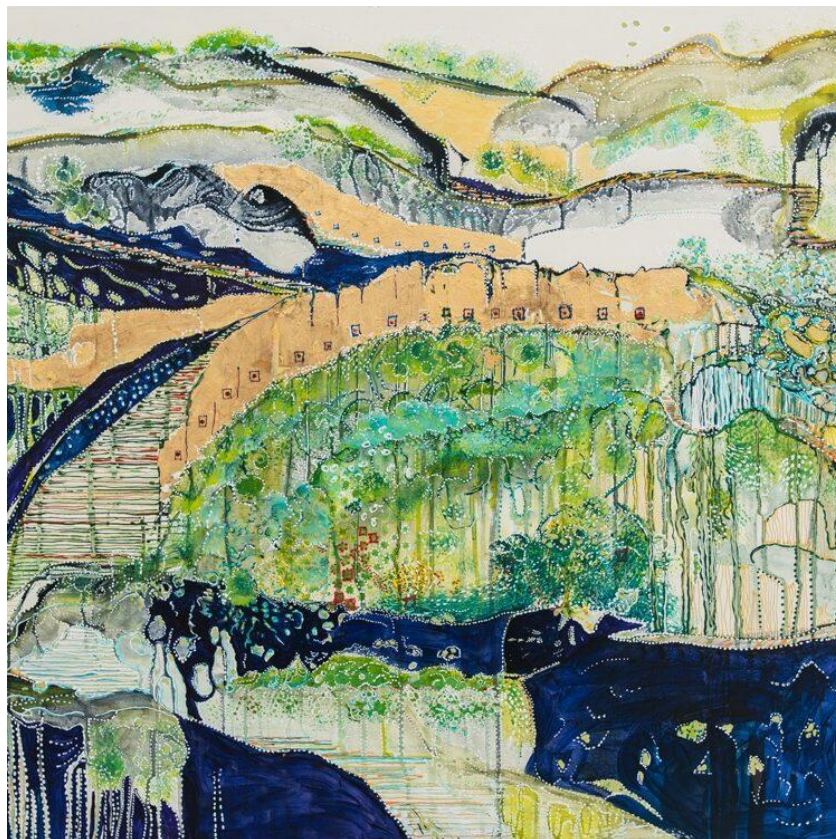




Observatoire de l'imaginaire contemporain

De la possibilité de nos cohabitations

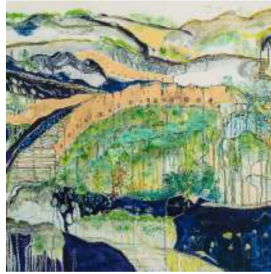
Sous la direction de **Catherine Cyr** et **Jonathan Hope**



Collection « Cahiers ReMix »

Numéro 17, 2022

Version originale disponible sur l'OIC.



Cahiers ReMix, numéro 17, 2022

De la possibilité de nos cohabitations

Catherine Cyr
Jonathan Hope

Ce cahier résulte d'un maillage qui s'est déployé au fil du trimestre d'hiver 2021, lors duquel Catherine Cyr dirigeait un groupe de recherche, *Approches écopoétiques des dramaturgies contemporaines*, et Jonathan Hope animait un séminaire, *Littératures animales, minérales et végétales au Québec*.

Le groupe de recherche invitait les étudiantes et étudiants à examiner, dans le paysage théâtral contemporain, les préoccupations écologiques et environnementales qui déplacent ou réinventent les rapports entre l'humain, la matière et différentes formes de vie. Ces nouvelles dramaturgies textuelles et scéniques proposent des agencements narratifs et sensibles qui désanthropologisent l'imaginaire (Sermon). Ce décentrement, qui peut se lire comme une remise en cause de l'anthropo(s)cène (Barbérís et Dubor), fait éclore des formes d'écriture singulières que nous nous sommes attachés, au sein de ce groupe, à explorer. Le séminaire, quant à lui, assumait une posture interdisciplinaire dans le but de développer une reconnaissance littéraire et sémiotique de l'autre-qu'humain au Québec, à savoir ces entités autopoïétiques (Maturana et Varela) et sympoïétiques (Haraway) comme des animaux, des minéraux, des végétaux, des insectes, des formations géologiques, des conditions météorologiques, ou des écosystèmes. Concrètement, cela impliquait de conjuguer une pluralité d'expressions, autant biosémiotiques que langagières, et de porter attention aux discours artistiques, doxiques, scientifiques, politiques et théoriques.

Devant la convergence thématique et théorique de ces activités, et animés par une volonté de collaboration, à plusieurs moments nos étudiantes et étudiants ont travaillé ensemble. Nous avons notamment créé un carnet de recherche sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain: [Écoécritures – études collaboratives et décentrées](#). Les étudiantes et étudiants y déposaient des comptes rendus de lectures de même que leurs projets de recherche pour le trimestre; suivait une activité de co-évaluation où chacune, chacun formulait des commentaires dont l'objectif était de dialoguer, de manière réfléchie et constructive, avec les propositions des autres. Deux conférences-discussions communes au groupe de recherche et au séminaire, l'une avec la cinéaste Kim O'Bomsawin, l'autre avec l'artiste interdisciplinaire Maryse Goudreau ([ici](#) et [ici](#)), ont également été l'occasion pour nos étudiantes et étudiants de se retrouver et de continuer les échanges.

À la fin du trimestre, nous avons invité nos groupes à poursuivre leur démarche réflexive avec un appel de textes pour le présent Cahier ReMix. Le travail et les rôles se transformaient: les étudiantes et étudiants devenaient autrices et auteurs; la professeure et le professeur s'engageaient dans un travail d'édition; les

textes n'étaient plus des travaux produits dans le cadre d'une activité créditée et évaluée, mais des articles d'un numéro thématique.

Le titre de ce Cahier ReMix est emprunté à un passage de l'ouvrage *La peau fragile du monde* de Jean-Luc Nancy où celui-ci réfléchit à notre rapport au temps et à l'altérité en posant le monde comme un tissu cohabitationnel: une surface frêle et mouvante faite de rencontres, de frottements et de coappartenances. En résonance avec cette perspective et avec l'imaginaire des potentialités et pluralités de la cohabitation que celle-ci sous-tend, ce numéro présente deux axes réflexifs. Ceux-ci recouvrent des questions, des perspectives ou des approches qui ont fait saillie et se sont révélées structurantes au fil des échanges entre les groupes. Le premier axe s'attache à la question de **l'habitat**, entendue de façon élargie. Puisque, comme l'écrit la philosophe Vinciane Despret dans son ouvrage *Habiter en oiseau*, «il n'y a aucune manière d'habiter qui ne soit d'abord et avant tout "cohabiter"» (41), les textes réunis sous ce volet proposent des réflexions qui pensent les interrelations avec l'environnement et les présences – animales, végétales, minérales– qui le composent. Chaque contribution présente un cadre conceptuel particulier, souvent érigé au croisement de deux ou de trois approches théoriques distinctes, ce nouage offrant une saisie composite de l'œuvre, de la démarche ou du phénomène observé. D'un texte à l'autre, cependant, reviennent et se font écho certains champs et perspectives théoriques, notamment la philosophie environnementale, l'écocritique, l'écopoétique et les écoféminismes. Diverses idées phares, liées par exemple à la sympoïèse (Haraway), aux poétiques et politiques attentionnelles (Després) ou à nos modalités cohabitationnelles, entre réciprocité et empathies circulantes et croisées (Morizot), sont aussi investies dans plusieurs textes. Semblablement, certaines thématiques, particulièrement celles qui touchent aux frictions entre saccage, soin et réparation du territoire, sont privilégiées dans plus d'une réflexion. À l'image de la pluralité des entretissages du vivant qui se rencontrent dans toute forme d'habitat, les contributions réunies sous cet axe, avec leurs résonances et leurs idées et notions migratrices, composent un paysage réflexif aux multiples maillages, un «jeu de ficelles» (Haraway) où la cohabitation textuelle relève de la complémentarité, du croisement et de l'enchevêtrement.

En interrelation avec ce premier axe, un second volet s'attache aux manifestations d'une **perspective désanthropologisante** dans les arts, les lettres et les conduites interprétatives. Alors que l'article qui clôt ce numéro s'inscrit pleinement sous cet axe, en abordant la possibilité d'un décentrement, voire d'un renversement des points de vue humain et animal, les autres contributions l'investissent de façon transversale ou en filigrane de la réflexion proposée. Ainsi, sans se limiter à porter un regard sur autre chose que de l'humain –et considérer cet autre comme le simple objet d'une représentation– plusieurs des textes mettent de l'avant les propriétés agentives de l'autre-qu'humain, soit leur capacité à produire des effets et des affects (Wyonarski), lesquels sont aussi porteurs et vecteurs de significations multiples. Diversement engagés dans le monde réel ou dans la fiction, le castor, les oiseaux et les orques rencontrés dans les pages qui suivent invitent à un déplacement du regard et à une modulation de nos habitudes attentionnelles et interprétatives. Cette délocalisation engage une prise en compte de l'autre-qu'humain dans l'élaboration de nos réflexions et font des textes, résolument, des espaces de cohabitation.

Les six contributions réunies ici présentent des formes variées relevant de l'essai, de l'analyse littéraire, de l'analyse théâtrale ou encore de la recherche-création. Elles portent sur des phénomènes, des pratiques, des œuvres littéraires, scéniques et audiographiques. Ce compagnonnage méthodologique et disciplinaire offre des entrées différentes et complémentaires à notre dossier.

Le numéro s'ouvre avec l'article de Brigitte Léveillé intitulé «Habiter autrement». Cette contribution met de l'avant la dimension utopique de l'habitation, à partir d'une expérience personnelle de l'autrice à la recherche d'un terrain où elle pourra s'établir avec des amies et amis dans une communauté intentionnelle. Ce plan d'habitation alternative et de construction collective est pourtant systématiquement entravé par une série de réglementations issues du Code du bâtiment, de la Loi sur la protection du territoire et des activités agricoles, d'articles de zonage ou de pratiques et règlements bancaires. Mais inspirée par la téléologie optimiste du marxiste Ernst Bloch, l'autrice nous rappelle que le futur est *inventé* au fil de nos expériences. En prenant soin de nos imaginaires, nous pouvons créer les manières d'habiter.

Le second article est signé par Jessee Chouinard et titré «Les failles de l'exploitation minière dans 117 nord de Virginie Blanchette-Doucet et *Les héritiers de la mine* de Jocelyne Saucier». En conjuguant son

analyse de deux romans québécois contemporains avec des informations sur la réalité de l'exploitation minière au Québec aujourd'hui, la chercheuse adopte une perspective écoféministe qui lui permet de détailler les conséquences sociales et environnementales des opérations minières. Les vicissitudes de Maude, la narratrice de *117 nord*, et celles de la famille Cardinal, au cœur des *Héritiers de la mine*, sont donc intimement liées aux mythes, désirs et angoisses qui informent l'imaginaire minier. La transformation, voire la destruction du territoire dans des opérations minières en Abitibi sont révélatrices, à leurs façons, de nos modes de vie.

L'atteinte au territoire se trouve également au cœur de l'œuvre théâtrale sur laquelle se penche Geneviève Bélisle dans le troisième texte du cahier: «*L'herbe de l'oubli* de Jean-Michel d'Hoop: le théâtre pour repenser les rapports entre l'humain et le monde». La pièce abordée se situe dans l'après-catastrophe de Tchernobyl liée à l'explosion d'un réacteur nucléaire en ex-URSS en 1986. Mobilisant notamment la notion de frontière comme ce qui, à la fois, sépare et unit (Lotman), la chercheuse aborde ici les différentes modalités de cohabitation à l'œuvre dans la pièce: coexistence du passé et du présent, du rêve et du réel, des morts et des vivants, de l'humain et de la marionnette. Dans cet imaginaire de paysage dévasté, elle relève, en réponse à la «crise de la sensibilité» observée par Zhong Mengual et Morizot, les dispositifs théâtraux qui mettent en lumière une cohabitation fondée sur la résilience et sur le partage d'une sensibilité renouvelée.

Les trois contributions suivantes ménagent une place importante à la présence animale. Dans son article intitulé «Femmes, animaux, forêt et prédation: une lecture écopoétique et écoféministe de *If We Were Birds* d'Erin Shields», Esther Laforce analyse la réécriture dramatique du mythe de Philomèle et Procné développée dans sa pièce par la dramaturge canadienne. La figure de l'oiseau, centrale dans l'œuvre, de même que l'imaginaire de la prédation sont convoqués pour déplier un regard écoféministe décliné en diverses ramifications, tant culturelles –critique de la séparation nature/culture, de l'emprise masculine sur les corps féminins et animaux (Adams)– que spécifiquement dramaturgiques. La métamorphose finale des jeunes femmes en oiseau est abordée ici à l'aune de la violence genrée et de la possibilité d'y échapper à travers de nouvelles alliances du vivant.

Signé par Erika Leblanc-Belval, le cinquième article du dossier s'intitule «Marcher avec *Okinum*». L'autrice privilégie dans ce texte l'analyse créative et la perspective somaesthétique pour rendre compte de son expérience de réception d'un balado élaborée par l'artiste interdisciplinaire Émilie Monnet. Guidée, voire habitée par la présence sonore et textuelle du castor qui imprègne toute l'œuvre audiographique, la chercheuse s'intéresse aux modalités de «l'écoute mobile» (Esclapez) et à ce que cette forme de réception, avec ses diverses strates, engage comme manières d'habiter –de marcher– l'espace. En entrelaçant des fragments tirés de son journal d'écoute avec des réflexions dramaturgiques, Erika Leblanc-Belval compose un essai où se dissolvent les frontières entre l'analytique et le sensible. Ce faisant, à pas mesurés, elle entre en dialogue avec l'imaginaire anishnaabe de même qu'avec les sons, les textures, les voix humaine et animale qui, dans la pièce, s'entretiennent.

La contribution de Marion Velain est double. En écho avec la contribution précédente, la pièce maîtresse est un balado: «Mer contre terre, son contre vision». Celui-ci est accompagné d'un texte réflexif sur les raisons et les questionnements qui ont motivé l'autrice à explorer sa relation avec l'orque, ce mammifère marin connu pour sa sociabilité et ses compétences de chasse collective. Appuyée sur sa lecture d'Alexandra Morton et de Margaret Grebowicz, la chercheuse interroge son expérience de visiteuse d'oceanariums où des animaux sont tenus en captivité et présentés au public. Forcer l'animal à vivre dans un habitat illusoire en dit long sur nos propres capacités à habiter le monde et sur la considération que nous portons à l'égard de cet art. Par le biais du balado, qui est forcément une expérience auditive, nous sommes conviés à l'écoute de l'animal, et au développement de nos régimes d'attention.

Les pratiques et les discours issus des lettres et des sciences humaines à l'égard d'enjeux environnementaux n'ont plus à faire la preuve de leur pertinence. Les enquêtes qui composent ce cahier participent en ce sens à une discussion plus large sur nos modes habitacionnels, autant ceux qui existent que ceux qui restent à être inventés.

Nous remercions les participantes et participants aux activités du groupe de recherche et du séminaire qui ont substantiellement contribué à la réflexion, mais qui n'apparaissent pas dans ce cahier: Mélina Cornejo, Syrielle Deplanque, Nathalie Dion, Andréanne Dufour, Camille Garant-Aubry, Pierre-Olivier Gaumond, Diane Gauthier, Olivier Gauvin, Gabriel Lagacé-Courteau, Katherine Marin, Pénélope Ouellet, Yannick Ouellette-Courtemanche, Viviane Payette, Lucie Quévillon, Sabrina Rinfret-Viger, Youssef Sawan, Constance Walton et Élise Warren.

Bibliographie

- ADAMS, Carol. J. 2016 [1990]. *La politique sexuelle de la viande. Une théorie critique féministe végétarienne*. Trad. de l'anglais par Danielle Petitclerc. Lausanne: L'Âge d'Homme, 357p.
- BARBÉRIS, Isabelle et Françoise Dubor. 2016. «Après l'anthropo(s)cène: la création à l'ère du post-humain.» *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, no. 163-164.
- BLOCH, Ernst. 1976. *Le principe espérance, tome I*. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Philosophie», 544p.
- DESPRET, Vinciane. 2019. *Habiter en oiseau*. Paris: Actes-Sud, coll. «Mondes sauvages», 224p.
- ESCLAPEZ, Christine. 2014. «La baladodiffusion ou l'écoute comme surgissement du présent.» *Intersections*. Vol. 34, no 1, p.91-111.
- GREBOWICZ, Margret. 2017. *Whale Song*. New York: Bloomsbury Publishing, coll. «Object lessons», 152p.
- HARAWAY, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 312p.
- LOTMAN, Juri. 2005. «On the semiosphere.» Traduit du russe par Wilma Clark. *Sign Systems Studies*, Vol. 33, no. 1, p.205-229.
- MATURANA, Humberto, et Francisco Varela. 1980. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel, 141p.
- MORIZOT, Baptiste. 2019. *Manières d'être vivant*. Paris: Actes-Sud, coll. «Mondes sauvages», 336p.
- MORTON, Alexandra. 2020. *À l'écoute des orques: Ma vie avec les géants de la mer*. Paris: Hachette Marabout, 375p.
- NANCY, Jean-Luc. 2020. *La peau fragile du monde. Avec un poème de Jean-Christophe Bailly et une étude de Juan Manuel Garrido*. Paris: Éditions Galilée, 176p.
- SERMON, J. (2018). « Les imaginaires écologiques de la scène actuelle. Récits, formes, affects », *Théâtre/Public*, «États de la scène actuelle: 2016–2017», no 229, p.4-11.
- WYONARSKI, Lisa. 2020. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. London: Palgrave Macmillan, 253p.
- ZHONG MENGUAL, Estelle et Baptiste Morizot. 2018. «L'illisibilité du paysage: enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité.» *Nouvelle revue d'esthétique*. Vol. 22, no 2, p.87-96.

Crédits de ce numéro

Comité scientifique: Catherine Cyr et Jonathan Hope

Révision du contenu: Catherine Cyr et Jonathan Hope

Intégration du contenu: Alexandra Boilard-Lefebvre et Sarah Grenier-Millette

Édition PDF: Sarah Grenier-Millette

ISBN: 978-2-923907-81-9

Crédit de l'image: Godbout, Gaétane. (2021) *Grande muraille*. Collection privée de François Ruph.

Articles de la publication

Brigitte Léveillé

Habiter autrement. Pour nous permettre de rêver –et de tenter– une habitation écologique, solidaire et collective

Ce texte traitera de l'utopie d'une habitation écologique, solidaire et collective du territoire: pour la réhabiliter, défendre sa nécessité, pour nous convaincre d'en avoir l'audace. Juste avant, un détour par une expérience toute personnelle pour présenter d'où je viens et d'où je parle –à partir de quelle colère, de quelles déceptions, de quels espoirs également.

Jessee Chouinard

Les failles de l'exploitation minière dans «117 Nord» de Virginie Blanchette-Doucet et «Les héritiers de la mine» de Jocelyne Saucier

Issu de la contraction entre les mots «écologie» et «féminisme», l'écoféminisme, pensé par Françoise D'Eaubonne en 1972, est une synthèse des réflexions de Serge Moscovici et de Simone de Beauvoir. D'Eaubonne superpose l'idée que la nature est une construction sociale servant à légitimer les volontés des hommes qui se sont construits des milieux favorables, à une pensée s'opposant à la naturalisation du rapport de domination des hommes sur les femmes.

Geneviève Bélisle

«L'Herbe de l'oubli» de Jean-Michel d'Hoop: le théâtre pour repenser les rapports entre l'humain et le monde

Fondée en 1993 par l'auteur et metteur en scène belge Jean-Michel d'Hoop, la compagnie bruxelloise Point Zéro s'intéresse aux rapports entre l'acteur et la marionnette et se questionne sur la ligne de démarcation qui existe entre le manipulateur et le manipulé, entre l'inertie et le mouvement, entre la mort et la vie.

Esther Laforce

Femmes, animaux, forêt et prédation: une lecture écopoétique et écoféministe de «If We Were Birds» d'Erin Shields

L'analyse que je propose ici est aiguillée par un corollaire important de la parole des femmes mise en scène dans *If We Were Birds*, soit la figure animale à laquelle elle est liée, l'oiseau. L'importance accordée à cette figure, qui habite le titre même de la pièce, de même que l'utilisation marquée d'un champ sémantique lié à la prédation, sont les points de départ qui permettent de situer ma lecture à la croisée de l'écopoétique et de l'écoféminisme.

Erika Leblanc-Belval

Marcher avec «Okinum»

Mon premier contact avec la pièce *Okinum* remonte à l'automne 2018. Elle était présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui par l'artiste en résidence Émilie Monnet. Une pluie froide de novembre tombait sur l'île de Montréal et l'ambiance tamisée de la salle de spectacle créait un lieu chaleureux et réconfortant.

Marion Velain

De l'élaboration à la réalisation du balado «Mer contre terre, son contre vision»

À la suite de ma lecture du récit fascinant de la biologiste Alexandra Morton, *À l'écoute des orques: ma vie avec les géants de la mer* (2020), dans lequel elle raconte l'évolution de son rapport à l'épaulard tout au long de sa carrière de chercheuse, j'ai eu l'envie de répondre à ce «plaidoyer pour la survie des orques» (Morton, 2020: 14) à travers un balado qui propose d'interroger et de remettre en question la manière de porter attention à l'orque.

Type de contenu:

- Cahiers ReMix

Mots-clés:

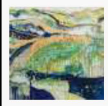
- arts
- communauté
- écocritique
- écoféminisme
- engagement
- éthique
- habiter
- littérature
- sémiologie
- théâtre

Pour citer ce document

Article ReMix

Habiter autrement. Pour nous permettre de rêver –et de tenter– une habitation écologique, solidaire et collective

Brigitte Léveillé



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



*on a débâti ce qu'il y avait
les clous ont été décrochés donc réutilisés
ça a été refait par
la gang d'avant
qui avait aussi
enlevé les clous
décroché les clous
remis les clous
pis là on espère qu'y vont être là pour un boutte
on a réenlevé les clous
redécroché les clous
dans des murs qu'on espère solides et durables*

*on y croit
on s'est pratiqués
on a fait des murs qui tenaient moins bien avant
on a appris*

— Maude Prud'homme¹

Ce texte traitera de l'utopie d'une habitation écologique, solidaire et collective du territoire: pour la réhabiliter, défendre sa nécessité, pour nous convaincre d'en avoir l'audace. Juste avant, un détour par une expérience toute personnelle pour présenter d'où je viens et d'où je parle –à partir de quelle colère, de quelles déceptions, de quels espoirs également. Mon existence est peuplée d'êtres lumineux. Joseph habite dans une roulotte isolée pour l'hiver et réaménagée avec un poêle à bois. Il répète en riant avoir pris sa retraite préventive à l'âge de vingt-quatre ans et est désormais maraîcher dans une communauté intentionnelle² située en Gaspésie. Marie-Hélène, agricultrice dans une coopérative produisant des paniers bios, construit tranquillement sa mini-maison. Sarah-Jeanne s'est bâti une chambre sur roues, déplaçable à bras comme une brouette. Elle l'a recouverte de plastique transparent pour réaliser son rêve d'enfant de vivre dans une serre; elle en fait une performance artistique. Jeremy habite l'hiver dans un abri forestier sans eau ni électricité, un abri qu'il a lui-même bâti et qu'on appelle affectueusement «*le shack*». Il travaille l'été à construire des maisons luxueuses en *timber frame* ou en bois rond et dort dans sa boîte de pick-up. Je m'insère dans cette joyeuse troupe de grands enfants, de tendres amis, réfléchissant à rendre habitable une cabane à pêche une fois ma maîtrise terminée. Notre projet est somme toute assez simple: dans sa forme la plus terre-à-terre et immédiate, c'est le désir simple d'avoir un terrain où poser nos habitations mobiles, creuser une toilette sèche et commencer un jardin communautaire. Dans sa forme fantasmée, et de manière non-exhaustive, c'est un grand bâtiment collectif, une cuisine d'été, quelques poules, une coopérative maraîchère pour les intéressé.e.s et une multitude de maisons toutes près les unes des autres, car après tant d'années de colocation nous anticipons avoir besoin d'espaces distincts pour nos noyaux respectifs.

Ce qui est au centre de ce projet, c'est la révolution minuscule et pourtant immense, totale, qui est celle de nos modes de vie, de nos manières concrètes et quotidiennes d'être au monde, au territoire et aux autres formes de vie qui l'habitent. Le projet est de *faire communauté*, et cette communauté est à entendre dans ses élargissements, dans une conception du commun qui inclut le végétal, l'animal et le

minéral –et favorise en tout le vivant³. L'objectif n'est pas, comme l'agriculturisme le fait, de reconduire une vision mythifiée de cette vie à la campagne, de la présenter comme un retour aux racines et à une tradition perdue. L'objectif est simplement de tendre vers une habitation communautaire, solidaire, éthique et responsable du territoire. La question est: comment concevoir cet acte de création qu'est celui d'une redéfinition de nos manières d'habiter? Je dis acte de création, car si ces modes de vie existent déjà –nous ne sommes assurément pas les seuls ni les premiers à rêver d'une conception du commun plus grande, ces configurations alternatives ont fait état de leurs réussites nombreuses comme de leurs échecs–, il s'agit tout de même d'inventer, à notre échelle une réalité quotidienne qui n'existe pas encore à nos yeux et pour nos corps.

Or, les règlementations de zonage et de construction, initialement mises en place de manière bienveillante, pour permettre aux résidents de vivre dans des habitations salubres et sécuritaires –réduire leur précarité, en somme– sont extrêmement rigides et rendent toute entreprise d'auto-construction ou d'habitation alternative du territoire (roulotte, mini-maison) complexe, voire illégale. La *Loi sur la protection du territoire et des activités agricoles*, sous couvert de la noble et nécessaire mission de protéger nos terres agricoles de la spéculation, restreint les possibilités. Le marché immobilier est féroce; nos offres d'achat sont systématiquement surclassées. Dans la plupart des municipalités, il est absolument interdit de poser plus d'une roulotte sur un terrain et encore, c'est à condition de ne pas y habiter à l'année et d'avoir construit, sur le même terrain, une maison entendue dans son sens le plus traditionnel. C'est sans parler des restrictions sur le nombre et la taille d'abris forestiers permis sur un terrain boisé. Et que ferons-nous si nous souhaitons être cinq, être six, être nombreux et surtout très près les uns des autres? Bref, j'écris à partir de la difficulté éprouvée à mettre en place des formes de vie collectives dans cette multitude de «grande maison unifamiliale à vendre dans un décor champêtre⁴» que les gens s'arrachent et qui sont, de toute manière, bien trop petites pour accueillir nos familles élargies.

D'une manière paradoxale, ces mêmes règlementations mises en place pour restreindre la précarité nous y contraignent: je pense au fait que la propriété devient peu à peu inaccessible, je pense à la vulnérabilité des locataires, à la crise du logement, aux évictions, aux campements de fortune, à un ami qui avait reçu la permission d'installer sa roulotte dans le stationnement privé d'une station de ski, mais qui, suite à des appels répétés de résidents des condos avoisinants, s'est vu obligé de se déplacer dans un dépotoir. Je pense à *Nomadland*, cette enquête journalistique menée par Jessica Bruder sur les *vandwellers*⁵ aux États-Unis qui, par nécessité plus souvent que par choix, se sont lancés sur la route suite à la crise financière de 2008. Sans adresse fixe et sans aucune sécurité d'emploi, ces nouveaux nomades habitent dans un véhicule qui leur permet de se déplacer d'un contrat à un autre: vans, camping-cars d'occasion, bus, campeurs, berlines. Je pense finalement à cette forme de précarité particulière et toute personnelle qui est celle d'être toujours entre deux déménagements, de n'être nulle part chez soi, constamment ballotée, déracinée⁶. Quoi qu'il en soit, je ne veux pas parler de la précarité de ces modes de vie avec apitoiement et misérabilisme. Je suis simplement en colère qu'il existe si peu d'espaces pour vivre collectivement, si peu d'ouvertures.

Cette réalité, toute faite de règlementations dissuasives et d'embûches institutionnelles, nous astreint, les membres de ma communauté et moi, à une forme de solitude. Elle nous tient à distance d'un territoire à aimer, nous tient à distance de tous ceux (végétaux, animaux) qui l'habiteraient avec nous. Elle nous empêche de créer des relations significatives avec des arbres que nous verrions grandir, avec des légumes que nous ferions pousser, des poules que nous aurions dans nos cours, des relations qui, comme le précise Maria Puig de la Bellacasa, ne seraient pas réductibles à une fonction utilitaire, «mais viendraient graduellement transformer la manière dont nous ressentons, pensons et nous engageons avec nos principes et nos idées.» (146) Cette précarité donc nous coupe de ces liens et de ces gestes qui

généreraient du commun, car générer du commun est bel et bien une action, un processus. Dans leur livre *Commun*, Pierre Dardot et Christian Laval nous le rappellent: il s'agit d'une forme de l'agir, «c'est *seulement* l'activité pratique des hommes qui peut rendre les choses communes.» (49) Dire «tous peuvent faire usage de cette terre, cette maison, ce jardin» ne suffit pas; encore faut-il jardiner ensemble, manger ensemble, encore faut-il réellement habiter et partager ce vaste territoire avec nos amies et nos amis, nos familles, avec les marmottes, castors, lièvres, voisins inattendus et partenaires de nos expériences agricoles.

C'est à partir de cette situation que j'écris. J'écris à partir de la déception de voir nos projets d'habitation écologique et collective se buter sans cesse à des obstacles absurdes; j'écris habitée d'une saine colère face à ces incongruités, ces incohérences, et c'est d'un refus de me résigner que naît le présent projet, d'un besoin de revendiquer ma posture et mes désirs comme valides alors même qu'ils ne cessent d'être déçus. Pour ce faire, et aussi pour ne pas me laisser décourager par ceux qui disent que de tels projets sont naïfs, je souhaite défendre ici la pertinence des visions utopiques. Je souhaite avancer que les visions utopiques sont d'une nécessité fondamentale pour *mettre en mouvement*, pour engager les esprits et les corps, les mains, dans la poursuite d'une aventure de laquelle nous ressortirons, il est vrai, peut-être écorchés et ternis, mais nous le sommes déjà si nous ne tentons rien. Peut-on imaginer d'autres rapports à la propriété? Quelles habitudes habitationnelles avons-nous prises, habitudes que nous devrions pourtant interroger et déconstruire? Desquelles devrions-nous nous offusquer? Dans l'optique de passer d'une politique de contestation à une réflexion constructive, je souhaite défendre une lecture de nos modes d'habiter qui soit non pas rétrospective (s'interroger sur nos modes d'habiter passés, ou même présents) mais prospective, c'est-à-dire à partir de ce qu'on aimerait voir se réaliser, à ce qu'on projette comme possibles.

