regard sur eux, des *salauds* bien machos qui n'ont comme principal intérêt que de profiter librement de leur pouvoir d'achat. Dans les faits, ce manifeste, qu'ils présentent comme une façon humoristique de s'attaquer à un problème sérieux, révèle un mépris flagrant pour les luttes féministes d'avant (celle des 343 signataires du manifeste de 1971 pour le droit à l'avortement) et de maintenant. Car dans le contexte d'un débat éminemment sensible et complexe, les « salauds » ridiculisent, banalisent et, de ce fait, brandissent leurs privilèges pour se dresser au-dessus de la mêlée, faisant ainsi taire, du haut de leur pouvoir monétaire et culturel, toutes celles qui osent réfléchir et, ainsi, se mettre sur le chemin de leur plaisir.

De façon semblable (c'est donc dire aussi de façon amplement différente), la question de la Charte dite des valeurs québécoises, présentée telle qu'elle l'a été (et au moment où elle l'a été) a eu pour effet de susciter un débat paniqué plutôt qu'un débat éclairé, provoquant des dérapages de toutes sortes, incitant les femmes, et en l'occurrence les féministes, à se diviser. Si les divergences entre les féminismes sont un signe de bonne santé, des situations telles que le projet de charte provoquent sur la place publique des guerres qui forcent les femmes à prendre position, rapidement, sans droit à la réflexion ou à l'expression nuancée, sans consultations et débats *entre elles*. Et pendant que les femmes se disputent, les *salauds*, eux, jubilent.

PENSER ET AGIR NOUS DEVONS

C'est d'ailleurs dans le contexte des conflits entourant la Charte que le groupe Femen Québec a pour la première fois (même si ce n'était pas leur première action) été véritablement remarqué. « Crucifix décâlisse ! » ont-elles crié en se dressant, à demi-nues, à la Tribune de l'Assemblée nationale. Les gardes de sécurité étaient au courant de leur présence, la Première ministre n'en a d'ailleurs pas semblé très étonnée. Reste que l'action a enflammé les médias traditionnels et les réseaux sociaux.

Il faut s'interroger sur la raison pour laquelle les actions des Femen suscitent autant les passions. Pourquoi ces femmes-graffitis, qui usent de leur corps comme d'un porte-étendard, page blanche ou toile sur laquelle elles écrivent des slogans, s'attirent autant les foudres ? On reproche aux Femen un discours approximatif sur des questions sensibles et complexes. On leur en veut de défendre des positions radicales par rapport aux monothéismes dont elles considèrent qu'ils ont, de tout temps, dominé les femmes et auxquels elles s'opposent de même qu'aux dictatures et à l'exploitation sexuelle. On interroge l'efficacité de leurs manifestations : entend-on vraiment le message transmis ? Les tactiques sont-elles efficaces ? À quoi sert ce féminisme coup-de-poing ?

Descendues dans la rue en hurlant, mettant en mouvement la Barbie sur la place publique (« Cette Barbie-ci se bat ! », comme le dit Inna Shevchenko, une des principales représentantes du groupe), depuis leurs débuts en Ukraine, les Femen s'opposent aux divers visages du sexisme (du harcèlement des étudiantes par les professeurs à l'exploitation des femmes par le monde de la mode, en passant par une condamnation de DSK, une défense du mariage pour tous, une dénonciation du Vatican, de Poutine, et de l'Islam intégriste). Mais toujours, au cœur de leur mode d'action, demeure la mise en jeu de leur corps, une mise en danger qui rappelle celle des formations militaires et de l'appel au combat. Les membres des Femen sautent dans l'arène au prix de leur sécurité, leur peau nue marquée par les doigts des représentants de l'ordre envoyés pour les faire taire et les rhabiller. Si la nudité reste le recours de ceux qui n'ont plus rien à perdre, le spectacle des Femen rappelle que les femmes sont encore à ce jour, et de toutes sortes de façons, les laissées pour compte de nos sociétés.

Ainsi, qu'on soit pour ou contre elles ou ce qu'elles défendent, au final, elles réussissent (comme d'autres le font aussi en usant d'autres stratégies) à remettre le féminisme à l'ordre du jour. Faute de s'entendre sur le discours qu'elles tiennent, on peut s'entendre sur le fait qu'il faut continuer à penser le féminisme, et à le penser dans sa multiplicité en tentant d'échapper, tant que faire se peut, au piège des orthodoxies.

LES VIGILANTES

Le féminisme est l'exercice d'une vigilance qui concerne le monde réel tout autant que la vie intellectuelle. C'est cette vigilance que les Femen figurent par le combat corporel qu'elles mènent. C'est aussi une telle vigilance que rappellent et mettent en acte toutes les femmes qui ont pris parole et position sur le projet de charte proposé par le gouvernement québécois, par le biais de groupes, de fédérations, de conseils, de manifestes, d'interviews, d'éditoriaux, de lettres d'opinion, au nom de collectifs ou en leur propre nom.

C'est aussi dans la perspective d'une telle vigilance que ce dossier de *Spirale* a pris forme. S'il n'a pas la prétention de toucher à tout, il a néanmoins été préparé dans le désir de présenter des démarches réflexives et militantes importantes pour penser et agir le féminisme aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique, 2012, 234 pages.
- BARD, Christine, *Le féminisme au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012, 286 pages.
- BERGER, Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013, 448 pages.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.) et Catherine DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 326 pages.
- BOUAMAMA, Saïd, Jessy CORMONT et Yvon FOTIA, *Dictionnaire des dominations. Collectif Manouchian*, Paris, Syllepse, 2012, 332 pages.
- BOURCIER, Marie-Hélène et Alice MOLINER, *Comprendre le féminisme — Essai Graphique*, Paris, Max Milo, 2012, 128 pages.
- BUTLER, Judith et Athena ATHANASIOU, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge, Polity, « PCVS-Polity Conversations Series », 2013, 240 pages.
- BUTLER, Judith, *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism*, New York, Columbia University Press, 2012, 256 pages.
- CHOLLET, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2012, 237 pages.
- COSSETTE, Louise (dir.), *Cerveau, hormones et sexe. Des différences en question*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, 116 pages.
- COURBET, David, *Féminismes et pornographie*, Paris, La Musardine, 2012, 276 pages.
- DARMS, Lisa (dir.) et Johanna FATEMAN (dir.), *The Riot Grrrl Collection*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2013, 368 pages.
- DELVALX, Martine, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 234 pages.
- DES RIVIÈRES-PIGEON, Catherine, Caroline GAGNÉ et Diane VINCENT, *Les paradoxes de l'information sur la dépression postnatale. Mères dépressives mais pimpantes*, Montréal, Nota Bene, 2012, 158 pages.
- DUPONT, Sylvie, *Qui est Hélène Pedneault ?*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 248 pages.
- DUSSAULT, Anne-Marie, *Voyage dans l'Inde des Indiennes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 144 pages.
- DWORKIN, Andrea, *Les femmes de droite*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, trad. de Martin Dufresne et Michele Briand, 2012, 266 pages.
- FEMEN et Galia ACKERMAN, *Femen*, Paris, Calmann-Lévy, 2013, 280 pages.
- FRASER, Nancy, *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*, Londres, Verso, 2013, 224 pages.
- FRIEDMAN, Jean-Pierre, *Du pouvoir et des femmes : Martine, Ségolène, Marine et les autres*, Paris, Michalon, 2012, 160 pages.
- HUFFER, Lynne, *Are the Lips a Grave ? : A Queer Feminist on the Ethics of Sex*, New York, Columbia University Press, 2013, 264 pages.
- MERTEUIL, Morgane, *Libérez Le Féminisme !*, Paris, L'éditeur, 2012, 144 pages.
- MIGNER-LAURIN, Anne et Anouk BÉLANGER, *Les réalisatrices du petit écran [1952-2012] : 60 ans de télévision québécoise*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), 2012, 173 pages.
- PARENT, Colette, Chris BRUCKERT, Patrice CORRIVEAU, Maria NENGHEH MENSAH, Louise TOUPIN, *Sex Work: Rethinking the Job, Respecting the Workers*, Vancouver, University of British Columbia Press, « Sexuality Studies Series », 2013, 160 pages.
- PAVARD, Bibia et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Luttes de femmes : 100 ans d'affiches féministes*, Paris, Éditions Les Échappés, 2013, 136 pages.
- POURTAVAF, Leila (dir.), *Féminismes électriques*, Montréal, Éditions du Remue-ménage et La Centrale, 2012, 230 pages.
- PUSSEY RIOT, *Pussy Riot! A Punk Prayer for Freedom: Letters from Prison, Songs, Poems, and Courtroom Statements, plus Tributes to the Punk Band That Shook the World*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2013, 144 pages.
- RILEY, Robin L., *Depicting the Veil: Transnational Sexism and the War on Terror*, Londres, Zed, 2013, 182 pages.
- RIVERS, Caryl et Rosalind C. BARNETT, *The New Soft War on Women: How the Myth of Female Ascendancy Is Hurting Women, Men and Our Economy*, New York, Penguin, 2013, 288 pages.
- SALVAGE, Moïra, *Guerrières ! À la rencontre du sexe fort*, Arles, Actes Sud, 2012, 256 pages.
- SCOTT, Joan W., *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012, 300 pages.
- , *The Fantasy of Feminist History*, Durham, Duke University Press, 2012, 200 pages.
- SERANO, Julia, *Excluded: Making Feminist and Queer Movements More Inclusive*, Berkeley, Seal Press, 2013, 336 pages.
- SPAR, Debora L., *Wonder Women: Sex, Power, and the Quest for Perfection*, New York, Sarah Crichton, 2013, 320 pages.
- ST-GELAIS, Thérèse (dir.), *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, 182 pages.
- SURPRENANT, Marie-Eve (dir.) et Mylène BIGAOUETTE (dir.), *Les femmes changent la lutte. Au cœur du printemps québécois*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 330 pages.
- TAORMINO, Tristan, Celine PARREÑAS SHIMIZU, Constance PENLEY et Mireille MILLER-YOUNG, *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2013, 432 pages.
- THÉRY, Chantale (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisan de la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions Triptyque, 2013, 100 pages.
- TREMBLAY, Diane-Gabrielle et Elena MASCOVA, *Les avocates, les avocats et la conciliation travail-famille*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013, 175 pages.
- VIDAL, Catherine, *Les filles ont-elles un cerveau fait pour les maths ?*, Paris, Le Pommier, 2012, 64 pages.
- WOLF, Naomi, *Vagina: A New Biography*, New York, Ecco, 2012, 352 pages.

Le grand théâtre du politique

PAR JULIEN LEFORT-FAVREAU

DISPOSSESSION:

THE PERFORMATIVE IN THE POLITICAL

de Judith Butler et Athena Athanasiou

Polity Press, 240 p.

LE GRAND THÉÂTRE DU GENRE.

IDENTITÉS, SEXUALITÉS ET FÉMINISME EN « AMÉRIQUE »

d'Anne-Emmanuelle Berger

Belin, 448 p.

La couverture du récent livre de Judith Butler et Athena Athanasiou arbore la photographie d'une foule compacte brandissant des pancartes. L'un des slogans attire tout particulièrement l'attention : « *Sputiamo su Hegel*. Carla Lonzi. » Le manifeste *Crachons sur Hegel* (1970) de Carla Lonzi, activiste et artiste italienne, en appelait à un féminisme radical qui ne serait asservi ni à la psychanalyse ni au marxisme. Cette photographie peut faire sourire quand on se souvient que Butler a fait sa thèse sur Hegel sans pour autant cracher sur lui. Toutefois, il semble qu'elle exemplifie une sorte de conjonction dans le travail même de Butler entre son entreprise qui vise à formuler les termes d'un vivre-ensemble affranchi de l'idéologie androcentriste et hétéronormative, et son intérêt plus récent pour les luttes politiques anti-capitalistes. En effet, ces luttes, incarnées à la fois par le printemps arabe, le mouvement *Occupy* et la mobilisation contre les mesures d'austérité en Europe, servent de toile de fond à ce dialogue entre Judith Butler et Athena Athanasiou. En prenant comme socle la notion de dépossession (de la nationalité, de la citoyenneté, de la propriété, du territoire), les deux philosophes tentent de baliser les conditions d'une résistance politique performative.

DE LA PERFORMATIVITÉ

C'est précisément la question de la performativité qui permet d'articuler les premiers travaux de Butler sur le genre à ses récentes interventions qui prennent parfois, comme c'est le cas ici, la forme d'une réflexion éthique et politique sur la « vie précaire ». Comme on pouvait déjà l'observer dans *Precarious Life* (2004), les réflexions de Butler prennent appui sur le constat d'une domination biopolitique globale. Dans la foulée de Foucault, elle tente de circonscrire les formes spécifiques de résistance *par le corps* aux diverses dominations du corps. Il s'agit pour elle d'élaborer une théorie du sujet qui rende compte à la fois de son assujettissement premier au

pouvoir et de sa capacité d'*agency*. Sa théorie du genre est conforme à cette binarité : le genre est à la fois un acte de langage et une action du corps, une incorporation et une subversion des identités imposées. La cohérence de son parcours apparaît très clairement dans cet ouvrage et rend caduques les critiques les plus sévères qui verraient ses récentes réflexions comme un désaveu de son travail ancien sur les questions de genre. Pour le dire simplement, la réflexion politique et éthique de Butler n'a de sens qu'à condition de reconnaître la matrice même de sa pensée, soit une théorie du sujet qui tente de réconcilier les subjectivations possibles à une éthique de l'autre. Au fil des vingt et un courts chapitres de ce livre, Butler et Athanasiou rendent sensible la relation entre des modes de subjectivité, des formes de vie, des manifestations de la précarité, et des prises de parole collectives. La performativité, selon Butler, a lieu lorsque ceux qui ne sont pas pris en compte dans l'espace démocratique, dans un mouvement réflexif, commencent à réclamer leur place. Cette définition du politique n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Jacques Rancière, qui situe le moment fondateur du politique lorsque les « *sans-parts* » réclament leur part dans la cité. Butler, pour sa part, situe ce moment de mise en visibilité comme un exercice précaire qui expose la vulnérabilité fondatrice du sujet.

Deux exemples donnés par Butler et Athanasiou indiquent la puissance politique conférée ici au « *performatif* ». En 2006, des immigrants illégaux, afin de protester contre leurs conditions de vie, ont chanté dans les rues de Los Angeles l'hymne national des États-Unis en espagnol. Cet événement, déjà évoqué par Butler et Gayatri Chakravorty Spivak dans *Who Sings the Nation-State?* (2007), montre bien une forme de détournement du patriotisme américain par l'exposition publique des modes d'exclusion qui rendent possible la cohésion de la nation. Le détournement performatif passe donc par la mise en visibilité (et en audibilité) d'une

réappropriation critique de l'hymne national. Le deuxième exemple est longuement commenté par les deux philosophes. Il s'agit du film grec *Strella* (réalisé par Panos Koutras, 2009) où un travailleur du sexe transsexuel a une liaison avec un homme qui s'avère être son père. Butler et Athanasiou s'arrêtent surtout à la manière dont *Strella* prend possession de son propre corps en se départissant d'un genre imposé et en subvertissant l'hétéronormativité de la filiation œdipienne. Les filiations *queer* que le film met en place obligent à une réflexion sur les modalités d'inclusion et d'exclusion de la communauté.

Dans un monde où le sujet est fragilisé par le néo-libéralisme, Butler et Athanasiou indiquent bien que les réflexions sur le genre et sur les limites de l'hétéronormativité peuvent devenir le point de départ d'une politique du sujet.

Ces exemples montrent bien que, pour Butler, la politique est une question de visibilité, de mise en lumière et de prise de parole. Autrement dit, la politique, si elle s'inscrit dans le corps, doit passer par des manifestations du corps pour exister dans l'espace public. Anne-Emmanuelle Berger, dans son récent ouvrage *Le grand théâtre du genre*, rappelle que la notion de performance est l'une des données essentielles dans la pensée du *gender*. Longtemps professeure à l'Université Cornell dans l'État de New York et maintenant directrice de l'Institut du Genre au CNRS, Anne-Emmanuelle Berger est garante de deux cultures lorsque vient le moment de s'interroger sur l'actualité de la théorie du genre. Cette instabilité entre la culture française et américaine apparaît en effet comme l'un des points d'ancrage de cet essai. Ce point de vue double lui permet à la fois d'observer la migration de la pensée philosophique et psychanalytique française qui a présidé à l'émergence du vaste champ des *gender studies*, et les modalités d'« importation » de cette dite théorie en France depuis la fin des années quatre-vingt-dix.

Berger observe que la théorie du genre aux États-Unis s'est développée comme une théorie de la performance, ce qui met au jour le fonctionnement du genre comme acte — à la fois une action et un « jeu » théâtral. Si comme l'admet Butler, « [m]a théorie offre une interprétation tantôt linguistique tantôt plus théâtrale de la performativité », Berger lui reproche le caractère volontariste de sa théorie. En effet, le genre est chez Butler un acte intentionnel, posant un sujet souverain de ses décisions. Si le sujet peut performer intentionnellement son genre, est-ce à dire qu'il est totalement maître de ses moyens ? Butler répond indirectement à cette critique en inscrivant la théâtralité du genre dans un cadre plus pragmatique, hérité du performatif d'Austin. Elle fait du genre un *speech act* performatif, une citationnalité en acte.

Dans *The Psychic Life of Power* (1997), Butler rend compte de l'assujettissement originaire du sujet : assujettissement langagier, psychique et physique. En effet, Butler passe non seulement par la subjectivation foucauldienne pour mettre au point sa théorie du sujet, mais elle y fait aussi sienne la scène d'interpellation althusserienne, qui fait du sujet un produit de l'idéologie bourgeoise (et policière) qui constitue un sujet en lui attribuant un nom. Si l'on suit bien Butler, la performance du genre passe également par une forme de subversion — langagière et corporelle — de cette interpellation originaire. Cette logique de la performance définit le sujet politique de Butler, et non seulement la notion de genre. Butler reprend d'ailleurs une division de Jacques Rancière qu'il nous semble utile de reprendre. Rancière distingue la police du politique. Pour Butler, il semble en effet que la reproduction normative soit du côté de la police, alors que le politique advient lorsque les cadres de la normativité (qu'elle soit sexuelle, raciale, nationale) sont mis en cause par une revendication *précaire*.

DE LA PRÉCARITÉ

Ce postulat, exposé de manière théorique dans des ouvrages précédents, fait l'objet d'une mise à l'épreuve dans *Dispossession: The Performative in the Political*. Ce dernier ouvrage prend souvent la forme d'interventions ponctuelles sur des problèmes théoriques, des événements d'actualité ou des œuvres artistiques, et permet à Butler de se positionner comme intellectuelle en interrogeant les manifestations concrètes de la précarité. Par intellectuelle, j'entends ici qu'elle déborde de son champ de compétence spécifique (la philosophie, la théorie *gender*), en s'inscrivant dans le vaste champ de la pensée critique. Durant le mouvement *Occupy*, ses prises de position, ainsi que celle de Slavoj Žižek (pour ne nommer qu'eux), semblent en effet renouer avec des postures plus anciennes. Il n'est pas anodin non plus de constater que ces interventions prennent la forme d'une prise de parole publique. À l'intellectuel qui œuvre dans son domaine spécifique, Butler semble imposer un autre modèle en jouant sur la grande scène théâtrale du politique. Toutefois, il est remarquable de constater que Butler ne sombre jamais dans les écueils de l'intellectuel qui dicte aux masses le sens de l'histoire. L'égalité entre les paroles d'Athena Athanasiou et de Judith Butler, malgré leur différence de statut institutionnel, fait acte de l'absence chez la seconde de toute velléité pédagogique.

Dans un monde où le sujet est fragilisé par le néo-libéralisme, Butler et Athanasiou indiquent bien que les réflexions sur le genre et sur les limites de l'hétéronormativité peuvent devenir le point de départ d'une politique du sujet. Les figures *queer* deviennent le lieu d'interrogation des normes, et permettent d'envisager des formes de résistances, de *mises en visibilité* d'une précarité partagée. Ainsi, la revendication minoritaire n'est pas à opposer aux soulèvements collectifs ; elle en est plutôt la condition préalable.

Baiser la norme pornographique, ou quand la porno féministe, *queer* et lesbienne est un mode d'action féministe

PAR JULIE LAVIGNE

THE FEMINIST PORN BOOK: THE POLITICS OF PRODUCING PLEASURE

Sous la direction de Tristan Taormino

City University of New York, « *Feminist Press* », 328 p.

La sexualité a toujours été un élément central du mouvement féministe au point où Catharine MacKinnon a affirmé que « *Sexuality is to feminism what work is to marxism*¹ ». Cependant, la sexualité a très peu fait consensus au sein du mouvement féministe, en particulier à partir des années 1980. La contraception, l'avortement et la « politique de l'orgasme » jouissent alors d'un certain terrain d'entente, mais dès qu'une réelle campagne contre la pornographie s'amorce, le mouvement se scinde et commence ce que l'on appelle la *feminist sex war*. Alors que le combat contre la pornographie devient presque le synonyme de

quatre-vingt, dont les principes fondateurs sur la sexualité (une célébration de la diversité des pratiques sexuelles et des genres, ainsi qu'une conception radicalement constructiviste de la sexualité) seront repris par les théoriciennes *queer*. La posture antiporno est hégémonique au début des années quatre-vingt, d'où le mot d'ordre de Robin Morgan affirmant que « *[l]a pornographie est la théorie et le viol, la pratique*² » : on comprend à quel point le concept de pornographie féministe peut être perçu comme un oxymoron. Cependant, le désir de décoloniser la sexualité des femmes est partagé par ces deux factions du féminisme, sauf qu'on ne s'entend pas sur les moyens pour y arriver.

Le Feminist Porn Book explore les facettes de l'action féministe que proposait Annie Sprinkle dès la fin des années quatre-vingt, à savoir que la meilleure réponse à de la mauvaise porno, c'est de faire plus de pornographie tout en la diversifiant.

féminisme, une voix s'élève pour critiquer l'aspect anti-sexe et moralisateur de la lutte antiporno, la voix du féminisme libertaire, *sex-radical* ou pro-sexe. La publication de l'ouvrage *The Feminist Porn Book* s'inscrit dans le sillon intellectuel amorcé par cette voix dissidente des années

Le *Feminist Porn Book* explore les facettes de l'action féministe que proposait Annie Sprinkle dès la fin des années quatre-vingt, à savoir que la meilleure réponse à de la mauvaise porno, c'est de faire plus de pornographie tout en la diversifiant. Le livre offre une multiplicité de points de vue, tant ceux d'universitaires que de professionnelles, sur la question de la pornographie féministe : actrices pornos, productrices et théoriciennes explorent le pourquoi et le comment de la pornographie féministe et *queer*. Les analyses théoriques sur la pornographie, sur l'enseignement de cette production culturelle ou sur les contours de la résurgence de la lutte antipornographique sont perspicaces, stimulantes et rigoureuses, mais l'intérêt majeur de l'ouvrage se trouve dans la diversité des voix des actrices qui œuvrent dans l'industrie, qu'elle soit *mainstream* ou marginale, de la pornographie. Le livre comprend des témoignages de deux générations d'actrices (devant et derrière les caméras) de la pornographie.

Les Candida Royalle ou Nina Hartley qui entament leurs carrières d'actrices pornographiques avec la naissance du phénomène *hardcore* (début 1970) côtoient les Tristan Taormino et Ingrid Ryberg qui commencent leur carrière devant et derrière les caméras dans les années 2000. Bien que l'on sente une certaine transformation dans les buts politiques de ces intervenantes du milieu, qui passe d'un désir de faire de la pornographie attirante pour les femmes à un souhait de visibilité érotique de plusieurs marginaux (sexuels, de genre, ethniques ou vivant avec un handicap), le vœu de présenter une pornographie plus authentique (lire moins conventionnelle) et plus respectueuse des désirs des acteurs et actrices traverse les époques. À l'image de la deuxième génération d'actrices et de productrices, les éditrices du livre cherchent à faire entendre toutes les voix du milieu de la pornographie féministe et *queer* : femmes et hommes trans, *gender-queer*, *queer*, *butch*, femmes, lesbiennes, hétérosexuelles, minces, rondes, blanches, noires, asiatiques, avec et sans handicap. Plusieurs articles, notamment ceux qui se consacrent à la présence des hommes trans dans la pornographie (celui de Buck Angel et de Bobby Noble), explicitent comment la porno *queer* peut mettre en scène les incohérences de genre et des corps sexués, permettant à ces hommes trans, d'une part, de réérotiser leurs corps et leurs pratiques sexuelles et, d'autre part, de remettre en question la rigidité du dimorphisme sexuel et de la binarité du genre. Cette multitude de témoignages et de propositions théoriques témoigne de l'attrait et de la force érotique qu'exerce la pornographie *mainstream* tout en soulignant le caractère réformable de ces nombreux points aveugles et imperfections : son racisme, son phallocentrisme, son hétérocentrisme, ses stéréotypes de genre et sa dictature d'un corps voluptueux et mince. Néanmoins, les écrits des actrices comme Sinnamon Love ou Lorelei Lee qui œuvrent dans le *mainstream* proposent une vision articulée du sentiment de pouvoir qu'elles tirent de leurs expériences et déconstruisent la vision largement propagée qu'il s'agit d'une industrie singulièrement inhumaine où aucune femme ne peut éprouver du plaisir.

Dans les postures théoriques sur la pornographie, le livre offre la même diversité de pensée. Certaines auteures voient la pornographie *mainstream* comme une industrie machiste qu'il faut réformer. D'autres, comme Jane Ward, s'appuient sur le fondement même de la théorie *queer* — une neutralité morale à l'égard de toutes les expressions sexuelles puisqu'elles s'élaborent dans et par le système idéologique patriarcal et hétéronormatif — pour affirmer que nous ne devrions pas juger la sexualité mise en scène dans la pornographie *mainstream*, ni l'effet physiologique qui s'ensuit. Et finalement, la *black feminist* Ariane Cruz conserve, pour sa part, une ambivalence par rapport à la question raciale dans la pornographie, mais tente tout de même de comprendre ce qui s'y joue et quel effet positif les femmes noires peuvent en tirer.

Bien que le livre offre une variété de postures théoriques sur la pornographie, il ne convaincra pas ceux qui disqualifient

d'emblée les propos des femmes, actrices et productrices, comme faisant preuve de « fausse conscience ». Cependant, ceux et celles qui sont ouverts à entendre une diversité de voix féministes œuvrant dans le milieu pornographique trouveront dans ce livre des féministes engagées dans la production d'une culture visuelle de la sexualité féministe, *queer*, antiraciste et d'inclusion des personnes vivant avec un handicap. Et c'est par le biais de cette culture visuelle que ces actrices ou productrices revendiquent la reconnaissance d'une subjectivité et d'une autonomisation sexuelle.

La sexualité est, comme je le disais plus tôt, au cœur du projet féministe radical. Heureusement, ce féminisme a débusqué plusieurs sources d'oppression qui touchent la sexualité. L'envers de ce projet critique, c'est que chaque projet qui vise à construire une sexualité féministe positive est presque toujours considéré naïf, essentialiste ou collaborateur du patriarcat. De la « *politique de l'orgasme* » à l'érotisme au féminin, en passant par le projet d'agentivité sexuelle ou celui de la pornographie féministe, toute proposition positive concernant le vécu sexuel des femmes sera considérée par une partie des féministes comme vaine, voire malsaine. En dépit d'un possible consensus sur la pornographie féministe, le livre reste un exemple d'action féministe inclusive dans l'arène des politiques du sexe. Le *Feminist Porn Book* abonde dans le même sens que Michel Foucault, qui classe la pornographie du côté des instances de pouvoir proposant un savoir sur la sexualité et, par le fait même, la régulant (*Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, Gallimard, « Tel », 1966), en démontrant tout le pouvoir normalisant de la pornographie *mainstream*. Or, comme toute instance de pouvoir comprend aussi les germes de son propre contre-pouvoir, la pornographie féministe agit comme un contre-pouvoir à la pornographie hétéronormative, phallocentrique et raciste, une contre-pornographie en quelque sorte. La pornographie féministe, *queer* ou lesbienne constitue certes un contre-pouvoir, mais qui régule lui aussi la sexualité. Néanmoins, comme le proposait Jeffrey Weeks, il y a des pouvoirs qui oppressent les communautés et d'autres qui leur permettent de s'épanouir (*Sexuality*, 2^e édition, Londres, Routledge, 2006). Une pornographie qui cherche à déconstruire les genres ou à en multiplier les expressions, à explorer une variété de configurations des corps sexués, à explorer les fantasmes des femmes, des personnes trans ou *queer*, à élargir le champ des corps érotisables, à penser autrement l'aspect racial de la sexualité et à reconnaître une subjectivité sexuelle à un plus grand ensemble d'individus s'avère sans conteste un pouvoir positif, un pouvoir d'une efficacité érotique redoutable !

—

1. « *Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory* », *Signs*, vol. VII, n° 3, 1982, p. 515.

2. Dans Laura Lederer (dir.), *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, traduit par Monique Audy, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.

Quelle place pour les femmes trans au sein des mouvements féministes?

PAR ALEXANDRE BARIL

EXCLUDED.

MAKING FEMINIST AND QUEER MOVEMENTS MORE INCLUSIVE

de Julia Serano

Seal Press, 338 p.

Cinquante ans après la naissance d'une « deuxième vague » féministe, l'heure est au bilan. La Fédération des femmes du Québec a d'ailleurs coordonné, depuis 2011, les *États généraux de l'action et de l'analyse féministes*¹ au Québec, dont les activités de clôture se sont tenues en novembre 2013. Si le forum de clôture non mixte se dit ouvert à la présence des femmes trans (transgenres ou transsexuelles, c'est-à-dire des personnes assignées hommes à la naissance et s'identifiant comme femmes) et si les *États généraux* sont guidés par des valeurs d'égalité et d'inclusion des femmes en provenance de divers horizons (femmes autochtones, racialisées, etc.), le traitement des enjeux qui touchent les femmes trans, lui, a été absent des discussions dans les tables de travail. Il serait possible de penser qu'il s'agit d'un oubli ou d'une erreur de parcours, mais ce manque d'intérêt à l'égard des enjeux trans est plutôt la norme au sein du féminisme.

La récente parution du second essai politique de la féministe trans et bisexuelle Julia Serano, *Excluded*, arrive à point pour traiter de ces exclusions, discriminations, violences et manques de considération que vivent les femmes trans au sein du féminisme, mais également à l'intérieur des mouvements lesbiens, gais, bisexuels et *queers* (LGBQ). Après le succès retentissant de *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity* (Berkeley, Seal Press, 2007), les activistes trans attendaient avec impatience la sortie de cet ouvrage rassemblant des écrits (essais, poèmes, discours, etc.), publiés ou inédits, produits depuis 2005, à propos du sort réservé aux personnes trans, et particulièrement aux femmes trans, à l'intérieur des mouvements sociaux. Divisé de manière bipartite, la première section du livre brosse un portrait des exclusions vécues par les femmes trans à l'intérieur des mouvements sociaux, alors que la seconde propose des hypothèses explicatives quant à ces attitudes violentes ainsi que des solutions pour forger de véritables alliances et solidarités entre les groupes marginalisés.

DÉFAIRE QUELQUES MYTHES : LA NON-MIXITÉ COMME LIEU DE DÉBATS

Avant de pouvoir commencer à parler des problématiques qui affectent la qualité de vie des personnes trans, voire leur sécurité et leur survie, tels les hauts taux de violences physiques, verbales et psychologiques (plus de 75 % selon diverses études quantitatives²), de violences sexuelles (59 %³), de tentatives de suicide (32 %⁴), d'infection au VIH (en moyenne de 27,7 %⁵) et de situations de non-emploi (40 % au Canada⁶), il faut que les personnes concernées puissent être présentes dans les espaces de discussion. Il s'agit là de la première pierre d'achoppement des mouvements féministes à l'égard des violences qui touchent un groupe spécifique de femmes : les femmes trans. Ces dernières sont victimes, de façon disproportionnée, des problématiques susmentionnées, particulièrement les femmes trans jeunes, racialisées et défavorisées au plan socio-économique, mais elles ne sont souvent pas autorisées à entrer dans les espaces de réflexion et de délibérations non mixtes « femmes », une non-mixité définie dans ces cas à l'aune de critères biologiques. L'argument évoqué est que ces personnes ne sont pas des femmes, mais des hommes. Cet argument, parmi d'autres, se fonde sur des mythes que j'aimerais ici déconstruire, à l'instar de Julia Serano et des réflexions qu'elle propose dans *Excluded*⁷. Parmi les mythes les plus fréquents au sujet de la présence des femmes trans dans les espaces non mixtes on retrouve : 1) ce ne sont pas des femmes, car elles n'ont pas une biologie féminine ; 2) ce ne sont pas des femmes, car elles ont reçu une socialisation masculine ; 3) ce ne sont pas des femmes, car elles jouissent de privilèges masculins ; 4) elles menacent la sécurité des autres femmes.

LA BIOLOGIE MASCULINE...

Certaines féministes soutiennent qu'elles ne peuvent admettre dans les espaces féministes non mixtes des

femmes trans puisque ce ne sont pas des femmes, mais des hommes, avec un pénis. D'une part, toutes les femmes trans n'ont pas un pénis ; plusieurs subissent des chirurgies et leurs organes génitaux sont « féminins » selon les standards dominants. D'autre part, pour celles qui auraient un pénis (et qui ne sont pas de « fausses » femmes pour autant), sauf dans les espaces nudistes, les personnes sont vêtues en public. À moins que les féministes ne se mettent à vérifier les pièces d'identité ou à procéder à des examens physiques sur les personnes qui se présentent pour les événements non mixtes — ce qui pourrait aussi avoir comme conséquence d'exclure les personnes intersexes — comment peuvent-elles déterminer quelles sont les « vraies » femmes ? Les féministes œuvrant dans le champ de la biologie ont montré que le « sexe » est composé de plusieurs dimensions : anatomique, gonadique, chromosomique, hormonal, etc. Ces diverses composantes ne concordent pas toujours et représentent des critères peu fiables sur lesquels se fonder dans les groupes pour autoriser ou refuser l'accès à des femmes. Dans la mesure où les examens physiques et l'exigence d'un extrait de naissance ne sont pas des pratiques communes pour vérifier l'identité des femmes et les autoriser à entrer dans les groupes non mixtes, on doit alors se fier à leur auto-identification.

LA SOCIALISATION MASCULINE...

Certaines féministes soutiennent que l'auto-identification des personnes assignées hommes à la naissance revendiquant une identité de femme n'est pas suffisante ; ces personnes auraient reçu une socialisation masculine qui les empêcherait de partager l'expérience commune d'oppression des femmes dites nées femmes, c'est-à-dire cissexuelles (personnes assignées femmes à la naissance et qui conservent leur sexe/genre). Bref, le simple fait de s'identifier et de se déclarer femme ne serait pas assez ; il faut avoir vécu l'expérience de socialisation féminine et d'oppression pour pouvoir faire partie du groupe. Pourtant, les mouvements sociaux, comme les mouvements LGBTQ et plusieurs autres, sont constitués à partir des auto-identifications des gens qui les composent. Les personnes LGBTQ ont été socialisées en hétérosexuels, plusieurs ont vécu une partie de leur vie en tant qu'hétérosexuels, ce qui n'exclut pas, lorsqu'elles font leur « *coming out* », d'être intégrées aux groupes LGBTQ desquels elles se réclament. Si on fixait un critère d'être né-e gai ou lesbienne, d'avoir été socialisé-e de manière gaie et d'avoir vécu l'oppression homophobe, l'immense majorité des personnes LGBTQ ne pourrait pas se rassembler en non-mixité. En somme, l'exigence d'une socialisation spécifique pour faire partie d'un mouvement social est illogique, puisque la socialisation ne détermine pas l'identité.

LES PRIVILÈGES MASCULINS...

Certaines féministes soutiennent que les espaces non mixtes ne devraient pas être ouverts aux femmes trans puisque ces dernières possèdent des privilèges masculins les empêchant de lutter contre le sexisme. D'abord, rappelons que les privilèges masculins sont distribués inégalement entre les hommes en fonction d'autres appartenances : race, orientation sexuelle, classe, capacités physiques, etc. Plusieurs

femmes trans, préalablement à leur transition, sont féminines et perçues comme des hommes homosexuels et n'ont donc pas les mêmes privilèges que les hommes hétérosexuels. Ensuite, comme le rappelle Serano, les privilèges masculins qu'elles avaient avant leur transition n'étaient pas vécus sous le mode du privilège, mais de la contrainte. Par exemple, vivre le privilège hétérosexuel de la présomption à l'hétérosexualité lorsque l'on est gai ou lesbienne peut être négatif plutôt que positif. La même logique s'applique pour les personnes trans : être (mal) identifiées, dans le cas des femmes trans, comme des hommes, et bénéficier du meilleur sort que l'on réserve aux hommes dans nos sociétés n'est pas nécessairement vécu sans ambiguïté ou comme un avantage. Enfin, le fait d'avoir joui, à certains moments de notre vie, de privilèges ne nous confère pas éternellement ces derniers. Par exemple, les privilèges des personnes en situation de non-handicap disparaissent lorsqu'elles acquièrent un handicap. Il ne faut donc pas oublier que lorsque les femmes trans transitionnent, elles sont identifiées en tant que femmes, perdent l'accès aux privilèges masculins, expérimentent le sexisme que toutes les femmes vivent, en plus des violences dirigées spécifiquement à l'égard des personnes trans.

