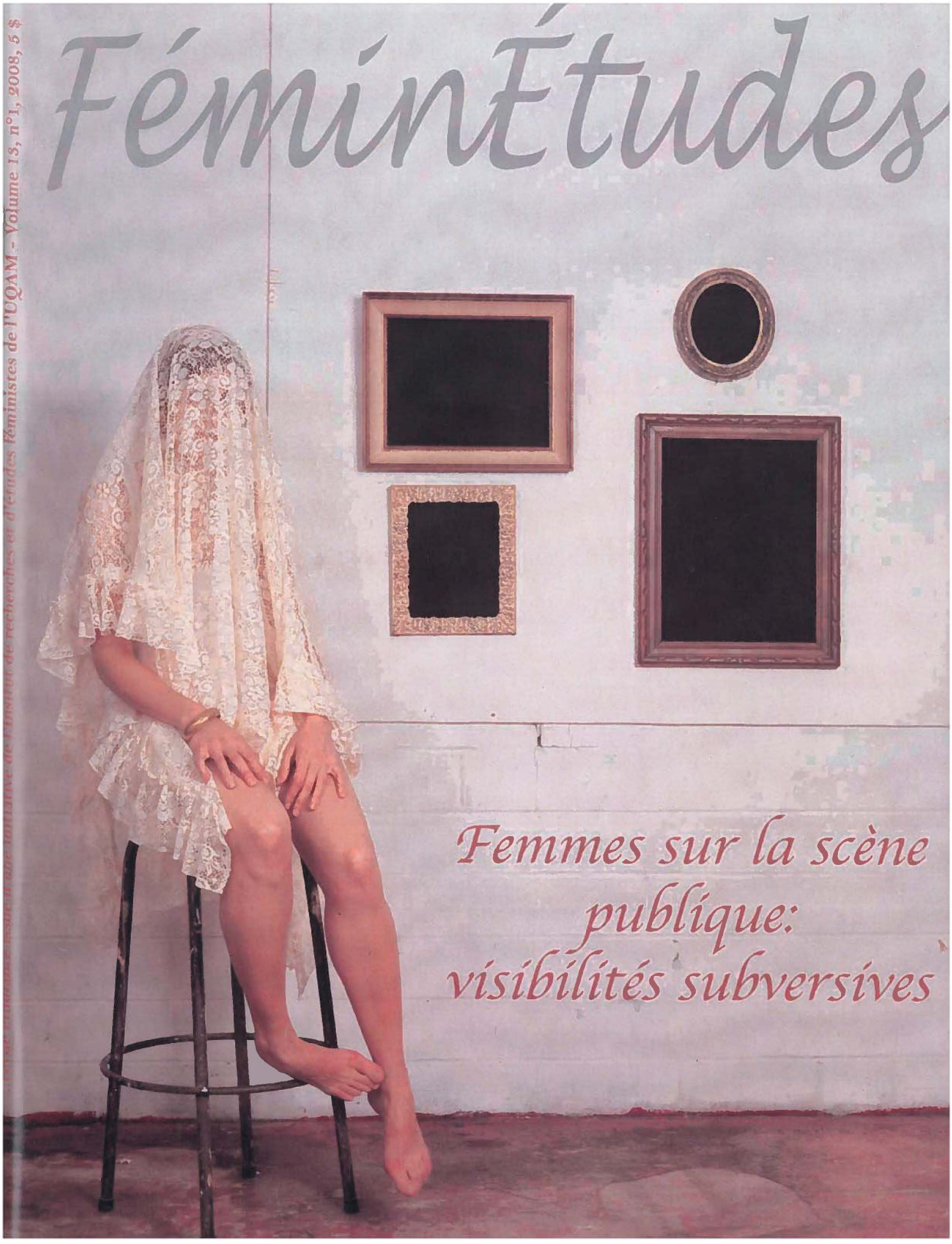
Revue étudiante soutenue par une initiative de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM - Volume 13, n°1, 2008, 5 $

FéminÉtudes



Femmes sur la scène publique: visibilités subversives

Crédits et remerciements

Vol. 13 n° 1 – 2008

FéminÉtudes est une revue étudiante issue d'une initiative de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM.

Notre équipe

Mylène Bédard, Pascale Bouchard, Mélanie Céré, Julie Depelteau, Isabelle Dumont, Lydia Halley Soucy, Mariane Léonard et Marie-Pier Ouellette.

Graphisme	Impression	Circulation
Simon Lavigne	BossyLabelle	300 copies

Conception de l'éditorial : Mariane Léonard

Page couverture : photographie de Maude Tremblay (http://maudetremblay.carbonmade.com/)

Soutien financier

La publication de la revue étudiante FéminÉtudes a été rendue possible grâce à la générosité et le soutien financier de plusieurs organismes et associations étudiantes.

Nous tenons à remercier

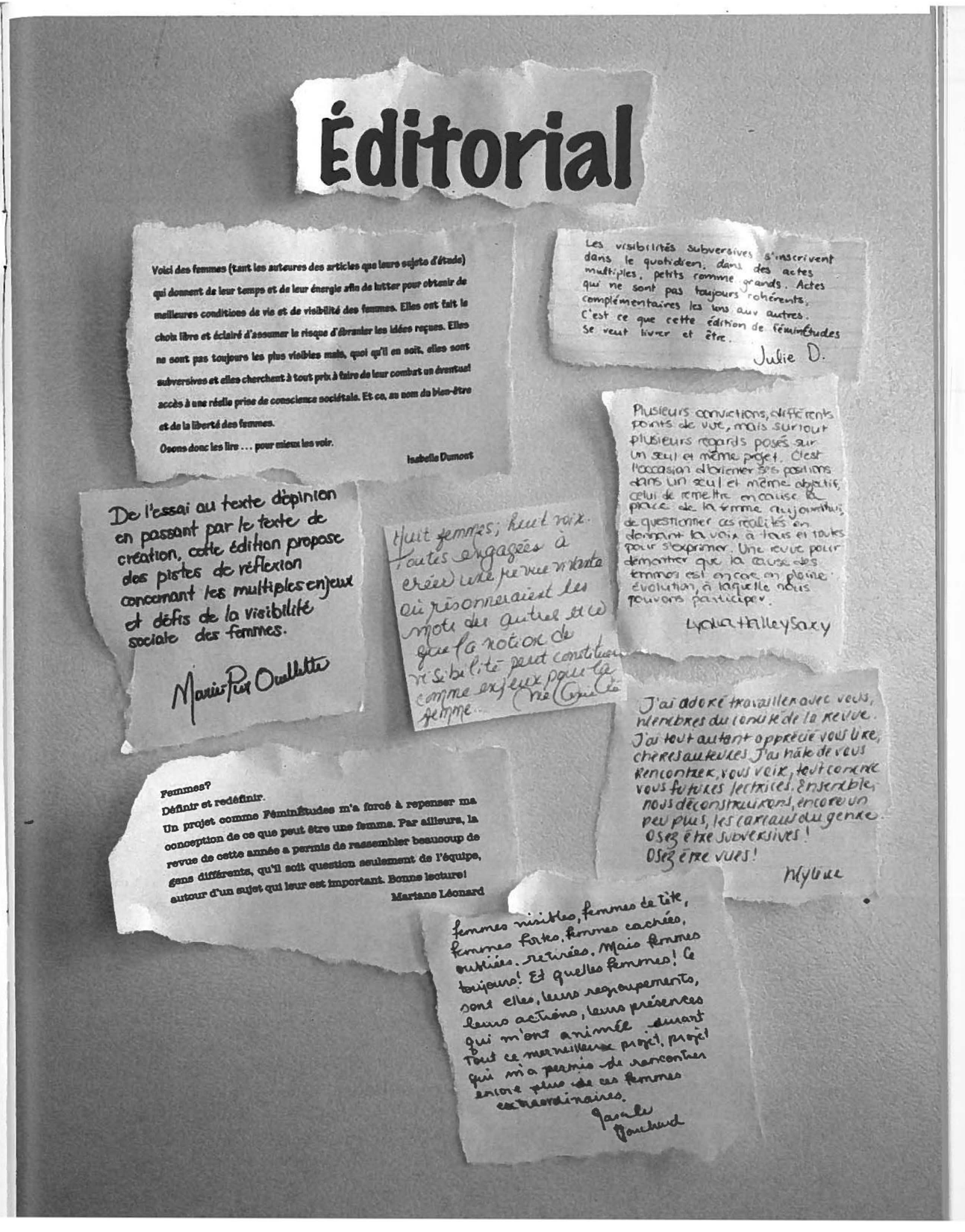
Le Fonds Anita-Caron de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), l'Association Facultaire des étudiants et étudiantes en arts (AFÉA), l'Association Facultaire étudiante de sciences humaine (AFESH), l'Association Facultaire étudiante de science politique et de droit (AFESPED), l'Association étudiante du module d'études littéraires (AÉMEL), l'Association étudiante du module de science politique (AÉMSP) et le Service à la vie étudiante (SVE).

Un gros merci à toutes et tous de nous encourager.

L'équipe de FéminÉtudes tient également à remercier toutes les auteures ainsi que les artistes qui ont participé à cette treizième édition... sans vos idées et votre engagement féministes, cette revue n'existerait pas. Nous aimerions remercier également toutes les personnes de notre entourage qui ont apporté sans cesse leur aide au projet pour la correction des textes et la promotion de la revue. Finalement, nous aimerions remercier Lorraine Archambault, Lori Saint-Martin et Céline O'Dowd, dont les ressources, les conseils et la patience contribuent à rendre ce projet possible, année après année.

Enfin, c'est grâce à vous si nous pouvons, à chaque année, produire une revue d'une grande qualité qui alimente les réflexions et les débats sur les enjeux du féminisme. Pour terminer, un merci spécial à l'implication bénévole de toutes les membres de l'équipe FéminÉtudes 2007-2008.

À vous toutes et à vous tous, MILLE FOIS MERCI !



Sommaire

Amazones en guerre 5

La pornographie comme revendication féminine 9

Drôles de femmes artistes en costume d'homme 13

Bienvenue à Hollywood ; femmes déshabillez-vous ! 20

Jeu(x) de pouvoir(s) 24

L'art de la convulsion : 4.48 Psychosis et le In-Yer-Face Theatre 27

Le corps ennemi : la (dé)construction des genres dans Boys Don't Cry 31

Subversions mensuelles : Usage des produits menstruels réutilisables 36

Despertes contre la putasserie ! 44

Tête de monstre 50

Cinéma féminin et visibilités subversives 52

Femmes et indigènes : le poids de la double identité 58

Amazones en guerre

Par Julie Depelteau
Baccalauréat en Science politique, UQAM

Le 4 mars 2008, huit femmes entrent nues dans un espace qui leur est hostile. Elles revendiquent, en tant qu'étudiantes, en tant que femmes aussi, de prendre part aux décisions politiques prises dans une réunion du Conseil d'administration de l'UQÀM (C.A.) tenue à huis clos.



La réussite pratique de leur action tient principalement à leur féminité. Elles sont déguisées, très femmes, avec leurs tailleurs et leurs talons. Elles réussissent à entrer malgré toutes les mesures de sécurité, car qui suspecterait une femme ? L'espace d'un moment, elles déambulent même en paréo dans le Hilton sans que personne ne réagisse : ce sont des femmes un peu ingénues, un peu dissipées, légères. Puis elles investissent l'espace interdit : la salle du Conseil. Alors, le personnel de sécurité est dépourvu. Pas débordé, mais simplement désorganisé. Les gardiens de sécurité ne savent pas comment agir, ce qu'ils peuvent faire et dire, ils se contentent de barrer le chemin plutôt que d'intervenir. C'était le plan des amazones. User de la non-mixité (que des femmes) et de la nudité (féminine) pour pouvoir forcer l'espace public qui leur est clos.

La réussite subversive de leur action tient principalement à leur féminité. Elles entrent dans la salle, nues. Si la nudité des femmes dans l'espace privé est érotisée; dans l'espace public elle frôle l'abject, le dégoûtant. En tous les cas, le corps féminin n'est pas à sa place ici ...

Elles font le tour de la table en marchant et en expliquant le motif de leur présence. Les amazones commencent par dire : " Bonjour, on sait qu'on n'est pas invitées, mais on est venue vous voir quand même... ". Personne ne les regarde, l'atmosphère est marquée par un malaise important et grandissant. Plutôt que de fuir et de se cacher, elles s'approchent et elles sont calmes. Elles sont parfaitement conscientes d'être nues, mais sans en refuser les implications que sont la honte et l'embarras. Leur nudité ne leur porte pas préjudice : elle porte leur action politique. Leur nudité fait violence, tant pour les administrateurs et administratrices qui doivent la supporter que pour la symbolique qu'elle brise, pour quelques secondes, dans l'espace public. Leur nudité n'est ni désirable, ni divertissante. Elle est dérangeante et leur permet de passer un message politique : Entendez les étudiantes !

La nudité des amazones dans la salle du Conseil a été efficace. Elle a subverti la représentation des corps féminins désirables et passifs, des corps faits exclusivement pour

la jouissance. Ces corps sont devenus autre chose : des instruments politiques. Les amazones ont réussit à faire du corps féminin un corps politique, alors que c'est celui-là même qui disqualifie la participation politique des femmes selon divers arguments de nature, biologie, etc. Elles ont forcé leur présence dans cet espace hostile. Elles ont, en quelque sorte, violé l'espace public par leur acte de subversion.

de faire cette action avec des hommes. Parce que pour elles, le processus permettant de livrer leur message politique était aussi important que l'action elle-même. Ainsi, elles ont choisi une organisation non-mixte pour faire cette action de perturbation et de subversion du C.A. de l'UQAM. Leur action n'était pas seulement leur message, c'était aussi la façon de faire l'action. Douze amazones ont permis la réalisation

Nu, leur corps a pris un tout autre sens : l'érotisme de leurs corps a fait place à l'arrogance nécessaire pour s'imposer en tant que sujets politiques. Devaient-elles absolument être nues pour s'imposer de la sorte ? Non, mais c'est le moyen qu'elles ont choisi. Et elles l'ont choisi à un moment où aucune communication avec l'administration de l'UQÀM n'était possible pour le mouvement de grève. À défaut de se faire entendre et de faire reconnaître les étudiantes et les étudiants comme sujets politiques pertinents, elles se sont faites voir pour imposer leur qualité de sujets politiques.

La réussite subversive de leur action tient principalement à leur féminité. Elles entrent dans la salle, nues. Si la nudité des femmes dans l'espace privé est érotisée; dans l'espace public elle frôle l'abject, le dégoûtant. En tous les cas, le corps féminin n'est pas à sa place ici ...

L'espace des quelques secondes qu'a duré leur action, les amazones sont devenues des sujets politiques alors que cela leur était impossible auparavant. Alors que cette réunion interdisait leur présence et leur existence en tant que sujets politiques, les amazones se sont imposées. Elles ont ainsi accédé à l'inaccessible, à un rôle et à un espace qui leur étaient refusés. C'est en cela que la subversion opère : elle ouvre des possibilités d'action et d'existences nouvelles.

On peut se poser la question suivante : des corps masculins auraient-ils eu le même effet ? Pour les amazones, cette question ne s'est pas posée. Elles n'ont pas envisagé de cette action. Toutes des femmes, parce qu'il semblait primordial pour les amazones de montrer que les femmes peuvent intervenir politiquement, par des actions directes et militantes dans le cadre de la grève étudiante de l'hiver 2008.

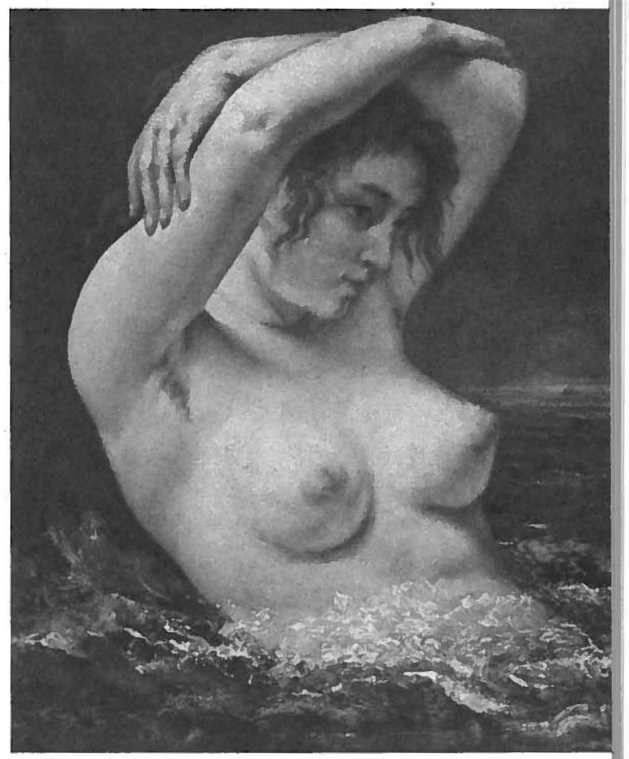
Il demeure toutefois l'interrogation suivante : les amazones ont-elles réussi seulement parce qu'elles sont des femmes ? Évidemment, les amazones doivent beaucoup au fait que leur corps soit du genre féminin. Elles doivent leur entrée dans le Hilton et aussi leur libre circulation dans cet endroit, sans soupçons. En contre-partie, elles ont choisi de montrer ce corps sous un jour totalement différent et improbable.

Il m'apparaît que les amazones ont bien joué leurs cartes du genre : elles s'en sont parfois servies pour mieux parfois les rejeter : " [...] le sujet que je vois émerger dans les écrits et les débats actuels du féminisme est un sujet qui est en même temps dans et en dehors de l'idéologie du genre, conscient de l'être, conscient de cette double tension, de cette division, de cette double vision. "* Leurs corps de femmes, dans l'espace public a été un atout : elles ont joué sur les préjugés et les rôles de genre.

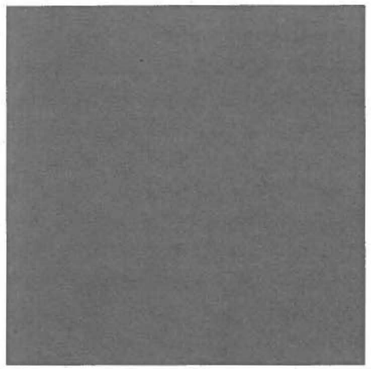
Ensuite, elles ont bouleversé ces préjugés et ces rôles par la nudité : leurs corps de femmes ont servi à leur faire reconnaître leur statut de sujets politiques. Je pense que si les amazones ont réussi leur action de subversion, c'est justement parce qu'elles ont joué constamment sur les limites de leur féminité, et non parce qu'elles sont du genre féminin. En quelque sorte, elles ont refusé de se faire imposer une identité pré-définie. Elles ont parfois usé de cette identité et des prescriptions qui lui sont implicites, et elles ont parfois agi sans en tenir compte. Ce qui les a guidées dans leur action, ce n'est pas qu'elles sont des femmes mais plutôt la notion radicale qu'il faille faire des femmes des sujets politiques. Des sujets politiques dont l'identité ne doit pas exclusivement être féminine (puisqu'elle est déjà construite comme non-politique), et dont l'identité ne doit pas être travestie comme masculine (puisqu'il ne s'agit pas de se conformer à une seule identité politique possible). Il s'agit plutôt de faire appel à la subversion et de jouer sur les limites de la féminité, pour permettre aux sujets féminins d'être acceptés comme sujets politiques. Cette présence des amazones dans la salle du Conseil, présence de femmes dans la sphère publique, aura permis de mettre en scène un discours sur les femmes en tant que sujets politiques possibles.

L'action n'aura pas fait les manchettes, mais aura tout de même bénéficié d'une couverture médiatique enviable, alors que la grève étudiante n'était l'objet que de brèves indiquant sa durée. Elle aura permis de faire place à un débat : est-ce qu'être féministe c'est se mettre à poil ? Pour les amazones, ce n'est évidemment pas le cas. Le féminisme, c'est entre autres la militance active visant à pour sortir les femmes des catégories et des rôles stéréotypés dans lesquels elles sont confinées. Et, cette militance s'exerce tant au niveau pratique qu'au niveau théorique. La nudité féminine pourrait être considérée comme stéréotypée, à preuve la balade des amazones dans les couloirs du Hilton. Mais une fois que les amazones ont donné un sens politique à leur nudité et que ce sens est devenu clair pour les membres du C.A., cette apparence de rôle stéréotypé a fait place au contenu subversif de l'action. Bref, si les amazones ont choisi la nudité comme instrument politique ponctuel, elles ne considèrent pas qu'il s'agisse là d'une stratégie nécessairement féministe, ni que le féminisme c'est de se mettre à poil. L'efficacité subversive de l'action des amazones tient donc à la nudité féminine, mais la nudité féminine n'est pas une action dont l'efficacité subversive est assurée, à preuve les publicités sexistes.

Il ne faudrait pas oublier que les amazones sont des étudiantes et que leur action s'inscrivait dans le cadre de la grève. L'effet choc de leur action tient donc également à leur capacité à investir les lieux décisionnels sans y être invitées. Et là, retour à la case départ : si elles ont réussit



de façon pratique à accomplir leur action, c'est qu'elles ont misé sur un préjugé concernant les femmes. Elles sont entrées sans aucune anicroche, sans aucune difficulté dans l'hôtel, alors que plusieurs militants ont essayé, cette même journée du 4 mars 2008, d'entrer au même endroit sans succès. Et lors du C.A. suivant, le 6 mars, la sécurité était ajustée en fonction de tels genres



« Nos corps hurlent
notre parole »

de stratégies. Sans être paranoïaque, la sécurité a laissé tomber un peu de préjugés, tant sur les femmes que sur le mouvement étudiant...

Que reste-t-il, maintenant de cette action ? Pas grand chose en fait... La possibilité ouverte par les amazones quant à l'existence de sujets politiques auxquels ont dénie leur existence et leur capacité d'action politique, s'est maintenant refermée. Cette action était en soi un discours par des étudiantes sur leur existence en tant que sujets politiques pouvant prendre part aux décisions politiques qui les concernent et pouvant prendre part aux mouvements de luttes étudiantes. Ce discours a investit la salle du Conseil pour un bref moment. Et de manière tellement troublante et déstabilisante qu'il se peut que le message n'ait pas été compris. Une fois terminée, cette action subversive a une portée bien réduite. Il ne reste sans doute que beaucoup de souvenirs et d'émotions pour les personnes concernées par l'action. Aussi un drôle de sentiment pour les personnes n'y ayant pas pris part. Nombre de militant-es sont mitigées sur l'action, surtout en ce qui concerne la nudité et la non-mixité, mais ils et elles saluent en général l'irruption d'étudiantes dans le C.A.. Drôle de sentiment en effet, alors que les preuves matérielles de l'action sont très minces... des photos prises avant l'action, des tracts distribués dans la manifestation d'appui, des tracts épars dans les couloirs du Hilton, que les amazones n'ont pas été en mesure de distribuer dans la salle du Conseil aux administrateurs et administratrices... Tout cela semble bien mince. Ce qui reste le plus de cette action, ce sont les témoignages. Des témoignages confus et déconcertés devant une situation aussi troublante, où des corps nus ont pénétré un lieu où ils n'auraient pas dû être. Tout ce trouble causé par l'action semble l'effacer. Comme si son improbabilité et son invraisemblance avaient raison de son existence,. Au moins, il reste pour les amazones et leurs ami-es la certitude que ce ne fût pas en vain : que la subversion en vaut tout le trouble !

Merci aux amazones d'avoir partagé avec moi ce moment hautement subversif...

Bibliographie

*DE LAURETIS, Teresa. 2007. Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg. Paris : La Dispute, Coll. " Le genre du monde ", p. 57.

La pornographie comme revendication féminine !

Par Martha Tremblay-Vilao
Baccalauréat en études littéraires, UQAM



Née du désir de l'homme projeté dans une image féminine, la pornographie suscite bien des débats. D'abord clandestine et présentée aux hommes à l'entrée des bordels pour les faire patienter, sa croissance au sein de la société la place aujourd'hui comme production massive et mondiale.

Quelle est la position de la femme parmi ses représentations d'elle-même et de sa jouissance? La femme n'est-elle qu'un objet du désir englobant de l'homme ou possède t-elle la possibilité de s'affranchir en devenant sujet entier de sa propre sexualité?

Quelle est la place publique de l'actrice porno; la guillotine ou la piste d'envol?

Portrait de femmes affranchies

Panne-histoire

La pornographie est longtemps considérée comme l'un des ennemis premiers de la femme " sociale " avec - bien sûr- la prostitution. L'existence du monde pornographique situe non seulement la femme comme une femme-objet, victime de la domination et de la projection du désir de l'homme sur elle-même, mais place également la femme réelle comme dénuée de tout désir sexuel. Effectivement, la femme sociale occupe le rôle de mère tandis que celui de pute est attribué aux actrices porno ou aux prostituées. L'homme doit donc trouver un endroit en dehors du cocon familial, en dehors des normes sociales, pour assouvir ses pulsions sexuelles, ce qui lui cause honte, condamnation et malaise face au rôle public qu'il doit incarner. " La pornographie est subversive par rapport à l'ordre sexuel ou familial traditionnel " (2003 :07), confirme Ruwen Ogien. Tant chez l'homme que chez la femme, la dichotomie entre l'image sociale et l'image sexuelle est inacceptable et c'est pourquoi la pornographie semble causer tant d'émoi.