L'utopie concrète

L'utopie, dans son sens premier donné par Thomas More en 1516, provient du grec *u-topos*: un lieu qui n'est d'aucun lieu; un ailleurs qui est aussi un nulle part. Avec More, l'utopie reste un exercice d'imagination, voué à ne pas se concrétiser: une sorte de refuge fictionnel, un monde idyllique qui se trouve forcément hors du réel. Définir quelque chose comme utopique, c'est souligner son côté vain. Est utopiste ce qui est irréaliste, ce qui est irréalisable. Les discours radicaux de transformation sociale sont régulièrement discrédités sous ce couvert: on reproche à la pensée utopique de n'être que des rêveries chimériques, sans possibilité de réalisation. En ce sens, l'utopie a le terne d'un échec autoprogrammé, d'une déception inévitable. Face à ce constat, certains penseurs (E.O. Wright, Ernst Bloch, Paul Ricoeur et d'autres) ont tenté de réhabiliter l'utopie, offrant des pistes de réponses à ces questions centrales: comment théoriser un projet qui nous tient à cœur sans utiliser un mot qui le mette d'emblée en échec? Pouvons-nous tenir le pari que l'utopie ne soit pas un projet voué à s'écrouler, mais quelque chose qui tienne au long cours?

La notion d'«utopie concrète» avancée par Ernst Bloch dans *Le Principe espérance* matérialise cette tension entre rêves et pratiques. Bien qu'elle ait l'apparence d'oxymore, l'utopie concrète est la revendication de la réalisation, concrète et immédiate, de tous ces rêves que l'imagination a fait naître. Ernst Bloch dépasse ainsi l'acception traditionnelle de l'utopie donnée par More⁷ et affirme: «la catégorie de l'Utopique possède donc, à côté de son sens habituel et justement dépréciatif, cet autre sens qui, *loin d'être nécessairement abstrait et détourné du monde*, est au contraire centralement préoccupé du monde: celui du dépassement de la marche naturelle des événements.» (Bloch, 1976: 20. Je souligne.)

Pour Bloch, la fonction de l'utopie est de nous révéler que d'autres choix sont toujours possibles, et ce, même si nous sommes dans un monde marqué par la reconduction du même. Bloch reconnaît la fonction et la puissance de nos imaginaires qui peuvent nous révéler des potentialités encore inexplorées. Il avance: «L'existence meilleure, c'est d'abord en pensée qu'on la mène. [...] Que l'on puisse ainsi voguer en rêve, que les rêves éveillés, généralement non dissimulés, soient possibles, révèle le grand espace réservé, dans l'homme, à une vie ouverte, encore indéterminée.» (1976: 236) Or, pour Bloch, ces rêves éveillés ne sont pas qu'une fuite hors du monde: en eux se trouve autre chose, «autre chose, qui stimule, qui empêche que l'on s'accommode à l'existant néfaste et que l'on renonce.» (1976: 10). Ainsi, si l'utopie concrète se projette dans un futur rêvé, elle s'adresse avant tout au présent. L'insatisfaction face à l'existant et le sentiment que quelque chose manque (*etwas fehlt*), que Bloch a identifié comme le terreau d'où émerge la conscience utopique, pourraient donc permettre d'élaborer non seulement des idées fantasques, mais un possible en faveur duquel il s'agit d'œuvrer. Cette pensée qui «a l'espoir pour noyau» (1970: 10) nous amène à tenter de nouveaux gestes et à renouveler nos répertoires d'actions. Sébastien Broca, commentateur de Bloch, résume ainsi sa pensée:

La véritable conscience utopique ne se contente pas de rêver le dépassement du déchirement relatif à son être-au-monde. Elle n'en reste pas à des «images de consolation» (*Trostbilder*), mais cherche bientôt à donner à ce dépassement une forme concrète, c'est-à-dire à l'inscrire dans la matérialité du monde. (Broca: 13)

Pour reprendre les mots de ce commentateur, c'est donc en réfléchissant l'espérance et l'imagination comme étant à même de «constituer une force de transformation effective du monde» (Broca: 16) que Bloch inscrit sa pensée en nette rupture avec l'abstraction propre aux utopies classiques.

Sous l'œil de Bloch, en effet, l'utopie concrète n'est plus un souhait ni lancé à l'univers, mais un désir «instruit» (Bloch, 1976: 10) et prêt à l'action. L'utopie concrète porte une attention particulière aux conditions de son insertion dans la situation actuelle et reste «lié[e] aux formes et aux contenus qui se sont déjà développés au sein de la société actuelle.» (1982: 215) C'est à cette condition que les espoirs d'une société meilleure pourraient permettre de rendre possible d'autres trajectoires que celles déjà tracées.

Cette acception renouvelée de l'utopie nous permet de la réfléchir non pas comme une promesse sans cesse repoussée à plus tard, nécessairement déçue ou trahie, mais plutôt comme un élan vers un avenir espéré radieux. Elle s'ouvre à la créativité individuelle et collective, se ménage la possibilité de se positionner en rupture avec ce qui est connu. Je me plais à concevoir l'utopie concrète comme une forme d'agitation de ce qui, en nous, cherche à tout prix à rester vivant. L'activité projective permet de comprendre que l'avenue qui se déroule devant nous –s'affichant faussement comme la seule possible– est mortifère. Elle permet de comprendre qu'en nous y engageant, nous risquons de perdre notre joie; qu'il faut alors la fuir, entrevoir d'autres trajectoires. J'aime dire qu'elle nous enjoint à être habités d'un *fier sentiment du possible*.

Un geste de soin envers nos imaginaires

Sachant que ces visions utopiques peuvent (et doivent) nous inciter à l'action, sachant également que la pensée est déjà une forme d'action, il me semble nécessaire de laisser l'univers des possibles exister –ne serait-ce que dans notre imagination et l'espace d'un moment, de manière fugace et irraisonnée– pour

nous permettre de saisir au passage une forme de vie qui nous convienne davantage que les modèles restreints et décevants, voire anxiogènes, qui nous sont proposés. Dans «A Manifesto for Abundant Futures», un texte dont les désirs annoncés entrent en grande résonance avec la manière dont j'envisage cet habiter collectif et écologique encore à bâtir, les autrices affirment: «[T]he Anthropocene is a spark that will light a fire in our imaginaries. This is a time to think big, to dream. We dream about abundant futures⁸.» (326) Elles rêvent, et n'en ont pas honte. Elles énoncent clairement leurs objectifs: «In what follows, we offer this dream in the form of a manifesto, a declaration of strategies to create the conditions for supporting diverse forms of life and ways of living⁹.» (326) Il nous faudra bien créer ces conditions: les créer et les maintenir.

Dans son article «Hopepunk and Solarpunk: On Climate Narratives That Go Beyond the Apocalypse», Alyssa Hull aborde la question des fictions climatiques et exemplifie en quoi les récits *peuvent* véritablement quelque chose; en quoi ils peuvent apaiser, secourir, élargir. L'autrice relève que les discours apocalyptiques, scénarios catastrophes relayés par les médias, nous laissent paralysés par l'angoisse. Notre pouvoir d'action individuel est à ce point limité que, face à un tel discours, nous ne pouvons rien faire d'autre que d'attendre la fin, impuissants. Comme le mentionne Hull, «looking at the climate crisis as an apocalypse can only inspire a helpless waiting for the post-apocalypse to arrive, suddenly, to cleave the past from the future¹⁰.» Quand l'univers des possibles semble clos, comme refermé sur lui-même, il devient impératif d'élargir les discours et les fictions possibles. «[W]e need stories that showcase a variety of possible futures, from the bleak to the hopeful¹¹» (Hull, 2019). Nous avons besoin de récits qui, bien qu'ils reconnaissent les tragédies annoncées et celles déjà advenues, sachent nous tirer hors des réactions passives ou résignées dans lesquelles il est si facile de se trouver englués. Nous avons besoin de pratiques imaginantes qui nous permettent d'appréhender d'autres futurs possibles et le présent encore à inventer pour y parvenir.

Reprenant les idées de Marielle Macé dans *Nos cabanes*, j'ai le désir de traiter ces modes d'habitation imaginés, naissants, et donc nécessairement balbutiants, avec considération et respect. Je souhaite entrevoir l'utopie concrète qu'est l'habiter écologique et communautaire comme un geste de soin envers le vivant, certes, mais également comme un geste de soin envers nos imaginaires que les narrativités journalistiques, environnementales, économiques ont meurtris, nos imaginaires conditionnés à entrevoir la fin du monde, mais si peu habitués à imaginer un avenir joyeux et les gestes à poser pour y parvenir. Il nous faut défendre les formes de vie variées et inventives qui tentent d'émerger, mais qu'on fait taire coup sur coup. Dans cette optique, il est possible de considérer les rêveries utopiques comme une marque de sollicitude portée aux élans de vie et de fuite qui nous habitent collectivement; un geste d'amitié envers nos désirs et nos espoirs trop souvent mis de côté. Marielle Macé parle d'«une certaine façon de guetter ce qui veut apparaître là où des vies et des formes de vie s'essaient [...], [de] prendre soin des idées de vie qui se phrasent, parfois de façon très ténue, comme autant de petites utopies quotidiennes: oui, on pourrait vivre aussi comme ça.» (20-21) Il s'agit d'avoir le souci de nommer et de célébrer ces désirs. De les laisser advenir dans ce lieu déjà considérable qu'est le langage. De dire: laissons-leur au moins un espace où se reposer, un lieu sûr à partir duquel tenter quelque chose. Puis, il s'agit d'avoir l'audace de «retenter des habitudes» (Macé: 17), l'audace de s'engager résolument auprès de ses idées en prenant la ferme résolution de vivre enfin autrement.

De l'importance de la naïveté

De l'utopie, il me semble qu'il ne faille surtout pas gommer la naïveté. Au contraire: la retenir, l'élire comme principe, comme posture, lui rendre sa légitimité. Une certaine naïveté –informée, consciente des

obstacles à venir, mais espérant tout de même y parvenir– s'avère nécessaire pour mettre en action ce qui est tétanisé par la peur, le convenu et la répétition. On peut choisir la naïveté pour ne pas choisir le repli; on peut adopter l'optimisme radical comme un acte de préservation. Car il faut bien protéger l'élan qui nous permettra d'opérer ce basculement, de quitter le monde des idées (de l'anticipation, de la projection) pour les faire advenir dans le réel, pour engager les corps dans ces gestes peut-être encore étrangers du «faire soi-même». Pour ce faire, et en premier lieu: rassembler une bibliothèque débordant de guides d'identifications et de savoirs pratiques, de livres que nous consulterons non pour *nommer* ou *classer*, mais bien pour *reconnaître* les oiseaux, les arbres et les pierres. Pour savoir comment s'y prendre, quels gestes poser pour bâtir, pour cueillir, pour habiter. Je souhaite développer une certaine sensibilité, une certaine ouverture, à ce que ces savoirs et ces gestes ont de touchants –dans leur caractère à la fois minuscule et grandiose, dans ce qu'ils renversent et ce qu'ils peinent à renverser. Être sensible à ce qu'ils tentent comme aventure, aux possibles dans lesquels ils s'inscrivent, aux idéaux et aux espoirs naissants qu'ils laissent entrevoir. Le naïf pose la question: qu'avons-nous de mieux à faire que de réfléchir à nos modes d'habitation? De plus important, de plus fondamental? De plus vibrant, de plus nécessaire? Le naïf dit: si nous perdons espoir, nous ne ferons rien, et ne rien faire sera toujours pire qu'une tentative, même ratée. Il reconnaît l'importance de nous laisser, en tant que groupe, communauté, rêver à de nouveaux lieux, de nouveaux types d'habitation et de vivre-ensemble. Parce qu'«à la gang, on peut dégager du temps pour rêver pis avoir d'autres idées» (Marcoux-Chabot, 2020), et que selon Bilbo Cyr, fervent optimiste¹², «[c]'est comme ça qu'on bâti du nouveau. C'est ce qui fait qu'on s'en va faire des corvées les uns chez les autres pis que c'est pas une corvée au sens propre du terme, qui est comme quelque chose de plus ou moins désagréable. À toutes les fois, c'est un peu comme une fête.» (Marcoux-Chabot, 2020) Le naïf reconnaît l'importance de se laisser rêver, puis de prendre le risque de vivre ces rêves, sinon quoi? avons-nous réellement quelque chose à y perdre sinon du temps et notre capacité d'espérer? Le naïf dit: on nous la reproche déjà.

Faire communauté

Le collectif anonyme ayant rédigé *Habiter: instructions pour l'autonomie* l'a dit avant moi: «Le temps est derrière nous où nos vies étaient vécues dans l'isolement. Nous avons tous et toutes reçu la catastrophe en partage –avec les défis légués par l'époque.» (44) Qu'allons-nous faire de cette *catastrophe reçue en partage*, sinon l'aborder de front, et ensemble? C'est pourquoi je vois dans cet habiter écologique un appel à créer des liens, «à se ramailer une collectivité», comme le dirait Moïse Marcoux-Chabot, dont la série documentaire *Ramillages* porte sur les communautés intentionnelles engagées dans des projets communautaires et d'autonomie alimentaire en Gaspésie. Réitérons: il ne s'agit pas de se faire une cabane d'ermitage, un retrait du monde comme le voudraient certains lecteurs de Thoreau, mais d'en faire plutôt un lieu de contact et de partage, la base d'un réseau où les projets entrent en résonance et s'amplifient les uns les autres; un réseau qui déploie les destins et relie les territoires.» (Habiter: 52) Je convoque ici la Déclaration d'interdépendance écrite en 1992, dans le cadre du Sommet de la Terre de Rio de Janeiro.

Nous partageons l'histoire de cette famille des vivants, inscrite dans nos gènes. Nous partageons le présent, qui mine l'incertitude. Nous partageons l'avenir, qui reste à inventer. [...] À ce point tournant de notre relation avec la Terre, il nous faut évoluer de la domination vers le partenariat, de la fragmentation vers la connexion, de l'insécurité vers l'interdépendance. (Suzuki et al., 1992)

Dans cette optique, l'habitation écologique devient une manière d'élargir nos familles construites, aux frontières poreuses et ouvertes, et qui devront inclure les plantes, les arbres, les animaux, le territoire, un appel à considérer leurs intentionnalités propres. Il convient de créer des nouages, des rassemblements,

des formes d'interdépendances délibérément choisies. J'emprunte au collectif Dispositions et à leur article «Rattachements: pour une écologie de la présence» cette idée que «[c]e qu'il faut rétablir n'est pas le climat, mais notre attachement au monde. Ce qui rend possible la catastrophe autant que ce qui nous laisse indifférent-es à elle est notre inattention, notre arrachement d'avec l'ensemble que nous constituons et qui nous constitue.» (23) Ayant ce texte en tête, j'en viens à considérer l'habitation écologique comme un appel à «nouer des alliances avec les formes de vie déjà en présence, [à] y élaborer des écosystèmes fleurissants et contagieux.» (22) Cette importance centrale accordée à la question de l'attachement avec l'autre-qu'humain –du *rattachement*– n'est pas étrangère à la vision de Marielle Macé.

L'écologie aujourd'hui ne saurait être seulement une affaire d'accroissement des connaissances et des maîtrises; ni même de préservation ou de réparation. Il doit y entrer quelque chose d'une philia: une amitié pour la vie elle-même et pour la multitude de ses phrasés, un concernement, un souci, un attachement à l'existence d'autres formes de vie et un désir de s'y relier vraiment. (36)

Et je garde néanmoins en tête l'avertissement de Collard, Dempsey et Sundberg qui, dans «A Manifesto for Abundant Futures», se disent préoccupés par les appels récurrents à l'enchevêtrement et à l'intimité avec l'autre-qu'humain: «Recognizing multispecies entanglement is not a license to intensify human control over other-than-human life¹³.» (Collard et al.: 327) Elles rappellent que l'attachement n'est pas étranger à la domination. Se dire liés ne suffira pas à démanteler les structures violentes dont nous avons héritées et qui conditionnent nos rapports avec l'autre-qu'humain. Les utopies liées à l'habitation mettent en crise les modes relationnels que nous connaissons; la décolonisation est le mot d'ordre: «Orienting toward abundant futures requires walking with multiple forms of resistance to colonial and capitalist logics and practices of extraction and assimilation¹⁴.» (Collard et al.: 329)

Si nous souhaitons que ces futurs soient véritablement abondants pour toutes et tous, humains et autre-qu'humains, ces modes d'habitation à mettre en place devront impérativement être reconsidérés sous le mode de la *cohabitation*. Il me semble voir, dans ce changement de vocabulaire, une avenue de réflexion possible, une manière de reconnaître que la terre et ses habitants variés (plantes, animaux) ont leurs intentionnalités propres, non-subordonnées aux nôtres, et qu'il convient de les considérer également. Collard, Dempsey et Sundberg tracent, bien avant moi, ce chemin de pensée. Pour argumenter leur pensée, elles se réfèrent aux écrits écoféministes de Plumwood, que je reprends à mon tour ici.

Abundant futures include nonhuman animals, not as resources or banks of natural capital that service humans but as beings with their own familial, social, and ecological networks, their own lookouts, agendas, and needs. An abundant future is one in which other-than-humans have wild lives and live as “uncolonized others” (Plumwood, 1993).¹⁵

C'est avec conviction et confiance que je me range derrière leur opinion. J'y adhère par souci de justesse, pour me «patenter» une vision du collectif qui soit inclusive et décoloniale. Ce n'est qu'une fois ce fait reconnu que les liens alors tissés pourront se déployer dans une réelle logique de solidarité.

Quelles cabanes pour nos familles élargies?

Mais avec quoi, avec qui pouvons-nous créer des liens lorsque nous sommes en mouvement, et constamment de passage? Je souhaite planter un argousier en ayant devant moi la stabilité des sept années de patience avant l'apparition de ses baies orangées; je ne veux pas habiter qu'en passante. J'ai parlé de terrains, certes, j'ai parlé de bâtiments, et il ne faut pas se méprendre: l'enjeu premier ici n'est pas la propriété, d'emblée collective et donc déjà un brin tordue dans son concept-même. L'enjeu se situe ailleurs, et c'en est un de pérennité, de sécurité. Citons à cet effet l'article «Entraide en contexte de pandémie, ou le vieux rêve du monde ébréché», paru sur la plateforme web collaborative *Contrepoints* et dont la pensée s'inscrit directement dans la lignée des remarques de Pierre Dardot et Christian Laval sur le commun citées plus tôt: «Les communs impliquent que la propriété n'est pas conçue comme une appropriation ou une privatisation mais comme un usage.» Hors de la propriété publique et de la propriété privée, les communs supposent une forme de gestion collective des ressources, axée autour d'un régime de partage. Les avenues sont vastes; les exemples, multiples. Prenons-en un seul, le Hameau 18, une communauté intentionnelle située en Gaspésie qui décrète que leur terre collective ne doit en aucun cas être une marchandise. Les membres de la coopérative renoncent alors à toute forme de propriété individuelle en décidant qu'ils ne seront désormais que des usufruitiers¹⁶. Pour la suite des choses et aux yeux de la loi, les membres habiteront la terre, en feront usage à la mesure de leurs besoins, mais ne pourront en aucun cas créer de la valeur monétaire à partir de celle-ci en la revendant ou en la marchandisant. Qu'importe ensuite la valeur du terrain ou la spéculation foncière: l'accès à un lopin de terre au Hameau 18 ne dépendra pas de la valeur courante des terrains en Haute-Gaspésie ou de l'attrait général pour leur municipalité, mais de la volonté des futurs membres à s'investir dans le projet collectif.

C'est le concept même de propriété qui se retrouve démantelé, inopérant. Il me semble que c'est toute la relation au vivant qui se retrouve transformée lorsqu'elle s'inscrit hors de ces rapports de possession, lorsque le vivant n'est plus un objet que nous pouvons nous approprier ni une *ressource exploitable* telle que l'entrevoient nos systèmes extractivistes, coloniaux et capitalistes. Je le répète, l'enjeu premier n'est pas la propriété, mais la pérennité, la sécurité. Il s'agit d'avoir la certitude d'avoir un lieu habitable et habité, un ancrage, un refuge qui a la certitude de connaître le temps long. Tout comme le souhaitent les auteurs et les autrices du texte *Habiter: instructions pour l'autonomie*, nous espérons «*donn[er] lieu*» (28) à ce désir de vie en commun, parce qu'«avec un port d'attache, les projets trouvent plus facilement ancrage» (36). Ces lieux, qui peuvent dans un premier temps être des territoires de pensées, devront un jour se matérialiser en un lieu physique, qui jouera le rôle de point de convergence, de «maillage» (36) – encore ici, cette image.

À la fois points de départ et points de chute, [les points de maillage] sont les lieux physiques et névralgiques, les carrefours où les connexions se tissent et se nouent. Après s'être trouvé.es, il faut pouvoir se retrouver ensemble, à quelque part, comme bon nous semble. Il faut des lieux désignés pour l'organisation, des *bases*, des locaux où *débarquer*, des places où *passer*. Les points de maillage font converger les idées, les ressources et les amitiés nécessaires à l'élaboration d'une vie en commun. (Habiter: 36)

Est précaire ce dont l'avenir et la durée peuvent en tout temps être révoqués, ce qui est sans assurance de reconduction. Sont précaires la travailleuse saisonnière qui ne verra pas son contrat renouvelé, celui qui se fera évincer et devra quitter son logement, ceux qui devront perpétuellement se mettre en mouvement. Sont précaires les forêts menacées d'être transformées en complexes immobiliers, les cours d'eau à proximité des forages pétroliers, les écosystèmes qui s'y déploient. J'aimerais citer une dernière fois ici Marielle Macé, dans toute sa justesse: «C'est la précarité [...] qui se retrouve bravée dans ces pratiques imaginantes. Bravée, avec ce que cela suppose de soulèvement» (14), avec ce que cela suppose d'émerveillement. Et pour y parvenir, il faut d'abord se faire la promesse du plus grand respect, de la plus grande protection. Investir un lieu. Y construire une cabane.

Faire des cabanes: imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. Pas pour se faire une petite tanière [...], mais pour leur faire face autrement, à ce monde-ci et à ce présent-là [...] Faire des cabanes en tout genre –inventer, jardiner les possibles; sans craindre d'appeler «cabanes» des huttes de phrases, de papier, de pensées, d'amitiés, des nouvelles façons de se représenter l'espace, le temps, l'action, les liens, les pratiques. Faire des cabanes pour occuper autrement le terrain; c'est-à-dire toujours, aujourd'hui, pour se mettre à plusieurs. [...] Élargir les formes de vie à considérer, retenter avec elles des liens. [...] Faire des cabanes donc pour habiter cet élargissement même. (Macé, 13-14)

Cabanes et utopies concrètes de l'habitation: réfléchir aux unes nous permet nécessairement de réfléchir aux autres, puisque toutes deux reconnaissent l'étroite interrelation entre nos pratiques d'habitation et notre capacité à rêver. Les cabanes nous font découvrir l'auto-construction, ce passage du domaine de l'imaginé au domaine du bâti. Elles ont nécessairement quelque chose d'enfantin, de naïf; elles sont bricolées avec les moyens du bord. Et une fois debout, elles ont à la fois un pied dans la réalité –elles sont un lieu concret où se réfugier– et appartiennent au domaine de l'imaginaire. Pensons à l'usage qu'en font les enfants: une foule de vies inventées y sont possibles; leur force symbolique est immense. Il me semble que les cabanes, tout comme les utopies concrètes, restaurent avec patience et ténacité une résistance à l'imposition (d'un modèle, d'un système). Elles restaurent un intervalle de liberté, un *espace de jeu* pouvant être entendu comme un espace ludique, une possibilité d'inventer réellement, de jouer, avec ce que cela suppose d'enthousiasme, de ravissement. Pour Dominique Bachelart, il apparaît clairement que «si précaire soit-il, le refuge donne tous les rêves de sécurité» (12), et c'est peut-être là un autre nouage fondamental des cabanes et des utopies concrètes: dans ce qu'elles offrent toutes deux de *rassurance*, d'espoir de connaître l'apaisement tout en étant si incertaines, si chambranlantes.

Bibliographie

ABBAS, Yasmine. 2011. *Le néo-nomadisme: mobilités, partage, transformations identitaires et urbaines*. Limoges: éditions FYP, 141p.

BACHELART, Dominique. 2012. «"S'encabaner", art constructeur et fonctions de la cabane selon les âges.» *Éducation relative à l'environnement*. No 10. En ligne. <http://journals.openedition.org/ere/1029>

BLOCH, Ernst. 1976. *Le principe espérance, tome I*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Philosophie», 544p.

BLOCH, Ernst. 1982. *Le principe espérance, tome II*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Philosophie», 584p.

BROCA, Sébastien. 2012. «Comment réhabiliter l'utopie? Une lecture critique d'Ernst Bloch.» *Philonsorbonne*. No 6, p.9-21.

BRUDER, Jessica. 2019 [2017]. *Nomadland*. Trad. Nathalie Peronny, Paris: éditions Globe, 320p.

COLLARD, Rosemary-Claire, Jessica DEMPSEY et Juanita SUNDBERG. 2015. «A Manifesto for Abundant Futures.» *Annals of the Association of American geographers*. Vol. 105, no 2, p.322-330. En ligne. <https://doi.org/10.1080/00045608.2014.973007>

COLLECTIF DISPOSITIONS. 2020. «Rattachements: pour une écologie de la présence.» *Contrepoints*. En ligne. <https://contrepoints.media/posts/rattachements-pour-une-ecologie-de-la-presence>

COSSARD, Paula. 2017. «Le communalisme comme forme d'utopie réelle.» *Participations*. Vol. III, n° 19, p.245-268.

DARDOT Pierre et Christian LAVAL. 2014. *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris: La Découverte. 593p.

DE LA BELLACASA, María Puig. 2017. «Alterbiopolitics.» *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p.125-168.

HAMEAU 18. «L'usage plutôt que la propriété.» *Hameau 18: coopérative d'habitation*. En ligne. <https://www.hameau18.org/>

HULL, Alyssa. 2019. «Hopepunk and Solarpunk: On Climate Narratives That Go Beyond the Apocalypse.» *Literary Hub*. En ligne. <https://lithub.com/hopepunk-and-solarpunk-on-climate-narratives-that-go-beyond-the-apocalypse/>

MACÉ, Marielle. 2019. *Nos cabanes*. Paris: Verdier, coll. «La petite jaune», 80p.

MARCOUX-CHABOT, Moïse. 2013. *L'espouère*. [court-métrage]. 20 minutes. En ligne. <http://moisemarcouxchabot.com/lespouere/>

MARCOUX-CHABOT, Moïse. 2014. *Le Gerموir – un projet gaspésien de résilience collective*. [court-métrage]. 5 minutes. En ligne. <http://moisemarcouxchabot.com/le-gerموir/>

MARCOUX-CHABOT, Moïse. 2020. *Ramaillages*. [série Web]. 3h15. En ligne. <https://www.onf.ca/series/ramaillages/>

SARGENT, Lyman Tower, «The Three Faces of Utopianism Revisited.» *Utopian Studies*. Vol.5, no 1, 1994, p.1-37.

SUZUKI, David et al.1992. «Déclaration d'interdépendance.» *Fondation David Suzuki*. En ligne. <https://fr.davidsuzuki.org/la-fondation/declaration-dinterdependance/>

«Entraide en contexte de pandémie, ou le vieux rêve du monde ébréché.» 2020. *Contrepoints*. Auteur inconnu. En ligne. <https://contrepoints.media/fr/posts/entraide-en-contexte-de-pandemie-ou-le-vieux-reve-du-monde-ebreche-1#sdfnote1anc>

Habiter: instructions pour l'autonomie. Trad. de l'américain. Auteurs, lieu, date et maison de publication inconnus.

-
- 1 Tiré d'un documentaire de Moïse Marcoux-Chabot, qui donnait la parole aux membres de la communauté intentionnelle «Le Manoir», située à Saint-Louis, dans la Baie-des-Chaleurs. Cette vidéo a été réalisée dans le cadre d'une levée de fonds de la communauté pour la rénovation d'un bâtiment multifonction. (Marcoux-Chabot, 2014).
 - 2 «Communauté intentionnelle» est à entendre ici selon la définition que lui donne Lyman Tower Sargent: «groups who come together from more than one nuclear family, who choose to live together to enhance shared values or enact a mutually agreed upon purpose.» (Sargent: 15) Ainsi dit, les communautés intentionnelles seraient «des groupes d'individus provenant de plus d'une famille nucléaire, ayant choisi de vivre ensemble pour renforcer des valeurs partagées ou œuvrer vers un objectif duquel ils ont mutuellement convenu.» Je traduis.
 - 3 Lorsque je dis *favoriser le vivant*, j'ai en tête cette nuance apportée par les auteures de «A manifesto for abundant futures»: «The concept of promoting life differs considerably from a core aspect of sustainability and earth systems science, which focuses on figuring out the limits to development or the extent to which ecosystems may be degraded before ecological function is impaired or beyond repair.» (Collard et al.: 327) En français: «Le concept de promotion de la vie diffère considérablement d'un aspect fondamental de la durabilité et de la science des systèmes terrestres, qui se concentre sur la détermination des limites du développement ou de la mesure dans laquelle les écosystèmes peuvent être dégradés avant que la fonction écologique ne soit altérée ou irréparable.» Je traduis.
 - 4 Tiré indistinctement de *Centris, Du Proprio, Proprio Direct, La Capitale*: tous du pareil au même.
 - 5 Mode de vie qui consiste à vivre, à temps partiel ou à temps plein, dans un véhicule ayant été, la plupart du temps, modifié (lit et cuisinette aménagés, toilettes rudimentaires, batteries, panneaux solaires, etc.)
 - 6 Je dis que cette forme de précarité est toute personnelle, certes, mais il convient de reconnaître que cette manière d'habiter le territoire, inscrite sous le signe de la mobilité, est somme toute répandue. Dans son ouvrage «Les néo-nomades», Yasmine Abbas pose la mobilité (Zygmunt Bauman dirait, la «liquidité») comme une caractéristique indissociable de notre modernité. Elle regroupe sous le terme «néo-nomades» les *roadwarriors* (expression désignant les travailleurs obligés d'être fréquemment sur la route, les représentants du commerce par exemple), les migrants, les nomades numériques, les réfugiés et les touristes, tous ces gens qui, de manière délibérée ou non, sont constamment en transition. Cette mobilité comporte de nombreux avantages, certes. Mais il faut reconnaître qu'il s'y joue également des déracinements à répétition et un gaspillage monstre des ressources: multiplication des moyens de transports, location d'entrepôts de stockage, utilisation compulsive des technologies et de denrées à usage unique, etc. Suivant le chemin de pensée de Yasmine Abbas, ajoutons à cette liste non-exhaustive tout le stress généré par l'instabilité que ces modes de vie supposent et il apparaît rapidement qu'«aller d'un lieu à un autre n'est pas aussi simple» (14), que «la mobilité nous coûte.» (14) Pour la chercheure, «la question de l'attachement et de l'adhérence aux espaces [...] est au cœur de la problématique actuelle du néo-nomadisme.» (32), l'intensification de la mobilité ayant radicalement transformé le rapport de l'individu au territoire. Dans ce contexte de mobilité sans précédent et de précarité accrue se joue donc quelque chose qui pourrait s'apparenter à une problématique de l'habitation ou, à tout le moins, une invitation à nous reposer cette question fondamentale qui est celle de notre rapport à l'espace. Comment habiter alors que nous sommes constamment en mouvement, et de passage?
 - 7 Ernst Bloch écrit: «[...] réduire l'utopie à la définition qu'en a donné Thomas More, ou simplement l'orienter dans cette seule direction, équivaut à ramener tout le phénomène de l'électricité à l'ombre jaune qui lui donna son nom, d'origine grecque, et en révéla l'existence.» (Bloch, 1976: 25)
 - 8 «[L]Anthropocène est une étincelle qui allumera un feu dans nos imaginaires. C'est le moment de voir grand, de rêver. Nous rêvons de futurs abondants.» (Collard et al.: 326) Je traduis.
 - 9 Leur manifeste se lit comme une «déclaration de stratégies pour créer les conditions propres à supporter différentes formes de vies et modes de vie.» (326) Je traduis.
 - 10 «Envisager la crise climatique comme une apocalypse ne peut qu'inspirer l'attente impuissante que la post-apocalypse arrive, soudainement, et sépare le passé du futur.» (Hull, 2019) Je traduis.
 - 11 «Nous avons besoin de fictions qui nous montrent une variété de futurs possibles, du plus sombre au plus optimiste.» (Hull, 2019) Je traduis.
 - 12 Je le dis optimiste, car il l'est, et de manière résolue. Ses mots, dans le court documentaire *L'espouère*: «C'est beau l'espoir, hen? Ça en prend, de l'espoir. Y en a qui appellent ça de la naïveté, l'espoir. Mais je vais planter mes érables sur le bord de la trail des chevreuils quand même. Parce que peut-être qu'y vont m'en laisser un de temps en temps. (pause). Pis je vais m'opposer au développement sauvage quand même, même si on est en train de crever de faim en Gaspésie. Parce que c'est pas parce qu'on est pauvre qu'on doit accepter n'importe quoi. [...] (pointant un érable fraîchement planté). Il est discret quand même à travers les framboisiers! Ils le trouveront jamais!» (Marcoux-Chabot, 2013)
 - 13 «Reconnaître l'interdépendance entre les espèces n'est pas une excuse pour intensifier le contrôle humain sur la vie autre qu'humaine.» (Collard et al., 327) Je traduis.