LA MENACE MASCULINE...

L'un des objectifs les plus importants en créant des groupes non mixtes dans les mouvements sociaux est d'assurer la présence d'espaces sécuritaires dans lesquels les personnes marginalisées se sentent à l'aise d'interagir. Pour éviter que ces espaces sécuritaires soient compromis par la présence de membres des groupes dominants, certaines féministes excluent les femmes trans, en soutenant qu'elles sont des hommes ou en prétextant que leurs caractéristiques physiques (pilosité, grandeur, ton de voix) constitueront des menaces au sentiment de sécurité des autres femmes. Cet argument féministe voulant que les signifiants physiques de la « masculinité » des femmes trans ou, autrement dit, leurs traits physiques, menaceraient l'espace sécuritaire non mixte des femmes plus que d'autres signifiants, comme la « race », est fondé sur des privilèges dominants et des systèmes d'oppression implicites, tel le racisme. Comme le note Emi Koyama, la couleur de la peau des femmes blanches est tout autant une menace dans les espaces non mixtes dits sécuritaires pour les femmes racialisées que peuvent l'être les poils, la grandeur ou la voix d'une femme trans. Bref, l'exclusion des femmes trans des espaces non mixtes est non seulement transphobe, mais raciste, puisqu'elle occulte ou minimise le fait que les femmes racialisées sont autant menacées par la blancheur dominante que le sont les femmes en général par la grandeur ou la pilosité d'une femme trans. Cet argumentaire prend appui sur une hiérarchie entre les diverses oppressions vécues par les femmes (racisme, classisme, etc.). Si l'objectif des féministes est de fournir des espaces sécuritaires pour *toutes* les femmes, il importe alors de s'attaquer aux dynamiques internes des groupes et aux comportements problématiques dans ces espaces.

Sans compter qu'à partir des privilèges cissexuels et cisgenres (c'est-à-dire le fait de ne pas être une personne transsexuelle et transgenre), certaines féministes ont un sentiment de

légitimité à l'égard de leur sexe/genre qui est dénié aux femmes trans comme le souligne Serano. Sous cet angle, une femme trans dans un espace femmes non mixte est nécessairement minoritaire et minorisée dans le groupe cissexuel, comme une femme racialisée parmi des femmes blanches. La rhétorique de certaines féministes transphobes atteint ici son paroxysme; plutôt que de voir la situation minoritaire et l'état de vulnérabilité dans lesquels se trouve une femme trans parmi une majorité de femmes cissexuelles, comme une menace à sa sécurité et à son bien-être, les féministes qui excluent les femmes trans renversent l'argument et soutiennent que les femmes cissexuelles, majoritaires dans ces situations de non-mixité, sont en danger à cause d'une seule femme trans.

COMMENT FONDER DES ALLIANCES?

Les refus ou les résistances à inclure les femmes trans dans les espaces de femmes non mixtes sont fondés sur des stéréotypes, des préjugés, des généralisations, de la désinformation, et sur des privilèges cissexuels et cisgenres que détiennent les féministes majoritaires et desquels ne jouissent pas les femmes trans comme le note Serano. L'une des premières solutions qu'offre cette activiste est d'inviter les féministes cissexuelles à prendre conscience des privilèges qu'elles possèdent pour s'en départir et reconnaître le rôle qu'elles jouent dans les diverses oppressions et discriminations que

vivent les femmes trans dans nos sociétés et dans nos mouvements sociaux. Elles doivent ensuite adopter des attitudes d'alliées à l'égard des personnes trans, comme elles ont appris graduellement à le faire envers les femmes de divers horizons. Les féministes et les personnes transactivistes ne peuvent que sortir gagnantes d'une réelle collaboration puisque, comme le démontrent les analyses intersectionnelles depuis plusieurs années, il est impossible de penser les identités et les oppressions sans leurs profondes intersections et imbrications.

1. Voir : <http://www.etatsgenerauxdefeminisme.ca/>. Je remercie Alice Lepetit qui a répondu à mes questions au sujet de la place des femmes trans au sein des États généraux.
2. Emilia Lombardi et al., « Gender Violence: Transgender Experiences with Violence and Discrimination », *Journal of Homosexuality*, vol. 42, n° 1, 2001, p. 89-101; Rebecca L. Stotzer, « Violence Against Transgender People: A Review of United States Data », *Aggression and Violent Behavior*, vol. 14, n° 3, 2009, p. 170-179.
3. Kristen Clements-Nolle et al., « Attempted Suicide Among Transgender Persons: The Influence of Gender-Based Discrimination and Victimization », *Journal of Homosexuality*, vol. 51, n° 3, 2006, p. 53-69; Rebecca L. Stotzer, art. cit.
4. Kristen Clements-Nolle et al., art. cit.
5. Jeffrey Herbst et al., « Estimating HIV Prevalence and Risk Behaviors of Transgender Persons in the United States: A Systematic Review », *AIDS and Behavior*, vol. 12, n° 1, 2006, p. 1-17.
6. Christopher A. Shelley, *Transpeople: Repudiation, Trauma, Healing*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.
7. Voir aussi sur le sujet les travaux de l'activiste Emi Koyama : <http://feminism.org/>. Emi Koyama, « Whose Feminism Is It Anyway? The Unspoken Racism of the Trans Inclusion Debate », dans Susan Stryker et Stephen Whittle (dir.), *The Transgender Studies Reader*, New York, Routledge, 2006, p. 698-705.

Quelles luttes pour les jeunes féministes?

DOSSIER 

PAR CATHERINE DUSSAULT FRENETTE

STATU QUO?
LE COMBAT INACHEVÉ DU FÉMINISME AU CANADA
de Karen Cho
Canada, Office national du film, 87 min.

ATTENTION FÉMINISTES!
de Rozenn Potin
Canada, Office national du film, 50 min.

« *Rise, RebELLES, rise* » (Debout, RebELLES, debout). Deux jeunes femmes, un tambour, un chant. Un appel à la résistance, une incantation. « *Rise, RebELLES, rise*. » À l'écran, des images d'une autre époque défilent, comme déterrées de la mémoire défaillante de l'Histoire :

des femmes qui réfléchissent, des femmes qui débattent, des femmes qui se lèvent. Ce sont les femmes de la Commission Bird, première et seule commission royale d'enquête sur la condition féminine au Canada, menée en 1967. Elles réclament, entre autres choses, le libre accès à

la contraception et à l'avortement, des salaires équivalents à ceux des hommes, des services de garde adéquats, de même qu'un statut égalitaire pour les femmes autochtones.

Winnipeg, 2011. Plus de 325 jeunes femmes se réunissent dans la capitale du Manitoba lors du 2^e Rassemblement pancanadien des jeunes féministes, organisé par le Mouvement RebELLES. Les scènes captées par la cinéaste canadienne Karen Cho se superposent à celles filmées quarante-trois ans plus tôt. L'enchaînement régulier des images fait se confondre les époques, évoquant par le fait même la continuité du mouvement qui, contrairement à ce que nous laissent entendre certains discours récents sur le rapport des jeunes femmes au féminisme, n'est pas éteint, pas plus qu'il ne s'est affaibli. Certes, le féminisme ne semble pas « avoir la cote » présentement parmi les jeunes femmes, comme l'indique Barbara Legault, responsable de la mobilisation à la Fédération des Femmes du Québec, dans le documentaire *Attention Féministes!* de Rozenn Potin (2011). Ces dernières hésiteraient de plus en plus à se dire féministes, comme s'il s'agissait là d'une posture irrémédiablement rattachée à un temps révolu, dépassé. À cet égard, la (très controversée) déclaration de Carla Bruni selon laquelle sa génération n'avait pas besoin du féminisme (Sarah Pinard, « Carla Bruni s'attire les foudres des féministes », *Le Figaro*, 28 novembre 2012) est symptomatique d'un présupposé largement répandu, lequel est soutenu par les dispositifs culturels de masse. Cette croyance tend toutefois à dissimuler la vivacité, de même que la diversité des nouveaux mouvements portés par les jeunes féministes. Au cours des dernières années, réseaux sociaux aidant, les initiatives féministes se sont multipliées au pays : Les Féministes, Filles d'action, Femen Québec, *Slutwalk* Toronto, NXRMAL et, bien entendu, RebELLES, sur lequel se concentre le documentaire de Karen Cho. De nouvelles plateformes se mettent en place afin de permettre à la présente génération féministe de s'extraire de la marge, où d'aucuns aimeraient pourtant les voir se replier¹, et d'occuper une place de choix au sein des débats sociaux.

Plus de quarante ans après la Commission Bird, que revendiquent les jeunes féministes regroupées dans les diverses associations canadiennes luttant pour l'égalité des femmes ? À l'écoute des documentaires *Statu Quo. Le combat inachevé du féminisme au Canada* de Cho (2013), et *Attention Féministes!* de Rozenn Potin (2011), le terme qui s'impose de lui-même à l'esprit pour qualifier cette lutte est, sans conteste, « plurielle ». Si les appels lancés par les protagonistes de ces deux documentaires sont trop nombreux pour être énumérés dans leur totalité, il me semble toutefois possible d'isoler deux grands axes en regard desquels se déclinent les combats actuels : la nécessité d'adopter une perspective intersectionnelle, de même que de s'affirmer contre toute assignation identitaire bigenrée et hétéronormée. Au cœur de cette bataille livrée au système patriarcal et à ses discriminations fondées sur le sexe et le genre, surgissent toutefois des obstacles à la fois matériels et symboliques, ce que démontrent les propos recueillis par les deux réalisatrices.

LE JEUNE FÉMINISME À L'INTERSECTION DES RAPPORTS DE SEXE, DE CLASSE, DE « RACE » ET D'ÂGE

Le film *Statu Quo* comprend trois volets distincts, bien qu'étroitement liés : la violence envers les femmes, le droit à l'avortement et la garde des enfants. Trois problématiques majeures dont la prolifération (la violence faite aux femmes) ou la restriction (le droit à l'avortement et les services de garde) font partie d'un vaste programme politique visant à empêcher les femmes d'accéder à l'égalité. Et dans cette alarmante campagne de sabotage des droits fondamentaux des Canadiennes, menée de front par les instances de pouvoir conservatrices et néolibérales en pleine ascension au pays depuis les trente dernières années, les femmes racialisées, de même que les femmes issues de milieux socio-économiques défavorisés sont, encore une fois, les plus touchées.

« En Amérique du Nord, une femme sur quatre sera agressée sexuellement au cours de sa vie. » Les mots sont plaqués sur l'écran noir, comme une sentence irréversible. Les plus à risque sont les jeunes femmes², dont la position sociale se situe au croisement des rapports de pouvoir liés, d'une part, au sexe, et, d'autre part, à l'âge. Voilà qui préoccupe les groupes féministes comme RebELLES, ce dont témoigne leur Manifeste³. Elles y réclament l'élimination de la violence faite aux femmes et particulièrement celle qui vise les filles et les femmes autochtones⁴. En effet, non seulement ces dernières sont davantage victimes de violence conjugale, mais elles représentent également des cibles de choix pour certains hommes blancs, notamment en raison de l'impunité qui caractérise présentement les cas de féminicides dans les populations autochtones⁴. Dans tous les cas, l'expression concrète de la violence, tout comme la simple intériorisation du *risque* de violence, induite par ce que les féministes américaines de la deuxième vague ont appelé la « *culture du viol* », fonctionne, pour toutes les femmes, comme un « rappel à l'ordre du genre », lequel assure la pérennisation du pouvoir masculin.

La violence systémique exercée à l'endroit des femmes montre bien que, contrairement à leurs homologues masculins, ces dernières ne sont toujours pas considérées comme des sujets autonomes — à plus forte raison lorsque leurs choix sexuels sont convoqués. La mainmise des hommes sur le corps des femmes s'exprime de ce fait également par le resserrement des droits reproductifs. Contrairement à ce que l'on voudrait bien croire, la question du libre accès à l'avortement n'est pas, au Canada, en 2013, chose du passé. Depuis la Décision Morgentaler en 1988, plus de quarante-quatre projets de loi anti-choix ont été déposés au Parlement. Hormis le Québec, l'Ontario et la Colombie-Britannique, moins de cinq institutions par province canadienne offrent le service d'avortement. Aussi, si les débats actuels tendent à réduire la situation à l'affrontement entre les positions pro-vie et pro-choix, nombreuses sont les féministes de la nouvelle génération désirant recadrer cette problématique dans une perspective plus large de redéfinition du statut social des femmes et

particulièrement du *corps* des femmes. Les femmes ont été, historiquement, appropriées dans leur matérialité (voir Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de nature. L'appropriation des femmes », *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femme, 1992) : la résistance — le plus souvent masculine — au libre accès à l'avortement en fait foi. Il s'agit ainsi, pour plusieurs féministes, de dépasser cette dichotomisation fabriquée à même les sèmes discursifs utilisés pour en discuter et d'adopter le principe de « *justice reproductive* », syntagme permettant d'inclure l'ensemble des dispositions sociales, politiques et économiques des femmes qui choisissent de recourir à l'avortement. La prise en compte de la situation de chacune est une condition *sine qua non* à la résolution du problème, soutiennent-elles, puisque dans la majorité des provinces, la rareté des cliniques d'avortement, de même que les multiples conditions à remplir afin d'obtenir un remboursement de l'intervention par l'assurance maladie fait de l'avortement un privilège des femmes issues de classes socio-économiques favorisées.

Depuis 2006, année du premier mandat du gouvernement Harper, les politiques établies en matière de service de garde imposent un frein considérable à l'autonomie des Canadiennes, voire contribuent à mettre en place un système d'exploitation globale des plus démunies. S'il est possible, en 2013, pour une certaine classe de femmes — blanches et économiquement aisées — d'allier maternité et carrière professionnelle, il n'en va pas de même pour *toutes* les femmes. Le coût faramineux des services de garde au Canada anglais fait accroître de façon dramatique la dépendance économique, de même que la vulnérabilité des jeunes mères (monoparentales, provenant de groupes culturels minoritaires, et/ou d'une classe sociale défavorisée). Qui plus est, comme le met en évidence le documentaire de Cho, l'organisation structurée du récent Programme d'aides familiaux résidents, instauré afin de palier l'annulation du programme national de service de garde, ouvre la porte à l'exploitation domestique en permettant aux femmes les mieux placées dans la hiérarchie sociale de s'approprier les services de femmes récemment immigrées. Pendant ce temps, les conditions de vie de nombreuses mères se détériorent au fil des mois, les frais de garderie pouvant représenter jusqu'à 90 % de leur salaire. Dans ces circonstances, deux choix s'offrent à elles et contribuent à accroître leur dépendance économique : s'endetter, ou alors quitter le marché du travail.

La lutte pour obtenir des services de garde adéquats pour toutes les femmes représente ainsi un élément rassembleur pour la communauté des jeunes féministes, qui sont ou seront — tout dépendant de leur choix d'être mère ou pas — les premières concernées par ce recul qu'accuse le présent gouvernement à l'égard des droits fondamentaux des femmes.

REDÉFINIR LES CODES IDENTITAIRES GÉNÉRIQUES ET SEXUELS

En plus de poursuivre les luttes entamées par celles qui les ont précédées, les jeunes féministes doivent également veiller à déconstruire le mythe voulant que l'égalité entre les femmes

et les hommes soit atteinte. C'est contre ce présupposé commun que se positionnent les féministes que suit Rozenn Potin dans son documentaire *Attention Féministes!*. Considérant cette croyance répandue, il n'est pas étonnant que le féminisme recèle aujourd'hui une connotation péjorative ; se battre pour des droits soi-disant acquis revient, pour plusieurs, à s'identifier à un combat d'arrière-garde. Déployer en vain des efforts pour combattre un ennemi déjà vaincu : voilà ce qui semble être reproché aux jeunes féministes. Or, la réalité est tout autre, ce dont témoigne la courte analyse qui précède sur la dimension matérielle de l'oppression, dont l'objectif ultime est de garder les femmes « *à leur place* » ; une place où règnent en maîtres le silence, la docilité et la soumission.

Défiant ouvertement les lois de l'assignation identitaire générique, qui leur intiment de demeurer à cette place spécifique dont les contours sont définis par l'oppresseur, les jeunes féministes rencontrées par Potin s'affirment haut et fort, s'approprient l'espace public — en d'autres mots, elles se rebellent. Elles prennent ainsi le contrepied de tout discours essentialiste, et revendiquent le décloisonnement des catégories de sexe, de genre et de sexualité. Cette déconstruction de l'amalgame systématique de ces trois composantes de l'identité sexuée, établi par la pensée hétéronormée — alors qu'elles sont pourtant bien distinctes —, s'avère indispensable dans la mesure où cet alliage maintient la hiérarchie entre les hommes et les femmes en assignant à ces dernières le statut d'objet sexuel. Il s'agit donc de dénaturaliser les rapports de sexe, posés comme immuables. À cet égard, le travail à faire est encore, sans doute, colossal. De la marchandisation du corps des femmes au phénomène du *slut-shaming*, en passant par le machisme ordinaire et la réification du corps féminin par les industries publicitaires, il semble que l'ensemble des dispositifs sociaux concoure à garder les femmes dans cette position du sexe « approprié ». De cette volonté d'outrepasser les limites de genre qui restreignent la portée d'action des femmes naissent diverses initiatives culturelles, telles que le projet de revue *Authentik*, fait par et pour les jeunes filles — alternative nécessaire aux représentations dominantes véhiculées dans les magazines féminins à grand tirage. Cette démarche se trouve également au cœur du travail de jeunes artistes féministes, qui cherchent à diversifier les modèles relayés par les médias commerciaux et à donner de la visibilité — et, par le fait même, de la légitimité — aux identités saisies comme « troubles » au prisme du système binaire hétéronormatif. C'est l'objectif que poursuit, entre autres, Coco Riot, à qui est accordée une place particulière dans *Attention Féministes!*.

Enfin, si la libération des filles et des femmes passe par la redéfinition des codes de genres normatifs, il convient de réfléchir au rôle traditionnel que les hommes se doivent d'assumer. Or, il semble que ces derniers soient de plus en plus nombreux à refuser le statut de dominant qui leur est attribué par les schèmes de pensée patriarcaux. Ce sont les mêmes qui, depuis quelques années, se joignent au mouvement aux côtés de leurs consœurs. L'objectif ici n'étant pas de déterminer si la « mixisation » du mouvement est favorable ou non, je me contenterai de nommer ce phénomène, tout en relevant le caractère inclusif de certains groupes de

jeunes militantes qui, par ailleurs, ouvrent grandes leurs portes aux personnes transgenres, transsexuelles, intersexuées, de même qu'aux femmes altérisées (immigrantes, travailleuses du sexe).

Plus de quarante ans après la Commission Bird, point de départ du documentaire *Statu Quo*, les jeunes féministes militantes sont appelées à faire le point. Nous connaissons les gains qu'ont permis les différents mouvements féministes qui se sont succédé ou qui ont coexisté au cours des dernières décennies au Canada. Il semble toutefois que certains acquis soient encore bien fragiles. Les jeunes féministes demeurent attentives aux reculs qu'accusent actuellement les droits fondamentaux des femmes. L'appel qu'elles lancent est clair : « *Rise, RebELLEs, rise.* » Ce que nous avons conquis de haute

lutte en un siècle peut nous être retiré plus facilement qu'il n'y paraît si nous n'y prenons garde. ┘

1. En témoignent les réactions anti-féministes qui se multiplient dans les dernières années à mesure que les féministes s'expriment ouvertement sur les problématiques qui concernent la condition des femmes (Francis Dupuis-Déri, *Quand l'antiféminisme cible les féministes. Actions, attaques et violences contre le mouvement des femmes*, Montréal, L'É des centres de femmes du Québec, 2013).
2. <http://www.cfc-swc.gc.ca/rc-cr/pub/violence-canada-fra.pdf>
3. <http://rebelles.org/wp-content/uploads/2013/06/Manifesto-Manifeste-bilingual-version-2.pdf>
4. Notons à cet effet que le gouvernement Harper a annoncé récemment qu'il n'ouvrirait pas d'enquête publique sur le cas des 600 filles et femmes autochtones assassinées ou portées disparues, contrairement à ce qui avait été recommandé par le Conseil des droits de l'homme des Nations Unies. Voir : Manon Cornélius, « Qu'elles attendent », *Le Devoir*, 21 septembre 2013 (en ligne : <http://www.ledevoir.com/politique/canada/388044/qu-elles-attendent>).

Ces femmes-machines de guerre



PAR LAURENCE PELLETIER

INCH'ALLAH
d'Anaïs Barbeau-Lavalette
Québec, 101 min.

REBELLE
de Kim Nguyen
Québec, 90 min.

Le visage des guerres modernes, qui nous hante depuis le début du XXI^e siècle, est celui des femmes : des femmes qui torturent, des femmes qui tuent. C'est ce qu'affirme Kelly Oliver dans son article « *Women: The Secret Weapon of Modern Warfare* ». En invoquant les attentats-suicides exécutés par des femmes palestiniennes, la capture et le secours de la soldate Jessica Lynch ou encore les images choquantes de séances de torture perpétrées par les soldates Lynndie England et Sabrina Harman à la prison d'Abu Ghraib, Oliver veut envisager les femmes, leur corps, leur sexualité ou encore leur image médiatisée comme les armes des guerres modernes.

Inch'Allah, d'Anaïs Barbeau-Lavalette, et *Rebelle*, de Kim Nguyen, nous montrent les visages des guerres modernes, ces visages de femmes, des femmes soldates, des femmes médecins, des femmes kamikazes, mères, filles, conjointes,

amies. Le réalisateur et la réalisatrice en ont fait les protagonistes de leur film. Ce choix n'est pas anodin et en reliant ces deux films, en les superposant, je veux ouvrir un espace de réflexion sur le rôle accordé aux femmes dans le contexte de la représentation des conflits armés. En suivant l'intuition de Kelly Oliver, j'aimerais penser les femmes de *Inch'Allah* et de *Rebelle* comme des machines de guerre. Dans les deux cas, nous sommes en présence de corps, des corps investis politiquement et dont la mobilité est définie par l'espace circonscrit par l'état de guerre. Ces corps y circulent, obéissent (ou pas) au trajet suggéré par ces espaces. Se crée alors, à l'intérieur des deux longs-métrages, quelque chose comme une topographie féminine : par la mise en mouvement de leurs corps, les protagonistes de *Inch'Allah* et de *Rebelle* deviennent des machines de guerre et par leurs déplacements, elles représentent et configurent tantôt l'oppression du régime de guerre, tantôt la résistance à ce dernier.

TECHNOLOGIE DES CORPS

L'organisation spatiale modélisée par l'état militaire est un phénomène qu'a étudié Michel Foucault dans *Surveiller et punir* à travers la notion de *quadrillage* : l'apparition des états militaires au XVII^e siècle a entraîné une schématisation et une division de l'espace qui vise la disciplinarisation des individus. Les corps, comme autant de fragments d'espace, doivent être bien répartis et rendus maîtrisables, fonctionnels et utiles ; ils doivent devenir, en quelque sorte, des machines.

Les corps de *Inch'Allah* sont ceux de Chloé, Ava et Rand. Chloé, jeune femme québécoise, obstétricienne, vit en Israël et travaille dans une clinique de naissance en Cisjordanie dans un camp de réfugié(e)s palestinien(ne)s. Tous les jours, elle quitte son appartement, passe le *checkpoint* où son amie Ava, une soldate israélienne, fait le contrôle, puis se rend à la clinique. Elle y soigne des femmes enceintes : parmi elles, il y a Rand, avec qui elle s'est liée d'amitié. Chloé fait le lien entre ces deux femmes, un lien qui s'effrite en même temps que le conflit entre les deux états s'aggrave, un lien qui cède définitivement avec le sacrifice de Rand.

Rebelle nous présente l'histoire de Komona, une jeune Congolaise de 12 ans, qui est enlevée par une armée de guerriers rebelles auxquels, après l'avoir forcée à tuer ses propres parents, l'entraînent avec eux pour en faire un enfant-soldat. Elle les suit à travers la forêt et les camps de rebelles. Entre fuites et enlèvements, elle réussit enfin à s'échapper, avec en elle l'enfant du capitaine qui l'a violée. En route vers son village natal, où elle compte enterrer les restes de ses parents, elle donne naissance dans sa pirogue. C'est depuis ses 14 ans qu'elle raconte son histoire, destinée à cet enfant dont l'existence est portée par le récit.

Les métiers, les occupations, les fonctions de ces femmes sont d'une importance primordiale pour la compréhension des personnages et de l'implication de leurs corps en temps de guerre. *Inch'Allah* nous présente Chloé soignant les corps, les touchant, les mettant au monde. Elle participe d'un biopouvoir qui vise à produire du vivant, produire du corps, le réguler, le rendre fonctionnel. Dans un conflit armé, cet aspect prend une signification toute particulière. Sa clinique est un lieu de contrôle, de gestion et de surveillance. Lorsque le soldat israélien débarque pour une inspection, Rand, qui se trouve sur la table d'examen, lui demande d'un ton à la fois offensé et défiant : « *Vous voulez examiner l'échographie? Le bébé est peut-être armé!* » et le frère de cette dernière, en regardant à son tour l'échographie du bébé, insiste sur cette image : « *Une arme de destruction massive palestinienne* ». Autant d'allusions qui font du simple corps, de la « *vie nue* » comme le formulait Giorgio Agamben, un lieu du politique. Ava, soldate enrôlée de force, fusil au bras, rappelle et nous renvoie à la vulnérabilité, à la docilité de nos corps : celui qui passe le contrôle, se met en ligne pour les interrogatoires, celui qui revêt l'uniforme, qui prend sa place, qui en brusque un autre s'il le faut. De la même manière, dans *Rebelle*, Komona, la fille, l'enfant, nous montre la malléabilité d'un corps investi et qui se plie au système guerrier. Combien est évocatrice la toute première incursion en forêt, durant laquelle les enfants enfilent leurs uniformes (des bottes de caoutchouc) et se saisissent de leur

arme : « *Prends. C'est comme ton père, comme ta mère. Respectez vos armes comme vos nouveaux papas et mamans* », leur dit l'un des guerriers. Komona doit faire corps avec l'arme et s'y soumettre ; il n'y a plus de distinction possible entre elle et son fusil, ils sont à présent liés.

DU CORPS AU MOUVEMENT, DU CORPS EN MOUVEMENT

D'emblée, la fonction exigée par leur emploi ou leurs occupations font des protagonistes (et donc aussi de leur corps) les instruments de l'état de guerre. Ces femmes sont des machines, travaillées, assemblées, entraînées pour donner la vie et la retirer.

Or le récit n'est pas défini par leur fonction. C'est-à-dire que nous ne nous interrogeons pas sur ce que va faire Chloé en tant qu'obstétricienne, ni sur ce que feront Ava ou Komona en tant que soldates. L'histoire de ces films ne repose pas sur ce que ces femmes feront avec les capacités et le pouvoir que leur octroient leurs fonctions, comme dans tant d'histoires de guerre où l'accent est mis sur chaque geste du soldat, sur l'ingéniosité et la témérité du guerrier, sur l'action, donc, plutôt que sur les relations et les rapports de force responsables de l'avoir enclenchée. Dans *Inch'Allah* et *Rebelle*, au contraire, ce sont les rapports de force, de domination, de contrainte et de résistance qui fondent le récit.

Les deux films privilégient la caméra-épaule, qui se tient près des visages, regarde par-dessus les épaules des protagonistes, bouge avec eux, suit les mouvements de leur corps. Elle installe d'emblée un point de vue subjectif sur les lieux — le point de vue des protagonistes, ou bien le nôtre —, et met ainsi en valeur l'aspect incarné, incorporé du déplacement. Les endroits représentés — la forêt, la maison, la clinique, la ruelle, le *checkpoint* — n'agissent pas à titre de simple décor, ne servent pas le déroulement de l'action et ne s'offrent pas à la contemplation des personnages/spectateurs. À l'exception de plans impressionnants du mur (la barrière de séparation israélienne), dans *Inch'Allah*, ils sont à peine contenus dans le cadre, n'apparaissent que de manière floue ou fragmentaire dans le champ. Ces endroits tirent plutôt leur importance du fait qu'ils sont des relais, des points temporaires et stratégiques placés sur le parcours des personnages. Dans cette optique, ce sont les rôles de ces femmes qui servent à situer leur corps dans l'espace et qui en retour nous rapportent à des lieux, à la place qu'elles occupent ; ce qui compte, c'est la manière dont elles se déplacent.

Dans *Inch'Allah*, Chloé assure la liaison entre Ava et Rand, entre l'Israélienne et la Palestinienne. Elle parcourt le circuit de la ségrégation, nous amène avec elle à constater les entraves et les contraintes territoriales. Se soustrayant à ce que commande le mur, parce qu'elle est médecin et/ou parce qu'elle est étrangère — « *Tu vas où tu veux, quand tu veux. Tous les côtés c'est comme aucun côté* » — elle relie les deux amies, de l'appartement de l'une à la maison de l'autre, en apportant par exemple à Rand le rouge à lèvres d'Ava, qu'elles finissent par porter toutes les deux. Elle nous présente, chemin faisant, le lieu d'une détresse et d'un espoir partagés. Toutefois, ses pérégrinations nous montrent aussi l'impasse,

là où la femme n'a plus que son corps pour s'en sortir. Rand, qui a perdu son mari et son bébé, blâme Chloé de n'avoir pas pu faire passer ce dernier au *checkpoint* et le sauver. Elle se retrouve dévalorisée : « *Si tu étais arrivée plus tôt, il ne serait pas mort ; je ne serais pas devenue un rat si t'étais arrivée plus tôt* ». Ni épouse, ni mère, il ne reste plus à Rand, à cette femme, que le rôle de martyre. Passant un sac à dos piégé du côté israélien, Chloé aide Rand à devenir une arme, une machine de cette guerre. « *Personne ne m'enlèvera plus le droit d'exister. Je ne suis pas un mur, et je ne suis pas une pierre* », murmure la voix de Rand à la fin du film, alors que nous voyons sur des affiches le visage de la sacrifiée. Elle ramène ainsi le mur, et l'immobilisme qu'il impose, à la mort.

Le déploiement du film *Rebelle* suit quant à lui les déplacements de Komona. Enlevée de son village, elle est condamnée à une vie nomade dans les forêts. Le parcours que lui imposent les rebelles est rythmé de meurtres et de viols et dans ce mouvement, son corps est doublement investi par la violence : il assène et il subit. Komona réussit pourtant à conjurer la fatalité par la fugue. Elle devient une figure de fuite, une machine de guerre, comme l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, à savoir un corps qui entretient un rapport d'extériorité avec l'organisation militaire, qui échappe à son contrôle et à sa règle. Est éloquente, en ce sens, la scène où Komona se retrouve dans la tente en présence du capitaine avec qui elle « *couche obligée* ». Pour s'en sortir, elle doit devenir « *une fleur empoisonnée* ». Elle

s'insère alors « *une épine dans le trou secret* », un aiguillon placé au centre d'un noyau qu'elle glisse dans son vagin, qui blesse celui qui abuse d'elle, donnant l'occasion à Komona de le tuer, et de s'enfuir enfin. Elle réussit à dévier du trajet en mettant en échec l'instrumentalisation de son corps ; elle en subvertit la technicité, et en assure ainsi la fuite. D'ailleurs, il est singulier que, dans ce film, la fuite soit jointe à la naissance : Komona met au monde son enfant dans sa pirogue. Cette scène porte avec elle le paradoxe du féminin dans le contexte de la guerre (également invoqué dans *InchAllah*) : être à la fois mère et machine à tuer.

Les contextes politiques de l'état de guerre représentés dans ces films impliquent un investissement de l'espace et une utilisation de celui-ci qui contraignent les corps des femmes et les soumettent à la violence. En s'attardant aux déplacements des protagonistes, à l'intérieur de circuits spécifiques, il est possible de se figurer cette violence.

Si ces longs-métrages sont filmés dans un style réaliste — caméra à l'épaule, éclairage brut —, les réalisateurs ont toutefois choisi d'aborder le thème de la guerre à travers des histoires fictives. Pour « *provoquer une rencontre intime entre le spectateur et [la] guerre* » nous dit Anaïs Barbeau-Lavalette. En rapprochant ces deux films, j'ai voulu provoquer une rencontre qui m'aura permis de mettre de l'avant cette topographie féminine, cet espace féminin qui se dessine et se trace en même temps que se meuvent les corps à l'écran. ┘



Qui parle quand une femme parle?

PAR MARTINE DELVAUX ET VALÉRIE LEBRUN

JE SUIS COMPLÈTEMENT BATTUE
d'Éléonore Mercier
P.O.L, 107 p.

SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN
de Nathalie Léger
P.O.L, 150 p.

Qui parle quand une femme parle ? C'est la question que nous posons ici pour penser une fragmentation du texte qui sert la fragmentation d'un *je*-femme, voire d'un *nous*-femmes qui ne serait jamais monologique, homogène, sûr de lui. Une question que nous voulons

poser pour réfléchir à ce que disent ces femmes qui parlent les unes *pour* les autres, les unes *avec* les autres, et parfois même les unes *sur* et *contre* les autres. Une question à laquelle nous ne pourrions toutefois répondre autrement qu'en nous penchant sur des femmes qui écrivent en se

posant elles-mêmes la question, parce qu'écrire au *je* ne signifie pas de ne pas pouvoir parler avec les autres. Bien au contraire.

Sommes-nous seules à penser que parler *pour* une femme aujourd'hui — ce qui signifie aussi *en tant que* femme à travers les temps — doit passer par le constat d'une multiplicité, d'une voix qui demeure hantée? Tu m'as parlé de ce pacte politique qu'ont fait certaines femmes quand elles en ont eu marre d'être seules. À travers tes mots, j'ai entendu ceux de Nicole Brossard :

Si ces phrases-récits de femmes ont à voir avec l'impossibilité d'être en sécurité chez soi, le livre de Mercier est une deuxième demeure. Le lieu où ces voix ne sont pas seules parce qu'on les a mises ensemble.

« J'exhibe pour moi, pour nous, ce qui nous ressemble. J'écris et je ne veux plus faire cela toute seule. Je nous veux. Faire craquer, grincer, grincer l'histoire [...] ». Puis ceux de Marguerite Duras : « J'écris comme il faut écrire il me semble. J'écris pour rien. Je n'écris même pas pour les femmes. J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles. »

UNE AUTRE FEMME

C'est la question du double qui traverse *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger et *Je suis complètement battue* d'Éléonore Mercier. Et cette question, il ne faut pas la penser comme une opposition — *je* contre *je* —, mais comme un engagement par rapport à l'autre. Comme un double qui se dédoublerait de lui-même, un engagement qui se traduirait non seulement par une prise en charge du silence de l'autre, mais par un désir de mêler les voix les unes aux autres pour qu'on en arrive justement à ne plus savoir qui parle quand une femme parle : qu'on ne puisse jamais avoir de réponse définitive à la question *qui est* une femme.

Dans son roman paru chez P.O.L en 2012, Nathalie Léger revient sur la vie de l'actrice Barbara Loden qui a réalisé, tout en y tenant le rôle principal, le film *Wanda* : un film qui est passé presque inaperçu à sa sortie en 1970, aux États-Unis, mais contre lequel les féministes se sont d'emblée insurgées en reprochant à Barbara Loden d'avoir mis en scène une femme passive et dépassée. Une femme à qui elles ont reproché d'avoir tout lâché pour se soumettre complètement aux désirs d'un autre, en ne fournissant même pas de matière à penser un

contre-modèle de militance. Une femme qui, en somme, n'aura pas pu servir à créer autre chose que sa propre impassibilité : c'est-à-dire une femme détestée de n'avoir jamais été rien d'autre qu'elle-même.

Basé sur un fait divers ayant eu lieu en 1960 aux États-Unis, *Wanda* ne témoigne pourtant pas de l'histoire d'une *seule femme*. Plutôt, comme l'écrit Léger dans son roman : « *C'est l'histoire d'une femme seule. L'histoire d'une femme qui a perdu quelque chose d'important et ne sait pas bien quoi, des enfants, un mari, sa vie, autre chose peut-être encore mais on ne sait pas quoi, une femme qui se sépare de son mari, de ses enfants, qui rompt mais sans violence, sans préméditation, sans désir peut-être même de rompre.* » *Wanda* serait ainsi l'histoire d'une femme seule, mais peut-être davantage l'histoire d'« *une femme qui raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre.* »

Au départ de ce livre, il y a les recherches menées par Nathalie Léger à la suite d'une demande d'un éditeur concernant une courte notice biographique à inclure dans un dictionnaire de cinéma. Une notice qui résumerait communément la vie de Loden sous forme chronologique ; surtout « *pas un autoportrait* », a-t-il précisé. L'éditeur voulait la date de naissance, celle de la mort, les événements importants, les rôles marquants, les liaisons amoureuses... Comme si une telle objectivité était possible pour parler d'une femme. Comme s'il fallait tendre vers l'objectivité plutôt que vers la femme pour échapper, une fois pour toutes, à l'attraction qu'exerce la fiction des femmes sur le réel.