Sans m'attarder plus longuement sur le sort de l'homme, lequel trouve une échappatoire (qu'il soit honteux ou non) à cette pression sociale, la place de la femme est d'autant plus réprimée. En plus de devoir tenir le rôle de parfaite femme de foyer et celui de mère, celle-ci est jugée comme n'ayant aucun désir sexuel, son corps ne servant qu'à la reproduction. La mère, en quelque sorte,

est complètement coupée de son rôle de " pute ", rôle essentiel à la complétude de son être-femme, comme l'affirme la théoricienne Luce Irigaray. Ainsi, comme la femme n'est pas un sujet désirant aux yeux de cette société phallocrate, sa place dans le film porno paraît évidemment dégradante. Dégradante, parce que complètement privée de subjectivité. Ce qui choque le plus dans le film pornographique et que les suffragettes féministes dénoncent en parlant de " marchandisation du corps " ou de " dégradation de la femme ", est certainement le fait que " le désir féminin doit passer par le regard masculin " (2006 :110), soutient Virginie Despentes dans King Kong Théorie. L'affirmation du désir féminin est gobée et monopolisée par le désir dominant de l'homme. Mais là où il ne faut pas se méprendre, c'est que de dénoncer la porno car elle place la femme comme objet fétiche autour duquel l'homme fabrique son orgasme paraît tout-à-fait juste, mais vouloir l'abolir serait contredire tous les principes pour lesquels la femme s'est battue depuis si longtemps : la liberté et l'émancipation. Interdire la production et la diffusion de tout film pornographique, quel qu'il soit, présuppose tout simplement l'idée que la femme ne doit pas avoir de sexualité et que de la représenter est chose indigne et inadmissible. C'est également conserver cette part de mysticisme qui enferme le désir de la femme dans un drap de non-dits.

Porno-femmes

Les féministes pro-sexe ont décidé de lutter pour cette liberté sexuelle à laquelle les femmes ont droit et qu'elles peuvent affirmer par divers moyens. Et pourquoi pas par le film porno! Pourquoi les femmes ne s'approprieraient pas un peu de la part de ce gâteau immense et entièrement réservé à l'appétit insatiable des hommes? Et même : la porno serait un moyen pour les femmes de prendre contact avec leur corps, de le découvrir et de l'exploiter dans ses multiples possibilités. Fini le temps de la répression, pourquoi ne pas produire un cinéma porno de qualité qui prendrait en compte les désirs féminins?

Une des premières femmes à se hisser au bout du mat de l'industrie pornographique est certainement Annie Sprinkle. Féministe " post-porn " incroyable, celle-ci se lance dans la production de films pornographiques dans les années 70. Elle réalise entre autres Herstory of Porn, Deep inside Annie Sprinkle, Sluts and Goddesses, dans lesquels elle se met en scène faisant toutes sortes d'expériences sexuelles, des plus ordinaires aux plus farfelues. Elle fait ce qu'il y a de plus subversif : éjaculation féminine, " fist-fucking ", " golden and rainbow

TANT CHEZ L'HOMME QUE CHEZ LA FEMME, LA DICHOTOMIE ENTRE L'IMAGE SOCIALE ET L'IMAGE SEXUELLE EST INACCEPTABLE ET C'EST POURQUOI LA PORNOGRAPHIE SEMBLE CAUSER TANT D'ÉMOI.

shower "; elle expérimente avec des nains, des travestis, des handicapés, pratiquant l'amour en groupe et le tantrisme en passant par les performances publiques (" art audience ") de masturbation, etc. Elle pratique ces activités avec une attitude tellement positive et bienfaitrice qu'on ne peut rien y trouver de dégradant : elle utilise les termes négatifs " slut ", " whore " comme des expressions positives et valorisantes menant à l'épanouissement sexuel, rien de moins. " La réponse au mauvais porno n'est pas d'interdire le porno, mais de faire de meilleurs films porno " (Hardcore from the heart, 2001), affirme-t-elle. Elle est à la fois révolutionnaire, artiste, femme, hippie et actrice porno, tout en étant candidate au doctorat en sexologie.

Suivant les traces de sa prédecesseure, Candida Royalle, une importante actrice porno américaine, fonde Femme Productions en 1984. Cette maison de production de films pornographiques comporte plusieurs règles de base dont la présence de comédiens de tous âges au

physique imparfait, un scénario solide, des discussions et rires entre les acteurs, du sexe sans plans gynécologiques ni éjaculation faciale, du sexe protégé et beaucoup de préliminaires. Elle se propose même de montrer l'après-coït. " I wanted to make films that say we all have a right to pleasure, and that women, especially, have a right to our own pleaure " (Cornell, 2000: 541), affirme C. Royalle.

Certains hommes ont également contribué à la montée de la pornographie dite féminine. En effet, au Danemark, le fameux réalisateur Lars Von Trier s'intéresse à ce style de pornographie et fonde Zentropa, maison de production dans laquelle le " Puzzy Power Manifesto " détient à peu près les mêmes aspirations que Femmes Productions. Étonnamment ou non, le Danemark, pays où la pornographie est beaucoup plus accessible et dédramatisée, compte moins de crimes sexuels que n'importe où ailleurs. Comme quoi la porno, si elle est positive, n'a rien à voir avec la présence de viols ou de pédophilie, au contraire : " Plus il y a de répression dans une communauté, plus il y a de frustrations. Donc plus de crimes " (2002 : 67), atteste Ovidie, actrice porno française.

D'autres femmes de la même veine que Sprinkle ou Royalle ont un cheminement semblable : Dorrie Lane fonde la " Vulva University ", une cyber-école du sexe, et crée la " vulva puppet ", une marionnette douce en peluche représentant un vagin avec ses lèvres et son clitoris, utilisée dans les séminaires sur la sexualité féminine. Mentionnons aussi Betty Dodson et Nina Hartley lesquelles font des cassettes éducatives pornographiques. Il faut dire que les années 1970 sont le symbole de cette émancipation sexuelle autant féminine que masculine qui a ouvert l'espace à plusieurs théoriciennes féministes américaines parmi lesquelles certaines ont osé mettre leurs théories en pratique... Évidemment, ces pionnières empruntent des voies différentes que le chemin foulé par les hommes pour aborder la pornographie. La route qu'elles ouvrent pour réinventer le genre est en dehors des structures déjà installées de la porno ce qui leur confère une valeur d'autant plus subversive.

Porno-Art

Un chemin pouvant être emprunté pour utiliser le cinéma pornographique est certainement l'art. Pensons aux années 1960-1970 avec la venue d'Andy Warhol et du " pop-art ", où le sexe servait à l'art. Mentionnons aussi ces films que l'on hésite à placer dans la catégorie " art et essai " ou classé X. C'est le cas du film Exhibition , sorti en 1975, dans lequel le réalisateur masculin tente de comprendre l'orgasme féminin en filmant une femme se masturbant. Certains réalisateurs se servent de la pornographie de façon beaucoup plus agressive. Virginie Despentes, avec son film Baise-moi, utilise les codes de la pornographie pour passer un nouveau message qui n'est pas celui de l'excitation et du désir, mais duquel se dégage plutôt un sentiment de violence et de vengeance. Ainsi, son film n'est pas pornographique, mais il se sert du genre à d'autres escients, tout comme le fait l'art. Alors, " si une œuvre dite 'pornographique' n'excite plus sexuellement cesse-t-elle d'être 'pornographique'? "(2003 : 29), soulève Ogien. Comment délimiter les limites du genre pornographique? Dans le cas du film de Despentes, la femme ne s'affranchit pas en prenant en main sa sexualité de façon positive, mais elle utilise la violence et la sexualité comme outils de domination. Le film montre bien les conséquences néfastes de la répression du plaisir féminin et de l'ostracisme de la femme par l'homme.

Porno-chic

Une problématique beaucoup plus inquiétante que la pornographie (qui elle est entièrement réservée aux adultes) devrait attirer notre attention. Il s'agit de la publicité et de la mode, financées par l'État, et qui proposent des images parfois choquantes de la femme et de la sexualité, aussi appelée " porno-chic ". En effet, ces images de femmes parfaites, minces, idéales que l'on voit dans les revues et que l'on suggère comme modèles sociaux peuvent avoir une influence néfaste. Dans la vie de tous les jours, de jeunes filles observent ces femmes complètement désincarnées à la télé, dans les revues, sur les affiches publicitaires en pensant qu'elles représentent la femme sociale, la femme " vraie ". Celle-ci est mince, sans boutons : aucune anomalie. C'est une

image lisse et retouchée promue par l'état de consommation et distribuée à tous. Regardons de plus près la publicité : allusions sexuelles, connotations qui demeurent acceptables parce que non explicites, mais d'autant plus influentes. Pensez à la jeune fille qui lèche amoureusement sa crème glacée, aux publicités d'alcool à caractère sexuel. " L'esthétique et l'image du porno sont beaucoup utilisés par les autres médias : pub, mode, dans un but commercial " (2002 : 20) affirme Ovidie dans Porno Manifesto. Pourquoi alors ne sommes-nous pas choqués par ces publicités? Pourquoi la porno est si néfaste alors qu'elle est faite pour assouvir " les fantasmes d'adultes entre eux " (Ovidie, 2002 : 48) et que la publicité et la mode, inventées dans le but de vendre un modèle de réalité, de beauté ou de sexualité sont non seulement vues comme inoffensives, mais sont en plus encouragées par nos dirigeants, politisées et parties intégrantes de notre société? Pourquoi l'anorexie suggérée, la pédophilie connotée insidieusement dans le monde social de la publicité et de la mode paraîtraient plus saines qu'une sexualité positive explicite dans le monde sexuel? Il faut savoir distinguer sphère sociale et sphère privée, comme le note Ovidie : " On peut aimer se faire tirer les cheveux en étant traitée de salope, aimer ça, et ne pas être une femme soumise "(2002 : 64). L'important est d'appréhender ce qui peut être dégradant, violent ou manipulateur, dans les deux sphères. La publicité, ou " porno-chic " peut être un véritable monstre social, beaucoup plus puissant que la pornographie.

Panne-erreni?

Le véritable danger de la pornographie est d'entrer dans un carcan social fixe, normatif, répétitif comme au moins 95% de la pornographie que l'on voit circuler aujourd'hui et que l'on pourrait comparer à " n'importe quel produit de supermarché " (Ovidie, 2002 : 40). Pensez à tous ces films hétérosexuels avec des scènes homosexuelles (entre femmes seulement!!), aux longues fellations, aux gros plans sur les parties génitales, aux hommes représentés seulement par leur pénis (apogée de leur virilité), à l'éjaculation faciale pour boucler la scène, le tout dans un emballage bonbon mondial et planétaire qui correspond exactement à ce que la société permet et dirige. Retrouvons les aspirations de ces femmes révolutionnaires qui ont voulu faire de la pornographie un art de la subversion et de l'émancipation. Pourquoi les avoir perdues de vue?

Demandons nous, en tant que femmes, quelle est la véritable préoccupation : le film pornographique ou l'État? Ce qui dérange tellement nos ardeurs féministes, est-ce vraiment le fait de voir sur écran des femmes dans des scènes sexuelles ou alors la banalité et la redondance de ces scènes, lesquelles ne suscitent pas l'imagination, ni la création?

Si la société produit ce genre de films en masse et que ces films n'ont aucun intérêt, alors arrêtons d'en parler, lassons-nous s'en pour de bon, et faisons autre chose : un cinéma meilleur, positif, éducatif, original, hors des limites déjà fixées et imposées, et là, peut-être, il vaudra la peine de mettre ce cinéma dans une catégorie à part, de le coter X, Y ou Z, car là, il sera bel et bien spécial et méritera son titre de film pornographique!

Bibliographie

ANDERSON Raffaëlla, Hard, Paris : Grasset, 2001.

Bad girl, Nitoslawska Marielle, co-production franco-canadienne, " informAction ", coll. Télé-Québec, 2001. (documentaire)

CORNELL Drucilla, Feminism and pornography, New-York : Oxford University Press, 2000.

DESPENTES Virginie, King Kong théorie, Paris : Grasset, 2006.

IRIGARAY Luce, Éthique de la différence sexuelle, Paris : Minuit, coll. " critique ", 1984.

OGIEN Ruwen, Penser la pornographie, Paris : Presses universitaires de France, 2003.

OVIDIE, Porno Manifesto, France : Flammarion, 2002.

Liens internet :

Vulva University :
http://www.houseochicks.com/vulvauniversity/index.html

Candida Royalle : http://www.candidaroyalle.com/

Annie Sprinkle : www.anniesprinkle.org/

Drôles de femmes artistes en costume d'homme

Femmes artistes travesties dans l'art contemporain : Subversion, revendication identitaire ou échappatoire ?

Par Liza Petiteau
Doctorante en Histoire de l'art, UQAM

" La femme-homme de demain, peut-être. Ou de l'avenir. Qui sait ? En tous cas, bien certainement, la femme d'une humanité nouvelle modifiée de fond en comble ; la femme s'étant " masculinisée " tout en ayant " féminisé " l'homme ; la femme qui ne sera plus la femme tout en n'étant pas l'homme. "

GRAND-CARTERET, John,
La femme en culotte, 1899, p.165.

Et au commencement était le pantalon

Depuis l'époque lointaine où les femmes décident de s'approprier le costume masculin, en portant le pantalon dans les rues, le travestissement des femmes ne cesse de susciter la controverse. Selon sa définition étymologique, le terme " travestissement " vient du préfixe latin trans qui signifie le déplacement et de la racine vêtir, action de porter un vêtement. Ainsi, dès le XVIIe siècle, le travestissement est allié à la tromperie, à l'espionnage, et signifie " se déguiser en prenant d'autres habits " (Furetière, Dictionnaire universel, Bard, 1999 : 21). Cet acte de détournement vestimentaire passe d'ailleurs souvent par l'adoption du costume du sexe opposé. Même encore au XIXe siècle, une femme qui porte un pantalon est immédiatement sujette aux polémiques et aux arrestations policières, si celle-ci n'est pas munie d'une bicyclette ou des reines d'un cheval. Une femme désirant alors se travestir, même si ce n'est qu'en adoptant le costume du sexe opposé, doit se présenter à la préfecture de police et demander une autorisation spéciale de travestissement, comme le précise l'ordonnance du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800), où " toute femme trouvée travestie, qui ne se sera pas conformée aux dispositions des articles précédents, sera arrêtée et conduite à la préfecture de police " (Bard, 1999 : 156).

Le travestissement féminin se dote déjà, dès ses prémices, d'un pouvoir transgressif, dans sa déconstruction du genre hétéronormatif.

C'est ainsi, que Rosa Bonheur, artiste française née en 1822 à Bordeaux, se voit attribuer, pour une période de six mois renouvelable, le droit exclusif de s'habiller en homme, grâce à un " permis de travestissement " rédigé par le Préfet de Police de la ville de Paris, le 12 mai 1852.

Le " travestissement " permet aux femmes du XIXe siècle dans un premier temps une déambulation plus aisée, par rapport au port de la robe corsetée dite à " taille de guêpe ". Toutefois, revêtir l'habit masculin, souligne surtout le désir d'émanci-

pation de la gente féminine. Dès lors, c'est donc par l'appropriation d'un élément masculin des plus communs, que les femmes affirment leur désir de ne plus être confinées à l'espace exclusif du foyer familial, et réclament les mêmes droits sociaux que les hommes. Le travestissement féminin se dote déjà, dès ses prémices, d'un pouvoir transgressif, dans sa déconstruction du genre hétéronormatif. Si en portant le pantalon, toutes ces femmes sont devenues en quelque sorte des insoumises, il ne semble pourtant pas que de nos jours, les femmes se soient totalement extirpées de la dimension subversive qui émane du travestissement. Ainsi, les femmes travesties dans l'art actuel deviendraient-elles les hors-la-loi du monde de l'art ?

La difficile reconnaissance des femmes artistes travesties

Dans notre monde contemporain, le simple fait pour une femme de revêtir un pantalon, n'a évidemment plus le même impact transgressif qu'auparavant, aux vues des investigations chevaleresques d'une Jeanne D'Arc ou d'une Georges Sand. Cependant, le travestissement féminin ne fait malheureusement pas pour autant l'objet d'abondantes recherches historiographiques et théoriques, mises à part quelques exceptions, telles que la publication en 1999 dans la revue Clio, de Femmes travesties : un " mauvais genre ", ou plus récemment la dernière publication en 2006 des actes d'un colloque organisé dans le nord de la France, intitulé Travestissement féminin et liberté(s).

Les recherches théoriques engagées sur le travestissement dans l'art contemporain ont toujours privilégié l'étude des artistes masculins travestis depuis le mythique Marcel Duchamp métamorphosé en Rrose Sélavy en 1920, en passant par Pierre Molinier et ses travestissements érotico-fétichistes, Michel Journiac et ses 24h dans la vie d'une femme ordinaire de 1974, ou encore Andy Warhol et son Self-Portrait in Drag de 1980.

De cette façon, dans le catalogue de l'exposition Femininmasculin : le sexe de l'art, réalisée au Centre Georges Pompidou à Paris en 1995, Bernard Marcadé se consacre exclusivement à l'étude des artistes hommes travestis, dans son étude relative au sexe et au genre dans l'art contemporain. De plus, n'oublions pas que ce n'est que très tardivement que le Musée d'art moderne de la ville de Paris, accorde enfin une exposition rétrospective à l'artiste française Claude Cahun décédée en 1954. Cette artiste qui réalise de nombreux autoportraits teintés de surréalisme dans les années 30, se met en scène, vêtue, maquillée, adoptant postures et vêtements du genre masculin. Dans un autoportrait en noir et blanc de 1928, les cheveux très courts et les sourcils rasés, devant un miroir, elle fait de son reflet, son homonyme masculin, Marcel Moore. Oscillant entre le masculin et le féminin, cette artiste femme qui fait pourtant partie des artistes pionnières, et qui sème la zizanie au cœur des problématiques autour des identités sexuées, n'est révélée au grand public qu'en 1995. Pour corroborer cette thèse de l'omission des femmes artistes travesties dans l'histoire de l'art, dans la première et seule exposition réalisée autour du travestissement dans la création artistique, Transformer : Aspekte der travestie de 1974, le Musée des Beaux-arts de Luzerne en Suisse ne présente qu'une seule femme artiste, Katharina Sieverding, au milieu des quinze autres artistes hommes travestis en femmes ; tandis qu'à la même époque dans les années 70-75 en Europe, de nombreuses autres artistes femmes se travestissent, telles que Valie Export dans Identity Transfer 3, de 1968, Marina Abramovic, dans Role Exchange de 1975, ou encore Adrian Piper qui se travestit en 1972 en homme noir et interpelle les passant-e-s dans la rue de sa voix de femme dans The Mythic Being.

De la même façon, lorsque Gillo Dorfles rédige un article en 1977 sur les liens entre le travestissement et l'art, il adopte malheureusement un point de vue hétéronormatif, qui nuit à la possibilité de penser convenablement cette problématique. En effet, Dorfles affirme que, " Le fait de "se travestir en femme" ou, en tous cas, d'accentuer le caractère sexuel autre que le sien, est beaucoup fréquent chez l'homme que chez la femme, pour des raisons qui [lui] semblent évidentes. ", et ajoute que : " Tout comme le fait que la femme, plus que l'homme (du moins chez l'espèce humaine), utilise divers accessoires pour accroître ses caractéristiques sexuelles secondaires, n'a pas besoin d'être démontré. "

(Dorfles, 1977 : 8.) Convaincu de sa pertinence, l'auteur transforme en lieu commun le fait que le féminin soit sujet à la parodie sexuelle, en prônant une vision du corps féminin idéalisante, de la même façon que l'histoire de l'art occidentale a toujours su canoniser le corps féminin en objet érotique, depuis par exemple la célèbre Vénus de Milo, en passant par la Vénus d'Urbin du Titien de 1538, elle-même reprise par Édouard Manet dans la scandaleuse Olympia de 1863. Par ailleurs, tandis que pour Dorfles le masculin se préserve de tous ces atours érotiques et séducteurs auxquels la femme a recours, il apparaît évident ici que la seule chose que Dorfles retient des liens qui se nouent entre travestissement et art contemporain, c'est une nouvelle fois une réification fétichiste du regard masculin sur le corps féminin. Dans ce sens, seules les caractéristiques érotico-sexuelles féminines exacerbées et mises en scène par l'homme artiste soulèveraient l'intérêt de les étudier en histoire de l'art. Pour étayer sa thèse, il poursuit ainsi : " Je dirai donc que, seul, l'homme est "travesti " ; la femme étant tout au plus "déguisée". " (Dorfles, 1977 : 8.) La femme ne parviendrait pas à se travestir réellement, puisque selon l'auteur, seul l'homme en serait capable, et seuls les accessoires du féminin pourraient être fétichisés. Ceci nous rapproche alors de la vision freudienne du fétichisme qui précise que :

" Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pied, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie). " (Freud cité dans Rey-Flaud, 1994 : 19). Si Gillo Dorfles veut tenter une étude " subversive " en privilégiant le travestissement comme objet d'étude en histoire de l'art, il ne fait malheureusement que remettre à jour les théories freudiennes du fétichisme du vêtement. Puisque pour Freud, " [...] l'élection si fréquente des pièces de lingerie comme fétiche est due à ce qu'est retenu ce dernier au moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique. " (Freud, 1969 : 136), les vêtements sont donc assujettis au regard érotique masculin.

Contre une vision bien trop rétrograde du travestissement, à travers le retour du vêtement fétichisé matérialisant le désir " oedipien " du petit garçon envers sa mère, nous invoquons le caractère fluide de l'identité de l'artiste contemporain, pour penser le travestissement en dehors de ses cadres hétéronormés, où on s'obligerait à concevoir l'art au-delà de ces limites dogmatiques. Ainsi, il s'agit avant tout de ne pas reconstruire les mêmes catégories sexuelles qui ont justement exclu le féminin, et de ne pas voir le travestissement de ces femmes artistes uniquement comme la révélation d'une aliénation des femmes par les hommes. Dans ce cas, le travestissement de ces femmes artistes se pense ici sous le mode de la mise en évidence du caractère malléable de l'identité du sujet en ce début de XXIe siècle.

IL S'AGIT AVANT TOUT DE NE PAS RECONSTRUIRE LES MÊMES CATÉGORIES SEXUELLES QUI ONT JUSTEMENT EXCLU LE FÉMININ, ET DE NE PAS VOIR LE TRAVESTISSEMENT DE CES FEMMES ARTISTES UNIQUEMENT COMME LA RÉVÉLATION D'UNE ALIÉNATION DES FEMMES PAR LES HOMMES.

Comment semer le trouble dans le travestissement des femmes artistes

Selon les études psychologiques d'Havelock Ellis, le travestissement féminin se baserait sur le principe de l'inversion sexuelle, et serait d'emblée assimilé à une " anormalité " (Ellis, 1964 : 418) issue d'un trouble congénital psychique.

À l'encontre de cette conception du travestissement comme dégénérescence et perversion sexuelle, relativement à un sexe prédéterminé biologiquement qui serait perverti, la figure du drag instaurée par Judith Butler dans Trouble dans le genre parvient à instaurer une



dichotomie théorique entre le sexe et le genre. Cette rupture entre sexe et genre établit l'identité du sujet comme étant une construction sociale et culturelle, et nous offre donc la possibilité de la penser comme étant façonnée et façonnable. Le travesti imite ce que l'on pense qu'une femme doit être, et par là même, devient le signe évident de la construction culturelle du genre masculin et féminin, où " En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même - ainsi que sa contingence. " (Butler, 2005 : 261). Au moment même où le travesti se présente, nous avons devant les yeux le genre en acte, et ce que Butler appelle donc le trouble dans le genre, puisque nous ne parvenons pas à assigner un sexe biologique a priori (est-ce un homme ou une femme ?) au personnage que nous avons devant les yeux. Le drag est dans une incessante mise en scène de lui ou d'elle-même. Dans cette théâtralité harmonisée, maquillé à outrance, paré de ses vêtements à paillettes, le drag est spectacle, imitation, détournement. Il matérialise l'idée préconçue qu'on se fait d'un homme ou d'une femme. Les performances des Drag Kings attestent de cette mascarade du genre. Dans le film documentaire Venus Boyz de 2002, consacré aux Drag Kings de New York et de Londres, Diane Torr donne des leçons.

Drag King depuis 1981, Diane Torr, qui porte une moustache, les cheveux courts et un costume masculin, enseigne à des " femmes à fausse moustache " la façon de se transformer en homme, en adoptant les vêtements, les gestes, et bien sûr, la voix qui convient. La mise en évidence du processus de création d'une nouvelle identité se fait grâce aux modifications culturelles que l'on confère à son corps.

Le drag ne devient alors ni tout à fait homme ni tout à fait femme mais un lieu de création permanente, où il " performe " pour reprendre les termes de Butler. Le grand intérêt d'une telle étude autour du drag initiée par Judith Butler est de pointer du doigt le fait que nous devons tous être vigilants, afin de ne pas nous laisser emprisonner dans une culture qui prédéterminerait nos choix. Ainsi, l'auteure devient une des principales philosophes à l'initiative des théories dites queer, nées dans les années 90. Le terme queer, qualificatif injurieux utilisé pour catégoriser péjorativement les communautés gays et lesbiennes du monde anglophone, est alors revalorisé grâce à ses travaux. Aussi, penser drag serait donc faire accéder le travestissement des femmes artistes à un au-delà du simple détournement vestimentaire, pour théoriser la possibilité d'une mise en perspective de la fluidité des identités sexuées.

Queeriser l'histoire de l'art ?

Le drag nous fait comprendre que nous jouons tous un rôle, que l'on soit homme ou femme, dans une société occidentale qui se plaît à catégoriser les individus, par territoires, sexes, classes sociales, et couleurs de peau. Le drag, lui, est justement en dehors de cette limitation oppressante, et souligne le fait qu'il nous est parfois

impossible et inopportun de classer dans des cases les individus. En ce sens, les femmes artistes travesties n'usent pas des vêtements masculins comme de simples déguisements, ou pour reprendre à leur compte les mêmes stéréotypes de la masculinité. Dans leurs œuvres, elles nous proposent une autre alternative, afin d'imaginer la possibilité d'une troisième voie de passage. Toutefois, cette autre voie n'est pas limitative, ni cloisonnée sur elle-même. Elle se pense comme multiple, à la façon dont Gilles Deleuze dans Mille Plateaux construit la base de son développement philosophique. Le rhizome deleuzien, " [...] n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités [...] " (Deleuze, 1980 : 31).