- 14 «S'orienter vers des futurs abondants nécessite de travailler avec de multiples formes de résistance aux logiques et pratiques coloniales et capitalistes d'extraction et d'assimilation.» (Collard et al.: 329) Je traduis.
- 15 «Les futurs abondants incluent les animaux non humains, non pas en tant que ressources ou banques de capital naturel au service des humains, mais en tant qu'êtres avec leurs propres réseaux familiaux, sociaux et écologiques, leurs propres objectifs, devenirs et besoins. Un avenir abondant est celui dans lequel les autres que les humains mènent une vie sauvage et vivent comme des 'autres non-colonisés'» (Plumwood, 1993). Cité dans Collard et al.: 328.
- 16 Ce qu'une telle affirmation suppose, c'est la fragmentation du concept de propriété. Au sens donné par la loi, la propriété est composée de trois choses: le droit de faire l'usage d'un bien, le droit de jouir d'un bien (le fruit issu de la propriété, le loyer d'un locataire, par exemple) et le droit de se séparer d'un bien (en le vendant, en le donnant). Les membres de la coopérative signent alors un contrat qui permet d'appliquer la propriété composante par composante, ne gardant pour ses habitants que les deux premières: l'usage et la jouissance.

Article ReMix

Les failles de l'exploitation minière dans «117 Nord» de Virginie Blanchette-Doucet et «Les héritiers de la mine» de Jocelyne Saucier

Jessee Chouinard



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



[Photographie de la Mine Canadian Malartic au soleil couchant en Abitibi-Témiscamingue] Courtoisie de Canadian Malartic.

Écoféminisme(s): un terrain glissant auquel s'accrocher

Issu de la contraction entre les mots «écologie» et «féminisme», l'écoféminisme, pensé par Françoise D'Eaubonne en 1972, est une synthèse des réflexions de Serge Moscovici et de Simone de Beauvoir. D'Eaubonne superpose l'idée que la nature est une construction sociale servant à légitimer les volontés des hommes qui se sont construit des milieux favorables, à une pensée s'opposant à la naturalisation du rapport de domination des hommes sur les femmes. Ce faisant, d'Eaubonne dénonce l'organisation sexiste de la société qui a mené à la domination des femmes et au saccage de la nature. La révolution féministe apparaît dès lors nécessaire à la révolution écologiste. S'il a d'abord été pensé en France, en peu de temps, des alliances de femmes faisant partie du mouvement pour la paix, du mouvement écologiste ainsi que du mouvement pour la libération des femmes se sont rassemblées aux États-Unis en réponse à la course pour l'armement nucléaire (Hache: 14). Les années 1980, en plus d'être marquées par la Guerre froide, sont celles de déforestations massives entraînant la perte de 151 millions d'hectares de forêt, principalement dans le bassin amazonien, et de grandes famines au Cambodge, en Ouganda, en Éthiopie et en Somalie. Ainsi, des femmes craignent pour leur futur et celui de leurs enfants. Elles manifestent contre toutes les formes de violence économiques, sociales et environnementales de façon pacifique.

L'écoféminisme se crée à même le terrain, donnant de ce fait une grande liberté aux militantes. Des chercheuses anglophones telles que Susan Griffin, Carolyn Merchant, Mary Daly et Vandana Shiva construisent un écoféminisme aux ramifications plurielles et intersectionnelles. Bien que l'on trouve parfois des désaccords, particulièrement en ce qui touche à l'essentialisation des femmes qui naturalise la domination des hommes sur elles en raison d'un lien plus étroit avec la nature, quelle que soit sa tendance, «[l']écoféminisme prend le risque d'avancer que le corps, qu'il soit celui d'une femme ou d'un homme, n'est pas aliénant en lui-même. Ce sont bien les usages sociaux qui lui sont dictés qui en font une cage.» (Gandon: 11-12) Au-delà des différences, les pensées écoféministes «mettent au jour les liens entre le vivant et les différentes formes de domination» en ayant comme objectif la préservation globale du monde. (Casselot et al.: 18) La pluralité des pensées permet de rendre compte de l'unicité et de la complexité entrecroisée de chacune des situations. En ce sens, les textes ou les lectures écoféministes de textes font émaner une force «liée aux types de récits qu'ils fabriquent, qui leur ont valu d'être attaqués pour avoir tenté, précisément, de sortir de notre culture dominante –prédatrice, misogyne, transcendante– et d'avoir réussi.» (Hache: 18-19)

Dans le cadre de cette brève analyse de deux romans québécois, soit *117 Nord* de Virginie Blanchette-Doucet et *Les héritiers de la mine* de Jocelyne Saucier, dont l'action se situe en plein cœur de l'espace minier en Abitibi, une des ramifications de l'écoféminisme nous apparaît particulièrement pertinente. L'écoféminisme politique, qui allie le féminisme radical à l'écologie sociale, permet de reconnaître plus spécifiquement «les maux occasionnés par les déplacements de marchandises et de travail, la concentration des capitaux, l'exploitation des humains, la destruction des écosystèmes et l'appropriation des ressources contrôlées en grande partie par les hommes.» (Casselot et al.: 82) En suivant cette piste de réflexion, on peut donc se questionner sur la façon dont ces œuvres d'autrices québécoises sont au diapason des enjeux contemporains en ce qui a trait à l'environnement en montrant les conséquences de l'exploitation minière, tant sociales qu'environnementales.

L'investissement de l'espace minier en littérature

On retrouve en sol québécois, en 2020, vingt et une mines actives, soit huit mines d'or, quatre de fer, deux de nickel-cuivre, une de zinc-cuivre, une d'ilménite, une de sel, une de niobium, une de mica, une de graphite et une de feldspath. On compte également vingt-sept projets miniers, ce qui représente une croissance généralisée du Québec minier (ministère de l'Énergie et des Ressources naturelles: 1). Or, il est impossible d'obtenir des chiffres précis en ce qui concerne les mines fermées, dont certaines peuvent être «orphelines» en cas de faillite de la compagnie exploitante (Simard: 97). Devant une telle occupation du territoire et une exploitation du sol, certaines œuvres littéraires, plus particulièrement celles en provenance des régions associées au développement minier telles que la Côte-Nord, le Nord-du-Québec, l'Outaouais et l'Abitibi-Témiscamingue, s'en trouvent marquées.

C'est notamment le cas de *117 Nord* (2016), un roman dans lequel la trajectoire de la narratrice, Maude, est complètement chamboulée par la réouverture de la vieille mine locale. Sa maison, qui se trouve sur le terrain qui sera dorénavant exploité, est démolie en échange d'une somme d'argent pour acheter la paix. Les sentiments de Maude à l'endroit de la mine sont mitigés. Elle y occupe un emploi, ce qui lui permet de voir de l'intérieur le fonctionnement de cette industrie destructrice. Son expérience est également marquée par son genre : seulement deux femmes semblent travailler à la mine. Peu après avoir quitté son emploi, Maude se retrouve au volant de la voiture de Francis, son ami et ancien voisin. Elle effectue de fréquents allers-retours entre Montréal et Val-d'Or alors que Francis, lui, reste en région et continue de travailler à la mine. Entre les fragments du passé et du présent, la narratrice témoigne de la beauté et de la dureté de l'Abitibi. Déconstruisant l'idée d'une nature vierge et inexploitée, elle lève le voile sur les cicatrices laissées par les projets d'exploitation minière. Elle sait que derrière les lisières d'arbres et les clôtures érigées par les compagnies pour restreindre l'accès aux lieux d'exploitation, se trouvent des bassins de décantation, des montagnes de gravier stérile, des déchets, des trous. Les ruines font désormais partie du paysage, et malgré l'engagement des compagnies à remettre les sites dans leur état, rien ne sera plus jamais comme avant.

Le roman de Jocelyne Saucier, *Les héritiers de la mine* (2000) met aussi en scène les épreuves d'une famille en contexte minier. La découverte d'un important gisement de zinc par LePère Cardinal entraîne une exploitation minière considérable mise en œuvre par la compagnie *Northern Consolidated* et la création de la ville de Norco. Des années plus tard, en raison de la chute du prix du zinc, la compagnie ralentit puis cesse ses activités, ce qui mène à la désertification progressive de la ville. Il ne reste alors plus que les vingt et un enfants du clan Cardinal qui règnent sur la ville en décrépitude. Leur imaginaire est marqué par le travail acharné de leur père ainsi que par le rapport particulier qu'ils entretiennent avec le lieu. En dépit de leur grand nombre, ils sont tout de même près les uns des autres et élaborent ensemble des plans douteux, dont celui de faire exploser la mine. Cependant, les conséquences de cet événement sont tragiques: Angèle, surnommée LaJumelle, meurt dans l'explosion. Les enfants réussissent à garder cette mort secrète en évitant tout rassemblement qui donnerait l'occasion à LaMère de les compter comme elle l'a souvent fait. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard que le secret est dévoilé lors d'un événement commémorant la découverte du gisement par LePère. Lorsque tous les enfants se retrouvent dans la salle, LaMère découvre enfin qu'une de ses filles est décédée. Les fragments de discours des six narrateurs lèvent le voile, non seulement sur la fin tragique de LaJumelle, mais aussi sur l'ensemble des répercussions environnementales et sociales de l'exploitation minière.

Dans ces deux œuvres, on retrouve, pour reprendre les propos de Francis Langevin, «des espaces régionaux précis, des lieux qui sont spécifiés, problématisés, rendus signifiants au-delà de leur rôle immédiat de décor.» (Langevin, 2016) L'espace minier, qu'il soit en train de s'établir ou bien lentement en train de s'effacer, est un actant à l'avant-plan du récit. Il s'impose «comme un enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale.»

(Ziethen: 3-4) L'imaginaire de l'Abitibi-Témiscamingue, région reconnue pour l'abondance des ressources naturelles qui s'y trouvent, est réinvesti de sorte que ses failles sont mises en évidence par les narrateurs qui en font l'expérience. Les villes minières de Norco et de Val-d'Or influencent d'ailleurs la trajectoire des personnages, les poussant même vers l'extérieur afin d'en avoir une vue d'ensemble. Suivant les travaux d'Isabelle Kirouac Massicotte portant sur l'imaginaire minier, il est possible de définir un *chronotope de la mine*. Concept d'abord développé par Mikhail Bakhtine, le chronotope correspond à la corrélation et l'indissociabilité du temps et de l'espace. Ainsi, il est possible de constater qu'un schéma se reproduit ou s'actualise dans les récits dont l'action se déroule dans un contexte minier: les étapes fondamentales de l'exploitation minière participent à la création de conséquences sociales et écologiques similaires. Cette analyse a donc pour objectif de s'intéresser aux rapprochements possibles entre deux œuvres séparées par près de deux décennies.

«Fous pour des bouts de roches...»

L'omniprésence des mines au sein de ces deux œuvres organise non seulement l'espace de façon particulière, mais également les pensées des différents personnages. L'avenir de la ville et de ceux qui l'habitent se dessine au travers du succès ou de l'échec de l'exploitation minière. Ainsi, l'idée de découvrir de précieux minéraux devient un véritable mode de vie, une obsession. Comme l'admet la narratrice de *117 Nord*: «On aimait bien l'idée d'être fous pour des bouts de roches.» (Blanchette-Doucet: 17) Cette folie qui accapare l'esprit des habitants de ces villes fait émerger des normes, des désirs, des mythes, et des angoisses minières, dont ceux de la réussite et de la richesse. Cependant, ce modèle de réussite est une construction sociale et symbolique. Le minerai n'a de valeur que lorsqu'on lui en donne une; la fluctuation des marchés a le dernier mot sur les décisions prises par les patrons. La valeur symbolique accordée aux «bouts de roches» dont parle Maude dans *117 Nord* est d'autant plus perceptible dans *Les héritiers de la mine*. En effet, lorsque le prix du zinc chute, la mine réduit ses activités jusqu'à complètement les cesser. Débute dès lors l'inévitable désillusion propre au chronotope minier: il y a une déchéance progressive du village mono-industriel qui aboutit à sa complète désertification.

Une dynamique particulièrement riche (et problématique) dans le chronotope minier concerne la répartition et la configuration des rôles genrés. Kirouac Massicotte note à cet effet que le chronotope minier est «hautement sexualisé et [qu'il] génère une hiérarchie entre les protagonistes, qui doivent leur statut au rapport plus ou moins étroit qu'ils ont avec la mine; il s'agit d'un espace d'oppression qui déshumanise, même s'il est souvent idéalisé dans les œuvres.» (Kirouac Massicotte: 22-23) Le discours des enfants dans *Les héritiers de la mine* témoigne précisément de ce rapport genré à la mine:

Notre père, pâle figure de ce qu'il était véritablement et qu'il ne nous a jamais donné à connaître tellement il était tyrannisé par l'obsession de la roche. Notre mère, pourtant présente, toujours à sa cuisine, perdue dans le ferraillement des chaudrons et les vapeurs de cuisson, et qui, à force d'être là, nous est devenue invisible. (Saucier: 28)

Les actions du père, parce qu'elles sont directement liées à la mine et à la capitalisation du minerai, sont valorisées. C'est lui qui prend financièrement en charge le ménage et qui s'assure ainsi de mettre du pain sur la table, sans toutefois participer à sa confection. Cette division du travail entraîne des actions remplies de violence découlant de l'organisation de l'espace. Ici, les propos d'Albertini au sujet de cette division éclairent ce qui se met en œuvre dans *Les héritiers de la mine* tout autant que dans *117 Nord*: «[L]a production capitaliste développe donc la technique et la combinaison du progrès de production

qu'en épuisant en même temps les deux sources d'où jaillit toute richesse: la terre et le travailleur.» (Albertini: 20) La prospection, remplie d'espoir, mène à la découverte de l'énorme gisement de zinc situé sur la montagne, mais le pouvoir de la compagnie écrase les rêves de prospérité; un individu seul, même supporté par l'énorme masse de sa descendance, ne peut vaincre la machine oppressante mise en branle par les grands patrons anglophones, éloignés de la réalité tant par l'espace que par le langage. Une fois le gisement de zinc épuisé, la minière *Northern Consolidated* plie bagage, laissant dans son sillage des retombées économiques négatives et un tissu social effiloché. Le rêve du père le pousse au bord du gouffre, où il y perd finalement ce qu'il avait de plus précieux, un de ses enfants. Ce type d'exploitation décrit par l'auteur fait directement référence au *free mining*, permettant un libre accès aux territoires à des fins d'exploration, et aux *claims*, une sorte de droit d'exploitation à des fins minières qui octroient aux compagnies le droit «d'accéder au sous-sol québécois sans grandes contraintes des propriétaires ou des réglementations.» (Simard: 206) Les prospecteurs, comme le personnage du père, sont donc de grands rêveurs; ils échangent leurs découvertes contre de minces parcelles de richesse. Le roman de Saucier, notamment par la longue temporalité de sa diégèse, expose à la fois la précarité de l'emploi et les conditions nébuleuses liées à la prospection dans le réel. Il va sans dire cependant que le rapport de proximité entre la mine et les travailleurs, qui sont majoritairement des hommes, crée un angle mort sur la contribution des femmes au sein de ce système. L'écoféminisme politique, dont il sera question dans la prochaine partie, permet un regard critique sur le travail des femmes dans l'environnement minier.

Dans l'ombre: le travail des femmes

Le chronotope minier contribue à l'invisibilisation, ou à tout le moins à la non-valorisation du travail des femmes. C'est particulièrement le cas de la mère dans *Les héritiers de la mine*, une femme dont il est rarement question, puisqu'elle occupe un rôle permanent et invariable dans le roman. En effet, le seul moment où elle quitte la cuisine est lors de ses errances nocturnes pour s'assurer de la présence de tous ses enfants, mis au monde les uns après les autres avant d'être aussitôt déposés dans les bras de l'aînée. Dans son analyse du roman, Kirouac Massicotte note que l'aînée est «l'héritière de la destinée de femme de sa mère, qu'elle ne quittera que pour reproduire elle-même le cycle du mariage et de la maternité, et donc du sacrifice d'une vie.» (Kirouac Massicotte: 179) Destinée au sacrifice, la mère est cloîtrée dans la cuisine où elle doit produire, de manière industrielle, une grande quantité de nourriture. Du matin au soir, elle est affairée à la tâche, silencieuse ou répétant à voix haute ses recettes afin de ne pas les oublier: «Notre mère, elle n'avait pas le temps. Elle nous avait préparé son repas des grands jours et c'est à peine si on pouvait la voir derrière sa table gargantuesque, tellement la fatigue de toute une vie la rendait invisible.» (Saucier: 14) Inversement, le père quitte toujours la maison pour explorer, pour prospecter. Il est un pilier de l'espoir d'une plus grande richesse et apparaît comme un héros aux yeux de ses enfants. Cette différence marque d'ailleurs une frontière invisible qui s'établit en réponse à la sexualisation des espaces en contexte minier. Que les femmes se sacrifient à la maison est souhaitable dans le système capitaliste, permettant conséquemment aux hommes de se donner, à leur tour, corps et âme à la mine¹.

Dans *117 Nord*, mis à part les souvenirs de la mère de Francis, silencieuse dans la cuisine, la division sexuelle du travail se remarque par le biais d'un environnement accordé au masculin. Maude remarque ainsi: «Dans le t-shirt trop grand qui me donne l'air d'avoir douze ans et le pantalon de toile bleu foncé, ma démarche devient automatiquement plus calme, plus masculine.» (Blanchette-Doucet: 19) Maude, l'une des deux seules travailleuses de la mine, se trouve dans un environnement qui lui fait perdre ses caractéristiques féminines et personnelles, en portant désormais le même uniforme que tous les autres. L'uniforme en plus «des numéros immenses peints sur le métal des camions» (Blanchette-Doucet: 104) contribuent à l'anonymat et à l'homogénéisation des travailleurs: au travers des surnoms qu'ils se

donnent, peu d'entre eux connaissent la véritable identité des uns et des autres. Non seulement l'espace minier déshumanise, il fait également fi des caractéristiques individuelles qui peuvent influencer les actions des différents personnages. Les tâches à réaliser ne s'adaptent pas aux travailleurs et aux travailleuses. Pour se fondre davantage dans la masse, la narratrice doit dès lors se prêter entièrement au jeu: «Le dernier été, je maniais l'équipement en prétendant que ce n'était pas trop lourd pour moi.» (Blanchette-Doucet:126) Pour que sa place soit reconnue par les pairs, elle doit pouvoir passer inaperçue dans le lot en tentant d'entretenir un rapport tout aussi étroit avec la mine. Or, elle ne peut pas passer inaperçue en raison de l'aide dont elle a besoin. Si elle peut en recevoir, cela ne se fait toutefois pas sans conséquence puisque chaque action doit être compensée: «Je ne disais pas merci, mais je mettais son dîner dans le réchaud, je lui apportais les outils dont il aurait besoin avant qu'il ne les demande. Il m'avait appris l'orgueil.» (Blanchette-Doucet: 67) La nécessité de l'Autre pour obtenir de l'aide fait en sorte que Maude doit travailler davantage pour prouver qu'elle a sa place au sein de cet environnement de travail. Elle en est néanmoins consciente et utilise subséquemment son expérience, tant celle de la mine que celle de l'atelier d'ébénisterie, pour critiquer ces conditions de travail.

Dans *Les héritiers de la mine*, même si les enfants ne sont pas des travailleurs, l'environnement influence malgré tout leur construction identitaire. Angèle, surnommée LaJumelle parce qu'elle est identique à sa sœur, mais n'a rien de spécial aux yeux des autres, ne recouvre son nom qu'à partir du moment où son rapport à la mine est problématisé: «Parce que... nous étions tellement nombreux, il y en a qui sont passés inaperçus dans le lot.» (Saucier: 18) C'est ainsi qu'une lecture écoféministe de l'œuvre permet de mettre en évidence les maux liés à l'exploitation minière. L'effondrement de la mine et de ce qu'elle représente aide, en dépit de la tragédie, les autres personnages à échapper à la fois au piège capitaliste et à la déshumanisation qui s'en suit. Il en va de même sur le plan environnemental, où les écosystèmes échappent dès lors à l'appropriation des ressources et à la destruction par les compagnies.

Le sillage de la disparition

Les conséquences de l'exploitation minière, dans les œuvres, dépassent également la question sociale. Si l'espace minier mène à la déshumanisation, il entraîne aussi dans son sillage la désillusion ainsi que la désertification des espaces, plus spécifiquement au cours de l'établissement de la mine, avec les expropriations, puis lors de sa fermeture. L'inévitable catastrophe se présente différemment dans les deux romans. Dans *Les héritiers de la mine*, la catastrophe initiale, c'est-à-dire avant la destruction de la mine par les enfants, est la fermeture de la mine et la désertification subséquente du village de Norco. La fermeture de la mine par la compagnie *Northern Consolidated* devient un marqueur de temps essentiel pour les narrateurs: il y a un «avant» et un «après» cette annonce fatidique (comme c'est le cas avec l'annonce de l'ouverture de la mine dans *117 Nord*). Alors que les maisons disparaissent et que la ville part en friche, les enfants Cardinal perdent leur innocence:

La mine était fermée, Norco s'effritait, les maisons disparaissaient (on les déménageait ou nous les brûlions), la broussaille envahissait les carrés de ciment, la mauvaise herbe broutait les rues défoncées: nous régnions sur Norco. Norco aurait dû s'appeler Cardinal, parce que le zinc de cette mine, c'était notre père qui l'avait découvert et qu'on lui avait volé. (Saucier: 6)

La désertification de la ville met en lumière l'agentivité de la nature qui reprend ses droits après l'exploitation². Ici, la présence accrue de végétation, auparavant réduite et entretenue lorsque le village était bien peuplé, fait ressortir des enjeux environnementaux qui dépassent ceux soulevés par

l'opération minière: ces végétaux sont-ils réellement «envahissants»? N'étaient-ils donc pas présents avant les carrés de ciment et les rues? Quoi qu'il en soit, cette végétation qui pousse enfouit des preuves de l'échec de l'exploitation minière et elle efface les traces d'habitation. L'image devient d'autant plus marquante lorsque c'est la nature qui reprend finalement le contrôle du lieu, mettant éventuellement un terme à l'occupation humaine.

Le village minier très réel de Joutel, situé à quatre-vingts kilomètres au sud de Matagami, est un bon exemple de l'effacement progressif du passage de l'humain après un échec minier. Peu à peu, les gens pris au «piège des ressources premières (*resource curse*)» (Fournis: 11) ont quitté cette localité, faute de travail, car les mines n'étaient plus rentables, puis par manque d'institutions et de commerces. Les bâtiments et les installations ont été déplacés, détruits ou abandonnés, laissant ainsi près des trous d'autres espaces «vides». Selon les témoignages d'anciens habitants recueillis par Karine Mateu, les souvenirs d'un temps révolu persistent alors que les vestiges verdissent et s'effondrent; ils sont forcés de recommencer leur vie ailleurs, emportant avec eux des images de ce qui a déjà été et ne sera plus jamais. Ces villes disparues, désormais englouties par la végétation, montrent

l'échec d'un développement minier durable [...], plutôt que l'effervescence et le profit que cet épisode éphémère a pu engendrer. Cet imaginaire de l'erreur et du regret est alimenté par l'enfouissement des restes de la ville, qui prend la forme d'une tentative de dissimulation ou d'effacement des résidus de cette exploitation minière. (Bellemare-Page et al.: 118)

Le retour de la nature contribue à l'évacuation des habitants. La présence accrue de végétation, régnant maintenant sur les décombres d'un rêve humain, fait prendre conscience de la domination antérieure de la mine, abandonnée parce qu'elle n'est plus assez rentable, mais surtout à la destruction parallèle de l'environnement. Les ruines des installations humaines occupent le paysage alors que foisonnent également les éléments appartenant au registre du plus qu'humain. Le cycle de vie de la mine est établi en fonction de son rendement immédiat; lorsque celui-ci diminue à cause de l'épuisement du gisement, l'exploitation cesse. Du côté de la nature, cela marque le fourmillement d'une autre période: alors que la topographie est modifiée, que les sols sont pollués et que le paysage est transformé, le sous-sol s'en trouve également affecté, étant désormais dépourvu du minerai antérieurement convoité (Desjardins et Monderie: 2011). La vie reprend dès lors son cours partout là où elle peut s'établir, puisque les compagnies ne sont plus présentes pour la combattre, pour la dominer, la retirer ou la déplacer. Cet exemple tiré du réel met en évidence la façon dont l'œuvre de Saucier est au diapason des enjeux contemporains en lien avec l'exploitation minière. Pour les habitants de la ville fictive de Norco, la fermeture de la mine représente la fin d'une époque, la fin de l'insouciance.

Tant dans l'œuvre de Saucier que celle de Blanchette-Doucet, la désillusion peut également apparaître dans les récits par la recomplexification de l'espace. Grâce aux différentes perspectives mises en évidence par des personnages qui ont l'expérience du terrain, on se retrouve ainsi à lire des discours qui rendent compte «des tensions, des conflits et [des] oublis» (Bellemare-Page et al.: VIII) laissés dans l'ombre par la simplification de l'imaginaire minier. La narratrice de *117 Nord* investit par ailleurs son discours d'un imaginaire sur les espaces abitibiens, ce qui a pour effet de troubler les idées reçues:

Les gars ne parlent pas de mines, de poussière, de tremblements de terre causés par les explosifs. Ils voient l'Abitibi comme une forêt infinie à l'état sauvage, paysage brut, et font des blagues sur la quantité de maringouins et le temps qu'il faut pour être vidé de son sang quand on va dehors. Même s'ils n'y vont jamais. (Blanchette-Doucet: 27)

Mais la réalité est tout autre, «[I]’Abitibi est trop belle et trop dure» (Blanchette-Doucet: 16) parce que ces espaces imaginés sont détruits et les paysages, dévastés. Obligée de vendre à la compagnie minière la maison familiale, Maude voit par la suite ce bâtiment, et ses souvenirs, détruits pour faire place à la mine en expansion. En elle s’intensifie la tension qui marque la communauté entière: la satisfaction que la mine reprenne ses activités vivifiantes pour la ville, et l’écoeurement devant les dévastations personnelles, sociales et environnementales de l’industrie. Sans toit, Maude fait face à un lieu hostile où il est impossible de prédire ce que l’avenir lui réserve, outre une étroite relation avec la mine dont les lois régissent désormais le territoire. Cette vision d’un environnement en destruction la mène momentanément à Montréal, à l’autre extrémité de la route 117. C’est grâce à la distance que Maude parvient à critiquer le lieu de son enfance. Lorsqu’elle y retourne, elle constate inmanquablement que le gris du béton de la métropole n’est pas si éloigné de ce qu’elle peut voir dans les environs de Val-d’Or:

Je regarde longtemps le désert gris. Il y a des signes de vie, au-delà de ce paysage impossible à imaginer, mais rien près du sol, rien ne réussit à pousser. Le gravier est stérile. J’ai beau me dire qu’on ne peut pas tout défaire, je ne vois que l’ombre de la forêt dévastée. On a arraché les racines, rendu impossible la résistance. [...] Et on n’aura pas assez de dix vies pour voir ce trou devenir un lac. (Blanchette-Doucet: 154-155)

Le paysage désertique pousse la narratrice à problématiser l’ensemble des conséquences liées à la présence des minières près de sa ville natale, tout en montrant que celles-ci dépassent la temporalité humaine.

Dans la réalité, l’exploitation minière à ciel ouvert est l’un des types d’exploitation les plus destructifs pour l’environnement. Pour extraire le minerai convoité, il faut d’abord retirer les couches supérieures, appelées morts-terrains, à l’aide de machineries lourdes, ensuite viennent les explosions et les machineries surdimensionnées permettant de creuser d’immenses fosses en spirale (Environmental Law Alliance Worldwide: 4). L’exploitation souterraine, comme c’est le cas dans *Les héritiers de la mine*, est moins nocive pour les couches supérieures, mais elle entraîne des coûts et des risques supplémentaires: pour atteindre le minerai, des rampes et des puits d’accès, des galeries et des puits d’aération doivent être mis en place à la façon d’une fourmilière qui doit être inspectée et entretenue en continu (5). Quel que soit le type d’exploitation, et malgré les lois sur la restauration des sites miniers abandonnés, la liste des conséquences sur l’environnement est longue: drainage d’acide minier, lixiviation des contaminants en tas, érosion des sols, déchets miniers dans les eaux de surfaces et souterraines, création de bassins de décantation, dégradation de la qualité de l’air à cause des sources mobiles et fixes ainsi que des émissions fugitives, bruits et vibrations, perte ou morcellement d’habitats, modification de la qualité du sol et modifications d’ordre esthétique, pour n’en nommer que quelques-unes, sont des conséquences qui ont un impact direct et lourd sur l’environnement.