PRENDRE LE RISQUE

La peur que provoque chez l'éditeur une telle démarche de réappropriation, voire de réinvention du sujet femme à travers la littérature, est intimement liée à ce goût du risque qui anime tout le roman de Léger. Un risque qui se traduirait moins par le désir qu'à la narratrice de se laisser prendre par ce qui semble plus vrai ou plus grand que le réel, que, bien sûr, celui de prendre en elle le goût de l'autre. C'est-à-dire le risque que prend littéralement Nathalie Léger de s'engager et de se perdre un peu elle-même quelque part dans la voix de l'autre.

Face à l'ampleur de son ambition qui consiste à dire en même temps « *tout Wanda et tout Barbara* », Léger se voit rapidement contrainte d'abandonner le projet de la notice biographique. En effet, si l'on se fie à la démarche qu'elle expose dans son roman, la vérité qu'elle cherche en Barbara Loden ne tiendrait qu'à la possibilité même de capter quelque chose de cette passerelle entre le réel et la fiction. L'échec de la notice biographique est tributaire de la réussite du roman : Nathalie Léger parvient, grâce à la littérature, à brouiller les limites autour du sujet femme ; en faisant planer une part de doute sur le réel, elle refuse de fixer le personnage de Barbara Loden une fois pour toutes.

C'est là son humilité qui consiste, au fond, à n'écrire jamais seule parce qu'une femme n'existe pas. Parce qu'être une

femme, c'est peut-être toujours être au moins deux. Marilyn Monroe, Sylvia Plath, Marguerite Duras — elles coulent toutes de la plume de Nathalie Léger. Montées les unes aux côtés des autres — comme on dit « monter » dans le champ du cinéma —, liées par ces blancs qui séparent et unissent les fragments comme les femmes elles-mêmes, leurs histoires, leur corps, toutes ces femmes se confondent, leurs visages se fondent les uns dans les autres. « *Toute ma vie j'ai été une femme* », écrit Leslie Kaplan. On pourrait dire : « *Toute ma vie, j'ai été toutes les femmes.* » C'est d'ailleurs ce que dit à demi-mot Barbara Loden, et Nathalie Léger après elle, pour en arriver à faire du lieu du livre un espace où la présence et l'absence de tant de femmes parviennent à créer un nœud dans le fil de l'Histoire. D'où l'envie de lier son livre à un autre livre d'une autre femme (paru deux ans plus tôt chez le même éditeur) : *Je suis complètement battue*, d'Éléonore Mercier.

JAMAIS SEULE

Écrire *je*, c'est lutter contre le drame de la disparition. Si Nathalie Léger raconte sa quête de Wanda, si elle n'apparaît que comme celle qui cherche, fouille, creuse dans la vie d'une autre femme, Éléonore Mercier, elle, se fait copiste, standardiste, enregistreuse. Pendant des années, elle note les premières phrases entendues pendant ses entretiens avec des femmes victimes de violence conjugale. En 2010, elle en publie 1653 sous le titre *Je suis complètement battue*. L'ouvrage de Mercier est un travail d'agencement et de montage, mais où l'auteure s'efface presque entièrement, reléguant sa présence au paratexte de la couverture. Mercier donne à lire les mots des autres. Elle les prend sur elle et les dépose ensuite sur la page, leur offrant ainsi un lieu, celui de la littérature, pour faire œuvre de transmission.

Si on aime dire qu'une image vaut mille mots, chaque fragment colligé par Mercier contient au moins deux vies — celle de la femme et celle de son agresseur. Or, si les mots de ces femmes sont des témoignages qui documentent la violence, ils sont aussi par leur fragmentation une invitation à entrer dans des histoires dont il ne resterait qu'un seul morceau : celui de l'aveu de la violence. Les 1653 phrases défilent sur les pages, sans point final entre chacune d'elles, comme s'il n'y avait ni début ni fin à la violence. Cette chaîne entraîne une lecture en deux temps : accélérée parce que les phrases filent et ralentie parce que chacune d'entre elles suscite un film. Ces phrases ouvrent sur un réseau de sens et d'interprétations qui veut redonner ses mots à une population inconnue. Une femme est une foule, semble dire Mercier. Et l'accumulation des phrases crée une toile à laquelle il est impossible d'échapper. En tant que lectrices, lecteurs, nous sommes sous emprise : lire devient un devoir pour que ne se perde pas le fil de la violence.

Je suis complètement battue donne à lire les limites entre *je* et l'autre. Les phrases à la première personne, l'importance des déictiques qui situent la femme témoin constituent des points d'ancrage pour l'identification des lieux de rencontre où *je* suis à la fois avec et séparée

de l'autre. *Je* dois me demander qui est *je* : qui *je* suis quand *je* suis interpellée, sollicitée, appelée et engagée dans la voix de l'autre ?

Si ces phrases-récits de femmes ont à voir avec l'impossibilité d'être en sécurité chez soi, le livre de Mercier est une deuxième demeure. Le lieu où ces voix ne sont pas seules parce qu'on les a mises ensemble. L'auteure s'efface et se fait lieu de passage, comme Nathalie Léger qui se met au service de Barbara Loden. Mercier se fait témoin second d'un *je* violenté. Une violence qui interdit de dire, une fois pour toutes, qui parle quand une femme parle.

SURVIVANCES

Ventriloques, nous avons appris à passer d'une voix à l'autre pour faire entendre des mots qui ne sont pas toujours les nôtres. Des mots que nous cherchons à dire ensemble puisqu'il n'y a rien d'intime dans l'expérience du *je* en littérature. Pour que s'installe enfin la violence de la proximité et que nous fassions comme Nathalie Léger et Éléonore Mercier quand elles refusent d'ériger des murs autour des mots : quand elles font le choix d'entourer les voix, de leur offrir un théâtre au lieu d'un mausolée.

Le fragment — chez Loden comme chez Mercier — défait le sujet univoque. Ainsi, derrière la question « *qui parle quand une femme parle ?* » se décline une série de *je* reléguées aux confins d'une expérience limite de la littérature : d'un genre qu'on a dit limité à ne faire entendre que le récit de soi, donc de personne, et qui se révèle ici le lieu de toutes. Car c'est vrai : on aime dire que ce que les femmes racontent, quand elles se mettent à dire *je*, reste confiné à un espace intime, difficile à pénétrer. Pourtant, restent toutes ces voix qu'elles font résonner, ces survivances impossibles à ignorer.

À quoi est-ce que ça rime de parler d'écriture de l'intime quand une femme seule se met à écrire sur sa vie et sur elle, en disant que c'était *ça* ou mourir ? Que reste-t-il d'une seule femme quand celle-ci fait entendre une douleur dont l'intimité n'a d'égal que la foule de femmes qui se trouvent, avec elle, dans l'agora de la souffrance ? Quand les féministes disent que le personnel est politique, c'est pour redire que *je est un autre*. Ce n'est pas un caprice esthétique, ni une fleur poétique : c'est dire que *je* n'arrive jamais seule et montrer comment la fragmentation et la démultiplication du *je* tissent l'espoir d'une communauté comme celle que composent les voix de femmes intertextualisées par Nathalie Léger, citées et protégées par Éléonore Mercier. Car au final, il s'agit de sortir les femmes de leur isolement, du silence et de la banalisation. Ces voiles jetés sur la violence. ┘

Le génie des filles

PAR ANNE-MARTINE PARENT

HEROINES
de Kate Zambreno
Semiotext(e), 309 p.

Comment décrire *Heroines* de Kate Zambreno ? Essai, critique, histoire littéraire, journal, autofiction, manifeste, le livre brouille les frontières génériques et défie toute catégorisation. Le livre est déjà, par sa forme, un manifeste, parce qu'il met en acte, dans le geste même de l'écriture, un principe fondamental : « *the urgency of not erasing the self in our criticism* ». Ce geste est éminemment féministe, contre la tradition intellectuelle et philosophique d'un discours prétendument objectif ; Zambreno s'inscrit dans une autre tradition, plus marginale, qui consiste non seulement à abandonner la prétention à l'objectivité, mais aussi à assumer et à revendiquer la subjectivité de son discours. Elle n'est pas la première à écrire ainsi, mais l'originalité et l'intérêt de Zambreno, c'est, d'abord, qu'elle n'est *jamaïs* détachée de son sujet, que son écriture est, plus que subjective, émotive et passionnée et qu'elle s'y montre délicieusement irrévérencieuse ; un exemple : « *The entire history of Western literature is dominated by absolute pricks, I realize, pricks that can't get hard but yet ejaculate with such eloquent language, Beckett was a prick with Lucia Joyce (poor Lucia), Scott Fitzgerald was a prick and how does she get revenge ?* » Sa contestation du canon littéraire occidental se fait ainsi autant sur le plan du contenu que sur celui de l'expression — son discours serait en effet jugé inapproprié et inacceptable par la critique traditionnelle. Un autre aspect original et intéressant du texte de Zambreno est la manière dont elle se met en scène. Aucun souci, chez Zambreno, de présenter une « belle » image de soi qui pourrait servir à valider son discours critique — elle se demande même à un moment, s'inquiétant de son statut d'écrivaine : « *Is this the text of an author or a madwoman ?* » — ; elle exhibe ses défauts, ses humeurs dépressives et n'hésite pas à se montrer sous un jour peu flatteur : « *[...] when I write I am an ugly woman, I am rude and crabby, I am braless, my breasts knocking up against each other, I don't wear deodorant or make-up, don't leave the house for days, I forget what it's like to be outside, a body, a body lumpy from lack of exercise and a hasty daily diet* ».

« *Too much information* » ; c'est bien ce que certains pourraient reprocher à Zambreno, comme le souligne Elisa Gabbert dans sa critique « *The Madwoman and the Critic*¹ ». Zambreno parle aussi de ses menstruations, de son endométriose, de l'épilation de ses sourcils. Mais

reprocher à Zambreno de donner trop de détails personnels, de parler de choses dont elle ne devrait pas parler, c'est ne pas comprendre le projet du livre *Heroines* : dénoncer et remettre en question le pouvoir patriarcal qui cherche à faire taire les femmes (quand on tape « *Women need to* » dans Google, la première suggestion qu'on obtient c'est : « *Women need to shut up* »), à les contrôler, qui décide de ce qu'elles peuvent dire/faire, de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Contrôler les femmes, leurs excès, leur corps trop présent — jusqu'à les rendre folles. Car au cœur du livre de Zambreno se trouve la question de la « folie » des femmes — mais aussi celle de leur génie.

Heroines, c'est à la fois l'histoire des « *mad wives* » de la modernité littéraire (Zelda Fitzgerald et Vivien(ne) Eliot au premier plan) et celle de Zambreno, qui suit son mari là où il a du travail et se retrouve sans cesse isolée, essayant d'écrire — histoires qui s'entrecroisent, se développent par fragments, et se reflètent l'une dans l'autre. La forme par fragments invite la lectrice à tresser sa propre histoire avec celle de ces femmes, à se prendre de passion, comme Zambreno (« *I [...] became enthralled by the mad wives* »), pour Zelda, Vivien(ne), Jane, Sylvia, à s'insurger contre Scott, T.S., Paul et Ted, et à voir, dans toutes ces histoires, des reflets de la sienne, de ses échecs, de ses combats et de ses frustrations (car oui, en 2013, on peut encore être frustrée d'être une femme).

Des histoires de femmes, donc, mais surtout « d'épouses » — de « *wives* » plus que de « *women* ». Être une épouse, pour Zambreno, ne se réduit pas à un état civil, une case qu'on coche sur un formulaire, et ne survient pas instantanément au moment de la cérémonie. Zambreno est devenue une « épouse » non pas le jour où elle s'est mariée, mais le jour où elle a commencé à suivre son mari là où il devait travailler : « *I am realizing you become a wife, despite the mutual attempt at an egalitarian partnership, once you agree to move for him. You are placed into the feminine role — you play the pawn. Once you let that tornado take you away into the self-abnegating state of wifedom* ». Suivre son mari, c'est renoncer à soi, s'effacer, disparaître. Exister non plus par et pour soi-même, mais en tant que « femme de » (ou « copine de », pas besoin d'être mariée pour se retrouver dans cet état, la

cérémonie et l'état civil ne sont que des détails). C'est donc à partir de sa situation personnelle, de son « devenir-épouse » (clin d'œil, fort probablement, au devenir-femme de Beauvoir) que Zambreno s'intéresse aux « *mad wives* » ainsi qu'à ce qu'elle décrit comme : « *the subaltern condition of being a literary wife* ».

« *I align myself with a genealogy of erased women* » : Zelda Fitzgerald, Vivien(ne) Eliot, Jane Bowles, Sylvia Plath, Virginia Woolf, June Miller (et d'autres encore). Parmi ces femmes, ces « *mad wives* » de la modernité littéraire, certaines ont produit une œuvre, d'autres n'y sont pas parvenues, mais toutes ont en commun d'avoir dû en débattre avec l'institution patriarcale, sous la forme du mariage ou

La sœur de Shakespeare a les mêmes aspirations et ambitions que son frère, mais parce qu'elle est une femme, n'a pas les mêmes chances de les réaliser et de se réaliser — et en meurt.

de la psychiatrie (et souvent des deux) — le mari, d'ailleurs, prend fréquemment la posture du médecin pour contrôler l'activité littéraire de sa femme : Leonard Woolf, par exemple, limite les heures d'écriture de Virginia et note dans son journal les variations de ses humeurs et de sa « maladie ». De plus, l'institution littéraire elle-même est patriarcale, comme le rappelle Zambreno à de nombreuses reprises : « *The notion of the Great American Novel seems to be almost exclusively male. [...] We [women writers] are considered outside the conversation of Great Books, a male-dominated tradition* ».

L'homme qui écrit se situe dans la tradition des Grands Écrivains. Si son œuvre tarde à voir le jour, il est le descendant de Flaubert et de Proust ; s'il essuie des rejets, il est Proust, encore, dont le refus de *Du côté de chez Swann* par Gallimard fait partie de la légende, ou encore Fitzgerald, tapissant les murs de son appartement new-yorkais des lettres de rejet qu'il reçoit (122 rejets pour 19 histoires écrit Zambreno), parce qu'il sait qu'il a raison et que ces lettres, un jour, seront perçues comme des erreurs.

Et qu'en est-il de la femme qui écrit ? « *She is always the minor writer* » ; « *the girl is the amateur* ». (Ces deux phrases me hantent.) Les femmes sont les descendantes de la sœur de Shakespeare, cette figure imaginée par Woolf dans *A Room of One's Own* et que convoque Zambreno dans son texte. La sœur de Shakespeare a les mêmes aspirations et ambitions que son frère, mais parce qu'elle est une femme, n'a pas les mêmes chances de les réaliser et de se réaliser — et en meurt.

Mais ce qui interpelle par-dessus tout Zambreno, c'est que ces femmes, à l'exception de Virginia Woolf, sont toutes en

couple avec un écrivain qui les maintient dans l'ombre — dans son ombre. Même Sylvia Plath, qui parvient à publier et à obtenir une certaine reconnaissance, n'a pas de son vivant le même succès que Ted Hughes. Mais n'est-ce pas parce qu'elle doit préparer les repas et taper ses manuscrits à lui pendant qu'il écrit (et la trompe) ? Elle est au service de son génie — combien de fois, dans son journal, emploie-t-elle le mot « *genius* » pour parler de Ted ? (Je préfère ne pas compter. Je deviens comme Zambreno, je m'identifie à ses/mes héroïnes, je rage contre Ted Hughes, T.S. Eliot, Scott Fitzgerald.)

Dans ces couples, les hommes peuvent aspirer au génie, pas les femmes. « *If Zelda shut herself away to work, it was considered a sign of her illness, [...] whereas if Scott does it it's the model of the artist, in the tradition of Nietzsche or Flaubert* ». Ce qui est signe de génie chez l'homme devient symptôme de folie chez la femme. Le génie masculin versus la folie féminine, division hiérarchique qui détermine comment s'écrit l'histoire littéraire. Scott à Zelda, à propos de l'écriture de *Save Me the Waltz* : « *You were going crazy and calling it genius* ». Scott préfère Zelda en personnage dans ses œuvres à lui, pas en auteure d'une œuvre qui lui serait propre. Elle est sa muse, sa créature, elle est *écrite* ; elle ne peut pas écrire. Elle doit demeurer dans son ombre géniale, son génie à elle étouffé, muselé. Zelda, qui ne peut devenir une artiste, devient « folle ».

L'argument de l'inégalité des hommes et des femmes dans une tradition littéraire et artistique dominée par les hommes n'est pas nouveau, puisque Woolf, déjà, en parlait au début du siècle dernier. Mais à lire Zambreno, on s'aperçoit que la sœur de Shakespeare continue de hanter les femmes qui cherchent à écrire (typique, tout de même, que j'aie écrit « qui cherchent à écrire » et non qui écrivent, symptomatique de ce que Zambreno décrit et dont j'essaie de rendre compte — « *the girl is the amateur* »).

Toutefois, il y a une énorme différence entre Zambreno et Woolf. À la fin de son essai, Woolf arrive à la conclusion qu'il est « *néfaste pour une femme [...] de parler sciemment comme une femme*¹ ». Zambreno, pour sa part, affirme l'inverse et insiste sur l'urgence et la nécessité pour les femmes de *s'écrire* : « *All the more urgency and necessity for literary explorations of the ambivalent yet authentic experiences of women, to tell the story of themselves* ». Et de croire en leur génie.

« *A new ritual I practice, as I get ready to write, I put on my new 4-inch platforms and stand in front of my floorlength mirror, sometimes as I'm eating chocolate almond-milk ice cream, and I intone to the mirror to myself: You're a fucking genius.*

Now you try it. » ⊥

1. Gabbert, Elisa, « *The Madwoman and the Critic* », *Open Letters Monthly* [en ligne], <http://www.openlettersmonthly.com/the-madwoman-and-the-critic/> (page consultée le 2 octobre 2013).

2. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, coll. « 10/18 », 1992, p. 156.

Filiations : prise 1

PAR MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

À partir de l'expérience des milieux de l'art et de l'enseignement, nous aurons remarqué, au fil des ans, un ensemble de réactions de la part de femmes artistes quant à la pertinence et à la manière de se positionner comme féministes : réticences, agacements, craintes, aversions. Pourtant, leurs images, leurs agissements et leur travail, leur présence dans différents milieux témoignent d'un engagement féministe vigoureux, original, d'une étonnante générosité. À l'évidence, les mots pour le dire n'arrivent pas aisément. Pourquoi cela ? Comment cela ?

En page « Culture » du journal *Le Devoir* (21 octobre 2013), dans un article intitulé « Phénomène — Le corps féminin comme porte-étendard », consacré à la pratique performative des Fermières obsédées au Bain Saint-Michel, Louise-Maude Rioux Soucy rapporte les propos d'Eugénie Cliche qui, avec Annie Baillargeon, a fondé les Fermières obsédées alors qu'elles étaient encore toutes deux étudiantes : « *Au début ça nous choquait de voir qu'on nous accolait le titre de féministe, raconte Eugénie. Dans notre esprit, ça venait travestir notre démarche artistique. Nous, on présentait une œuvre, une prestation, et parce qu'on était des jeunes femmes, avec des thèmes qui nous touchaient nous, on concluait tout de suite à une démarche féministe. [...] On s'est affranchies de cette peur-là, de cet agacement. Aujourd'hui, on assume pleinement cette part de nous-mêmes.* » Cette déclaration dit bien le trouble décrit plus haut.

Ainsi, tenter de dégager et de publier une carte des filiations et chemins d'une pensée féministe engagée dans des pratiques en arts visuels serait le commencement de quelque chose qui pourrait ressembler à une arborescence, au tracé de l'« assumption » d'un risque.

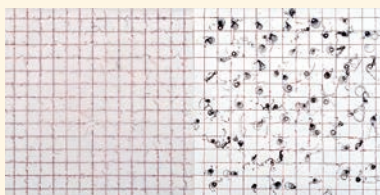
Un appel a donc été lancé à plusieurs intervenantes du milieu des arts visuels montréalais, toutes générations et disciplines confondues : « *À l'invitation de Martine Delvaux, responsable d'un prochain numéro de Spirale consacré au féminisme, je tente l'expérience d'une cueillette de brefs témoignages (une phrase tout au plus... fut-elle longue ! ou alors, un très court paragraphe) qui deviendront matière à cheminement et à réflexion sur les féminismes tels qu'ils se manifestent et se déclinent dans les arts visuels. La question concerne le travail, celui d'une artiste qui vous aurait amenée à entrevoir la possibilité d'une conscience et d'un parcours féministes saisis autrement. Dans l'image ? La matérialité ? La forme ? La parole ? Le geste ? L'espace ? À cette phrase, je vous demanderais d'ajouter une petite image. Si vous êtes artiste, qu'elle vienne de votre travail. Si vous êtes à l'ouvrage pour l'art, qu'elle provienne de vos amours... Quelle serait cette œuvre qui a fait bouger votre travail et en quoi ?* »

La liste des noms ne pouvait pas être exhaustive. Elle a été concoctée assez rapidement, par consultation informelle et spontanée, de bouche à oreille. Elle ne se concevait que comme amorce, premier moment d'un exercice qui prendrait place dans la durée. Les centaines de femmes qui ne sont pas là, n'y sont pas pour toutes sortes de raisons : elles n'étaient pas sur cette liste improvisée, elles n'avaient pas le temps, elles n'avaient ni la tête ni le cœur à l'exercice, elles étaient ailleurs, elles n'aimaient pas le projet, elles ont ignoré la requête ou l'ont tout simplement oubliée dans la pile des courriers qui nous assaillent quotidiennement. Elles doivent savoir qu'elles auront la possibilité d'y revenir plus tard. Celles qui ont accepté d'emblée de jouer le jeu, une quinzaine, l'ont fait parce qu'elles jugeaient qu'il était grandement temps, parce qu'elles y croyaient, parce que cela les mettait au défi. Voici donc la première esquisse de cette carte des filiations. Considérez la comme une invitation à venir la compléter.

*** On peut consulter les œuvres présentées ci-dessous sur le site de *Spirale* : <http://www.spiralemagazine.com/parutions/247/textes/dossierFiliation.html>

Lucie Robert

Très tôt le travail d'Eva Hesse a eu une résonance sur mon parcours. Elle a contribué à humaniser un langage abstrait en incorporant du matériel basé sur les relations humaines et physiques, faisant de son travail une expérience incarnée. Pionnière de nouvelles façons de voir et de penser, elle a légitimé une subjectivité féminine. La subjectivité est un engagement personnel dans les pratiques, discours et institutions qui donnent sens aux événements du monde et qui est multiple. Comme elle, je cherche à concilier matérialité et concept dans une approche basée sur le processus.



Overall, (ensemble de 2), 60 x 60 cm chacun, crayon-toupie, fil cousu sur papiers, 2009.
Photo : Lucie Robert.

Nicole Jolicœur

J'aurais aimé être l'auteure de cette œuvre monumentale, mais cependant si proche du corps, de ce lieu d'où surgissaient de tragiques figures féminines, transhistoriques mais joyeusement réactualisées, qui alliait la légèreté du support au tranchant d'une charge subversive, et qui me regardait : *The First Language* de Nancy Spero, vue à NYC, en 1979.



Vidéogramme tiré de la monobande **Les Langues**, 1998.

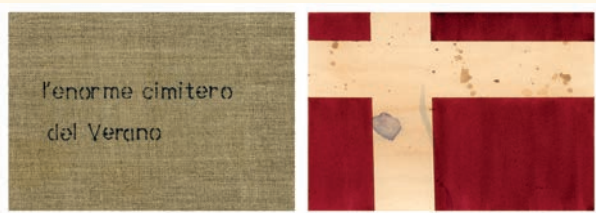
Olivia Boudreau

De mon point de vue, le féminisme n'est pas au travail dans les pratiques des femmes, mais par les femmes qui pratiquent l'art. Leurs voix s'ajoutent alors à toutes les autres qui, ensemble, bâtissent un portrait du monde à partir de la pluralité des expériences individuelles. Je pense aux Annie Ernaux, Vanessa Beecroft, Louise Bourgeois, Chantal Akerman, Catherine Breillat, Sam Taylor-Wood et Geneviève Cadieux mais à Vito Acconci aussi.



Image tirée de **Pelages**, séquence vidéo HD, 4 h 58 min., 2007.

Monique Régimbald-Zeiber



Toujours proche des écrits des femmes, c'est dans une tension entre le corps en travail (Marlene Dumas) et la femme au travail (Agnes Martin), entre les hurlements des images de l'une et les silences des tableaux de l'autre, que ma peinture s'est cherché une forme et donné une raison.

Éclats de Rome, détail, encre, aquarelle, lin, 2008
(dans *Les Grandes Romancières*). Photo : L.-P. Côté, Galerie de l'UQAM.

Lucie Duval

Fin soixante-dix, début quatre-vingt, je suis étudiante à l'école des Beaux-Arts de Toulouse (la seule « Américaine » de l'établissement), où je suis d'abord entrée pour être peintre et restauratrice de tableaux. C'est l'époque des happenings, des performances, de l'art sociologique. Les femmes artistes dans la mire sont : Gina Pane, Orlan, Abramovic. Je quitte l'atelier de peinture pour l'atelier pluridisciplinaire. Ces femmes ont ouvert une brèche, elles ont tracé une voie qui ne sera cependant pas la mienne. J'ai compris qu'il me fallait tout d'abord trouver ma voix. Ça explique sans doute pourquoi les mots ont pris une telle place dans mon travail.



Impression numérique tirée de la série *Mainmises* : **Manœuvre**, 2006. Photo : Lucie Duval.

Isabelle Guimond

Je suis née dans une maison sans homme et sans sexualité. En 1997, dans une salle noire de cinéma, une image brûlante a changé ma perception des femmes dans la création. Les mains d'Artemesia Gentileschi, torturées par une cordelette de cuir nouée autour de ses doigts : la torture des poucettes. À chaque torsion, un filet de sang, une menace de plus sur les mains de la peintre. Cette image me donne le courage de la peinture, de devenir artiste.



Mascarade, 121,92 x 182,88 cm, huile sur toile, 2013. Photo : Isabelle Guimond.

Julie Doucet

C'est à douze ans en lisant un roman de Christiane Rochefort que je suis devenue féministe sans m'en rendre compte.

Le mois d'octobre, extrait, 1988 (dans *Fantastic Plotte*, L'Oie de Cravan, 2013).
Photo : Julie Doucet.

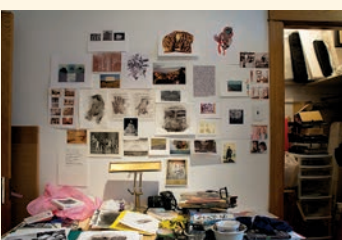


Marie Dauverné

Artiste maximaliste occupée à fusionner féminisme et pop culture : Allyson Mitchell. C'est big, grand, gros, too much — faut bien se donner une image et une voix. Le corps féminin hors-norme, la sexualité lesbienne radicale, l'autobiographie et les matériaux trouvés comme site de production collective DIY. Entre vidéos, crochet et créatures poilues géantes, on se prend dans le visage une volée d'images de corps politisés, queer, décolonisés. Ou comment s'appropriier cellulite, ongles sales, tatous, grosses fesses et textile récupéré pour créer un univers utopique queer.



Les contagions barbares, détail, 2013. Photo : G. L'heureux.



Josée Pellerin

Anna Maria Ortese, écrivain-femme-italienne-superbe-d'intégrité nourrit mon travail en m'offrant ses mots : « Et pour en revenir à ce qui m'aidait, et qui m'a un peu aidée durant toute ma vie, je dois retourner vers ce sentiment intérieur, difficile à exprimer, de la vie *comme appel*, pour tous, choix qui n'est pas le nôtre, en tant que *détail* entrant dans un dessin qui a besoin de ce détail-là. Détail qui peut être infime, presque invisible ; invisible par son insignifiance. Mais le dessin est sublime. Le détail — le fragment dans la mosaïque — "le sent", parfois ; alors il se calme, il accepte sa place. » Oui, cette femme a fait bouger mon travail et la réflexion qui l'accompagne toujours.

Atelier, mur de travail, document d'archives, 2013. Photo : Josée Pellerin.

Gisèle Trudel

Les projets de ma cellule de recherche artistique (Ælab) des deux dernières années rapprochent deux pratiques à travers leurs mêmes opérations : ma pratique artistique technologique et le lieu d'enfouissement technique de déchets. Voilà la transduction en question : la relation de deux relations qui réunit les matérialités, les forces et les corps dans un nouveau réseau d'agir distribué. Mierle Laderman Ukeles est l'artiste dont l'œuvre marque la direction que prend mon travail.



Lieu d'enfouissement technique de déchets, BFI-Lachenaie, Québec.
Document préparatoire.

Caroline Boileau

Je suis une femme et une pieuvre et une larve de libellule. À tout moment, je me réserve le droit de choisir ce que j'ai envie d'être et de faire. Je pense à Louise Bourgeois.

L'ogresse (2011), aquarelle sur papier, 45,5 cm X 30,5 cm. Photo : Caroline Boileau.



Gabrielle Lajoie-Bergeron

L'œuvre de Marlene Dumas, à mi-chemin entre la décontextualisation des mythes sexuels et l'exploration des sexualités plurielles, m'a ouverte à la manière dont matière, couleur et peinture peuvent redéfinir les contours de l'érotisme féminin en passant par une matérialité à la fois brutale, libre et sensuelle, transgressant la simple esthétisation de l'image sexuelle.

C'est le plaisir de peindre. Ce sont les poses du plaisir.

Le break, acrylique sur toile, 183 cm x 153 cm, 2013.
Photo : Gabrielle Lajoie-Bergeron.



Natalie Lafortune

Ce qui m'intéresse du féminisme, c'est de voir comment les artistes se débrouillent, dans le monde du travail, avec ce type de pensée, de voir la motivation au travail. Par exemple : comment Mary Miss aménage l'espace public en déconstruisant la culture telle qu'elle nous est donnée.



Vitrine calcaire, Montréal, 2010. Photo : Michel Dubreuil.

Christine Major

Dans mon projet récent, je fais des pistes entre les extrêmes par l'entremise des ouvrages de Georgia O'Keeffe, Marlene Dumas et Rita Letendre. Ce dialogue donne une direction à mon travail artistique et oriente certains choix d'images ou de traitements picturaux. Les émotions que ces œuvres génèrent participent à l'érection de mon approche... J'admire les grandes et petites choses de ces rebelles futées dans le domaine de l'art et surtout de la vie. Elles ont « fait des histoires », comme ont dit « faire sa difficile », sans jamais se laisser clouer le bec, la tête, le cœur ou le corps tout entier.

Tittytainment sans fin, acrylique sur toile, 152 x 62 pouces, 2012. Photo : Guy L'Heureux.



Anne Ramsden

« Ma rencontre, en 1981, avec l'art et les écrits de Mary Kelly a transformé ma pratique et ma pensée sur l'art. Sa critique de l'essentialisme, incarnée dans *Post-Partum Document* (1973-1979), m'a révélé comment une pratique de l'art d'un point de vue féministe pouvait être à la fois stimulante sur le plan intellectuel, sensuelle et même humoristique. Lorsque l'artiste a montré les couches souillées de son fils (PPD 1974) à la Hayward Gallery à Londres, le slogan féministe, the personal is political (le privé est politique), acquerrait une toute autre dimension à travers une interprétation lacanienne du couple féminité-maternité qui fait partie intégrante du *Post-Partum Document* » (Paul Smith, « Mother as the Site of Her Proceedings », *Parachute*, n° 26, 1982).

Bécassine, 53 cm x 26,5 cm, 1999.
Photo : Anne Ramsden.



La gêne du sein

PAR ANNE-RENÉE CAILLÉ

MADAME HIMSELF
de Liliane Giraudon
P.O.L., 96 p.

Liliane Giraudon a une pratique artistique éminemment riche. Si elle publie des livres de poésie depuis plus de trente ans (dont quatorze titres chez P.O.L.), elle est aussi plasticienne et traductrice, en plus d'avoir cofondé les revues *Banana Split* et *If* et participé régulièrement à d'autres revues, comme *Action poétique* et, récemment, *La Gazette des jockeys camouflés*. Dans une anthologie qu'elle a faite en collaboration avec Henri Deluy, *Poésies en France depuis 1960, 29 femmes* (1994), on peut lire cet énoncé paradoxal : « *Il n'y a pas d'écriture féminine. Ne pas se laisser enfermer dans les cercles des anatomies manifestes et des sexualités militantes.* » Ainsi, on comprend que l'anthologie ne visait pas à exposer des poésies féminines autour de critères esthétiques ou thématiques précis, mais à porter à l'attention des œuvres poétiques écrites par des femmes depuis 1960, lesquelles sont peut-être passées sous silence. La question de la neutralité poétique, on le découvrira, parcourt son dernier livre, *Madame Himself*.

Fidèle à une pratique poétique non conventionnelle [...], Giraudon propose un livre qui se situe à la croisée de plusieurs genres. Son hybridité pourrait se décrire, comme l'énonce l'éditeur, par une rencontre entre le théâtre (le livre est divisé en « tableaux ») et le poème tragicomique.

Giraudon fait généralement une place de choix à des écrivaines dans sa poésie (Huguette Champroux, Emily Dickinson, Marina Tsvetaïeva, Louise Michel...), qui apparaissent à la fois comme des figures maîtresses dont elle s'inspire et des alter ego qui interviennent dans sa poésie, comme s'il s'agissait de s'inscrire dans une communauté de poètes et de savoir s'accompagner dans l'écriture. « *Le*

poème ne vient jamais seul », affirmait-elle dans *La Poétesse* ; la poète n'écrit jamais seule non plus, comme en témoignent, dans le livre qui nous intéresse, les présences de Gertrude Stein et Djuna Barnes, dont les voix citées deviennent des embrayeurs de *Madame Himself*. Fidèle à une pratique poétique non conventionnelle — telle que privilégiée et soutenue par son éditeur P.O.L. depuis des décennies —, Giraudon propose un livre qui se situe à la croisée de plusieurs genres. Son hybridité pourrait se décrire, comme l'énonce l'éditeur, par une rencontre entre le théâtre (le livre est divisé en « tableaux ») et le poème tragicomique. Ceci étant dit, il n'y a ni didascalies, ni indications précises sur les contextes d'énonciation. À la limite, chacune des pages de chacune des sections est une unité formelle où le vers se mélange librement à la prose et où il est difficile de reconnaître avec précision les personnages, les espaces ou la progression chronologique, les voix ayant une suffisance qui ne s'empêchent ni des codes de clarté, ni des codes génériques. Giraudon joue, comme dans ses « homobiographies », genre qu'elle a inventé et pratiqué depuis plusieurs années, à amalgamer les différentes catégories que sont le biographique, l'autofiction et les mémoires ; le brouillage entre les proportions de sa vie réelle, inventée, des vies empruntées ou « citées » est extrêmement bien calculé et garde le lecteur dans une certaine nébulosité qu'il accueille comme un souffle de fraîcheur.

Madame Himself s'ouvre sur un avant-propos important qui éclaire le projet à plusieurs égards. D'abord, la poète annonce qu'il naît d'une expérience de « dépossession ». Elle lit cette phrase dans un livre de Stein : « *C'est un nom merveilleux, cela, Mlle Pierrette Davignon* », et c'est alors que la figure « se dépose » en elle, comme se déposera en rêve cet énoncé : « *Mlle Davignon est devenue M. Daubignan.* » À partir de là, elle cherchera à « reconstituer l'existence » de Mlle Davignon, sans compter son « récit de disparition » (De sa vie ? De son genre ?). Dans le passé, Giraudon s'est référée au concept de « décollement », que l'on peut relier à la dépossession, et qui permet peut-être à la poésie de n'être pas qu'un simple transfert biographique ; il s'agit de sortir de soi, de son existence pour en accueillir d'autres, et cela n'empêche pas l'« histoire » personnelle alors décentrée de se tresser à l'« histoire » fictive qui prend place.

Giraudon fait un retour en arrière essentiel pour placer la genèse du texte : très jeune, chez les nonnes trinitaires, elle se prend d'affection et de fascination pour les amazones. Même si on lui propose plutôt Andromaque, elle reste fidèle à cette horde de femmes guerrières qui, selon la légende, vivent sans hommes — sauf une fois par année pour assurer leur pérennité — et qui se brûlent le sein droit afin de pouvoir tirer à l'arc à leur aise. Plus tard, elle a l'ambition d'écrire son propre *Penthésilée*, à la suite de celui de Kleist, mais elle attend. « *Cette même année (nous sommes en 2006), au cours d'un contrôle médical on me diagnostique un cancer au sein gauche.* » Ce sein sera « brûlé » par radiothérapie, mais ce n'est pas le même sein qui permet aux amazones de se battre, même s'il le faudra, se battre. Quand, cinq ans plus tard, elle pense enfin reprendre le projet, le cancer revient dans le sein droit. *Madame Himself* soulève peut-être l'énigme existant autour d'une forme de somatisation : le travail psychique peut-il à ce point meurtrir la chair ? Si la fascination naît souvent de l'inconnaissance, que se passe-t-il quand le corps se fait amazone ? Cette figure hybride formée de Mlle Davignon, de M. Daubignan et de la poète elle-même, en quoi est-elle amazone ?