De cette façon, contre une pensée de l'Un, il s'agit ici de prôner l'expérimentation de la multitude de l'identité à travers l'usage du travestissement chez les artistes femmes actuelles. La plupart des femmes artistes travesties utilisent le médium photographique comme témoin de leur métamorphose vestimentaire. Depuis les premiers autoportraits de Claude Cahun en 1928, le spectateur trouve dans l'image photographique, d'une part, la mise en péril d'une identité figée et préétablie par des normes, et d'autre part, les éléments disparates d'un puzzle qu'il tente de reconstituer à travers une identité féminine fictionnelle dévoilée.

Une des pionnières du post-modernisme, Cindy Sherman, dans les années 90, dans ses History Portraits/Old Masters, reprend des tableaux célèbres de l'histoire de l'art, pour insister sur la facticité de l'œuvre d'art, tout autant que sur la fragilité de l'identité du féminin. Dans ce théâtre des apparences, elle nous livre une image " rhizomatique " du féminin. En usant du travestissement comme d'un principe citationnel, elle s'attaque aux conventions et aux normes qui régissent l'histoire de l'art, et impose sa conception d'une féminité factice en perpétuel devenir. L'œuvre d'art, chez Cindy Sherman, se transforme en un objet fictif et illusoire. L'oeuvre serait par conséquent tout autant soumise aux canons académiques et normés de l'histoire de l'art que peut l'être l'univers stéréotypé du féminin. Une plus récente exposition de 2007, Global Feminisms, organisée au Brooklyn Museum de New York, révèle d'ailleurs au grand public des artistes femmes issues de la scène internationale (Asie, Afrique, Amérique du Nord et du Sud, Australie, Europe), dont certaines qui se travestissent dans leurs œuvres.

Latifa Echakhch, artiste marocaine née en 1974, réalise un autoportrait dans Pin-Up de 1999-2002. Elle se montre vêtue d'un jean et d'une chemise " masculine " sur un fond monochrome bleu, agenouillée sur des tapis de prières à la façon d'une pin-up des magazines des années 60, et portant sur des cheveux courts un chapeau traditionnel de prière marocain. Ainsi travestie en jeune croyant musulman, l'artiste pousse les limites de la provocation à représenter l'irreprésentable.

PENSER DRAG SERAIT DONC FAIRE ACCÉDER LE TRAVESTISSEMENT DES FEMMES ARTISTES À UN AU-DELÀ DU SIMPLE DÉTOURNEMENT VESTIMENTAIRE, POUR THÉORISER LA POSSIBILITÉ D'UNE MISE EN PERSPECTIVE DE LA FLUIDITÉ DES IDENTITÉS SEXUÉES.

Jouant sur le principe de la déconstruction identitaire, elle fait du travestissement le cheval de bataille de la lutte féministe musulmane, et brise tous les codes établis, qu'ils soient sexuels, religieux ou sociaux.

De son côté, Gillian Wearing se présente métamorphosée en son oncle, dans une photographie de 2003 intitulée Self-Portrait as My Uncle Bryan Gregory. Vêtue d'un costume cravate, les cheveux coupés très courts comme son oncle, l'illusion est parfaite. Sans la présence du titre, le

spectateur est en face à face avec l'oncle de l'artiste. La mascarade du masculin se révèle à son tour, et celle-ci devient le masque du féminin. Dans cette mise en abîme factice, le spectateur est dans une insatisfaction permanente, puisqu'il ne réussit jamais à classer dans un genre prédéterminé à la fois l'œuvre d'art (s'agit-il d'une performance Drag King, d'une photographie de famille ?) et l'artiste (s'agit-il d'un homme ou d'une femme ?). Cependant, si l'on cherche à assigner un sexe au portrait, c'est à ce moment-là même qu'on fait fausse route. Wearing nous force à accepter le statut ambigu de l'œuvre d'art et de l'artiste, qui deviennent eux-mêmes les lieux de nos projections identitaires et fantasmagoriques. Afin de s'extirper des prédéterminations hétéronormatives imposées par la société, cette zone d'indiscernabilité de l'identité proposée par les femmes artistes travesties nous amène à considérer le statut nomade de l'artiste contemporain qui " déterritorialise " le sujet.

En 2004, Tejal Shah dans Trans, une installation combinant deux moniteurs vidéo, nous montre pendant 12 minutes sa métamorphose en homme, par les artifices vestimentaires et le maquillage, tandis que Marco Paolo Rolla se fait femme. Les deux transformations ainsi mises en parallèle nous révèlent les stéréotypes du genre tout en les déconstruisant, et ouvre cet espace de " déterritorialisation " des identités.

Poursuivant cette même idée qui fait du travestissement une échappatoire possible, contre la revendication d'un système cloisonné et hétéronormé, Del La Grace Volcano incarne dans Jax Back et Jax Revealed de 1991 l'utopie du corps androgyne. Dans la première photographie, Jack se présente en pantalon militaire avec une musculature dorsale imposante, tandis que dans la seconde photographie, une poitrine féminine est révélée. Aussi, il ne s'agit pas pour Del La Grace Volcano de prôner la dissolution des identités sexuées, dans un espace si flou que tout deviendrait incompréhensible. L'artiste dévoile au contraire une nouvelle visibilité possible du corps en outrepassant l'opposition traditionnelle du masculin et du féminin.

CETTE ZONE D'INDISCERNABILITÉ DE L'IDENTITÉ PROPOSÉE PAR LES FEMMES ARTISTES TRAVESTIES NOUS AMÈNE À CONSIDÉRER LE STATUT NOMADE DE L'ARTISTE CONTEMPORAIN QUI " DÉTERRITORIALISE " LE SUJET.

Au-delà de la simple légitimation du corps transsexuel, on accède au statut hybride du sujet et par là même de l'œuvre d'art. En se travestissant, les femmes artistes créent avec leur propre corps une œuvre d'art à part entière, puisque tout comme le drag, elles imitent le masculin, mais sans original puisqu'elles imitent un homme qui n'existe pas. Puisque pour Marie-Hélène Bourcier " la queerisation du savoir se présente comme l'une des critiques les plus radicales de nos usages des catégories de genre, de sexe, de pensée mais aussi de nos pratiques de savoir et de la manière dont se transmettent et se diffusent les savoirs normatifs dans notre société. " (Bourcier, 2006 : 150), ne peut-on pas supposer que ces femmes artistes travesties sont en train de queeriser l'histoire de l'art ?

À l'heure où les hiérarchies entre les genres picturaux instaurés par l'Académie des Beaux-Arts en 1667 sont dissoutes, à l'heure où l'on prône l'interdisciplinarité en histoire de l'art en usant de diverses médiums tels que la peinture, la vidéo, la photographie, les sons et lumières, pourquoi ne pas aussi " déterritorialiser " les identités sexuées dans la création contemporaine ?

– Bibliographie

BARD, Christine et Nicole PELLEGRIN (1999). Femmes travesties : un " mauvais " genre, Toulouse, Clio et Presses Universitaires du Mirail, 299 p.

BOURCIER, Marie-Hélène (2006). Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs, Paris, Amsterdam, 249 p.

BUTLER, Judith (2005). Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion, Paris, La Découverte, 283 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980. Mille Plateaux, capitalisme et schizophénie 2, Paris, Minuit, 645 p.

DORFLES, Gillo (1977). Eux qui sont-elles ? : art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne, France, Paul Vermont, 126 p.

ELLIS, Havelock (1964). L'inversion sexuelle chez les femmes, Paris, Cercle du livre précieux, p.415- 460.

_____. _____ (1965). L'éonisme ou l'inversion esthético-sexuelle, Paris, Cercle du livre précieux, p 19-154.

FREUD, Sigmund (1969). La vie sexuelle, Collection Bibliothèque de Psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 159 p.

GRAND-CARTERET, John (1993). La femme en culotte, Paris, Côté-femmes, réédition de 1899, 167 p.

HALBERSTAM, Judith (1998). Female masculinity, Coll. " Gender Studies/Gay and Lesbian Studies/Cultural Studies ", Durham/Londres, Duke University Press, 329 p.

LEDUC, Guyonne (2006). Travestissement féminin et liberté(s), Paris, L'Harmattan, 439 p.

REY-FLAUD, Henri (1994). Comment Freud inventa le fétichisme...et réinventa la psychanalyse, Paris, Payot & Rivages, 349 p.

– Catalogue d'exposition

AMMAN, Jean-Christophe (1974). " Transformer " : Aspekte der travestie, Suisse, Musée des Beaux-arts de Lucerne.

BLESSING, Jennifer et Judith HALBERSTAM (1997). Rrose is a Rrose is a Rrose: gender performance in photography, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 222 p.

MARCADÉ, Bernard (1997). " Le devenir-femme de l'art ", dans Féminmasculin : le sexe de l'art, Paris, Centre Georges Pompidou, p 38-47.

REILLY, Maura et Linda NOCHLIN (2007). Global Feminisms: new directions in contemporary art, New York, Brooklyn Museum, 304 p.

Bienvenue à Hollywood ; femmes déshabillez-vous !

Par Pascale Bouchard et Jean-Simon Guay
Étudiante à la maîtrise en études littéraires, UQAM et étudiant à la majeure en cinéma et mineure en journalisme, UDM



Depuis quelque temps, l'image de la femme suscite un intérêt sans cesse grandissant au sein des communautés. Sans équivoque, la représentation de la femme propagée par les médias est un bon indicateur de la place qu'elle occupe dans la société. En effet, les hauts dirigeants médiatiques manipulent et façonnent l'image féminine selon une loi invisible, imposant ainsi une vision particulière de la femme au monde entier. Le corps féminin est observé, scruté, analysé et modelé afin de répondre à des critères trop souvent hollywoodiens. Dans le cinéma américain, la représentation du " deuxième sexe " à l'écran prend une valeur singulière, puisque c'est sur ce modèle que se forment les canons esthétiques actuels. Mais sur quels fondements se construit cette dictature de l'esthétisme féminin? Certaines théoriciennes se sont déjà penchées sur la question, dont Laura Mulvey, qui étudie le lien entre la psychanalyse et le cinéma d'un point de vue féministe. En analysant des films de l'âge d'or du septième art américain, celle-ci tend à démontrer que l'inconscient patriarcal impose une image unilatérale de la femme. Toutefois, qu'en est-il dans le cinéma d'aujourd'hui? En nous concentrant sur le cinéma hollywoodien, qui a manifestement une portée internationale importante, nous étudierons la représentation féminine depuis l'époque du cinéma classique jusqu'à aujourd'hui, de concert avec les théories mulvéennes. Parallèlement aux changements des mentalités, y a-t-il vraiment eu avancement depuis le cinéma muet, quant à l'image médiatique féminine projetée sur nos écrans?

Retour dans le passé

Dans son texte Plaisir visuel et cinéma narratif, publié en 1975, Laura Mulvey tente de comprendre comment le dispositif cinématographique reproduit l'image de la femme au sein d'un ordre symbolique patriarcal. Selon l'auteure féministe, " le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence " (Mulvey, 1975 : 18). Ainsi, l'homme utilise la femme afin de combler son désir scopophilique : terme utilisé par Freud pour désigner le plaisir de regarder. La femme se présente donc comme un objet érotique qui attire le regard de l'homme et se doit de répondre à son désir de voyeur en s'exhibant. Voici comment Mulvey qualifie cet exhibitionnisme de la femme au cinéma: " Traditionnellement, on exhibe la femme à deux niveaux : comme objet érotique d'une part pour les personnages de l'histoire et d'autre part pour les spectateurs dans la salle, avec une tension entre les regards d'un côté et de l'autre de l'écran " (Mulvey, 1975 : 18). Autrement dit, la scopophilie se partage entre le héros masculin dans le film et le spectateur devant l'écran de cinéma, réalisant tout deux un pacte à l'égard de la femme exhibée sous leurs yeux. Ce rapport voyeurisme/exhibitionnisme ne peut être mieux exprimé que dans le Rear Window de Hitchcock, car ce dernier en fait une véritable métaphore.

LES EXEMPLES OÙ LA FEMME EST MISE EN ÉVIDENCE SONT MULTIPLES ET RÉGULARISÉS DE SORTE QUE CELA EST DEVENU UNE NORMALITÉ.

Dans ce thriller des années 50, le personnage principal, Jeffries, est un photographe qui, en raison d'une fracture de la jambe, est " cloué à son fauteuil comme un spectateur de cinéma " (Doucet cité dans Mulvey, 1975 : 22). À l'aide de sa caméra, il en profite pour observer les va-et-vient de son voisinage depuis son appartement. Jeffries devient vite obsédé par ce petit manège et entraîne avec lui la très belle Lisa, interprétée par Grace Kelly. Cette dernière entre non seulement dans le jeu, mais devient rapidement la cible du voyeurisme de Jeffries et des spectateurs. La relation entre le héros-specateur-voyeur et Lisa prend alors une signification particulière. Douchet explique à cet effet : " Tant qu'elle restait du côté du spectateur, son amie Lisa l'ennuyait, il n'éprouvait qu'un faible désir sexuel à son égard. Lorsqu'elle franchit la barrière entre sa chambre et le bâtiment d'en face, leur relation retrouve une dimension érotique (Douchet cité dans Mulvey, 1975 : 22). Finalement, Lisa, élément passif, prend le rôle d'objet érotique lorsqu'elle est exhibée au regard du héros-spectateur.

Outre la fonction passive qu'occupe la femme dans le cinéma, Mulvey s'emploie à lui trouver un autre rôle. Toujours en référence à son analyse, il convient d'aborder un autre aspect important concernant le rôle de la femme dans le cinéma de l'époque classique. À cet effet, l'auteure démontre que la présence féminine tend à déconstruire le déroulement du récit et de l'action à l'intérieur même du film. En d'autres termes, l'histoire s'arrête pour donner place au spectacle érotique de la femme. Ainsi dit Mulvey : "La présence de la femme est un élément de spectacle indispensable aux films narratifs standards. Pourtant, sa présence visuelle tend à empêcher le développement de l'intrigue, à suspendre le cours de l'action en des instants de contemplation érotique " (Mulvey, 1975 : 18). Autrement dit, l'exhibitionnisme de la femme se présente comme le principal intérêt de la scène. On pourrait même avancer que cette exposition érotique est introduite dans le film strictement pour satisfaire le désir fantasmatique des personnages et des spectateurs masculins. " En elle-même la femme n'a pas la moindre importance " nous rappelle le réalisateur Budd Boetticher (Boetticher cité dans Mulvey, 1975 : 18). Il suffit de penser à toutes ces scènes où la femme se dénude sans que cela ne serve à la progression de l'action. Par exemple, Rita Hayworth dans Gilda (1946), Marlène Dietrich dans Morocco/Cœurs brûlés (1930) ou Mae West dans la plupart de ses films. " Les films commerciaux savent fort bien combiner spectacle et récit ", résume adroitement Mulvey (Mulvey, 1975 :18). En somme, le rôle de la femme est davantage d'offrir un spectacle érotique à l'homme que de faire avancer le déroulement du récit.

Qu'en est-il dans le cinéma contemporain?

Avec l'avènement du mouvement féministe des années 70, on pourrait croire que la femme a meilleure image dans le cinéma hollywoodien. Cependant, nous verrons que ce domaine cinématographique demeure majoritairement le fait d'hommes. Si bien que dans certains films la situation semble s'être détériorée. Pensons



Laura Mulvey

d'emblée à la célèbre série James Bond. Depuis ses débuts dans les années 60 jusqu'à ses plus récents films, Bond incarne sans retenue la domination masculine : " il est toujours prêt à exploiter le désir féminin tout en humiliant les femmes " (O'Shaughnessy, 2001; 22). En effet, la femme, toujours subordonnée à Bond, doit répondre à ses critères de beauté - et donc à ceux des diktats de la mode - pour pouvoir s'offrir à lui. Dans la même lignée que Mulvey, O'Shaughnessy souligne un point important quant au rôle qu'occupe la femme dans la série James Bond : " Les femmes sont [...] offertes tout simplement au regard [...] dans une tenue qui cache peu, ce qui signifie précisément qu'elles sont là pour être regardées " (O'Shaughnessy, 2001: 22). Rappelons-nous simplement Denise Richards, Terry Hatcher, Sophie Marceau ou Halle Berry afin de nous convaincre que la Bond girl :

doit savoir faire la sauce béarnaise aussi bien que l'amour. Il faut aussi qu'elle soit douée de tous les petits talents de société habituels. Des cheveux d'or. Des yeux gris. Une bouche à damner un saint. Un corps parfait. Et naturellement un grand sens de l'humour, de l'élégance et une dextérité convenable aux cartes. Il attend d'elle, encore, qu'elle ne commette pas d'erreur de parfums comme la plupart des Anglaises. Qu'elle sache s'habiller : il adore les robes noires surtout sur une peau bronzée, pas trop de bijoux et des ongles exempts de vernis.

Cette citation de Ian Flemming, créateur de James Bond, démontre bien l'esprit machisme qui émane de ces séries. En outre, le dévoilement de la fameuse Bond girl est toujours un événement très attendu ; on veut savoir qui fera la couverture de la prochaine revue Playboy.

Dans la même veine que la série James Bond, plusieurs scènes-types nous renvoient au spectacle érotique de la femme au cinéma, spectacle qui, comme l'a souligné Mulvey, se suffit à lui-même et freine la continuité du récit. Pensons simplement, à titre d'exemple, à la séquence très évocatrice du film Entrapment, dans laquelle Catherine Zeta-Jones se meut entre les pièges infrarouges sous le regard voyeur d'Anthony Hopkins. Ainsi, la fonction première de cette séquence n'est pas tant l'avancement du récit que la mise en scène du numéro érotique de Zeta-Jones. Même si tout porte à croire que la scène met de l'avant l'entraînement de la protagoniste à des fins utiles, l'attrait principal demeure l'observation du corps féminin en mouvement.

De la même manière, Rose (Kate Winslet) s'expose au regard de l'homme dans Titanic. Servant de modèle nu à Jack (Leonardo Dicaprio), l'héroïne s'étale gracieusement sur un fauteuil de façon à ce que nous puissions contempler sa beauté. Bien que cette scène soit esthétiquement intéressante, encore une fois, le récit se dissipe derrière l'aspect érotique mis à l'avant-plan. Enfin, ne voit-on pas dans ces séquences une représentation moderne des théories de Laura Mulvey? En effet, le désir scopophilique masculin observé antérieurement dans les films de l'époque trouve écho dans ces deux exemples. Plus précisément, Anthony Hopkins et Leonardo Dicaprio, dans leur rôle respectif d'observateur du corps féminin, illustrent parfaitement le voyeurisme mulvéen. Véritable alter ego du spectateur, les personnages masculins agissent, sous les ordres du réalisateur, afin de permettre à l'assistance de contempler le corps féminin.

La véritable action significative, celle qui fait vraiment avancer le récit, est mise de côté afin de laisser toute la place à la scène érotique de la femme. Enfin, d'un côté et de l'autre de l'écran, les hommes se réjouissent visuellement de ces séquences.

En outre, d'autres exemples réactualisent parfaitement les théories de Mulvey. En ce sens, la scopophilie masculine cinématographique et sa conséquence sur l'action filmique sont facilement repérables dans les exemples suivants : Out of Time (Eva Mendes courant sous la pluie en camisole blanche), Bedazzled (Elyzabeth Hurley, la diablesse sexy), Striptease, Charlie's Angels, American Pie, Lara Croft, les séries Ally Mcbeal ou Desparates Housewives, Elektra, Catwoman, Resident Evil, 300, Sin City, etc. Les exemples où la femme est mise en évidence sont multiples et régularisés de sorte que cela est devenu une normalité. Ainsi, le désir scopophilique de l'homme n'est-il pas comblé à tous les coups dans le cinéma d'aujourd'hui comme il l'était autrefois?

Par ailleurs, il faut bien se rendre à l'évidence, ce sont les hommes qui créent la plupart des films à grand déploiement. Cela dit, il ne faudrait pas oublier toutes ces femmes, de plus en plus nombreuses, qui produisent des films allant à l'encontre du modèle établi par les hommes. Cependant, peu de femmes se lancent dans la réalisation. À ce propos, la cinéaste argentine Maria Luisa Bemberg affirme qu'" elles n'osent pas oser ", en parlant des réalisatrices. Selon elle, le manque de femmes constitue le réel problème : " il existe peu de réalisatrices et [...] en général, nous les femmes sommes celles qui faisons des films sur les femmes, tout comme Scorsese, Coppola ou John Ford font des films sur les hommes ". N'oublions pas qu'en marge d'Hollywood se retrouve une panoplie de films déconstruisant les codes cinématographiques populaires. Malheureusement ceux-ci demeurent généralement dans l'ombre.

En somme, la choséification de la femme, utilisée afin de répondre aux désirs de l'homme prend son ancrage dans une réalité cinématographique bien évidente. La réactualisation des vieux clichés est encore chose courante dans le cinéma actuel. En comparant des films de l'époque à des films contemporains nous avons constaté que l'image de la femme est toujours prisonnière de ces stéréotypes. Sans équivoque, le corps féminin est encore utilisé à des fins de spectacle érotique, spectacle qui continue à vouloir satisfaire le désir scopophilique de l'homme. Même si la femme occupe une place plus importante dans le cinéma contemporain, il n'en reste pas moins qu'elle doit continuer à se dévêtir et à s'exhiber. Certes, la femme se retrouve plus visible aujourd'hui, mais à quel prix?

Visibilités subversives des femmes? Pas dans le cinéma hollywoodien d'aujourd'hui.

Bibliographie

BEMBERG, Luisa Maria, " Élever la voix " dans Lumières (Montréal), no 30, printemps 1992, p. 10-14.

FLEMING, Ian, Les diamants sont éternels, Paris, Gallimard, 2002.

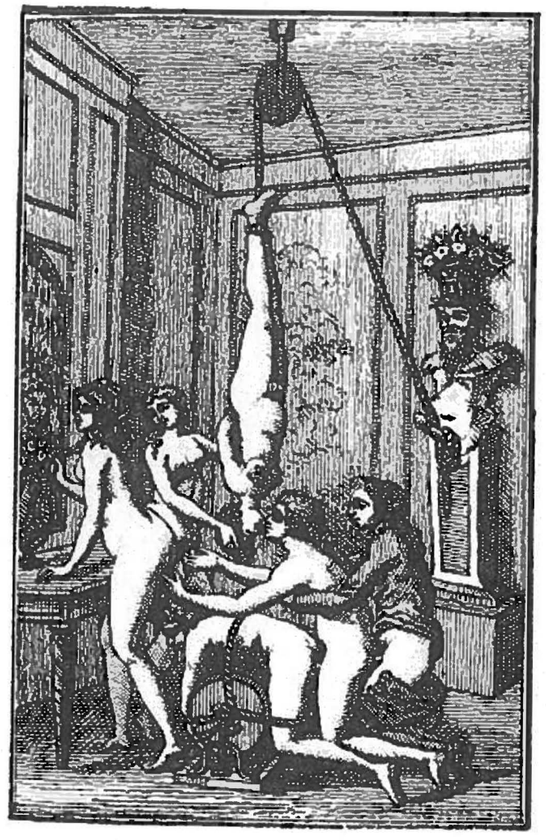
MULVEY, Laura, " Plaisir visuel et cinéma narratif " dans Cinemaction, (Paris) no 67, Corlet-Télérama, 1993 (1ère éd. Anglaise 1975), p. 17 à 23.

O'SHAUGHNESSY, Martin " Le séducteur, un macho comme les autres? " dans Cinémaction, (Paris) no 99, Corlet-Télérama, 2001, p.14-26.

Jeu(x) de pouvoir(s)

Martha Tremblay-Vilao
Étudiante au baccalauréat en études littéraires, UQAM

J'avais mis un de ces tailleurs sexy et trop serrés qui donnent l'assurance et la confiance d'une femme de pouvoir. J'avais la tête haute du haut de mes talons aiguilles aussi effilés que la silhouette modelée par ce costume noir, sobre, dissimulant assez bien ma perversion. J'appréhendais, dans cette pièce sombre et déserte, la venue d'un homme, cet homme que j'avais choisi avec précaution. Sous ma jupe de soie, mes genoux tremblaient dans l'attente.



Tu étais entré, discrètement, malfrat se préparant à un crime silencieux, refermant la porte tranquillement pour suspendre le mystère au creux du haut plafond. Je m'étais tournée vers le portrait accroché au mur, faisant mine d'être absorbée dans mes pensées, belle panthère d'indifférence. Tu t'étais avancé à pas feutrés. J'entendais, enchaîné à tes pas de velours, un cliquetis de métal évocateur qui faisait frissonner le bas de ma nuque. Je demeurais stoïque, les yeux fixés, le corps tourné vers le mur, dos à toi. Tu t'étais arrêté à deux pas de moi, le souffle court. J'avais hoché la tête, sans sourciller, fermement, avec conviction.

Tu m'avais empoignée par les bras, puis retournée violemment. J'avais retenu un cri au fond de ma gorge sèche, alors que tu me projetais sur la longue table de conférence. La douleur du choc se ralliait au plaisir de l'angoisse et au battement affolé de mon cœur. Tu avais menotté mes poignets aux accoudoirs de la chaise en cuir derrière moi. Je te sentais un peu décontenancé, tes gestes abrupts demeurant malhabiles et fébriles. Je t'avais regardé en te défiant de mes yeux verts, étincelants d'émeraude. De quoi avais-tu peur?

Je voulais que tu me frappes, que tu me frappes au visage. Je voulais sentir ta main se briser sur ma joue humide, sentir la marque de ton geste imprégnée dans ma chair. Je voulais garder cette empreinte à jamais, la porter avec moi comme une caresse de guerre.