Pour faire le pont avec la littérature, on constate dès lors que

[I]e rapport de cause à effet de l’industrie minière sur l’environnement est ici flagrant; à la domination des bâtiments de la mine correspond un paysage composé de ruines et une végétation presque inexistante. Lorsqu’il est représenté, le paysage se fait l’un des emblèmes du chronotope de la mine industrielle, parce que sa désolation est l’inscription du passage des minières –donc de leur temporalité– à même le territoire. (Kirouac Massicotte: 35)

Le paysage désertique qui se voit par «le regard un peu triste des gens qui savent» (Blanchette-Doucet: 44-45) témoigne ainsi une posture environnementale dans les œuvres. En accordant à la nature le rôle d'agent et en mettant en lumière les lacunes et les échecs de l'exploitation minière, les récits de Saucier et Blanchette-Doucet révèlent la fin (prévisible) de l'exploitation de ces ressources naturelles non-renouvelables. La destruction de la maison de Maude dans *117 Nord* ainsi que la fermeture de la mine suivie du décès tragique d'Angèle dans *Les Héritiers de la mine*, mettent en évidence la trajectoire inéluctable liée au chronotope de la mine. La violence faite à la nature et aux femmes, est pratiquement inévitable dans le système économique actuel³. Dans son étude sur l'industrie minière au Québec, Simard fait remarquer que «[I]es minières sont maintenant plus sensibles à l'acceptabilité sociale, aussi bien chez les populations autochtones que non-autochtones [...] Les réglementations environnementales sont aussi nombreuses aux différentes étapes du cycle de vie des sites miniers.» (211) Malgré ces changements, c'est parfois à se demander si on ne creuse pas en quelque sorte sa tombe lorsque de tels projets sont mis sur pied sans un plan d'action à long terme, incluant ce qui suit après la fermeture des minières.

Conclusion

Cette lecture des œuvres de Virginie Blanchette-Doucet et de Jocelyne Saucier problématise la destruction simultanée de la nature et des personnages féminins au sein du chronotope de la mine industrielle. Ce chronotope permet de faire ressortir des éléments inévitables de l'exploitation minière comme la division sexuée du travail, la catastrophe et la destruction de l'environnement pour un profit éphémère qui est éventuellement effacé des mémoires, enseveli par le poids des conséquences qui dépassent la temporalité de la mine. Alors que la mine cesse ses opérations, la nature reprend progressivement, d'une manière ou d'une autre, ses droits. Cette transformation est perceptible par la présence accrue des agents naturels ainsi que par la place occupée par les paysages désertiques et dévastés dans les textes. Ainsi, il est possible de constater que la temporalité de la mine dépasse celle des êtres humains. Il est, en effet, impossible de savoir ce qu'il adviendra des sites fermés, sous surveillance ou restaurés, lorsqu'il n'y aura plus d'encadrement humain. Les conséquences environnementales ont une durée qui est impossible à imaginer: les êtres humains ne verront jamais les bassins de décantation devenir des lacs. Le croisement des enjeux sociaux et des enjeux environnementaux mis en évidence par une lecture écoféministe de ces romans dans lesquels l'imaginaire minier est investi par les autrices fait ressortir l'importance de modifier les systèmes de domination capitaliste et patriarcal dans l'espoir de laisser en héritage un environnement qui ne serait pas aussi dévasté. Suivant Marie-Anne Casselot et Valérie Lefebvre-Faucher, l'écoféminisme politique, en contexte d'exploitation minière, permet de penser un monde *meilleur*: il «revendique [...] des changements structurels alliant le féminisme, l'antiracisme et l'écologie sociale» (30) et pousse à «repenser radicalement comment "les modes de vie et la division sexuelle et internationale du travail influence le degré de proximité des femmes et des hommes avec la nature".» (30) En somme, les œuvres de Blanchette-Doucet et de Saucier font un pont entre la fiction et la réalité en révélant certaines failles de l'exploitation minière. Une lecture écoféministe, entrecroisant les discours littéraires et environnementaux, entraîne dès lors dans son sillage des réflexions sur des modes de vie plus durables et respectueux, à la fois des humains et autre-qu'humains.

Bibliographie

Corpus étudié

BLANCHETTE-DOUCET, Virginie. 2016. *117 Nord*. Montréal: Boréal, 158p.

SAUCIER, Jocelyne. 2000. *Les héritiers de la mine*. [ePub]. Montréal: XYZ Éditeur. Coll. «Romanichels poche». 148p.

Corpus théorique

ALBERTINI, Catherine. 2021. *Résistance des femmes à l'Androcapitalocène. Le nécessaire écoféministe*. Pointe-Calumet: M Éditeur. Coll. «Mobilisations». 126p.

BAKHTINE, Mikhail. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard. 496p.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie et al. (dir.). 2015. *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, coll. «Droit au Pôle». 258p.

BOUVET, Rachel. 2006. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal: XYZ Éditeur. Coll. «Documents». 208p.

CASSELOT, Marie-Anne et Valérie Lefebvre-Faucher (dir.). 2017. *Faire partie du monde: réflexions écoféministes*. [Format ePub]. Montréal: Remue-ménage. 159p.

CORBIN, Alain. 2001. «Comment l'espace devient paysage». *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel.

DESJARDINS, Richard et Robert Monderie. 2011. *Trou Story*. Montréal: ONF. 80 minutes.

ENVIRONMENTAL LAW ALLIANCE WORLDWIDE. 2010. «Généralités sur l'exploitation minière et ses impacts». *Guide pour l'évaluation des projets EIE du domaine minier*. Eugene. P. 3-20. En ligne. <https://docplayer.fr/19203394-Guide-pour-l-evaluation-des-eie-de-projets-miniers.html>

FOURNIS, Yann et al. 2018. *L'économie politique des ressources naturelles au Québec*. Québec: PUL. 242p.

GANDON, Anne-Line. 2009. «L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société». *Recherches féministes*. Vol. 22, no1, p.5-25.

HACHE, Émilie. (dir.) 2016. *Reclaim: recueil de textes écoféministes*. Paris: Éditions Cambourakis. 416p.

KIROUAC MASSICOTTE, Isabelle. 2018. *Des mines littéraires. L'imaginaire minier dans les littératures de l'Abitibi et du Nord de l'Ontario*. [Format ePub]. Sudbury: Éditions Prise de parole, Coll. «Agora». 254p.

LANGÉVIN, Francis. 2016. «La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil». *Temps zéro*. Dossier Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. No6. En ligne. <http://tempszero.contemporain.info/document936>

MATEU, Karine. 2013. «Le 1er septembre 1998, le village minier de Joutel disparaissait». *Radio-Canada*. En ligne. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/620160/joutel-fantome-nord>

QUÉRÉ, Louis. 2015. «Retour sur l'agentivité des objets». Journée d'étude du groupe Sciences et Technologies de l'IMM. Paris: Institut Marcel Mauss. p.2-12.

Ministère de l'Énergie et des Ressources naturelles. 2020. *Choisir le secteur minier du Québec*. Ministère de l'Énergie et des Ressources naturelles: Québec. 46p. En ligne. <https://mern.gouv.qc.ca/mines/choisir-secteur-minier/>

SIMARD, Martin. 2018. «L'industrie minière au Québec: situation, tendances et enjeux». *Études canadiennes / Canadian Studies*. No 85. p.193-217.

ZIETHEN, Antje, 2013. «La littérature et l'espace». *Arborescences*. No3. p. 3-29.

-
- 1 Aux yeux des mineurs, la première raison de cette séparation réside dans la croyance que la présence des femmes dans la mine porte malheur: elle ferait disparaître le minerai (Desjardins et Monderie: 2011). D'autres raisons fréquemment mises de l'avant sont liées aux dangers de la mine: les hommes, êtres virils, seraient mieux disposés à affronter. Les croisements des raisons économiques et sociales, liées au système patriarcal capitaliste, mènent ainsi les femmes à se terrer dans la maison, laissant les hommes explorer leurs rêves.
 - 2 D'ailleurs, l'idée d'une nature qui reprend ses droits renvoie à la notion d'agentivité, étant donné qu'un acteur ou un actant peut être «[t]oute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur.» (Quéré:3)
 - 3 Il importe également de noter que bien que les Autochtones ne soient pas mentionnés dans les œuvres dont il est question dans cette analyse, ils sont tout autant victimes de l'exploitation minière et du système économique actuel.

Article ReMix

«L'Herbe de l'oubli» de Jean-Michel d'Hoop: le théâtre pour repenser les rapports entre l'humain et le monde

Geneviève Bélisle



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



Faire coexister le réel et l'invisible

Fondée en 1993 par l'auteur et metteur en scène belge Jean-Michel d'Hoop, la compagnie bruxelloise Point Zéro s'intéresse aux rapports entre l'acteur et la marionnette et se questionne sur la ligne de démarcation qui existe entre le manipulateur et le manipulé, entre l'inertie et le mouvement, entre la mort et la vie.

Un de ses plus récents spectacles illustre avec éloquence ce désir de jouer avec la notion de cohabitation. Créé en 2018 au Théâtre de Poche à Bruxelles avant de partir en tournée en Chine et en France, *L'Herbe de l'oubli* a été désigné meilleur spectacle par le Prix de la critique 2018 en Belgique. Le titre de l'œuvre fait référence à l'absinthe, qui se dit « *Tchernobyl* » en russe. La pièce aborde effectivement l'après-catastrophe de Tchernobyl, à la suite de l'explosion d'un réacteur d'une centrale nucléaire en ex-URSS (aujourd'hui en Ukraine) en 1986, qui a envoyé dans l'atmosphère des poussières et des gaz radioactifs perceptibles jusqu'en Europe, en faisant la plus grande catastrophe nucléaire mondiale. Encore aujourd'hui, la radioactivité est dangereusement élevée autour de la zone d'exclusion, mais comme elle demeure invisible, le danger reste difficile à concevoir. La vie semble s'y dérouler normalement: la nature y est belle, les gens y vivent, y cultivent des légumes, y travaillent. Pourtant...

Pour écrire la trame, Jean-Michel d'Hoop s'est d'abord inspiré de récits rassemblés au cours d'une période de dix ans par l'écrivaine ukrainienne Svetlana Aleksievitch, histoires qu'elle a publiées en 1997 dans son livre *La Supplication*. Il a aussi utilisé des témoignages plus récents qu'il a récoltés avec des membres de son équipe de création lors de trois voyages en Biélorussie et en Ukraine, autour de la zone d'exclusion qui est appelée « Réserve Radiologique Naturelle ». Ainsi, le public qui assiste au spectacle entend les témoignages d'une dizaine de citoyens et citoyennes – pratiquantes orthodoxes, médecin, agriculteurs, employée d'entreprise de produits ménagers, jeune couple – auxquels donnent vie cinq interprètes.

Bien évidemment, la question environnementale liée à l'utilisation du nucléaire et à la gestion des déchets par les gouvernements est omniprésente dans la pièce. Ici, les témoignages permettent de questionner spécifiquement la responsabilité du gouvernement soviétique, son inaction et son opacité, mais aussi plus largement notre propre lien avec l'environnement. Les récits partagés se veulent sans aucun doute une forme de lutte contre l'oubli et font réfléchir au rapport que nous entretenons, individuellement et collectivement, avec l'environnement et avec le passé. La compagnie Point Zéro mentionne également avoir voulu explorer la notion de réel à travers la forme du spectacle: comment se manifeste le réel lorsqu'il est invisible, comment est-il perçu, comment interagissons-nous avec lui? Ce qui ressort de cette exploration est une œuvre sensible qui fait cohabiter les concepts, les univers et les langages et incite à revisiter notre rapport à ce monde dont nous avons fait notre habitat.

Cohabiter par-delà les frontières

Fascinée par les croisements de toutes sortes que les créateurs engendrent dans la proposition théâtrale, je me suis aperçue que la notion de cohabitation, explorée de nombreuses manières et par le biais de différents procédés, faisait inévitablement apparaître celle de frontière. Dans *L'Herbe de l'oubli*, la frontière semble en effet indissociable de la notion de rencontre. Elle a beau séparer, fragmenter,

compartimenter, elle représente aussi une zone de passage, de rendez-vous, de retrouvailles: le passé coexiste avec le présent, l'invisible fréquente le visible, le rêve converse avec le réel, l'humain tente un dialogue avec une nature dévastée. Cette manière de refaçonner les démarcations habituelles fait écho à la vision du sémioticien Yuri Lotman. À ses yeux, «[l]a notion de frontière est ambivalente, elle sépare et unit à la fois[,] [e]lle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières (...).» (dans Bouvet: 20-21) Selon lui,

[j]ust as in mathematics the border represents a multiplicity of points, belonging simultaneously to both the internal and external space, the semiotic border is represented by the sum of bilingual translatable "filters", passing through which the text is translated into another language (...).¹
(Lotman: 208-209)

L'Herbe de l'oubli rejoint cette idée de plusieurs façons. Issue d'un montage, c'est-à-dire d'un assemblage de matériaux textuels et matériels (récits, extraits vidéo, photos, marionnettes), l'œuvre est à la fois visuelle, poétique et documentaire. La représentation oscille effectivement entre les témoignages authentiques, les rêveries et les souvenirs, les données scientifiques, les images d'archives et les moments de suspension étranges, nous transportant dans des univers qui s'entremêlent tout au long de la pièce.

D'abord, il y a le présent, vif et coloré, qui s'installe à travers les témoignages ancrés dans le réel. Les récits sont adressés directement au public, qui les reçoit comme s'il était l'intervieweur, le visiteur: «Tenez, c'est pour vous, c'est un cadeau.» (d'Hoop: 3) Chacun des personnages s'exprime en toute liberté, selon ses convictions, parfois avec fougue, parfois avec plus de retenue. La parole demeure franche, généreuse, les opinions varient. Qu'ils soient offerts avec pudeur ou avec aplomb, les propos confrontent, indignent, ébranlent. Impossible de ne pas être interpellés lorsque la voix hors-champ de Yulia nous lance: «Ça n'a rien d'une guerre. Et pourtant nous voici transformés en réfugiés... Comment comprendre où nous en sommes? Comment saisir ce qui nous arrive, là, maintenant?» (d'Hoop: 11) Cette voix se fait d'ailleurs entendre ponctuellement tout au long du spectacle, partageant des réflexions et constats intimes, devenant un élément unificateur dans le spectacle et un point d'ancrage pour le public. La narratrice sans visage expose aussi avec une lucidité poignante le changement inévitable qui s'est enclenché dans la relation entre l'humain et son environnement depuis la catastrophe et qui demeure toujours cruellement d'actualité.

Comme en écho à cette voix, un écran situé en fond de scène laisse lui aussi le présent s'exprimer, proposant à plusieurs moments des images filmées en 2017 par l'équipe de création près de la zone d'exclusion, ce qui nous donne l'impression de faire une visite guidée des lieux. Le spectacle débute de fait avec des images vidéo présentant Tchernobyl aujourd'hui: plusieurs plans fixes mis bout à bout nous montrent d'abord des bâtiments délabrés, une salle de classe désaffectée, des jouets abandonnés, des autos-tamponneuses ensevelies sous les feuilles mortes. Aucune trace du vivant, si ce n'est quelques animaux peints sur des murs de béton. Lorsque cette première projection se termine, nous découvrons sur la scène une structure de bois nue et des feuilles d'arbre mortes au sol, comme une continuité de la longue séquence vidéo. Voilà le public transporté près de Tchernobyl, dans son actualité, mais aussi dans son passé.

Représenté simultanément avec le présent sur scène, le monde du passé se voit incarné par de nombreuses marionnettes. Mélange de matières plastiques rappelant la terre, la cendre, le papier et la poussière, elles rendent visibles l'invisible et l'autre qu'humain. Une première marionnette d'enfant semble surgir de l'époque de la catastrophe: un petit corps sans tête s'extirpe d'abord des débris, tel un mort-

vivant, et retrouve sa tête grâce au marionnettiste qui le manipule. Nu, mal en point, l'enfant-fantôme découvre sans comprendre ce qui l'entoure et sort de scène, dans la pénombre. Une deuxième marionnette apparaît peu de temps après, une vieille femme cette fois, venue elle aussi du monde des disparus. Elle donne l'impression de retrouver sa maison au milieu des débris, remplaçant un fauteuil sur lequel elle s'assoit, trouvant dans les décombres un collier de perles qu'elle reconnaît.

Tout au long de la pièce, comme des fantômes, les marionnettes apparaissent et disparaissent ainsi au milieu d'une structure faite de cadres qui rappelle une maison, créant chaque fois des tableaux vivants où le passé, le rêve et l'imaginaire s'animent. Marionnettes à fils, surdimensionnées ou s'intégrant au corps des acteurs, elles permettent aux artistes sur scène de jouer avec la frontière entre manipulateur et manipulé, ce «seuil» dont parle Didier Plassard et d'où la marionnette «regard[e] à la fois vers le monde des choses, dont elle provient, et vers celui des hommes où elle s'introduit, [...] nous obligeant à saisir dans un même espace mental ce qui nous fonde et ce qui nous menace.» (dans Stall: 50) C'est exactement de cette manière qu'agissent les marionnettes de *L'Herbe de l'oubli*. Elles permettent de donner un visage à l'altérité et de percevoir l'invisible qui rôde tout en incarnant la mémoire. À la frontière de deux mondes, dans cette zone qui permet de voir et entendre des deux côtés, comme une sentinelle, elles expriment le désarroi et l'innommable, mais aussi une forme de résilience. Elles donnent en quelque sorte une forme à la réflexion de Yulia, qui se tient elle aussi à la frontière de deux univers: celui du «avant» et celui du «après».

Les marionnettes défient ainsi les limites des frontières en créant un espace de rencontre hors du temps, hors des normes; elles nous encouragent et nous incitent à regarder le monde autrement. Grâce à leur présence étrange, captivante et discrète, la frontière entre les mondes du vivant et de l'inerte, du souvenir et du réel paraît effectivement s'effacer, comme si humain et autre qu'humain, présent et passé fusionnaient. La juxtaposition de ces univers sur scène rappelle les propos de Deleuze au sujet de sa lecture de Bergson: «Non seulement le passé coexiste avec le présent qu'il a été; mais comme il se conserve en soi (...) c'est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec chaque présent». (Deleuze: 55) Ce procédé ébranle notre vision souvent linéaire du temps.

Extrait de la pièce *L'Herbe de l'oubli*



Ensemble autrement: profond désarroi de l'humain et résilience de la nature

Le passé est non seulement douloureux pour les habitants de Tchernobyl, il se manifeste encore très concrètement dans le quotidien². Il est donc irréaliste pour les gens de Tchernobyl et des environs de tourner véritablement la page. Le danger demeure omniprésent, comme l'exprime le personnage de Tatiana, médecin à l'hôpital:

Y a des gens ici en bordure de zone qui tentent de faire [pousser] des produits propres, mais c'est une absurdité parce que c'est pas possible sur ce territoire. C'est vrai ils n'auront aucun produit chimique, pas de nitrate, pas de pesticide, mais du césium 137 pur... (...)

Faut savoir que le Belarus a déclaré certaines zones qui étaient très polluées «propres» alors qu'elles ne l'étaient pas, tout simplement parce que l'état n'avait pas l'argent pour rendre ces zones propres. (d'Hoop: 8)

La bonne volonté des citoyens et citoyennes n'a ici aucun pouvoir: le passé s'incruste tous les jours dans leur vie et dans leur rapport à la nature. L'utilisation des marionnettes, juxtaposée aux nombreux témoignages, montre très bien cette impossibilité pour les gens sur place de faire abstraction du passé, de le caviarder, même s'ils le souhaitent. Jouant encore une fois avec la notion de cohabitation, d'Hoop choisit par exemple de mettre en scène quatre marionnettes surdimensionnées qui surgissent ponctuellement du noir et s'approchent subtilement des protagonistes lorsqu'ils mentionnent dans leur discours la radioactivité et les dangers qu'elle représente. Bien présentes aux yeux du public, ces figures étranges demeurent pourtant invisibles pour les personnages sur scène. Sans être menaçantes, elles incarnent certainement une présence forte, qu'il n'est pas possible de nier. Ne serait-ce qu'en raison de la radioactivité qui persiste, le passé ne peut pas être balayé de la main.

La façon dont la nature est représentée dans l'œuvre théâtrale souligne aussi cette impossibilité d'oublier. Effectivement, l'équipe de création a choisi de mettre l'accent sur sa force et sa résilience à reprendre possession du territoire et sur sa présence éclatante et triomphante. D'abord, le discours de la narratrice et de plusieurs protagonistes décrit la vivacité de la nature malgré la présence de radioactivité:

Je suis sortie... Les jardins étaient en fleurs, une herbe toute neuve brillait, pimpante, au soleil. Les oiseaux chantaient. Un monde tellement familier!

Ma première pensée: tout est normal, tout est comme avant.

Cependant, dès le premier jour, on m'explique: mieux vaut éviter de cueillir des fleurs, de s'asseoir dans l'herbe et de boire de l'eau de source. (d'Hoop: 10)

On a des oies, des brebis, des poules, un cochon, tout tout tout, des dindons, on a tout ce qu'il faut... On est presque autonomes. On a même un veau. Et puis y a le chien aussi. Et le chat... *Mon chat...*

(...) Y a beaucoup de baies là-bas. Et des champignons... (20)

D'une autre façon, l'utilisation d'images vidéo permet aussi de constater la luxuriance et la résistance de la nature. Il s'agit entre autres d'un moyen habile de faire apparaître la nature sur scène, de lui offrir une forme de tribune, de mettre en lumière son abondance. Plusieurs séquences vidéo laissent ainsi voir des arbres forts qui se balancent au vent, une étendue d'herbes hautes surmontant un petit bâtiment en ruine, un paysage verdoyant cernant un terrain de jeu abandonné. Là où il y avait des maisons, que le gouvernement a fait recouvrir de terre à la suite de la catastrophe, poussent maintenant des arbres et des fleurs. Lorsqu'ils regardent ces paysages, c'est l'absence des bâtiments, de leur maison, de celle des

voisins et voisines que les gens remarquent. La nature leur rappelle sans cesse ce qui était là et qui a maintenant disparu.

Là où vous voyez des petites collines, là c'est les tombes des maisons. C'est les maisons enterrées.
Quelle forêt mais quelle forêt.
Voilà on y est...
Il est là mon érable... C'est mon beau-père qui l'a planté.
Devant c'est ma maison. C'était ma maison.
À côté c'était Yvan... (...)
Mon Dieu qu'est-ce que ça pousse vite...
Quelle forêt. Quelle forêt.
J'ai envie de pleurer... (d'Hoop: 18)

Contrairement à l'humain, la nature parvient à bien survivre. Résiliente, elle reprend peu à peu sa place, se réappropriant même des espaces d'où l'humain l'avait repoussée. Elle semble en santé. Mais puisqu'elle demeure gorgée de radioactivité, l'humain ne peut plus interagir avec cette nature comme il le faisait avant le désastre nucléaire. Il ne peut plus se fier à elle pour se nourrir, pour se rafraîchir, pour s'évader. Non seulement son habitat est dévasté, mais les ressources sur lesquelles il pouvait compter ne sont maintenant plus accessibles. Du jour au lendemain, cet autre que soi est devenu une menace³. Ainsi, un espace inconnu et vertigineux semble s'être formé entre les gens de Tchernobyl et leur environnement. Comme un décalage, une distance. Ici, «[I]l'altérité se joue dans cette tension qui déporte vers le lointain, qui déstabilise, dans ce formidable effort qui [les] pousse au-delà des limites du connu.» (Bouvet: 18) Il devient donc incontournable pour eux de réformer leur rapport avec l'autre qu'humain afin de trouver une nouvelle manière de cohabiter avec lui et d'occuper cet espace. Il leur faut apprivoiser autrement leur habitat.

Quand le vivre-ensemble provoque un vertige: trouver de nouveaux repères

Dans *L'Herbe de l'oubli*, l'autre que soi est souvent la nature, que l'humain ne semble plus comprendre. Le monde n'est plus tel qu'il le connaissait. Plusieurs personnages expriment d'ailleurs ce désarroi, dont Yulia:

(...) Est-ce que c'est la guerre? Pourquoi nous devons partir?
Regardez le soleil brille. Rien ne brûle. Y a pas de fumée. (...)
J'ai vu des petites souris qui couraient elles étaient bien vivantes.
Je lève la tête je vois des oiseaux qui volent ils sont bien vivants.
Ils sont en bonne santé.
Pourquoi est-ce que nous, nous ne pouvons pas vivre? (d'Hoop: 5)

L'humain est ici ébranlé devant une altérité, l'autre qu'humain, qui semble plus résiliente que lui. Il constate sa propre limite, ce qui le sépare de l'autre. Selon Lotman, la notion de frontière fait justement référence à la limite entre le «je» et le «vous». C'est la ligne qui sépare l'espace intérieur et l'espace extérieur, le soi et l'autre. C'est donc un lieu d'échanges et de communication, mais aussi un lieu de contraintes et d'obstacles. Rachel Bouvet poursuit cette idée en affirmant que

[l]'altérité des frontières conduit (...) à explorer les zones frontalières entre les cultures, à s'aventurer dans l'opacité des signes, à s'immerger dans un univers où les signes sont flottants. La frontière (...) c'est d'abord et avant tout un espace sémiotique dans lequel se croisent des langages provenant de sémiosphères différentes. (...) [D]e nouveaux langages voient le jour grâce à ces chocs culturels nés de la rencontre. (Bouvet: 22)

Pour les victimes de Tchernobyl, ce choc provoque un changement non consenti des rapports avec le monde qui les entoure. Cette transformation se fait brusquement, douloureusement. Dans *L'Herbe de l'oubli*, de nombreuses répliques font justement ressortir l'incroyable impact de la catastrophe nucléaire sur le rapport entre l'humain et l'environnement. Ici, la voix de Yulia décrit la confusion qui s'est emparée des gens après le désastre et le vertige qui les a assaillis:

Je me disais que nous avons subi un choc, et c'était cela que je cherchais: l'homme ébranlé dans toutes ses certitudes.
Des voix nous parvenaient parfois, comme dans un songe ou un délire, comme d'un monde parallèle.
(...)
On cherchait des réponses que ne pouvaient donner ni la physique ni les mathématiques.
Un «ailleurs» s'était entrouvert et nul n'était assez fou pour continuer à s'en remettre à la «Bible du matérialisme».
L'infini nous avait sauté à la figure.
Je me suis rendue compte qu'un langage de type apocalyptique s'était installé.
Un langage de type biblique.
C'est-à-dire que tout d'un coup le Cosmos s'était approché tout près de la vie des gens, et les gens se sont rendu compte de leur petitesse et de leur vulnérabilité et aussi du côté invisible du mal, du côté insaisissable du mal. (d'Hoop: 24)

À travers cette narration, s'exprime l'effondrement de tout un système de conception du monde et des liens entre soi et l'univers. Les assises et les explications rationnelles habituelles ne tiennent plus la route devant un événement d'une telle envergure, aux conséquences aussi inconcevables. Les repères traditionnels ont disparu, les modes de perception et de communication sont désormais inadéquats.

Il s'est produit un événement pour lequel nous n'avons ni système de représentation, ni analogies, ni expérience. (...) Tous nos instruments intérieurs sont accordés pour voir, entendre ou toucher. Rien de cela n'est possible. Pour comprendre, l'homme doit dépasser ses propres limites. Une nouvelle histoire des sens vient de commencer... (d'Hoop: 2)

Ainsi, aucun mot ne convient pour nommer ce monde d'après-catastrophe. Les gens se trouvent devant l'impossibilité soudaine de faire appel au langage tel qu'il existe et constatent la nécessité d'en inventer un nouveau pour aborder cette nouvelle réalité. Cette prise de conscience résonne avec la pensée du philosophe Olivier Remaud, qui voit le langage comme un des moyens de transformer notre rapport à l'environnement: «Comment donc apprécier tous les êtres à leur juste valeur? La première règle à suivre est peut-être celle-ci: se tourner vers nos manières de parler, débusquer les logiques de chosification qui se nichent dans nos mots de tous les jours et neutraliser le neutre.» (Remaud: 83) Jean-Michel d'Hoop démontre notamment ce désir d'agir sur les rapports habituels en explorant les formes et fonctions du langage tant au niveau discursif que scénique. Ainsi, la voix hors-champ entendue ponctuellement permet tantôt des moments d'introspection intimes, tantôt un élan vers des questions philosophiques universelles alors que les témoignages adressés directement au public rappellent constamment l'ampleur de la catastrophe sur le présent. L'écriture scénique de plusieurs scènes de la pièce fait écho quant à elle

à certains des propos de l'écrivaine et professeure de biologie environnementale Robin Wall Kimmerer. Issue de la nation des Potawatomi, qui est établie dans la région américaine des Grands Lacs, elle est convaincue que «[l]e langage est un miroir à travers lequel on distingue l'animéité (*animacy*) du monde, la vie qui bat dans les choses, dans les pins, les sittelles et les champignons. C'est ce langage que j'entends dans les forêts, celui qui nous permet d'évoquer tout ce qui sourd autour de nous.» (dans Remaud: 87)

Effectivement, en rendant perceptibles les éléments habituellement invisibles ou privés de paroles, en leur créant un espace, que ce soient les fantômes, la radioactivité, la nature ou les animaux, d'Hoop nous donne accès à des présences discrètes qui font partie de notre monde, de notre histoire, de notre vie. Ainsi, grâce à la vidéo, aux marionnettes et à la musique, langages scéniques qui cohabitent habilement avec le langage discursif, la scène devient un territoire de rencontre, un lieu de convergence pour les altérités choisies par le metteur en scène. Par exemple, bien ancrée dans le présent, une femme raconte son quotidien depuis la catastrophe pendant que des marionnettes surdimensionnées émergent tout doucement de l'obscurité et s'approchent d'elle avant de repartir sans que la femme n'ait remarqué quoi que ce soit. De son côté, le public a possiblement décelé la présence de la radioactivité, qui demeure omniprésente. Il comprend et ressent le danger qui rôde et la menace qu'elle représente, malgré la normalité avec laquelle les gens continuent de vaquer à leurs occupations. Est-ce du déni, de l'instinct de survie, de l'insouciance, de la résilience? Les questions nous poursuivent. Plus tard, un homme porte avec émotion sur ses épaules un cheval mort, énorme marionnette, avant de le déposer délicatement sur le sol pour le caresser affectueusement. Tout au long de cette scène, la voix hors champ raconte:

Je m'souviens d'un garçon, (...) il devenait fou.

Et ce qui l'avait bouleversé lui c'était l'attitude vis à vis des animaux.

C'est à dire que les gens étaient évacués mais les animaux étaient abattus en masse. (...)

Les chiens gardaient les maisons, mais y avait plus personne... Donc quand ils entendaient une voix humaine, les chiens arrivaient, ils étaient contents d'entendre des voix, ils arrivaient en remuant la queue, et c'est à ce moment qu'on les abattait.

Ou il se souvenait par exemple des chevaux qui étaient amenés pour être tués... Comment les chevaux se débattaient et comment les chevaux pleuraient.