Il faut ouvrir le corps vers son indifférenciation sexuelle, vers l'indétermination de ses fonctions et rôles, le temps de guérir de ses blessures peut-être. Au départ, si c'est un épisode de décollement de soi qui fait écrire, c'est une autre manifestation de dépossession qui a lieu à la fin, physique ou symbolique...

LA NEUTRALITÉ CONTRE LA LOI DU « CORPS FERMÉ » ?

Le livre se présente en cinq tableaux assez éclatés ; des sous-titres accompagnés d'une citation de Djuna Barnes les délimitent. Cet extrait de la troisième partie (*Un peu de viande hachée*) révèle un dispositif énonciatif et même chronologique : « *Face à ce travail de la viande informations ou distraction. / Des bouts de morceaux raccordés manuellement. / La main sur la page opère des connexions. / Quelque chose de tactile.* » Elle parle ensuite de « *production [d']intervalles* ». Le travail de la poète est presque physique, semblable à celui de l'artisan. Ici, elle fait cohabiter les récits fictifs et intimes (lesquels seraient peut-être cette « viande hachée », sa propre chair...) et la

distance qu'elle décide de placer entre eux est changeante, sans que les effets d'identification soient évacués pour autant : « *Mlle Davignon ne possède pas une vision claire de l'usage qu'elle fait des mots. / C'est pourquoi elle dessine.* » On pense alors à la pratique de l'« écriredessiner » que Giraudon évoque ailleurs dans son œuvre ou bien aux dessins qu'elle fait d'anges, ou de personnages androgynes à la fin de *L'Omelette rouge* (2011).

« *Mlle Davignon a définitivement quitté ses jupes et ses fonctions* », et « *[j]uste le temps de tourner une omelette [elle] est devenue M. Daubignan.* » Et pour un temps, la femme en l'homme n'est pas morte, dit-elle. D'ailleurs, pour un temps on ne sait pas s'il est question de Davignon ou de Daubignan, en se disant que ce n'est peut-être pas essentiel de le savoir. D'ailleurs, dans la dernière partie (*L'usage des interstices*), notre question apparaît dans le texte : « *Qui parle à cet instant ? Lui ou elle ?* » « *C'est un collage* », lit-on plus tard. Et de toute façon, dans un sens, c'est le poème qui parle, et il n'a pas de sexe...

À un moment, ni Davignon ni Daubignan ne sont présents, ils se retirent, laissant toute la place au cancer : « *Les récits qui en sortent parlent bien de ceux qui les ont construits. / Après fixation et inclusion en paraffine on retrouve une tumeur mesurant 8 mm sur 10 mm. / Un noyau involontaire et par conséquent plus profond semblable à un rat assez bien dessiné et qui introduirait dans le récit un épisode végétal. / Importance des détails. / Un jour ce sont des corbeaux. / Un autre des colombes. / Qui tombent en masse et meurent.* » Même si l'amazone ne se manifeste pas hors de l'avant-propos, elle se trouve sous le corps entre-deux sexes, sous le corps aux seins brûlés et sous cette figure de guerrière qui ne combat pas seulement un « *féminin terrible* » (*La Poétesse*, 2009), des racines aux allures de rongeur, mais qui résiste aussi à l'habitation d'un « *corps fermé* ». Il faut ouvrir le corps vers son indifférenciation sexuelle, vers l'indétermination de ses fonctions et rôles, le temps de guérir de ses blessures peut-être. Au départ, si c'est un épisode de décollement de soi qui fait écrire, c'est une autre manifestation de dépossession qui a lieu à la fin, physique ou symbolique : « *Guérie. Elle est guérie* », sont les derniers mots de *Madame Himself*.

Pour ce qui est de la chair de la poète, elle restera blessée, mais c'est comme pour la peau abîmée des fruits, elle cache souvent une chair mûre à l'apogée de ses saveurs : « *C'est comme si la peau était abîmée. / Il faut attendre ce moment-là. / Les fruits sont bien meilleurs.* »

Dès l'enfance, dès l'institution religieuse, le corps est fermé d'avance. Les amazones, Stein et les autres poètes rencontrées permettent le désordre et une réappropriation du pouvoir. Il reste évident qu'à la fin, la seule loi qui gagne est celle de la nature, quand elle décide d'attaquer, les corps sont sans religion, sans parents, sans seins, sans ovaires, sans visage.

Fantastic Plotte, le corps en déterritoire

PAR SANDRINE GALAND

FANTASTIC PLOTTE
de Julie Doucet
L'Oie de cravan, 144 p.

Le rapprochement entre écriture de l'intime et écriture des femmes nous paraît aujourd'hui éculé. Il est devenu une dangereuse association par laquelle la voix et le corps des femmes peuvent se retrouver cadénassés. Souvent, les récits de soi féminins sont réduits à une esthétique de la petitesse, du quotidien et de l'introspection. Heureusement, des créatrices ont rapidement montré qu'elles savaient se jouer des nomenclatures étroites avec lesquelles on tentait de les circonscrire. Pensons notamment aux décennies 1980 et 1990 qui ont vu éclore les pratiques subversives d'artistes telles que Nan Goldin, Sophie Calle, Christine Angot ou Catherine Millet. À l'époque, dans le milieu de la bande dessinée, la très singulière plume de Julie Doucet ne faisait pas exception. On ne retrouve aucune trace dans ses bandes dessinées d'une féminité telle que la société la voudrait : gentille, douce, réservée et mignonne. À l'instar de ses contemporaines, Julie Doucet ne fait pas dans la dentelle.

Si Doucet se consacre depuis plus de quinze ans aux arts visuels, son travail de bédéiste connaît un nouveau souffle : ses toutes premières planches ont été republiées et traduites chez L'Oie de cravan en 2013. En effet, *Fantastic Plotte* réunit les bandes dessinées autopubliées par l'auteure entre 1987 et 1990 dans le fanzine *Dirty Plotte*. Si certaines de ces planches ont été publiées chez Drawn & Quarterly ou reprises dans *Ciboire de criss!*, la plupart demeuraient inédites. Or, en lisant les premiers récits de Doucet avec la connaissance des productions qui les ont suivis, force est de constater que l'auteure maîtrise depuis ses débuts l'esthétique qui allait la faire connaître du public. Dès les premières planches datant de 1988, on retrouve les blancs et noirs contrastés, les espaces saturés et étouffants ainsi que l'obsession pour les détails triviaux du quotidien, tous caractéristiques de l'œuvre de Doucet. Mais, avant tout, on retrouve cette omniprésence du corps féminin. Sous la plume de Doucet, le corps de la femme est bruyant et manifeste. Il déborde de la case, cherche le lecteur des yeux. Il ne s'agit pas de n'importe quel corps de femme. Les

premiers fanzines de Doucet sont une porte d'entrée à l'univers autobiographique qu'elle élaborera jusque dans sa pratique des arts visuels (par exemple dans *J comme je*, publié au Seuil en 2005 ou encore *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, présenté à la Biennale de Montréal en 2007) : un univers centré sur les questions du corps, du soi et du sexe. Celle que Doucet met en dessins, en mots et en jeu, c'est toujours elle-même.

LE CORPS TERRITOIRE

Fantastic Plotte s'ouvre d'ailleurs sur une planche intitulée « *Dulie Jouget les tripes à l'air* » qui présente une séance d'effeuillage dans les règles de l'art. Dans cet autoportrait singulier, tout y est : le regard coquin, la gestuelle suggestive, les couches de vêtements retirées une à une. L'auteure se dévoile à son lecteur. Elle annonce qu'elle sera à la fois sujet énonciateur et sujet de l'énonciation. Néanmoins, tant que le corps présenté sur cette planche n'est pas complètement dénudé — dévoilant alors forcément des attributs révélateurs — l'identité demeure trouble : les vêtements sont masculins et les cheveux sont courts, mais les lèvres et les yeux sont maquillés. En effet, chez Doucet, le corps féminin échappe aux constructions genrées. Tout en représentant une certaine identité féminine, par la présence de thématiques comme les menstruations ou l'avortement, la féminité comme construction sociale est évacuée, refusée. Par la suite, on retrouvera ceci dans *Journal de New York* où, entre Julie et son « *boyfriend* », il y aura une inversion claire des rôles et des codes genrés.

Or, du côté de *Dirty Plotte*, durant l'effeuillage qui amorce le récit, les événements prennent rapidement une tournure radicale. Une fois la petite culotte retirée, le *striptease* continue : comme de vulgaires vêtements, les seins sont arrachés et le corps est ouvert, coupé en deux à partir du sexe avec un couteau. Les tripes tombent sur le sol et s'accumulent, offertes en pâture aux animaux. Dans cette planche, l'auteur met non seulement en place l'esthétique

provocatrice et *trash* qui lui sera propre, mais instaure également la déconstruction qui occupera tout le reste du livre. Du féminin au masculin, du dehors au dedans, la quête de soi est sans fin. Doucet nous montre que le corps peut s'ouvrir et s'ouvrir encore.

Il s'ouvre tant et tellement qu'il occupe tout l'espace : le sang menstruel inonde la ville, les fluides corporels s'affichent en œuvre d'art au musée, les membres se dégustent au repas. Le corps est mouvant et changeant. Il ne se fige pas et se refuse à toute conquête par autrui. Le corps de la femme est ingouvernable et puissant lorsque mis à nu. *Fantastic Plotte* marque une déterritorialisation du corps. Dans une planche cherchant à définir le mot « plotte », Doucet oppose une carte territoriale de la province de Québec à une planche anatomique du sexe féminin. Elle illustre ensuite comment ce mot sert de métonymie aux hommes pour décrire — négativement — la femme : « *Hey man watch*

Doucet brise constamment les barrières de la diégèse en l'engageant du regard, tout en continuant d'interagir avec les autres person- nages. Entre l'auteure et nous, c'est organique.

that plotte! » Doucet dénonce l'idée d'un corps féminin qu'il faudrait défricher, catégoriser et cartographier. Si Paris n'est pas la France, l'organe sexuel féminin n'est pas la femme. Avec Doucet, lorsque les femmes sont des « plottes », c'est qu'elles en ont décidé ainsi.

LE CORPS JOUISSANCE

Le corps et ses extensions, dans *Fantastic Plotte*, font figure de terrain de jeu, de lieu de jouissance extrême, et cela tient autant pour le corps de l'auteure, omniprésent, que pour celui des autres personnages — humains ou animaux. La peau se fait élastique, elle peut être montrée, souillée, déchirée. Les bruits et les odeurs du corps ne sont plus honteux et deviennent des personnages à part entière ; ils occupent l'espace qui leur revient. Le corps ne sert plus de bouclier entre soi et le monde. Au contraire, il faut jouir de soi et de l'autre, il faut se dévorer et dévorer l'autre.

Parfois, cet autre, c'est le lecteur. Doucet brise constamment les barrières de la diégèse en l'engageant du regard, tout en continuant d'interagir avec les autres personnages. Entre l'auteure et nous, c'est organique.

D'ailleurs, un lecteur se donne en offrande dans la planche « *Le striptease du lecteur* ». Il s'appelle Steve et nous est présenté par une photographie de lui, nu, dans une pose de *pin-up*. Les cases suivantes sont construites comme des polaroids dans lesquels Steve donne son corps à l'auteure, qui le transforme en papier à dessin. En effet, après l'avoir décapité, elle marque sa peau à l'aide d'une lame de rasoir et trace des lignes sur ses bras et autour de son nombril. Fidèle à elle-même, Doucet ne nous plonge pas dans une ambiance noire. Au contraire, Doucet joue. Elle explore le corps. Elle le transforme, elle l'orne. Le *striptease* se termine par l'émasculatation du lecteur, qui marque alors littéralement la fin du jeu par son sang alors que Doucet inscrit « fin » avec l'organe arraché. Cette planche place le lecteur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Par l'identification que crée la présence d'une photographie, le lecteur immolé n'est plus qu'un simple personnage. Et l'esthétique photographique des cases nous oblige à nous demander : qui tient la caméra polaroid ? Dans le fond et dans la forme, Doucet transgresse toutes les règles : aucune ne subsiste, ni celles des constructions habituelles de l'identité, ni celles de la lecture.

LE CORPS D'AUJOURD'HUI

Dirty Plotte a pris fin il y a une quinzaine d'années. À l'époque, Doucet refusait d'accoler une étiquette féministe à son œuvre. Dans le discours populaire des années 1980 et 1990, être féministe n'était pas très prisé. Et d'ailleurs, à quoi bon subvertir toutes les idées préconçues sur l'identité pour être ensuite ramenée constamment à un statut de femme ? Mais nous qui contemplons cette réédition en grande partie inédite, nous ne pouvons nous empêcher de constater combien ses dessins sont encore étrangement d'actualité, car lorsqu'il est question de la représentation de la femme dans la culture, le combat n'est jamais terminé. Il faut rester critiques. Vigilants.

La fin de *Fantastic Plotte* nous rappelle qu'il nous faut constamment questionner les constructions identitaires façonnées par le discours ambiant. À la manière dont elle avait commencé ses bandes dessinées, Julie Doucet termine sa série avec un second autoportrait, « *Self-portrait in a possible situation* ». La planche est divisée en quatre cases classiques. Sur les trois premières se trouve Doucet, nue dans sa cuisine, dans son bain et dans sa chambre, coupant sa peau avec une lame de rasoir. Sur la dernière case, elle est assise à sa table de dessin sur laquelle reposent des crayons, des couteaux et d'autres objets tranchants. Elle fait face au lecteur, souriante, et des pansements recouvrent ses coupures. Elle interpelle directement son lecteur : « *Hey listen men I need a model for some little drawings!* » Alors, la boucle est bouclée. C'est à notre tour. C'est à nous de nous donner et d'offrir notre corps. Julie Doucet ne s'éventre pas en vain. À la fin de la lecture de *Fantastic Plotte*, nous sommes habités par un sentiment de force et de joie, à l'image de ses œuvres qui allient sans cesse le *trash* et le radieux, le désir et la consommation.

Raphaëlle de Groot et moi

PAR THÉRÈSE ST-GELAIS

Dans mon parcours de chercheuse et d'enseignante, la question des attaches entre la création et la recherche me préoccupe depuis longtemps, convaincue que je suis que l'écriture sur l'art, parfois théorique, et la création s'entrecroisent ou s'entre-alimentent de telle sorte que l'une ne peut prendre le pas sur l'autre. Il en va ainsi de la performance de Raphaëlle de Groot et de ce que je peux en dire.

« *Que font les femmes à la pensée?* », se demandent Vinciane Despret et Isabelle Stengers (dans *Les faiseuses d'histoires*, Éditions La Découverte, 2011). J'ajuste la question pour mon propos en me demandant à mon tour : « que font les femmes à la création? Et que font les femmes à ma pensée? » Mais plus encore : « que fait le féminisme à la création et à ma pensée? »

Nous sommes plusieurs à partager cette idée : le féminisme s'est invité dans la création de plusieurs femmes artistes. Ainsi, même si plusieurs femmes ne se réclament pas « féministes », elles en vivent les effets tout comme l'on prend part à la vie sociale, citoyenne et communautaire. Or, si « *le féminin se détache des femmes et devient un sujet nomade en mutation profonde* », tel que le soutient Rosi Braidotti (*La philosophie... là où on ne l'attend pas*, Larousse, 2009), le féminisme, de manière aussi fluctuante, va au-delà des seules revendications militantes. Entre création, recherche et politique, le féminisme circule librement et loge à plusieurs enseignes.

À l'instar du féminisme, la performance s'invite aussi parfois de manière imprévue pour celui et celle qui la reçoivent. Ainsi, à l'été 2013, l'artiste-performatrice Raphaëlle de Groot s'est manifestée à la Biennale de Venise devant un public qui ne l'attendait pas (le projet a été conçu en collaboration avec la commissaire Louise Déry de la Galerie de l'UQAM). Au cœur de ce public, elle a réalisé une performance intitulée *En exercice à Venise*. Assise sur un banc, l'artiste recouvre sa tête de papier et de multiples rubans adhésifs et y attache une cascade d'objets : immenses mains en caoutchouc, boas *home made* faits de divers matériaux et tissus, longue étoffe de tulle bleu, etc. À ses bras et mains, elle fait pareil. Un pied de mannequin hypothéquera dorénavant sa liberté manuelle. Une jambe pendouillera à ce qui fait office de traîne solennelle au dos de

l'artiste. À l'évidence, la traîne de Raphaëlle de Groot est longue et encombrante. Je le ressens.

Et pourtant. Malgré l'accoutrement ostensible avec lequel de Groot se recouvre, malgré les contraintes et les écueils qu'elle s'impose, je ne pressens pas de volonté première de sa part de me dire combien son encombrement lui rend difficile son parcours. Tout comme je ne perçois pas non plus qu'elle est à me figurer la lourdeur de la vie. Ce que je vois plutôt, c'est la manifestation omniprésente d'une hybridité bricolée de toutes pièces. Le rafistolage de bouts de mannequins, de cure-pipes, de tissus participe de la performativité de son identité-artiste qui se construit au fil du temps et au rythme des espaces, voire des territoires, qu'elle parcourt. À mille lieues d'un modèle générique, à chaque performance, l'artiste explore et invente des possibles qui ne se répètent pas d'une fois à l'autre, mais qui se déclinent en nuances et en variantes.

Raphaëlle de Groot ne se pare pas pour une mascarade. Hors de la conformité, son affublement ne me désigne rien que je connaisse. Au lieu où elle m'emmène, elle m'oblige à revoir mes repères. Pour reprendre une expression de Braidotti, elle « *déterritorialis[e] [mes] modes d'appartenance* ». Elle précarise mon environnement. Elle m'indispose et cela m'émeut. Sa lente mutation m'entraîne vers un ailleurs dont je ne connais pas la destination. Sa longue marche pour se rendre sur le bord de la lagune et enjambrer une gondole pour y prendre place — avec un gondolier typé qui l'attend — suspend tout rendez-vous harmonieux que je pouvais imaginer. Voir performer Raphaëlle de Groot me place en zone de proximité sensible, voire affective, avec elle. Elle me pousse à revenir sur mes mots pour tenter de dire — mais y arriverai-je? — avec les plus fines nuances ce que je veux vraiment dire.

À la suite de Rosi Braidotti, je me poserai cette question : « *Comment faire justice aux expériences qui ne sont pas reconnues dans le langage [...] ? Quel est le langage approprié dans lequel exprimer les silences et les voix manquantes?* »

Encore aux prises avec les relents de notre printemps pas trop lointain et à l'heure où les institutions liées à l'apprentissage et à la diffusion du savoir « *doivent produire des savoirs utiles* », comme le rappellent Despret et Stengers, où

l'excellence se mesure à l'aune de la rentabilité, que faire de ce qui se présente en trop sur le corps de Raphaëlle de Groot et de ce langage qui peine à nommer l'« a-normal » auquel j'assiste.

L'écriture féministe, à laquelle j'aspire, en est une de résistance. En premier lieu, elle résiste à la soi-disant logique des savoirs normés et de la pratique créatrice qui en découlerait; elle résiste à une uniformisation du savoir pour le soi-disant mieux-être de tous et de toutes. De plus, elle permet de penser et d'agir de sorte que, là où nous vivons, il y ait toujours place pour ce que Gayatri Chakravorty Spivak, avec d'autres, a appelé la « *décolonisation de l'imaginaire* ».

Écrire en tant que féministe demande de mettre à l'épreuve le sens commun et d'ouvrir la voie à des possibles que des pratiques artistiques me permettent d'entrevoir. Or, la pratique créative qui me semble offrir ce terreau d'ouvertures et de résistance est celle qui anime ma pensée à tenter également de m'ouvrir à ce qui ne m'est pas destiné, par nature. Car j'y perçois une saine opposition à ce qui se présente comme une assignation à ce qu'il faut dire et penser.

De la performance de Raphaëlle de Groot, je comprends que l'assignation est le mode impératif sur lequel je me dois de réfléchir. De mes yeux, je vois que la figure qu'elle performe est un corps hors assignation, un corps nomade, pour reprendre le concept si cher à Rosi Braidotti. Partant, cette fois-ci, des mots de Judith Butler qui souligne qu'une mobilisation des politiques féministes s'énonce dans une « *pratique qui souligne la désidentification d'avec les normes régulatrices* » (*Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éditions Amsterdam, 2009), je m'associe à cette pensée qui fait de la désidentification « [...] *d'avec tout ce qui est familier et donc rassurant, y compris l'identité et les valeurs [...]* » (Braidotti) un passage qui me permet de déjouer l'assignation en lui retirant son pouvoir immobilisant et assujettissant.

Raphaëlle de Groot performe la mutation en endossant les habits de l'inclassable et, par cet *exercice*, propose de revoir l'assignation à la conformité. Avec la performance de De Groot, et avec d'autres pratiques qui s'y apparentent, je tente de penser des ouvertures vers des savoirs qui ne relèvent pas de l'injonction, mais d'une volonté de comprendre que ce qui nous est inconnu nous est peut-être salutaire. ⊥



Féminisme et technique : entretiens croisés entre Marguerite Duras et Avital Ronell

PAR JONATHAN HOPE

LA PASSION SUSPENDUE

Entretiens avec Marguerite Duras
par Leopoldina Pallotta della Torre
traduit par René de Cecatty,
Seuil, « Romans français (H.C.) », 187 p.

AMERICAN PHILO

Entretiens avec Avital Ronell
par Anne Dufourmantelle
Stock, 263 p.

À quoi se reconnaît une pensée féministe ? La question en convoque une autre, plus essentielle : y a-t-il des traits partagés par tout ce qui se réclame de la pensée féministe ? Le féminisme n'échappe-t-il pas, malgré certaines propositions fermes (concernant, par exemple, l'égalité des femmes et des hommes, ou l'intégrité sexuelle des individus), à une définition simple et uni-

voque ? N'est-ce pas un discours de la déconstruction, voire de la *destruction*, extrêmement efficace ? La lecture simultanée de deux livres d'entretiens, soit *La passion suspendue* (Duras et Torre) et *American Philo* (Ronell et Dufourmantelle), renforce cette interprétation d'un féminisme pragmatique, qui se heurte au monde. La nature de ces ouvrages soulève certaines difficultés formelles —

éthiques, disciplinaires, langagières, et historiques —, qui me semblent participer à ce féminisme engagé.

La première difficulté concerne le cadre mouvant de l'entretien : les voix se mélangent dans cette expérience dialectique et éthique où les participantes sont à la fois adversaires et collaboratrices — toujours partenaires. Ensuite, il y a deux types de discours en jeu : celui de l'écrivaine/cinéaste et celui de la penseuse. Il s'agit d'interroger la distinction de ces deux disciplines que sont l'art et la philosophie (une distinction que Marguerite Duras et Avital Ronell n'ont pas toujours, heureusement, respectée). Par ailleurs, ces ouvrages sont passés, chacun à sa manière, par le filtre de la traduction, ce qui altère inévitablement leur sens. *La passion suspendue* est le fruit d'un entretien mené en français par une Italienne, traduit en italien, puis retraduit en français ; *American Philo* est le fruit d'un entretien conduit en français, qui n'est pas la langue maternelle de la principale intéressée. Les langues se mêlent. Enfin, on doit aussi considérer l'histoire de ces entretiens : Duras, Française, parle à la fin de sa vie, et donc rétrospectivement, à propos d'un *xx^e* siècle toujours divisé par la guerre froide ; Ronell, germaniste dans la cinquantaine, parle du présent et vers l'avenir.

À première vue, Duras et Ronell n'ont pas la même interprétation du féminisme. Duras ne cache pas une certaine lassitude : « *Je ne me pose pas la question de ce que signifie avoir une sensibilité féminine quand je travaille. [...] Je me méfie de toutes ces formes un peu obtuses de militantisme qui ne conduisent pas toujours à une vraie émancipation féminine. Il y a des contre-idéologies plus codifiées que l'idéologie elle-même. Bien sûr, une femme consciente et informée est déjà en elle-même une femme politique : à condition qu'elle ne s'enferme pas dans un ghetto en faisant de son corps le lieu du martyr par excellence.* » Bien qu'elle reconnaisse que le féminisme est une voie privilégiée vers la politisation, Duras est tout de même méfiante par rapport à ce carcan idéologique qui correspond mal à la réalité et aux nécessités des femmes. À vrai dire, toute forme d'idéologie lui semble rébarbative.

Pourtant, le monde n'est pas ce qu'il était il y a 25 ans, au moment où Duras prononçait ces mots. Devant les problèmes politiques et économiques saillants du nouveau millénaire, qui accentuent la division des classes qu'on avait crue volatilisée avec l'écroulement du mur de Berlin, l'idéologie reprend ses lettres de noblesse. Spécifiquement, la condition de la femme aujourd'hui est confrontée à de nouveaux problèmes liés notamment à l'éducation, la santé ou le milieu du travail ; et il n'est pas exclu que le féminisme offre des solutions à ces problèmes. En fait, c'est exactement ce que pense Ronell qui appuie un « *féminisme radical, politiquement incorrect et moralement indéfendable* ». Duras rejette le féminisme sous prétexte que c'est une idéologie trop rigide et désuète ; Ronell, au contraire, trouve que le féminisme ne va pas assez loin dans ses revendications.

Mais cette divergence entre Duras et Ronell sur la question du féminisme n'est que de surface. Car toutes deux consi-

dèrent que l'émancipation de la femme est inséparable d'une forme d'engagement, de conscientisation ou, ce qui revient au même, de politisation. À la lecture de ces entretiens, on comprend aussi que la conscience politique de Duras et de Ronell a émergé de l'indigence qu'elles ont toutes deux connue lorsqu'elles étaient enfants. Duras a passé les premières années de sa vie dans une région pauvre d'une colonie française ; Ronell, fille d'immigrants déclassés par la guerre, a été confrontée à la xénophobie et à l'antisémitisme dans les quartiers défavorisés de New York. L'intuition n'est pas nouvelle, mais il convient de la redire : l'expérience directe de la misère et le sentiment d'injustice qui en résulte peuvent donner naissance à un engagement politique.

Cet engagement politique, on s'en doutera peut-être, n'est pas partisan ; Duras, qui relate son expérience au sein du Parti communiste français, ne mâche pas ses mots : « *Pour adhérer à un parti il faut être autiste, névrosé, sourd et aveugle* ». Pour être politisé, il faut éviter l'institution et adopter plutôt la position de l'*outsider*, de la littérature et de la politique. Duras fait le plaidoyer d'un « *vide idéologique* » : « *Je ne crois plus en rien et ne pas croire pourra peut-être mener à cet "acte contre tout pouvoir"* ». Où, comme le dit la dame dans *Le camion*, un des films les plus explicitement politiques de Duras : « *Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique.* » Quant à Ronell, elle se décrit comme une « *squatteuse ou une sans-abri* » de la philosophie qui tente de s'immiscer, comme un parasite, à l'intérieur du pouvoir pour en exposer et en exploiter les faiblesses. (On connaît, à cet effet, l'importance qu'accorde Ronell aux perversions de l'intelligence que sont la bêtise et l'idiotie.) Par ces deux gestes (l'un vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur), Duras et Ronell visent le même objectif : saper les bases des organes du pouvoir, déconstruire les rouages de ce monde qui, inéluctablement, aliène les femmes et les hommes.

Ce travail nécessite une certaine disposition technique, disposition qui jette un éclairage — inhabituel, peut-être, mais bien révélateur — sur l'acception du féminisme donnée par Duras et Ronell.

Il est raisonnable d'affirmer que Duras a cultivé cette aptitude à la technique dans son travail de cinéaste. Le cinéma est une préoccupation constante chez l'écrivaine et nous pouvons déceler un désir (formel) pour le cinéma dès ses premiers romans. L'œuvre de Duras change considérablement au fur et à mesure que l'écrivaine s'engage dans le cinéma, surtout à partir de la rédaction du scénario de *Hiroshima mon amour* (1960). Encore plus que l'écriture, l'image filmique permet l'émancipation de la pensée. Duras affirme : « *C'était comme si le mot que j'écrivais renfermait déjà en soi son image. La filmer, c'était poursuivre, amplifier le discours. Continuer à écrire, sur l'image. La question n'était pas de trahir le halo du texte, mais plutôt de l'exalter, d'en découvrir toute la présence physique.* » Ainsi, Duras explique qu'elle évacue le matériau narratif et spectaculaire de ses films (on le sait, ses

films ne racontent pas grand-chose) afin de « *stimuler la conscience du spectateur* ».

Mais autant sinon plus qu'un nouvel ensemble de règles, le cinéma est une nouvelle pratique, une activité bien différente de celle qui consiste à coucher des mots sur une page. « *J'ai fait des films, souvent, pour échapper à ce travail effrayant, interminable, malheureux [qu'est l'écriture].* » Duras troque la dactylo pour la caméra. Autrement dit, elle troque une première machine pour une seconde, plus puissante, qui a plus de potentiel et dont les productions sont davantage déterminées par les développements techniques de son époque. Duras opte pour le médium artistique qui, au xx^e siècle, embrasse le plus étroitement la technologie. Elle apprend à utiliser une nouvelle machine : « *[l]a caméra doit être souple* », le montage occupe un rôle « *[f]ondamental* ». En devenant cinéaste, Duras est confrontée à de nouvelles contraintes techniques, mais elle peut également exploiter ces contraintes, parfois contre elles-mêmes. Ainsi, se libérant du dispositif

L'affirmation de la femme serait indissociable du développement de la science et de la technique. Suivant Nietzsche, Ronell soutient que la femme serait l'enjeu principal de la vérité et de la connaissance.

qui fait correspondre la trame visuelle et la trame sonore, Duras a fait de nombreux films qui poussaient le cinéma hors des sentiers battus.

N'y a-t-il pas un lien à faire ici entre le féminisme et la technique, deux phénomènes déterminés par une forme d'émancipation (politique et artistique) ? Duras ne fait pas ce lien de manière explicite ; Ronell, pour sa part, le montre clairement.

Depuis *The Telephone Book. Technology — Schizophrenia — Electric Speech* (1989), l'œuvre de Ronell fait preuve d'une ouverture théorique à la question de la technique. En interprète créative et convaincante de Heidegger (une autorité en la question), Ronell suggère que la technique recèle un grand danger pour l'Homme et peut carrément saboter la démocratie. La frénésie de la technique serait synonyme de nihilisme. Ronell souligne à cet effet que le nazisme (auquel Heidegger a souscrit) était un mouvement dépourvu d'intelligence, « *caractérisé par l'exaltation de la technique [...] et le mépris pour le support de ses prétendues idées politiques.* » Puis, très critique de notre époque, Ronell déclare que le « *rapport de notre monde à la technique n'est pas étranger à ce qui a été mis en place à ce moment-là [par les nazis].* »

Pourtant, le danger d'une chose est proportionnel à sa puissance — le potentiel de la technique augmente donc en fonction de sa menace. Comme une drogue ou un vaccin, la technique est un mal qui, en fin de compte, procure du bien. Au point où l'accomplissement de la technique devrait, conséquemment, engendrer son opposé, le salut. Pour reprendre un vers de Hölderlin que Heidegger aimait citer : « *Là où croît le péril croît aussi ce qui sauve.* » C'est pourquoi Ronell ne condamne pas la technique dans son intégralité. Contrairement à Heidegger qui en est demeuré méfiant jusqu'au bout, Ronell, plus audacieuse (plus moderne), fait le saut, parce qu'elle voit dans le savoir technique quelque chose d'essentiellement féministe. En ce sens, elle affirme : « *[c]ertains moments dans l'histoire de la technique ont été libérateurs, surtout pour les femmes, et les techniques se sont mises en place à travers la femme.* » Être réticent à la technique (comme l'était Heidegger, par exemple) serait ainsi le symptôme d'une forme de misogynie. Certaines techniques, émancipatrices pour les femmes — et donc pour le bien de tous —, constituent « *une menace pour la société patriarcale traditionnelle. C'est pourquoi, avec l'invention de chaque technologie positive, un discours antiféministe se met en place, comme une mise en garde.* » Une contre-épreuve à tout dogmatisme, le savoir technique proprement féministe rend compte de l'ambivalence et de la probabilité dans le monde. Ronell spécifie : « *Une pensée véritablement politique prendrait en compte l'essence de la technique. C'est vraiment la technique qui prime. [...] [J]e ne sais pas si l'aliénation est plus grande depuis la domination de la technique, je ne sais pas si j'affirmerais cela, surtout si les dieux se sont réfugiés en elle. On pourrait dire que, pour les femmes, ce n'est pas toujours le cas.* »

L'affirmation de la femme serait indissociable du développement de la science et de la technique. Suivant Nietzsche, Ronell soutient que la femme serait l'enjeu principal de la vérité et de la connaissance. C'est ainsi que « *la première figure de la scientificité, celle qui s'inspire du savoir* », c'était Ève : c'est grâce à Ève que nous avons pris connaissance de notre condition humaine. C'est pourquoi Ronell propose (non sans effronterie) de traduire le *Übermensch* de Nietzsche (l'accomplissement de l'Homme) par « *transféministe* ». (Ce qui n'est pas sans rappeler la définition de l'homme accompli que donne Joyce dans *Ulysses* : un « *homme féminin [womanly man]* ».)

Utiliser des choses, voire les détourner, c'est aussi réfléchir, c'est aussi prendre position et s'affirmer. Marx le disait à sa manière : l'émancipation passe par la réappropriation de moyens de production (devenus de plus en plus technologiques). Penser en tant que féministe, est-ce que ça ne pourrait pas signifier, penser dans/par des machines ? Faire fonctionner des moteurs, produire des objets et, parfois, les faire exploser ?

C'est une affaire de viol. La littérature est-elle l'affaire de tous?

La querelle entre Iacub et Angot entourant l'affaire DSK

PAR EFTIHIA MIHELAKIS

Le 9 décembre 2012, devant un tribunal du Bronx, le juge Douglas McKeon annonce un accord financier à l'amiable entre la femme de ménage Nafissatou Diallo du Sofitel et Dominique Strauss-Kahn, ex-directeur du Fonds monétaire international. DSK est accusé de viol, de harcèlement et de proxénétisme. Outre les avocats de Diallo, les réactions les plus virulentes et critiques de Dominique Strauss-Kahn sont venues des militantes féministes. On ne saurait négliger la portée de leur implication. Après un entretien télévisuel diffusé sur TF1, *Paroles de femmes* fustige DSK en exhortant les téléspectateurs de ne point « être dupe » de son « mea culpa » public. Ce « mea culpa » aurait pour ultime objet de transformer les femmes en « affabulatrices¹ » de récits de viol. Et ce « mea culpa », elles le jugent illégitime et insoutenable en ceci qu'il servirait à mettre en scène « *les femmes [en tant que] pures victimes²* ». En effet, DSK n'a jamais parlé de ce qui s'est *réellement* passé dans cette chambre. Et la version de Diallo a changé plusieurs fois au cours des procédures juridiques si bien qu'elle a été décrédibilisée.

UNE AFFAIRE DE VIOL

L'argument prévalant dans la pensée féministe radicale est que les femmes sont opprimées et exploitées individuellement et collectivement en raison de leur identité sexuelle. On nous dit aujourd'hui que cette « vague » est reléguée aux oubliettes, jugée dépassée, ne remportant supposément pas l'adhésion de la jeune génération. Si l'admonestation des féministes radicales porte toujours à conséquence aujourd'hui, c'est que le viol est aussi une question d'affaires : il a à voir avec un déséquilibre financier. Ceci n'est pas nouveau, et nous sommes toujours dans une économie défailante. Kate Millett, Catharine MacKinnon et Virginia Despentès l'ont toutes dit avant moi. Et elles ne se

situent pas pour autant dans le même camp idéologique et politique.

La pure victime est celle dont la parole risque d'être illégitime. Dans cet ordre d'idées, sa parole peut devenir fiction. Par-delà les désaccords générationnels entre les féministes, les mêmes questions reviennent toujours. Où loge la vérité? Qui est donc *vraiment* interpellé par cette affaire? Pourquoi la victime est-elle seulement pure victime? Pourquoi la scène de viol demeure-t-elle silencieuse? Où est la justice? L'affaire se règle-t-elle seulement à la table de négociation?

Au-delà de la condamnation juridique, au-delà de l'accord financier géré à l'amiable entre Nafissatou Diallo et DSK, la condamnation sociale est mitigée. Le lecteur sera peut-être choqué de savoir qu'une femme prend parti pour DSK. Dans un entretien paru le 5 janvier 2012 dans *Le Nouvel Observateur*, la chercheuse et essayiste Marcela Iacub prend sa défense et dénonce la façon dont les féministes l'accusent. Au lendemain de la parution de son essai *Une société de violeurs?*, et à quelques mois de la publication officielle de son roman *Belle et Bête*, elle dit : « *Il a été victime des féministes radicales.* »

DSK, victime? *Victime* : « *une personne qui subit un accident* ». Je n'arrive pas à voir tout à fait clair. Mais j'ai bien lu : « *victime des féministes radicales* ». Et elle précise : « *Il a été instrumentalisé par un féminisme d'État, un féminisme punitif qui voudrait élargir les définitions du viol en y incluant des actes consentis et affaiblir les garanties de l'accusé. Un féminisme pour qui le seul remède à la domination masculine est la prison³.* » Iacub écrit ceci, et pourtant, on a réglé la chose à l'amiable moyennant un montant qui demeure non divulgué. C'est donc resté une affaire d'argent.