Tu refusais pourtant d'obéir, hésitait à m'offrir ce plaisir de la violence. Tu t'étais immobilisé. Je te suppliais des yeux, toujours attachée à cette table, à ce désir montant d'être agressée là, dans la pénombre de cette pièce. Provocatrice, je t'avais craché au visage, dans le but

d'obtenir une réaction de ta part. Ta faiblesse me dégouttait, ta lâcheté faisait monter en moi une nausée insupportable. J'avais l'étrange impression d'être un vulgaire quartier de viande ligoté, allongé sur le comptoir, qu'un horrible cuisinier aurait refusé de faire cuire. Je fulminais.

La claque était venue sans que je ne puisse l'anticiper. Tes yeux maintenant féroces me fixaient avec une convoitise et une colère bestiales insoupçonnées. Tes sens s'éveillaient et je sentais une agressivité bien ancrée en toi qui amorçait sa montée, qui se révélait. Une peur m'avait prise au fond de la poitrine alors que tu évoluais dans la pièce, te mouvais autour de moi, chaque pas faisant résonner le gong du sadisme.

J'avais commencé à m'agiter, pauvre morceau de chair pris au piège. Le cuisinier s'était remis à l'œuvre, déterminé à mettre de côté tous ses principes et à ne rien épargner. Tu étais revenu vers moi, l'air plus furieux que jamais. Tu m'avais sauvagement ouvert les jambes, les avait liées l'une après l'autre aux chaises avoisinantes, à la limite de l'écartèlement. Je sentais la douleur irradier dans mes muscles tendus. Je glapissais de douleur et frémissais de désir, galvanisée par cette soudaine sensation qui attaquait mes membres inférieurs. Je ressemblais étrangement à ces portraits antiques représentant Jésus sur la croix dans sa splendeur de martyre. Une véritable œuvre d'art... J'avais échappé un cri, incapable de résister à la tension sexuelle horrible que mon corps écartelé subissait. Tu étais là, debout devait moi, imperturbable. Tu aurais pu me pisser dessus, j'en aurais frémis que davantage. J'étais là, offerte et soumise à toutes tes fantaisies; j'étais là, les cuisses ouvertes, le sexe déjà mouillé, à attendre la suite de mon supplice. Tu m'avais dit âprement de la fermer, de fermer ma grande gueule et de rester tranquille. Tu incarnais parfaitement ton rôle. Ton rôle c'était Marlon Brando, c'était un dur à cuire, c'était un homme viril comme il n'en existe plus; c'était le Marquis de Sade moderne. Tu étais ce modèle en disparition, étouffé entre les gros seins refaits de la femme d'aujourd'hui. Et moi, j'étais une femme, et j'étais parfois fragile. Mais j'étais une femme forte avant tout, dont le feu était intarissable. J'aimais me faire prendre par derrière, me faire prendre comme une salope. J'aimais être ta salope; et pas une de ces putes dans les magazines qui se servent de leur sexualité comme d'une parure à un million de dollar. Mon cul je te le donnais et avec grand plaisir; il ne valait rien et j'aimais que tu le frappes ou que tu le lèches, à ta guise. Ma plus grande force était ma passion pour toi, et elle dépassait tous les vieux préjugés et tous les tabous de fausse vierge en chaleur. Tu voulais me posséder, m'avoir toute entière dans une jouissance qui t'appartiendrait, et je m'y abandonnais, car cette jouissance serait mienne également.

Tu m'avais mis un bâillon. Tu me l'avais enfoncé dans le fond de la bouche, comme tu y enfonces ton sexe pour me faire taire ou pour te soulager en moi. Déjà, ma jupe était relevée et ma petite culotte déchirée, et tu lacérais mon sexe de ta langue farouche, agaçant mon clitoris du bout des dents, loup apprêtant sa proie avant de la dévorer. J'exultais, mes jambes se débattant tant bien que mal, prise dans l'étau de plaisir que tu m'infligeais, désespérée de toi. En me mordant le cou tel un vampire en sevrage, tes doigts agiles et tranchants s'étaient engouffrés en moi, transperçant ma féminité avec force et rigueur. Je ne sentais plus le sang circuler dans mes jambes, concentré qu'il était à faire coaguler mon cœur et mon sexe gonflés. J'avais envie de hurler et de te couper les doigts un à un comme le font les tortionnaires. Nonchalamment, tu avais lentement enlevé ton

J'AVAIS L'ÉTRANGE IMPRESSION D'ÊTRE UN VULGAIRE QUARTIER DE VIANDE LIGOTÉ, ALLONGÉ SUR LE COMPTOIR, QU'UN HORRIBLE CUISINIER AURAIT REFUSÉ DE FAIRE CUIRE. JE FULMINAIS.

Ton rôle c'était Marlon Brando, c'était un dur à cuire, c'était un homme viril comme il n'en existe plus; c'était le Marquis de Sade moderne. Tu étais ce modèle en disparition, étouffé entre les gros seins refaits de la femme d'aujourd'hui.

veston pour le déposer sur le dossier d'une chaise, pour ensuite t'empresser de bander mes yeux avec ta cravate dénouée. Angoissée, j'avais perçu un son métallique, puis le bruissement des pantalons qui tombent au sol avant de sentir une chaleur étrange et douloureuse se répandant sur mes jambes écartelées. J'étais ta pute, ta chienne, ta pouffiasse, récipiendaire de toutes tes déjections, de toutes tes frustrations projetées sur moi, et avec lesquelles je me gavais, me gavais infiniment. Je voulais recevoir toute ta violence comme un jet de pisse chaude, pour enfin me dire que je n'étais pas rien pour toi, qu'au contraire j'étais tout : le beau et l'abject, le désirable et le méprisable.

Après m'avoir insultée comme jamais personne ne l'avait fait auparavant, je t'avais imploré de me prendre maintenant, d'enfoncer ton membre fier dans mon con, d'en finir avec cette torture qui était en train de m'achever en exigeant de moi une force supérieure. J'allais jouir avant même que tu me pénètres, que tu défonces cette barricade de non-dits ou de sous-entendus. Le jeu tenait place au-delà de toute parole et de toute censure, et me faire l'amour aurait enfreint les règles, défait les codes. Je gisais là, sur cette table, à moitié nue et sale de toi, les poings liés et les yeux bandés tout comme mon sexe. Je gisais là, attendant la fin de ce martyre délicieux, alors que toi, me maudissant de tes paroles et de tes gestes, te maudissait toi même de m'aimer aussi piètrement. Quant à moi, je ne vivais que par ce mal que me témoignait ta passion, que par cette idée que je pouvais recevoir tout ton malheur et le porter sur moi et en moi, tel un déversement de sperme qui ne contribuerait qu'à rendre ma peau plus douce et mon sourire plus étincelant. Je voulais être ta femme; celle qui recueillerait ta violence comme une offrande sacrée; celle qui pourrait se saisir de ta brutalité pour l'enfermer à double tour dans le temple secret de son antre. J'étais belle, ligotée de douleur à cette longue table, et toi tu étais triste. Ta bague glissait de ton doigt comme une larme qui tarde à se déclarer, qui s'emprisonne entre deux lignes d'un contrat. Jusqu'à la fin de mes jours, j'étais ton esclave, et, jusqu'à la fin de tes jours, tu étais ton propre bourreau.

Jamais je ne m'étais sentie aussi vivante qu'attachée dans la noirceur d'une salle de conférence, tes yeux tristes emprisonnés dans ma chatte, ton cœur dur emprisonné dans le creux de mon ventre, palpitant au rythme de ta ceinture de cuir flagellant ma peau chatoyante.

Je souriais intérieurement, car moi j'étais seulement attachée à une chaise, alors que toi, la peau tirée et les lèvres tremblantes de sanglots, tu étais attaché à moi par des liens invisibles, plus puissants que toute lanière ou que toute chaîne.

Moi, j'étais libre.

L'art de la convulsion :
4.48 Psychosis et le In-Yer-Face Theatre

Anne-Marie Auger
Étudiante au certificat en études féministes, UQAM

Le théâtre de la cruauté, précurseur du In-Yer-Face Theatre aux États-Unis et en Grande-Bretagne, puise sa force dans la violence d'une énergie pure. Dès 1932, Antonin Artaud remet en question la fonction de la dramaturgie moderne en voulant mettre de l'avant " quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères, ou le développement, chaotique en apparence, des images du rêve dans le cerveau, et ceci par un enchaînement efficace, une vraie mise en servage de l'attention " (Artaud : 1964, 141). On retrouve cette même force émotive dans l'œuvre de Sarah Kane, une jeune dramaturge anglaise qui met prématurément fin à ses jours en 1999. Son théâtre dépasse la simple représentation de la réalité et la logique des contingences humaines pour provoquer un impact direct sur le spectateur. Sa pièce 4.48 Psychosis , qu'elle écrit peu de temps avant sa mort, présente une rupture entre le corps et l'esprit. Le langage, au même titre que le corps et la mise en scène, y est une représentation de la surconscience du personnage principal. Nous aborderons ici les différents visages de la cruauté dans la dernière pièce de Kane, tout en offrant une relecture d'une œuvre qui a, malheureusement, trop souvent été reconnue par les médias uniquement pour sa valeur " posthume ". Nous proposons de relire 4.48 Psychosis - dans toute son autonomie - comme une mise en scène radicale de la cruauté à travers, notamment, la violence faite au corps, la mise en scène singulière et le travail sur le langage.

Le mouvement In-Yer-Face Theatre, né dans les années 90 en Grande-Bretagne, rejoint les grands principes du théâtre de la cruauté d'Artaud en s'articulant d'abord autour d'un désir de briser l'ordre en place. Le sexe et la violence, particulièrement, sont utilisés pour sortir le public de sa passivité traditionnelle. La mise en scène et la mise en texte acquièrent un rôle fondamental dans cette dramaturgie. La définition du In-Yer-Face Theatre que propose Alecks Sierz, l'instigateur du mouvement, permet déjà de reconnaître certaines caractéristiques fondamentales qu'on retrouve également dans 4.48 Psychosis :

[...] the language is filthy, there's nudity, people have sex in front of you, violence breaks out, one character humiliates another, taboos are broken, unmentionable subjects are broached, conventional dramatic structures are subverted. At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces you to react - either you want to get on stage and stop what's happening or you decide it's the best thing you've ever seen and you long to come back the next night. As indeed you should. (Sierz: 2000, en ligne)

Le In-Yer-Face Theatre s'articule donc autour de la notion de " performance ", c'est-à-dire un art où " l'accent est mis sur l'éphémérité et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée " (Pavis : 2002, 246). Dans cette optique, le pouvoir d'une pièce est estimable dans sa capacité à bouleverser le spectateur. La représentation théâtrale ne peut plus seulement inciter à la réflexion, mais se doit de provoquer une réaction. La cruauté, dans cette logique, devient l'outil idéal pour sortir le théâtre de son hibernation. On pose la violence, le crime, le macabre et l'étrange comme trames de fond d'un théâtre qui dérange.

Le discours théâtral que nous propose Sarah Kane à travers 4.48 Psychosis possède un double destinataire. À

cause de la charge émotive du texte, le personnage sur scène s'adresse autant à ses homonymes qu'au public. Le spectateur se retrouve donc pris au milieu de l'action qui a lieu sur scène. La ségrégation des espaces (scène et salle) est minimale, puisqu'on vise avant tout à happer le spectateur afin de provoquer chez lui une réaction.

Dans son premier manifeste du théâtre de la cruauté, Artaud avance que le théâtre est tributaire de l'expression dynamique de la parole et de sa possibilité d'expansion hors des mots (Artaud : 1964, 138). Selon lui, le langage est donc à la fois auditif et visuel. La communication entre comédiens et spectateurs passe par les sons (intelligibles ou non), mais également par les



Sarah Kane

mouvements, les attitudes et les gestes. On renverse donc l'habituel schéma de la communication, où la parole engendre une idée qui provoque une émotion, pour arriver à parler directement aux sens du spectateur. Même si l'œuvre contient une partition verbale, celle-ci ne représente pas l'entièreté de la production théâtrale. Le texte s'inscrit dans une filiation directe avec le jeu et la mise en scène. L'acteur sur scène est un " corps parlant ", un outil de langage. La parole, dans 4.48 Psychosis, est une inscription de l'identité névrosée.

Le texte de Sarah Kane est chargé de connotations de la violence faite au corps. Celui-ci est continuellement détruit, coupé, taillé en miettes :

Cut out my tongue
tear out my hair
cut off my limbs
but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth gouged out my eyes
than lost my love (PSY, 28)

La cruauté passe par l'acte même de la verbaliser. Kane s'attarde longuement aux blessures corporelles à infliger ou celles qui ont déjà été infligées. Cependant, la torture physique transcende le langage puisque la parole articulée s'efface derrière le rythme brut des mots. Tout l'univers textuel renvoie au thème de la destruction :

flash flicker slash burn wring press dab slash
flash flicker punch burn float flicker dab flicker
punch flicker flash burn dab pres wring press
punch flicker float burn flash flicker burn (PSY, 29)

Ici, le signifié laisse place au signifiant, une musique saccadée d'où s'échappent les pensées des personnages. Le rythme passe également par la répétition des mots, des phrases et des nombres . L'idée de mort et de maladie - physique et mentale - sont omniprésentes dans l'œuvre de Sarah Kane. La violence est intrinsèque au langage, qui multiplie ses formes dans la pièce.

La cruauté dans 4.48 Psychosis s'articule à travers un schisme entre le corps et l'esprit. Cette rupture profonde pose la limite entre le corps violenté et l'esprit destructeur. Il y a d'abord chez Kane le poids de la violence contre soi et du corps malade : la psychose. Notons que le Larousse de la psychologie définit ce trouble comme une "maladie mentale grave caractérisée par la perte du contact avec le réel et l'altération foncière du lien interhumains [...] " (Sillamy : 1967, 235). Nous trouvons donc dans la psychose à la fois la racine et l'écho de cette rupture entre corps et esprit. Une phrase, plusieurs fois répétée, est particulièrement symbolique de cette

division : " Hatch opens / Stark light " (PSY, 28), qu'on pourrait traduire par l'ouverture des rideaux au théâtre et donc, métaphoriquement, par une lucidité nouvelle.

Dans 4.48 Psychosis, Sarah Kane oppose au corps altéré par la maladie une illumination de l'esprit. Plus le récit avance, plus Kane fait état de ce combat intérieur où chaque lacération semble éveiller la sur-conscience. Il s'opère une mutation chez le personnage principal : l'esprit se détache du corps par une extrême lucidité.

DANS LE COMBAT MÉTAPHORIQUE ENTRE CORPS ET ESPRIT QUE PRÉSENTE LA PIÈCE, L'ISSUE SE SITUE DONC DANS LA TÊTE DU PERSONNAGE. L'ESPRIT DESTRUCTEUR FINI PAR TRIOMPHER SUR LE CORPS VIOLENTÉ.

Cette sur-conscience provoque un profond sentiment d'étrangeté chez le personnage principal: " It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind " (PSY, 43). La psychose, qui lui fait perdre tout contact avec la réalité, l'oblige à vivre avec une totale inconnue.

A table two chair and no windows
Here I am
And there is my body
Dancing on a glass (PSY 28)

Dans la pièce, la réalité est évasive et se rapproche du rêve. Cette idée de rêve éveillé est renforcée par une mise en scène qui propose une grande liberté. La représentation de la pièce n'obéit pas à des règles classiques. Le texte est "ouvert" et ne comporte aucune annotation quant à une possible représentation. Au niveau des personnages, 4.48 Psychosis pourrait être aussi bien joué par une seule personne (le texte se résumerait alors à un long monologue, le personnage jouant lui-même les voix qu'il entend), que joué par plusieurs personnages différents. La mise en scène ouverte de la pièce de Kane rejoint donc l'esprit du texte, évasif et névrosé.

Dans le combat métaphorique entre corps et esprit que présente la pièce, l'issue se situe donc dans la tête du personnage. L'esprit destructeur fini par triompher sur le corps violenté. La lucidité dans l'œuvre de Sarah Kane augmente la souffrance mentale, qui devient rapidement trop tortueuse. Le personnage principal porte en lui le poids du corps blessé, de la violence infligée. La longue énumération des médicaments ingurgités et de leurs effets secondaires en témoigne :

Sertraline, 50 mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17kgs), increase un suicidal thoughts, plans and intention. Discontinued following hospitalization

Zopiclone, 7.5mg. Slept. Discontinued following rash. Patient attempted to leave hospital against medical advice. Restrained by three male nurses twice her size. Patient threatening and uncooperative. Paranoid thoughts - believes hospital staff are attempting to poison her. [...] (PSY, 22)

Ce dernier monologue se situe à la limite de la simple lecture d'un rapport médical. La protagoniste parle d'elle-même comme d'une étrangère. Elle énumère machinalement les traitements dans un lexique scientifique, se détachant tranquillement du corps malade qui pèse sur elle.

Le point culminant de cette sur-conscience de l'esprit dans 4.48 Psychosis semble se situer dans le " RSVP ASAP " (PSY, 12) lancé comme un appel à l'aide de l'esprit au corps malade. On cherche une réponse, une réaction. Le suicide, ultime point de non-retour, tranche définitivement la rupture entre corps et esprit. Dès le début de la pièce, on l'inscrit comme la victoire de l'esprit sur le corps : " I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide " (PSY, 5). Le geste de s'infliger la mort se pose comme l'exacer-

bation de l'extrême lucidité du personnage principal. Le suicide devient la solution finale à tous les maux physiques. Puisque l'espoir est inexistant, la mort est l'ultime moyen d'éteindre à la fois la colère et la fatigue qui grondent en elle, la psychose qui la rend si étrangère à elle-même :

Yes. It's fear that keeps me away from the train tracks. I just hope to God that death is the fucking end. I feel like I'm eighty years old. I'm tired of life and my mind wants to die. (PSY, 9)

Toutefois, lorsqu'on la questionne sur la raison qui l'a poussée à se tailler les veines au début de la pièce, la protagoniste refuse d'affirmer que c'est pour se soulager d'une quelconque tension. À ce stade, la violence faite au corps ne semble donc pas émaner de la rupture entre corps et esprit, le personnage refusant d'ailleurs d'avouer qu'elle est malade. Elle affirme plutôt que le geste était amusant, qu'il lui a fait du bien (PSY, 15). Cependant, plus le récit avance, plus on sent cette lourde tension qui provoque la mutilation. Le poids du corps est donc ancré dans le texte de Kane, qui l'inscrit comme le reflet tangible d'une existence tortueuse. La pièce offre un corps blessé qu'on maltraite à la fois par simple plaisir et pour se soulager d'une quelconque faute.

Ce dernier thème de la faute est omniprésent dans 4.48 Psychosis. Le personnage principal semble hanté par la question de la responsabilité de ses actions.

It's not your fault, that's all I ever hear, it's no your fault, it's an illness, it's not your fault, I know it's not my fault. You've told me that so often I'm beginning to think it is my fault. (PSY, 18)

La maladie mentale se pose comme principal outil de déresponsabilisation dans 4.48 Psychosis. La psychose, par la perte de contact qu'elle forge avec le réel, invaliderait les choix de la protagoniste. Cette tentative d'absolution provient toutefois de l'extérieur : ce sont les autres qui tentent de convaincre la jeune femme qu'elle n'est pas responsable, alors qu'elle s'obstine à vouloir se punir. L'éducation chrétienne de Sarah Kane n'est peut-être pas étrangère à cette obsession pour la Faute. On retrouve dans l'œuvre de la dramaturge une récurrence des thèmes de la Faute et de la pénitence; des sujets omniprésents dans la tradition judéo-chrétienne.

À la lumière de cette analyse, il apparaît donc que la pièce 4.48 Psychosis de Sarah Kane s'impose comme une figure-phare du In-Yer-Face Theatre en s'articulant à-même la thématique de la cruauté. La violence faite au corps, la mise en scène singulière et le travail sur le langage s'inscrivent dans une violente rupture entre le corps et l'esprit. Dans cette optique, l'art devient une convulsion chaotique qui vise avant tout à brusquer le spectateur. Pour reprendre les mots de Martin Crimp, la pièce de Kane puise donc sa force dans la performance, " la pornographie radicale [...] d'un corps brisé et abusé " (Crimp : 2004, 175). Tout porte à croire que cette cruauté au théâtre serait plus choquante que celle projetée au cinéma à cause de la question de l'hyperréalisme. En effet, le poids de la présence des corps théâtraux impose un violent réalisme chez le spectateur. Alors qu'au cinéma, la ségrégation entre l'écran et la salle impose une certaine distance critique, le spectateur de théâtre assiste de façon plus " directe " à la performance scénique. Le jeu de l'acteur, plus particulièrement dans une optique de dramaturgie postmoderne qui vise à briser les limites établies, est donc plus apte à brusquer le spectateur de théâtre.

Bibliographie

ARTAUD, Antonin (1964) Le théâtre et son double, Paris : Gallimard, 251 p.

KANE, Sarah (2000). 4.48 Psychosis, Londres : Methuen Drama, 43 p.

PAVIS, Patrice (1997). Dictionnaire du théâtre, Paris : Éditions Armand Colin, 447 p.

SIERZ, Aleks (2000). In-Yer-Face Theatre: British Drama Today, [en ligne], www.inyerface-theatre.com, (page consultée le 1er mars 2007).

SAUNDERS, Graham (2004). Love Me or Kill Me : Sarah Kane et le théâtre, Paris : L'Arche, 317 p.

SILLAMY, Norbert (1967). Dictionnaire de la psychologie, Paris : Larousse, 319 p.

Le corps ennemi : la (dé)construction des genres dans Boys Don't Cry

Anne-Marie Auger
Étudiante au certificat en études féministes, UQAM

More and more, it feels like I'm doing
a really bad impersonation of myself.
Chuck Palahniuk

Le 31 décembre 1993, dans la petite communauté de Falls City au Nebraska, Brandon Teena est froidement violé et assassiné par ceux qui se disaient ses amis. Le jeune homme, né avec des organes génitaux féminins, avait, comme unique " crime ", caché sa véritable identité sexuelle aux gens qui l'avaient accueilli dans leur village. Souffrant d'une dysphorie de genre, où identité sociale et sexe biologique ne s'entendent pas, la vie est devenue un enfer pour lui et s'est malheureusement terminée tragiquement. Ce fait divers, un des pires épisodes de l'histoire de la transphobie américaine, a inspiré Kimberley Peirce pour son film Boys don't cry (1999), qu'elle a à la fois scénarisé et réalisé. Peirce offre un point de vue singulier sur la transphobie sociale aux États-Unis, un phénomène discriminatoire (et parfois même aversif) envers les transsexuels et les transgenres. Dans son film, Kimberley Peirce met en scène la déconstruction et la confusion des genres sexuels. Nous analyserons les principaux mécanismes de déconstruction de l'identité du protagoniste en remettant en question la relation entre sexe et genre dans le film. Pour ce faire, nous nous attarderons principalement à la représentation d'un flou identitaire à travers le corps et le langage. L'analyse offrira un point de vue queer sur la question du transgenre et s'appuiera principalement sur les théories de Judith Butler et de Marie-Hélène Bourcier.

Rapport au corps

Dans Boys don't cry, Kimberley Peirce met en scène un corps androgyne privé de signes distinctifs quant à son identité sexuelle. Le physique de Brandon Teena s'inscrit à même la confusion des genres. Le corps délicat de l'actrice Hilary Swank, ses cheveux courts et son visage angulaire complexifient l'identification spectatorielle. Le corps androgyne est, par conséquent, posé comme un reflet de l'ambiguïté sexuelle : Brandon n'est ni complètement homme, ni complètement femme, mais se situe plutôt dans un flou identitaire. Il se construit une identité masculine en utilisant des codes typés : voix grave, vêtements, démarche, façon de fumer, de boire, de se battre, etc. C'est donc par mimétisme que le jeune transgenre construit sa virilité. Il réfute sa féminité en bandant ses seins et en cachant systématiquement tout signe qui pourrait l'affilier au monde des femmes (les tampons, par exemple). Cette confusion dans le rapport au corps, comme le souligne Judith Butler, va dans le sens des nouvelles théories sur le genre sexuel :

L'institution de nouveaux modes de réalité passe notamment par la corporalisation [embodiement], pour laquelle le corps n'est pas compris comme un fait établi et statique, mais comme un processus de maturation, un devenir qui, en devenant autre, excède la norme, la retravaille et nous montre que les réalités auxquels nous pensions être confinés ne sont pas gravées dans le marbre. (Butler, 2006 : 43-44)



Butler affirme ainsi que le corps n'est pas un fait statique, mais mouvant, et que le concept infiniment complexe de genre sexuel doit être approché dans un spectre plus large que les limites du corps physique et de la taxinomie spécifique. À la manière du jeune Orlando dans le film homonyme (Sally Potter, 1992) à qui la reine confie " Do not fade, do not wither, do not grow old ", et dont la beauté semble s'incarner dans l'absence d'une identité sexuelle tranchée, Brandon Teena remet en question les frontières des genres. Si son corps androgyne soulève des interrogations chez le spectateur, c'est que sa beauté s'inscrit dans une ambiguïté, une mouvance.

Toujours dans une optique de rapport au corps, le film Boys don't cry s'articule autour d'un syntagme de l'image. Les photos polaroïds semblent en effet s'inscrire comme un motif récurrent dans l'œuvre de Peirce. Dans la première partie du film, celle qui met en scène Brandon et Lana, libres et appuyés par leur famille et leurs amis, les deux amoureux ne cessent de se prendre mutuellement en photo. Le spectateur assiste à plusieurs scènes de poursuites où chaque instantané d'une vie amoureuse est capté sur pellicule. Lorsque le secret sur l'identité sexuelle de Brandon est finalement mis à jour, le jeune transgenre brûle tous les documents. Les photographies sont, dans le film, autant un reflet du bonheur de Brandon et Lana que les témoins douloureux d'une réalité identitaire.