Il était sûr que les chevaux pleuraient. (d'Hoop: 21)

Le décalage entre le récit discursif accablant (les animaux qui sont systématiquement abattus par des humains malgré le lien affectif qui les unit) et le récit scénique empreint de délicatesse et de solennité (le soin et le respect d'un homme envers un animal) crée un moment dramatique très puissant. Le public saisit entre autres le déchirement vécu par la population: il fallait prendre des décisions inimaginables qui pèseraient sur la conscience et les épaules de chacun toute la vie durant. La tragédie a provoqué une rupture douloureuse et inévitable des relations avec le monde tel que les gens le connaissaient.

Malgré tout, endurente à sa façon, la population de ces territoires contaminés semble avoir trouvé un moyen de se détacher de la tragédie, du moins en apparence. Lorsque le personnage quitte la scène, laissant le corps de l'animal au sol, un homme et une femme s'avancent pour s'adresser avec enthousiasme au public, tout près de l'animal devenu invisible pour eux. Cette image nous montre bien que le passé de leur communauté ne les quitte pas, il existe toujours en filigrane, il fait partie de leur histoire. Mais cet homme et cette femme sont toujours là, debout, en action, respirant le courage et la volonté. Et pas seulement dans la fiction. En toute fin de représentation, un film nous présente les images d'hommes, de femmes et d'enfants rencontrés par les créateurs du spectacle et ayant certainement inspiré certains des personnages. Ils nous regardent à travers la caméra, souriants, fiers, heureux, malgré

leur mémoire. Pendant que le public les découvre, le personnage de Yulia rappelle l'omniprésence et, à la fois, l'inconcevabilité de la portée du danger:

Nous ne savons toujours pas ce qui se passe vraiment sous le sarcophage de Tchernobyl. Et lorsqu'on vous dit par exemple «voilà, les gens pourront revenir dans cette zone quand elle sera décontaminée dans 100 000 ans», pour la vie d'un être humain c'est quelque chose qui est incompréhensible, on ne peut pas réellement concevoir. (d'Hoop: 30)

Imaginer d'autres rapports à l'autre

Dans *L'Herbe de l'oubli*, Jean-Michel d'Hoop invente un espace de cohabitation poétique entre plusieurs univers. Brouillant subtilement les frontières, il plonge peu à peu le public dans des zones d'entrelacement. En tout début de spectacle, par exemple, la zone scénique située au centre de la structure de bois semble réservée aux personnages du passé (les marionnettes) alors que les extrémités cour et jardin servent aux témoignages des protagonistes. Puis, des personnages commencent à enfreindre cette règle: lorsqu'ils font référence au passé, aux souvenirs, ils marchent dans la zone centrale, l'habitent. De plus en plus, nous constatons que le passé et le présent se côtoient, les vivants et les morts coexistent, le visible et l'invisible sont réunis. Fantômes et protagonistes se croisent éventuellement sur scène. Un personnage humain qui fait farouchement la fête s'adresse même directement à une des marionnettes sans que le spectateur ou la spectatrice ne s'en formalise: en quête d'alcool pour la suite de sa soirée, il demande à une vieille femme s'il lui en reste. Elle le chasse avec des grognements, sèchement. En reculant pour sortir, le fêtard lui lance: «Hé, ho, ça va. Nous au moins on est vivants.» (d'Hoop, captation vidéo)

De fait, tous les éléments du spectacle théâtral se trouvent rassemblés de manière à former une esthétique fluide, un tout qui se métamorphose durant la représentation, mais qui demeure cohérent. Loin d'être mis de côté, le public sent qu'il appartient lui aussi à cet univers, en tant que témoin essentiel de ces tableaux, de ces témoignages, mais aussi en tant qu'acteur possible pour la suite du monde. Ce vivre-ensemble artistique proposé par la compagnie Point Zéro apparaît comme une piste pour réfléchir ensemble à notre rapport à tout ce qui nous entoure.

La proposition jaillit effectivement d'un assemblage de connaissances scientifiques et artistiques qui permet de nourrir la réflexion entourant les rapports de l'humain avec l'autre qu'humain. La poésie qui naît de la combinaison des témoignages véridiques et de l'écriture de plateau m'a grandement interpellée. Si l'approche documentaire permet de partager de nombreux faits scientifiques, elle nous fait aussi accéder à la mémoire et à l'intime de l'après-Tchernobyl. En effet, le fait de choisir le témoignage comme procédé place le public dans une posture d'écoute qui rend possible la transformation de son regard. Grâce au procédé de l'adresse directe, il se sent impliqué, concerné. En associant ce récit à l'écriture de plateau, – par exemple des images filmées et projetées de gens qui visitent une nature luxuriante près de la zone– les artistes ouvrent un espace poétique engageant l'imagination du public et faisant naître le sensible. Lui aussi visite les lieux, constate à quel point la nature est belle, ressent presque le vent qui balaie les arbres. Il se surprend à s'émouvoir de l'absence des maisons maintenant disparues dont parle l'homme qui se tient devant lui. «On a besoin de la fiction pour réfracter la réalité, la faire ressentir» affirme Nancy Huston (dans Lapointe, 2016) C'est exactement ce que l'entrelacement de la réalité et du théâtre provoque ici.

De fait, grâce à la manière dont sont intégrés les témoignages dans la proposition artistique et à l'universalité du propos que l'équipe de création arrive ainsi à faire ressortir, *L'Herbe de l'oubli* parvient à

tisser un lien à la fois humain et poétique entre le public et les habitants, humains et autres qu'humains, de Tchernobyl. Émerge alors une forme de connivence qui nous éloigne de l'indifférence et qui fait naître l'empathie. La frontière entre le soi et l'autre s'effrite sans disparaître complètement, mais devient suffisamment poreuse pour provoquer une rencontre, pour favoriser un entrecroisement qui stimule le mouvement vers l'autre et invite le public à considérer autrement ses interactions. Qu'il embrasse entièrement la proposition ou qu'il garde certaines réserves, ce public peut difficilement demeurer passif. Quelque chose se meut en lui. Son rapport à l'autre se transforme. Ce constat me fait penser aux propos du chercheur Erwin Straus à propos de l'empathie:

Le sentir est [...] une expérience d'empathie. Il est orienté vers les caractères physiognomoniques de ce qui est attrayant ou effarouchant. Il a les caractères de la « communion » et de « l'éloignement ». Rien n'est plus éloigné de ma conception que d'interpréter l'empathie du sentir de façon sentimentale comme étant l'expression d'une harmonie universelle. L'empathie est le concept le plus large qui englobe à la fois les actes de séparer et de réunir, ceux de fuir ou de suivre, l'effroi et l'attrait (...). (Dans Rodriguez: 104)

Il me semble reconnaître dans cette définition de l'empathie plusieurs éléments qui caractérisent le rapport actuel de l'humain à l'autre qu'humain. Certaines de ces caractéristiques – fuite, attrait, communion, effroi – sont d'ailleurs mises en lumière à maintes reprises par l'équipe de création de la pièce. D'abord, racontant son exil après l'explosion, une femme fait part au public de sa quête pour retrouver son ancrage et un environnement où elle se sent bien.

On a d'abord été au Kazakhstan. (...)

On est restés quelques années là-bas.

On a d'abord habité au village des corbeaux. De l'autre côté de la forêt. Mais c'était bizarre là-bas... j'entendais des bruits... Ça tapait, ça tapait au-dessus de nos têtes... C'était peut-être des sorcières... (...)

Ici il n'y a pas de sorcières. On est bien. (d'Hoop: 20)

Pendant que la jeune femme s'adresse à nous, avec une certaine pudeur, un couple de vieillards vit son quotidien derrière elle. Le vieil homme est immobilisé dans son fauteuil roulant pendant que sa femme accroche des fleurs aux murs de la structure. De temps à autre, la jeune femme jette un coup d'œil aux vieillards, comme si elle parlait d'eux. Au moment où elle évoque les sorcières, la vieille femme grogne. Bienveillance, nostalgie, inquiétude et malaise se dégagent tour à tour de la scène.

Tout de suite après, arrive le jeune homme qui transporte le cheval mort sur ses épaules, présenté précédemment. Autant cette scène nous apparaît bouleversante, parce qu'elle représente en quelque sorte toutes les morts, les conséquences liées à Tchernobyl, autant elle nous semble d'une grande beauté en raison de la sensibilité qui en émane. Elle nous permet de vivre la désolation et l'impuissance de cet homme devant une tragédie dont il est responsable en tant qu'humain. L'espace d'un instant, nous sommes cet homme.

Aussi, en questionnant notre manière d'interagir et de cohabiter avec l'autre qu'humain, la pièce permet assurément de poursuivre la réflexion mise en place depuis les années 1970 dans le domaine des humanités environnementales invitant à revoir la place de l'humain au sein du milieu naturel et les valeurs morales qui découlent de ses rapports avec l'autre qu'humain.

Qu'allons-nous faire des animaux qui vivent sous terre?
Qu'allons-nous faire des animaux sauvages?
Comment allons-nous expliquer aux oiseaux ce qui est arrivé?
Comment allons-nous faire comprendre à ce monde que nous avons aimé et avec lequel nous avons vécu en bonne entente, que nous l'avons trahi, que nous l'avons anéanti, alors qu'il ne le sait même pas encore? (d'Hoop: 21)

Ici, Yulia exprime une prise de conscience troublante: l'humain a trahi le monde, la nature, l'autre qu'humain. Il est allé trop loin et a ainsi provoqué un chaos. Claude Raffestin, professeur et géographe français, affirme que «[l]a limite, ligne tracée, instaure un ordre qui n'est pas seulement de nature spatiale mais encore de nature temporelle en ce sens que cette ligne ne sépare pas uniquement un "en-deçà" et un "au-delà", mais en outre un "avant" et un "après".» (3) Pour Yulia et sa communauté, une nouvelle ligne a indéniablement été tracée: il y a un avant et un après Tchernobyl mais les deux cohabitent, indiscutablement. Aucun retour en arrière n'est possible: une transformation des rapports de l'humain avec l'autre qu'humain est incontournable pour entamer une suite. Mais aucun mode d'emploi pour réagir à l'indéfinissable, pour entamer une action. Juste un face à face angoissant entre des entités qui ne se reconnaissent plus.

Recréer l'enchantement

En raison de la forme de réflexion active qu'elle déclenche, la pièce représente bien l'idée du dramaturge David Wahl selon laquelle l'art peut rénover les relations entre l'humain et l'environnement. Wahl est d'ailleurs convaincu que la littérature a un rôle essentiel à jouer dans la transmission de connaissances. Selon lui, «[p]our que se rencontrent science et récit, il s'agit avant tout (...) de parvenir à obtenir et à partager une construction émotionnelle du savoir.» (Wahl: 80) Il faut donc faire en sorte que les connaissances théoriques et scientifiques résonnent autrement que comme des données, afin d'amener les gens à les concevoir et à les considérer aussi avec le cœur plutôt que seulement avec la tête. Olivier Remaud est du même avis:

L'important est de reconnaître que toute société ménage de la place pour des savoirs qui organisent la perception du monde et produisent des effets de cohésion. Les humains qui se sentent observés par les glaciers comprennent qu'ils font partie d'un collectif plus vaste et qu'ils sont membres d'une espèce parmi d'autres espèces. Alors les mêmes glaciers qui disparaissent sont comme des êtres chers qu'ils perdent. (Dans Leprovost, 2021)

Ici, Remaud expose l'importance des notions d'interrelation et de réciprocité, qui se trouvent depuis des siècles au cœur des savoirs traditionnels et des relations qu'entretiennent les nations autochtones avec le monde, il faut le rappeler. Il croit que la société occidentale devrait sans aucun doute mettre plus d'emphase sur ces notions dans ses rapports avec l'autre qu'humain et s'engager dans une relation qui tend davantage vers la réciprocité afin qu'un véritable changement s'opère dans sa manière de le considérer. Je précise que bien d'autres chercheurs et chercheuses avant lui, notamment dans le champ des écoféminismes, ont avancé cette idée, notamment Françoise d'Eaubonne (1978) et Donna Haraway (2003). Dans *L'Herbe de l'oubli*, la voix hors-champ de Yulia représente certainement ce désir de s'ouvrir autrement à l'autre qu'humain, de voir au-delà des concepts déterminés et de brasser notre rapport aux modes de connaissances.

C'est aussi l'invitation que semblent nous lancer les artistes de *L'Herbe de l'oubli*. À partir de faits réels, de statistiques et de données scientifiques, qu'ils font vivre à travers un langage artistique, ils arrivent à tisser une trame qui sensibilise, informe et conscientise. L'œuvre défie ainsi le grand partage de l'enchantement décrit par les philosophes Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, découlant de la césure entre nature et culture et voulant que «tout savoir qui restitue ses puissances d'enchantement au vivant tombe hors du savoir, tout art qui prétend s'en emparer reste en dehors de la vérité.» (2018: 89) L'équipe de création transpose au théâtre les connaissances théoriques et scientifiques acquises durant le processus de recherche et de création de manière à impliquer les sens, les affects et les émotions. Grâce à l'exploration, sur scène, de diverses formes de cohabitations et de la perméabilité des frontières, les artistes révèlent ce tout auquel l'humain appartient et, ce faisant, déhiérarchisent et renouvellent les rapports habituels. Par le fait même, la pièce apparaît comme un moyen de contrer la crise de la sensibilité dont parlent aussi Mengual et Morizot et qu'il définissent comme «un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant.» (87)

De fait, à la fois dans sa forme et dans son propos, *L'Herbe de l'oubli* propose justement d'insuffler une sensibilité renouvelée à nos rapports à toutes choses (humains, autres qu'humains, savoirs, temps, espace, etc.), de bousculer nos perceptions et d'opérer une ouverture différente sur le monde afin que puissent exister de nouveaux espaces et modes de cohabitation. Le processus peut sembler déstabilisant et inquiétant parce qu'il nous oblige à questionner nos certitudes et à redéfinir nos ancrages. En toute fin de pièce, Yulia partage ce constat déroutant devant l'inconnu qui l'attend : «Je reconnais avec franchise que je ne connais pas la réponse à un grand nombre de questions, que de façon générale je ne connais la réponse à aucune des questions sérieuses dans lesquelles nous place la vie. Et personne ne connaît ces réponses.» (d'Hoop: 30)

Personne, c'est vrai. Mais nous le voyons avec *L'Herbe de l'oubli*: le théâtre a certainement le pouvoir d'ébranler nos certitudes et nos habitudes et de nous faire explorer de nouvelles pistes de réflexion où cohabitent tous les possibles.

(Merci à Jean-Michel d'Hoop pour l'accès au texte et à la captation vidéo du spectacle. Site de la compagnie Point Zéro: <https://www.pointzero.be/>)

Bibliographie

BOUVET, Rachel. (2017). «L'altérité des frontières». Dans D. Chartier, H. V. Holm, C. Savoie et M. V. Skagen. *Frontières*. Montréal: Imaginaire | Nord et Bergen: Université de Bergen, coll. «Isberg».

DELEUZE, Gilles. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France.

D'EAUBONNE, Françoise. (1978). *Écologie et féminisme: révolution ou mutation*. Paris: Éditions Libre & Solidaire.

D'HOOP, Jean-Michel. (2018). *L'Herbe de l'oubli*. Texte inédit et captation vidéo du spectacle.

HARAWAY, Donna. (2003). *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires* (traduit par Jérôme Hansen). Paris: Flammarion.

LAPOINTE, Josée. (2016, 24 mai). «Le monde post-humain de Nancy Huston». *La Presse*. En ligne. <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201605/24/01-4984526-le-monde-post-humain-de-nancy-huston.php>

LEPROVOST, Julien. (2021, 7 janvier). «Le philosophe Olivier Remaud: "la distinction entre le vivant et l'inerte repose sur une illusion. Les mondes de glace ne sont pas dénués de vie"». *Good Planet*. En ligne. <https://www.goodplanet.info/2021/01/07/le-philosophe-olivier-remaud-la-distinction-entre-le-vivant-et-linerte-repose-sur-une-illusion-les-mondes-de-glace-ne-sont-pas-denues-de-vie/?cn-reloaded=1>

LOTMAN, Youri. [Jurij Mixajlovi Lotman]. (2005). «On the semiosphere» (traduit en anglais par Wilma Clark), *Sign Systems Studies*, Vol. 33, no. 1, p. 205-229. (Publication originale en 1984: «O semiosfere», *Trudy po znakovym sistemam*, 17, 1984, p. 5-23).

MORIZOT, Baptiste et ZHONG MENGUAL, Estelle. (2018, février). «L'illisibilité du paysage». *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 22. Paris: Presses universitaires de France.

RAFFESTIN, Claude. (1986). «Éléments pour une théorie de la frontière». *Diogène*, Vol. 34, no. 134, p.3-21.

REMAUD, Olivier. (2020). *Penser comme un iceberg*. Arles: Actes Sud.

RODRIGUEZ, Antonio. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga éditeur.

STALL, Dinaïg. (2020). «Anima[L]: les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l'animalité». *Zizanie*, dossier «Rencontres interespèces et hybridations: l'animal et l'humain». Vol. 4, no 1 (automne), p.43-60. En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-stall.html>.

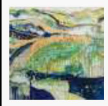
WAHL, David. (2016, mars). «Une dramaturgie des sciences?», *Annales des mines – Responsabilité et environnement*, no. 83. Paris: F.F.E, p.81. En ligne. <https://www.cairn.info/revue-responsabilite-et-environnement-2016-3-page78.htm?contenu=resume>.

-
- 1 Tout comme en mathématiques la frontière représente une multiplicité de points qui appartiennent simultanément à l'espace intérieur et extérieur, la frontière sémiotique est représentée par la somme de «filtres» traduisibles et bilingues à travers lesquels le texte est traduit dans une autre langue (...). [Je traduis.]
 - 2 Au moment d'écrire ces lignes, cette douleur est ravivée et décuplée par la guerre qui sévit en Ukraine.
 - 3 En fait, c'est l'ensemble de l'écosystème qui est devenu à la fois menaçant et menacé par ce bouleversement (oiseaux, insectes, animaux, plantes, minéraux, cours d'eau, etc.).

Article ReMix

Femmes, animaux, forêt et prédation: une lecture écopoétique et écoféministe de «If We Were Birds» d'Erin Shields

Esther Laforce



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



«Ever hunting, / Ever hunted, / Always hungry» (Shields: 77). Ce sont les avant-dernières répliques de la pièce *If We Were Birds* d'Erin Shields. Ces mots font naître l'impression d'un monde qui se referme sur lui-même, dans un écho sans fin de la violence. Les trois personnages principaux, Térée, sa femme Procné, et la sœur de celle-ci, Philomèle, viennent d'être métamorphosés en oiseaux, damnés par les dieux qui les punissent, prisonniers à jamais de la relation de prédation dans laquelle ils sont liés. Ramené toujours, par cette métamorphose, à la traque de la proie par son prédateur, le public sent peser le poids des années qui s'écouleront désormais dans la répétition des viols, des démembrements, des mots et dénonciations empêchées, des désirs et des faims meurtrières qui hantent la pièce, comme si une fatalité était en train de s'abattre.

Mais est-ce bien là, dans cette relation de prédation qui semble devoir perdurer pour toujours, le fin mot de ce monde, le sens de cette pièce? Ces mots ne sont pas tout à fait la fin du texte. C'est à Philomèle que revient le soin de conclure. La pièce, après tout, est son histoire: «[...] but still / I continue to fly. / Still we continue to fly» (77). Des fissures, des échappées hors de la prédation sont peut-être à chercher, «des différences [qui] comptent», qui «importe[nt]» (Desprets: 30¹) et qui ouvrent les possibles. En contrepoint de la terreur, Philomèle et les femmes qui l'accompagnent invitent à se rendre attentives aux mouvements et aux relations divergentes, capables de lier les êtres autrement, de les maintenir, certes, dans la mémoire de la violence («I will always be living the horror» (77), se désole Philomèle), mais sans permettre à cette violence d'écraser tout. «The gods have sewn my tongue back in» (3), annonce Philomèle, en ouverture de la pièce. Une guérison qui permet une prise de parole, et qui constitue une puissante invitation à écouter.

*

Représentée sur scène au Tarragon Theatre de Toronto en 2010 et publiée en 2011 aux éditions Playwrights Canada Press, *If We Were Birds*, écrite par la Canadienne Erin Shields, propose une réécriture du mythe de Philomèle et Procné, dont la première version complète se retrouve dans le livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide. Le mythe met en scène le roi d'Athènes, Pandion, qui «donne» (Ovide: 177) en mariage au puissant roi guerrier de Thrace, Térée, sa fille Procné. Le couple aura un enfant, Itys. Habitant en Thrace et séparée de sa sœur Philomèle, dont elle s'ennuie, Procné demande un jour à son mari d'aller la chercher et de la ramener auprès d'elle. Térée part quérir Philomèle, à Athènes, mais dès qu'il la voit, il «s'embrase» (178) pour elle. Au retour du voyage en mer qui les ramène en Thrace, Térée «traîne» (180) la jeune femme «[a]u fond d'un bois, dans une étable de montagne» (180) pour la violer et l'y retenir prisonnière. Philomèle proteste en affirmant qu'elle le dénoncera, mais Térée lui coupe alors la langue pour la faire taire, et retourne vers Procné pour lui dire que sa sœur est morte. Or, prisonnière dans les bois, Philomèle tisse sur un métier un ouvrage racontant son histoire malheureuse. Une esclave porte ce

tissu à Procné qui reste muette en découvrant ainsi la vérité sur sa sœur. Elle la délivre, un soir de bacchantes, et ensemble, elles se vengent de Térée: Procné tue leur fils, Itys, pour ensuite le démembrer, le cuisiner, et le servir à souper à Térée. Quand celui-ci comprend la vraie nature de ce qu'il vient de manger et l'acte de vengeance des sœurs, il les poursuit avec son épée. Au moment de cette poursuite, les trois personnages sont métamorphosés en oiseaux.

Ce résumé reprend les moments principaux du mythe qui, soulignons-le, a été commenté ou repris dans de nombreuses œuvres au cours des siècles². C'est dans un cadre féministe que s'inscrit l'adaptation théâtrale du mythe par Erin Shields. On y retrouve les actions principales de la fable proposée par Ovide. Toutefois, les violences auxquelles sont soumises les femmes y sont dénoncées, particulièrement par la présence d'un chœur de femmes, parfois oiseaux, parfois esclaves, qui, en plus d'accompagner par moments la narration, portent les témoignages des viols qu'elles ont subis durant la guerre. La création de ce chœur par Shields a été inspirée de lectures de témoignages réels faits par des femmes ayant subi des sévices sexuels au cours de conflits qui ont marqué le 20^e siècle³. Cet ajout s'harmonise au sens de la pièce, ces témoignages trouvant un écho fécond et signifiant avec l'histoire de Philomèle, personnage qui introduit la narration au début de la pièce.

L'analyse que je propose ici est aiguillée par un corollaire important de la parole des femmes mise en scène dans *If We Were Birds*, soit la figure animale à laquelle elle est liée, l'oiseau. L'importance accordée à cette figure, qui habite le titre même de la pièce, de même que l'utilisation marquée d'un champ sémantique lié à la prédation, sont les points de départ qui permettent de situer ma lecture à la croisée de l'écopoétique et de l'écoféminisme. Me lançant sur la piste des relations entre humains et autres qu'humains proposées par Shields, je voudrais montrer dans quelles dynamiques sont représentées les figures masculines, féminines, animales et végétales, et proposer que si la relation de prédation tend à dominer et à organiser les relations entre les vivants, cette relation doit cependant être comprise à l'intérieur du contexte de pouvoir dans lequel elle se réalise, c'est-à-dire, le pouvoir patriarcal. L'ensemble du vivant semble ainsi être soumis, dans *If We Were Birds*, à un mode de hiérarchisation qui fait des corps des femmes et des animaux des biens consommables, destinés à être mangés ou violés. Toutefois, si on porte une attention particulière aux relations que les personnages féminins entretiennent avec leur environnement animal et végétal, une autre perspective s'ouvre à l'analyse. Une relation de coprésence⁴ des femmes, des animaux et de la forêt se dessine, en contrepoint de la prédation, relation qui tient davantage du jeu, de l'aspiration à la liberté et d'une prise de parole.

Mon analyse rejoindra ainsi certaines assises théoriques développées par les écoféminismes qui ont démontré, d'une part, que la domination maintenue par les hommes sur les femmes est reliée à l'exploitation de la «nature» (d'Eaubonne, 2020 [1974]), les autres qu'humains que sont les animaux, les végétaux, la terre et les minéraux. D'autre part, tout en proposant une critique de la dualité nature/culture et en évitant le piège de l'essentialisme et de la «naturalisation», les écoféminismes ont montré comment les femmes ont pu développer des modes de relation différents avec les autres qu'humains. Basés entre autres sur le soin (care), ces modes de relation deviennent pour elles un point d'appui pour reprendre leur pouvoir et participer aux luttes environnementales (Carrère, 2015; Hache, 2016).

La critique de la dualité nature/culture est importante en ceci qu'elle montre à quel point le concept de nature est une construction discursive et sociale et qu'à ce titre, «[...] il n'y pas une, mais plusieurs versions de la nature» (Carrère: 110⁵). En ce sens, le fait de comprendre la prédation comme étant une loi de la nature à laquelle aucun animal n'échappe, même pas l'être humain, loi selon laquelle les plus forts dominent les plus faibles, apparaît aussi comme une construction qui trouve son sens à l'intérieur du pouvoir patriarcal. Parallèlement à l'association qui est faite entre les femmes et une «nature» exploitable,

les hommes ont également pu s'identifier à certains éléments d'une «nature» considérés plus forts, soit les grands animaux prédateurs, qui mangent des animaux jugés plus faibles et moins agressifs. Une culture de la masculinité basée sur la prédation a ainsi pu être créée, laissant le champ libre à l'expression d'une violence qui comprend autant le viol des femmes que la consommation des animaux. Le rapport entre l'alimentation carnivore, le patriarcat et la violence envers les femmes a de fait été théorisé par Carol J. Adams dans l'ouvrage *La politique sexuelle de la viande*, qui inscrit la pensée végétarienne dans le champ de la pensée féministe⁶. Adams y appelle à une dénonciation commune des violences faites aux femmes et aux animaux, puisqu'elles ont un même point d'origine, la culture patriarcale. La québécoise Élise Désaulniers explique le croisement entre la pensée végétarienne et le féminisme mis en lumière par Adams en écrivant: «[...] la consommation de viande s'est imposée comme un symbole fort du patriarcat. La viande est en effet intimement liée à une certaine conception de la masculinité, au pouvoir et à la virilité» (Désaulniers: 45). Nous verrons que la manière dont se décline le pouvoir des personnages masculins dans la pièce *If We Were Birds* illustre cette culture patriarcale et carnée.

Soulignons enfin que le mode de pensée patriarcal se construit autour de dualismes, hiérarchisant les pôles conceptuels autour desquels il articule la réalité, notamment, la nature et la culture. De cette façon, la culture y est considérée comme étant supérieure à la nature. Il en découle un manque d'attention, voire, une mise sous silence de ce que ce mode de pensée associe à la nature (femmes, animaux, végétaux...), et qu'il infériorise. Le silence dans lequel les hommes enferment les femmes, ce qui est bien représenté dans la pièce *If We Were Birds*, trouve ainsi une extension dans l'apparent mutisme de la nature, qui n'est toujours que le symptôme du manque d'écoute qui lui est porté⁷. Or, Vinciane Desprets, dans son bel ouvrage *Habiter en oiseau*, invite spécifiquement à «[...] s'arrêter, écouter, écouter encore» (181). M'inspirant de cette posture de l'attention, mon analyse se donne comme manière d'entendre les voix de celles qui veulent être entendues, des êtres qui, avec elles, veulent s'exprimer, et de ce qui «se passe et se crée [...] d'important» (181) dans cette parole.

*

Avant que les hommes entrent en scène, Philomèle s'avance, entame son histoire. La voix de Procné vient la rejoindre et, au travers de répliques entrelacées, elles racontent leur enfance. Prend forme le souvenir d'une époque qui était le temps des jeux, le temps d'avant la peur, passé en compagnie de petites créatures, lucioles ou araignées, qu'elles s'amusaient à prendre dans leurs mains, ou dont elles prenaient soin, en leur construisant des maisons toutes simples, dans des jarres ou des cartons:

PHILOMELA [...]

When we were children, Procne and I,

[...]

PROCNE We were not nervous with lightning bugs or spiders.

PHILOMELA We could pick up critters –

PROCNE In the palms of our hands;

construct intricate homes for them in jars –

PHILOMELA Or cardboard boxes

(Shields: 4-5).

On les laissait tranquille, elles jouaient avec une nature qui, à leurs yeux, n'avait rien de menaçant. Elles n'avaient pas encore compris quel mauvais augure se cache dans la figure de ce père que Philomèle voit tirer sur les oiseaux: «Father isn't fond of birds. / [...] He shoots them through the window» (6).

*

Pandion, roi d'Athènes, le père de Philomèle et Procné, est présenté d'emblée comme un chasseur, un tueur d'oiseaux. Rappelons que la scène de théâtre est déjà habitée de tous ces oiseaux que sont les femmes du chœur. Plus loin, on connaîtra le personnage de Pandion comme un amateur de récits de champs de bataille et de têtes coupées (scène 3), mais aussi comme un mangeur de viande (scène 8). Ces deux scènes sont significatives dans les rapprochements qu'elles induisent entre le pouvoir patriarcal, l'alimentation carnée et la guerre, entendue comme boucherie et comme moyen d'assujettir des femmes. Soulignons ce moment de la scène 8 où Térée vient demander à Pandion de permettre à Philomèle de venir rejoindre Procné en Thrace. Le père s'exclame, en faisant dévier la conversation vers des récits de guerre: «Bring in the meat» (43). Cette viande, on la lui amène rapidement, et il se dépêche à la manger: «*The meat is brought. Pandion eats*» (43)⁸. En plus de rendre très manifeste «[l]a viande [comme] symbole du patriarcat» (Adams: 86) à travers la figure du roi Pandion, les scènes 8 et 3 montrent également l'interrelation mise en lumière par les écoféministes entre l'exploitation des femmes et de la nature, et la violence de la guerre⁹. Une même force qui conquiert les terres au prix de vies humaines, pour en épuiser ensuite les ressources, animales, végétales ou minérales, pèse également sur les corps des femmes, en se les appropriant, en s'en servant et en les épuisant. Ainsi, dans la scène 3 de *If We Were Birds*, l'obsession de Pandion pour la décapitation des soldats durant la bataille contraste avec

son indifférence pour le sort des femmes que l'armée de Térée a faites prisonnières suite à sa victoire. Il trouve tout à fait normal que les soldats vainqueurs «satisfied themselves with displaced women» (Shields: 17), allant jusqu'à dire qu'il s'agit là de la paie normale des soldats (18)¹⁰. Cette marchandisation du corps des femmes va de pair avec celle du corps des animaux, puisque les viols de guerre sont perpétrés après que les soldats «feasted on wandering goats» (17). Et de manière encore plus marquée, ce qu'on retient de Pandion à la troisième scène est la figure d'un père qui fait peu de cas de sa fille Procné, de ses désirs, de ce qu'elle a à dire. Sous la loi de ce père régnant, Procné devient un bien échangeable, une marchandise donnée à un autre roi, Térée, pour le remercier du cadeau qu'il vient de recevoir: un groupe de femmes-esclaves. Ces femmes sont, lors de cet échange, silencieuses. Elles ne s'adressent pas aux hommes et n'ont, devant eux, aucun droit de parole. Réduites à être des butins de guerre¹¹, elles sont offertes banalement à des soldats vainqueurs comme récompenses de leurs actions, puis d'un roi à un autre comme cadeaux. Qu'elles soient violées ou mariées, qu'importe pour ces hommes, pourvu que, comme la nourriture et les corps des animaux permettent de se sustenter, elles les servent¹² et leur permettent d'assouvir leurs instincts sexuels.