ENTRE EN SCÈNE LA LITTÉRATURE

Peu de temps après le règlement, *Belle et Bête* est publié. Iacub y raconte sa liaison avec DSK. Dans le roman, la narratrice avoue que sa vocation est de prendre la défense pour la liberté des porcs : « *La protection des porcs est chez moi une sorte de vocation*⁴ », écrit-elle. La presse est fascinée. Elle veut savoir ce qui est vrai. Cet appétit journalistique me fait penser à la curiosité de Sainte-Beuve dont la soif acharnée pour les moindres petites particularités biographiques de l'auteur se voulait avant tout un désir d'arrimer la littérature à la science et de l'élever à son juste piédestal.

Le 21 février 2013, Iacub nourrit la gueule de la bête : « *Les étapes de la liaison, les lieux, les propos rapportés, tout est vrai. Pour les scènes sexuelles, j'ai été obligée de faire appel au merveilleux. Mais si elles sont fausses sur un plan factuel, elles sont vraies sur un plan psychique, émotif, intellectuel. [...] Le personnage principal est un être double, mi-homme mi-*

La vie et la littérature se retrouvent aujourd'hui au centre de querelles d'allégeance. D'un côté, la moralité. De l'autre, l'amoralité. Qui peut trancher? Il faut poser la question : l'inviolabilité de notre liberté d'expression est-elle l'avenir du féminisme?

*cochon [...]. Ce qu'il y a de créatif, d'artistique chez Dominique Strauss-Kahn, de beau, appartient au cochon et non pas à l'homme. L'homme est affreux, le cochon est merveilleux même s'il est un cochon. C'est un artiste des égouts, un poète de l'abjection et de la saleté*⁵. »

Iacub, par son roman, tire DSK (et ainsi la question du viol) dans le monde de la littérature. Mais ce n'est pas assez, l'affaire n'est pas finie. La presse veut plus de vérité. Elle voudrait tout voir. Qu'est-ce qu'on veut voir, au juste, ou savoir? Et pourquoi? C'est de la littérature. La littérature ne suffit-elle pas pour calmer notre appétit? Iacub est une écrivaine, une bonne affabulatrice de récits, non? Cette affaire montre de manière probante la difficulté de cerner qui est la véritable victime. Est-elle seulement pensable à condition qu'elle soit considérée dans un schéma de violence fascinante?

ENTRE EN SCÈNE
LA LITTÉRATURE. ENCORE?

Lors d'un plaidoyer paru dans les pages du *Monde*, Christine Angot, comparée à Marcela Iacub par certains journalistes, s'indigne contre cette comparaison qu'elle

considère comme une imposture. La liberté d'expression a apparemment des limites.

« *Non. Non, je ne fais pas une littérature expérimentale, et non, l'expérience n'a rien à voir avec la littérature. La vie, oui! L'expérience, non*⁶. » La littérature, selon Angot, n'est pas une activité expérimentale qui varie au gré des circonstances. On n'use pas de la littérature pour affirmer ou infirmer des hypothèses. La littérature n'est pas une science. Plutôt que d'en faire le socle d'une nouvelle théorie du féminisme, Angot admet la mauvaise foi que la littérature est censée susciter. « *La bonne foi est une affaire juridique pour les témoins. [...] La littérature, au service de laquelle j'étais, n'était pas au service des lois, mais de la Loi*⁷. » La Loi plane au-dessus de la terre. La Loi n'a rien à voir avec les libertés individuelles. La littérature, « *[c]'est donner une forme même à ce qui est vide dans la tête, sans rien substituer à ce vide, en recréant l'état de vacance totale de l'esprit pendant que le corps est touché par un autre*⁸. » Ainsi, même si Angot ne cesse de faire renaître l'inceste dans ses romans, la réalité de l'inceste doit au parti pris qu'elle emprunte pour le raconter. Jamais la littérature, selon Angot, ne doit plonger dans les eaux troubles des théorèmes et des expérimentations. Angot est du côté de la morale. Elle dit : « *Oui, je suis moraliste, oui, je fais une psychanalyse. Oui, la littérature pense. Oui, la littérature pense quelque chose. La mienne, contrairement à ce que dit la presse, ne cherche pas à approcher au plus près la corne du taureau, c'est la corne du taureau qui cherche à la détruire, justement parce qu'elle ne cherche pas à l'approcher et qu'elle n'est pas fascinée par son tranchant, comme vous l'êtes tous, et toutes, tranchant de l'argent, tranchant du pouvoir, tranchant du savoir, tranchant de la domination, et donc, pour vous justifier à vos propres yeux, vous dites qu'une part de ça est sublime, mais non. Non non et non*⁹. » La littérature ne chercherait pas à dire « *"pourquoi" quelqu'un viole, assassine, extermine, vit, est ce qu'il est et fait ce qu'il fait, mais "comment"*¹⁰. » La littérature ne cherche pas à jeter une lumière trop forte sur la monstruosité de l'homme. « *La littérature montre comment le réel tient*¹¹ », écrit Angot, mais jamais ne doit-elle jeter la lumière sur ce réel. Conçu de cette façon, le viol peut difficilement être autre chose qu'un secret éternellement voué à rester dans l'ombre. Au contraire, selon Iacub, « *le cochon, c'est la vie qui veut s'imposer sans aucune morale [...] c'est la plus belle chose qui soit, la plus belle part de l'homme*¹². »

La vie et la littérature se retrouvent aujourd'hui au centre de querelles d'allégeance. D'un côté, la moralité. De l'autre, l'amoralité. Qui peut trancher? Il faut poser la question : l'inviolabilité de notre liberté d'expression est-elle l'avenir du féminisme? Est-elle notre avenir à tous? Iacub nous donne-t-elle à lire ce que nous désirons secrètement? « *Iacub dit qu'elle se voit comme Voltaire éclairant, de ses lumières, la société*. » À la croire, « *il ne faut concevoir ni de jalousie ni de fascination*¹³ » devant le fait que la société est dirigée par des hommes riches et haut placés. Le luxe et le commerce qui l'engendre sont garants des libertés. Mais les libertés des hommes assoiffés d'argent et de corps sont-elles à ce point inviolables?

Ceci étant dit, rien ne peut me persuader que la liberté arrivera un jour ou un beau matin dans la bouche de quelqu'un qui a voulu me montrer le sublime dans la construction fantastique d'un être mi-homme, mi-cochon. De penser l'homme de cette façon me parle réellement. Ça me parle parce que le malaise que suscite chez moi la lecture de cette affabulation est réel, parce qu'en expérimentant avec les fabulations possibles sur l'homme ou sur le cochon, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation avec la littérature peut m'apprendre : la réalité du crime ; le fait que dans notre société le viol *tient*. Et chez Iacub, ce réel ne tient pas. Le crime est noyé, les victimes amalgamées. Iacub veut la liberté à tout prix et utilise la littérature pour faire du violeur la victime. Par ailleurs, est-ce que l'œuvre d'Angot élabore pour autant une autre place pour la femme que celle de victime ? Puisque le viol, si l'on en croit son œuvre et la façon dont elle traite de l'inceste, demeure au final un impensable, un invisible — une chose impossible à montrer en tant que telle même s'il s'agit toujours, pour elle, de « laver le drap social » —, Angot n'est-elle pas en train de nous montrer combien périlleuse est la parole pour celle qui veut nommer la chose ?

En somme, à la lumière de ce débat, j'en viens à penser que la seule place qui est dévolue aux femmes, aujourd'hui, est celle de la victime — qu'elle soit victime du silence, ou de l'exhibition. Et jouer avec les limites de ce qu'on entend

aujourd'hui par « victime » comporte un risque réel : celui de voir ce mot constitué comme un bien soumis aux lois du marché, son capital ouvert à la bourse des transactions.

L'affaire DSK nous a révélé que tout a un prix, même le viol. Et ce que demande le texte de Iacub, le geste qui consiste à écrire et à publier son livre et auquel Angot répond, c'est : combien sommes-nous prêts à payer pour notre liberté ?

1. (<http://www.lefigaro.fr/politique/2011/09/19/01002-20110919ARTFIG00448-les-feministes-fustigent-dominique-strauss-kahn.php>)
2. *Ibid.*
3. (<http://tempsreel.nouvelobs.com/l-affaire-dsk/20130221.OBS9627/marcela-iacub-on-croit-que-je-suis-un-monstre.html>)
4. Marcela Iacub, *Belle et Bête*, Paris, Stock, 2012, p. 8.
5. (<http://tempsreel.nouvelobs.com/l-affaire-dsk/20130220.OBS9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>)
6. (http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/02/23/non-non-non-et-non_1837772_3232.html)
7. Christine Angot, *Une partie de cœur*, Paris, Stock, 2004, p. 29.
8. (http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/02/23/non-non-non-et-non_1837772_3232.html)
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. (<http://tempsreel.nouvelobs.com/l-affaire-dsk/20130221.OBS9627/marcela-iacub-on-croit-que-je-suis-un-monstre.html>)
13. (http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/02/23/non-non-non-et-non_1837772_3232.html)

Effacer l'effacement

Entretien avec Micheline Dumont



PROPOS RECUEILLIS PAR VALÉRIE LEFEBVRE-FAUCHER

Où sont les femmes ? Poser cette question, chercher dans l'histoire leur œuvre et leur vie, c'est déjà un geste féministe. On aimerait pourtant que ça ne le soit pas, que tout le monde se sente concerné par cette recherche. Une partie de notre héritage, de l'expérience et de la connaissance de nos ancêtres ne nous a pas été transmise ; n'êtes-vous pas curieux et curieuses ?

J'ai commencé à chercher les femmes disparues dans les lectures obligatoires de mes études littéraires. Éduquée dans un idéal d'égalité, je ne m'attendais pas à ce que la lecture de femmes devienne une quête aussi exigeante. Pas étonnant que de nombreux curieux abandonnent en

chemin. Ceux de qui on attendrait de l'aide, par exemple certains professeurs, font parfois tout pour nous détourner de ces chemins, et même pour épaissir le mystère : « Dans ce siècle, je n'en enseigne qu'une ; les autres sont vraiment moins talentueuses. Il n'y a pas grand-chose à lire là-dessus. Il faut dire, honnêtement, que ça n'a aucun intérêt scientifique, aucune importance symbolique. Quel drôle de sujet de recherche ! » Ma quête se poursuit maintenant dans le travail d'édition, où faire apparaître et réapparaître des écrivaines est encore un objectif militant.

Heureusement, des chercheuses d'or sont passées avant nous pour révéler au grand jour les femmes disparues, et

transformer ainsi le discours historique même. Je suis mieux équipée pour ma quête depuis que j'ai commencé à lire Micheline Dumont, cette cartographe du continent disparu de l'histoire. Je compte sur elle pour trouver les bons manifestes, pour me faire éclater de rire avec l'historique d'un argument antiféministe, pour me montrer des lignes du temps que je n'avais pas même imaginées.

Aujourd'hui, l'historienne s'indigne qu'une majorité d'historiens continuent d'ignorer les découvertes, les explorations de l'histoire des femmes, comme si la moitié retrouvée de l'histoire pouvait rester en marge d'un supposé centre à prétention universelle. Elle publiait, en 2013, *Pas d'histoire, les femmes*, qui voulait répondre à cette tentative d'exclusion.

Pour que les découvertes des historiennes féministes soient prises en considération, encore faut-il qu'elles soient lues. Pourquoi ne pas commencer par l'une des plus inspirantes d'entre elles ?

SPIRALE — Comment fonctionne la fabrication de la mémoire (ou de l'oubli) ? Quelle est la responsabilité des historien(ne)s dans ce travail ?

MICHELINE DUMONT — Tout est piégé. Le même mot (histoire) désigne les événements du passé et la connaissance que nous en avons. On passe sans cesse d'un sens à l'autre, sans préavis.

L'histoire-connaissance est essentiellement un « construit ». Cette connaissance est masculine parce que, jusqu'ici, les hommes ont dominé la définition des événements, leur reconstitution, le choix des archives, les récits, les explications et la manière de nommer ce qu'on appelle les faits. Cela va de la constitution des journaux télévisés, des quotidiens (au moment où les événements se produisent) à leur agencement dans les récits, les explications des livres d'histoire, les définitions des dictionnaires.

Un exemple récent. Le premier numéro du magazine *L'Actualité*, en janvier 2013, nous présente en page couverture : « *Ils ont fait 2012* », au milieu d'une galerie de photos où se retrouvent, pêle-mêle, des sportifs, des artistes, des personnages politiques. Vingt-cinq personnes, dont dix femmes. Gabriel Nadeau-Dubois, Léo Bureau-Blouin sont là, mais PAS Martine Desjardins. Qui a fait ce choix ?

Examinez n'importe quelle chronologie. Les dates qui concernent les femmes y sont rarissimes. Qui en a décidé ainsi ? Pourquoi disons-nous « la découverte de l'Amérique » ? Parce que l'expression a été formulée par les Européens, selon « leur » point de vue. L'expression est consacrée. C'est devenu une date incontournable de l'histoire universelle. Et pourtant, l'Amérique est là depuis l'origine de la planète : les « Premières Nations » de l'Amérique n'ont pas voix au chapitre de la construction de l'histoire. Ils sont la préhistoire.

Un ouvrage savant déclare que la gynécologie date du premier accouchement exécuté par un chirurgien, repoussant à l'inexistence historique les millions d'accouchements réali-

sés depuis la nuit des temps par des femmes assistées de femmes. L'histoire est construite.

Les livres d'histoire disent que le suffrage a été *accordé* aux femmes à telle ou telle date, reléguant à l'inexistence historique des décennies de *revendications* de femmes.

L'histoire-connaissance est construite. Les constructeurs n'ont conservé qu'une infime partie de ce qui s'est produit. Les historiens (et les historiennes qui ont raté leur stratégie de communication !) sont responsables des oublis.

L'historienne française Arlette Farge documente les archives judiciaires de la France du XVIII^e siècle. Stupéfaite, elle découvre qu'il y a des femmes partout. Les historiens ne les avaient jamais vues. Ils ont construit un récit d'où les femmes sont absentes.

Nous nommons les périodes historiques : Antiquité, Moyen-Âge, Époque moderne. Les deux premiers mots ont été « inventés » au XVI^e siècle, et les gens de ces époques ne se voyaient pas comme « antiques » ou comme « médiévaux ». On parle de l'« avant-guerre », de « l'entre-deux-guerres », mots de toute évidence construits APRÈS les événements. Pourtant, on continue d'utiliser ces termes. Les constructions historiques se retrouvent dans le marbre des statues, sur les toiles des peintres, sur les sites web, ce qui leur donne une aura de réalité. Nous oublions forcément ce qui n'a pas été jugé digne de figurer dans les constructions historiques.

SPIRALE — Au début du livre *Pas d'histoire, les femmes !*, vous revenez sur le 30^e anniversaire de la publication de *L'histoire des femmes au Québec* par le collectif Clio. Avec le recul, vous constatez que cet ouvrage marquant n'a pas été assez lu, qu'il n'a pas eu l'effet escompté. Pouvez-vous nous dire ce que vos collègues historiennes et vous espériez il y a 30 ans ?

MICHELINE DUMONT — Je relis l'« introduction » de *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* en 1982 : « *Il sera question de sujétion mais aussi de libération. Nous parlerons d'égalité (ou plutôt d'inégalité) mais aussi de différence. Nous parlerons de contrainte mais aussi d'accomplissement* ». Le Collectif Clio voulait que les femmes se réapproprient leur place dans l'histoire. Nous n'acceptons pas l'idée que l'histoire oblitère l'existence de la moitié de la population. Nous ne voulions pas non plus donner une vision misérabiliste des femmes. L'enthousiasme de la réception nous a fait espérer que les choses changeraient.

En 1992, pour la réédition, nous avons surtout voulu mettre les informations à jour, tenir compte des nouvelles recherches et rendre vivante la dernière décennie, ce qui a exigé un profond travail de réécriture et d'organisation pour les deux dernières parties. Quelles étaient nos attentes ? Je ne me souviens pas qu'on ait discuté de cela.

Au même moment, la popularité des « cours de femmes » a diminué dans les universités. On a aussi réalisé que l'impact de notre travail était limité. La majorité des historiens continuaient leurs recherches sans vraiment se donner l'objectif

d'inclure la réalité des femmes dans leurs préoccupations. On continuait d'en faire une « question à part ».

En 2000, la revue canadienne *Atlantis* a préparé un numéro thématique sur la pratique de l'histoire des femmes au Canada. On m'a demandé un texte sur la situation québécoise. J'ai alors conçu une grille d'analyse pour évaluer la production courante, une typologie en quatre degrés pour mesurer la présence de l'histoire des femmes dans l'historiographie québécoise : 1) *l'occultation*, caractérisée par l'absence de la réalité des femmes dans des objets d'étude qui auraient pu le permettre ; 2) *la présence compensatoire* de la réalité des femmes, illustrée souvent par des entrées dans l'index ou de brèves sections dans le texte ; 3) *l'intégration partielle* de l'histoire des femmes, par la présence de l'histoire des femmes dans la table des matières, donc dans le contenu même de l'étude, notamment des chapitres ciblés, et des références bibliographiques pertinentes ; 4) *l'intégration conceptuelle* de l'histoire des femmes, qui infléchit quelque peu la ligne directrice de l'ouvrage et introduit souvent des concepts empruntés à la pratique de l'histoire des femmes.

Le résultat de cette analyse était désastreux. Je cite le dernier paragraphe de l'article : « *En fait, la très grande majorité des historien/ne/s considèrent encore les femmes comme un "objet" d'études et peu d'historien/ne/s acceptent de poser les femmes comme "sujet" de l'histoire et par conséquent proposent des perspectives nouvelles. C'est pourquoi il est si important que la question du genre s'introduise dans les analyses : c'est à ce prix que l'historiographie pourra tenir compte simultanément des hommes et des femmes. En ce moment, les textes théoriques et méthodologiques en histoire des femmes ne semblent pas connus des autres historiens : je ne les ai jamais vus cités. C'est pourquoi je me vois obligée de constater que l'histoire des femmes au Québec, champ pourtant très bien labouré, demeure encore un champ bien clos*. »

Très souvent, les livres en histoire des femmes ne sont pas placés, dans les bibliothèques universitaires, dans les librairies, avec les livres d'histoire. Dans les départements universitaires, l'expression « histoire du genre » a le plus souvent remplacé l'expression « histoire des femmes ». Mais on a dépouillé ce concept de genre de son pouvoir déconstructeur. Le cadre théorique devenu central dans la pratique de l'histoire des femmes, celui du genre, tel que proposé par Joan Wallach Scott² — le genre comme « *élément constitutif des rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les sexes, et le genre comme façon première de signifier les rapports de pouvoir* » —, a été noyé dans des analyses descriptives. La conception « scottienne » du genre permet d'examiner les symboles culturellement disponibles, les concepts normatifs qui définissent le masculin et le féminin, les institutions et l'organisation sociale ainsi que les processus de l'identité subjective. De telles études sont rarissimes pour ne pas dire inexistantes.

SPIRALE — Comment expliquer que ce travail des historiennes féministes n'ait pas eu plus d'impact ?

MICHELINE DUMONT — Qu'est-ce qui explique ce ratage ? Vraisemblablement, la très grande difficulté de l'entreprise.

L'histoire n'est pas un donné, mais un « construit ». Il faudrait tout déconstruire : les encyclopédies, les dictionnaires, les manuels, les syllabus, etc. Souvent, les gens pensent que quand ils ont affirmé (ou démontré) que quelques femmes ont exercé le pouvoir dans le passé, ils sont quittes avec l'exigence de placer les femmes dans l'histoire. En réalité, cette attitude ne fait que démontrer que *la construction de l'histoire est un pouvoir*, et qu'on n'est pas prêt à modifier cette pratique millénaire.

SPIRALE — À quoi peut ressembler cette autre construction que vous exigez, l'intégration conceptuelle des femmes ?

MICHELINE DUMONT — Il y a, dans cette interrogation, plusieurs niveaux. La pratique actuelle est la suivante : ajouter des informations concernant les femmes à la ligne directrice habituelle sans la modifier. C'est la méthode d'Éric Bédard, dans *L'histoire du Québec pour les nuls* : il place quelques femmes dans des encadrés. La méthode de Jean Provencher, dans *Chronologie de l'histoire du Québec*, consiste à ajouter quelques dates. Mais la liste de ses omissions est tellement longue (AUCUNE fondation d'association féministe ; aucune référence à des lois qui concernent les droits des femmes, hormis la fatidique date de 1940 qui *accorde* le droit de vote)... Il nomme des femmes la première fois que l'une d'elles occupe un poste traditionnellement occupé par un homme, selon le modèle : « la première femme qui... » Comme si l'objectif des femmes était de faire la même chose que les hommes et comme si elles n'avaient pas été quelque part avant. Les féministes veulent améliorer la vie de toutes les femmes, cela est plutôt différent. De toute évidence, monsieur Provencher ne connaît pas l'histoire des femmes au Québec. Mieux : il ne veut pas la connaître.

Si on pose les femmes comme sujets de l'histoire, il faudra expliquer comment la subordination politique, économique, sociale, intellectuelle des femmes a été construite ; ce mouvement est à l'œuvre depuis les premières civilisations. Il se refait continuellement. Écrire toujours l'histoire de la même manière contribue grandement au maintien de l'ensemble des institutions patriarcales.

Prenons l'histoire politique du XIX^e siècle. On la résume rapidement avec quelques dates : 1791, 1837-38, 1840, 1846, 1867. Cette liste pose l'hypothèse que le sort de la collectivité dépend principalement de la nature et de l'évolution de ses institutions politiques. Mais est-ce bien le cas ? L'évolution économique et sociale n'est-elle pas tout aussi importante ? C'était l'hypothèse de travail de l'équipe qui a écrit *L'Histoire du Québec contemporain*. Il est tout aussi important d'inclure dans cette liste le fait que les femmes avaient le droit de vote au début du siècle ; qu'elles l'ont perdu par des décisions politiques prises en 1834, 1849 et 1867. Que la société conjugale plus égalitaire issue de la Coutume de Paris a été remplacée par la société inégalitaire du Code civil de 1866, que les femmes perdent le douaire. Que la révolution industrielle modifie de fond en comble la vie quotidienne des gens ; que les femmes sont aux premières lignes pour faire face aux problèmes sociaux créés par cette révolution industrielle.

Prenons l'histoire du xx^e siècle. On la résume souvent par la succession des gouvernements, qualifiés soit de progressistes ou de conservateurs (au nom d'une soi-disant modernité), avec les concepts désormais incontournables de « Grande noirceur », de « Révolution tranquille », de « Montée du mouvement souverainiste », et ponctuée par les événements internationaux : « la Grande Guerre », « La guerre de 39-45 » et « La guerre froide ».

En quoi cette chronologie est-elle plus importante que les transformations du marché du travail (avec ses éléments de discrimination systémique contre les femmes, éléments que les féministes tentent de faire disparaître) ; que les transformations de la famille qui modifient l'ensemble des rapports affectifs et économiques entre les personnes ? Le taux de natalité n'a-t-il pas un impact majeur sur l'évolution des collectivités ?

L'histoire n'est pas un donné, mais un « construit ». Il faudrait tout déconstruire : les encyclopédies, les dictionnaires, les manuels, les syllabus, etc. Souvent, les gens pensent que quand ils ont affirmé (ou démontré) que quelques femmes ont exercé le pouvoir dans le passé, ils se croient quittes avec l'exigence de placer les femmes dans l'histoire.

Ce n'est pas si difficile de placer les femmes comme « sujets » de l'histoire : il suffit d'accepter de considérer ce qui les affecte comme important pour l'ensemble de la société et de comprendre que ce sont souvent les femmes qui veulent changer les choses. C'est ce que les nationalistes ne comprennent pas.

SPIRALE — Comment cette intégration conceptuelle des femmes dans l'humanité change-t-elle notre compréhension des événements ? Comment l'histoire devrait-elle traiter les événements actuels, par exemple l'élection d'une première ministre au Québec ou le mouvement *Idle no more* ?

MICHELLE DUMONT — Dans cet ordre d'idées, pour moi, avoir une femme première ministre, c'est bien. Mais ça ne va pas plus loin que la vieille ritournelle « La première femme qui... ». Pour le moment, le poste de « première ministre » est encore complètement piégé par la tradition politique qui détermine d'avance le scénario de son rôle. La présence d'une femme dans ce poste est encore trop neuve pour voir les changements ou même pour provoquer des changements. Mais comme disent les féministes, « ça vaut la peine d'essayer. Ça ne peut pas être pire ».

Par contre, le mouvement *Idle no more* me semble plus important. Parce qu'il pose les Premières Nations comme sujet de leur histoire. Ces gens ont complètement été désappropriés de tout. S'ils reprennent le contrôle de leur destinée, la situation globale des sociétés américaines risque d'être complètement transformée. Mais qui gagnera entre les « enfants » de la terre et les « propriétaires » de la terre ? Je n'ose répondre à cette question.

SPIRALE — De nombreuses personnes s'enorgueillissent aujourd'hui des effets de la révolution féministe sur notre société (et tentent même d'en faire une « valeur québécoise »). Comment, selon vous, l'enseignement de l'histoire devrait-il reconnaître et valoriser le mouvement féministe québécois ?

MICHELLE DUMONT — Il est exact de dire que le féminisme québécois a obtenu un certain succès. Il a sans doute mieux réussi deux choses : 1) la diffusion de ses idées parmi les femmes qui reçoivent les services féministes ; 2) la concertation mieux réussie entre les chercheuses féministes et les leaders des « groupes de femmes ».

Comment en parler dans les livres d'histoire ? Dans ma réponse, je séparerais la réalité historique de la révolution féministe et de ses effets. Cette réalité devrait nous faire conclure que la révolution féministe a été un événement majeur de l'histoire du xx^e siècle. Il faut malheureusement reconnaître que les ouvrages d'histoire qui soulignent ce fait sont rarissimes. Un bon exemple serait *Une histoire populaire des USA*, par Howard Zinn. Ailleurs : néant.

Quant aux ouvrages québécois, si quelques-uns l'ont souligné au début des années 1980 (je pense à *l'Histoire du Québec contemporain* de Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, principalement le tome 1), la majorité des autres ne le font pas (ou insèrent des anecdotes, des personnages ou des faits dans des encadrés). La tendance générale est de dire : « 1) les femmes ont obtenu le droit de vote en 1940. 2) Thérèse Casgrain est décédée en 1981. »

Pour tenir compte de cette révolution féministe, il faudrait d'abord reconnaître la structure qui aliène les femmes : l'interdiction du vote, le Code civil de 1866, l'introduction de la contraception et de l'avortement dans le Code criminel, le congédiement au mariage, l'inégalité des salaires, l'inégalité des diplômes et des programmes éducatifs disponibles, etc. Ensuite, chaque fondation d'un groupe féministe devrait compter (on aurait une chronologie avec 1893, 1907, 1913, 1905, 1922, 1928, 1950, 1966, 1969, etc.), chaque grève de femmes (allumettières, midinettes, institutrices, infirmières, etc.), chaque événement marquant, chaque revendication... Chaque victoire : changement de loi, implantation d'un service, création de la fédération des services, etc. Ça dérange la ligne directrice. Mais c'est bien là l'objectif.

SPIRALE — De toute manière, on ne fait pas d'histoire pour ne pas déranger. J'imagine que l'histoire féministe ne manquerait pas non plus de débats...

MICHELINE DUMONT — Oui, que faut-il penser de ces controverses entre féministes ? D'abord, il faut dire qu'elles ont caractérisé ce mouvement depuis le début. Il est faux de prétendre, comme dans certains milieux, que naguère les féministes étaient unanimes. Les féministes ont toujours eu comme objectif de modifier le statut des femmes, mais elles ont divergé d'opinion sur de nombreuses questions. Elles se sont opposées sur le suffrage féminin, sur le travail salarié des femmes, au début du ^{xx}e siècle ; sur l'avortement, sur le patrimoine familial, sur le salaire au travail ménager, durant les années 1970 ; sur les programmes d'accès à l'égalité, sur les travailleuses du sexe, sur les quotas en politique, et j'en passe. Au début des années 1980, des avis discordants s'exprimaient sur les décisions gouvernementales. « *Concertez-vous ou taisez-vous* », avait écrit un éditorialiste. Les féministes lui avaient répondu : « *Nous nous concertons, monsieur l'éditorialiste : pour ne pas nous taire !* » Ces controverses constituent une illustration sans pareille du cheminement des femmes sur la voie de la démocratie, de l'égalité et de la liberté. Comme le dit Marie-Blanche Tahon, une sociologue de l'Université d'Ottawa, les controverses entre hommes sont quotidiennes dans l'espace politique. Elles ne nous étonnent pas. Ces controverses constituent la politique et, d'une certaine façon, l'histoire.

SPIRALE — En terminant, que souhaitez-vous pour les historiennes qui commencent aujourd'hui leurs parcours ?

MICHELINE DUMONT — Il y a maintenant beaucoup d'étudiantes en histoire. Feront-elles avancer l'histoire des femmes ? Je le souhaite vivement. Je n'ai qu'un conseil à leur donner. Posez quelques questions à vos professeurs et professeuses sur l'histoire des femmes. S'ils ne savent pas quoi répondre, changez de professeur !

Quelques ouvrages de Micheline Dumont :

COLLECTIF CLIO, *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, seconde édition, revue, corrigée et augmentée, Montréal, Le Jour, 1992.

En collaboration avec LOUISE TOUPIN, *La pensée féministe au Québec : anthologie, 1900-1985*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2003.

Le féminisme québécois raconté à Camille, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2008.

Pas d'histoire, les femmes !, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013.

1. Micheline Dumont, « Un champ bien clos : l'histoire des femmes au Québec », *Atlantis. A Women's Studies Journal/Revue d'études sur les femmes*, « *Feminism and Canadian History* », vol. 25, n° 1, Fall/Automne 2000, p. 112-118.

2. Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988. Voir surtout le chapitre 2 : « *Gender and the Politics of History* ». On doit noter que le concept de « *gender* », dont Scott a approfondi la signification, circulait depuis 1975. Texte de la traduction française du chapitre de Scott dans *Les Cahiers du GRIF*, n°s 37/38, 1988, p. 141.



Savoirs féminins, savoirs féministes, savoirs situés

PAR ISABELLE BOISCLAIR

POLITIQUES FÉMINISTES ET CONSTRUCTION DES SAVOIRS.

« *PENSER NOUS DEVONS* » !

de Maria Puig de la Bellacasa

L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 258 p.

Reprenant une injonction lancée par Virginia Woolf dans *Trois guinées* (1938), *Penser nous devons !*, Maria Puig de la Bellacasa invite à une réflexion en profondeur sur les transformations des savoirs survenues à la suite de l'arrivée des femmes, puis des féministes, dans le champ des sciences, enfin sur la façon dont ces transformations affectent la constitution des savoirs eux-

mêmes. Le premier pas critique sur ce sentier de la constitution des savoirs implique la reconnaissance, au premier chef, que les « *savoirs produits [jusqu'ici l'ont été] en l'absence des femmes* » et que cela constitue un problème. Un problème qui fait en sorte que les savoirs ainsi produits sont incomplets, partiels aussi bien que partiels. Pourtant, la partialité est une accusation bien plus

souvent lancée aux féministes qu'à tous les autres chercheurs, auxquels on accorde l'alibi de la neutralité ! Associé à la recherche, l'engagement est souvent l'objet de soupçon. Si c'est engagé, c'est biaisé, donc ce n'est pas neutre. Et la science *doit* être neutre : neutralité et objectivité sont les maîtres mots de l'idée même de science. Or cette conception du savoir scientifique, en plus de « *ni[er] le caractère politiquement et socialement situé* » de toute recherche, a servi à « *infériori[ser], minoris[er] [...] l'émotif, l'affectif, le subjectif* », c'est-à-dire tout ce qui est symboliquement associé au féminin et qu'une pensée hétéro-normative considère comme intrinsèque aux femmes ; a servi, ainsi, à tenir les femmes éloignées du savoir. Mais ces dernières ont finalement été scolarisées et elles ont appris à penser. Et que se passe-t-il lorsqu'une femme rationnelle détecte de l'irrationnel dans un argument se voulant rationnel ? En tout cas, Virginia Woolf, elle, « *soupçonne ces messieurs de ne pas avoir été objectifs* », alors même qu'en vertu de leurs théories, elle « *était censée croire à son "infériorité intellectuelle, morale et physique"* » ! Ces incidents révèlent que savoir et pouvoir sont

sociale des femmes ». Intéressant n'est-ce pas, que cette discipline paraisse l'une des plus « objectives » et qu'elle ait malgré tout laissé place à l'expression de telles subjectivités..., que les recherches sur les différences biologiques entre hommes et femmes parvenaient *toujours* à prouver que celles-ci étaient inférieures à ceux-là ? De telles subjectivités qui parvenaient toujours à justifier, en fait, la discrimination sexiste, à conforter l'idéologie patriarcale... « *La* » femme est un « animal très discuté, un objet d'étude », remarquait Virginia Woolf ; aussi bien dire un dispositif utilisé pour déployer sa propre position surplombante : « *trop souvent, le pouvoir de devient le pouvoir sur* ».

En plus d'avoir été reléguées au rang d'objet d'étude, les filles ont été littéralement sacrifiées sur l'autel du savoir : c'est sur leur dos que les hommes ont pu établir, puis faire fructifier, des traditions littéraires, scientifiques, historiennes, etc. Ce sacrifice a pris des formes bien tangibles, que l'essai de De la Bellacasa rappelle : « *les sorcières ont été brûlées pour s'être permis de guérir "sans avoir étudié"* ». Quelle hérésie : l'expérience millénaire des femmes, ici, était mise en compétition avec le savoir institué des hommes ! Plus que tout autre, cet exemple atteste que « *l'expérience des femmes a été invalidée par des règles qui n'ont de scientifique que le nom, qui imposent comme savoir universel ce qui n'est qu'un préjugé de sexe* », voire qu'un privilège de sexe.

C'est également ce sacrifice des filles qu'évoque Virginia Woolf, dans *Trois guinées* (traduit de l'anglais par Viviane Forrester, Éditions des femmes, 1977), à travers cette métaphore du « Fonds pour l'Éducation d'Arthur ». Toutes les sommes versées à ce Fonds, souligne-t-elle, constituaient autant de ressources qui n'étaient *pas* mises au service des filles : « *leur part de tout cela est allée à leurs frères* ». C'est à ce prix qu'a été rendue possible l'éducation des garçons, l'acquisition de leur pouvoir, puis la production d'une lignée de « *grands hommes* » fondant l'illusion de leur génie naturel — lignée souvent soumise en « *preuve* » de leur supériorité *a posteriori*.

SAVOIR ET EXPÉRIENCE DES FEMMES : UN STANDPOINT PARTICULIER

C'est précisément en réponse à l'effacement du savoir des femmes et de leurs expériences dans l'élaboration de la science que fut élaborée la notion de *standpoint*. Qu'il s'agisse de Nancy Hartsock, Hilary Rose, Dorothy Smith ou Patricia Hill Collins, toutes invitent à prendre en compte « *un savoir construit en partant des vies matérielles des femmes en tant qu'expériences historiquement négligées ou obscurcies* », en d'autres mots, un savoir situé.

De la Bellacasa dresse une synthèse de la constitution de ces théories du *standpoint* en même temps qu'elle en identifie les possibles écueils et qu'elle passe en revue les principales critiques qui lui ont été adressées — il s'agit

En plus d'avoir été reléguées au rang d'objet d'étude, les filles ont été littéralement sacrifiées sur l'autel du savoir : c'est sur leur dos que les hommes ont pu établir, puis faire fructifier, des traditions littéraires, scientifiques, historiennes, etc. Ce sacrifice a pris des formes bien tangibles, que l'essai de De la Bellacasa rappelle...

liés. Or, « *que le savoir soit politique et qu'il implique du pouvoir est peut-être une banalité, mais dans le mouvement féministe, ce problème a pris une importance pratique de premier ordre* ».

LE SACRIFICE DES FEMMES DANS L'ÉDIFICATION DE SAVOIRS

C'est à réfléchir à ces liens entre pouvoir et savoir que De la Bellacasa nous invite dans son essai *Politiques féministes et construction des savoirs*. « *Penser nous devons* » ! Habilement, l'auteure choisit de privilégier l'exemple de la « *biologie* ». Ce choix n'est bien évidemment pas innocent : « *le "biologique", au-delà de signifier l'objet d'une pratique ou discipline scientifique particulière, est l'alibi qui a longtemps justifié en Occident la discrimination*

là d'une posture que la distance temporelle permet aujourd'hui, les premières propositions datant de la fin des années 1980 et les premières critiques, d'une dizaine d'années plus tard. Trois parties structurent son essai. La première, « *Inscriptions* », historicise la question des « *politiques du savoir basées sur un positionnement non essentialiste* » ; la deuxième discute des « *Tensions* » entre engagement et science, et de la façon dont le premier affecte la seconde. Dans « *Positions* », l'auteure réfléchit aux implications de la théorie du *standpoint*, à ses possibles politiques et scientifiques.