Problèmes de grammaire

Il existe, dans la grammaire sexuelle applicable aux genres, un certain flou langagier. Il se pose un véritable labyrinthe de vocabulaire au moment d'aborder la question d'un genre qui transcenderait la traditionnelle opposition binaire entre masculin et féminin. Ainsi, on distingue normalement travesti (celui qui adopte les comportements du sexe opposé, terme qui se sub-divise en drag queen et drag king) et transsexuel (celui qui change de sexe biologique). Toutefois, le terme " transgenre " est toujours absent des dictionnaires contemporains. Il s'agirait d'un néologisme français dont l'usage est encore restreint et qui identifierait le conflit entre l'identité psychique et sociale et le sexe biologique. Notons aussi que Judith Butler parlera de gender-crossing (identification avec le sexe opposé) et Marie-Hélène Bourcier de gender blender (le phénomène plus général de déconstruction des genres). Face à ces multiples définitions, il est évident que le flou langagier dans la grammaire sexuelle influence certainement de façon négative la nomination des genres.

Dans le film Boys don't cry, Brandon est incapable de verbaliser ce qu'il est réellement, ni de s'identifier à qui que ce soit. Lorsque Lana lui demande ce qu'il est, alors qu'il se retrouve dans la section des femmes de la prison, Brandon est incapable de donner une réponse claire. De plus, lors de son passage à la cour, il ne réagit pas à l'appel de son nom civique, Teena Brandon, comme par rejet de cette identité féminine. Ce mutisme en dit long sur l'ambiguïté de son rapport au genre. Brandon n'est ni une lesbienne qui aimerait Lana comme une femme en aime une autre, ni un transsexuel à cause du poids de

son corps féminin (concept qu'on analysera plus en profondeur en troisième partie). De plus, son rapport au genre transcende la filiation du travesti (qui relève du déguisement, voire du burlesque, et non pas d'une identification réelle au genre opposé). Nous sommes bien devant un cas de transgenre où, comme le soutient la théorie de Butler, de gender-crossing.

Le film de Kimberley Peirce met donc en scène une véritable crise de la grammaire sexuelle qui oblige à repenser les traditionnels schémas masculins et féminins. À ce sujet, Marie-Hélène Bourcier propose de " queeriser " la grammaire sexuelle, c'est-à-dire de tenir compte de la théorie queer pour questionner le genre afin de

> [...] reprendre la réflexion sur le travestissement en ne négligeant plus le point de vue et les conceptions des minorités sexuelles concernées qui se sont vues objectivées par les discours médicaux, juridiques, psychiatrisants, hétéronormatifs. (Bourcier, 2001 : 53)

Dans cette optique, " queeriser " le discours sur les genres revient à le repenser hors de son hétérocentrisme. Cette nouvelle identité queer est construite, mouvante et libre, dans la mesure où elle n'est pas pensée comme complémentaire à son contraire (concept qui s'actualise dans le couple hétérosexuel). Le genre, indépendamment du sexe biologique, est produit dans un discours culturel.

Michel Foucault s'est déjà penché, dans le passé, sur cette question du discours et soulignait dans son premier essai sur la théorie sexuelle que " [...] le sexe est, de toute façon, devenu quelque chose à dire, et à dire exhaustivement selon des dispositifs discursifs qui sont divers mais qui sont tous à leur manière contraignants. " (Foucault, 1976 : 45) Le sexe est donc, en tant que produit du discours, construit et dénaturalisé. La dynamique du langage s'inscrit dans une lutte de pouvoir puisque le discours hétéronormatif produit un système langagier qui lui est propre. Dans cette optique, refuser de nommer le transgenre revient à nier l'existence de marginalités sexuelles. Dans Boys don't cry, le pouvoir repose entre les mains des villageois, un groupe de rednecks blancs et catholiques. Si Brandon nage dans un flou identitaire et qu'il est incapable de se situer par rapport à ce groupe dominant, c'est d'abord parce qu'il ne sait pas qui il est.

(Dé)construction et confusion des genres

Face à un problème de grammaire sexuelle, on perçoit rapidement les limites du discours hétéronormatif. La taxinomie sexuelle dominante est excessivement restrictive, dans la mesure où elle ne tient nullement compte de la fragmentation de l'individu. Comme le souligne Judith Butler, l'identité sexuelle est avant tout plurielle.

> " Être " une femme ne définit certainement pas tout un être; le terme n'arrive pas à l'exhaustivité, non qu'il y aurait une " personne " non encore genrée qui transcenderait l'attirail distinctif de son genre, mais parce que le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités. (Butler, 2005 : 62-63)

Le genre est donc, comme le corps dans l'embodiement, un concept non-statique, mais plutôt en mouvance permanente. Le film Boys don't cry présente, quant à lui, une dysphorie de genre où le protagoniste n'arrive pas à s'inscrire dans les limites de la taxinomie sexuelle dominante. Devant la complexité de son rapport au corps et au genre, Brandon rejette son identité féminine et éprouve un dédain pour son propre corps féminin. La violence de ce rejet culmine dans les scènes précédant le viol. Alors que Tom et John le déshabillent avec brutalité dans la salle de bain pour mettre Lana face à la " vérité " de son identité, on perçoit dans le regard de Brandon une honte - voire un profond dégoût - pour l'image que lui renvoie le miroir devant lui. Cette scène dans la salle de bain, ajoutée à celle du viol final, porte en elle une grande violence puisqu'elle représente également, pour les agresseurs de Brandon, l'unique façon de confirmer le genre du jeune homme. Par le viol, Tom et John affirment leur identité masculine, leur virilité, et,

parallèlement, la féminité de Brandon Teena. La sexualité s'ancre ici dans un rituel, un rite de passage où le viol confirme les rôles identitaires.

D'un point de vue social, nous avons vu que de se référer uniquement aux matrices " masculin " et " féminin " dans un discours sur le genre revient à invalider l'identité d'une sphère sociale qui n'entre pas dans ce cadre binaire. Il ne faut pas oublier que les transformations identitaires font autant partie du genre que ses expressions les plus normatives. La rhétorique féminin-masculin pose des frontières et oblige les individus à se positionner d'un côté ou l'autre de la marge. Face à un système binaire comme celui qui a marqué l'histoire occidentale, on multiplie les genres. Le transgenre

La dynamique du langage s'inscrit dans une lutte de pouvoir puisque le discours hétéronormatif produit un système langagier qui lui est propre. Dans cette optique, refuser de nommer le transgenre revient à nier l'existence de marginalités sexuelles.

semble s'articuler dans cette logique postmoderne de déconstruction des marges sexuelles.

De [comprendre le travestissement] comme une manifestation parmi d'autres de la déstabilisation des frontières qui ont été assignées entre les genres [...] qui oblige à dénaturaliser et à déconstruire le système binaire sexe/genre hétérosexuel et à le penser en fonction d'une reconfiguration des identités de genres, des identités et des pratiques sexuelles.
(Bourcier, 2001 : 165)

Comme le soutient Marie-Hélène Bourcier, les théories queer invitent à repenser la représentation de l'identité sexuelle humaine. Plusieurs théoriciens, Butler et Bourcier particulièrement, se sont penchés sur les mécanismes de déconstruction du genre et du rapport au corps. Comme le résume bien Éric Fassin dans le préface de Troubles dans le genre : " [Butler] choisit de s'intéresser au corps non comme une réalité préalable, mais comme un effet bien réel des régulations sociales et des assignations normatives. " (Butler, 2005 : 10) Depuis les premières vagues féministes, on observe un mouvement centrifuge sur le plan de l'intérêt pour la sexualité normative. On institue de nouveaux modes de réalité qui posent l'identité avant tout comme une construction sociale. Dans cette logique, l'identité n'a pas de cohérence interne, mais agit plutôt comme une construction fictive et mouvante.

Il est notablement postmoderniste, dans une société comme la nôtre, de prendre appui sur une théorie queer qui s'inscrit à même la confusion des genres et des représentations. Devant l'éclatement des structures sociales et des références établies, on peut repenser les modèles de représentation traditionnels. D'un point de vue sociologique, la Raison (ce qui a été et ce qui doit être) n'est plus la référence absolue et déterminante. L'ambiguïté et la fragmentation de l'individu sont également des facteurs caractéristiques de la Postmodernité. Dans cette optique, il est plus complexe de faire entrer les individus dans des catégories sexuelles exhaustives. On déconstruit les genres en place, sans nécessairement en reconstruire de nouveaux (comme c'aurait été le cas dans une société moderne, axée sur le progrès), puisque l'avènement de nouvelles structures identitaires se poserait comme un paradoxe aux fondements de la théorie queer. Dans une société postmoderne, le morcellement de la sphère sociale et individuelle pousse donc à puiser au-delà d'un système binaire hétéronormatif et à repenser complètement le système en place.

Finalement, il aurait également été intéressant de s'attarder à la question de la transphobie sociale aux États-Unis. Nous pouvons nous demander si cette discrimination des transsexuels et les transgenres est le résultat ou la cause du flou identitaire dans lequel baigne la société occidentale. Il est évident que le postmodernisme, caractérisé par l'éclatement et le morcellement de la société, a créé de nouveaux modèles de représentation. Cependant, on pourrait aussi croire qu'une société qui pose des frontières rigides et pratiquement incontournables provoque nécessairement un retour du balancier et une création de nouveaux standards sexuels. On a peu à peu dénaturalisé les liens classiques entre sexe et genre, ce qui a provoqué un certain flou identitaire au niveau social (repérable, notamment, dans la grammaire sexuelle).

Bibliographie

BOURCIER, Marie-Hélène (2001). Queer zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs, Paris, Éditions Balland, 247 p.

BOURCIER, Marie-Hélène (2000). " Boys Don't Cry ou le mélange des genres ", Libération, no 5880, p. 6.

BUTLER, Judith (2006). Défaire le genre, Paris, Éditions Amsterdam, 311 p.

BUTLER, Judith (2005). Troubles dans le genre : pour un féminisme de la subversion, Paris, Éditions de la Découverte, 283 p.

FOUCAULT, Michel (1976). Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 211 p.

Subversions mensuelles : Usage des produits menstruels réutilisables

Marie-Claude De Souza, Caroline L'Heureux et Judith Jacques
Membres du GRIP de l'UQÀM

Les menstruations constituent un phénomène relevant, a priori, de la sphère de la biologie puisqu'elles sont généralement définies et connues comme étant la manifestation la plus visible du cycle. Il est déplorable de constater que des préjudices à l'égard des femmes et de l'environnement émanent des activités de production, d'utilisation et de gestion des produits menstruels jetables. L'intérêt porté aux menstruations dans ce texte concerne principalement l'environnement et les femmes. Il s'inscrit par ricochet dans une perspective écoféministe, celle-ci rejetant le postulat du rationalisme occidental qui définit les femmes et la nature comme un " autre " qui est manipulable (Falquet, 2002 : 34). Le point fondamental de la réflexion écoféministe est l'acceptation et la désaliénation du lien entre les femmes et la nature et aussi entre l'être humain et la nature ce qui, pour les multiples féminismes, constitue une continuation de l'inféodation des femmes (Morin, 1994 : 370). Toutefois, ce texte ne vise pas à cultiver ce lien dubitable associant aveuglément le rôle des femmes à celui de " soignante " de la terre, ce qui constitue certes un écueil au sein de la pensée écoféministe. Ainsi, la préconisation des produits menstruels réutilisables permet d'atteindre un double objectif : elle permet aux femmes de poser des gestes subversifs à l'égard d'un système de production généralisé, non éthique et enclin à entretenir un tabou autour des menstruations et elle contribue à la création d'un espace de vie plus sain. Ce texte met en exergue les enjeux de santé environnementale et de santé féminine en leur apportant aussi un éclairage culturel, politique et économique.

Dimension environnementale et santé environnementale

Histoire des déchets et les dispositifs d'hygiène féminine
L'histoire du déchet talonne l'histoire sociale. À l'aube de l'histoire, les êtres humains, par leur mode de vie nomade, n'avaient pas à cohabiter avec leurs déchets. Les premiers peuplements et les premières cités provoquent l'avènement d'une fracture dans l'écosystème humain, c'est-à-dire qu'une accumulation des déchets s'opère dans les villes alors qu'à la campagne, de moins en moins de matières organiques sont incorporées dans le sol afin de recycler les nutriments. À ce jour, la gestion des déchets constitue, entre autres, la face cachée de la production et de la consommation de masse autant que celle de l'assainissement excessif induit par des peurs irrationnelles. Par exemple, l'utilisation de tampons munis d'applicateurs contribue à nourrir un sentiment rapprochant le concept de saleté au sang menstruel.

Les tampons et serviettes sanitaires jetables constituent des déchets qui ont vu leur consommation augmenter durant le XXe siècle pour diverses raisons. De fait, auparavant les femmes utilisaient des serviettes réutilisables et, de ce fait, elles généraient moins de déchets que leurs homologues modernes. De plus, comme les couples occidentaux ont de moins en moins d'enfants et qu'il y a une baisse de la pratique de l'allaitement, cela contribue à augmenter le nombre de menstrues. Une femme nord-américaine moyenne peut avoir ses menstruations jusqu'à 432 fois durant sa vie et aura à son actif l'utilisation de plus de 15 000 tampons (Saint-Jacques, 2006). Ainsi, les sociétés occidentales ont trouvé des moyens techniques pour gérer les déchets qui ne sont pas sans danger pour la santé environnementale.

Méthodes d'élimination et risques pour l'environnement et la santé humaine

L'élimination des matières résiduelles et des boues municipales, dans lesquelles on retrouve 50% des dispositifs menstruels jetables (Bérubé, 2000), s'opère par le biais de l'enfouissement et de l'incinération. Les lieux d'enfouissement sanitaire (LES) produisent du lixiviat et des biogaz, deux contaminants associés à des processus biophysiques. Le lixiviat constitue un liquide résiduel qui traverse la masse de matières résiduelles et qui provient des précipitations, de l'eau souterraine, de la décomposition des matières organiques enfouies et de l'humidité des déchets enfouis. Les tampons et serviettes sanitaires jetables constituent des matières organiques organiques en milieux dépourvus d'oxygène tels que les lieux d'enfouissement sanitaire (LES). Le biogaz peut porter préjudices à la santé humaine suite à une exposition aux composés organiques volatils (COV), le méthane et les odeurs. Sur le plan environnemental, la contribution des LES aux émissions des gaz à effet de serre au Québec correspond à 6,9% (Cardinal, 2007). Lors du processus d'incinération, la température s'élève et provoque des transformations de certaines substances. Parmi les substances nocives libérées, nous retrouvons les substances contribuant à l'effet de serre et les dioxines et furannes (Gareau, 2001). Ces dernières font partie de la famille des organochlorés et constituent les substances les plus inquiétantes. Selon Environnement Canada, l'incinération des déchets municipaux est la plus grande source de rejets de ces composés au Canada (Gareau, 2001). En somme, pour peu que les tampons et les serviettes sanitaires jetables constituent des déchets organiques et qu'ils sont enfouis dans les LES et ou incinérés, ils contribuent aux effets préjudiciables issus

LA PRÉCONISATION DES PRODUITS MENSTRUELS RÉUTILISABLES PERMET D'ATTEINDRE UN DOUBLE OBJECTIF : ELLE PERMET AUX FEMMES DE POSER DES GESTES SUBVERSIFS À L'ÉGARD D'UN SYSTÈME DE PRODUCTION GÉNÉRALISÉ, NON ÉTHIQUE ET ENCLIN À ENTRETENIR UN TABOU AUTOUR DES MENSTRUATIONS ET ELLE CONTRIBUE À LA CRÉATION D'UN ESPACE DE VIE PLUS SAIN.

puisqu'ils sont faits de coton, de rayonne, ou d'un mélange des deux tissus (Canada, 2006). Le sang qu'ils contiennent constitue une matière organique humide. La décomposition de ces produits contribue à générer du lixiviat, celui-ci étant habilité à prendre en charge d'autres éléments toxiques tels que les matières organiques, les matières inorganiques, dont les métaux, et les micro-organismes pathogènes (Gareau, 2001). Les dispositifs d'hygiène féminine contribuent également à la formation du biogaz, celui-ci constituant un combustible généré lors de la décomposition des matières de ces modes de gestion des déchets. Même si les normes deviennent de plus en plus sévères à l'égard de ces solutions technologiques, il est important de mettre en relief que celles-ci ne sont pas sans faille et qu'elles sont préconisées afin de pallier aux problèmes émanant des sociétés encarcanées dans le phénomène du " tout à jeter ".

Production des produits d'hygiène féminine jetables

Des enjeux s'articulent autour de l'exploitation et de la

synthèse du coton et de la rayonne respectivement. La culture du coton utilise 24% des pesticides qui sont vendus dans le monde, alors que celle-ci ne représente que 2,4% de la surface agricole mondiale et fait intervenir des organismes génétiquement modifiés (OGM) (Équiterre, 2007). L'agriculture biologique s'avère une solution appropriée puisqu'elle est, entre autres, garante de l'équilibre des écosystèmes tout autant que la certification équitable l'est pour l'équilibre social des agriculteurs et agricultrices. Il est légitime de se demander pourquoi les faramineux profits de l'industrie de protection féminine ne sont pas orientés vers les marchés plus respectueux de l'être humain et de l'environnement.

Pour sa part, la rayonne fait partie des fibres " artificielles " et son avènement dans les tampons est intimement lié à l'augmentation du pouvoir absorbant du tampon. La quête de cette caractéristique a mené entre autres à une épidémie du syndrome du choc toxique (SCT) dans les années 80 en Amérique du Nord (Santé Canada 2006). Il existe de nombreux décalages et flous concernant cet événement. Les informations ici comparées proviennent principalement du livre de Karen Houppert The Curse (1999) qui offrent un historique et une recherche vraisemblablement plus exhaustive que celles de Santé Canada qui se contente d'affirmer, à ce chapitre, qu'" Il n'existe aucune preuve scientifique démontrant que les tampons faits de rayonne sont plus à risque pour le SCT que les tampons de coton ayant le même pouvoir absorbant. " (Santé Canada, 2006). Dans son livre, Houppert indique que le fléau du syndrome du choc toxique n'aurait sûrement pas été totalement prévisible, mais que l'irresponsabilité des compagnies et l'apathie du gouvernement a certainement contribué à augmenter les cas de SCT (Houppert, 1999 : 35). À cet effet, suite à la mise en marché d'un tampon super absorbant, le Rely, Procter & Gamble recevait 177 plaintes par mois des consommatrices (Houppert, 1999). Mais la Food and Drug Administration (FDA), un organisme américain, a attendu que des femmes meurent avant de menacer Procter & Gamble de retirer le tampon Rely du marché (Houppert, 1999). Ce n'est qu'après que les scientifiques ont découvert que les synthétiques très absorbants constituaient des terreaux


COMFORT IN ACCOUCHEMENT.

HARTMANN'S
COMPLETE
Outfits for Accouchement
Are now put up in 10/6 and 21/- cases.
They afford great cleanliness and comfort to the patient, and diminish the risk of puerperal fever.
Highly recommended by the Leading Doctors throughout the United Kingdom.
We are the original makers of these outfits. Beware of inferior imitations. See that you get HARTMANN'S.

HARTMANN'S SANITARY WOOD-WOOL SHEETS.
Perfectly Antiseptic, Clean and Comfortable.
The most comfortable appliance for Accouchement ever made. Risk of puerperal fever diminished. (To be Burnt after use.)
Price of the Three Sizes . . 1/-, 1/6, 2/6.
Sizes 24 by 18 inches, 26 by 20 inches, 32 by 32 inches.

HARTMANN'S HYGIENIC
(ANTISEPTIC AND ABSORBENT.) TOWELETTES
FOR LADIES. (SAVE WASHING.)
In Five Sizes . . . 6d., 1/-, 1/4, 2/- per doz.
And special make for use after Accouchement, 2/- per doz.
Reduced Price List to Nurses on application.

THE SANITARY WOOD-WOOL CO., Ld.,
26 Thavies Inn, London, E.C.

pour la prolifération de la bactérie Staphylococcus aureus, responsable du SCT. Le fait de relater des événements dans leur chronologie permet de comprendre les rouages d'un système qui ne semble pas avoir comme objectif principal le respect et l'intégrité des femmes et de l'environnement. Il est souhaitable que cet état de fait insuffle aux femmes un comportement de vigilance face à l'utilisation de ces produits et aux discours véhiculés par l'industrie.

En outre, le manque de transparence quant à l'information diffusée se réitère dans la problématique de la constitution exhaustive des tampons. Ainsi, des dioxines, un sous-produit du processus de blanchiment au chlore dans les usines de papier et de pulpe de bois, ont été retrouvées dans quelques tampons commerciaux (Société canadienne du cancer, 2006). L'histoire de la dioxine dans les tampons est également rapportée par Houppert (1999) : La Food and Drug Administration (FDA) avait caché un échange de mémorandum datant de 1989, mentionnant la découverte des taux traces de dioxines (Houppert, 1999). Malgré les accusations

portées et la myriade de dénis de la part des compagnies, le laxisme du gouvernement américain semble toujours à l'heure. Effectivement, la tactique de l'industrie, qui réussit bien, est de repousser la menace d'un changement majeur suite à l'entrée d'une loi " zéro dioxine ", qui diminuerait les profits de l'industrie. De son côté, Santé Canada indique que :

Les dioxines sont un polluant environnemental reconnu, de sorte qu'il est possible qu'on puisse déceler d'infimes quantités de dioxines dans les tampons en raison de la pollution environnementale. Cependant, ces infimes quantités de dioxines ne présentent aucun risque pour la santé des personnes qui utilisent des tampons. (Santé Canada, 2006)

Enfin, l'histoire de la dioxine dans les tampons permet de constater la non-priorité de la santé féminine et de l'environnement.

Approche préventive, vision technocratique et réduction à la source

À l'égard des considérations morales, les humains devraient être appelés à la prudence et à l'adoption d'une éthique de la responsabilité étant donné l'incomplétude d'une connaissance, la peur qui en résulte et les caractères cumulatifs autant qu'irréversibles sur la santé environnementale. Comme certains invoquent l'innocuité ou la faible toxicité de la dioxine, il semble évident que son absence anéantit avec certitude toute potentialité d'effets pernicieux.

L'application d'une vision technicienne des problèmes contemporains ne constitue pas forcément un gage de réussite. Celle-ci étant trop souvent réduite à l'efficacité et la rentabilité à court terme. Les problèmes environnementaux des sociétés développées ont donné lieu à l'élaboration de solutions technologiques alors que le problème est d'ordre sociétal et culturel. À ce chapitre, l'écoféminisme porte, à l'égard des techno-sciences, un regard critique accusant principalement leur détermination à esquiver la mise en place de pratiques autoquestionnantes, menant à la création des " sciences sans conscience " (Morin, 1994 : 376). Concrètement, pour la gestion des déchets, la priorité d'action est la réduction : soit la réduction à l'élimination ou à la source. La première permettrait un compostage des tampons et serviettes sanitaires jetables, mais une telle avenue apparaît difficilement envisageable pour de multiples raisons dont les considérations sanitaires et la quasi-absence d'informations sur une telle pratique. Pour la seconde, en raison du caractère réutilisable de coupe menstruelle, par exemple, et sa durée de vie d'environ dix ans, une femme utiliserait approximativement cinq tampons dans sa vie au lieu de 15 000. C'est donc la réduction à la source parmi ces deux options qui est vraisemblablement la méthode à prioriser. Au-delà des aspects environnemental et de santé féminine, la gestion des menstruations ne peut être retirée de la sphère sociétale.

Culturel, politique et économique

Nos habitudes de consommation en matière d'hygiène féminine sont influencées par les discours publics dominants ainsi que par l'éducation sexuelle : ses modes, ses agents de transmission; ses tabous et l'espace social qu'on lui a octroyé à travers le temps. Or, la dimension culturelle apparaît intimement liée à l'aspect économique puis politique. Nos choix en tant que consommatrices sont d'abord orientés par cet inconscient collectif, puis, ont une incidence sur l'appropriation du corps des femmes par les femmes elles-mêmes. Plus loin encore, il enseigne à l'être humain que son désengagement naturel vis-à-vis ce cycle menstruel est justifiable... cette réalité doit lui être tue en mode séduction et éventuellement être tournée en dérision lors de la vie en couple. Des militantes, anciennement réunies au sein du groupe Blood Sisters, vont jusqu'à dire " qu'il faut lutter contre le contrôle corporatif et patriarcal de nos corps et de notre image " (Halpern, 2002 : 26-27).

Contexte historique

Les perceptions premières liées aux menstruations sont souvent l'aversion et la malpropreté. Ces sentiments sont construits, et parfois toujours entretenus, entre autres par le discours publicitaire dominant :

Puisque les menstruations ont été littéralement aseptisées (...) cela pourrait nous dégoûter de toucher notre sang menstruel.

Voilà pourquoi des articles tels que les tampons (...) se retrouvent encore à la tête du marché. Ils fournissent le produit le plus propre (le plus blanc) et renforcent l'idée que le sang est sale dans des publicités où l'on n'ose même pas le montrer - étant remplacé par du liquide bleu n'ayant ni la consistance ni la couleur de notre sang. (Thompson, 1999)

Cet exemple démontre que la présence du sang menstruel sur la sphère publique est impensable tandis que d'autres publicités relèvent un tabou autour de l'état même des femmes menstruées :



Coupe menstruelle

[...] des thèmes comme la féminité, la fraîcheur, la discrétion, et plus récemment, la liberté d'action [sont développés dans les contenus publicitaires]. Le message qu'ils véhiculent se résume ainsi : les menstruations doivent être cachées, niées. Dans une publicité de tampons, une adolescente explique une règle incontournable de la vie étudiante : ne jamais aller aux toilettes des filles avec son sac! Ce message perpétue chez les jeunes filles le sentiment que menstruations rime avec secret et honte. (RQASF, 2006)

Ainsi, le sang menstruel devient idéologiquement absent de notre vie sociale. Comme il doit être caché aux autres, faut-il se le cacher à soi-même ? Est-il sale ? Est-il dégoûtant ? N'est-il pas une partie de soi ? La religion et ses tabous ont également contribué à véhiculer une notion de secret autour des menstruations :

" La coupe menstruelle est apparue sur le marché aux États-Unis aux alentours de 1930 à peu près en même temps que les tampons Tampax. Mais à cette époque, il était très mal vu que les femmes touchent leur vagin donc Tampax inventa l'applicateur pour résoudre ce problème. " (Ecliptux, 2007)

Ce malaise vis-à-vis le corps des femmes a contribué à instaurer une tradition en hygiène féminine contre laquelle il est difficile d'agir bien que notre société soit aujourd'hui beaucoup plus libérale.