*

Scène 9. Philomèle est en route pour la Thrace, excitée par le voyage en mer qui la sort de son ennui, voire, de sa réclusion. Au terme de ce voyage, elle retrouvera sa sœur Procné. Philomèle regarde la mer, aperçoit des dauphins, s'exclame en comprenant qu'ils s'amuse à faire la course avec le bateau: «The breeze is so fresh and the dolphins – / Look! The dolphins are racing the boat» (48). Un peu plus loin, les dauphins bondissent hors de l'eau¹³, ce qu'elle s'empresse de faire remarquer à Térée qui, lui, depuis le moment où il l'a revue à Athènes, n'a d'attention que pour son désir de la «posséder». Durant le voyage, Philomèle et Térée sont dans des régimes d'attention différents. La jeune femme pense à sa sœur et regarde au loin, la mer et ses grands animaux, les dauphins qui les accompagnent et dont elle remarque les jeux. Philomèle habite joyeusement son environnement, s'y rend attentive, avec émerveillement. Alors que Térée, de son côté, ne pense qu'à son désir et ne cherche, dans ce qui l'entoure, que des moyens de l'assouvir.

*

À l'ouverture de la scène 10, moment charnière de la fable où Térée viole Philomèle, Térée est connu comme un dur chef de guerre (scène 3), mais aussi comme un mari et un père de famille. La scène 6, durant laquelle Procné demande à son mari d'aller chercher sa sœur, est une scène de famille dont le titre, *Jaws of the Beast* (34), place d'emblée tout ce monde dans un univers de la prédation. De fait, Térée se montre soit occupé à planifier une guerre¹⁴, ou à imaginer son fils comme un futur chef de guerre¹⁵, soit il joue à faire semblant de manger son fils, auquel il donne le rôle d'une bête¹⁶, soit encore il tète et mord les seins de Procné¹⁷. Tout se fait sous le couvert du jeu, pourtant, au final, Térée explique que la guerre, le sexe et la viande ne sont pas des jeux, mais des besoins auxquels il se doit, ou plutôt auxquels il a tout le pouvoir, de répondre: «War is not for my amusement. / I need it like meat, like wine, like you. / The battle's in my blood», explique-t-il à Procné (39).

Dans une étude de Clara Shaw Hardy, on retrouve l'idée selon laquelle le langage utilisé par Ovide dans sa version du mythe de Philomèle et Procné suggère déjà une association entre l'appétit sexuel et physique, le champ sémantique de la prédation étant particulièrement marqué lorsqu'il est question de viol. Elle écrit:

In Ovid the association between unlawful sex and horrifying meal¹⁸ is emphasized through language (common in Latin as it is in English) linking sexual to physical appetite. He describes Tereus' lustful gaze at Philomela as "food for is madness" (481) and "nourishing" his own fire (494). Before and after the rape, similes compare Philomela to a rabbit caught by an eagle, and a lamb or dove caught by a wolf, so that the violence of the rape is figured by the violence of predator consuming prey (517-519; 528-531). (Hardy, 2016: 64)

Chez Shields, l'appétit physique et le besoin de manger de la viande sont associés même à des actes sexuels consentants, et à la guerre. Leur association, qui est bien celle exprimée par le personnage de Térée, est encore plus manifeste lors du viol de Philomèle, à la scène 10, qui se passe dans une cabane de chasse¹⁹ («hunting cabin») (Shields: 50). Térée situe à nouveau l'origine de la violence qu'il cause dans un besoin de son corps, légitimant ses actions par une force irrésistible qui prendrait possession de lui. Il se compare ainsi à un grand prédateur, un loup ou un lion (50). Son besoin sexuel se fait sentir dans ses dents, dans sa bouche, dans ses mâchoires²⁰, il a envie de mordre, de découper en petits morceaux²¹. Philomèle n'est plus, à ses yeux, que différentes parties d'un corps dont son sang porte la mémoire: «[...] I fuelled my blood with the memory of your lips, / your teeth, your hands, your feet and every part of you / that had been covered with cloth» (51). Il mentionne plus d'une fois le caractère «sauvage» de son sang: «Some people have wise blood but mine is wild» (50); «It's my wild blood squeezing your wrists above your head» (52). Son attitude laisse à penser que, pour lui, le viol est une pulsion naturelle, plutôt que le résultat d'un ordre qui permet aux hommes d'imposer leur loi. Ce qui n'est pas sans rappeler le passage d'un texte du MLF cité par Françoise d'Eaubonne: «Le viol n'existe pas. / ils disent que c'est la nature. / nous disons: c'est la loi [...]» (d'Eaubonne: 123). Catherine Carrère explique quant à elle combien la violence qui est associée au monde «sauvage» est une construction culturelle masculine: «On peut donc voir, dans cette façon d'insister sur la violence de la vie sauvage, une projection masculine [...]» (Carrère: 113). Une projection qui a pour effet, chez les scientifiques et universitaires masculins qui s'intéressent aux sociétés de chasseurs cueilleurs, de consolider un certain mythe en « [...] accentu[ant] l'importance de la chasse, où les hommes apparaissent comme des prédateurs [...] » (113)²². C'est précisément à cette prédation, dans laquelle il exprime son pouvoir et sa virilité, que s'identifie Térée.

Enfin, quand il a assouvi tout entier son désir d'emprise et de domination, la première chose qu'il répète à Philomèle est de se taire: «shut up shut up shut up» (Shields: 52), lui rappelant qu'elle est moins qu'humaine: «you less than human» (52). Au bout de cette violence, Philomèle se sent à moitié mangée («half-eaten») (52). Elle proteste, lui demande de prendre en compte la souffrance qu'elle ressent, mais Térée n'écoute pas. Il lui répète à dix reprises de se taire (53-54), avant de lui couper la langue (54). Et toute cette rhétorique de la prédation a par la suite beau jeu de s'imposer comme force de la nature, puisqu'on enlève aux victimes le pouvoir d'y riposter. «Le viol, [...] ça coupe la voix», écrivait encore le MLF²³.

Comme le relève Élise Désaulniers à la suite de Carole J. Adams, il existe des rapprochements culturels entre «les corps féminins et la chair animale» (Désaulniers: 44), de même qu'«entre la viande et une masculinité prédatrice et dominante» (44), ce qu'expriment la représentation du viol et les rapports de domination entre les hommes et les femmes dans *If We Were Birds*. Le signe le plus manifeste de l'expression du pouvoir patriarcal comme prédation se trouve d'ailleurs probablement dans la récurrence des images de démembrement que contient la pièce. J'ai déjà souligné la décapitation des soldats dans les récits de bataille de Térée, dont Pandion se montre friand. Il y a aussi le démembrement de l'enfant de Térée et Procné, Itys, à la scène 16²⁴. J'y reviendrai. Ici, à la scène 10, la langue coupée de Philomèle devient le symbole du silence dans lequel Térée veut plonger sa victime et, par le fait même, la marque du crime perpétré à son encontre. Et cette coupure est reliée à la manière dont Térée découpe, dans ses mots, le corps de Philomèle durant le viol. Dans *La politique sexuelle de la viande*, Adams écrit: «La culture patriarcale regorge d'images de démembrement» (Adams: 119). Or, le démembrement est une violence qui s'applique spécifiquement aux animaux. Il s'agit de l'opération qui, après l'abattage, fait de l'animal vivant une chose, c'est-à-dire, des morceaux de viande (cuisse, poitrine, côtes...) destinés à la consommation. Adams relève que nombre de fantasmes sexuels masculins hétérosexuels sont imprégnés de cette découpe en morceaux, l'excitation sexuelle se portant sur «des parties de corps désincarnées, impersonnelles et sans visage: seins, jambes, vagins, fesses» (119-120²⁵). Elle remarque: «Pour le consommateur moyen, la viande en est arrivée à se résumer précisément à ceci: des segments de corps sans visage, des poitrines, des cuisses, des pis, des fesses» (120). De la même façon, explique Adams, les femmes qui ont été violées décrivent souvent le viol comme un moment où «[e]lles se perçoivent [...] comme des pièces de viande» (113), c'est-à-dire comme «un objet inanimé» (113), à qui on ne reconnaît pas le fait d'être «un être vivant doué de sensation» (113). Ce croisement entre la violence faite aux animaux, le langage associé au viol des femmes et l'imaginaire sexuel masculin, qu'Adams appelle la «boucherie sexuelle métaphorique» (121), est l'indice de la nécessité de lutter contre une même organisation du pouvoir, source de cette violence. Et c'est précisément ce à quoi renvoie la sémantique de la prédation dans la pièce *If We Were Birds*, où les corps sont coupés, mangés, violés.

*

Pour Térée, la forêt est un territoire de chasse, l'existence de cette «hunting cabin» (Shields: 50) où il enferme Philomèle le prouve. Si, pour Philomèle, la forêt se présente à première vue comme un lieu où elle est retenue contre sa volonté, elle sera aussi et surtout, au final, un endroit où la parole pourra se tisser, où le crime pourra être dénoncé, non pas en mots, mais en images. Je suis tentée de voir dans cette matière textile qui s'offre à Philomèle pour faire savoir ce qu'elle ne peut plus dire, une forme d'agentivité de cette forêt qui l'entoure. Par quel hasard un vieux métier à tisser, avec son «fil sali» («dirty thread» (58)), se retrouverait-il dans une cabane de chasse? Vieux métier oublié, mais conservé au cœur d'une forêt qui doit subir, elle aussi, les effets de l'appétit qui habite Térée et ses hommes. Forêt mutilée par la violence de la chasse, n'a-t-elle pas intérêt, avec Philomèle, à prendre la parole pour dénoncer ceux qui se donnent des droits sur elle? Je tente ces questions, attirant ainsi l'attention vers ces présences, ces cohabitations, qui pourraient bien être signifiantes, et qui trouvent sens dans la pensée écoféministe, comme l'exprime si bien cet extrait d'un texte d'Ursula Le Guin:

Les femmes prennent la parole [...]. Les femmes parlent. Celles qui ont été identifiées comme n'ayant rien à dire, qu'un doux silence ou des bavardages de singes, celles qui ont été identifiées avec la Nature, qui écoute, par opposition à l'homme, qui parle...: ces êtres-là parlent. Elles prennent la parole pour elles-mêmes et pour d'autres êtres, pour les autres êtres qui ont été silencieux, ou réduits au silence, ou in-ouïs, les animaux, les arbres, les rivières, les rochers. [...] / Écoutez... (Le Guin citée dans Burgart Goutal: 40²⁶).

*

Si la métamorphose en oiseau est un élément important du mythe présenté par Ovide, il est introduit et repris de manière différente par Shields. En effet, alors que cette transformation est censée être vécue sous le mode d'une punition²⁷, les choses, il me semble, se présentent de manière plus complexe dans *If We Were Birds*. En effet, on retrouve à la scène 11, intitulée *Trapped* (Shields: 55), une sorte de désir ou de souhait de métamorphose en oiseau exprimé par les femmes dans une phrase qui donne son titre à l'œuvre, «If we were birds» (55). Pendant que Térée viole encore une fois Philomèle, le chœur des femmes prend la parole pour dire combien, dans des moments comme ceux-là, elles auraient voulu être des oiseaux. Pilonnées, clouées au sol, salies par le viol qu'elles sont en train de subir, elles regardent le ciel, et s'imaginent pouvoir y voler, être des oiseaux pour sortir de la douleur, de l'horreur, échapper à ce qu'elles seront une fois le viol terminé, sortir, en quelque sorte, du territoire possédé par les hommes, leur corps et leurs terres conquises par la guerre, pour que disparaissent non pas elles-mêmes, par ce viol, mais ces hommes:

DWINDLING If we were birds we could fly up,

YOUNG Away from this wrenching pain,

PREGNANT Away from the shame and the blood and the terror,

YOUNG Away from what will be left of ourselves when he's done.

DWINDLING If we were birds he would disappear below

as the wind caught our wings like sails. (55)

Cette scène est importante car elle introduit une relation des femmes avec les animaux qui n'est pas celle que l'on attend en regard de la métamorphose de la scène finale qui condamne les personnages à exister dans la peur et la prédation. En fait, à la lumière de ce que nous pouvons comprendre de la scène 11, la métamorphose finale en oiseau n'est pas complète. En effet, la condition d'oiseau capable de voler librement dans le ciel, condition souhaitée par les femmes pour fuir hors de leur trauma, n'est pas pleinement atteinte: «But it wasn't the escape we had dreamed», s'exclame la femme pieuse («Pious») (77). Du point de vue de ces femmes, ce n'est pas tant la métamorphose en soi qui serait une punition ou un appauvrissement de la condition humaine en condition animale. Le problème est plutôt que la transformation finale en oiseau est, en soi, dégradée: tous les personnages métamorphosés, chœur des femmes, Philomèle, Procné et Térée, demeurent attachés au sol. Ils deviennent des oiseaux condamnés à voler au ras de la terre, rabattus vers le bas par leur traumatisme et le souvenir de la violence: «Our thoughts fly above the earth, / But we will never reach the sky, / Because we're always reliving the pain» (77). Du point de vue de ce que les femmes expriment à la scène 11, et de ce que représentent pour elles les oiseaux, une métamorphose complète aurait permis une forme de libération. La figure de l'oiseau à laquelle elles ont été attentives et sensibles exprime un désir de s'envoler, de s'éloigner, d'échapper à la violence.

*

Il reste une scène importante de la fable, celle de l'infanticide. Des analyses féministes du mythe ont montré que le meurtre d'Its par sa mère, son démembrement et l'utilisation de son corps pour en faire un souper à servir à Térée, pouvaient être considérés comme des actes d'une telle violence que les femmes se voyaient assignées une culpabilité plus grande que celle de Térée²⁸. La vengeance des femmes, ici, dépasserait le crime initial, bien que les trois personnages soient également punis. Dès lors, le pouvoir patriarcal se trouverait légitimé à continuer de dominer et de contenir la «sauvagerie» des femmes, leur capacité à «transgresser les frontières entre l'humain et l'animal» (Hardy: 69; ma traduction). Il faut sans doute tempérer cette interprétation en nous basant sur une étude de Françoise Frontisi qui fait remarquer que l'infanticide et le démembrement des enfants n'est pas le propre des femmes, dans la mythologie

grecque, et que plusieurs hommes s'en rendent coupables (Frontisi: 25). Elle ajoute que Philomèle et Procné devaient apparaître davantage, à l'origine, des victimes que des coupables:

Aux yeux des Athéniens, Procné et Philomèle, filles d'un de leurs rois de jadis, devaient, malgré l'horreur extrême de leur crime, paraître moins coupables que victimes, victimes de la violence d'un barbare [Térée est roi de Thrace et donc, dans le mode de pensée antique, un étranger à la cité], de la violence de leur vengeance, et avant tout de l'impénétrable vouloir des dieux (*idem*).

Ajoutons que Shields elle-même a affirmé avoir choisi l'adaptation de ce mythe pour la complexité des relations humaines qu'il offre en ce que tout le monde, au final, est rendu coupable d'une forme de violence: «Violence begets violence. Everyone is culpable. No one is innocent. The power of this human truth makes us uncomfortable» (Ue: 100).

Pour comprendre la raison de ce crime, perpétré par des femmes, mais cohérent avec la sémantique du démembrement introduit par les personnages masculins, il faut sans doute poser la question de ce qui rend nécessaire, pour ces femmes, le choix du meurtre d'un enfant. Dans la reprise par Shields, les crimes sexuels et les pires horreurs dont les hommes se sont rendus coupables en temps de guerre se sont accumulés sur scène, non seulement par la fable tirée du mythe, mais aussi par les témoignages du chœur des femmes. Ce que tente Procné à travers ce crime, le meurtre de son enfant qu'elle aime, est de bouleverser l'ordre des choses. Désormais habitée de haine envers Térée, elle comprend que rien, même les liens familiaux, ne peut retenir la violence dont il fait preuve à la guerre: «I thought there was a difference between family and war», s'excuse-t-elle à Philomèle (Shields: 67). Elle comprend aussi que c'est par la filiation que se perpétue le pouvoir de violer et de tuer et que, si elle laisse les choses aller, son fils deviendra la réplique de Térée (71). C'est cette vérité du système²⁹, vérité d'une cité qui, au fond, court à sa perte³⁰, qui la pousse à sacrifier son enfant et à élaborer une vengeance qui renvoie à Térée le reflet de ses crimes³¹, le corps de l'enfant étant démembré et mangé comme celui de Philomèle durant le viol, comme les corps des animaux ont été transformés en viande pour être dévorés, et comme ceux des soldats ont été décapités sur le champ de bataille. Lorsque découverte, cette vérité pousse une mère comme Procné à sacrifier son enfant, à le tuer dans une sorte de geste d'amour pour le protéger de ce destin violent, et protéger les femmes qui la suivront. Je ne sais pas si ce désir de changer les choses, je ne sais pas si les mots de Procné qui donne à son crime l'allure d'une automutilation («He is not a child but a part of myself; / an extra limb I've coddled from birth» (71)), peuvent être suffisants pour tempérer sa culpabilité, voire l'absoudre du meurtre de son enfant. D'autres choix étaient sans doute possibles. Mais quand Térée lui demande de ne pas être si douce avec Itys, pour l'endurcir et le rendre prêt à la guerre, ce qu'elle a compris du sort qui attend son fils et de la perpétuation de la violence se trouve fondé: «That's why I'm at you to be tough with Itys. I know he's your only son but you really need to stop coddling him. That boy needs to learn how to be independent, strong-willed and thick-skinned» (75).

*

L'image finale de ces oiseaux aux ailes plombées, de ces oiseaux nerveux, effrayés, dont le chant se fait entendre dans le silence laissé par cette si grande violence, interpelle le public et le lectorat de la pièce. Elle suggère de ne pas se laisser tromper par un mode d'organisation du vivant qui fait écran sur tout, qui vise à capter notre attention pour donner l'impression d'une fatalité, d'une loi immuable. Les hommes doivent-ils être, pour toujours et à jamais, par la volonté de dieux imaginés ou par l'effet d'une nature inventée, des guerriers et des prédateurs, pourchassant les femmes, mangeant les animaux et épuisant tout ce qui habite les terres qu'ils n'auront de cesse de conquérir? Les choses peuvent-elles changer? Elles le doivent certainement: les souffrances des unes et des autres en témoignent. Hommes, femmes, animaux et végétaux pourraient vivre autrement, sans épée, sans chasse et sans boucherie. C'est ce que les relations entre les femmes, les animaux et la forêt tendent à montrer discrètement tout au cours de la pièce, proposant une alliance du vivant, une manière de cohabiter qui soit solidaire et, souhaitons-le, joyeuse et ludique. Quand la femme-oiseau ensanglantée («Bleeding») propose cette image pour décrire l'effet de leur métamorphose: «Human reason trapped in animal body» (77), je crois qu'il faut nous interroger sur ce que signifie vraiment le fait de considérer le corps animal comme une prison. Ne faisons-nous pas partie du règne animal? Et toutes les formes de vie n'ont-elles pas des façons propres de penser, de s'exprimer et de sentir, des «manières d'être vivant», comme l'écrit Baptiste Morizot (2020)? Juger que les capacités humaines sont supérieures à celles des autres espèces participe à une hiérarchisation des êtres, ce qui est la base de l'oppression et de l'exploitation des espèces dites inférieures. Or, être un oiseau ne devrait pas être davantage un problème qu'être une femme, un homme ou un enfant, mais encore faut-il que nous reconnaissons à tous et à toutes le droit de voler et de rire, de s'exprimer, de se déplacer, de choisir, de sentir. De vivre, librement.

Bibliographie

ADAMS, Carol. J. 2016 [1990]. *La politique sexuelle de la viande*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 357p.

BALLESTRA-PUECH, Silvie. et GÉLY, Véronique. 2002. «Philomèle (Procné).» Dans *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. Brunel. Paris: Éditions du Rocher, p.1561-1571.

BRUNEL, Pierre. 2019 [1974]. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Corti, 278p.

BURGART GOUTAL, Jeanne. 2020. *Être écoféministe. Théories et pratiques*. Paris: L'échappée, coll. «Versus», 317p.

CARRÈRE, Catherine. 2015. «La nature a-t-elle un genre? Variétés d'écoféminisme.» *Cahiers du genre*, vol. 2, no 59, p.103-125.

D'EAUBONNE, Françoise. 2020 [1974]. *Le féminisme ou la mort*. Paris: Le passager clandestin, 332p.

DESAULNIERS, Élise. 2017. «Donnez-leur des pipes et du steak.» Dans *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*, textes récoltés par M.-A. Casselot et V. Lefebvre-Faucher. Montréal: Éditions du remue-ménage, p.43-52.

- DESPRET, Vinciane. 2019. *Habiter en oiseau*. Arles: Actes Sud, coll. «Mondes sauvages», 207p.
- DIAMOND, Catherine. 2017. «Four Women in the Woods: An Ecofeminist Look at the Forest as Home.» *Comparative Drama*, vol. 51, no. 1, p.71-100.
- DUFOURMANTELLE, Anne. 2009. «Infanticide et sacrifice.» *Enfances & Psy*, vol. 3, no. 44, p.111-122.
- FEDERICI, Silvia. 2021 [2018]. *Une guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide*. Trad. Étienne Dobenesque. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 138p.
- FRONTISI, Françoise. 2004. «Ovide pornographe? Comment lire les récits de viols.» *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no 19, p.21-35. Disponible à l'adresse: <https://journals.openedition.org/clio/643>.
- HACHE, Émilie. 2016. «Introduction. Reclaim ecofeminism!» Dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Anthologie dirigée par E. Hache. Paris: Cambourakis, p.9-57.
- HARDY, Clara. 2014. «If We Were Birds.» *Didaskalia*, vol. 11, no. 1, p.1-5. Disponible en ligne à l'adresse: <https://www.didaskalia.net/issues/11/1/DidaskaliaVol11.01.pdf>.
- HARDY, Clara Shaw. 2016. «Eating Your Children: Timberlake Wertenbaker and Erin Shields Adapt the Myth of Procne and Philomela.» *Text & Presentation*, vol. 13, p.62-75.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. 2002. «Bacchantes.» Dans *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. Brunel. Paris: Éditions du Rocher, p.207-213.
- KING, Ynestra. 2016 [1989]. «Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution.» Dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Anthologie dirigée par E. Hache. Paris: Cambourakis, p.105 à 126.
- KLINDIENST, Patricia. 2002. «The Voice of the Shuttle Is Ours.» Dans *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*. Edited by L. McClure. Oxford, UK; Malden, MA, USA: Blackwell Publishers, p.258-292.
- LE GUIN, Ursula K. 2018. «La théorie de la Fiction-Panier.» Trad. Aurélien Gabriel Cohen. *Terrestres. Revue des livres, des idées et des écologies*. Revue et texte disponibles en ligne à l'adresse: <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier>.
- MANES, Christopher. 1996. «Nature and Silence.» Dans *The Ecocriticism Reader*. Edited by C. Glotfelty & H. Fromm. Athens, Georgia: University of Georgia Press, p.15-29.
- MERCHANT, Carolyn. 2021 [1980]. *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*. Trad. Margot Lauwers. Marseille: Wildproject, 448p.
- MORIZOT, Baptiste. 2020. *Manières d'être vivant*. Arles: Actes sud, coll. «Mondes sauvages», 324p.

OVIDE. 2019. *Les métamorphoses*. Trad. Olivier Sers. Paris: Les Belles lettres. (cf. surtout p.177-186, histoire de Philomèle, Procné et Térée, Livre VI, lignes 424-721.)

SHIELDS, Erin. 2011. *If We Were Birds*. Toronto: Playwrights Canada Press, 77p.

STENGERS, Isabelle. 2017. *Civiliser la modernité? – Whitehead et les ruminations du sens commun*. Dijon: Les Presses du réel, coll. «Drama», 208p.

UE, Tom. 2013. «Gender, violence, and history in *If We Were Birds*: an interview with Erin Shields.» *Journal of Gender Studies*, vol. 22, no. 1, p.97-103.

WERTENBAKER, T. (2000). *Nightingale (L'Amour du rossignol)*. Trad. M. Jocelyn. Paris: L'Harmattan, 128p.

WRIGHT, Kailin. 2017. «Dispublics: Popular Yet Political Spectatorship in Margaret Atwood's *The Penelopiad* and Erin Shields's *If We Were Birds*.» *Theatre Journal*, vol. 69, p.213-234.

-
- 1 Vinciane Desprets s'inspire ici de la pensée de la philosophe Isabelle Stengers (2017: 135-138).
 - 2 Dans l'article consacré au mythe de Philomèle, dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, Sylvie Ballestra-Puech et Véronique Gély en recensent une quarantaine, entre le VIII^e siècle av. J.-C. et 1988 (Ballestra-Puech et Gély: 1569-1570). Cette recension n'inclut pas ses trois reprises au théâtre par des femmes, soit *If We Were Birds*, par Erin Shields (2011), *The Three Birds*, par Joanna Laurens (2001), et *The Love of the Nightingale*, de Timberlake Wertenbaker (1988).
 - 3 Voir *A Note on the Chorus* (Shields, 2011: page non numérotée située au tout début du livre) ainsi qu'une entrevue avec Erin Shields présentée par Ue, 2013: 98 et 101.
 - 4 De coprésence ou encore de cohabitation, pour reprendre les mots de Despret: «Je dis habiter, je devrais dire cohabiter, car il n'y a aucune manière d'habiter qui ne soit d'abord et avant tout "cohabiter"» (Despret: 41).
 - 5 Carrère commente ici des études de la penseuse écoféministe Carolyn Merchant. On se reportera notamment à l'ouvrage phare de Merchant, *La mort de la nature* (2021 [1980]).
 - 6 Ou plutôt, qui enrichit un certain pan de la pensée végétarienne du féminisme, tout le végétarisme n'étant pas nécessairement féministe. De même, tous les écoféminismes ne se réclament pas du végétarisme, notamment les écoféminismes autochtones.
 - 7 Ce mutisme de la nature qu'implique la dualité nature/culture a été mis en lumière dans une étude de Christopher Manes, *Nature and Silence* (1996), de même que dans l'ouvrage de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant* (2020).
 - 8 Les didascalies sont présentées en italiques dans le texte.
 - 9 Cette idée est illustrée par exemple dans un passage de la déclaration d'unité de *Women and Life on Earth*, «premier collectif écoféministe états-unien, en 1979» (Burgart Goutal: 24): «Les forces qui contrôlent notre société menacent notre existence avec l'armement et l'énergie nucléaire, les déchets toxiques et l'ingénierie génétique. [...] Nous voyons des liens entre l'exploitation et la brutalisation de la terre et de ses populations d'un côté, et la violence physique, économique et psychologique perpétrée quotidiennement envers les femmes [...]» (cité dans Burgart Goutal: 33). Cette Déclaration d'unité est aussi disponible à l'adresse suivante: <http://www.wloe.org/WLOE-fr/introduction/intro-fs.htm>. La dénonciation de la violence de la guerre est aussi à la base de la Déclaration d'unité qui a accompagné la marche des femmes sur le Pentagone (la *Women's Pentagon Action* du 17 novembre 1980), dont on retrouvera le texte anglais à l'adresse suivante: <http://www.wloe.org/WLOE-en/background/wpastatem.html>, et une traduction française dans le texte de Ynestra King dans *Reclaim* (2016), p. 115 et 116. Enfin, pour une étude reliant les violences faites aux femmes et les violences écologiques, voir le texte de Silvia Federici, *Une guerre mondiale contre les femmes* (2021 [2018]).
 - 10 Pandion commente les propos de Térée qui laisse ses soldats violer les femmes de l'ennemi vaincu: «Well that is every soldier's right. / In times of war, and all that. / If we had to pay soldiers in gold, / our coffers would be empty» (Shields: 18).
 - 11 Il faut souligner qu'au-delà du mythe, les femmes sont encore aujourd'hui, lors de nombreux conflits, faites «butins de guerre» ou esclaves sexuelles. L'ONU a voté une résolution pour le reconnaître et le combattre en 2019. Voir sur cette question: Louise Pluyaud. 2019. «Viol en temps de guerre: paroles de survivantes.» Article publié le 25 avril 2019 et mis à jour le 24 décembre 2021 sur *Terriennes*. TV5 Monde: <https://information.tv5monde.com/terriennes/viol-en-temps-de-guerre-paroles-de-survivantes-296007>.