Si les sources sont multiples, toutes « *s'accordent autour d'une idée politique et non-essentialiste du positionnement féministe* ». De la Bellacasa soulève à ce propos l'apparente contradiction entre affirmation d'une position féministe et déni d'une essence, et donne des outils pour la dissoudre. Elle souligne que le rappel, politiquement manié, d'une subjectivité forgée depuis une condition —

Il se pourrait bien que les études féministes aient provoqué une petite révolution au cœur des sciences, qui amène chacun-e à se situer face à son discours, aux visées qu'il/elle poursuit par sa recherche, les hypothèses soutenues, les méthodes employées. Et cette révolution n'est rien de moins qu'un tournant éthique.

sexuée — élaborée matériellement dans et par l'histoire ne correspond en rien à l'assignation extérieure d'une identité de sexe/genre (femme féminine) justifiée par des critères objectifs (spécificité de l'appareil reproducteur). Or, c'est précisément ce point de vue de femmes, fondé sur cette expérience qui leur est impartie en regard de leur condition femelle, qui constitue un *savoir situé*. De là, est défendue — au sens manifeste du terme — l'idée de déployer un point de vue à mettre en action : « *un standpoint construit à partir de la vie matérielle des femmes en tant que groupes subordonnés dans des sociétés marquées par les clivages hiérarchiques de race, sexe et classe, offre une perspective sur le "réel" des rapports sociaux qui permet de découvrir des aspects du monde social et naturel rendus invisibles sous/par une vision dominante* ». Aussi, bien plus que de nier toute idée de différence, il s'agit plutôt d'apprendre à bien la manier : « *que le sexe des personnes ne soit pas pris en compte là où ce n'est pas pertinent, ET reconnaître des différences là où il est nécessaire et pertinent d'en tenir compte* ».

L'affirmation du *standpoint* s'inscrit donc en faux contre ce principe de neutralité de la science. Plus encore : à la suite de Harding, De la Bellacasa soutient qu'« *une recherche politisée améliore l'objectivité* ». Encore faut-il pour cela que le *standpoint* soit énoncé. Or, non seulement le *standpoint féministe* est le plus souvent avoué, son programme est connu : en l'occurrence, il vise à établir une plus grande équité dans la société, notamment en passant par l'égalité des sexes. On le voit, un biais avoué n'est déjà plus un biais : c'est une affirmation, un *statement*, un *standpoint*.

Outre le retour à l'essentialisme, un autre danger guette ces entreprises de valorisation des savoirs situés liées au *standpoint* féministe : le risque de réduction de cette « *expérience située* » à une seule et unique expérience, contre la prise en compte de la diversité des expériences. Ce problème trouve sa réponse dans la notion d'intersectionnalité, laquelle incite à concevoir les nombreuses intersections qui, articulées les unes aux autres, font de chaque sujet un sujet unique, non réductible, donc, à un seul des traits qui le composent. Mais plutôt que de promouvoir l'atomisation, rappel est fait, à travers cette notion, de la pertinence du critère « *collectif* » dans l'identification de *standpoints*. Car la lutte est politique. Ce qu'il faut, c'est « *construire des horizons communs pour des expériences divergentes* ». L'auteure nous laisse en nous donnant à réfléchir sur le caractère « *provisoire* » de toutes les positions.

Il se pourrait bien que les études féministes aient provoqué une petite révolution au cœur des sciences, qui amène chacun-e à se situer par rapport à son discours, aux visées qu'il/elle poursuit par sa recherche, les hypothèses soutenues, les méthodes employées. Et cette révolution n'est rien de moins qu'un tournant éthique. Car ce qui est discuté, en fin de compte, et c'est fondamental, c'est « *la capacité ou pas des sciences à donner accès au réel* ». Et dans ce contexte, « *quel réel ?* » m'apparaît être une question éthique.

CODA

Au fil de la lecture de l'essai de De la Bellacasa, on se surprend à vouloir mettre ce livre dans les mains de toutes les personnes qui, dans les officines des « *organismes subventionnaires* », auront un jour à « *évaluer* » un projet de recherche dont l'ancrage est féministe... On se surprend à rêver que ces personnes prennent la mesure de « *la sensibilité affective et politique* » de ces projets de recherche, qu'ils les évaluent à l'aune des valeurs qui les mobilisent plutôt qu'en termes de « *livrables* » et autres « *retombées* »... Car le projet féministe est un appel. Un appel à l'équité qui dépasse la seule condition féminine. Un nouvel humanisme en somme, qui serait dépourvu de centre — de tous les centrismes — et qui exige que chacun-e voie non seulement à ne pas se laisser dominer ou effacer par l'autre, mais à ne pas dominer ni effacer l'autre. À cela, penser nous devons ! Solidairement. ─

Zombie philosophie

ESSAI

PAR GUILLAUME ASSELIN

PETITE PHILOSOPHIE DU ZOMBIE OU COMMENT PENSER PAR L'HORREUR de Maxime Coulombe

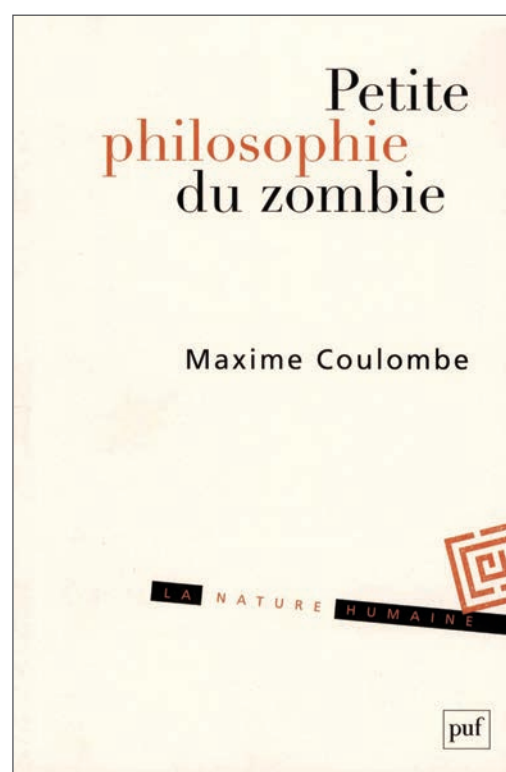
Presses universitaires de France, « La nature humaine » 152 p.

Le zombie, aujourd'hui, est partout : on ne compte plus les films du genre, décliné sur tous les tons depuis la classique *Nuit des morts-vivants* (1968) de George A. Romero. On le reprend et l'apprête à toutes les sauces — en forçant souvent sur le ketchup censé simuler le sang que l'on se plaît à faire couler à torrents : pastiches, *remakes*, parodies... Le zombie est éminemment plastique, littéralement increvable, se prêtant volontiers à toutes les expérimentations possibles. Ne nous le présente-t-on pas d'ailleurs, bien souvent, comme un produit de laboratoire, le fruit maudit d'une erreur humaine engendrant l'inhumain ? À travers l'expérimentation scientifique, c'est le cinéma qui se met lui-même en abyme, faisant du zombie l'objet-prétexte de ses expériences formelles et esthétiques. Sous le microscope : la caméra ; derrière la caméra : le microscope et le goût des gros plans, dont le *gore* a fait un de ses principaux ressorts. Idem pour le jeu vidéo, terrain fertile s'il en est. Ne dirait-on pas que le zombie semble avoir été créé tout spécialement pour lui, n'est-il pas la cible de choix pour le *first person shooter* toujours en manque de corps à cribler de balles, de chair à charcuter, de monstres à massacrer ? Et que dire de ces marches halloweenesques (*Zombie Walk*), où des hordes de faux morts-vivants prennent plaisir à parader dans les rues, savamment enlaidis sous les maquillages les plus invraisemblables ? Que signifie cet engouement contemporain pour le zombie ? De quoi est-il le symptôme ? Que dit-il de nous, de l'état des consciences et des sociétés ? Qu'est-ce que ce décervelé donne à penser ? C'est

à ces questions que Maxime Coulombe s'est donné le mandat de répondre.

LA MALADIE DE LA (POST)MODERNITÉ

La prémisse à la base du projet, empruntée à Aby Warburg, le père de l'histoire de l'art, est toute simple : les images qui surgissent et hantent — obsèdent — la psyché collective, ont fonction de *révélateurs* des enjeux et des angoisses qui travaillent une époque. Si le zombie reparait aujourd'hui avec une telle insistance, s'il se présente sous la forme éminemment contagieuse de l'épidémie dont il est tout à la fois le vecteur et le produit, c'est comme symptôme à peine déguisé de la maladie qui nous ronge. Cette maladie, c'est celle de l'Occident (post)moderne dont l'idéologie de (sur)production et le capitalisme sauvage produisent des zombies à la chaîne. Que le mot soit passé dans le langage courant pour désigner l'individu abruti, absent de lui-même, dit bien la *monstruosité ordinaire* de notre condition de travailleurs éreintés, épuisés par le rythme endiablé d'une machine devenue folle, comme celle de la *Metropolis* de Fritz Lang, portraiturée en Moloch bouffant des ouvriers *en série* — Zombie se repaissant des zombies qu'il fabrique pour nourrir un mouvement perpétuel sans conscience ni direction.



De l'esclavagisme africain et haïtien d'où est issue cette figure de cauchemar à la servitude volontaire d'aujourd'hui, peu de choses finalement ont changé, malgré les apparences. Peu de choses si ce n'est que le maître — qui, à l'origine, droguait son sujet pour le plonger dans un état cataleptique dont il n'allait jamais vraiment se remettre, légume ne sachant plus qu'obéir aux ordres — s'est volatilisé. Ne reste plus qu'un système fonctionnant à vide, à l'image des zombies qu'il produit, avec une seule idée en tête :

consommer des corps, s'asservir les humains pour les transformer en pantins sans conscience et les faire servir à la mécanique dont ils sont devenus de simples rouages : *diaboli in machina*. Du travailleur *burned out* à l'individu *brain dead*, il n'y a qu'un pas. À cette figure de l'employé abruti par l'hyperactivisme et l'affairisme, s'ajoutent celles du traumatisé et du survivant. Un drame, une guerre, peuvent plonger une personne dans l'apathie, la transformer en une sorte de clochard sans volonté. « *Le rescapé, apparaît comme la version savante et apaisée du zombie* », note Coulombe, en faisant notamment référence au drame du 11 septembre 2001.

une bête, un monstre sanguinaire et sans pitié.

Le zombie, argue le lecteur de Giorgio Agamben, constitue l'avatar contemporain de l'*homo sacer* qui, dans la Grèce antique, désignait le paria banni de la société en raison de ses crimes et de sa déchéance. Si l'on ne pouvait le sacrifier aux dieux, aux yeux desquels son impureté l'avait rendu tabou, qui-conque était en droit de le tuer sans risquer d'encourir de sanction judiciaire. Comme lui, le zombie personnifie la *zoe*, la « vie nue », purement instinctive, animale, que les Grecs opposaient à *bios*, la vie politique, fondée sur l'exclusion de

ment de la *pulsion de mort* qui marquerait l'apaisement de toutes ces tensions maintenant le vivant sous un stress permanent. Il est significatif, à cet égard, que ces fins du monde se présentent presque toujours sous l'aspect d'une *panne générale*, corollaire de la ville déserte, motif obligé du genre.

Comment, par ailleurs, ne pas jouir en imagination à l'idée d'être ainsi enfin affranchi des entraves et des contraintes qu'impose le vivre ensemble? Ce que révèlent ces fictions (post-) apocalyptiques, c'est précisément la facilité avec lequel le lien ou le liant communautaire s'érode — comment, livrés à eux-mêmes, les hommes ont tôt fait de balancer le contrat social par-dessus bord pour ne plus se soucier que de leur petite personne. Critique de la société de production et de consommation, le film de zombie l'est aussi de l'individualisme et de l'égoïsme qui ne consacrent la victoire de ces mutants dégénérés que parce que les hommes échouent lamentablement à se serrer les coudes à l'instant crucial. L'esprit de corps — qui fait la force de ces corps sans esprit que sont les zombies dénués de toute personnalité — fait défaut aux humains, que le souci de leur survie personnelle condamne à la solitude et à la mort. Ce qui fonde leur supériorité sur ces monstres, cette singularité qui leur permet de s'arracher aux voix hypnotiques de la horde fanatique est paradoxalement et ironiquement cela même qui les perd. Y a-t-il encore un sens à survivre dans un monde dévasté lorsque le principe communautaire, lui, n'a pas survécu à l'épreuve de l'altruisme obligé?

Ce que révèlent ces fictions (post-) apocalyptiques, c'est précisément la facilité avec laquelle le lien ou le liant communautaire s'érode — comment, livrés à eux-mêmes, les hommes ont tôt fait de balancer le contrat social par-dessus bord pour ne plus se soucier que de leur petite personne.

RETOUR À L'ÉTAT DE NATURE

Au zombie ainsi conçu comme victime, s'oppose l'agresseur, la machine de guerre, le monstre mangeur d'hommes. Si le zombie métaphorise, d'une part, le sujet traumatisé et apathique, il incarne, d'autre part, la peur en même temps que le désir d'une régression à l'état de nature, une chute brutale dans l'animalité primitive. Sous le mince vernis de civilisation paraît, à travers la violence des gestes et la laideur des plaies, la monstruosité des pulsions que les sociétés se seraient évertuées à refouler en vain. Du cerveau réputé mort ne survivrait que la partie la plus archaïque — le cerveau reptilien, dédié aux fonctions vitales. L'impératif de survie auquel il est commis autoriserait tous les excès, le déchaînement sans frein des instincts de prédation au regard desquels l'homme, ainsi réduit à sa plus simple expression, apparaîtrait pour ce qu'il est en réalité : un loup pour l'homme,

la première hors des murs de la cité dont elle menaçait l'intégrité. Homme sans qualité ni statut, sous-homme, nouveau pestiféré, le zombie permettrait à l'homme soi-disant civilisé de laisser libre cours à ses propres pulsions homicides sans avoir à en payer le prix. Le tuer serait même un devoir moral, ce serait servir l'humanité en la débarrassant de la vermine qui la menace — comme on l'a fait des Juifs, des Noirs et de tous les boucs émissaires de l'Histoire sur lesquels l'homme a projeté sa propre abjection. « *Agressif et contagieux, le zombie rend visible la formidable propriété de la violence à se répandre* », conclut l'essayiste.

APOCALYPSE NOW

Ce qui se présente comme une crainte, observe Coulombe, dissimulerait en fait un fantasme : une part de nous réverait en secret d'assister à la fin du monde, de voir l'édifice de la civilisation s'écrouler. Quelque chose, à l'intérieur de l'homme, souhaite le libre déchaîne-

UNE FIGURE GROTESQUE

L'esthétique de la laideur qui commande la représentation du zombie rompt radicalement avec l'hygiénisme et le *lookisme* prévalant dans notre société de l'image, obsédée par l'apparence. Aux corps des mannequins épilés et *photoshoppés*, liftés et botoxés afin de les conformer aux canons de beauté promus dans les magazines et affichés en vitrine, le zombie oppose un corps putride, une chair couverte de pustules et de plaies purulentes. Il est, note très justement l'essayiste en référence à Bakhtine, « *la figure contemporaine du grotesque* », donnant à voir la

vérité de notre condition mortelle, simiesque. Au déni de la chair et de la mort, suprêmes tabous de notre temps, il oppose la réhabilitation sauvage du « *bas matériel et corporel* » qu'il exhibe à travers ses tripes pendouillant au dehors de son ventre troué. Affichant à même sa peau les « *stigmates de la mort* », il nous force à porter un regard sur ce que l'on se refuse si obstinément à voir et à penser. Le zombie participe ainsi de ce *renversement carnavalesque* en vertu duquel la hiérarchie des valeurs au fondement du système se voit fondamentalement mise à mal, sapée par la base.

Mais là où, dans la fête populaire, ce renversement des valeurs se fait le principe d'une émancipation joyeuse se traduisant par la libération des corps et de ce qui, en eux, est d'ordinaire réprimé par l'étiquette et le puritanisme étriqué (l'aspect « créaturel », animal), dans l'univers zombie, il ne débouche sur rien. Il ne consacre pas la victoire du peuple sur l'oppression exercée par les classes dirigeantes, mais la défaite de l'humanité tout entière aux mains d'une

nouvelle espèce encore plus aliénée. Si le zombie incarne et personnifie la mort, ce n'est plus pour aider à la surmonter suivant la logique cathartique ou apotropaïque, mais pour la répandre et sanctionner sa toute-puissance. Le renversement des contraintes sociales dont il est l'agent et l'objet ne donne lieu, au final, à aucun projet d'avenir. Le zombie témoignerait ainsi de « *notre incapacité à rêver un autre futur pour l'homme* », illustrant toute l'étendue du pessimisme actuel. Pour les néo-nihilistes que nous sommes, les voies de l'utopie sont verrouillées, l'horizon plombé. Les images et les discours catastrophistes émanant des médias et des écologistes ne cessent de conforter en nous l'idée que l'espèce humaine est foncièrement autodestructrice, qu'elle court fatalement à sa perte.

C'est, en somme, un essai extrêmement stimulant que nous livre ici Maxime Coulombe qui, sans présenter de vue radicalement novatrice, propose une excellente synthèse sur le sujet. Les références à Warburg, Didi-Huberman, Freud, Bakhtine, Kant, Agamben y sont justifiées,

mesurées, jamais pesantes ni pédantes. Ce qui se présente sous l'espèce d'une « philosophie du zombie » se nourrit habilement de tous les savoirs (sociologie, psychanalyse, histoire de l'art, anthropologie...) susceptibles d'étoffer et d'étayer la réflexion sans étouffer le style ni le plaisir de lecture. À ceux qui voudraient fouiller le sujet plus en profondeur, l'on suggérera *Invasion zombies* d'Antonio Domínguez Leiva, dans l'attente que soient publiés les actes du premier colloque international sur la figure du zombie que les professeurs Samuel Archibald et Bernard Perron ont coorganisé à l'UQAM, en juillet 2012, sous le titre éminemment suggestif — et inquiétant ! — d'*Invasion Montréal*. On retiendra de ces différentes contributions aux « *Zombie studies* » que la culture populaire est riche d'enseignements pour qui se donne la peine de s'y intéresser. Et que la meilleure façon de se prémunir de ce « *devenir-zombie* » qui hante nos fictions et nos esprits est précisément de le *penser*, d'analyser ce dont il est le symptôme, avant que notre monde « réel » n'en vienne à se faire à l'image de ces décors et de ces psychés en ruines. —



Allers et retours : le parcours d'une vie

PAR CHARLES BOLDUC

PENSER ENTRE LES LANGUES
de Heinz Wismann,
Albin Michel, 317 p.

Au moment de faire le point sur un parcours où il a été tour à tour (et souvent simultanément) philologue, philosophe, traducteur, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et responsable d'une collection

aux Éditions du Cerf, Heinz Wismann nous offre, avec *Penser entre les langues*, une série de réflexions lumineuses et inspirantes. Pour ne donner qu'un bref aperçu de la diversité de celles-ci, nous retrouvons non seulement dans cet ouvrage

l'idée que la réception « catholique » de Nietzsche par Georges Bataille a déplacé les préoccupations ontologiques du philosophe au niveau ontique, mais aussi une invitation à relire les Anciens (et en premier lieu la *Poétique* d'Aristote) en gardant en

tête que la conception du temps de ces derniers fait de la tragédie une affaire de parole et de jeux de langage, alors que celle des Modernes les porte, au théâtre, à se concentrer sur l'action. Si nous ajoutons à cela, par exemple, les considérations sur l'importance de l'expérience temporelle de l'appropriation du savoir dans la tradition pédagogique allemande et protestante, de même que cette comparaison voulant que la science moderne et la constitution juridique de la personne morale soient toutes deux en partie liées au symbolisme de l'eucharistie, nous avons un portrait assez juste et, au premier abord, déroutant du vaste champ de réflexions couvert par l'ouvrage en question.

Ces champs d'intérêt à première vue disparates ne témoignent pas d'une pensée guidée par le seul éclectisme des goûts de l'auteur. En fait, ce qui fait l'originalité, la cohérence et la valeur de la démarche de Heinz Wismann quand il aborde toutes ces questions, c'est qu'elle résulte d'une vie passée à la croisée de l'allemand, du français et du grec ancien qui l'a amené à pratiquer l'herméneutique, « *cette "science allemande" [qui] part de la question que se pose Luther, lorsqu'il veut être certain de comprendre ce que l'auteur des Écritures lui adresse comme message* ». Loin d'être uniquement un parti pris théorique désincarné qui, à la suite de Walter Benjamin, soutient que les langues ne représentent pas une seule et unique réalité, mais la créent tant bien que mal avec les moyens à leur disposition, la méthode adoptée par l'auteur s'ancre ainsi dans une connaissance informée de diverses langues et de leurs contextes culturels respectifs qui permet de voir les limites expressives de chacune et de considérer tout texte comme l'œuvre d'un « *sujet qui se cherche dans la langue* ».

LES POSSIBILITÉS OCCULTÉES DE L'HERMÉNEUTIQUE

Dans une France d'après-guerre dominée intellectuellement, entre autres, par le structuralisme et la pensée de Heidegger, le parcours que nous relate Heinz Wismann dans son livre nous montre qu'il a su, à travers un rapport particulier à l'herméneutique, se tracer un chemin propre au travers de toutes ces tendances.

D'une part, *Penser entre les langues* nous apprend que c'est par sa confrontation directe avec les textes grecs qu'il a étudiés de manière plus sérieuse avec Jean Bollack, à partir des années 1950, et les œuvres philosophiques allemandes qu'il a enseignées à la Sorbonne, à partir de la décennie suivante, qu'il en est venu à s'inscrire fermement dans la tradition herméneutique et à s'opposer de front au structuralisme dont la position de principe ne permet pas, selon lui, de penser la fulgurance d'un sujet écrivant qui s'insère, certes, dans une tradition qui le précède, dans un certain état de la langue (plus particulièrement de la grammaire), tout en lui donnant aussi une flexion encore inexploitée (un style). En lieu et place d'une perspective linguistique héritée de Saussure, qui écarte tout particularisme et détermine de manière *a priori* les schèmes de pensée d'une personne dans le cadre du système dans lequel il s'inscrit, Heinz Wismann en vient donc plutôt à proposer de réintroduire de l'« *indétermination* » dans l'étude des discours en dégagant une place pour le « *vouloir-dire* » d'un individu. C'est ainsi que la création poétique peut alors se comprendre comme ce qui vient répondre aux « *insuffisances qui apparaissent quand on utilise cette langue [maternelle] dans certaines situations — où il s'agit de gérer et donc d'instrumentaliser* ».

D'autre part, on découvre aussi dans cet ouvrage que c'est en considérant la langue à la fois comme convention et comme invention qu'Heinz Wismann a renoué avec les figures de Schleiermacher et de Humboldt, par-delà Heidegger et même Gadamer, exploitant dans la foulée une potentialité obliérée par ces derniers, soit la pensée d'une « *logique du discours individuel* » (pour reprendre le sous-titre donné à l'édition française de l'*Herméneutique* de Schleiermacher) qui permet de rendre compte de « *différents niveaux d'individualisation* » selon qu'une personne se conforme aux

Heinz Wismann *Penser entre les langues*



Albin Michel
Bibliothèque Idées

expressions en vigueur à une époque donnée ou que, au contraire, elle tente de rendre compte de quelque chose qui ne se laisse apparemment pas cerner par la manière usuelle d'utiliser la langue. De ce point de vue, en sacrifiant une langue particulière au nom du « *langage originaire de la révélation* » et en isolant les mots et leurs potentielles significations étymologiques du discours dans lequel ils s'inscrivent, Heidegger et Gadamer n'auraient rien révolutionné, mais auraient plutôt consacré la tradition et soumis la pensée à une autorité arbitraire qu'il s'agirait d'« *écouter* », c'est-à-dire, finalement, à laquelle il faudrait obéir.

CONSÉQUENCES PRATIQUES DE CE RETOUR AUX SOURCES DE L'HERMÉNEUTIQUE

Pour ne citer que trois exemples des horizons ouverts par une telle approche inspirée de Schleiermacher et de Humboldt — où l'attention au sens (philosophie) ne prend pas le pas sur celle accordée aux phrases (philologie), et inversement —, on peut d'abord souligner le fait qu'elle nous

invite à ne pas confondre, comme c'est souvent le cas dans les traductions françaises, selon Heinz Wismann, une version donnée d'un texte ancien et son interprétation courante avec ce qu'était originellement celui-ci. Ce faisant, elle nous enjoint de nous pencher sur les variantes de ce texte de façon à mesurer le champ des possibles et à y chercher une cohérence, non dans les textes eux-mêmes, mais dans l'intention signifiante qui leur est sous-jacente et qui s'exprime diversement et imparfaitement dans une langue. Comme l'auteur le rappelle dans son livre,

du cosmos des premiers philosophes, cette lecture originale des fragments d'Héraclite nous offre l'occasion de renouveler sensiblement le regard que nous portons sur certaines d'entre elles.

Enfin, pour reprendre l'un des exemples donnés en introduction, en montrant que les propos de Nietzsche sur le péché et sa révolte contre l'idéal d'authenticité de Luther sont interprétés par Bataille comme un appel à la transgression et aux péchés véniels qu'un bon croyant peut toujours chercher à se faire pardonner,

déployer dans ses tours et détours, le plus grand mérite de cet ouvrage est sans doute l'esprit dans lequel il a été écrit. Comme l'affirme l'auteur : « *La véritable créativité humaine, c'est cette prolifération de différences. Et la bêtise humaine, c'est de vouloir camper sur l'une de ces différences, ou de vouloir les embrasser, dans un compromis. Il faut malheureusement — et c'est ça être cultivé — avoir la capacité de les laisser dans ce qu'elles sont, ces différences, tout en les appréciant* ».

Cette approche étant si fréquemment exprimée et revendiquée, la partie la moins inspirante (sans être pour autant inintéressante du point de vue des connaissances déployées) de *Penser entre les langues* est alors certainement la dernière où la compréhension des enjeux esthétiques de différents arts est soumise à une logique dialectique qui impose un schéma historique de développement aux créations citées. Celles-ci se réduisent du coup à la seule dimension prise en compte pour faire advenir une certaine finalité alors que, dans les chapitres précédents, c'est la joie de redécouvrir des œuvres qui ont le potentiel de questionner un tel cadre qui l'emporte. Par exemple, quand il est question de musique, il s'agit d'analyser les différents styles (Renaissance, baroque, classique, romantique) « *en termes de rationalisation par rapport au cadre unitaire d'une dissonance* », ce qui permet à Heinz Wismann de conclure, de manière prévisible et convenue, que le processus culmine avec le récit qu'est le *Tristan* de Wagner et que le rock « *n'est peut-être pas à rapporter à la musique dans son développement* ».

Cependant, même si l'on prend aussi en compte le foisonnement un peu brouillon de l'ensemble (un trait qui est assumé explicitement par l'éditeur) et ces étranges apartés biographiques qui se transforment parfois en mises au point et règlements de compte, ce livre contient tellement de pistes de recherche stimulantes que les réserves tout juste exprimées ne parviennent jamais vraiment à freiner le désir de poursuivre l'exploration de ce que l'auteur a parfois rapidement esquissé tout au long de l'ouvrage. ─

En lieu et place d'une perspective linguistique héritée de Saussure, qui écarte tout particularisme et détermine de manière a priori les schèmes de pensée d'une personne dans le cadre du système dans lequel il s'inscrit, Heinz Wismann en vient donc plutôt à proposer de réintroduire de l'« indétermination » dans l'étude des discours en dégagant une place pour le « vouloir-dire » d'un individu.

c'est là que se situe la pertinence des travaux du Centre de recherche philologique de Lille auxquels il a participé.

De plus, on peut relever que ce parti pris méthodologique a permis à Heinz Wismann de soutenir, contre l'interprétation heideggérienne, qu'il y a bien un sujet qui parle dans les écrits des présocratiques, une thèse apparemment anachronique philosophiquement parlant (puisqu'on juge habituellement qu'une telle notion apparaît lors de la modernité), mais syntaxiquement démontrée par l'étude des textes. Du coup, il a pu extirper le discours d'Héraclite des rets de la tradition et montrer que, à l'opposé de la croyance populaire, celui-ci met à distance toute préoccupation ontologique en insistant sur la différence entre le dire et le dit qui empêchera toujours une correspondance entre les mots et les choses. En prenant ses distances avec le cadre intellectuel du *Timée* de Platon qui, selon Heinz Wismann, aurait conditionné pendant des siècles notre rapport aux représentations

Heinz Wismann nous fait comprendre que, par-delà la réception « *ontologique* » de Heidegger à laquelle cette lecture s'apparente parfois de manière superficielle et trompeuse, c'est le catholicisme de Bataille qui lui fait personnaliser les propositions nietzschéennes et transformer celles-ci en métaphores de ce qui serait vécu par une personne en particulier, par un « *être empirique* ». Étant donné l'importance de cette interprétation dans la France de l'après-guerre, la prise en compte de cette dimension culturelle dans notre rapport aux langues dans lesquelles s'exprime une pensée philosophique ouvre la voie à une réévaluation qui reste à faire des célèbres commentaires de ce même Nietzsche qu'en ont ultérieurement tirés Gilles Deleuze et Jacques Derrida.

L'ESPRIT D'UN PERSPECTIVISTE

En plus de toute l'érudition d'une vie dédiée à la recherche qu'il permet de

Michel Foucault et le souci de vérité

PAR FRANÇOIS ROCHON

DU GOUVERNEMENT DES VIVANTS.
COURS AU COLLÈGE DE FRANCE. 1979-1980
de Michel Foucault
EHESS, Gallimard et Seuil, 380 p.

CAHIER DE L'HERNE MICHEL FOUCAULT
sous la direction de Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros et Judith Revel
Éditions de l'Herne, 415 p.

De 1971 à 1984, Michel Foucault a donné treize séries de cours au Collège de France. Celui qu'il livre au premier trimestre de 1980, *Du gouvernement des vivants*, marque un tournant. Il y a déjà quelques années qu'il traite du thème de la gouvernementalité, à la fois distinct de celui du pouvoir tout en lui étant coextensif. Lors de la séance du 1^{er} février 1978, dans le cours intitulé *Sécurité, Territoire, Population*, Foucault opère ce que Didier Bigo appelle, dans le *Cahier de L'Herne*, un « *coup de force théorique* » : à l'analyse des liens entre les trois notions du titre du cours, il substitue l'exploration du thème de la « *gouvernementalité comme excédant la souveraineté* » juridique des États de même que la soumission, contrainte ou volontaire, à la Loi. Alors que la prise en compte massive et plutôt brute du pouvoir objective tout individu en le confinant à des formes plus ou moins larvées d'asservissement, l'idée de gouvernementalité s'avère plus souple pour élaborer une théorie de la subjectivité qui ne liquide pas toute forme de liberté. Le thème du pouvoir renvoie invariablement aux notions de domination et de répression, auxquelles Foucault a préféré celle de normalisation, opérée par diverses instances et divers procédés de surveillance et de disciplinarisation. En contrepartie, le thème de la gouvernementalité renvoie à une multipli-

cité de conduites et de pratiques (gouverner, comme l'indique l'étymologie, c'est diriger, mener, conduire) : conduite de l'État, assurément, avec ses gouvernants et ses gouvernés, mais aussi conduite de soi en rapport aux autres et de soi en rapport à soi-même. Là où le pouvoir assujettit inmanquablement, la gouvernementalité laisse entrevoir différents modes de subjectivité, la sujétion étant l'un de ceux-ci.

ALÈTHURGIE

Du gouvernement des vivants opère donc le passage de l'étude de la gouvernementalité des populations, relative aux sociétés libérales modernes, à celle des individus, telle que conçue dans des textes grecs, romains et chrétiens de l'Antiquité. Le cours s'ouvre sur une superbe analyse d'*Œdipe-Roi*, œuvre de prédilection de Foucault. Alors qu'en 1973 (texte n° 139 des *Dits et écrits*) il considère Œdipe comme un enquêteur qui use de procédés préfigurant des formes juridiques d'établissement de la vérité, la perspective est différente en 1980 : Œdipe est considéré comme un gouvernant qui,

MICHEL FOUCAULT

DU GOUVERNEMENT DES VIVANTS

COURS AU COLLÈGE DE FRANCE
1979-1980

HAUTES ÉTUDES

EHESS
GALLIMARD
SEUIL

exerçant son pouvoir depuis une vérité qu'il doit établir, finit par se piéger lui-même au terme d'une enquête qui le désigne comme responsable des maux de Thèbes. La pièce de Sophocle constitue un cas exemplaire d'*alèthurgie*, mot que

Foucault invente pour désigner « l'ensemble des procédés possibles, verbaux ou non, par lesquels on amène au jour ce qui est posé comme vrai par opposition au faux, au caché, à l'indicible, à l'imprévisible, à l'oubli », tout en précisant « qu'il n'y a pas d'exercice du pouvoir sans quelque chose comme une aléthurgie. » Si Œdipe est déchu de son pouvoir, ce n'est pas tant en raison de ses crimes (parricide, inceste) que parce que l'exercice de celui-ci est incompatible avec une vérité à laquelle même le roi ne peut se soustraire tant elle se manifeste de façon éclatante.

exemplaire l'édition critique du cours : il retrace les références précises des nombreuses citations grecques et latines, les replace dans leur contexte tout en les commentant au besoin, et situe le cours dans le parcours du philosophe.

La subjectivité étant « le mode de rapport de soi à soi », qui dédouble l'individu en un sujet qui connaît et un objet à connaître, Foucault étudie les divers procédés et rites d'aléthurgie par lesquels le chrétien est amené à « dire vrai à propos de lui-même, de ses fautes, de ses désirs, de l'état

« une procédure de subjectivation qui s'est formée et développée dans le christianisme » et qui a fortement marqué toute l'histoire des subjectivités occidentales.

SAVOIR, POUVOIR, VÉRITÉ

Il n'est pas possible ici de rendre compte des quelque 45 articles dont se compose ce *Cahier de L'Herne*, en plus de la dizaine de textes inédits (plutôt mineurs, sauf deux études sur Manet) de Foucault. Disons que la plupart font le point, avec beaucoup de justesse, sur l'un ou l'autre des trois grands axes thématiques qui recoupent trois périodes dans le travail du philosophe.

La notion de savoir constitue le premier de ces axes, caractéristique des années 1950 et 1960. De ses premiers écrits sur la psychologie jusqu'à *L'archéologie du savoir*, en passant par *Les mots et les choses*, l'œuvre maîtresse de cette période, Foucault n'a cessé de remettre en question l'opposition entre science et non-science, non pour invalider la science comme discours de vérité, mais pour montrer qu'elle se constitue paradoxalement autant par ce qu'elle reconnaît comme lui appartenant que par ce qu'elle rejette. Dans l'un des meilleurs articles du *Cahier de L'Herne*, François Delaporte distingue l'histoire archéologique foucauldienne de l'histoire épistémologique telle que pratiquée par Bachelard et même Canguilhem : alors que la seconde « prend pour norme la science constituée » et considère les modalités du non scientifique comme des « conditions d'impossibilité » de la science, l'archéologie montre que le non scientifique peut opérer également comme « *conditio[n] de possibilité* » de formation des sciences. « En libérant l'histoire de la tutelle de l'épistémologie, Foucault montre que ce qu'elle exclut rend possible ce qu'elle privilégie : Darwin, Claude Bernard et Pasteur s'inscrivent dans l'espace ouvert par Cuvier, Bichet et Broussais. » Et cet espace ouvert, dont Delaporte donne un exemple relatif aux sciences naturelles, c'est celui que constitue le domaine général du *savoir* — conçu non comme instance de normativité épistémologique, mais comme système de règles discursives qui participent à la formation des sciences sans se limiter à ces dernières.

Mais le savoir, quel qu'il soit, comporte des effets de pouvoir qui jouent autant dans sa propre élaboration que dans les

Du gouvernement des vivants opère donc le passage de l'étude de la gouvernementalité des populations, relative aux sociétés libérales modernes, à celle des individus, telle que conçue dans des textes grecs, romains et chrétiens de l'Antiquité. Le cours s'ouvre sur une superbe analyse d'Œdipe-Roi, œuvre de prédilection de Foucault.

Cette notion d'aléthurgie permet à Foucault de réorienter ses recherches sur le pouvoir. Recherches qui, précise-t-il, effectuent un double déplacement par rapport à l'analyse coutumière, issue du marxisme, axée sur l'idéologie : « l'un allant de la notion d'idéologie dominante à celle de savoir-pouvoir, et puis maintenant, de la notion de savoir-pouvoir à la notion de gouvernement par la vérité. » Le cours de 1980 ne réalise qu'une partie de ce très vaste programme qu'il poursuivra jusqu'en 1984. Et cette partie, qui porte sur le gouvernement de soi, et relève du domaine de l'éthique, l'amène à s'intéresser à différents régimes et actes de vérité tels qu'élaborés dans le christianisme primitif.