L'éducation sexuelle

Lorsqu'on regarde l'histoire de l'éducation sexuelle, on constate que les sources les plus accessibles d'information quant aux menstruations étaient rédigées par les compagnies productrices de serviettes et tampons jetables elles-mêmes :

À une époque lointaine, avant qu'Internet ne se soit chargé d'expliquer le cycle menstruel, c'est vers Johnson & Johnson que devaient se retourner les jeunes filles. [...] "Autrefois, les mères n'avaient ni le vocabulaire ni les moyens pour expliquer les vraies choses à leurs filles. Elles n'étaient pas connes, seulement démunies de mots", relate Jeannette Bertrand qui, en 1965, a écrit son premier fascicule sur les menstruations pour [cette] compagnie. (St-Jacques, 2006 : 4)

Si l'on considère que ce type de fascicules est apparu dans les années 1920 comme le souligne, dans ce même article, Harry Finley, directeur du musée des menstruations, on constate alors que durant des décennies le discours même des entreprises informait mères et jeunes filles sur les moyens à prendre.

Les porteurs d'informations ont une influence sur l'inconscient collectif de par l'angle qu'ils adoptent. Dans l'exemple précédent, c'est évidemment le biais

marchand qui a contribué, une fois de plus, à développer une tradition sanitaire difficile à déloger. De nos jours, le monde médical et les féministes ont un discours qui s'oppose à certains égards, entre autres sur le sujet de la surmédicalisation du corps des femmes. Quels sont les impacts de ces discours sur la santé des femmes et comment influencent-ils leurs choix ?

Ne nous revient-il pas, en tant que citoyennes, de voir à ce que la méthode scientifique et le sens critique puissent conjointement nous mener à être souveraines dans nos décisions? Le fait de se faire proposer l'utilisation de produits menstruels réutilisables est aussi un moment pour réfléchir au lien que nous entretenons personnellement avec les menstruations et saisir la complexité des symboles qui orientent nos choix.

LES PERCEPTIONS PREMIÈRES LIÉES AUX MENSTRUATIONS SONT SOUVENT L'AVERSION ET LA MALPROPRETÉ. CES SENTIMENTS SONT CONSTRUITS, ET PARFOIS TOUJOURS ENTRETENUS, ENTRE AUTRES PAR LE DISCOURS PUBLICITAIRE DOMINANT

Menstruations et médecine

Dans le contexte actuel, on encourage " chez l'adolescente l'utilisation de contraceptifs hormonaux ou de contraceptifs oraux " (RQASF) dans le but de " contrôler les malaises, régulariser le cycle menstruel et réduire les risques de grossesse à l'adolescence " (RQASF). Cette " surmédicalisation des menstruations ", ainsi qualifiée par l'approche féministe qui voit en la menstruation " un phénomène naturel ", a pour effets de : [...] détourner l'attention des femmes des autres causes de certains de leurs problèmes; exiger des femmes une humeur constante et une performance sociale sans faille selon un modèle masculin; miner la capacité des adolescentes à connaître le fonctionnement et les réactions de leur corps " (RQASF). La réponse féministe, quant à elle, cherche à " [...] se réapproprier l'histoire des menstruations, en dehors des tabous et des informations erronées " (RQASF). Elle veut valoriser le fait que " le cycle menstruel comporte des manifestations positives et négatives; que le degré d'intensité des symptômes varie selon les femmes, dont seulement 5 à 10% ressentent des malaises physiques et psychologiques sévères au point que leur quotidien est fortement perturbé " (RQASF).

S.P.M., trois lettres fort usitées, que vous avez probablement vous-mêmes prononcées à maintes reprises sur un ton plus ou moins railleur. S.P.M. constitue en fait l'abréviation, souvent galvaudée, de syndrome prémenstruel :

[cette expression] est présente dans la littérature populaire depuis 1980. Suite aux demandes des femmes qui souhaitent que l'on reconnaisse l'existence de symptômes prémenstruels chez certaines d'entre elles, l'establishment médical a défini le syndrome prémenstruel, "syndrome" étant un terme médical référant à une interprétation pathologique donc, à une maladie. Selon la culture populaire, le S.P.M. touche toutes les femmes, alors qu'en réalité une minorité d'entre elles le vit. (RQASF)

Suite à l'exposition des enjeux entourant le débat de la surmédicalisation des menstruations, il devient pertinent pour les femmes de questionner la gestion de leur menstruation.

Ai-je le choix?

Que sous-tend la notion de choix ? La Coalition pour la santé sexuelle et reproductive rappelle que " [...] le choix est aussi souvent confondu avec une liste d'options de consommation et souvent réduit à notre capacité de dire oui ou non à ce qui nous est proposé. En fait, le pouvoir n'appartient-il pas davantage à celui qui crée, qui offre des choix plutôt qu'à la personne qui doit y répondre ? "

(FQPN, 2007). En se posant certaines questions avant de prendre position, il est possible de détecter des raisonnements qui pourraient s'avérer erronés. Par exemple, à la question " sur la tablette de ma pharmacie, il y a une gamme de tampons et serviettes sanitaires, quoi choisir ? ", je pourrais me demander " Est-ce qu'il y a de véritables solutions de rechange à ce choix ? "

Questionner la médicalisation du corps des femmes ne veut pas dire se priver d'avis médical. Au contraire, il s'agit d'inscrire ces avis médicaux dans un contexte plus large comprenant les perceptions sociales et les structures qui le régissent :

Force nous est de constater que les jeunes de ma génération ignorent souvent les conséquences directes et indirectes de leurs choix de consommation sur leur santé et sur l'environnement. Aujourd'hui, face à un système médical dominant qui persiste à surmédicaliser les étapes normales de leur vie, les jeunes en viennent à dévaloriser leur capacité de prise en charge concernant leur propre santé. (Murray-Hall, 2004 : 4)

Pour cette raison, il est essentiel de se repositionner comme actrice de notre propre bien-être au sens large. Dans le domaine de la santé féminine, on parle même du mouvement d'autosanté.

Utilisation des produits menstruels réutilisables et visibilité subversive

À l'égard des considérations environnementales - de santé féminine, culturelle, politique et économique - qui gravitent autour de l'utilisation des produits menstruels jetables, il apparaît pertinent de se tourner vers des produits menstruels alternatifs tels que la coupe menstruelle en silicone hypoallergène ou caoutchouc, les serviettes hygiéniques en tissu et l'éponge de mer. Malheureusement, l'information concernant ces produits n'est pas disponible ou très peu accessible, ce qui contribue à marginaliser ces produits. Il est ici question d'encourager les femmes à être subversives et critiques à l'égard de la médecine officielle et des techniciens et techniciennes de la santé qui font rarement mention et promotion de ces produits. Certaines boutiques de produits naturels et des groupes de femmes dans différents milieux contribuent à accroître l'accessibilité à ces produits. Aussi, ces groupes encouragent une réflexion tout azimut face aux pratiques menstruelles qui sont certainement à repenser dans le contexte actuel. À l'intérieur des murs uqamiens, le Centre des Femmes de l'UQAM et le comité ÉCOmenstruELLES du Groupe de Recherche d'Intérêt Public de l'UQAM (GRIP-UQAM) constituent deux entités ressources concernant l'achat et l'information sur les produits menstruels réutilisables.

Finalement, si l'enjeu environnemental constitue le point névralgique pour les unes, il apparaît impossible de clamer ce seul argument compte tenu du fait que les éléments culturels ont un poids qui peut être plus lourd et lointain que celui des nouveaux enjeux de l'environnement pour les autres. Ainsi, en effectuant une séparation entre la nature et la culture, le dualisme est renforcé et le problème n'est pas réglé. L'utilisation des produits menstruels réutilisables, tels que les serviettes sanitaires en tissu, la coupe menstruelle ainsi que l'éponge de mer, contribue, tant aux niveaux environnemental, social et culturel, à créer volontairement un espace de vie sain et honnête. L'objectif visé est donc d'arrimer des moyens ancestraux et ou alternatifs de cueillir le sang avec le contexte actuel de conscientisation croissante. Il convient ici d'aller au-delà de l'idée que " la femme deviendra pleinement humaine ... en se distanciant, en transcendant et en contrôlant sa nature " (Morin, 1994 : 373). Certaines femmes adoptent des produits plus écologiques et économiques, essaient de sensibiliser d'autres femmes et d'approcher parfois des médias pour qu'ils en traitent dans leurs reportages. Voilà des exemples patents de visibilités subversives mensuelles. L'utilisation des produits menstruels réutilisables s'inscrit dans une vision écoféministe qui " propose une reconsidération de nos besoins face aux ressources de la nature, mais aussi une reconsidération des besoins de la nature devant ce qu'il nous est possible, et que nous avons la responsabilité de lui fournir. " (Morin, 1994 :375).

Bibliographie & Références

Fédération du Québec du Planning des Naissances (FQPN), en ligne : [http://www.fqpn.qc.ca/contenu/autresdossiers/basedunite.php] (Page consultée en novembre 2007).

Gareau, Priscilla dans Karel Ménard (dir.) (2001). " Pas de risques à prendre ... La gestion des matières résiduelles et les risques pour la santé humaine ", Front Commun Québécois pour une gestion écologique des déchets, Montréal, 101 p.

Houppert, Karen (1999). The Curse: confronting the last Unmentionable taboo: menstruation. New York, Farrar, Straus and Giroux, 263 p.

Morin, Marie-Josée (1994). " La pensée écoféministe: le féminisme devant le défi global de l'ère techno-scientifique ", Philosophiques, vol. XXI, no 2, p. 365-380.

Murray-Hall, Méralie (2004). Rapport Pour une santé durable, alternatives aux choix de consommation des jeunes, présenté au Fonds d'action québécois pour le développement durable (FAQDD), 5 avril 2004, 38 pages.

Réseau Québécois d'Action pour la Santé des Femmes (RQASF). Grille thématique : les menstruations, en ligne [www.rqasf.qc.ca/grilles/menstruations.pdf] (Page consultée en octobre 2007).

Saint-Jacques, Sylvie (2006). " Super, avec des ailes ou ... recyclables ? ", La Presse, Montréal, 9 avril 2006, p. 4.

Santé Canada (2006). " Votre santé et vous : Tampons menstruels ", Gouvernement du Canada, en ligne [http://www.hc-sc.gc.ca/iyh-vsv/prod/tampons_f.html] (page consultée le 1er décembre 2007).

Société canadienne du cancer (2006). " Tampons hygiéniques et cancer ", En ligne [http://www.cancer.ca/ccs/internet/standard/0,3182,3543_369449___langId-fr,00.html] (Page consultée le 13 mars 2008).

Bérubé, Nicolas (2000). " Les Blood Sisters : Ceci est mon sang ", Voir, Montréal, 4 mai 2000, p. 10.

Cardinal, François (2007). " Québec vert ? Les Québécois se bercent d'illusions ", La Presse, 9 octobre 2007.

Ecliptux, forum de discussion en ligne : www.onpeutlefaire.com (Page consultée en octobre 2007) - il s'agit d'une traduction de l'anglais au français d'informations vérifiées, retrouvées sur le site du musée des menstruations [http://www.mum.org]

Équiterre (2007). Guide du vêtement responsable, Équiterre, Montréal, 23 p.

Falquet, France J. (2002). Écologie : quand les femmes comptent, Paris, L'Harmattan coll. " Femmes & changements ", 214 p.

Halpern, Sylvie (2002). " L'armée rouge est en ville ", La Gazette des femmes, vol. 23, no. 5 (janvier-février 2002), 2 pages.

Lhuilier, Dominique et Yan Cochin (1999). Des déchets et des hommes, Paris, Desclée de Brouwer, coll. " Sociologie clinique ", 184 p.

Saint-Jacques, Sylvie (2006). " En bas de la ceinture, ce qu'une jeune fille doit savoir ", La Presse, cahier Actuel, 9 avril 2006, p.4.

Thompson, Rachel (1999). " Toxines et tampons ", Le Réseau, vol. 2, no. 2 (printemps 1999), 3 pages, en ligne [http://www.cwhn.ca/network-reseau/2-2/toxines.html] (Page consultée le 10 mars 2008).

Despentes contre la putasserie !

Par Stéphanie Mayer et Julie Depelteau*
*Maîtrise en science politique *avec concentration de deuxième cycle en études féministes, UQAM*

La réappropriation d'une sexualité positive et féministe : subversion dans l'espace public

Virginie Despentes expose un féminisme qui lui est propre articulant la lutte anti-patriarcale, l'élargissement des cadres et des catégories normatives, comme le genre, ainsi que le refus de toutes oppressions. Elle sait écrire des bouquins et faire du cinéma en laissant une froideur derrière le propos qu'elle dépeint qui provoque pour certaines le dégoût, la révulsion et la confrontation et pour d'autres, une réflexion sur sa façon de bouleverser certains schèmes de pensée. Pour nommer les choses et les actes, elle utilise des termes justes, crus, vulgaires et c'est ainsi qu'elle mène son combat, sa lutte. Les femmes mises en scène par Despentes dans Baise-moi et King Kong théorie tentent de se réapproprier leur sexualité par divers moyens. Ceux-ci subvertissent les genres et tirent la sexualité hors de la sphère privée afin de la politiser pour confronter et ébranler l'organisation (hétéro)sexuelle de la société, les rapports sociaux de genre.

Les œuvres en bref

Baise-moi, le film

Dans ce film aux allures pornographiques, la rencontre des personnages de Manu et de Nadine permet à Despentes d'élaborer sa problématique. Les premières scènes présentées dans Baise-moi sont celles de confrontations qui provoquent chez les deux femmes un désir revanchard de (re)prendre le contrôle sur leur vie engendrant une révolte contre les rapports de pouvoir qui entravent leur liberté, notamment dans la sexualité. Au gré de leur cavale tumultueuse, elles en viennent à s'approprier les espaces masculinisés de la sphère publique (la route, la voiture, les bars, les motels) et leur sexualité. Ces femmes se retrouvent alliées du sexe de la drogue, de la bière et de la gachette (Despentes et Trinh Thi 2000).

La violence est un thème central de ce film. C'est par ce moyen, qualifié de viril par Despentes (Despentes 2006 : 52), que Manu et Nadine modifient les rapports de pouvoir dans lesquels elles sont impliquées. Principalement, c'est le rapport de domination dans la sexualité qui est exploré tout au long de l'œuvre. En contrôlant les conditions dans lesquelles se déroulent leurs rapports sexuels, Manu et Nadine jouissent de ce qu'elles entendent et choisissent. Une sexualité dans laquelle l'amour est dissocié des rapports sexuels, n'impliquant en aucun cas un lien durable entre elles et les hommes qu'elles baisent. En cela, Despentes choque la représentation patriarcale de la sexualité féminine qui est prude et au service des hommes. Ainsi, l'utilisation de la violence permettrait de transformer les rapports de pouvoir (hétéro)sexuels et de bouleverser les normes relatives aux catégories de genre. En conséquence, la violence peut être comprise comme un comportement de lutte féministe.

King Kong théorie, l'essai

L'ouvrage King Kong théorie est un essai auto biographique féministe où le " Je " est utilisé pour

contester tous les discours opprimants, moralisateurs qui jugent le viol, la prostitution, la pornographie et la subversion des rôles de genres. Despentes y revendique de tout foutre en l'air et de reconstruire un monde sans rôles sociaux de genre pré-déterminés. Ce livre aborde d'une part l'assujettissement des femmes dans l'(hétéro)sexualité et d'autre part, la réappropriation d'une sexualité pour les femmes par des moyens subversifs tirant celle-ci dans la sphère publique.

Despentes débute en spécifiant " J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la meuf [...] " (Despentes 2006 : 9). La révolution féministe aura donné des outils aux femmes pour revendiquer l'égalité, la liberté, un nouvel ordre social, etc., mais dans la sexualité elles demeurent assujetties aux stratégies de séduction aliénantes : " [...] "regarde comme je suis bonne, malgré mon autonomie, ma culture, mon intelligence, je ne vise encore qu'à te plaire" [...] " (Despentes 2006 : 22). L'auteure dénonce que malgré les multiples possibilités non-normatives offertes aux femmes, elles désirent continuer à (tenter de) correspondre à cet idéal de la Femme parfaite, en acceptant ces rapports sexuels qui font d'elles des objets sexuels au service des hommes (Despentes 2006 : 14). L'auteure dénonce aussi l'assujettissement des femmes par le viol, constitué comme un système politique d'oppression fondant les catégories binaires de genre (Despentes 2006 : 36-37). Pour elle, la menace permanente du viol caractérise la socialisation des jeunes filles, comme une fatalité irréversible et indicible. Chez Despentes, à l'image de Paglia*, la solution réside dans l'acceptation de cette menace et dans la dévalorisation de sa signification et de sa portée, fondatrice des catégories de genre (Despentes 2006 : 44).

Dans cet ouvrage, la sexualité est présentée comme un moyen permettant de subvertir et de confronter la

* Despentes cite l'influence de la théorisation de Camille Paglia, pour qui le viol : " C'est un risque inévitable, c'est un risque que les femmes doivent prendre en compte et accepter de courir si elles veulent sortir de chez elles et circuler librement. Si ça t'arrive, remets-toi debout, dust yourself et passe à autre chose. Et si ça te fait peur, il faut rester chez maman et t'occuper de faire ta manucure. ".



structure binaire des genres dans les rapports sociaux, lorsqu'elle est réappropriée par les femmes. C'est en ce sens qu'elle aborde la prostitution, rapport strictement marchand, qui déplaît et ébranle l'ordre social (sexuel) en place (Despentes 2006 : 85). Par sa marchandisation, la sexualité s'affiche publique, exposée aux regards de toutes et de tous, subvertissant l'ordre sexuel. C'est d'ailleurs le même enjeu, le même malaise qu'apporte la pornographie. Despentes souligne que la société confère à la porno un pouvoir blasphématoire tel qu'elle réussit à induire en celle-ci le mal, le mauvais, le laid. Qu'est-ce qu'il y a de mal dans le fait de voir, demande-t-elle : " [...] une chatte épilée se faire pilonner par une grosse queue [...] " (Despentes 2006 : 95). En fait, la porno expose une sexualité truffée des désirs fantasmatiques qu'on préfère refouler plutôt que de voir exposée publiquement. De plus, cette sexualité porno est perçue comme une atteinte à la dignité des femmes. Or, la porno est loin d'avoir le monopole de " l'humiliation " féminine. Ce qui dérange, c'est qu'inévitablement, la porno et la prostitution impliquent un rapport marchand qui contrevient à

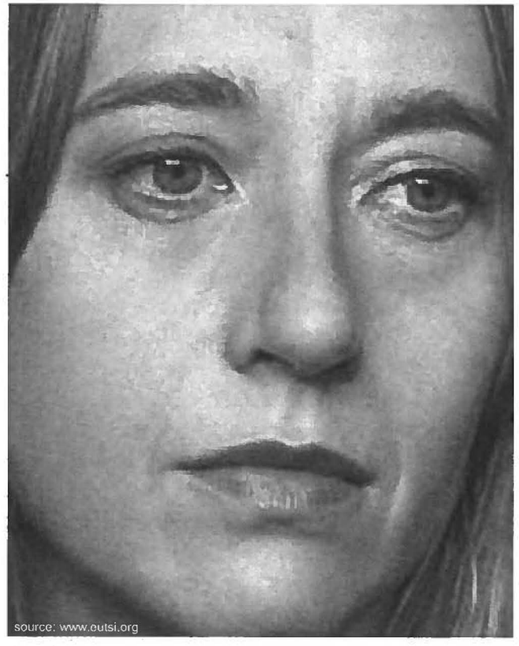
la conception d'une sexualité féminine disponible et gratuite. Celles-ci rapportent la sexualité (féminine de surcroît) dans la sphère publique. Pour Despentes, ces femmes déstabilisent les rapports de pouvoir entre les sexes, en endossant des comportements et des attitudes virils. Voilà ce qui trouble l'ordre sexuel patriarcal et provoque la réprobation !

Au final, Despentes propose, par la fantaisiste histoire de l'île de King Kong, la possibilité d'une sexualité non-genrée telle qu'elle fut avant la distinction des genres. Voilà ce qu'elle suggère : refuser l'oppression et avoir le choix, la liberté et la possibilité de correspondre ou pas à une catégorie de genre imposée politiquement. Despentes ne dit pas : " [...] qu'être une femme est en soi une contrainte pénible. [Elle indique] Il y en a qui font ça très bien. C'est l'obligation qui est dégradante " (Despentes 2006 : 139). Elle ne propose pas de foutre en l'air les catégories de genre, mais bien leurs prescriptions et leurs contraintes.

LA SEXUALITÉ SERAIT DONC POLITIQUE ...

Chez Despentes, la sexualité est abordée comme un enjeu politique et public dans la mesure où elle induit des rapports de pouvoir figés par les catégories de genre. Ce carcan patriarcal de la sexualité doit être anéanti pour permettre aux femmes une réappropriation de leur sexualité, ce qui correspond chez Despentes à la poursuite de la révolution féministe. Donc, l'idée faite de la sexualité comme un rapport lié à l'intimité et au privé doit être déconstruite afin de tirer cette sexualité (principalement hétérosexuelle chez Despentes) dans la sphère publique pour la visibiliser et la questionner. En fait, la confrontation de la sexualité, effectuée de différentes façons dans les œuvres de Despentes, provoque un bouleversement des catégories, des rôles, des comportements normés par l'ordre patriarcal hétérosexuel. Son approche du viol, de la prostitution et de la pornographie publicisent et politisent la sexualité. Ainsi, Baise-moi et King Kong théorie (dans leur propos et en soi) proposent des rapports et des rôles de genre qui ne correspondant pas ceux pré-déterminés socialement*.

Ce thème de la réappropriation de leur sexualité par les femmes, concerne l'expression radicale le privé est politique : " [qui] a été utilisée pour énoncer que tout rapport de pouvoir, de domination, d'oppression est en fait un rapport politique. " (Lamoureux 2000 : 175). Cette expression révèle les rapports de domination agissant dans la sphère privée, qui s'opèrent à travers divers discours, pratiques et représentations des rôles sociaux en fonction du genre. Le privé est politique est ainsi un slogan de visibilisation des rapports sociaux hiérarchiques entre les genres.



Virginie Despentes

La sexualité est la manifestation par excellence de ce qui est dé-politisé et relégué dans la sphère privée. Si des féministes tirent la sexualité dans le domaine politique, c'est pour mieux faire apparaître les rapports de domination et la dépossession de leur sexualité dont les femmes font l'objet. En effet, on construit la (hétéro)sexualité comme étant différenciée en fonction du genre : on n'attend pas les mêmes désirs et comportements de la part des hommes et des femmes. La sexualité féminine est construite comme passive, captive ; et la sexualité masculine comme active. Lorsque les individus dérogent aux assignations sociales en matière de sexualité, on tente de réprimer leurs comportements, de les invisibiliser, de les pathologiser, pour ostraciser ceux-ci et empêcher que leur subversion n'ébranle l'ordre sexuel.

*** L'existence de tous rapports de pouvoir n'est pas anéantie, celle-ci est seulement organisée autrement, plus corollaires d'un système social de domination patriarcale et ne soutenant plus la hiérarchisation des genres.**

Pour Despentes, la sexualité serait politique, publique, subversive

La division des sphères privée et publique permet l'établissement des catégories binaires de genre et l'établissement des rôles sociaux pré-déterminés (Lamoureux 2000 : 174), notamment en matière de sexualité. Despentes appelle les femmes à s'approprier la sphère publique, car bien que les femmes y aient accès et qu'elles puissent y circuler et y travailler, il demeure qu'elles ne remettent pas en question l'organisation sexuelle de la société : " Délaisser le terrain politique comme nous l'avons fait marque nos propres réticences à l'émancipation. " (Despentes 2006 : 26).

Ainsi, dans Baise moi, les personnages féminins explorent la sphère publique, mais également leur sexualité, libérée des entraves qui incombent au genre féminin, soit tout ce qui l'éloigne du sexe festif (Despentes 2006 : 22). Elles réussissent par la violence à entraver l'imposition des rapports de domination patriarcale sur elles, notamment sur le plan sexuel. Dans King Kong théorie, Despentes invite les femmes à subvertir (et non à inverser)* les rôles sociaux de genre, à prendre des risques en explorant la sphère publique afin de confronter et d'ébranler l'organisation patriarcale (hétéro)sexuelle de la société.

QUAND MANU RENCONTRE KING KONG : APOLOGIE DE LA SEXUALITÉ LIBÉRÉE

Comme Despentes le note, le fait de foutre en l'air l'organisation sexuelle et la pré-détermination des rôles de genre déstabilisent les hommes, mais pas seulement. La destruction de l'organisation sexuelle implique pour les femmes de refuser les attitudes " de leur sexe " imposées politiquement (Despentes 2006 : 140). Par exemple, le film Baise-moi illustre, par ses personnages, une confrontation féroce des rapports de pouvoir induits dans la sexualité. Manu et Nadine ont l'objectif très précis de baiser des hommes (Despentes et Trinh Thi 2000) : d'avoir des relations sexuelles avec eux pour leur corps et d'en faire des objets de désir et de plaisir. Ces femmes ne cherchent pas la provocation ni la confrontation en soi de l'ordre établi, mais davantage leur satisfaction sexuelle. Néanmoins, elles confrontent et contreviennent tout même à l'ordre sexuel en place. Également, l'essai King Kong théorie s'oppose au cantonnement des femmes dans l'image passive et captive de l'objet sexuel, toujours disponible et accessible. Despentes dénonce leur incapacité à bouleverser les comportements sexuels normatifs. L'auteure propose aux femmes de mettre en échec ces catégories genrées, par la subversion et la confrontation, pour terminer le boulot entamé par la révolution féministe. Elles doivent agir en marge de l'organisation sexuelle et selon leurs désirs, comme le font Nadine et Manu, dans Baise-moi.