- 12 «[...] they will clean up well», affirme Térée (19) à propos du groupe de femmes-esclaves qu'il vient de donner à Pandion. Celui-ci les juge par ailleurs «usées»(19).
- 13 «Look, Brother, there, / the dolphins leap up from the sea», dit-elle à Térée (50).
- 14 «[...] *Tereus plots a battle on his war map.*» (34)
- 15 «Going to be a warrior like your father, I see.» (35)
- 16 «Into the jaws of the beast? / Then I will eat the beast! / *Tereus pretends to eat the baby.*» (35)
- 17 «*Tereus sucks her breasts*» (37) et, plus loin, alors que Procné vient de le repousser parce qu'il lui a fait mal, il dit: «I won't bite again» (37).
- 18 Hardy fait référence ici au repas que sert Procné à Térée à la fin de la pièce: son fils Itys.
- 19 Et non dans «une étable de montagne» (Ovide: 180). Le changement de lieu est significatif de l'univers de la prédation dans lequel Shields situe avec emphase ses personnages.
- 20 «An aching from inside my teeth / and a watering at the mouth, / a throbbing in the fist. / It's a clenching in my jaw [...]» (Shields: 50).
- 21 «I want to bite it, [...] / slice it into pieces» (51)
- 22 Voir aussi, sur la question de la surreprésentation historique des histoires de chasse, de prédation et de violence, le texte d'Ursula K. Le Guin, *La théorie de la Fiction-Panier* (2018).
- 23 La citation est tirée d'extraits d'un texte collectif paru dans le journal *Le torchon brûle*, no 4, juin 1972, et présenté par les Éditions des Femmes dans une publication intitulée *Nos journaux*, disponible sur Internet à l'adresse <https://www.desfemmes.fr/wp-content/uploads/2014/11/6-nos-journaux.pdf> (p. 407).
- 24 Le démembrement de l'enfant est fait par des femmes, et non par des hommes, mais ce crime est le miroir de ceux de Térée. J'y reviendrai plus loin.
- 25 Adams cite ici une étude de CHESLER, Phyllis. 1980. «Men and Pornography: Why They Use It.» *Take Back the Night: Women on Pornography*, dir. par Laura Lederer. New York: William Morrow and Company Inc, p.155.
- 26 L'extrait cité est tiré de: LE GUIN, Ursula. 1989. «Women/Wilderness». *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism*, éd. Judith Plant. Gabriola Island: New Society Publishers, p.45-46. Voir aussi l'article de Catherine Diamond, «Four Women in the Woods: An Ecofeminist Look at the Forest as Home», sur la question des relations entre l'agentivité des femmes et des forêts.
- 27 Voir les propos de Shields elle-même dans Ue: 100: «For Ovid, a human mind trapped in an animal body was the worst imagined fate one could endure. The inability to communicate, despite the ability to reason, was, for him, the most extreme punishment. Through his lens, becoming a bird was horribly grotesque and painful. That made me think about birds and their relationship to the theme I wanted to explore. I imagined women lying in their backs whilst being raped, looking up at the sky, longing to fly up with the birds. Then after the act, having been transformed by the trauma they had endured, actually flying above reality as birds above the earth. Trauma does transform. A part of the self will always fly above». Voir aussi Brunel: 149.
- 28 Hardy tente en fait d'expliquer pourquoi la scène de l'infanticide n'est pas mise en scène et est plutôt vaguement évoquée dans l'adaptation théâtrale du mythe par Timberlake Wertenbaker (*The Love of the Nightingale*) qui date de la fin des années 1980. Elle avance que c'est la parution de deux études féministes classiques à la fin des années 1970 et dans les années 1980 qui expliquerait ce choix. Les deux études en question sont celle de Patricia Joplin (1984), sur le mythe de Philomèle et Procné (dans la bibliographie, ce texte apparaît au nom d'autrice KLINDIENST, P. (2002)), et celle de Froma Zeitlin, sur l'*Orestie* d'Eschyle (1978) («The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia.» *Arethusa*, 11, p. 149-184). Elle explique: «Both pieces argued that myths such as these functioned to legitimate patriarchal control of women: an initial transgression by a man against the household is met in each case by a female response that is perceived as so disproportionate to the original crime that the net effect of the myth is to engender fear of female rather than male violence» (Hardy, 2016: 68).
- 29 L'idée de la découverte d'une vérité à l'origine d'un infanticide m'est inspirée de la lecture proposée par Anne Dufourmantelle du roman *Médée* de Christa Wolf. Elle écrit: «Médée incarne le mal absolu, mais dans la lecture qu'en donne Christa Wolf (2001) elle devient la victime sacrificielle par excès de vérité. Le secret qu'elle découvre dans la crypte royale (l'infanticide d'une fille) lui sera retourné sous la forme de la mort de ses propres enfants» (Dufourmantelle: 115). Et plus loin: «Médée est lucide. [...] En franchissant les limites, elle menace les vivants du retour de la mémoire des morts, de ceux qui ont été ensevelis, meurtris, oubliés. C'est l'histoire des charniers. De tous les charniers que l'humanité laisse derrière elle, où les corps sont amoncelés pêle-mêle sans sépulture, sans possibilité d'être nommés ni pleurés» (*ibid.*: 117).
- 30 Ce qu'explique bien d'Eaubonne en rendant sensibles les liens entre viol, guerre, et destruction des sociétés humaines: «L'homme viole la femme. Mais il viole l'homme: celui d'aujourd'hui qu'il avilit, celui de demain dont il retarde la venue. C'est lui-même en fin de compte qu'il viole: son œuvre, la société sortie de ses mains. De même que, dans le meurtre-assassinat ou la guerre, il la détruit» (d'Eaubonne: 126).
- 31 «Tereus' punishment thus fits his crime: his transgressive sexual appetite results in his transgressive consumption of his son's flesh», écrit Hardy (64).

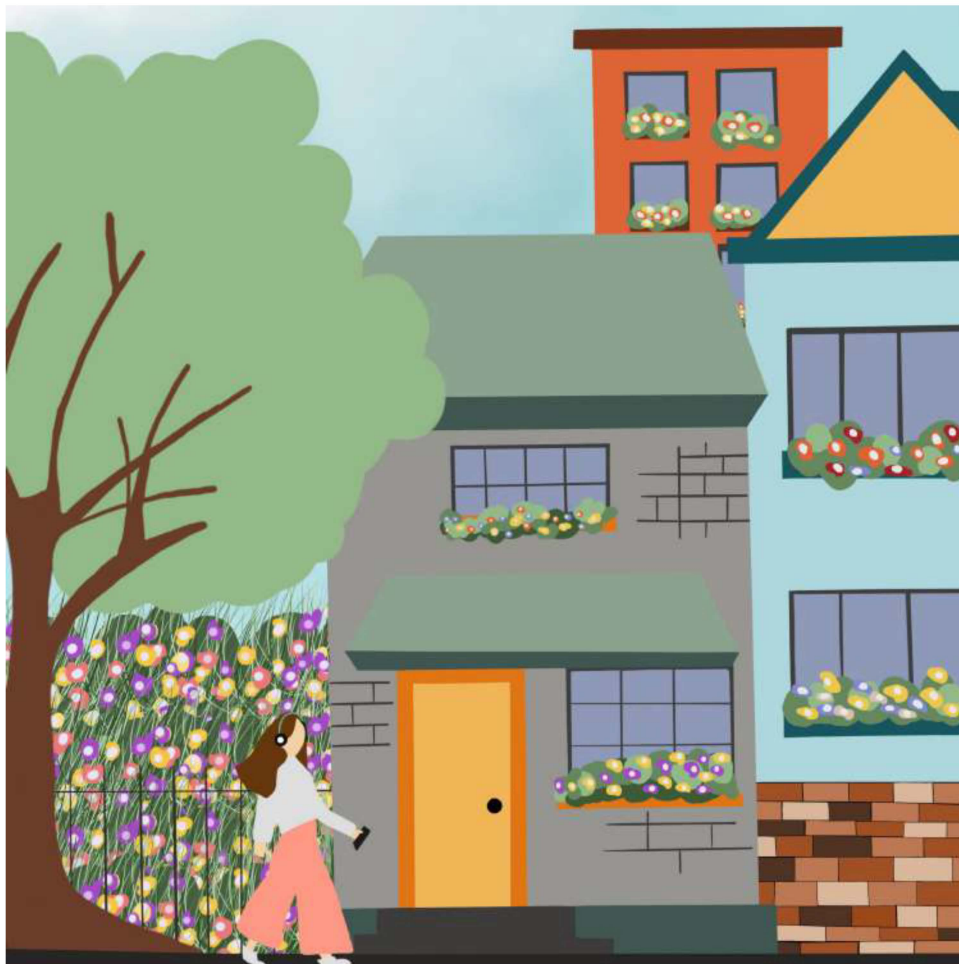
Article ReMix

Marcher avec «Okinum»

Erika Leblanc-Belval



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



Masson, Chloé. (2022) Admire les fleurs.

On entend des voix qui prononcent des mots en anishnaabemowin, à peine audibles. Plus la pièce progresse, plus ces voix deviennent compréhensibles. Pour le moment, ce sont des chuchotements, des caresses à l'oreille¹.

— Émilie Monnet

Mon premier contact avec la pièce *Okinum* remonte à l'automne 2018. Elle était présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui par l'artiste en résidence Émilie Monnet. Une pluie froide de novembre tombait sur l'île de Montréal et l'ambiance tamisée de la salle de spectacle créait un lieu chaleureux et réconfortant. En lisant la pièce quelques mois plus tard, la didascalie citée en exergue m'avait rappelé l'ambiance de l'espace où avait eu lieu ma première rencontre avec l'anishnaabemowin, une langue aux sonorités qui m'étaient alors très peu familières et que j'avais du mal à décoder. Ce passage didascalique écrit au «on» met en lumière la dimension de l'écoute sollicitée par la performance et pourrait également très bien décrire la relation intime, ces «caresses à l'oreille», reliée à l'expérience ultérieure d'écoute du balado d'*Okinum* sur lequel je me pencherai dans cet article. Pour mener à bien mon analyse, je me baserai sur ma propre expérience d'écoute d'*Okinum* qui eut lieu dans le quartier Limoilou de la ville de Québec au cours de l'été 2021.

Avant de présenter l'œuvre et son autrice, je tiens à mentionner que mon expérience de la pièce *Okinum* est celle d'une chercheuse allochtone en contexte de mise en rapport avec une œuvre autochtone. Comme les chercheuses et chercheurs issus des communautés des Premières Nations et Inuit sont et seront toujours les mieux placés pour décrire leurs savoirs, leurs réalités et leurs rapports au monde, une position d'écoute s'impose à toute personne s'intéressant à des enjeux autochtones, et ce, peu importe le domaine de recherche² afin de *penser avec elles, avec eux*. Cette dimension collaborative peut prendre plusieurs formes, notamment en convoquant des savoirs ou des méthodologies autochtones au sein de la réflexion. C'est donc en adoptant une posture d'écoute et de dialogue que je partagerai ma réflexion sur la pièce *Okinum* d'Émilie Monnet (2021).

Née à Ottawa d'une mère anishnaabe et d'un père français, Émilie Monnet est une artiste multidisciplinaire impliquée dans divers milieux de création dont le théâtre, la performance et les arts visuels. En 2011, elle fonde les Productions Onishka, une compagnie artistique interdisciplinaire qui crée et produit des spectacles en collaboration avec des artistes autochtones du Canada, de l'Amérique du Sud, puis de partout dans le monde. En 2016, elle crée Scène contemporaine autochtone, «qui se définit comme une plateforme nomade de diffusion des arts vivants» et qui en est, à ce jour, à sa cinquième édition (Productions Onishka, 2021). Mêlant le théâtre, la performance et les arts médiatiques, les œuvres de Monnet «explor[ent] la langue, l'identité fragmentée des peuples autochtones, ainsi que [le] rapport à la mémoire et au legs culturel.» (Centre du Théâtre d'aujourd'hui, 2019) La pièce *Okinum* (Monnet, 2020) met en scène l'histoire d'Émilie, une femme anishnaabe qui, face à un barrage à la fois physique, en raison d'un cancer de la gorge, et culturel, en raison de la perte identitaire causée par le colonialisme et l'assimilation des communautés autochtones, entreprend un processus de réappropriation en apprenant l'anishnaabemowin et en renouant avec les savoirs et les arts traditionnels. Écrite en français, en anglais et en anishnaabemowin, la pièce laisse place à la parole et à la pluralité identitaire. Par le biais de rêves prémonitoires, Émilie rencontre des animaux comme un lièvre pris au piège et Amik, un castor géant qui lui remet sa médecine. Des fragments documentaires témoignant des entrevues réalisées dans le cadre de la pièce et des cours d'anishnaabemowin qu'Émilie Monnet a suivi s'entrelacent avec des tableaux poétiques pendant lesquels l'énonciatrice relate son expérience de la maladie, les traitements et les

visites à l'hôpital. D'abord présenté sur scène au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, à l'automne 2018, le texte a ensuite été publié aux Herbes rouges en 2020. Puis, en avril 2021, une baladodiffusion de la pièce a été créée par la Scène nationale du son et produite par les Productions Onishka et le Théâtre autochtone du Centre national des Arts d'Ottawa.

J'ai été emballée d'apprendre l'existence de l'œuvre en baladodiffusion, puisque c'est un média que j'affectionne particulièrement. Comme j'avais déjà vu et lu la pièce dans différents contextes d'étude, j'avais hâte de découvrir de quelle façon cette nouvelle forme influencerait mon expérience de l'œuvre. D'entrée de jeu, ce qui distingue la baladodiffusion d'une représentation théâtrale, c'est la primauté de la dimension sonore. Alors que la représentation convoque la vue, l'ouïe et la présence physique dans un lieu spécifique, l'œuvre en baladodiffusion, elle, sollicite essentiellement notre ouïe. La conception sonore contribue à créer un univers propre à la pièce. Par exemple, des captations phoniques réalisées *in situ*, dans la forêt, composent le paysage sonore de la pièce et permettent à la personne qui l'écoute d'être immergée au cœur de cet espace tout en se trouvant au sein d'un environnement tout autre; la ville de Québec dans mon cas. Se mêlent alors au sein de l'œuvre le paysage sonore urbain dans lequel la personne à l'écoute se meut et celui proposé par la pièce elle-même. En me basant sur ma propre expérience d'écoute du balado Okinum en contexte urbain, je réfléchis ici à l'influence que peut avoir une œuvre en baladodiffusion sur la relation que l'auditoire entretient à son environnement, mais aussi, de manière plus globale, à l'autre-qu'humain. J'entrelace mon analyse théorique avec des fragments de mon journal d'écoute de la baladodiffusion³.

Grésillement –instinct de vie. Alors qu'elle raconte son rêve qui se déroule en plein hiver, je ressens ce froid, même si on est au cœur de l'été. Un frisson me parcourt l'échine. J'ai rarement été confrontée à la mort d'un animal de la sorte. Près de moi, des gens jouent au basket dans le parc, les semelles de leurs souliers crient au contact du béton et le ballon rebondit. Le rouge du sang du lièvre sur la neige contraste avec le vert des arbres du quartier, pas qu'il y en ait des tonnes non plus. Je n'avais pas réalisé que la canicule des derniers jours avait asséché le gazon qui n'est plus aussi vert qu'il ne l'était. «Puis, une voix dans mon oreille», comme si Émilie savait que je m'étais égarée dans mes pensées un instant.

[...]

Alors qu'Émilie explique comment elle se sent, un sentiment inconfortable m'envahit à nouveau. C'est presque insoutenable et c'est à ce moment que j'entends le barrage céder et l'eau couler à grand débit alors que s'y mêle la musique. Les chants et les cris d'oiseaux sont rythmés au son du tambour. Se mêlent à cette phonographie, et l'accompagnent, les bruits de la ville où je déambule: celui des tondeuses et de l'autobus qui s'arrête au coin de la rue. «Owe ni mashikikim» Émilie fait la rencontre d'Amik le castor, elle décrit la rencontre en français, lui parle en anglais et Amik lui répond en anishnaabemowin. Avec sa professeure d'Anishnaabemowin, Émilie traduit les mots d'Amik: «Voici ma médecine, fais-en bon usage.»

Le théâtre en baladodiffusion

L'engouement pour la baladodiffusion ne fait qu'augmenter depuis une dizaine d'années. On assiste en effet aujourd'hui à la multiplication des possibles de ce médium: les créations peuvent se présenter sous forme audiovisuelle ou simplement audio, elles sont accessibles sur une multitude de plateformes et elles peuvent être écoutées sur différents appareils à n'importe quel moment. Le chercheur Michael Bull, professeur en études sonores à l'Université de Sussex, nomme cette forme d'écoute une «écoute mobile»

permise grâce aux téléphones intelligents, ce qu'il décrit comme «un symptôme d'une "solitude accompagnée" induite par les déplacements fréquents et souvent longs que doit accomplir la population des grandes villes pour se rendre, par exemple, sur son lieu de travail» (Esclapez: 101). Pour le chercheur, la baladodiffusion contient une dimension profondément urbaine et permet de «peupler les espaces dans lesquels [les utilisateurs de l'iPod] se déplacent» (Esclapez: 101). Ainsi, chaque personne peut agrémenter son expérience d'un lieu par le choix de sa trame sonore, teintée de ses émotions et de ses affects et créer ce que Bull nomme une «bulle d'audition privée» (Esclapez: 101) intime et subjective.

Le balado *Okinum* est une création en quatre épisodes d'une quinzaine de minutes chacun. Émilie Monnet, comme lors de sa présentation au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, y interprète son texte et c'est Jackie Gallant qui s'est occupée de la conception sonore, à la fois du spectacle et de l'œuvre en baladodiffusion. Dans ces deux productions, la dimension sonore d'*Okinum* contribue à créer des scènes immersives. En 2015, la revue *Tangence* consacrait un dossier au théâtre immersif, «Engagement du spectateur et théâtre contemporain» sous la direction de Catherine Bouko et Hervé Guay. Dans le texte liminaire de ce dossier, pour circonscrire la notion d'immersion, ces deux chercheurs parlent d'une «constellation de théâtre immersif» de laquelle il est possible de dégager certaines caractéristiques communes. (10) Catherine Bouko, dont les recherches portent sur la réception des pratiques culturelles, propose «trois critères permettant d'identifier l'immersion au théâtre: la rupture avec la frontalité, l'intégration du spectateur à l'espace de la fiction, sa confrontation à des "troubles perceptifs" de tous genres produisant jusqu'à "une indistinction entre les mondes réel et imaginaire".» (10) Le balado *Okinum* peut se vivre tel un parcours théâtral immersif, inspiré par le théâtre ambulatoire, au sein duquel la personne spectatrice se meut. Comme le dit Julie Sermon, professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporain à l'Université Lumière Lyon 2, depuis quelques années,

les artistes se sont mis à créer non plus des objets (uniques, unifiés) offerts à la contemplation statique du spectateur, mais des situations (installations, environnements...), évolutives et instables, que le spectateur est convié à traverser et dont on lui propose de faire l'expérience de tout son corps, l'expérience sensible. (2013)

Ainsi, la création de la pièce *Okinum* sous la forme de la baladodiffusion entraîne la personne spectatrice, munie d'un appareil audio et d'écouteurs, à faire l'expérience de l'œuvre au cœur d'un environnement *évolutif, instable* de son choix. Au moment de la représentation, lorsque le «spectateur-marcheur» (Cyr: 81) –expression empruntée à Catherine Cyr et tirée de l'article «L'expérience immersive et les intermittences de l'attention»– met en marche le balado, l'environnement sonore du lieu qu'il sillonne s'entremêle à celui de la pièce, composant ainsi un paysage sonore spécifique à son écoute. Se tissent alors des liens sensoriels renouvelés entre le spectatorat et le lieu, désormais investi de nouveaux affects. Catherine Aventin explique, dans son article «L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain», que chaque événement étranger au quotidien, inséré dans l'espace de la ville, tel un spectacle de théâtre de rue, transforme le lieu jusqu'alors considéré comme «ordinaire» (98). «Ces spectacles peuvent aussi rendre possible une perception et une prise de conscience de l'existence de la forme de cet ordinaire» (Aventin: 99) en proposant à la personne spectatrice des perspectives inédites d'un lieu qu'elle connaît bien. Semblablement au théâtre de rue, le paysage sonore d'une pièce en baladodiffusion interagit avec celui de l'espace public urbain, avec les bruits qui circulent dans les parcs, les rues, les ruelles, notamment. L'expérience de l'écoute est donc mouvante, poreuse, lieu de rencontre entre le réel et la fiction.

Deux autos klaxonnent autour de moi alors que, dans mes oreilles, Émilie raconte la maladie de son amoureux. Sa mort.

J'entends le rythme de sa voix, sa respiration et le bruit de l'eau. Tout de l'expérience de l'assimilation des communautés autochtones.

Le soleil de midi me rend mal à l'aise.

Des bruits nocturnes se mêlent aux mouvements de l'eau profonde. J'ai l'impression de me trouver dans le fond du lac, comme si j'avais accès au chez-soi du castor.

Un tintement de clé attire mon regard de l'autre côté de la rue, une porte de voiture s'ouvre et se referme.

«Si le barrage saute, je ne serai plus protégée.»

Le moteur démarre et le bruit s'éloigne tranquillement.

«Squaw».

Les cloches de l'église sonnent; elles servent de métronome au monologue d'Émilie.

Elle crie, à bout de souffle.

Dans un entretien avec Chloé Gagné Dion et Marie Parent réalisé à l'automne 2018 et publié dans le dossier «Premiers Peuples: Cartographie d'une libération» de la revue *Liberté*, Émilie Monnet explique l'importance du paysage sonore dans son travail de création:

Parce que les langues ont pratiquement été effacées, on ne les entend pratiquement nulle part ici, à Montréal. Je m'interroge sur la manière de faire entendre l'anishinaabemowin dans mon spectacle et cherche à créer une expérience immersive pour les spectateurs, pour qu'ils soient enveloppés par la langue, qu'ils ressentent son existence et sa musicalité. J'ai effectué beaucoup d'enregistrements sonores du castor, et, sur scène, j'explore le dialogue entre la voix animale et la voix parlée en anishinaabemowin, comment elles se répondent. Retrouver sa capacité de parler une langue autochtone, c'est peut-être aussi retrouver la possibilité de communiquer avec les animaux. (Gagné Dion et al.: 60)

L'apprentissage de l'anishnaabemowin lui permet de découvrir une autre façon de percevoir le monde grâce à «une structure grammaticale différente, qui porte en elle une autre façon de voir le monde» (60). Les langues autochtones, soutient Monnet, sont «riches», «imagées» et contiennent «plein de mots-concepts qui déploient une philosophie de la vie, qui te renseignent sur ta place dans l'univers» (60). L'«explora[tion du] dialogue entre la voix animale et la voix parlée en anishnaabemowin» (60), par le biais des rêves met de l'avant un imaginaire de la coprésence de l'être-humain et de l'autre-qu'humain dans la pièce. Comme l'explique la chercheuse anishinaabe Deborah McGregor, ces notions sont prépondérantes chez plusieurs nations autochtones, notamment chez les Anishnaabeg: «Anishinaabe environmental knowledge is fundamentally about relationships. It considers relationships not only among people, but rather among *all our relations*, including all living things, the spirit world, our ancestors and those yet to come⁴» (78; l'autrice souligne). Dès le début du balado *Okinum*, l'auditoire assiste au tissage de cette relation entre le castor et le personnage central de la pièce, Émilie. En ouverture, on entend de la musique accompagnée de grognements et des halètements d'animaux, que je suppose être des loups ou des coyotes, peut-être, des cris d'oiseaux, et des coassements de grenouilles. Cet univers a quelque chose d'inquiétant. Émilie s'exprime en anishnaabemowin, sa voix s'entremêle aux sons de la forêt, elle n'est ni plus forte, ni moins forte que ceux-ci. Je n'arrive pas à décoder les mots qu'énonce Émilie, mais je peux toutefois saisir son ton sérieux, presque solennel. Bien qu'aucune traduction de l'anishnaabemowin ne soit fournie, cette langue me devient plus compréhensible au fil de mon écoute: des fragments documentaires des cours de langue qu'Émilie Monnet a suivi avec une enseignante d'anishnaabemowin, Véronique Thusky, sont intégrés au balado et me permettent d'apprendre quelques mots. Une entrevue avec l'artiste Thérèse Telesh Bégin sur l'art de faire des dessins sur l'écorce de bouleau avec ses dents, «Mazinibaakajige», un art traditionnel pratiqué par les femmes depuis plusieurs générations, est aussi insérée dans l'œuvre. Par le biais de ces fragments documentaires parsemant la fiction, Monnet partage

des pans de son apprentissage de la culture anishnaabe et témoigne de ce qu'explique McGregor au sujet des savoirs anishnaabeg:

The instructions, laws, and ethics that are conveyed in our stories guide us in how to conduct ourselves, and these instructions often come directly from the natural world (water, plants, wind, animals, etc.) Anishinaabe knowledge is imparted in many ways, including through dreams, ceremony, prayer, and feasts. Anishinaabe knowledge is also shared through the arts, including the theatre and the making of crafts⁵. (McGregor: 84)

Les voix

Lorsque, dans la pièce, Émilie explique que sa mère et sa grand-mère lui ont légué un don, «une capacité de sentir et de ressentir de façon subtile et de façon secrète aussi» (Monnet:17), elle le décrit comme cette «faculté d'entendre des voix/ des voix qui bourdonnent/ dans [ses] oreilles/ des voix qui chuchotent/ les clés manquantes pour comprendre.» (17) En écoutant le balado, particulièrement avec des écouteurs, j'ai l'impression d'entendre ce chuchotement dans mes oreilles avec les enregistrements du castor et les paroles en anishnaabemowin. C'est d'ailleurs la voix d'Émilie qui me guide au cours de cette expérience immersive: sa voix me permet d'accéder «au monde de l'invisible» (17), d'assister à ses rencontres avec le castor Amik dans ses rêves, à ses séances d'apprentissage de l'anishnaabemowin et à ses visites à l'hôpital. Par exemple, lorsqu'elle raconte son rêve où le lièvre est pris au piège, elle décrit tout ce qu'elle voit, tout ce qu'elle comprend de sa lutte: «Je l'ai regardé sans bouger/ fascinée par cet instinct de vie qui est plus fort que tout.» (19) Au-delà de la fascination, elle éprouve une admiration pour l'animal qu'elle exprime par le regard qu'elle porte sur lui: «J'ai regardé dans les yeux du lièvre/ comme pour saisir cet instant furtif où la vie s'échappe/ où la respiration cesse/ où la vie quitte le corps de l'animal./ Mes yeux dans les yeux du lièvre/ je l'ai vu mourir devant moi[...]» (19). Dans le balado, pendant qu'Émilie parle, on entend des enregistrements sonores et des grésillements électroniques qui sont associés à ses visites à l'hôpital. Lorsque la vie quitte le corps de l'animal, les captations sonores du castor se font entendre plus fortement et les grésillements sont moins prononcés, inscrivant davantage la scène du côté du territoire, de l'environnement des animaux plutôt que du côté de l'espace des humains, de l'hôpital où la jeune femme doit se rendre pour subir ses examens et ses traitements. L'horizon de la mort semble être ce qui relie Émilie à ce lièvre, sa maladie l'amène à se sentir comme lui: «Dépecée./ Exposée./ Dépecée./ Exposée./ Vulnérable./ Vulnérable./ Dépecée./ Exposée./ À vif./ À vif./ À vif.» (21-22) Dans le balado, alors que le rythme s'intensifie et que les bruits de castor deviennent plus forts, de l'eau en mouvement accompagnée de tambours et de voix en anishnaabemowin nous conduit à nouveau dans le monde des rêves d'Émilie. Cette fois, elle fait la rencontre d'Amik, un castor géant. À l'enchevêtrement des sons et des voix se mêle maintenant celui des regards: «*Amik!/ Walks towards me./ Eyes lock./ Amik/ stands in front of me/ Looks familiar.*» (23) Debout devant elle, le castor est son égal, elle et lui se regardent dans les yeux et la familiarité s'installe. Dans les deux rêves qu'elle raconte, Émilie entretient un lien empli de respect, de considération et d'admiration marqué par le dialogue et les regards sincères et présents à l'égard des animaux qu'elle rencontre. Lorsqu'elle partage avec l'auditoire ses rêves, ses apprentissages et ses traditions, elle lui offre quelque chose de «précieu[x]», d'«intime», comme un «secre[t]» (64) et l'écoute de la pièce en baladodiffusion contribue à créer une proximité avec l'énonciatrice. Étant seule, avec mes écouteurs, j'ai l'impression que, lorsqu'Émilie parle, c'est à moi qu'elle s'adresse. À l'inverse d'une représentation théâtrale en salle, où il y a généralement un plus grand public, lors de l'écoute du balado, je me sens davantage investie d'un rôle d'auditrice-témoin, comme je suis, dans le temps précis de cette écoute, la seule à l'entendre.

Dans la ruelle, les immeubles me font de l'ombre, et je ressens presque la présence de l'ours, aussi grand qu'Amik. Les chants anishnaabe sont doux, ils semblent porteur d'espoir. Émilie m'annonce sa guérison. Je me dis que je devrais regarder les étoiles en soirée. Elle parle en anishnaabemowin et l'écho répète ses paroles, j'entends le cri de la mouette alors qu'Émilie explique le rôle important que jouent les castors en dépolluant les lacs. J'entends le bruit chevrotant du castor. Est-ce un chant de gorge? La musique berce la rue achalandée, j'ai l'impression que les voitures dansent presque. Un son électronique strident se mêle au bruit de freinage du camion de recyclage. Avec les écouteurs, je n'entends pas mes propres pas.

À plusieurs moments dans la pièce, Émilie présente des informations factuelles sur le castor, cet animal méconnu. Dans l'épilogue «*Beavers will save the world*», elle explique que les castors, en construisant des barrages, nettoient les plans d'eau, ce qui contribue à la santé de l'écosystème qui les entoure. En dépolluant les lacs et les rivières, «les castors peuvent sauver le monde.» (65) La pièce se termine comme elle a commencé, avec des phrases en anishnaabemowin et avec des bruits produits par le castor, de plus en plus forts, qui nous laissent tranquillement quitter cet univers «des rêves et de l'invisible» (23). En partageant de telles informations sur le rôle du castor dans le monde, l'autrice nous invite à faire preuve du plus grand respect à l'égard de cet animal, cette «bête merveilleuse» (Monnet, 2021).

L'écologie acoustique et le pistage sonore

Comme l'avance le chercheur Michael Bull, la baladodiffusion ajoute une trame sonore à l'expérience humaine, en créant un tout autre environnement acoustique empreint de subjectivité et d'intimité (Esclapez: 101). Depuis mon expérience immersive et sensible, il m'est possible d'avancer que l'écoute de balados comme *Okinum* peut nous amener à repenser notre lien à l'environnement, aux écosystèmes qui nous entourent et à ceux qu'on rencontre et à développer une plus grande sensibilité à l'égard de l'autre- qu'humain. Inspirée à la fois de l'écologie acoustique de Claire Piché, de la *soundwalk* d'Hilder Westerkamp et du pistage proposé par Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, j'aimerais maintenant réfléchir au pistage sonore comme nouveau style d'attention portée à l'égard «des formes de vie plurielles» (Zhong Mengual et Morizot: 95).