Distinguant deux types de « régime de vérité », celui des actes de foi (adhésion du sujet à une vérité révélée) et celui des actes d'aveu (exploration par le sujet de ses vérités cachées), Foucault s'arrête longuement sur le second, duquel relèvent le baptême, la pénitence et surtout la direction de conscience. Patiemment, rigoureusement, respectueusement, il lit et commente les Pères de l'Église, notamment Tertullien, Clément d'Alexandrie et Cassien. Michel Sellenart assure de façon

de son âme ». Ni le baptême ni même la pénitence, pratiques qui se constituent du ^{II}^e au ^{IV}^e siècle, n'auront véritablement cette fonction dans le christianisme primitif ; il faut attendre que l'institution monastique codifie, à partir du ^V^e siècle, la pratique de la direction de conscience pour que s'établissent des « formes de verbalisation [et] d'exploration de soi ». Le baptême et la pénitence participent d'une « dramaticité » de la vérité : le premier constitue un rite d'entrée en religion du catéchumène, en vertu duquel il se reconnaît comme pécheur devant Dieu ; le second renvoie à un ensemble d'activités, en grande partie non verbales, grâce auxquelles le pécheur expie ses fautes. L'examen de conscience, assuré dans le cadre de la direction spirituelle, est fondé sur la pratique constante de l'aveu : celle-ci institue des formes de véridiction qui obligent tout pénitent à dire la vérité sur lui-même, non pour mieux se connaître et se maîtriser comme dans la direction antique, mais pour pénétrer dans les replis ombrageux de son âme et renoncer peu à peu à soi par le moyen d'exercices d'obéissance à l'autre. Foucault voit dans cette « mise en discours perpétuelle de soi-même », codifiée par le monachisme,

différents registres sociaux où il opère. Deuxième grand axe thématique de la pensée de Foucault, caractéristique des années 1970, et dont *Surveiller et punir* est le principal titre, l'analyse du pouvoir résulte, notamment, d'une « *confrontation avec Marx* », comme l'indique Roberto Nigro. Cette confrontation n'a rien d'une séparation ou d'une récusation ; en fait, ce n'est pas tant de Marx que Foucault s'éloigne que de différents marxismes qui ont eu cours à l'époque. En bref, écrit Nigro, « *les relations de pouvoir ne doivent pas être considérées d'une manière quelque peu schématique comme, d'un côté, il y a ceux qui ont le pouvoir et, de l'autre, ceux qui ne l'ont pas ; d'un côté, il y a la classe dominante, de l'autre, la classe dominée.* » À l'analyse de la trilogie domination-répression-aliénation, Foucault substitue celle du *dispositif* — conçu comme un ensemble de normes, de techniques et de procédures, que des savoirs produisent tout autant qu'elles le produisent, et en

fonction desquelles diverses instances (état, classe, communauté, individu) exercent une forme ou une autre de pouvoir.

Le dernier Foucault, celui des années 1980, est peut-être le plus énigmatique au regard du travail accompli jusque-là. Alors qu'il a peu exploré les époques antérieures à la Renaissance, il plonge pour de bon dans l'Antiquité, qu'il ne quittera plus, comme l'attestent les deux derniers tomes de *Histoire de la sexualité*, et réaménage sa réflexion autour de la notion de vérité. Dans l'un des rares articles du *Cahier de L'Herne* qui s'en distancient, Pascal Engel impute à Foucault une conception « *nihiliste nominaliste historiciste* » de la vérité : « *sa généalogie et sa critique des régimes de vérité n'affect[eraient] en rien la vérité elle-même.* » Certes, plus que le savoir et le pouvoir, cette notion est problématique. En entrevue, Daniel Defert indique que Foucault voulait comprendre « *comment on peut être dans le vrai sans métaphysique*

de la vérité. » Or, s'il n'y a pas de vérité absolue, pas plus que de sujet transcendantal, cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a pas de vérité ou même de sujet. En analysant, à partir du cours *Du gouvernement des vivants*, les divers régimes et actes de vérité chez les Grecs, les Romains et les premiers chrétiens, Foucault considère la vérité non comme une simple donnée, ni même comme un rapport d'adéquation entre un discours et une réalité, mais comme un ensemble d'épreuves de véridiction en vertu desquelles se constituent différents modes de subjectivation des individus. Et parmi ces modes, outre la pratique de l'aveu codifiée par le christianisme primitif, il étudie, au fil des autres cours et des publications des années 1980, le souci moral de soi, l'expérience sexuelle des plaisirs, le franc-parler (*parrhesia*) comme manifestation de liberté, le courage éthique de dire vrai au sein de la cité. Comment peut-on encore parler d'un Foucault nihiliste ou même anarchiste ?



Rappeler les fantômes

PAR GUILLAUME ASSELIN

RAPPELER ROLAND
de Frédéric Boyer
P.O.L, 390 p.

PHÈDRE LES OISEAUX
de Frédéric Boyer
P.O.L, 106 p.

L'œuvre multiforme de Frédéric Boyer témoigne d'une véritable passion pour le passé, qu'il s'emploie à revisiter et réanimer de toutes les façons possibles. Par la traduction, d'une part, qui insuffle au texte d'origine une nouvelle vie en assurant son passage et sa réincarnation dans une langue accessible au plus grand nombre. On en rajeunit l'accent, reverdit

la voix, retrouve les rythmes perdus en chemin, désensable le sens pour que chante à nouveau la source qu'une traduction trop sage aura fait se tarir. On pense, bien sûr, à la nouvelle mouture de la Bible parue en grande pompe chez Bayard, en 2001. Il y a eu aussi les *Sonnets* et *Richard III* de Shakespeare, en 2010. Et cette année, cette nouvelle traduction de

la *Chanson de Roland*, un texte phare, aux racines même de l'identité et de la langue françaises. À cette activité de traduction s'ajoute, d'autre part, la création, qui se présente souvent sous l'espèce d'une *recréation* ou d'une *réécriture*, une sorte de reconstitution poétique d'un texte plus ou moins ancien qu'il s'agit de rendre (au) présent, de rappeler à notre

mémoire, de réveiller d'entre les morts en développant ce qui, en lui, était resté à l'état de possible, suspendu à cette parole à venir qu'il appelle et porte en germe. « *Vite, parler pour ranimer les choses qui se sont tuées* », lit-on dans *Arrière, fantômes !* (1996), dont le titre en trompe-l'œil sonne plutôt comme une convocation que comme une conjuration.

Aussi pourrait-on parler de l'œuvre de Boyer comme d'une œuvre *hantée*, envahie par toute une cohorte de fantômes et de revenants dont il s'agit de répercuter l'écho, de faire entendre les voix voyageuses. Celle d'Abraham qui, parachuté dans notre monde où il revêt l'habit de l'émigré et du réfugié, devient le foyer d'une interrogation sur le déplacement, la migration et l'exil contemporain (*Abraham remix*, 2005). Celle d'Hammurabi, roi de Babylone, dont l'écrivain transcrit le Code sous forme de poèmes (*Hammurabi Hammurabi*, 2009). Celle d'Orphée descendant aux enfers pour retrouver ses souvenirs ressuscités. Celles de Roland et de Phèdre, enfin, auxquelles il est maintenant temps de prêter l'oreille.

PORTRAIT DU TROUVÈRE EN CHAMAN

Écrits en simultanément, les trois textes réunis dans *Rappeler Roland* forment un triptyque : un « *monologue-vision* » conçu comme un poème, une nouvelle traduction du texte médiéval, un essai sur l'actualité intempestive de la *Chanson*. Trois voies pour « *rejouer notre mémoire du combat, des guerres et de l'honneur* ». On ne s'étonnera pas, au regard de cette *hantise* qui traverse et transite l'œuvre de Boyer, que celui-ci place d'emblée son projet de rappel et de résurrection sous les auspices du chamanisme. Comme le *medecine man* sioux partant à la recherche des âmes perdues afin d'en apaiser l'errance, il s'agit ici de rapatrier Roland, ce « *frère trop longtemps absent* », de ce côté-ci du temps.

De la même manière que le chaman mimait avec force cris et gesticulations son voyage dans le monde des esprits devant le clan autour de lui réuni, le jongleur engageait tout son corps dans le récit qui n'avait de sens et d'efficacité qu'à être acté, performé, adressé à l'intention d'un auditoire. La *geste*, ainsi que son nom l'indique, désignait au Moyen-Âge

« *une sorte de poème action capable d'activer la mémoire de tous* ».

Elle engageait une participation de l'être tout entier, une sorte de connexion organique à cette mémoire des gestes que nous avons bannie de nos récitals et de nos colloques, où l'on ne voit plus parler désormais que des têtes sans corps, des « *têtes sans force* » (Homère, à propos des morts aux enfers). À la distance critique, conçue comme une véritable névrose de défense contre les puissances et le trouble à l'œuvre dans les œuvres, la *geste* médiévale oppose un véritable *corps à corps* : « *Raconter c'était nous convoquer à un rendez-vous actif avec l'histoire qui n'avait de réalité que par cette participation de la performance du conteur ou de celui que l'on appelait trouvère : littéralement celui qui trouve en racontant ou en inventant [...]* ». Une « *[s]orte de chaman [...] qui activait le passé dans la parole* ».

CATHARSIS, EXORCISME

Il faut, pour comprendre la signification d'un tel poème, rompre avec nos habitudes de lecture et l'idée que l'on se fait de la littérature, sortir de nos représentations — renouer le fil de la mémoire à l'invention. Le monde médiéval, en effet, ne conçoit pas la remémoration comme une simple restitution d'un passé mort qu'il suffirait d'éveiller ou de ressusciter en le tirant des boules à mites, mais comme une authentique création ou recreation du passé. Le rappeler, c'était l'inventer au moyen du récit conçu comme force de convocation, d'appel et de rappel des histoires et des légendes au fondement de notre identité, de notre langue et de notre communauté.

De notre présent, aussi bien, puisque cette histoire, ce combat, cette mémoire blessée, ce sont également les nôtres. « *Nous sommes tous les fils parlant de Roland* », héritiers de sa guerre, de sa

Frédéric Boyer

Rappeler Roland

Rappeler Roland
Chanson de Roland
Cahier Roland

La bataille
est merveilleuse
et totale

P.O.L

souffrance, de son orgueil, de sa passion pour la destruction. C'est bien à tort que nous nous croyons devenus étrangers à cet esprit du combat, à ce désir d'en découdre, nous les civilisés, nous les modernes, nous les tard venus convaincus de n'avoir rien à voir avec ces barbares sanguinaires assoiffés de mort, alors que la guerre est partout, que nous sommes peut-être, plus que jamais, voués à la violence pour ne pas savoir la dire, pour n'avoir pas le courage et l'honnêteté de la reconnaître.

Jouer le combat en le racontant et en le représentant au moyen du récit qu'on en fait, c'est la meilleure façon, pour les gens de naguère et d'aujourd'hui, pour les humains de toujours, d'exorciser la pulsion de mort dont on se condamne à être les marionnettes aussi longtemps qu'on ne la prend pas en charge à travers une parole elle-même *batailleuse*, capable de transmuter l'horreur et la pitié en un plaisir et une jouissance qui ne soient pas destructeurs mais réparateurs. « *Ce que rappelle alors la Chanson de Roland, c'est la bataille comme imaginaire éthique où reprendre vie et trouver l'expression de notre désarroi contemporain dans un monde dont la violence même nous paraît devenue obscure. Violence dont seule une*

histoire de trahison et de vengeance pourrait témoigner pour nous en guérir ». Si l'écrivain se projette dans la peau et le rôle du chaman, c'est précisément parce qu'en lui, guérir et raconter ne sont qu'une seule et même chose. Le narrateur sacré est aussi *medecine man* et Roland, un « *personnage-guérison* » dont l'épopée se conçoit, selon la très

« On livre mon corps en otage aux habits neufs d'un inconnu, à des habits d'union et de noces qui ne vont plus à personne. Ça craque de partout. [...] Ne sommes plus que des âmes sèches. [...] Vous vous en foutez, je suis à tous ».

Phèdre, c'est la vérité toute nue, trop crue pour ne pas être indécente. C'est le

ENTRER DANS LA MÊLÉE

D'où l'urgence de dénouer l'écoute, de savoir entendre l'appel à l'aide sortant de la bouche blessée de tous les Roland et de toutes les Phèdre de la terre dans lesquels nous avons nous-mêmes à nous reconnaître. Méditer cette parole du Thésée de Boyer : « *Dis-toi que chaque histoire humaine cache en elle un enfant perdu. Un de ces mal grandis que nous appelons mon fils ou ma fille. Incapables que nous sommes de comprendre leur souffrance sans paroles* ». Roland, Phèdre : fils, mère, frère, sœur, cousin, cousine, compagnon de route, amante, camarade de combat, soldate du désir. C'est vous. C'est moi. C'est nous tous qui parlons à travers eux, qui les inventons et les faisons venir ou revenir pour connaître notre propre détresse, guérir de notre folie et de notre douleur. Nous tous qui, à travers la voix fêlée de la petite reine noire, mendie un peu de cette attention et de cette compassion guérisseuses : « *Approchez-vous. Courez au secours de mon désir puisqu'il est là-dedans qui n'ose se montrer. Pourquoi garder vos cœurs comme des soupiraux de tôle ? Opérez-moi. Ouvrez-moi* ».

Nous avons tous à être les chamans de notre propre histoire, à se faire les *medecine man* de notre âme en miettes et de notre mémoire souffrante. Nous avons tous à apprendre à laisser (re)venir les fantômes afin de connaître ce qui nous hante et, l'apprenant, le comprenant, en être enfin délivrés. Comprendre que la psyché est un champ de bataille, l'âme un terrain miné — « *Mon cœur est une bombe* », affirme Phèdre, cette sœur secrète de Roland — que la parole seule peut désamorcer. Se souvenir que « *Polemos est le père de toutes choses* » (Héraclite), qu'on ne peut, dès lors, simplement prendre congé de la violence qui nous habite et qui nous fonde en tant qu'êtres de désir et de tension sans coup férir. Qu'on ne peut dire adieu aux armes et apaiser la guerre qui fait rage en nous, et partout au dehors de nous, qu'en entrant soi-même dans la mêlée, qu'en s'engageant corps et âme dans la parole pour transmuter l'extraordinaire énergie de destruction qui irrigue et enflamme le Grand Corps de l'Humanité en une puissance de création plus formidable encore. Et, pour cela, (oser) l'écrire. —

Phèdre, c'est aussi, sous le masque de la mère monstrueuse, de la veuve noire, de la reine suicidée, de la femme-sirène, de la femme fatale, maudite de toute éternité, la femme enfant, dont l'âme et le cœur se sont cassés, quelque part, comme de vulgaires jouets qu'aucune main n'a su ramasser, qu'aucune parole n'a su réparer ni guérir.

belle expression de Boyer, comme « *la reviviscence par visions du monde inoubliable de nos blessures* ».

« CŒUR BRÛLANT DANS NOIR TOTAL »

Si Roland apparaît ainsi comme notre frère de douleur, notre cousin fantôme d'où monte le chant de l'adolescence blessée, écrasé sous la dette du Père fantasmé (Charlemagne), Phèdre est notre sœur tragique, notre mère morte-vivante, le spectre de nos désirs les plus noirs, les plus inavouables. Elle nous revient ici en talons hauts, sous les guipures d'une « *pin-up* » sur le retour, d'une « *pute sentimentale* » qui a soif de se venger des violences dont elle a été tout à la fois la victime et le théâtre. « *Phèdre a sombré dans l'âme commune, dans l'immense cœur des gens effrayés de leurs désirs et de leurs obscénités cachés. Je suis revenue vider chez vous tous mon cœur plein comme un opéra sanglant* ». Phèdre, c'est toutes les femmes, Pénélope ou Hélène faisant le trottoir, toutes ces héroïnes oubliées, trop vivantes et trop brûlantes pour qu'on ne veuille pas les faire disparaître, les effacer de nos mémoires, les bannir de nos vies — sacrifiées au désir des hommes, abandonnées à leur concupiscence sans frein, offertes sans le savoir, ouvertes sans le vouloir :

refus du refoulement, la passion et les pulsions déchaînées, l'extraordinaire beauté de la monstruosité assumée, la cage du cœur éventrée. « *Je suis noire depuis si longtemps et vais à l'abîme en le sachant* ». C'est la mère incestueuse qui, mariée au roi des morts, se désespère de n'être pas aimée de son presque-fils, rêvant d'en être dévorée vivante : « *Ta mère, tu aurais pu la posséder comme on mange des fleurs et faire du monde un printemps. Ah nous étendre dans la boue pendant que ton père s'enrouait d'honneurs et de devoirs* ».

Phèdre, c'est aussi, sous le masque de la mère monstrueuse, de la veuve noire, de la reine suicidée, de la femme-sirène, de la femme fatale, maudite de toute éternité, la femme enfant, dont l'âme et le cœur se sont cassés, quelque part, comme de vulgaires jouets qu'aucune main n'a su ramasser, qu'aucune parole n'a su réparer ni guérir. « *Mon âme poupée s'est noyée* ». Perdue dans le noir de la mémoire, parlant une « *langue fantôme déchirante* », déchirée, elle ne souhaite plus que disparaître, qu'on enterre, avec elle, l'impossibilité de vivre le désir qui la ronge depuis si longtemps, trop longtemps — depuis toujours : « *Je voudrais creuser de mes doigts un petit trou dans la terre pour y enfouir mon désir. Je voudrais être un trou. Un oubli* ».

Refuser

PAR FRANÇOIS DUMONT

CHIEEN DE FUSIL

d'Alexie Morin

Le Quartanier, « Série QR », 67 p.

Un extrait des *Frères Karamazov* ouvre *Chien de fusil*, premier recueil de poèmes d'Alexie Morin, et dessine une opposition qui restera irréductible entre « là-bas » et « ici » : « *Moi, leur pain, je pourrais m'en passer complètement, je n'en aurais aucun besoin, si j'allais ne serait-ce que dans les bois, et là-bas, je vivrais de baies et de vachottes, alors que eux, ici, leur pain, ils ne le quitteront pas et, donc, ils seront liés au diable.* »

Le livre met en scène une marge : dans les bois, un jeune couple refuse d'intégrer la société en lui opposant une exigence radicale. Ici, la poésie ne s'en prend pas à elle-même, mais à un monde qu'elle rejette.

FUYARDS ET CLOCHARDS

Le recueil réunit des fragments de prose narrative et quelques textes en vers. Dans les passages en prose, l'intertexte des romans de Réjean Ducharme est frappant : les deux jeunes personnages rappellent les couples qui, dans plusieurs romans de Ducharme, dénigrent l'univers adulte : les deux fuyards vivent « *de l'espoir que nos parents se tueront en voiture et que, nous croyant morts, la police ne nous cherchera pas* » ; comme dans *L'hiver de force*, la narratrice ne désire comme lecture que « *de vieux livres sur la flore* », et les « *deux personnages sans sexe* » ont « *la même silhouette* » (d'ailleurs, la narration est assumée par l'un ou l'autre sans qu'on s'aperçoive du changement autrement que par l'accord épique des adjectifs ou des participes au masculin, jusqu'à ce que la narratrice se distingue de Vincent par son désir de rester du côté de la vie). Alors que Ducharme intègre la poésie au roman (par l'écriture, mais aussi par de nombreuses références), ici c'est la poésie qui intègre le romanesque.

Un deuxième intertexte est aussi très présent : la poésie de Jacques Brault. En 1990,

dans *Il n'y a plus de chemin*, Brault mettait en scène un clochard qui se parlait à lui-même de ce qu'il avait perdu. Cette figure de clochard errant correspond aux deux personnages de *Chien de fusil*, et on observe dans les deux recueils la même cohabitation de proses narratives et de poèmes brefs en vers. On lit jusqu'au titre du livre de Brault dans le poème qui clôt la section centrale du recueil : « *dispersées miettes d'amour et de mort / qui brillent l'or des fous / dans tes tiroirs cubes d'or et dents / de crânes trouvés nous avançons / là où il n'y a plus de chemin qu'entre / les montagnes le soleil tombe et nous / furtifs et doux comme des rêves / du silence* ».

Le recueil d'Alexie Morin (comme celui de Brault) active un troisième intertexte : celui du « *mauvais pauvre* » de Saint-Denys Garneau. Ce « *mauvais pauvre* » est lui aussi un errant : « *C'est comme un mendiant aux yeux mauvais qui interroge* ». Chez Morin, la poésie de Garneau est par ailleurs présente par les motifs des os, des jeux d'enfants et de la cage (les derniers mots du recueil évoquent même directement le poème « *Cage d'oiseau* » : « *j'essayais de toucher tes poumons, ton cœur à travers sa cage* »).

TEMPS MORT

En plus de la marginalité, un autre fil négatif relie le mauvais pauvre de Garneau, le clochard de Brault et les fuyards de Morin : l'immobilisation du temps. Dans *Chien de fusil*, elle est plusieurs fois exprimée : « *le futur est arrivé et il durera toute la vie* », ou encore, un peu plus loin : « *J'aperçois le futur, pareil comme aujourd'hui* ». Devant l'« *irréversible* », Garneau répondait par un dépouillement conduisant au silence ; Brault, par l'oxymore qui laissait attendre dans la dérégulation la révélation de son contraire. Alexie Morin répond par l'antithèse. À la fin du recueil, Vincent repousse



sa compagne qui est allée en ville, parce que, dit-il, « *tu touches aux autres. Ce qui te suit pendant ta traversée de mon côté, c'est terrible. Même l'eau ne peut laver ça* ». Alors que le mendiant de Garneau était situé dans une perspective morale et que le clochard de Brault illustrait un constat ontologique, les marginaux de Morin soulèvent une question politique : comment tenir une position de refus ?

Une exigence se dresse en dépit de la perte du temps, comme on le lit dans ce bref poème : « *Il attend quelque chose de fulgurant, il lui faudrait l'autorité de l'éclair, de la lumière qui tombe et le choisit, il attend en silence et à chaque battement de son cœur ça répète plus jamais, plus jamais, plus jamais.* »

L'attente continue, exaspérée par le sentiment que la fulgurance ne viendra pas. Cette position est à la fois désespérée et résolue, comme le chien de fusil est à la fois figure du repli et du combat.

La mémoire vive des corps blessés

PAR PIERRE POPOVIC

CELUI DES « LAMES »
de Anne-Marie Albiach
Éric Pesty Éditeur, 20 p.

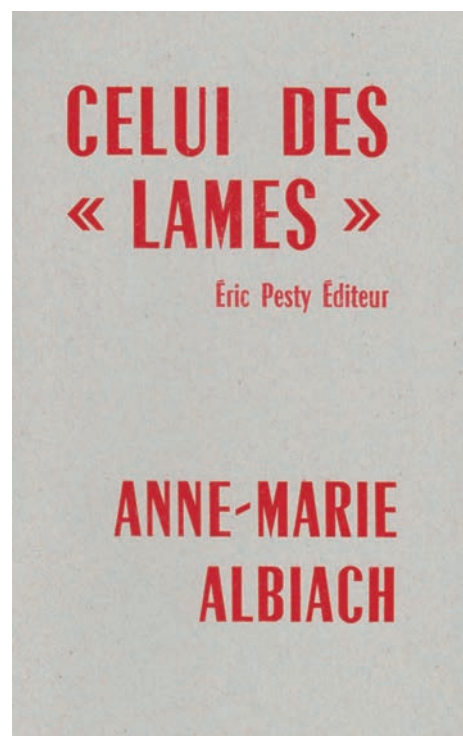
CONFIGURATION DU DERNIER RIVAGE
de Michel Houellebecq
Flammarion, 96 p.

Albiach, Houellebecq. Une telle juxtaposition est hérétique ou inconvenante. Hormis le parallélisme de la matière acoustique de leurs noms, rien *a priori* ne la justifie. La première est discrète autant que le second est connu comme Barabbas et a tout fait pour l'être jusqu'à goncourtiser avec succès. Ils ont tous deux écrit de la poésie, dira le flâneur, mais est-ce bien du même art qu'il s'agit ? La hauteur du ton, l'érotique crue et tenue, l'inscription du sujet dans la matière typographique, l'ancrage philosophique, la densité du sens, les blancs en guise de couleur de la passion et du jouir, l'élan inimitable, net et franc, des attaques de séquences : « *Chaque nuit / élabore une mise / en scène de l'enfance à la / sénilité. [...] PAROLE MULTIPLE : le regard / L'IMAGE ne s'estompe pas, / elle émerge dans le désir / sous des vêtements divers* » (Mezza voce. Poésie, Flammarion, 1984), qu'ont à voir ces traits qui rendent la poésie d'Anne-Marie Albiach reconnaissable entre toutes avec les alexandrins, les hexamètres ou les octomètres de mirliton, les rimes nunuches, l'énonciation oblomovienne, le ton geignard, la débandade affective chéris par Michel Houellebecq : « *Et tout seul, dans la nuit, je bande / Autour d'un halo de douceur / J'ai envie de poser ma viande ; / Je me réveille, je suis en pleurs* » (Poésies, Éditions J'ai lu, 2000) ? Rien, sans doute. Et pourtant, la parution récente, pratiquement en même temps, de deux recueils, fait apparaître une base

commune entre ces deux écrivains si différents : l'un et l'autre offrent une réponse proprement lyrique, mais d'un lyrisme qui n'a rien d'enlevé, à l'instrumentalisation économique et politique des corps telle qu'elle s'impose avec violence dans les sociétés occidentales contemporaines.

LA CALME HORREUR DU VIDE

Tout part comme il se doit d'une perte d'amour : « *Un amour. Un seul. Violent et définitif. Brisé.* » Fidèle à sa manière, le poète de *Configuration du dernier rivage* ne détourne pas les yeux du vide qui se présente à lui. Dans une première partie intitulée « *L'étendue grise* », qui est celle de la vie, il traite le sentiment d'abandon éprouvé par l'amoureux sans détour et refuse les leçons des autres. L'aveu est net et sans complaisance, c'est la mort qui s'est emparée de lui : « *Depuis sa disparition [...] Je suis en train de crever, c'est tout* ». Le poème « *Loin du bonheur* » exprime sans aucun ménagement pour soi le désarroi consécutif au manque de l'autre. La souffrance est si forte qu'elle touche non seulement la relation, mais le sentiment d'aimer lui-même. S'ensuit une perte de soi qui s'ouvre béante sur une perte du monde, le sujet s'en trouvant doublement étranger.



Aucune consolation n'est ici accordée à la poésie, à la littérature ou à la connaissance. Quant à la politique, elle devient elle-même creuse, inepte, insignifiante. Pourtant, au milieu du désastre, non sans agacement, un fait insistant : « *Et on espère toujours.* » C'est bien le paradoxe, et le lot de la condition de l'amoureux délaissé : contre toute raison, enkysté de désespérance, un espoir

vivote et tremble encore, comme une ardeur cachée dans des veines blessées, ultime coup de *Vénus tout entière à sa proie attachée*. Mais ni le ton ni la langue ni le vers de Houellebecq ne vont vers la tragédie. Tous trois disent au contraire l'effrayante banalité de la brutalité du désenchantement qui traverse le sujet.

Les deuxième et troisième parties, « *Week-end prolongé en zone 6* » et « *Mémoires d'une bite* », sont des chefs-d'œuvre de cruauté morose. La poésie que les vers jouent en est une de la retombée. Tout n'est que fin de journée, soir qui descend, regard fixe au sol, fin de partie. La première personne vire à l'indéfini quand bien même elle demeure dite au « je ». Les souvenirs ont une touche à pleurer : on se lisait autrefois des « *poèmes touchants, sensibles et narcissiques* », on croyait à la vie. Les aventures érotiques de naguère sont plus dérisoires encore à distance : ici du plaisir avec des Allemandes en guise de « *fantôme de transcendance* », là des jeunes filles de province bien trop jolies pour une « *bite [...] incompétente* », tantôt un rictus devant deux couples de touristes américains tantôt une vacherie morose à l'évocation d'un visage malgracieux. Au milieu du passage des Maud, Delphine et Joséphine de rencontre, la notation d'une maladie rongeuse, sécrétant des carcinomes qui grignotent la chair, et ce bilan avant-coureur : « *Toute vie est une sépulture // Tout futur est nécrologique / Il n'y a que le passé qui blesse, / Le temps du rêve et de l'ivresse. / La vie n'a rien d'énigmatique.* » Cependant, quand tout ceci semble ne concerner que le sujet lyrique, une série de connexions abruptes projettent la vie intime sur l'écran de la condition humaine contemporaine. Le texte se tient à large distance tant des jubulations postmodernes que des complaisances nostalgiques, de quelque nature que les unes et les autres soient. Considérant la vie comme une modalité du vide, considérant l'idée qu'il y aurait une énigme du monde comme une mauvaise plaisanterie, considérant les relations sociales comme un jeu de dupes, considérant la manie du « *Top Santé* » comme burlesque et les courses cyclistes comme la version conjoncturelle de l'histoire humaine, considérant la mort comme définitive et le bonheur comme une promesse de destruction, le sujet n'en frémit pas pour autant. Notaire du désastre, il en acte les minutes.

Et pourtant, annoncée par des expressions comme « *cette affreuse obstination d'être* » ou « *j'ai toujours su / Que j'atteindrais l'amour* », une lumière désormais intense troue la nuit. Le retour du refoulé a pour une fois du bon : « *Mon premier amour infirmé / Il a fallu que tu reviennes.* » Ce rétablissement n'est bien sûr pas donné pour une nouvelle sublimation. Les vers restent maîtrisés, avec douze ou huit ou six temps respectueusement comptés, les rimes sont quelquefois à la ramasse (« *TF1* » avec « *chien* », « *ironie* » avec « *canaris* ») et de préférence plates. Signes du désarroi intérieur, les contradictions ne sont jamais levées : « *Il n'y a pas d'amour* » cohabite à quelques poèmes de distance avec le futur étonnant de « *Nous vivrons mon aimée sans aucune ironie* ». La nuit, la mort, l'immobilité muette des choses, la déchéance physique et morale restent omniprésentes, mais elles gravitent désormais autour d'un noyau lyrique assumé, ferme : « *Je te revois dans la lumière, / Dans les caresses du soleil / Tu m'as donné la vie entière / Et ses merveilles* » ; « *Et l'amour, où tout est facile, / Où tout est donné dans l'instant. / Il existe, au milieu du temps, / La possibilité d'une île.* » Un pari quasiment pascalien, dieux mis à part, anime ces séquences. Elles disent deux choses. D'une part que l'ensemble des émotions amoureuses et affectives inscrites dans la mémoire du corps constitue une réserve d'espérance pour qui sait frémir, d'autre part que le sentiment d'un « *je voudrais y croire* » suffit à vivre malgré le jugement porté sur la vacuité de toute foi, quelle qu'en soit l'obédience.

LA CICATRICE DES MOTS

S'il aborde un autre état du corps que les recueils précédents, *Celui des « lames »* offre néanmoins une synthèse du travail poétique réalisé par Anne-Marie Albiach depuis la publication de *Flammigère* en 1967. Depuis lors, une dizaine de recueils ont balisé un parcours d'une qualité et d'une densité exceptionnelles. Exigeante à l'envi, dialoguant souvent avec d'autres arts, l'œuvre était nécessairement rare. À la relire, il n'y a pas une ligne à jeter dans cette entreprise qui dépasse la contention qu'elle

Michel Houellebecq Configuration du dernier rivage



active entre l'épicurienne folie érotique de Bataille et l'attentive folie sémiotique de Mallarmé. *État* (1971, 1988), *CÉSURE : le corps* (1975), *Mezza Voce* (1984, 2002), *L'EXCÈS : cette mesure* (2004) sont autant de temps forts d'une aventure dans le langage qui tourne autour d'un noyau dur qui peut se résumer en quelques phrases. Notre propre corps nous est inaccessible dans sa consistance et son entièreté. Ni les sens ni la langue ne nous permettent de le penser ou de le ressentir pleinement. Il ne nous parle et ne nous advient que par instants, par éclats, par flammèches (des flammes qui errent, « *flammigères* »). L'amour, tout particulièrement l'amour physique, nous le donne mieux à vivre si et seulement s'il assume un réel mouvement vers l'autre, cependant que son intensité non seulement nous dépasse, mais par surcroît nous déplace en sorte que la grandeur de l'amour est de nous apprendre ce que c'est que le *corps autre* (lequel n'est pas le corps d'un autre). La béance reste en conséquence permanente. Il revient à l'écriture d'en accepter l'existence sans désolation et d'exonder du vide chaque instant, chaque éclat, chaque flammèche provisoire où le corps a rencontré le mot. Ces cristallisations éphémères sont l'agenda même de la vie et constituent une identité mouvante, profondément individuelle, irrécupérable par n'importe quel pouvoir, qu'il soit cognitif ou

politique. Un tel résumé est bien sûr approximatif et ne rend guère justice à l'invention formelle des textes. Auxquels il faut aller en s'efforçant d'être à la hauteur des stances¹.

Comme toujours ou presque, il traîne une fiction dans l'arrière-monde du recueil,

donnant au corps et à ce qui misérablement le dit des moyens : des possibilités de géométrie inscrites dans la mémoire des désirs (*État*), du chant et de la musique (*Mezza Voce*), des bouts de grammaire et de prosodie (*CÉSURE : le corps*), l'ultime excès de douleur d'un autre et de paradoxales mesures mathématiques (*L'EXCÈS : cette*

soutenue entre le désir du chant et la coupure asthmatique, asphyxiante de l'énoncé, entre le vers qui va et la prose qui se ponctue. L'aventure amoureuse du sujet est emportée dans la métaphore polysémique de la mer et dans la musique en trois temps larges qui mêle aux derniers éclats du présent ce qui demeure des instantanés du passé. « Lames » est étoilé de sens : il comprend la vague (du chant), le vague (du souvenir), le couteau (du plaisir), le pluriel (des désirs), la suppression (du [r] qui en aurait fait « Larmes »), la similitude acoustique (Âmes). Et la liquidité qu'il désigne est la trace de la fluidité de la vie intime, abolissant dans le geste d'amour la différence des genres, des temps, des espaces, des sensations préformatées. Au terme du chemin, gagné de haute lutte, ces deux lignes claires comme des cicatrices nettes sur une peau blanche : « le nombre multiplie encore l'instant / genoux serrés dans la mémoire ».

Houellebecq, Albiach ? Deux poésies formidablement différentes, étrangères l'une à l'autre dans leur projet, leur manière, leur sculpture du langage/monde. Mais deux poésies qui sont bel et bien des réponses au même état de la gestion politique des corps...

lequel en parle par bribes et par touches, mais ne la raconte jamais, et pour cause, car elle est éparpillée selon les points de vue qui l'ont établie « fiction ». Le poème comble les défauts imputables à la narration habituelle : il bondit et rebondit librement de voix en voix, il oppose une narrativité infralinguistique (au gré des connotations, au niveau des sèmes) à la narration habituelle. Le récit, c'est le pouvoir, et il n'est pas question de le prendre, moins encore de s'y faire prendre. Dès lors, s'il y a des personnages, ils sont anonymes. Dans *Celui des « lames »*, ils ne s'appellent pas mais ils se disent par des pronoms : « Je », « Il », « Tu », « Ils », « Elles », lesquels sont utilisés de toutes les manières possibles, le lecteur disposant de l'alentour du texte pour juger au cas par cas de leur consistance et des rapports changeants qui se nouent entre eux. Ces différentes instances vocales créent un effet choral et s'agrègent autour du motif albiachien par excellence, le corps inquiet, menacé. Inquiet et menacé de quoi ? De tout ce que la vie lui fait et de tout ce que la langue ne sait traduire, menacé de disparaître dans le déficit de réalité dont notre civilisation l'a marqué. Rappelons-nous : « *Le Seigneur soit avec vous* », dit l'officiant, « *Et avec votre esprit* », répond le peuple, tandis que l'image dominante du rituel est celle d'un corps en croix, qui vient d'être torturé, et dont la torture est proposée à l'adoration des « fidèles » et... de l'Assemblée nationale, rien de moins. Déficit de réalité, et par suite déficit d'image, de sens, de langue. Dans tous ses textes, Albiach bataille contre cela,

mesure). Dans *Celui des « lames »*, l'interface du corps et des signes est à l'actif de trois sources. Le chiffre « trois » lui-même pour commencer, qui squatte cet espace premier et fondateur qu'est la page — « *par deux fois, elle évinçait le désir répétitif* », « *trois fois, elle se refuse* », « *il avait ouvert la brèche du chiffre trois* » — et qui profile trois strates temporelles qui se fondent les unes dans les autres tout en restant néanmoins repérables dans leurs apparitions comme dans leurs moments de coalescence : le temps où tout devait se gagner contre des interdits, temps associé au paternel et à l'autrefois ; le temps des expériences multiples, associé au devenir d'une génération et à la conscience de l'hétérogénéité consubstantielle de l'identité ; le temps récent, qui est celui d'un scandale heureux, bousculant la dernière barrière identitaire, celle de l'âge et de la mort. *Celui des « lames »* est cet autre imprévu, nouvelle « sève » (mot où résonne Bataille) avec qui composer un « ils » scandaleux : « *ils transgressent la loi des générations* », « *de fils il devint amant* », et ils avaient pour tout passeport « *leur érotisme jeté au hasard* ». Où est le sujet dans cette affaire, « *qui parle ?* » comme dirait n'importe quel autre. Le sujet est dans la disposition et dans l'œil de la page, dans les blancs, dans les guillemets qui emprisonnent de fausses citations, dans les italiques, dans les ellipses syntaxiques, dans le rythme. Ce dernier est au plus proche d'une présence poétique du corps en langue : il tient du halètement, d'un souffle qui menace de manquer ; la cadence d'Albiach loge dans une tension

POUR INCONCLURE

Houellebecq, Albiach ? Deux poésies formidablement différentes, étrangères l'une à l'autre dans leur projet, leur manière, leur sculpture du langage/monde. Mais deux poésies qui sont bel et bien des réponses au même état de la gestion politique des corps, et dont le nerf commun se distend dans une façon délibérément cruelle de parler de « soi ». La poésie du premier continue d'habiter la mouise qu'elle désigne, elle y vit avec une délectation volontiers morbide, répond à la vulgarité par des accès de provocation grossière, cultive une désolation parfois hargneuse, trouve refuge dans une forme qui préserve des éléments de tradition et fonde un lyrisme qui donne ses lettres au cœur des midinet(te)s. L'œuvre de la seconde rompt avec aplomb, met toutes les ressources de la langue à sa main, invente une voix hors communication, atteint une intensité d'expression à couper le souffle (l'asthme, encore...). Anne-Marie Albiach est morte à la fin de l'année dernière, et j'ai souvent croisé depuis lors une femme longue, mince, en grand deuil qui nous faisait signe. ⊥

1. Il importe ici de souligner l'existence d'une très belle lecture de la poésie albiachienne, condensée dans la maîtrise de Judith Proulx, maîtrise remarquée par des critiques comme Pierre Nepveu et Catherine Mavrikakis, excusez du peu (cf. *Langue, corps et altérité dans la poésie d'Anne-Marie Albiach de Flammigère à Objet* (1967-1976), Université de Montréal, 2007, 250 p.). Ce travail aurait mérité une publication, et le mérite encore, avis aux éditeurs compétents.