***" Ma puissance ne reposera jamais sur l'inféodation de l'autre moitié de l'humanité. " DESPENTES, Virginie. 2006. King Kong théorie, Ibid., p. 146.**

CONTRE LE PIÈGE À CONNES ET À CONS

L'œuvre de Despentes suscite des questions stratégiques pour les féministes : est-ce que la réappropriation par les femmes de leur sexualité par la subversion est une stratégie efficace pour ébranler l'organisation sexuelle de la société, structurée par les rapports de pouvoir patriarcaux ? Qu'est-ce que cela implique pour les hommes ?

La réappropriation par les femmes de leur sexualité est sans contredit l'un des enjeux majeurs pour lequel ont lutté divers courants féministes et mouvements de femmes, comme le montrent les écrits scientifiques et militants. À notre avis, cette réappropriation est un moyen puissant d'affecter l'organisation (hétéro) sexuelle de la société. La désappropriation des femmes de leur sexualité, opérant une différenciation entre les genres (Despentes 2006 : 52) et instaurant des rapports de pouvoir inégalitaires, constitue l'un des fondements de la société patriarcale hétéronormative.

La difficulté que pose la stratégie de Despentes concerne

le moyen d'action qu'est la subversion. L'idée de la subversion sera entendue dans le sens proposé par J. Butler comme l'action de repérer les règles, les lois qui régulent l'organisation hétéronormative de la société, selon une matrice de sexe/genre/désir cohérente (hétérosexuelle) pour ensuite agir dans l'objectif de déstabiliser cette matrice et cette organisation, les rendre troubles (Butler 2005 : 59 à 103). La stratégie d'action proposée ici est de type individuelle non-concertée, dont les effets peuvent ainsi être limités, opposés, voire nuls. À notre avis, la subversion suscite le débat, les questionnements, ébranle les structures érigées par le patriarcat, comme les rapports (hétéro)sexuels. Or, le problème qui est identifié dans l'action subversive est le manque de coordination, ce qui peut laisser place à des tentatives qui partent dans des sens opposés. Non pas que la multiplicité des actions et des stratégies soit un frein aux possibilités permettant d'ébranler les systèmes en place, mais elle peut engendrer des contradictions, des incompréhensions. À notre avis, il est possible que ce manque de coordination engendre un immobilisme, et que cela entraîne une désertion des mouvements féministes de la scène publique. Ainsi, la subversion, par le respect des tactiques individuelles, peut laisser un espace vide sur la scène publique, pouvant être dangereusement comblé par des discours paradoxaux qui (ré)instituent des rapports de pouvoir patriarcaux, machistes, anti-féministes. En effet, les rapports de pouvoir se reproduisent entre les individus, par des actes, des représentations et des discours quotidiens, qui réitèrent sans cesse l'ordre (hétéro)sexuel patriarcal. Mais cet ordre n'est pas uniquement composé de rapports interpersonnels, il repose aussi sur un système d'exploitation social des femmes, soutenu par les institutions, notamment l'État, la sexualité, la maternité, etc. Alors, si les discours féministes n'ont pas un minimum de concertation leur permettant de prendre l'espace public, d'autres discours (conservateurs) prendront cet espace et l'utiliseront pour reproduire l'ordre (hétéro)sexuel patriarcal.

Pour lutter contre cette organisation sexuelle systémique, il nous apparaît que les stratégies d'actions individuelles de subversion peuvent être insuffisantes; qu'elles doivent être soutenues par des actions collectives de destruction, ou de déconstruction de l'ordre social et (hétéro)sexuel patriarcal. Ce qui nous a semblé intéressant dans l'analyse de Despentes, et qui lui permet d'éviter cet écueil, c'est qu'elle intègre justement l'idée de la destruction de l'organisation sexuelle de la société à une analyse systémique. Également, il s'avère pertinent qu'elle enjoigne toutes les femmes et tous les hommes à y mettre du sien. Cependant, ce qui pose problème chez Despentes c'est la question de la stratégie d'actions proposée, qui selon nous, peut se résoudre en un échec. À l'image des critiques épistémologiques du sujet même du féminisme, nous comprenons que la catégorie femmes repose sur des constructions sociales et théoriques qui doivent être (re)questionnées, car elles produisent des totalisations, des homogénisations et des exclusions. Or, les actions communes concertées par les mouvements des femmes et des féministes peuvent s'organiser autour de cette même catégorie (questionnée au niveau épistémologique), car ces personnes (identifiées comme appartenant à cette catégorie) vivent des oppressions communes, notamment par la division sexuelle du travail. Les stratégies d'actions peuvent être pensées, concertées autour de l'émancipation de cette catégorie, comprise pour la lutte comme floue et inclusive afin de ne pas recréer des catégories contraignantes, fixes et excluantes. Il nous apparaît possible de fonder la lutte sur les catégories actuelles et viser par ce point de départ, la déconstruction de ces mêmes catégories. Ainsi, le projet proposé par Despentes pourrait être mis de l'avant soit : éliminer les obligations, les contraintes pour démolir l'organisation (hétéro)sexuelle et patriarcale de la société.

JE NE DIS PAS QU'ÊTRE UNE FEMME EST EN SOI UNE CONTRAINTE PÉNIBLE. IL Y EN A QUI LA FONT TRÈS BIEN. C'EST L'OBLIGATION QUI EST DÉGRADANTE.

Au sujet des hommes, ils sont appelés à participer à la même révolution, à ce processus collectif et individuel de déconstruction - destruction, à : " [S]'affranchir du machisme, ce piège à cons ne rassurant que les maboules. " (Despentes 2006 : 154). Ils doivent lutter pour la libération des rôles de genre en subvertissant tant le genre masculin que le genre féminin. Les hommes ont donc aussi à gagner à se libérer des rôles de genre. Despentes centre toutefois son analyse sur l'émancipation des femmes, car ce sont elles qui sont opprimées, dominées dans l'organisation sexuelle (patriarcale) de la société. En somme, pour le moment, il semble difficile, impensable, innommable d'imaginer une société sans catégorie de genre. Mais, on peut par des actions individuelles et collectives tenter d'élargir les catégories, dans une optique de déconstruction totale, afin de permettre à ce projet social de prendre forme.

FINALEMENT...

En résumé, la problématique choisie pour aborder les œuvres de Despentes concernait la réappropriation par les femmes de leur sexualité, par sa politisation et sa subversion. Il appert que Despentes politise effectivement la sexualité, dans une perspective féministe matérialiste par son analyse du pouvoir et par ce qu'elle propose de tout foutre en l'air (les catégories de genre avec). Elle invite les femmes à se réapproprier leur sexualité normée par le patriarcat, de cesser leurs putasseries (Despentes 2006 : 136) et de se donner les moyens de vivre librement et de façon autonome. Car pour Despentes, ce n'est pas la féminité et la sexualité qui vient avec qui posent problème, mais bien le fait que ces rôles soient socialement pré-déterminés et assignés en fonction du genre, bref qu'ils soient contraignants (Despentes 2006 : 139). Ainsi, Despentes politise la sexualité en la visibilisant hors de la sphère privée, pour mieux la libérer et non pas pour la soumettre davantage au contrôle social de la sphère publique. L'exposition de la sexualité sur la sphère publique a pour objectif de faire apparaître les rapports de pouvoirs patriarcaux hiérarchiques, présents dans les rapports (hétéro)sexuels qui entravent la libre expression sexuelle, la libre expression de tout le reste aussi (qualités, rôles, désirs, comportements, etc.), et forcent les femmes dans une position de soumission et de subordination aux hommes.

Despentes reprend, à son compte et par des médiums artistiques, la pensée féministe selon laquelle la distinction entre les genres est politique et qu'elle est le fruit d'un système d'oppression politique - non-naturel - dans lequel les femmes sont dominées. Le projet politique qu'elle formule est celui de la confrontation subversive de ce système, un projet dont les sujets, comme Manu, refusent simplement et carrément de s'abattre devant l'imposition de rapports de domination.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, Judith (2005). " Sujets de sexe / genre / désir ", dans Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion, Paris : Éditions de la Découverte, pp. 59 à 103.

DESPENTES, Viriginie et Coralie TRINH THI. 2000. Baise-moi. Production pan-européenne : RemStar. DVD, 77 minutes.

DESPENTES, Virginie. 2006. King Kong théorie, Paris : Éditions Bernard Grasset, 159 pages.

LAMOUREUX, Diane. 2000. " Public/privé ", In. HIRATA, Helena et al. (Dir.). Dictionnaire critique du féminisme, coll. " Politique d'aujourd'hui ", Paris, PUF, p.172-176.

Tête de monstre

Anne-Marie Auger
Étudiante au certificat en études féministes, UQAM

Tu mesures quatre centimètres et demi et tu pèses moins qu'une pièce d'un dollar. Ta tête est grosse comme un pois. Directement attaché à elle, une fine queue qui te sert - pour le moment - à la fois de colonne vertébrale, de jambe unique et de support à organes. Une peau si mince qu'on peut y voir ton cœur s'affoler. Tu te tortilles, te plies en deux et réagis à la lumière vive. Sur ta tête, deux yeux opaques bleu-noir qui me regardent sans me voir. Deux disques surdimensionnés attachés à ta tête de monstre. Pas de bouche. Pas d'oreille. Pas de main. Pas de sexe. Un vrai bébé poisson transparent avec un gros cœur qui panique, qui pédale, qui va faire éclater ta peau en cellophane.

Depuis quelques mois, mon corps est devenu un gros aquarium 33 gallons que je partage à temps plein avec un gros têtard mou. La vraie vie à deux : on échange tout, on se fait des câlins, on vomit en duo, on parle jusqu'à tard dans la nuit. Le soir, je me couche sur le dos et, pendant que mon aquarium m'écrase lentement les côtes et menace de déborder, je ferme les yeux pour mieux imaginer mon petit monstre.

Tu sembles hésiter entre le flottement et la nage. Tu coules un peu et tu te rattrapes avant d'arriver au fond. Tu tournes sur toi-même, tu joues à la Sylvie Fréchette (les bras en moins), tu lances des petites bulles un peu partout, comme des confettis. Tu montes et tu descends en t'aidant des parois. Tu t'approches du petit astronaute, tu dérives vers l'épave en plastique. Fais attention pour pas pogner ta p'tite tête dans le filtreur ma belle Kathy.

Je ne veux pas de robe de maternité. Je ne veux pas de jeans avec un gros élastique. Je ne veux pas aller au Club Price. Je ne veux pas que les gens me cèdent leur place dans la 45 Papineau. Je ne veux pas être la grosse madame enflée qui coule comme un Popsicle aux Francos l'été prochain. Je ne veux pas de ce corps social que tout le monde regarde, que tout le monde touche, que tout le monde commente. Je ne veux pas de sourires compatissants de la part de grosses madames avec de gros bébés. Pas de seins gonflés et douloureux, pas d'humeur massacrante, pas d'envie de chicken nuggets à quatre heures du matin. Je veux pas de vergetures, pas de sexe tordu, pas de nombril qui poppe.

Ferme ta bouche quand tu manges. Reste calme. Sois raisonnable. Les filles, c'est raisonnable.

Ferme ta bouche quand tu manges. Reste calme. Sois raisonnable. Les filles, c'est raisonnable. Viens ici. Regarde-moi quand je te parle. Arrange-toi don' un peu. Arrête je t'en prie. Sois polie. Dis merci. Je te donne cinq secondes pour changer d'air. Touche pas, c'est sale, c'est caca. Qu'est-ce que j'ai dit? Tiens-toi tranquille. Mange moins vite. Replace ta robe. Sors d'ici, vite. Dis bonjour. Arrête tout de suite. Répond-moi. Reste pas là, bouge. Souris. Embrasse grand-maman. Tourne-toi. Enlève tes mains de là. Tiens-toi droite. Parle moins fort. Réponds quand on te pose une question. Touche pas j'ai dit. Non. Non c'est non.

C'est fou hein, la ressemblance. La fille de son père. Les mêmes yeux, surtout. Tout le monde te le dira, t'as exactement les mêmes yeux. Le même regard de poisson



mort que m'a fait Éric quand il a joui. Le regard qui bafouille un peu, qui cherche les kleenex, qui ramollit. On-ferme-la-lumière-bonne-nuit-on-en-reparle-pu. Dans la noirceur de la chambre, j'ai fixé le plafond pendant que le sperme me coulait entre les cuisses. Je me suis mise à penser à toi en souriant. J'ai décidé que je te donnerais un nom avec un Y, comme une p'tite princesse. Kathy. Conny. Cassy. Sandy. Stacy. Nelly. Youppi. Avec ce nom-là, tu vas sûrement faire du patin artistique le samedi matin pendant que je vais boire un café dans les estrades.

-COME ON, KATHY, PATINE!

Une fille, ça s'arrange. Ça se met une robe propre, ça se maquille les yeux, ça se fait des tresses françaises. Une fille, ça aime la gymnastique, les fleurs, l'origami, les pouliches, jouer à l'élastique, faire des quiz dans des revues d'adolescentes, la peinture à numéros, les popsicles, les bébés animaux, les muffins aux fraises, les poèmes, les affaires de filles. C'est calme, c'est doux, ça sent bon, ça mange léger, ça chante tout le temps, ça connaît les noms des bébés de Brad Pitt sur le bout de ses doigts, c'est jamais fâchée. Une fille, ça se tient.

Je ne veux pas faire de scrapbooking. Je ne veux pas coller ma photo d'écho sur le frigidaire avec des brillants tout partout autour. Je ne veux pas enfler des pieds. Je ne veux pas être essoufflée en montant au troisième. Je ne veux pas acheter des p'tites débarbouillettes, des p'tits bas pis des p'tites mitaines. Je ne veux pas courir les fêtes d'amis. Je ne veux pas acheter de furet. Je ne veux pas aller à l'urgence à cause d'une morsure de furet. Je ne veux pas de shower, pas de bédaine en jello, pas d'abonnement à une revue de Femmes, pas d'Aquaforme, pas de barbecue en stainless. Rien. Je ne veux pas être la mère de.

***

Ce matin, en ouvrant le journal, j'ai été fascinée par l'image qui en ornait la première page. Deux jeunes de 10 ans ont trouvé un Winteria Telescopa sur les berges du Memphrémagog. C'est un poisson étrange, qui a probablement fait très peur aux enfants. Au-delà de sa peau grise et transparente et de ses petites nageoires en couteaux, le Winteria Telescopa a une énorme paire de yeux boursouflés. Cette petite bête bizarre, qu'on ne trouve habituellement que dans les grandes profondeurs (de 400 à 1200 mètres environ), on dirait un petit mort. Je l'ai pris comme un signe, j'ai découpé l'image et l'ai collée sur le frigo, juste à côté de l'échographie.

Cinéma féminin et visibilités subversives

Gabrielle Trépanier-Jobin
Étudiante au doctorat en communication, UQAM

Femme fatale, hystérique, mère, vierge ou putain... Les formes de subjectivité qui définissent la femme dans la culture occidentale dominante se sont tissées au fil des siècles à travers un ensemble de mythes, d'archétypes et d'icônes qui ont marqué l'imaginaire collectif et qui se sont imposés comme des vérités inaltérables. La construction de la subjectivité féminine s'est aussi effectuée par l'entremise de discours institutionnels tels que la psychanalyse freudienne, la théorie lacanienne et la philosophie cartésienne, posant respectivement l'envers de l'Œdipe, l'envers de la structure phallique et l'envers de la raison, comme modèle de subjectivation féminine. En outre, les formes de subjectivité féminines sont plus souvent qu'autrement renforcées par les images et les discours des médias dominants. Paraphrasant Foucault et sa fameuse notion de " technologie du sexe " (1976), Teresa de Lauretis (1987) avance d'ailleurs l'idée que le cinéma est une " technologie du genre " qui construit, fixe et naturalise les mythes de la féminité et de la masculinité. Ainsi, le cinéma doit non seulement être envisagé comme un dispositif qui construit l'identité sexuée et engen(d)re le sujet, mais aussi comme un dispositif qui contribue à définir la norme et à marginaliser ce qui s'en éloigne. De plus, le cinéma alimente l'imaginaire collectif à partir des modèles qui l'ont préalablement nourri. L'impact des images cinématographiques sur la construction du genre s'exerce donc dans un jeu de va-et-vient qui rénove constamment l'idée de la femme à partir des idéologies dominantes.

Par ailleurs, les formes de subjectivité rigides et immuables à partir desquelles un individu se reconnaît comme un homme ou une femme reconduisent un modèle binaire des genres archaïque qui accorde aux hommes le monopole du langage, de la raison, de la connaissance et de la sphère publique, tout en réduisant les femmes au silence, à leur fonction reproductrice et à la sphère privée. Ces formes de subjectivité échouent aussi à représenter l'être humain dans toute sa diversité, laissant de côté ceux et celles qui échappent aux catégories existantes (lesbiennes, transexuel-les, hermaphrodites, etc.). Dans un contexte où les formes de subjectivité traditionnelles tombent en désuétude et ne parviennent plus à l'exhaustivité, il ne semble plus suffisant de critiquer les images et les discours dominants. Pour bâtir une société plus ouverte et plus tolérante, il semble nécessaire d'ébranler les modèles et les catégories qui nous définissent comme homme ou femme en construisant des représentations alternatives de la subjectivité féminine qui échappent aux modèles canoniques imposés par la culture occidentale dominante.

Or, les domaines où les femmes ont la possibilité de véhiculer un contre-discours semblent être des lieux propices à l'éclosion de telles alternatives. En effet, les théories féministes semblent regorger d'outils indispensables pour penser la subjectivité féminine différemment, alors que la réappropriation par les femmes du médium cinématographique semble détenir un énorme potentiel de changement. C'est donc à la lumière de théories féministes qui mettent de l'avant non pas des modèles prescriptifs, mais des formes de subjectivité alternatives telles que le sujet nomade (Rosi Braidotti), la divine (Luce Irigaray), le transsexuel (Judith Butler) et la lesbienne (Monique Wittig), qu'il s'agira ici d'effectuer un survol de quatre œuvres cinématographiques

réalisées par des femmes au Québec, pour voir comment le cinéma féminin peut être une source de visibilités subversives.

Le sujet nomade

Selon Rosi Braidotti (2006), les processus de transition, de métamorphose et de mutation font désormais partie de l'existence de la plupart des sujets contemporains. Le défi actuel consiste donc à mettre sur pied de nouvelles représentations pour les êtres mixtes et hybrides que nous devenons. C'est en exploitant l'image du nomade, dont la vie est parsemée de déplacements successifs dans un espace désertique sans frontières, que Braidotti (1994) développe l'idée d'une forme de subjectivité " nomade " envisagée en termes de flux, d'évolution et de devenir, qui fait voler en éclats les frontières et qui se déploie à mi-chemin entre les pulsions inconscientes et les déterminants culturels, dans un lieu de l'entre-deux échappant à la conscience et à la raison.

À la lumière de ce concept théorique, il semble possible de voir le personnage principal du film Borderline de Lyne Charlebois (2008) comme un sujet nomade qui transgresse les limites et qui est constamment tiraillé entre sa raison et ses pulsions. Même si ce personnage atteint du trouble de la personnalité limite ne doit pas nécessairement servir de cadre de référence aux femmes tel que le suggère Rosi Braidotti (1994), il permet néanmoins de prendre conscience du caractère exclusif de nos systèmes de classsification dualistes (corps/esprit, femme/homme, passif/actif, etc.). Il est aussi intéressant de voir à quel point ce film exploite le thème de la limite à même sa structure narrative. En effet, les scènes de nudité semblent être conçues pour créer chez le spectateur un sentiment de malaise dû à l'impression de transgresser les frontières de l'intimité des personnages.

La divine

Selon Luce Irigaray (1977), la subjectivité féminine demeure irreprésentable dans les discours théoriques masculinistes. La psychanalyse freudienne, par exemple, fait du rapport mère-fille ce qu'il y a de plus méconnu dans notre culture en posant le rapport mère-fils comme modèle parfait du désir. Elle fait du couple mère-fille " le continent noir du continent noir " en avançant l'idée que l'amour homme/femme est possible seulement si la femme reporte sur son mari l'amour qu'elle éprouve pour son fils (Irigaray, 1981 : 61). De plus, la psychanalyse freudienne soumet la femme à une hétérosexualité pathologique en théorisant la nécessité pour la fillette de se détourner de l'amour maternel pour entrer dans la loi du père (Irigaray, 1989).

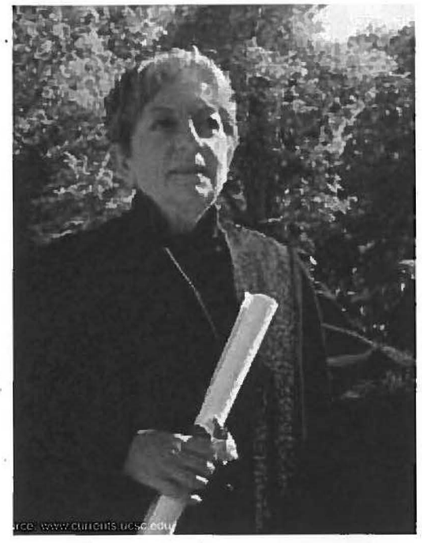


Luce Irigaray

En outre, la plupart des religions occidentales occasionnent, selon Irigaray (1990 ; 1999), une perte d'identité individuelle et collective pour les femmes en mettant de l'avant les couples père-fils et mère-fils dans les modèles religieux au détriment du couple mère-fille, en faisant tomber dans l'oubli les généalogies féminines divines telle que celle de Marie et de sa mère Anne ou en réduisant trois générations de femmes à une simple courroie de transmission entre Dieu et son fils. Le manque de représentation divine féminine entraîne les femmes dans une déréliction d'autant plus grande que les mères et les filles sont laissées sans moyen de s'exprimer entre elles dans le respect mutuel. Pour Irigaray,

il importe donc de retrouver un espace possible pour l'imaginaire féminin en se réappropriant les représentations de la femme codées dans le langage, la culture, la mythologie et la religion.

Pour y parvenir, Irigaray (1974 ; 1977 ; 1984 ; 1989) effectue une relecture des principaux textes de la philosophie occidentale (Platon, Lévis-Strauss), de la psychanalyse (Freud, Lacan), de la bible (Vierge Marie), ou de la mythologie grecque (Déméter/Perséphone, Athéna, etc.) pour en faire ressortir les points aveugles du patriarcat. Elle réinterprète entre autres le mythe de la Vierge Marie en laissant sous-entendre l'idée qu'elle est la mère spirituelle de Jésus et une figure divine en soi, plutôt qu'un simple réceptacle ou qu'une simple médiatrice entre Dieu et son fils (Irigaray, 1980). Le mythe grec de Déméter et de sa fille Perséphone fait aussi l'objet d'une relecture chez Irigaray (1989). Pour la féministe, cette histoire est celle d'une séparation tragique entre une mère et sa fille : dès lors que Perséphone est séquestrée une partie de l'année par le dieu de l'enfer, sa mère, déesse de l'agriculture et des moissons, sombre dans un chagrin provoquant l'apparition cyclique de la saison infertile. Selon Luce Irigaray, la culture patriarcale travestit ce mythe en faisant porter le blâme de l'enlèvement à la jeune fille séductrice. Or, c'est le père de Perséphone qui, pour pouvoir être reconnu comme le Dieu des dieux de l'Olympe, donne sa fille en mariage au dieu des enfers sans son accord et sans l'approbation de la mère. Puisque le sort de la jeune Perséphone se joue entre dieux-hommes, le mythe démontre selon Irigaray que le sacrifice de la vierge sert trop souvent l'établissement du pouvoir entre mâles.



Teresa De Lauretis

C'est justement dans cet esprit que le film La turbulence des fluides de Manon Briand (2002) ébranle les formes de subjectivité féminine développées par la psychanalyse, la religion et la mythologie. Par exemple, le film se réapproprie le mythe de la vierge Marie et élève cette figure mythique au rang de divinité, en associant le personnage de Marie à une force divine qui retient la marée et qui fait trembler la terre. De plus, le film valorise le lien de filiation mère-fille et créer une généalogie spirituelle féminine alors que la fille de Marie cherche à se rapprocher de sa défunte mère en se baptisant elle-même avec l'eau de l'abreuvoir sous les airs de l'Ave Maria, ou encore, en marchant vers la mer/mère chaque nuit, à l'heure de la marée haute.

Le transsexuel

Partant de l'idée que la sexualité est culturellement construite dans des rapports de pouvoir, Judith Butler (2006b) avance quant à elle l'idée qu'on ne peut postuler l'existence d'une sexualité hors-pouvoir. Selon elle, il faut donc repenser les stratégies subversives de la sexualité et de l'identité en fonction du pouvoir lui-même. Et puisque le système procède par une logique de répétition pour faire croire en l'existence d'un sexe naturel stable, il faut repenser les stratégies subversives de la catégorie de sexe comme des répétitions parodiques qui exposent la norme de façon exagérée pour mieux la dénoncer. Selon Butler, la parodie en soi n'est pas nécessairement subversive. Il faut donc trouver les répétitions parodiques qui répètent la loi sans la consolider, pour mieux la déstabiliser. En guise de répétitions subversives, Judith Butler propose pour sa part les figures du travesti, du transgenre et du transsexuel, puisqu'elles révèlent à quel point l'identité sexuelle n'est elle-même qu'une parodie et à quel point nous surjouons tous notre rôle d'homme ou de femme. Ces figures démontrent aussi que la " réalité " n'est pas aussi fixe que nous le pensons, renversent le présupposé selon lequel le sexe de naissance correspond toujours à la féminité ou à la masculinité psychique, justifient la nécessité de rendre les frontières des catégories plus

fluides et forcent à repenser les catégories de sexualité en dehors des préfixes hétéro, bi et homo.