L'ambiphoniste et chercheuse spécialisée en environnement sonore Claire Piché a recours aux travaux de Raymond Murray Schafer, fondateur de la *Canadian Association for Sound Ecology*, pour définir le paysage sonore: «L'expression "paysage sonore" désigne l'ensemble des manifestations sonores ayant lieu dans un environnement déterminé, que ce soit dans un milieu naturel ou construit» (Piché: 28). Déjà, à la fin des années 1970, Schafer soulignait l'importance de l'approche interdisciplinaire, scientifique et sensible, de «l'étude de l'environnement sonore» (Piché: 28). La compositrice et chercheuse en écologie sonore Hildergard Westerkamp, qui fait partie du même groupe de recherche que Schafer, propose quant à elle la pratique de la *soundwalk* pour «développer le sens critique de la population et des nouvelles générations envers la qualité de l'environnement sonore dans lequel on vit.» (Piché: 28) Westerkamp définit la *soundwalk* ainsi: «A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are⁶.» (Piché: 28) Piché évoque l'idée d'entretenir une nouvelle sensibilité à l'environnement par l'écoute de la «langue avec laquelle s'expriment les lieux et les sociétés» (Piché: 28) et ce, peu importe où se trouve la personne qui en fait l'expérience. Dans mon cas, cette expérience de la *soundwalk* se trouve amplifiée par l'écoute de la baladodiffusion et donne alors à entendre une composition entre les deux environnements sonores entrelacés: celui de la ville où je me promène et celui de l'œuvre phonographique. De leur côté, Estelle

Zhong Mengual, historienne de l'art et directrice de la chaire de recherche «Habiter le paysage – l'art à la rencontre du vivant» et Baptiste Morizot, écrivain et philosophe spécialisé en relations entre l'humain et le vivant, proposent, dans l'article «L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité» (2018), le pistage comme nouvelle forme d'attention afin d'acquérir une certaine faculté de lisibilité à l'égard du monde vivant dont les savoirs scientifiques nous auraient éloignés. Cette forme d'attention

révèle davantage le monde vivant comme tissages de corps interprétants animés de puissances biosémiotiques intrinsèquement plurielles: on pourrait utiliser la métaphore des multiplicités de codes différents, d'un palimpseste de langues différentes superposées, et entrelacées pour constituer des écosystèmes, codes et sens qui communiquent sur certains points et pas sur d'autres (comme ces chants des passereaux qui sont intra-spécifiques, alors que leurs cris de détresse en présence de prédateurs sont quant à eux compréhensibles par les autres espèces de passereaux). Mais ces significations sont néanmoins interprétables pour nous, depuis l'ascendance commune aux humains et aux autres vivants. (Zhong Mengual et al.: 95)

Pour pouvoir remarquer, «traduire» et «interpréter» (95) les codes de ces «corps interprétants» que sont les différentes formes de vivants, il faut être attentif à chaque mouvement, à chaque son qui nous est donné à entendre. L'exemple de la communication entre les espèces de passereaux est évocateur de l'interrelation des espèces entre elles et révèle combien l'écoute est au centre des communications intraspécifiques et interspécifiques. En tenant compte de cette dimension sonore, l'être humain peut développer une sensibilité plus incarnée à l'égard des vivants en tendant l'oreille aux autres espèces, mais également en portant attention aux bruits qu'il produit au contact des êtres vivants et non-vivants qui constituent l'écosystème dans lequel il s'inscrit et auquel il participe: le bruit de ses pas sur le sol, le contact des bottes avec la neige, le bruit de l'écho de sa propre voix. Tous ces éléments phoniques participent également du paysage sonore d'un écosystème. Dans un contexte urbain, il peut parfois être difficile d'entrer en contact avec d'autres formes de vie. Certains espaces urbains, comme les centres-villes, sont souvent peu habités de vie végétale et animale et la quotidienneté dans laquelle s'inscrivent ces lieux peut entraîner la diminution de l'attention portée à l'égard des vivants. Par exemple, si je traverse chaque jour le même parc ou la même rue pour me rendre à l'arrêt d'autobus ou à la station de métro, il se peut très bien que je ne porte plus attention aux détails, aux sons qui m'entourent. Cependant, si, au contraire, je prends le temps de m'arrêter pour écouter et noter les sons qui m'entourent lorsque je marche dans ce même parc ou cette même rue, je peux prendre conscience que des animaux, des insectes, des humains vivent au sein du même écosystème que moi.

En ce sens, l'expérience d'une baladodiffusion dans un lieu qui est familier à la personne spectatrice permet de déplacer son regard et son attention, de donner un tout autre relief aux choses, vivantes ou non vivantes, qui l'entourent. Tout comme les *soundwalks* et le pistage, la production et l'écoute d'une œuvre en baladodiffusion semble s'inscrire dans une démarche essentiellement anthropocentrique, puisqu'elles placent l'être humain en son centre, de la création à la réception. Cependant, ces trois pratiques peuvent entraîner un déplacement des égards de celles et ceux qui les mettent en œuvre, ce que Baptiste Morizot, dans *Manières d'être vivant. Enquête sur la vie à travers nous* (2020), décrira comme des «égards ajustés», s'inscrivant davantage du côté de l'interrelation et de la réciprocité. En développant cette forme d'attention tournée vers l'autre(-qu'humain), nous pouvons en effet, selon ce chercheur, déployer des «empathies circulantes et croisées qui nous évastent [...], qui nous réinscrivent dans le vivant» (317). En dirigeant notre attention vers l'autre, le vivant, nous pouvons mieux nouer une relation de réciprocité avec lui. Jean-Paul Quéinnec, professeur et artiste-chercheur en arts vivants, explique dans son article «Écriture mobile du dispositif sonore au théâtre» que cette forme d'écoute mobile induite par le théâtre immersif ou ambulatoire nécessite un «constant réajustement polysensoriel»

de la part de la personne spectatrice (221). En provoquant la mobilité chez cette dernière, l'écoute mobile la contraint à faire des choix, à réajuster continuellement son regard, ne pouvant ni tout entendre ni tout voir (226). En ajustant son écoute, elle accède, par les sens, à une autre façon de connaître et d'être dans le monde (227) tout en étant attentive à tout ce qui l'entoure, que cet environnement soit vivant ou que s'y mêlent d'autres matérialités.

Le mot «nuit» contraste avec le soleil qui fait plisser mes yeux. Alors qu'Émilie patiente dans la salle d'attente de l'hôpital, j'ai tendance à presser le pas, comme si j'essayais d'accélérer le temps. L'autobus passe à côté de moi, le vent souffle dans les feuilles, le son des voitures m'oblige à monter le volume: «j'ai peur, tu ne voudras peut-être plus m'embrasser dans le cou». Des passants discutent à côté de moi, je ne comprends pas leur conversation, et je perds un peu des mots d'Émilie.

Ainsi, l'expérience de l'écoute mobile peut se révéler une bonne forme de pistage sonore, puisqu'elle donne accès à un tout autre environnement et à la prise en compte d'autres formes de vie. Tout en se concentrant sur la baladodiffusion, mon attention auditive se porte à l'extérieur de ma «bulle d'audition» (Esclapez), sur tous les bruits qui influencent positivement ou négativement ma compréhension du texte et de l'œuvre en général, mais qui sont partie intégrante de l'environnement sonore qui m'entoure. *Okinum* m'invite à suivre le castor dans ses activités grâce aux captations phoniques d'Émilie Monnet. Pour le dire avec Zhong Mengual et Morizot, la baladodiffusion peut permettre d'acquérir

Ce style d'attention, où se tissent ensemble de manière intime et intensifiée raisonnement, traduction, imagination, intuitions et sensations, par-delà le grand partage de l'enchantement, [qui] nous apparaît ainsi comme particulièrement propice pour développer une appréciation esthétique du vivant qui ne soit pas projective (transformant les paysages vivants en supports et prétextes), mais fondée sur la richesse de significations qui leur sont propres, à même d'élargir notre gamme d'affects et de relations au vivant. (96)

Pour Claire Piché, les enregistrements recueillis dans sa pratique artistique de l'écologie sonore «se prêtent à l'analyse et peuvent servir de documents à des fins de recherche dans d'autres domaines, car ils témoignent d'événements qui ont eu lieu dans l'espace et le temps» (29). Dans cet ordre d'idée, les enregistrements des bruits produits par le castor qu'on entend dans *Okinum* pourraient servir dans d'autres contextes de recherche parce qu'ils témoignent de la vie de cet animal et de ses activités⁷.

Dans cet essai, à travers une réflexion sur mon expérience de l'écoute mobile du balado *Okinum*, et sur ce que cette expérience peut engager comme rapport à l'environnement, je me suis penchée sur les relations entre l'être humain et les vivants en accordant spécifiquement mon attention aux relations qu'entretient Émilie avec le castor. Je réalise qu'un pan de l'autre-qu'humain demeure dans l'ombre de ma recherche et c'est celui du non-vivant. En effet, l'écoute mobile induite par la baladodiffusion de la pièce en contexte urbain laisse une grande place au non-vivant dans le paysage sonore. Les voitures, la machinerie lourde et les matériaux de construction s'entrechoquant se sont mêlés au paysage sonore déjà existant lors de mon expérience d'écoute. Il aurait pu être intéressant de prendre davantage en considération les manifestations et les effets de ces présences matérielles pendant celle-ci. Plusieurs autres pistes auraient aussi pu être étudiées. Notamment, il aurait été possible de lire la pièce sous un angle écoféministe: un processus de guérison, à la fois personnel et collectif, y est entamé et le «devenir-ours» semble offrir une potentialité aux femmes autochtones, dans la fiction et au-delà de celle-ci, pour parvenir à cette guérison. L'œuvre nous invite à comprendre que le cri de l'ours et celui des femmes des générations précédentes, présentes et futures doivent être entendus. Comme je l'expliquais plus haut, la pièce *Okinum* est une œuvre qui a traversé mon parcours littéraire à plusieurs reprises. En étudiant dans

une perspective écopoétique, en m'attachant aux significations émergeant du dispositif sonore, et en le faisant depuis mon expérience sensible de l'écoute mobile, j'ai pu saisir la réelle portée, pour moi, de l'œuvre d'Émilie Monnet. Bien que cette expérience demeure singulière, elle est aussi, je crois, partageable. En nous conviant à prendre place dans le cercle, une posture d'écoute est induite: Émilie prend parole en plus d'entrer en dialogue avec les siens, et nous devons écouter et nous laisser «ber[cer]» (23) par l'histoire qui nous est racontée. En portant attention à sa voix, aux descriptions qui nous donnent accès aux lieux et aux moments qu'elle évoque, c'est un peu comme si nous accompagnions Émilie à chacun de ses pas. Elle nous laisse *marcher* avec elle.

La pièce est terminée et je ne ressens pas le besoin de mettre autre chose dans mes écouteurs. Je me concentre sur le bruit de mes pas, réguliers sur le béton, et je songe au sweat lodge, à Amik's belly en admirant les arbres du quartier. Les autos circulent et les enfants courent et rient dans la cour d'école. Ils enterrent presque le grondement du train qui passe à quelques mètres. Je n'arrive pas à dire si le sol tremble plus qu'à l'habitude ou si c'est simplement moi qui le ressens davantage.

[...]

Quelques jours plus tard, j'ai eu la chance de rencontrer un castor au parc riverain de Joliette, de le voir nager et remonter la chute tranquillement. Le bruit de l'eau était trop fort pour que je puisse entendre ses pas sur le roc. Je te dis Kiche meegwetch Amik. Kiche meegwetch Émilie.

Bibliographie

Corpus étudié

MONNET, Émilie. 2020. *Okinum*. Mooniyaang (Montréal): Les Herbes rouges, coll. «scène_s», 82p.

MONNET, Émilie. 2021. *Okinum*. Baladodiffusion, Scène nationale du Son, Onishka, Théâtre autochtone du Centre national des Arts, La Fabrique culturelle, 16 avril 2021, Épisodes 30 à 33. En ligne. <https://scenenationaleduson.com/>

Corpus théorique

AVENTIN, Catherine. 2015. «L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain.» *Tangence*, «Engagement du spectateur et théâtre contemporain», no 108, p.95-105.

CYR, Catherine. 2015. «L'expérience immersive et les intermittences de l'attention.» *Tangence*, «Engagement du spectateur et théâtre contemporain», no 108, p.95-105.

ELLIS, Carolyn, ADAMS, Tony E., et Arthur P. BOCHNER (2011). «Autoethnography: an Overview.» *Historical Social Research*, v. 36, no 4, p.273-290.

ESCLAPEZ, Christine. 2014. «La baladodiffusion ou l'écoute comme surgissement du présent.» *Intersections*, vol. 34, no 1, p.91-111.

FORTIN, Sylvie et Émilie HOUSSA. 2012. «L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes.» *Recherches qualitatives*, «La recherche qualitative au service du changement», v. 31, no 2, p.52-78.

GAGNÉ DION, Chloé et Marie PARENT. 2018. «La langue et l'invisible.» *Liberté*, no 321, p.57-60.

HUBERMAN, Isabella. 2019. *Pratiques et poétiques des histoires personnelles dans les littératures autochtones francophones au Québec*, Toronto: Université de Toronto, Thèse de doctorat, 251f.

MARRY, Solène et Muriel DELABARRE. 2011. «Naturalité urbaine: l'impact du végétal sur la perception sonore dans les espaces publics.» *VertigO*, vol. 11, no 1, p.1-23.

MCGREGOR, Deborah. 2013. «Anishinaabe Environmental Knowledge», In KULNIEKS, Andrejs., Dan RORONHIAKEWEN LONGBOAT et Kelly YOUNG (dir.) *Contemporary Studies in Environmental and Indigenous Pedagogies: A Curricula of Stories and Place*, Rotterdam: SensPublishers, p.77-88.

MORIZOT, Baptiste. 2020. *Manières d'être vivants. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles: Actes sud, 336p.

PICHÉ, Claire. 2009. «Des pratiques d'artistes et de chercheuses en écologie sonore.» *Recherches féministes*, vol. 22, no 1, p.27-45.

PICHÉ, Claire. 2007. *L'odyssée des médias-son: Fondements théoriques et pratiques de l'approche ambiophone de l'environnement sonore et de la scène auditive à validité écologique*, Montréal: Université du Québec à Montréal, Thèse de doctorat, 219f.

PAPILLON, Joëlle. 2019. «Bleuets et abricots: la femme-territoire de Natasha Kanapé Fontaine.» *Études littéraires*, vol. 48, no 3, p.79-95.

PAPILLON, Joëlle. 2017. «Repenser les rapports entre humains et nature: visions écopolitiques dans la littérature autochtone contemporaine.» *Québec Studies*, vol. 63, 2017, p.57-79.

QUÉINNEC, Jean-Paul. 2019. «Écriture mobile du dispositif sonore au théâtre» In Jean-Marc Larrue, Guy Pisano et Jean-Paul Quéinnec (dir.) *Dispositifs sonores: corps, scènes, atmosphères*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», p.221-241.

RONDEAU, Karine. 2011. «L'autoethnographie: une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire.» *Recherches Qualitatives*, vol. 30, no 2, p.48-70.

SERMON, Julie. 2013. «Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques?» *Représenter/Expérimenter*. En ligne. <https://repex.hypotheses.org/206>

SHUSTERMAN, Richard et Brigitte ROLLET. 2011. «Le corps et les arts: le besoin de soma-esthétique.» *Diogène*, no 233-234, p.9-29.

SIMPSON, Leanne. 2001. «Aboriginal Peoples and Knowledge: Decolonizing our Processes.» *The Canadian Journal of Natives Studies*, vol. XXI, no 1, p.137-148.

SIMPSON, Leanne. 2000. «Anishnaabe ways of Knowing», In OAKES, Jill, Rick RIEWE, Skip KOOLAGE, Leanne SIMPSON et Nancy SCHUSTERS (dir.), *Aboriginal Health, Identity and Resources*, Winnipeg: University of Manitoba Press, 345p.

WESTERKAMP, Hildergard. 2006. «Soundwalking as Ecological Practice», *Inside the Soundscape*. En ligne.

https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=14&title=%E2%80%8Bsoundwalking-as-ecological-practice-

ZHONG MENGUAL, Estelle et Baptiste MORIZOT. 2018. «L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité.» *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, no 2, p.87-96.

-
- 1 Par souci de cohérence, toutes les citations de la pièce *Okinum* seront tirées de la version publiée en 2020 aux Herbes rouges.
 - 2 À cet effet, la lecture de l'article de Leanne Simpson paru dans le *Canadian Journal of Natives Studies* en 2001 soulève des questions éthiques importantes quant aux rapports que les chercheurs allochtones peuvent entretenir à ces savoirs. Comme le rappelle l'auteurice, il importe de se questionner afin de ne pas reproduire des schèmes colonisateurs. (137-148)
 - 3 La tenue d'un journal d'écoute m'a permis de documenter mon parcours de l'œuvre et, par le fait même, de mesurer mon engagement à la fois physique, cognitif et émotionnel en tant que spectatrice. S'inscrivant dans une approche autoethnographique, laquelle reconnaît l'inscription du chercheur ou de la chercheuse au cœur des phénomènes observés et fait de sa subjectivité une source de connaissances (Ellis et Bochner, 2011, Rondeau, 2011, Fortin et Houssa, 2012), la mise en mots de cette expérience personnelle donne à réfléchir les dimensions culturelle et sociale dans lesquelles s'inscrit la pièce. C'est donc munie de mon téléphone et d'écouteurs que j'ai écouté le balado en arpentant les rues de Limoilou et en notant ce que j'entendais dans le bloc-notes numérique. Plaçant ainsi mon corps en interface entre l'œuvre et le monde, et privilégiant ce faisant une posture interprétative somaesthétique (Shusterman et Rollet, 2011), j'ai pu construire du sens à partir de mes sensations corporelles du phénomène audiothéâtral.
 - 4 Les savoirs environnementaux anishnaabeg accordent une importance fondamentale aux relations. Il n'est pas seulement question des relations entre les gens, mais bien de *toutes nos relations*, y compris les êtres vivants, le monde des esprits, nos ancêtres et ceux qui viendront après nous. (Je traduis.)
 - 5 Les instructions, les lois et l'éthique véhiculées dans nos récits nous guident sur la façon de nous conduire, et ces instructions viennent souvent directement de monde naturel (l'eau, les plantes, le vent, les animaux, etc.) Le savoir anishnaabe est transmis de plusieurs façons, dont les rêves, les cérémonies, les prières et les célébrations. Ce dernier est également partagé par le biais des arts, y compris le théâtre et l'artisanat. (Je traduis.)
 - 6 Une promenade d'écoute peut être toute marche qui a comme objectif d'être à l'écoute de son environnement. C'est exposer nos oreilles à tous les sons qui nous entourent peu importe où l'on se trouve. (Je traduis.)
 - 7 D'ailleurs, Émilie Monnet a mené une série de quatre épisodes documentaires au cours desquels elle s'entretient avec Joséphine Bacon, Simon Brascoupé, Floyd Favel et Anna Mapachee au sujet du castor. Avec Joséphine Bacon, poétesse innue de Pessamit, elles discutent du castor et de l'importance des rêves. Avec Simon Brascoupé, anishnaabe de Kitigan Zibi, ils abordent la place du castor au sein des récits des Premiers Peuples. Avec Floyd Favel, un dramaturge et directeur de théâtre cri originaire de Poundmaker en Saskatchewan, ils discutent du pouvoir de guérison des récits et sur la réciprocité dans les relations entre les animaux et les humains. Avec la professeure d'anishnaabemowin Anna Mapachee, originaire de Pikogan en Abitibi, elles s'entretiennent sur l'importance des traditions et de leur transmission. Le castor occupe une grande place dans ses cours. <https://scenationaleduson.com/>

Article ReMix

De l'élaboration à la réalisation du balado «Mer contre terre, son contre vision»

Marion Velain



Article paru dans De la possibilité de nos cohabitations, sous la responsabilité de Catherine Cyr et Jonathan Hope (2022)



<https://pxhere.com/en/photo/763017> (Crédit : Free Images)

À la suite de ma lecture du récit fascinant de la biologiste Alexandra Morton, *À l'écoute des orques: ma vie avec les géants de la mer* (2020), dans lequel elle raconte l'évolution de son rapport à l'épaulard tout au long de sa carrière de chercheuse, j'ai eu l'envie de répondre à ce «plaidoyer pour la survie des orques» (Morton, 2020: 14) à travers un balado qui propose d'interroger et de remettre en question la manière de porter attention à l'orque.

Fréquemment considéré comme un prédateur redoutable, ce «roi des mers» est pourtant aujourd'hui encore retenu captif dans des oceanariums du monde pour le plaisir de millions de spectateurs qui, chaque année, alimentent cette énorme machine à sous qu'est le spectacle des orques. Le balado que j'ai réalisé a ainsi émergé de la collision entre l'expérience personnelle que j'ai pu faire, des années plus tôt en visitant des bassins de captivité, et la sagacité de l'œuvre de Morton sur la condition des orques et ce que chacun d'entre nous peut apprendre d'elles¹. À la frontière entre la fiction et la réflexion essayistique, *Mer contre terre, son contre vision* se présente comme un cheminement réflexif qui débute sous l'angle d'une société perverse du spectacle et de la consommation. Ce même point est abordé par Margret Grebowicz dans *Whale Song*, ouvrage qui m'a particulièrement influencé lors de la conception du podcast. Grebowicz évoque le documentaire saisissant *Blackfish* (2013) de la réalisatrice Gabriela Cowperthwaite qui retrace l'histoire tragique de l'orque mâle Tilikum. Empiéagé au large à ses deux ans et tenu en captivité dans les bassins de SeaWorld, Tilikum a tué son entraîneuse, la soigneuse animale Dawn Brancheau, lors d'une représentation. Grebowicz note: «*Blackfish* shows a multi-faceted perversity of consumption visual, economic, and bodily-in which the audience consumes the Shamu spectacle at the same time as Tillikum literally consumes Brancheau²» (Grebowicz, 2017: 50). Cette tension entre l'idée de l'orque comme animal dangereux et l'envie de s'attacher à elle comme si elle était une peluche inoffensive m'a particulièrement inspirée: la perversion et la corruption de la société capitaliste dans le secteur touristique, et spécialement en ce qui concerne les conditions de captivité des animaux marins, ont été mes points de départ dans la conception du podcast.

Dans *Mer contre terre, son contre vision*, j'invite d'abord l'auditoire à poser un regard préconçu sur l'animal, à la fois terrifiant et captif, avant de prendre du recul pour m'intéresser à l'orque dans son milieu naturel. Morton, elle aussi, a commencé sa relation avec l'orque dans les bassins de captivité avant d'aller les étudier en mer. C'est d'ailleurs grâce à l'expérience qu'elle a acquise dans les oceanariums qu'elle est ensuite partie en mer, à la recherche de la famille de l'orque qu'elle observait en captivité. En lisant son récit, j'ai eu envie de m'inspirer également de son expérience fascinante qui montre, d'une certaine façon, que l'observation des orques en captivité peut être le moteur nécessaire pour prendre conscience des erreurs commises et des potentialités à venir. Morton a pu atteindre une relation plus équilibrée avec l'orque, car c'est à partir de ses recherches sur le cétacé en captivité qu'elle a décidé de l'observer en mer. À travers le projet, j'avais pour objectif de montrer que le fait d'être témoin de la captivité des orques, que ce soit en tant que spectatrice comme moi (la narratrice du podcast) ou observatrice aguerrie comme Morton, n'empêche pas la possibilité d'un nouveau rapport plus naturel et respectueux entre l'humain et l'animal. Ce que j'essaie d'exprimer ici, c'est que la captivité est un fait réel qui ne peut être ignoré par celles et ceux qui en bénéficient, dont les scientifiques. Cependant, l'expérience de Morton nous enseigne que cette rencontre dans des conditions artificielles de la captivité peut devenir un point de départ d'une écoute renouvelée. Celle-ci mentionne d'ailleurs qu'il serait «hypocrite» (Morton, 2020: 72) de la part des scientifiques qui ont profité de la captivité pour leurs recherches de «condamner une pratique qui [avait permis] de collecter des données pendant plusieurs années» (72). C'est pour cette raison qu'il m'a semblé utile et nécessaire de représenter la captivité dans mon podcast pour que cette expérience devienne un point de départ pour se diriger vers une réparation et une écoute plus réfléchie et affectée.

Comme le suggère le titre de mon balado, j'ai cherché à mettre en avant la confrontation entre les différentes perspectives mises en exergue dans l'œuvre de Morton, que ce soit à travers le confinement des orques ou l'observation de celles-ci à l'état sauvage par la biologiste. Structuré en plusieurs parties, le balado se construit sous la forme d'une évolution de la pensée, d'une préconception monstrueuse de l'orque à la réparation entamée par la narratrice dans son rapport au cétacé. La friction entre le regard et l'écoute me paraissait essentielle dans la conceptualisation du podcast, et c'est pour cette raison que j'ai voulu essayer de produire des images par les sons, en fournissant à l'auditoire les moyens nécessaires

pour y parvenir. En effet, dans son ouvrage, Morton souligne avec insistance la fascination que porte la plupart des humains pour les orques, fascination malsaine puisqu'elle finit par mettre en danger l'animal, soumis à la captivité dans les cas où il est utilisé divertir la foule. «La frontière est particulièrement fine entre la protection et le harcèlement jusqu'à la mort», indique Morton (2020: 285), et c'est sous cet angle que j'ai conceptualisé mon projet, afin de mettre en scène la tension entre regard et écoute, et entre liberté et captivité. La friction entre la vue et l'ouïe dont parle Morton m'a ainsi amenée à investir l'idée d'une rencontre «sonore» dont l'objectif est de découvrir l'orque sans avoir besoin de la voir. Sur ce point, je suis les traces de la philosophe Vinciane Despret qui, dans sa préface de *Sur la piste animale* de Baptiste Morizot, décrit la rencontre en ces termes: «on peut "rencontrer" au sens de commencer à connaître, sans nécessairement être au même moment dans un même lieu – faire connaissance. "Marcher avec" en différé et à distance pour mieux se laisser instruire.» (Morizot, 2018: 11) *Mer contre terre, son contre vision* est une création sonore que j'ai conçue pour tenter d'aller à la rencontre des orques à travers l'écoute et l'imagination.

Dans le cadre du podcast, l'utilisation d'un support auditif me semblait être une belle opportunité de tenter la pratique de l'écoute prônée par Morton dans son livre: prendre un moment pour aller écouter les orques, pour aller écouter un langage qui n'est pas le nôtre. Étant une des pionnières dans le domaine scientifique à utiliser l'hydrophone dans les bassins de captivité et en mer pour étudier la communication interspèce de ces géants marins, Morton est «venue observer les orques telles qu'elles sont, non pas telles qu'elles sont en réaction aux humains» (Morton, 2020: 13). En créant un fichier sonore, j'ai eu le désir de reproduire une sorte d'immersion pour aller à la rencontre de l'orque, comme une manière de faire écho à l'hydrophone. L'écoute étant au centre de la réflexion de Morton, il me paraissait essentiel de répondre à ce récit de vie sous la forme d'un podcast, qui nécessiterait à l'auditoire d'imaginer être à la place de Morton, sur son bateau et à l'écoute des orques.

Précisément, le podcast est un moyen de faire écouter les sons des orques, ce qui n'aurait pas été possible dans un texte. Le fichier sonore est ponctué à plusieurs moments par des extraits d'enregistrements de communication entre les cétacés. Ces extraits invitent les auditeurs et auditrices à s'arrêter pour quelques instants et apprécier des sons inconnus et étrangers. Par ailleurs, le travail d'ajout des sons et des musiques vient structurer et imaginer le texte original. J'utilise ici le terme 'imager' afin d'insister sur le besoin de se faire une représentation des idées transmises par le balado, pour inciter à mieux écouter et à regarder différemment. C'est une manière un peu ludique 'd'observer avec les oreilles'.

La tension entre le regard et l'écoute a donc été un fil conducteur pour moi dans ce projet. De l'opuscule *Whale Song* (2017) de Margret Grebowicz, c'est le chapitre «Noise» qui a surtout alimenté ma réflexion lors de l'élaboration sonore de mon balado. Ici Grebowicz évoque la pollution sonore sous-marine due à l'intensité des activités humaines, souvent d'origine militaire ou industrielle. Dans son analyse du documentaire *Sonic Sea* (2016) des réalisateurs Michelle Dougherty et Daniel Hinerfeld, un documentaire sur les impacts environnementaux de la pollution sonore, Grebowicz porte une attention particulière à la trame sonore et sa relation avec les images. De manière particulièrement surprenante et efficace, à certains moments du film, l'écran est complètement noir, ce qui permet aux spectatrices et aux spectateurs de se concentrer uniquement sur les sons. À d'autres moments, des lumières, arcs de cercle ou gribouillis représentent visuellement les signaux acoustiques captés dans les fonds sous-marins. Le fait d'imager l'océan sans fournir de réelles images de la mer aliène encore plus cet espace: «The black screen erases the fact that the dark murky waters of the deep sea are an environment in the first place. The sea becomes like space, the cold, empty vacuum of the astronomical imagination, rather than something material, worldly, worthy of being called a place³» (Grebowicz, 2017: 65). Dans le documentaire, l'accent mis sur l'écoute (fond noir pour forcer le spectateur à se détacher des images et s'intéresser davantage aux sons) éloigne la relation que le spectateur entretient avec l'océan. Avec ce

chapitre en tête, l'idée d'un balado pour transcrire à la fois les sons des épaulards et l'atmosphère que je voulais donner à ma fiction me semblait être un compromis idéal pour permettre à l'auditoire de prêter attention aux sons.

Réaliser un tel projet avec l'ambition de proposer une immersion sous-marine à l'écoute des orques a pourtant été difficile, car les sons entendus dans le podcast n'étaient pas que des bruits du milieu marin. En ajoutant des voix et des musiques, j'ai fait le choix d'aliéner, à ma façon, mon rapport à l'océan et à l'orque tout en proposant une nouvelle manière d'écouter et de regarder. Morton, elle aussi à la fin de son récit de vie, mentionne «qu'après avoir passé vingt-cinq années à étudier les orques, j'en suis encore au début et j'apprends à regarder» (Morton, 2020: 371).

Enfin, avant que le podcast *Mer contre terre, son contre vision* n'éclore dans sa forme finale (sonore), j'avais d'abord conçu le projet simplement comme un texte à lire; c'est une fois terminé que j'ai décidé de le proposer sous une forme audio. De fait, sa forme, importante et nécessaire, devait être représentée dans le fichier sonore d'une manière ou d'une autre. Si deux voix peuvent être entendues dans le balado, c'est notamment parce le manuscrit reprend certaines citations du récit de Morton et met en scène des voix extérieures sous forme de petites saynètes. Pour démarquer mes propos de ceux de la biologiste ou des voix extérieures qui ne peuvent être rendus visibles à l'oreille, une voix masculine est utilisée pour briser la monotonie et rythmer la réflexion de la narratrice. Le balado est aussi pour moi une façon de rendre le projet plus ludique, et de plonger l'auditoire dans une atmosphère à la fois sous-marine et fictive. C'est la raison pour laquelle d'autres sons et musiques s'ajoutent aux écholocalisations des orques, comme le bruit des enfants qui crient au moment de la saynète où les deux personnages féminins discutent de leurs projets de vacances, ou encore lorsque le public applaudit pendant le spectacle dans l'oceanarium. *Mer contre terre, son contre vision* me permet d'accorder de l'importance à chaque son et de faire rencontrer mélodies de la mer et mélodies de la terre.

Bibliographie

Corpus

MORTON, Alexandra. 2020. *À l'écoute des orques: Ma vie avec les géants de la mer*. Paris: Hachette Marabout, 375p.

Sources secondaires

GREBOWICZ, Margret. 2017. *Whale song* (Ser. Object lessons). New York: Bloomsbury Publishing, 152p.

MORIZOT, Baptiste. 2018. *Sur la piste animale*. Arles: Actes Sud, coll. «Mondes sauvages», 208p.

1 Il est utile ici de préciser que le titre original de l'œuvre, *Listening to Whales: What the Orcas Have Taught Us* (2002) mentionne l'importance que porte Alexandra Morton sur ce que l'animal a à apprendre à l'être humain. La traduction française du titre perd la notion d'apprentissage grâce aux orques, qui est essentielle dans l'œuvre de Morton.

2 Je traduis ici personnellement: «*Blackfish* présente une perversité de la consommation aux multiples facettes –visuelle, économique, corporelle– dans laquelle le public consomme le spectacle Shamu au même moment où Tilikum consomme littéralement Brancheau.»

- 3 Je traduis: «L'écran noir efface le fait que les eaux noires et troubles des profondeurs de la mer sont un environnement en premier lieu. La mer devient comme l'espace, le vide de l'imagination astronomique, plutôt que quelque chose de matériel, de réel, digne d'être désigné comme un lieu.»