Rencontres de deux types

PAR HERVÉ GUAY

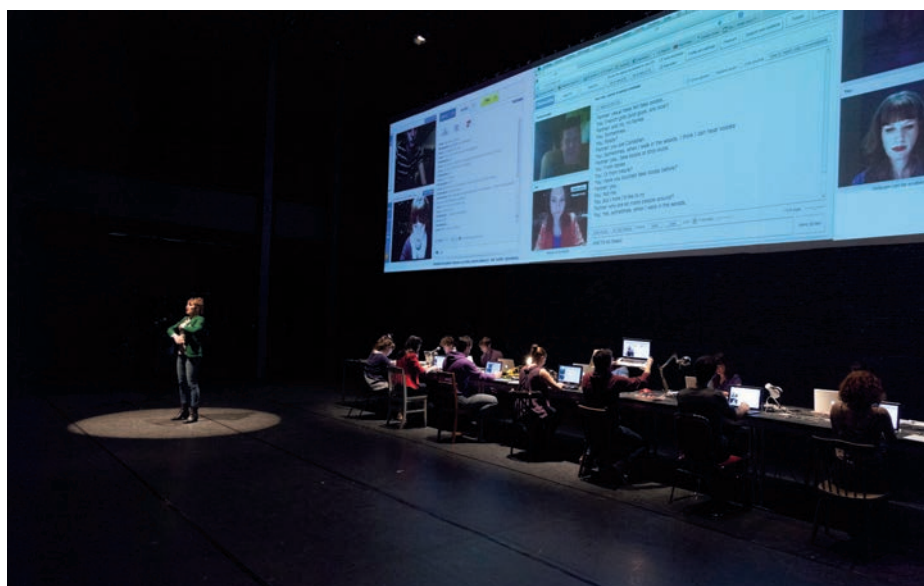
LE ISHOW

de Sarah Berthiaume, Gilles Poulin Denis et Édith Patenaude,
mise en scène de Maxime Carbonneau, Philippe Cyr et Laurence Dauphinais,
production des Petites Cellules Chaudes, à l'Usine C, du 18 au 28 septembre 2013.

DEUX

Texte et mise en scène de Mani Soleymanlou,
avec la participation d'Emmanuel Schwartz,
production d'Orange noyée, au Théâtre La Chapelle, du 24 septembre au 5 octobre 2013.

S'il fallait encore le démontrer, deux spectacles récents, *Le iShow* des Petites Cellules Chaudes et *Deux* de Mani Soleymanlou, illustrent à quel point le théâtre contemporain, même au Québec, est traversé par la performance. On peut le constater sur trois plans : par la récurrence de l'adresse au spectateur, par la question de la composition du personnage et, enfin, par le désir d'« accomplir un acte théâtral vivant et vibrant », ainsi que l'écrivait récemment Joseph Danan dans *Entre théâtre et performance* (Actes Sud, 2013), bref essai qui servira d'inspiration théorique à nos propos.



Le iShow de Sarah Berthiaume, Gilles Poulin Denis et Édith Patenaude. Crédit photo : Jérémie Battaglia.

FORUM D'ÉCHANGES

Sur le vaste plateau de l'Usine C, l'empreinte de la performance est visible d'emblée dans *Le iShow*. La scénographie se compose d'une grande table à laquelle sont installés une dizaine de jeunes gens qui pianotent sur leur ordinateur, tous des Mac, ce qui explique le « i » du titre qui coiffe le spectacle. Marque d'intermédialité, l'écran horizontal, qui fait face au spectateur, est subdivisé en trois parties. On y diffuse, tout au long de la représentation, le

contenu des conversations ayant lieu en direct entre les membres du collectif et des participants du forum *Chatroulette*. Il ne reste au spectateur qu'à repérer lesquels des utilisateurs du groupe en scène sont en train d'échanger avec des individus d'un peu partout sur la planète. Les discussions, au reste, se déroulent indifféremment en anglais ou en français. Rien d'autre à voir qu'une série de scènes mettant aux prises des membres du collectif et des interve-

nants d'un forum de discussion censé favoriser les « rencontres ». Autant dire, dans ce contexte, que la scénographie est avant tout un dispositif scénique qui organise le fonctionnement de la représentation.

L'adresse au spectateur est au centre de *iShow*. Le collectif mise notamment sur les réactions du public amené à saisir des conversations qui auraient dû normalement rester privées, ce par quoi la

production viole délibérément les règles implicites de la fréquentation d'un *chatroom*. Car même s'il est tout à fait possible qu'un membre du *chat* invite un ami à se joindre à la conversation ou lui permette de l'écouter, il n'est pas du tout prévu que le public d'un théâtre en entier y assiste et s'en mêle — par ses rires et ses gestes. C'est de ce retournement (du privé vers le public) que joue le collectif, faisant du spectateur le véritable destinataire des conversations, au surplus dramatisées pour son propre plaisir et, parfois, en vue de susciter son inconfort, comme lorsqu'il assiste à une scène de masturbation en direct avec gros plan sur le sexe de l'internaute, qui s'exhibe ainsi sur la toile.

Le plus souvent, toutefois, la complicité du spectateur est sollicitée. Le meilleur exemple en est la scène où une artiste cherche à convaincre un membre du forum de jouer avec elle la scène entre Christian et Roxane de *Cyrano*, pendant laquelle le héros du drame romantique souffle au belâtre les paroles qu'il doit prononcer pour séduire cette dernière. Le sens du tableau est totalement détourné du fait qu'il se déroule à la fois dans le cyberspace et devant public, ce à quoi le collectif confronte l'éphémère Christian en lui faisant bientôt comprendre, images de webcam à l'appui, qu'il joue pour un public bien réel. Le soir où j'ai assisté à la représentation, le jeu a donné lieu à un moment de grâce, puisque l'internaute a réagi spontanément, en s'amusant de la situation plutôt qu'en coupant court à la scène, quand on lui a montré la salle pour qui il disait maladroitement les brillantes répliques de Rostand. La « *puissance de l'instant* » propre à la performance se donnait à voir dans ces secondes où se mêlaient « *le vivant et le vibrant* », pour reprendre les mots de Danan. Qu'importe que cette réaction découle d'une mise en scène cousue de fil blanc ! La mise en danger, elle, était bien réelle, car le tableau pouvait tout aussi bien faire chou blanc pour peu que le Christian trouvé pour l'occasion n'ait pas trop envie de collaborer. Toujours est-il que le réel ne cesse de s'inviter dans *Le iShow* par l'intermédiaire de ces conversations non contrôlées, assez triviales, au cours desquelles les membres du collectif tentent, avec plus ou moins de bonheur, de mener en bateau des interlocuteurs non prévenus de l'utilisation que l'on fera de leurs « *paroles* » et du comportement qui est le leur dans ce site de rencontres.

Au chapitre du personnage, le spectacle se situe aussi dans le sillage de la performance. Et cela, même si le programme parle de « *cellule création et interprétation* ». Or la production ne propose pas de véritables personnages, sinon sous la forme du meneur de jeu dont la personnalité irrévérencieuse est moins une caractéristique individuelle qu'un trait typique de la fonction que le cabaret a en quelque sorte immortalisée. Le témoignage personnel intervient en outre par moments, indiquant bien la volonté du collectif de se distancer d'une fiction en bonne et due forme en favorisant des échanges nourris avec le public, à qui les membres du collectif s'adressent directement à l'aide d'un microphone sur pied placé côté jardin ou encore en occupant le devant de la scène et en le regardant droit dans les yeux sans autre forme de procès.

Autant *Le iShow* appartient à une démarche collective où l'individu demeure pour ainsi dire anonyme, autant *Deux* de Mani Soleymanlou, présenté au Théâtre La Chapelle, table sur l'individualité irréductible des deux interprètes. L'histoire personnelle de l'auteur ainsi que celle de son comparse, le comédien Emmanuel Schwartz, sont au cœur de la production. Sans l'amitié et les liens professionnels qui les unissent, le récit interculturel qu'on nous présente n'aurait pas pu se nouer et les enjeux qui y sont présentés, planer au-dessus de la représentation. Car c'est sur le terrain interculturel que nous entraîne à nouveau Mani Soleymanlou, traquant cette fois l'altérité chez son camarade, non pas né en Iran et ayant immigré au Canada avec ses parents comme lui, mais issu d'une famille bilingue et biculturelle (comprendre d'une mère francophone et d'un père anglophone, la première, de « *souche* », et le second, juif montréalais, bien qu'on apprenne plus tard que ni l'un ni l'autre ne sont très attachés à leur héritage religieux).

Avec *Deux*, Soleymanlou reprend littéralement là où il a commencé avec *Un* dont cet opus est la suite. La surprise vient toutefois de ce que le dialogue que l'auteur veut entamer sur la question interculturelle se bute à un enfant de Notre-Dame-de-Grâce qui hésite à se mouiller, pour qui cela pose peu ou pas de problème identitaire. En somme, le trouble modéré de l'un est donc confronté à une acceptation guère conflictuelle de la situation interculturelle singu-

lière de sa famille par l'autre. Le public assiste donc à un étrange pas de deux où ce que vit le premier est relativisé par ce que vit le second. Troisième joueur de cet échange : le public. Il s'avère encore une fois le destinataire caché de cette méditation non dépourvue d'humour ni de gravité. Ces allers-retours entre deux attitudes le conduisent surtout à mesurer son degré de compréhension à l'égard de la situation de l'un et de l'autre.

Le décor de *Deux* est identique à celui d'*Un*. Il reproduit un parterre de théâtre : six rangées de fauteuils tournées vers la salle à travers lesquelles évoluent les comédiens. Autant dire qu'il n'y a pas de décor, comme dans la plupart des performances, sinon une allusion à l'espace du public auquel renvoie le thème du pluralisme culturel au cœur du texte dramatique. L'influence de la performance s'y avère, par contre, moins directe que dans *Le iShow*. Elle naît notamment de ruptures marquées et fréquentes de la part des comédiens entre le jeu et le non-jeu, situation créée par des allusions constantes au code théâtral ainsi que par la juxtaposition d'un passé immédiat (préparatifs du spectacle et réflexions sur l'identité) et d'un passé plus lointain (enfance et adolescence). Comme si le spectacle était encore inachevé, l'auteur (Mani Soleymanlou) intervient et demande de rejouer des scènes ou fait des commentaires sur le jeu de son comparse, Emmanuel Schwartz (« *C'est quoi cet accent-là ?* », à quoi ce dernier rétorque : « *C'est ton accent* »). Le personnel et le professionnel s'entremêlent ici inextricablement, tout comme le passé et présent. Ceci est confirmé par le choix de reprendre presque mot pour mot, surtout dans la première moitié de la représentation, certaines étapes de l'adaptation de Mani à la vie canadienne racontées dans *Un*. La chose n'est pas sans conférer à l'ensemble un petit côté beckettien, d'autant que, pour les besoins du spectacle, Schwartz utilise le diminutif, Manu, et Soleymanlou, son vrai prénom (Mani). C'est donc par le refus de dissocier le personnel et le professionnel, le passé et le présent, que *Deux* est perforé par la performance, performance où l'acteur ne joue personne d'autre que lui-même et où il parle de soi au lieu de prétendre être quelque d'autre.

Le théâtral n'est pas évacué pour autant de *Deux*, où l'on préfère l'entre-deux au fait de



Deux de Mani Soleymanlou. Crédit photo : Jérémie Battaglia.

se cantonner dans une esthétique ou dans l'autre. Ainsi, le texte est écrit. Il est même appelé à être publié (*Un* l'a été aux éditions l'instant même). On y trouve des scènes délimitées et bien rythmées. Mais l'écriture laisse aussi place à l'improvisation, comme le laisse entendre la mention « *collaboration à l'écriture d'Emmanuel Schwartz* » insérée dans le programme. En clair, *Deux* repose sur la narration d'événements personnels, souvent trafiqués par l'inclusion d'éléments fictifs. En outre, les adresses directes au public sont fréquentes (« *Qui ici n'a pas vu Un ?* »), ce qui n'empêche pas l'existence de dialogues entre les acteurs qui jouent tour à tour leur propre rôle ou incarnent des silhouettes passagères.

L'enjeu interculturel au cœur de la production est présenté au public sur le ton de la complicité, mais aussi en vue de susciter ici et là un zeste de malaise. Mais cela ne dure pas. Par exemple, au moment où l'on demande ordinairement aux gens d'éteindre leur téléphone cellulaire, une première directive est donnée : « *Avant de commencer, je voudrais demander à tous ceux qui portent des signes ostentatoires de quitter la salle immédiatement.* » Court silence. Puis on désamorce : « *Non, c'est pas vrai.* » À d'autres moments, ce sont des anecdotes

qui attirent l'attention sur des situations problématiques, tel ce moment où une cousine confie à Mani qu'elle veut devenir juive. Ce devant quoi il reste sans voix et nous met dans le coup en nous confiant ce qu'il n'a pas su lui répondre sur le champ : « *C'est ça que j'aurais dû lui dire... mais j'ai rien dit, je suis resté là comme une tarte.* »

D'ailleurs, si elle se contentait de faire entendre les vexations et les incohérences accompagnant la vie de l'immigrant dans une société plurielle, l'œuvre de Soleymanlou aurait moins d'intérêt. Toutefois, en ce domaine, comme sur le plan formel, nous restons dans l'entre-deux, dans l'indécision, dans la constatation de contradictions insolubles. D'où l'intérêt pour l'auteur et comédien de partager la scène avec Schwartz qui, en plus d'être un acteur excellent dans le comique comme dans le tragique, endosse le rôle, dans cette réflexion sur l'identité, de celui qui ne voit pas le problème. Non qu'il y soit insensible, mais parce qu'il ne se sent pas concerné, habité qu'il est par une sorte de fluidité identitaire dont on peut penser qu'elle a été acquise dès le plus jeune âge. Et c'est justement par là que le spectacle est en prise sur le présent, puisqu'il ausculte pour ainsi dire en direct ce qui est pour

l'un « *cette plaie ouverte, à vif, qu'est l'immigration* » et pour l'autre, l'évidence d'appartenir à une société définie. C'est pourquoi Mani a du mal à comprendre la fixation identitaire de Mani : « *T'as écrit dans le programme : "D'un père juif anglophone et d'une mère catholique francophone". On est même pas pratiquants. Personne s'identifie comme ça chez nous !* » Le spectacle se termine d'ailleurs sur une ouverture à propos de ce qui unit par delà les différences, mais sans essayer non plus de gommer l'existence de dissemblances.

Il est intéressant à cet égard d'observer que ces deux productions traversées par la performance portent toutes deux sur la difficulté de parvenir à des rencontres authentiques, l'une en situation de pluralisme culturel et l'autre dans un cyberspace sexualisé et déshumanisant. Qu'elles se servent toutes deux de la performance pour faire état du problème et pour tenter une réhumanisation du sujet est peut-être moins étonnant qu'il n'y paraît. Car la performance, par son insistance sur l'expérience et l'effet réel, nous dit Joseph Danan, « *ne vise à rien d'autre qu'à habiter ce monde, qu'à nous redonner confiance en lui et en notre corps* ». ─

Célébrations

PAR GILBERT DAVID

CORBEAU

Texte de Jean-Frédéric Messier, mise en scène d'André Laliberté,
production du Théâtre de l'Œil,
à la Maison de la culture Frontenac, le 25 septembre 2013.

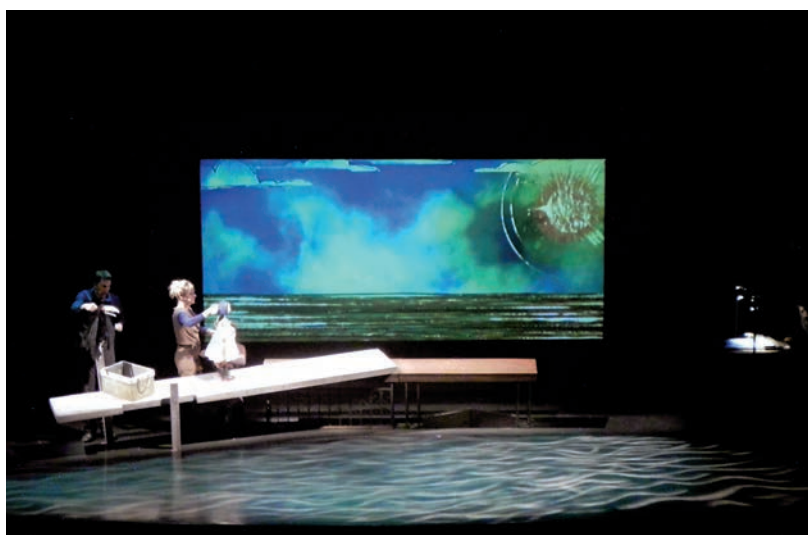
UBU SUR LA TABLE

Adaptation, jeu et mise en scène d'Olivier Ducas et Francis Monty,
d'après *Ubu roi* d'Alfred Jarry, une production du Théâtre de la Pire Espèce, au théâtre Aux Écuries,
les 4, 11, 18, 25 octobre et le 1^{er} novembre 2013.

INSTRUCTIONS POUR UN ÉVENTUEL GOUVERNEMENT SOCIALISTE QUI SOUHAITERAIT ABOLIR LA FÊTE DE NOËL

Texte de Michael Mackenzie,
traduit de l'anglais par Alexis Martin, mise en scène de Marc Beaupré, une production du Théâtre d'Aujourd'hui,
du 8 octobre au 2 novembre 2013.

En dépit des lourds nuages noirs qui obscurcissent le climat théâtral au Québec par les temps qui courent, comment ne pas saluer les réussites au long cours de deux productions en théâtre de marionnettes, un secteur souvent négligé par le tout-venant de la presse écrite et électronique? Je me suis moi-même retrouvé en mode rattrapage, puisque je n'avais pas vu *Corbeau* du Théâtre de l'Œil lors de sa création en octobre 2012 — une 25^e création depuis 1973 —, et que sa reprise récente a coïncidé avec la célébration du 40^e anniversaire de fondation de cette compagnie. En ce qui concerne *Ubu sur la table*, le Théâtre de la Pire Espèce soulignait de son côté la 15^e année de cette production, créée en 1998 et qui a été jouée depuis dans une dizaine de pays, en totalisant quelque 750 représentations — ce qui est tout un exploit, et rappelle, s'il en était besoin, combien il importe que les compagnies de création, toutes catégories confondues, aient une stratégie de diffusion hors Québec pour espérer durer. Quant à la création en français de la pièce de Michael Mackenzie, son titre engage la discussion sur la nécessité de passer à la trappe les festivités ultra-commerciales de fin d'année, comme quoi il y a célébrations et célébrations...



Corbeau du Théâtre de l'Œil. Photo : Richard Lacroix.

ÉLOGE DU TRICKSTER

Jean-Frédéric Messier, auteur d'un texte minimaliste et inspirant, a travaillé trois ans avec le metteur en scène de *Corbeau*, André Laliberté, qu'a rejoint par la suite, avec un savoir-faire accompli, Richard Lacroix à la scénographie et à la conception des marionnettes. Le résultat est stupéfiant de poésie ver-

bale et visuelle, en épousant la force tranquille d'un *drame de la vie* où l'humour s'entremêle aux moments de vérité d'une humble existence, celle de Nukum, une Amérindienne, que l'on accompagne en trois temps : enfant, jeune fille et, dans un grand saut temporel, grand-mère en fin de vie, dont Saskia, sa petite-fille, va raconter la vie.



Ubu sur la table du Théâtre de la Pire Espèce. Photo : Djejo.

Le Corbeau de la fable se décline lui-même en trois états (enfant, garçon, adulte), mais il incarne surtout la figure du *trickster*, une sorte d'antihéros qui, selon Messier, « *transforme l'ordre social par ses gaffes et ses maladresses* ». L'auteur avoue s'être inspiré librement de contes amérindiens, en les resituant toutefois dans un contexte contemporain. C'est ainsi que la première apparition du Corbeau a lieu pendant que Saskia, contemplant de son balcon la vie urbaine, se délecte d'une portion de frites qui attise la convoitise du noir volatile, dont les cris stridents « *Des frites! Des frites!* » ponctueront régulièrement ses autres interventions tout au long du spectacle, à la plus grande joie de tous.

On se souviendra à cet égard des mots de Maeterlinck, dans « Le tragique quotidien », dont une grande partie de la dramaturgie s'est inspirée en effet du théâtre de marionnettes : « *Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre* ». Et c'est une telle approche de l'étonnement que cultive avec bonheur le Théâtre de l'Œil en installant ses créatures dans un dispositif ouvert au merveilleux et à la méditation. Les marionnettistes manipulent les petites poupées à vue de même que les

praticables et accessoires de jeu, alors que, placée du côté cour, une table au-dessus de laquelle on a installé une caméra, permet aux marionnettistes de projeter sur le grand écran central les images de décors en silhouette, des mini-marionnettes et des acétates qui assurent un jeu complexe de références et de métamorphoses. La simplicité apparente des procédés n'interdit aucunement, bien au contraire, la sensation d'être au diapason des choses de la vie, dans toute leur profondeur existentielle, voire mythique. C'est dire que ce théâtre d'abord destiné au jeune public s'adresse en réalité à tous. Je m'en voudrais de ne pas souligner, en terminant, la remarquable publication qui accompagne ce spectacle-anniversaire de la compagnie : *Corbeau* (L'Instant scène, 2013) est un album où sont regroupés le texte de Messier, des commentaires sur le processus créatif et d'innombrables dessins préparatoires de Richard Lacroix, ainsi que plusieurs photos de la production : un régal à coup sûr pour l'œil et pour l'esprit!

UBU SE MET À TABLE

J'ai vu de nombreuses productions d'*Ubu roi* depuis les années soixante-dix. Vers la fin de ma vingtaine, j'ai même monté la pièce, avec une collègue du Collège de Rosemont, en accouchant d'une version en joual du célèbre hypertexte icono-

claste de Jarry, qualifié par ce dernier de théâtre de potache... Mais, à ce jour, c'est la production *Les Ubu* en 1991 par, comme de juste, UBU compagnie de création, dans l'adaptation et la mise en scène de Denis Marleau, qui m'apparaît s'imposer en tant que réussite inégalée au Québec — ne serait-ce que pour la composition sinistre et hilarante de Mère Ubu par Carl Béchar.

Il faudra maintenant ajouter à ce court palmarès le spectacle fait de bric et de broc du Théâtre de la Pire Espèce qui, avec son *Ubu sur la table*, retourne aux origines mêmes de la proposition d'inspiration potachique, à savoir un théâtre de marionnettes réalisé par des lycéens. Le coup de génie du duo des fondateurs de la compagnie, Olivier Ducas et Francis Monty, est de jouer à fond la carte de la grossièreté et du traitement *trash*, en utilisant divers accessoires domestiques — dont le papier de toilette, une lavette dégarnie pour figurer Mère Ubu, un marteau pour le Capitaine Bordure — ou culinaires — Père Ubu en bouteille verseuse où s'agit un bouillon de culture douteux, Venceslas en couvercle renversé de cafetière italienne, etc. Nous frayons allègrement avec les référents grotesques de fantoches aux bas instincts et diablement salissants aussi bien qu'avec les péripéties rocambolesques d'une action lestée d'un arbitraire à la puissance dix.

Les deux marionnettistes construisent le spectacle à même une petite table — d'où le titre —, flanquée de deux fragiles supports d'éclairage empruntés à un patenteux du dimanche : autour et derrière eux, on a remisé mille et un objets hétéroclites qu'ils emploient selon les besoins du moment et qu'ils abandonnent aussitôt leur usage accompli à leur statut de déchets. Il faut encore souligner la variété des accents et des tons pour identifier la galerie de personnages et la distance constante des marionnettistes dans l'exécution de la partition, passant de l'enflure d'une grande production hollywoodienne, musique et écriteaux sommaires à l'appui, aux clins d'œil complices avec le public — parmi lequel on a désigné, d'entrée de jeu, une « victime » qui servira de souffre-douleur putatif tout au long de la représentation, entre autres lorsque l'on procède à la décapitation des Nobles en assénant des coups de marteau à des cuillères qui se transforment

en objets volants dirigés vers la pauvre cible assise au premier rang...

Un spectacle « hénaurme », donc, qui n'hésite pas à mêler les parures locales aux jurons, aux obscénités et aux célèbres déformations langagières de l'original. Ce spectacle renoue ainsi, par un feu roulant de gags dignes des grands acteurs burlesques, avec la tradition de la farce — un genre immémorial qui mériterait d'avoir une plus grande place sur nos scènes, avec ou sans marionnettes, car les situations ubuesques ne manquent pas dans notre actualité pour un auteur qui saurait en exploiter les ressorts satiriques...

UN THÉORÈME DOUBLÉ D'UN THRILLER ET D'UN DRAME DE MŒURS

Les titres longs — comme *Instructions pour un éventuel gouvernement socialiste qui voudrait abolir la fête de Noël* qu'a choisi Michael Mackenzie pour sa plus récente pièce traduite de l'anglais par Alexis Martin —, me laissent toujours perplexes : à quoi bon ici une telle enflure aux sous-entendus programmatiques ? Une fois le spectacle vu, je me dis que l'auteur aurait pu choisir tout simplement *Le sang du trader* comme titre, quitte à transformer en sous-titre lesdites *Instructions...* (que j'abrègerai ainsi dans la suite de mon texte). Mais l'essentiel n'est pas là, bien entendu.

Comme la production aura quitté l'affiche au moment où paraîtront ces lignes, je

ne risque pas de gâter le plaisir du public en décortiquant la mise en intrigue de cette espèce de théorème sur la débâcle financière qui a suivi la faillite de la banque d'investissement multinationale Lehman Brothers le 15 septembre 2008 aux États-Unis. En pleine nuit, deux heures après l'annonce de cette faillite, dans une salle d'attente d'une froideur clinique, avec l'alignement étudié de ses chaises au design raffiné, en haut d'une quelconque tour de bureaux, s'impatiente un patron-trader de la haute finance (un Luc Picard en feu) face à l'arrivée impromptue de Cass, une jeune employée aux abois (bouleversante Sophie Desmarais) qui, on l'apprendra peu à peu, est suivie par un psy, à la suite d'un « évènement » qui concerne son vis-à-vis. Au cours de ce thriller psychologique en forme de huis clos, que ne viennent déranger sporadiquement que des appels entrants ou sortants d'un téléphone portable, les masques vont peu à peu tomber. Le metteur en scène Marc Beaupré dirige les deux acteurs avec aplomb, mais je ne suis pas sûr de le suivre lorsqu'il affirme, dans la deuxième livraison de 3900, l'intéressant nouveau magazine du Théâtre d'Aujourd'hui, que la pièce « n'est pas un pamphlet », car, s'il est vrai que le grand patron en cause n'est pas réduit à un cliché du businessman rompu à l'exercice des manipulations boursières, il n'en demeure pas moins un exécrable exploitateur de la « confiance » des petits épargnants (ou je ne sais pas pourquoi Mackenzie l'aurait choisi pour questionner de l'intérieur les appétits sans limites

qui gouvernent l'activité de son *trader*, et son comportement odieux de mari acculé au divorce par une femme revancharde et gourmande).

Toujours est-il que, pour éviter la charge frontale, Mackenzie imagine une situation qui va, hélas !, s'en remettre aux solutions de facilité du mélodrame, car Cass, qu'aurait tenté d'abuser le *trader* lors d'une soirée bien arrosée quelques mois auparavant, se trouve à être — coup de théâtre ! — sa propre fille, laquelle, depuis « l'évènement » malheureux, cherche à retrouver un semblant d'équilibre psychique face à un père, aussi aveuglé qu'Œdipe, qui a bien failli commettre un inceste... Cette conjoncture qui juxtapose un drame de mœurs — soyons indulgents — à une catastrophe financière, met l'accent, contre toute attente, sur la vulnérabilité du *trader*, en le gratifiant *in extremis* d'une humanité capable d'émouvoir tout un chacun. Quant à la mère de Cass, ancienne idylle du *trader* en devenir et source du message touchant l'abolition de la fête de Noël, elle nous fournit en sous-main une clé pour déconstruire la structure d'une société de consommation qui n'a plus d'autre finalité que le profit à n'importe quel prix. Mais cela reste insuffisant pour hausser un tel théorème au niveau d'une parabole *énigmatique* sur la stupidité humaine. ⊥

1. *Le trésor des humbles*, Grasset, 2008, p. 117.

librairie spécialisée
en art actuel,
littérature théorique
et critique

2^e ste-catherine est
espace 302
514 842 5579

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaa

FORMATS





R



32^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA



32nd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



MONTREAL • 20-30 MARS 2014 • WWW.ARTFIFA.COM

230 FILMS DE 25 PAYS : ARCHITECTURE, ART CONTEMPORAIN, ARTS MÉDIATIQUES, CINÉMA, DANSE, DESIGN, HISTOIRE DE L'ART, LITTÉRATURE, MUSIQUE, PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, SCULPTURE, THÉÂTRE ET BIEN PLUS...

Spirale et la **librairie Olivieri**
présentent :

Un prix
d'une valeur de
1000 \$

2^e ÉDITION

Le prix de la **CRITIQUE ÉMERGENTE**

En partenariat avec les Éditions Nota bene, FIGURA, le CRILCQ, le Département d'études françaises de l'Université Concordia, le Département de littérature comparée et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal

Quel regard critique porte aujourd'hui une nouvelle génération de lecteurs et de spectateurs sur les plus récentes productions culturelles ? Quels discours, quelles réflexions la relève propose-t-elle sur le monde qui nous entoure ?

Par ce concours, destiné aux étudiant(e)s inscrit(e)s dans un programme universitaire de premier ou de deuxième cycle, le magazine culturel *Spirale* et ses partenaires souhaitent encourager l'émergence, chez la relève, d'une critique culturelle qui ne renonce pas à l'invention et au risque de la pensée, et qui sait trouver dans l'actuel ce qui peut correspondre au développement et à la création d'une culture riche.

OBJECTIFS

Le « Prix de la critique émergente » veut :

- ▶ intéresser la relève à la vie intellectuelle et culturelle du Québec ;
- ▶ favoriser le développement d'une réflexion et d'un discours critiques sur la littérature, les arts et les sciences humaines ;
- ▶ récompenser un compte rendu critique original et inédit sur une œuvre ou une production culturelle récente.

LE PRIX

Le ou la lauréate du « Prix de la critique émergente » se méritera un certificat d'une valeur de 1,000 \$ de la Librairie Olivieri, un abonnement de deux ans à *Spirale*, et verra son texte publié dans le numéro 249 du magazine (été 2014).

Le nom du ou de la lauréate sera dévoilé en juin 2014 à l'occasion de la Rencontre printanière annuelle du magazine culturel *Spirale*. Le comité de rédaction du magazine fait office de jury.

COMMENT PARTICIPER

Les étudiant(e)s qui souhaitent participer au concours doivent respecter le protocole qui est disponible sur le site www.spiralemagazine.com

INFORMATIONS

Visitez le site du magazine au www.spiralemagazine.com ou contactez-nous via courriel à l'adresse spiralemagazine@yahoo.com

Spirale

avec le soutien de ses partenaires :

Date limite 28 mars 2014





olivieri

Librairie & Bistro

Point à la ligne
CÔTE-DES-NEIGES

VOTRE REPÈRE LITTÉRAIRE MONTRÉALAIS DEPUIS 30 ANS

514.739.3639 | www.olivieri.com

5219, chemin de la Côte-des-Neiges

facebook.com/LibrairieOlivieri

Martine Delvaux

Les filles en série

Des Barbies aux Pussy Riot

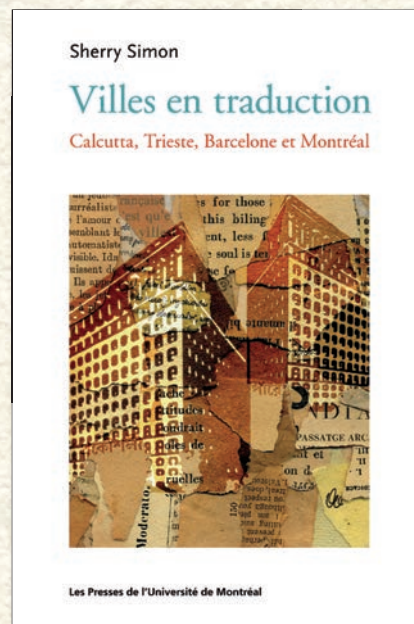




Richard Patry
**À contre-langue
 et à courre d'idées**

Étude du vocabulaire étranger francisé et du discours polémique dans l'œuvre de Jacques Ferron.

En version numérique seulement



Sherry Simon
**Villes
 en traduction**
 Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal

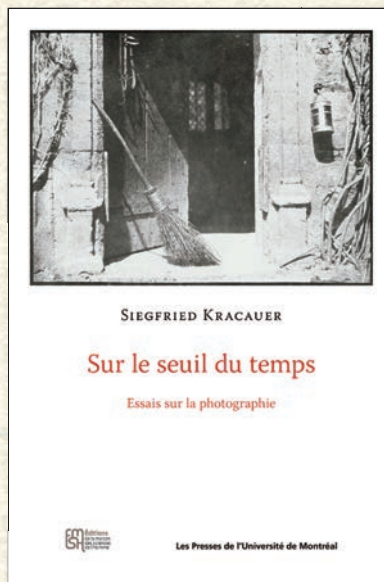
Les rencontres entre les langues dans l'espace citoyen : imaginaire et citoyenneté partagés.



Francis Gingras
**Profession
 médiéviste**

Comment cette période historique fascinante est aussi un objet d'étude pour plusieurs disciplines.

**En librairie à partir
 du 20 janvier 2014**



Siegfried Kracauer
**Sur le seuil
 du temps**
 Essais sur la photographie
Présenté par Philippe Despoix
 Repenser la modernité – mais aussi le cinéma et même l'histoire – à travers la photographie.

Les livres des PUM
 sont aussi disponibles
 en version numérique
 à 50 % du prix papier.
www.pum.umontreal.ca

Université
 de Montréal



Les Presses de l'Université de Montréal

25 ANS

DE COLLABORATION
DANS LA DIFFUSION
DU SAVOIR

NB

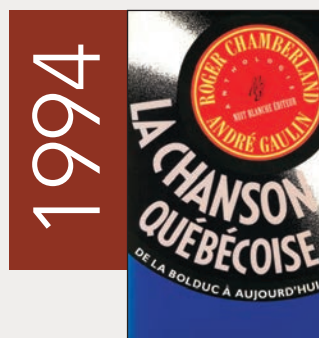
Éditions Nota bene

CRILCQ

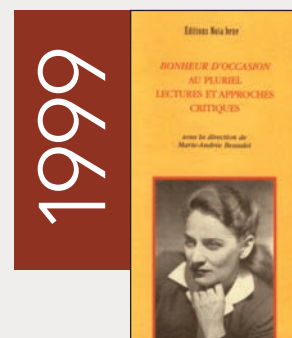
CENTRE DE RECHERCHE
INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA
CULTURE QUÉBÉCOISES



Le cœur à l'aventure
Louise Milot et all.



*La chanson québécoise
de la Bolduc à aujourd'hui*
Roger Chamberland
et André Gaulin



*Bonheur d'occasion
au pluriel.*
Lectures et
approches critiques
Marie-Andrée Beaudet (dir.)



*Tendances actuelles en
histoire littéraire canadienne*
Denis Saint-Jacques (dir.)



Vies en récit
Robert Dion et all.



Enjeux du contemporain
René Audet (dir.)



Histoire littéraire des femmes.
Cas et enjeux
Chantal Savoie (dir.)



La transmission narrative.
Modalité du pacte
romanesque contemporain
Frances Fortier et
Andrée Mercier (dir.)



*Les femmes dans
l'espace rebelle.*
Histoire et fiction autour des
rébellions de 1837 et 1838
Marilyn Randall

www.editionsnotabene.ca