Le film Le sexe des étoiles de Paule Baillargeon (1993) peut être qualifié de répétition parodique subversive dans la mesure où il met en évidence l'aspect caricatural de la féminité et de la masculinité. Le caractère artificiel de l'identité sexuée est entre autres illustré par l'allégorie de la petite fille : " Sa mère l'avait habillée en garçon pour une fête costumée, mais sa mère est morte et la petite fille est restée habillée en garçon. [...] Personne après n'a voulu croire qu'elle était une fille. "

SI LA MEILLEURE STRATÉGIE SUBVERSIVE CONSISTE À COMBINER LE FILM COMME INSTRUMENT POLITIQUE ET LE FILM COMME OBJET DE DIVERTISSEMENT, LE CINÉMA FÉMININ QUÉBÉCOIS SEMBLE ALORS ÊTRE UNE SOURCE D'INSPIRATION INCONTOURNABLE.

Le caractère artificiel de la féminité et de la masculinité est aussi mis en évidence lorsque le personnage du transsexuel est forcé d'enlever son costume de femme, morceau par morceau, pour se " déguiser " en homme. En outre, le film met en évidence l'inutilité des catégories de sexe : " Moi j'aime les étoiles parce qu'elles n'ont pas de sexe ", dit une jeune adolescente, qui trouve par ailleurs du réconfort auprès d'un jeune homme androgyne lui ressemblant comme deux gouttes d'eau.

La lesbienne

Monique Wittig (2007) propose quant à elle la lesbienne comme figure subversive qui, contrairement à la femme, ne se définit ni par sa capacité à faire des enfants, ni par la relation oppositionnelle qui l'unie à l'homme, puisqu'elle n'existe que par et pour les femmes. Pour Wittig, la lesbienne se situe donc au-delà des catégories de sexe et de genre : elle n'est ni homme, ni femme, mais un troisième pôle de référence. Plutôt que de consolider le rapport binaire à l'homme, la lesbienne menace l'ordre établi en transcendant le système de genre bipolarisé et en échappant à l'hétérosexualité obligatoire. Elle est aussi la preuve physique que les " femmes " ne peuvent pas toutes être enfermées dans une catégorie nettement définie. Ainsi, l'existence des lesbiennes démontre pragmatiquement ce que l'analyse féministe matérialiste tente de prouver théoriquement : les femmes ne sont pas un groupe naturel à proprement dit, mais bien la construction idéologique d'un groupe naturel. En déplaçant l'énergie érotique sur une figure qui excède les catégories de sexe et de genre, Wittig (2007) libère le désir de ses attaches hétérosexuelles, soustrait la sexualité à l'identité phallique et démontre que le corps érogène ne doit pas être réduit à ses parties sexuelles. Autrement dit, elle remplace la sexualité fondée sur la génitalité par une tout autre économie des plaisirs relevant d'un érotisme spécifiquement féminin.

Dans ses ouvrages littéraires, Wittig applique sa théorie en mettant de l'avant des représentations résolument alternatives des lesbiennes. Dans son essai Le corps lesbien, par exemple, Wittig (1973) déconstruit terme à terme l'anatomie féminine telle qu'elle est représentée par le discours patriarcal en rapiéçant le corps démembré de la femme, organe par organe, sécrétion par sécrétion, membre par membre (De Lauretis, 2007). En mettant en scène l'amour lesbien de cette façon, Wittig remet en question la croyance générale selon laquelle ce sont les parties du corps - le pénis, les seins et le vagin - qui font nécessairement naître le désir et prouve qu'il est possible d'avoir du plaisir sexuel sur toute la surface du corps.

Aux yeux de Rosi Braidotti et de Judith Butler, la théorie de Wittig est problématique parce qu'en posant l'exigence d'une sexualité lesbienne pour renverser l'hétérosexualité, elle universalise la lesbienne en une catégorie tout aussi normative que celle des " hommes " et des " femmes ". Selon Butler, cette purification de l'homosexualité revient à oublier qu'" il y a des structures psychiques de type homosexuel dans le cadre de relations hétérosexuelles, et des structures psychiques de type hétérosexuel dans les sexualités et les relations gaies et lesbiennes " (Butler, 2006b : 239).



Monique Wittig

Comme la théorie de Monique Wittig, le film Rebelles de Léa Pool (2001) renverse l'hétérosexualité obligatoire et démontre que le désir féminin n'est pas réductible aux contraintes phalliques, en mettant de l'avant la figure d'une femme qui choisit une autre femme comme objet d'amour et de désir. Ce film peut aussi être lu comme un plaidoyer pour l'abolition des catégories de sexe : " J'aimerais bien devenir asexuée. Au fond, tout cela n'est que des emmerdes ", dit Torie, inspirée par le passage d'une œuvre shakespearienne dans lequel laddy Macbeth clame : " Ô esprit qui veillez sur mes pensées de mort, faite de moi une asexuée, [...] appropriez-vous mes seins de femme et que leur lait devienne fiel atroce ". En outre, le film Rebelles corrobore la critique adressée à la théorie de Wittig, à savoir qu'il est problématique d'universaliser la lesbienne en une catégorie normative. Alors que Paulie ne se définit pas comme une lesbienne, mais comme " Paulie qui est amoureuse de Torie ", le film démontre en effet que les humains qui font preuve d'une grande mobilité dans leur sexualité ne peuvent être réduits à la catégorie hétéro ou gai.

Conclusion

À la lumière de ce bref survol, il semble possible de croire qu'il existe, au sein même des discours et du cinéma dominants, des contre-pratiques cinématographiques qui remettent en question les représentations traditionnelles de la subjectivité féminine, sans critiquer ouvertement le sexisme, les injustices, les rapports de domination et les stéréotypes comme le fait le cinéma féministe. En plus de servir de divertissement, ces contre-pratiques cinématographiques mettent en images les points aveugles du système de représentation dominant et remettent en question les catégories qui cantonnent les femmes dans un genre spécifique. Si Laura Mulvey (1989) pense qu'un cinéma alternatif ne peut exister qu'en contrepartie d'un cinéma dominant, il semble donc possible de croire que le cinéma d'avant-garde peut aussi exister à l'intérieur de l'institution cinématographique.

Au sein du cinéma féminin québécois, il semble en fait se dessiner un cinéma " mineur ", au sens où Deleuze et Guattari (1975) entendent l'expression " littérature mineure ". En effet, un cinéma dit " mineur " proposerait une vision révolutionnaire, développerait une autre conscience, instaurerait une nouvelle sensibilité, brancherait chaque histoire individuelle sur le politique et développerait les thèmes sous-représentés dans le cinéma dominant. Un cinéma mineur se réapproprierait le langage cinématographique dominant en le déterritorialisant, chercherait à exploiter le caractère polysémique et polymorphe du médium cinématographique et accorderait la priorité aux traitements des idées plutôt qu'aux idées elles-mêmes. Enfin, ce type de cinéma ne serait pas un cinéma marginal, mais un acte de résistance qui s'insère à même le cinéma dominant. Or, il semble plus efficace d'ouvrir un espace critique à même l'espace narratif du cinéma dominant que de miser sur un cinéma marginal pour obtenir le maximum de visibilité auprès du public et à faire évoluer les mentalités. Si la meilleure stratégie subversive consiste à combiner le film comme instrument politique et le film comme objet de divertissement, le cinéma féminin québécois semble alors être une source d'inspiration incontournable.

Bibliographie

Braidotti, Rosi (2006). Metamorphoses: toward a materialist theory of becoming, Cambridge: éd. Polity, 317 p.

Braidotti, Rosi (1994). Nomadic subjects, New York, éd. Routledge, 316 p.

Butler, Judith (2006a). Défaire le genre, Paris, éd. Amsterdam, 311 p.

Butler, Judith (2006b). Trouble dans le genre, Paris, éd. La découverte, 283 p.

De Lauretis, Teresa (1987). Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington, éd. Indiana University, 151 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1975. Kafka. Pour une littérature mineure. Paris : Éditions de Minuit, 159 p.

Foucault, Michel (1976). La volonté de savoir, Paris, éd. Gallimard, 211 p.

Irigaray, Luce (1990). Je, tu, nous, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 152 p.

Irigaray, Luce (1989). Le temps de la différence, Paris, éd. Librairie générale française, 123 p.

Irigaray, Luce (1984). Éthique de la différence sexuelle, Paris, éd. de Minuit, 198 p.

Irigaray, Luce (1981). Corps-à-corps avec la mère, Paris, éd. de la pleine lune, 89 p.

Irigaray, Luce (1980). Amante marine de Friedrich Nietzsche, Paris : éd. de Minuit, 204 p.

Irigaray, Luce (1977). Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, éd. de Minuit, 224 p.

Irigaray, Luce (1974). Speculum et l'autre femme, Paris, éd. de Minuit, 463 p.

Mulvey, Laura (1989). Visual and other pleasures, Bloomington, éd. Indiana University, 201 p.

De Lauretis, Teresa (2007). Figure of resistance, Urbana et Chicago, éd. University of Illinois, 310 p.

Wittig, Monique (2007). La pensée straight, Paris, éd. Amsterdam, 119 p.

Wittig, Monique (1973). Le corps lesbien, Paris, éd. de Minuit, 188 p.

Filmographie

Baillargeon, Paule (1993). Le sexe des étoiles, DVD, coul., son, 1 h 40 min, Saint-Laurent, Films Lions Gate.

Briand, Manon (2002). La turbulence des fluides, DVD, coul., son, 1 h 53 min, Montréal, Studio Max Films, Paris, Europa corp.

Charlebois, Lyne (2008). Borderline, DVD, coul., son, 1 h 50 min, Montréal, Max film.

Pool, Léa (2001). Rebelles, DVD, coul., son, 1 h 42 min, Montréal, Cité-Amérique inc.

Femmes et indigènes : le poids de la double identité

Catherine Robichaud
Étudiante à la maîtrise en Communication, UQAM

J'ai eu l'occasion de me rendre en Équateur, à l'hiver 2007, dans le but de réaliser les biographies de quatre femmes leaders, dont le champ d'action était communautaire ou politique. Avant mon départ pour cette aventure, d'autres expériences de voyage dans les pays andins (Pérou et Bolivie) ainsi que mes lectures portant sur la situation des femmes dans ce pays m'ont permis de prendre conscience de leur situation complexe. La pluralité de facteurs qui les affectent se constate certes par une situation économique très variable, mais aussi par l'origine culturelle diversifiée de ces femmes. Ainsi, on retrouve en Équateur des femmes métisses (métissage entre espagnol et cultures autochtones), des afroéquatoriennes sur la Côte, des " campesinas " quichuas dans les Andes, et des " indios " quichuas et shuars dans l'Amazonie pour n'en nommer que quelques-unes. Lors des entrevues que j'ai réalisées, j'ai travaillé avec des femmes de différents horizons, dont une femme quichua de l'Amazonie, militante à la fois dans le mouvement ethnique et dans le mouvement des femmes. Sans m'en douter, mon incursion dans le monde des femmes indigènes m'a portée aux frontières des catégories ethniques et de genres, frontières qui m'étaient jusqu'alors méconnues. Malgré que ces caractéristiques soient indissociables quand il est question de l'identité des femmes indigènes, elles me sont apparues clivées dans les deux projets politiques, qui ont souvent peine à se joindre, que sont la lutte au racisme et la lutte au sexisme. La situation d'appartenance des femmes indigènes à deux groupes subordonnés (femmes et indigènes) les place parfois dans une situation contradictoire. Bien que le pays soit fortement indigène, il existe bien peu de références littéraires sur la question de cette double minorité. Je propose donc, dans les lignes qui suivent, un voyage menant à l'intersection où se rencontrent les identités de genre et de race à travers l'expérience des femmes indigènes équatoriennes.

Mise en contexte du monde indigène

Le terme " indigène " que nous utilisons fait référence aux peuples autochtones de l'Amazonie (jungle) ou de la Sierra (Cordillère). Ces groupes s'autoproclament indigènes. Il va sans dire que les contextes varient beaucoup entre l'Amazonie et la Sierra, influencés notamment par l'histoire de ces régions, des institutions qui ont fait le lien entre les communautés natives et les groupes de conquistadores. Par exemple, l'Amazonie a été exposée tardivement aux lois du marché et à l'autorité gouvernementale (début du siècle), et l'autonomie de son territoire lui a permis une grande résistance culturelle. Les Andins ont, pour leur part, une longue histoire de relation avec les institutions. Le système des haciendas a pris place dès la conquête espagnole et a perduré jusqu'à la seconde réforme agraire, en 1975. La situation peut différer d'une région à une autre, puisqu'elles se trouvent à un stade différent de leur histoire : les femmes amazoniennes se retrouvent souvent en situation de perte des bases traditionnelles de pouvoir, alors que les femmes de la Cordillère sont plutôt en situation de reconstruction de pouvoir à travers les nouvelles ressources.

Identité des femmes (et des hommes) indigène

Dans plusieurs textes, l'identité des femmes indigènes est avant tout définie à travers le rôle qu'elles jouent auprès de la famille, leur rôle de mère et leur rôle matrimonial. De plus, les femmes sont considérées comme les gardiennes de la nature et des traditions, qu'elles doivent reproduire et transmettre. Luz María de la Torre (cité dans Ströbele 2007 : 57) rend bien la pensée dominante existant en Équateur relativement à l'identité masculine et féminine indigène. La dualité et la complémentarité des sexes sont les principes de bases, inséparables, sans lesquels la vie et la communauté ne pourraient fonctionner. Ainsi, si la féminité est synonyme de protection et de reproduction de la vie, de lien privilégié avec la nature et de conservation de la tradition, la masculinité, en revanche, signifie " créativité, soif de découverte, capacité de planification, vision et aménagement du futur, et du monde environnant " (Ströbele 2007 : 57).

La situation d'appartenance des femmes indigènes à deux groupes subordonnés [femmes et indigènes] les place parfois dans une situation contradictoire.

Toutefois, dans la réalité, cette conception complémentaire des relations entre les hommes et les femmes ne se traduit pas nécessairement par une relation d'égalité. Parmi les principales caractéristiques qui qualifient les relations de genre dans le monde indigène, il y a la division du travail selon les sexes, tant pour les tâches en lien avec l'agriculture et l'élevage que pour les tâches domestiques. Lors de la prise de décisions dans le foyer, et bien que les femmes ne soient pas dépourvues de tout pouvoir et d'autorité, la décision finale revient ultimement aux hommes, particulièrement s'il est question d'aspects stratégiques du foyer. Pour ce qui est de la prise de décision dans la communauté, Hamilton (cité dans Cervone et collab.) est d'avis qu'elle peut se faire de façon égalitaire puisque les femmes indigènes détiennent leurs propres instances organisationnelles dans la communauté. Nonobstant cela, je me permets d'être en désaccord sur ce point et m'interroge sur le pouvoir réel des femmes à ce niveau : que vaut le pouvoir de décision octroyé dans des instances parallèles, alors que les questions stratégiques, comme nous l'avons vu précédemment, sont débattues dans les instances masculines? D'ailleurs, d'autres études, réalisées auprès de communautés mixtes (métisses et indigènes), démontrent que les femmes ne participent pas de manière officielle aux décisions communautaires, et que leur voix se fait entendre à travers la consultation des maris dans les foyers. Si elles font entendre leur voix, c'est par la voie d'un discours parallèle, ce qui les prive de détenir le dernier mot. Dans ce contexte, les femmes assument davantage un rôle d'agente d'influence et de pression que celui de preneuse de décision.

Cette structure hiérarchique entre hommes et femmes, ainsi que la division du travail selon les sexes, ne peuvent que restreindre la participation de ces dernières à la vie publique et politique. " La renonciation et le sacrifice sont les constantes de la vie des unes et des autres. L'accomplissement personnel ou individuel est impensable pour elles ; l'effort et le travail sont dédiés à donner la vie et s'assurer du bonheur et du bien-être des autres, pas du leur " (traduction libre de Vaca Buchli, cité dans Ströbele 2007 : 44). Ceci est sans compter, comme le souligne Ströbele, la présence alarmante de la violence domestique, ce qui laisse croire que les droits humains des femmes indigènes sont peu respectés.

Donc, bien que la culture indigène se base sur une idéologie égalitaire entre les hommes et les femmes, force est de constater que cette idéologie ne s'est pas systématisée ni dans son contenu, ni dans sa pratique (Cervone et collab. 1998 : 25). Par ailleurs, les explications quant aux inégalités dans les communautés autochtones n'ont pas été systématisées. Sur ce point, on retrouve au banc des accusés l'invasion du modèle " hispano-machista ", en plus du modèle de l'accumulation du capital, le passage de l'agriculture de petite échelle à

l'agriculture commerciale, l'influence de l'immigration et l'échange de travail salarié entre les fermes. Une autre source suggérée est la subordination des modèles culturels et idéologiques (par exemple, " bonnes " et " mauvaises " femmes, contrôle sexuel, etc.) (Stolen dans Cervone et collab. 1998 : 25), qui proviennent de la classe dominante d'Équateur et construisent les modèles féminins et masculins.

Relation entre les femmes indigènes et le mouvement des femmes

Au cours des dernières décennies, le mouvement des femmes équatoriennes s'est organisé, a vu naître différentes instances militantes et a marqué diverses avancées en faveur des femmes. La plus importante est sans doute, au moment de la réforme constitutionnelle de 1998, la création d'une commission législative spécialisée, qui déclencha le processus d'élaboration d'une nouvelle législation devant garantir et protéger les droits des femmes (Cervone et collab. 1998). À plusieurs égards, les droits des femmes ont gagné du terrain dans le cadre de cette nouvelle constitution mais, malgré tout, plusieurs des dispositions proposées sont demeurées lettre morte ou n'ont pas été incorporées dans le cadre des politiques publiques. Ainsi, malgré des gains constitutionnels importants, il demeure difficile dans la réalité pour les femmes de faire reconnaître leurs droits, encore plus pour les femmes indigènes. En vérité, la reconnaissance de ces droits se heurte souvent à des pouvoirs sociaux autres que l'État, mais qui n'en sont pas moins importants. Ces pouvoirs incluent la culture, les traditions, les coutumes, la religion et le patriarcat (Cervone et collab. 1998).

À l'intérieur du mouvement des femmes, on observe une rupture entre les groupes de femmes indigènes et celui des mouvements de femmes urbaines. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce phénomène : le manque de compétence bilingue des femmes andines (Harvey cité dans Cervone et collab. 1998), mais aussi la contradiction, la multiplicité et l'hétérogénéité des relations sociales. De plus, les préoccupations de chacun de ces groupes peuvent différer. Les revendications des femmes indigènes sont très liées à leur mode de vie, tels l'accès à la terre, l'accès à l'information et la communication internationale, la participation des femmes dans les instances politiques et dans la planification du développement des communautés, etc. Cette rupture ne traduit pas pour autant une inertie des femmes indigènes dans la lutte pour l'égalité, mais plutôt la nécessité de faire entendre leur voix autrement.

Sur la scène politique nationale, les femmes indigènes reflètent diverses tendances, dont les deux principales vont de pair avec la dichotomie entre l'idéologie égalitaire et la réalité d'inégalité. La première tendance est celle qui veut qu'une politique visant spécifiquement les femmes n'est pas nécessaire, parce que le monde indien est déjà égalitaire entre hommes et femmes et, " dans cette mesure, le discours ethnique représente autant les hommes que les femmes " (traduction libre, Cervone et collab. 1998 : 16). La deuxième tendance, celle de la majorité des femmes des communautés, est celle qui établit la nécessité pour les femmes de faire leur propre politique à l'intérieur du mouvement indigène. Cette tendance met en exergue les relations de hiérarchie et d'inégalité entre hommes et femmes. " Pour cette tendance, les organisations indigènes doivent faire face aux désavantages dont souffrent les femmes dans l'éducation, le bien-être économique et, particulièrement, dans la participation politique (...) " (traduction libre, Cervone et collab. 1998 : 17).

La lutte des femmes à l'intérieur du mouvement indigène

Malgré ces conditions difficiles, plusieurs femmes dans les communautés indigènes sont devenues des actrices politiques importantes, surtout à l'intérieur du mouvement indigène, et tentent de faire valoir les droits des femmes. Sans s'attarder sur le processus d'émergence du leadership chez les femmes indigènes, il est néanmoins d'intérêt de nommer certains facteurs spécifiques, qui se retrouvent tant chez les femmes de la Cordillère que chez les femmes de l'Amazonie (Cervone et collab. 1998) et qui font ressortir le caractère indissociable des identités de genre et d'ethnie. Le livre de Cervone présente un corpus d'entretiens réalisés auprès de femmes leaders indigènes. Parmi celles-ci, toutes ont reçu une

éducation et ont accompli, en même temps, un processus d'" ethnogenesis ", c'est-à-dire une valorisation de leur groupe culturel, tout en connaissant les remous de la vie organisationnelle des groupes privés et publics se trouvant dans leur communauté. Ainsi, toutes sont bilingues (quechuas et espagnol) et possèdent des compétences dans le maniement des sources traditionnelles et modernes de pouvoir (souvent étatiques). Également, le leadership des femmes se développe majoritairement dans le cadre des organisations culturelles et locales, ou dans celui de projets de développement et de formation.

La construction d'un leadership féminin est un processus de longue haleine, complexe et pas encore fluide, dans lequel interviennent divers facteurs, selon les cas. Ceci revient à dire qu'il n'existe toujours pas un leadership indigène consolidé et légitime dans lequel les revendications féministes soient reconnues et acceptées :

> *En effet, la situation des femmes indigènes les circonscrit dans un contexte plus général de discrimination ethnique et de violence, contre lequel le mouvement indigène lutte à travers de différentes instances. La condition d'inégalité dans laquelle se retrouvent les femmes est alors considérée comme une conséquence de l'occidentalisation culturelle du pays ainsi que d'un long processus de violence qui a débuté avec la conquête espagnole.* (traduction libre, Cervone et collab. 1998 : 227)

Sur la scène nationale, le discours sur l'identité culturelle a pour conséquence de mettre en abîme celui sur l'identité des femmes, au profit d'une idéalisation ethnique et culturelle. " [...] C'est ce qui se produit avec les Quechuas de la Sierra, où le discours sur " lo indio " a mythifié les relations de genre, niant ou cachant tout conflit pour laisser croire à des valeurs culturelles exemplaires " (traduction libre de Vaca Buchli, cité dans Ströbele 2007 : 46). Ainsi, la présentation des indigènes comme un groupe homogène occulte les rapports de pouvoir qui peuvent le traverser. À ce propos, lors de mon séjour en Équateur, j'ai été témoin du double discours de certaines femmes indigènes : j'ai eu l'occasion d'assister à des discours publics de femmes leaders indigènes qui, lorsqu'elles se sont fait poser des questions sur la réalité des relations de genre à l'intérieur des communautés, ont tenu un discours différent de celui qu'elles tenaient dans le privé, sans doute dans le but de préserver l'image de leur communauté. Un autre exemple de cette mythification est lors de ma participation à la cinquième Rencontre continentale des femmes autochtones des Amériques, qui a eu lieu à l'été 2007, dans la réserve de Kahnawake. Bien que plusieurs représentantes de différents pays d'Amérique latine aient pris la parole, peu d'entre elles ont abordé de façon explicite la situation d'inégalité des femmes à l'intérieur de leur propre communauté culturelle. En somme, il y a matière à s'interroger sur le discours indigène, qui semble parfois nuire à une analyse interne des disparités et à la reconnaissance des situations d'inégalité qui existent entre hommes et femmes, ainsi que sur le discours féministe, qui semble impuissant face aux stratégies uniformisantes des revendications indigènes.

En Équateur, les revendications des femmes indigènes pour une plus grande équité n'ont pas été exprimées, jusqu'à présent, par le biais d'un discours public, mais plutôt dans la pratique quotidienne (Cervone et collab. 1998). La lutte des femmes leaders a été une lutte individuelle, qui s'est négociée à travers les transactions, arrangements et disputes de la vie quotidienne. À tout le moins, ce chemin a été facilité par l'implantation de politiques de genre par l'État et par des Agences internationales de développement. Ces interventions, en plus de mettre en place des facteurs favorisant le développement d'un leadership féminin, peuvent produire des changements quant aux obstacles à une plus grande égalité (par exemple, un meilleur accès à l'éducation ou aux soins de santé, etc.).

Enfin, bien que la situation de subordination ou encore de discrimination vécue par les Équatoriennes indigènes soit un croisement de leur triple condition de femme, indigène et de pauvre, la reconnaissance de cette condition dans leur lutte demeure partielle. Les observations faites par Kimberlé Crenshaw à propos des femmes de couleur américaines qui sont engagées dans la double lutte féministe et raciste peuvent être mises en parallèle.

Qu'il s'agisse de la volonté féministe de politiser le vécu des femmes ou de la volonté antiraciste de politiser le vécu des gens

de couleur, ces efforts sont souvent engagés comme si les questions et les expériences auxquelles ils s'attachent respectivement concernaient des terrains mutuellement exclusifs. Les recoupements évidents du racisme et du sexisme dans la vie réelle - leurs points d'intersection - trouvent rarement un prolongement dans les pratiques féministes et antiracistes. (Crenshaw 2005 : 53)

Cette situation trouve écho dans la double lutte féministe et de reconnaissance indigène des Équatoriennes. La preuve est que les Équatoriennes métisses ou les hommes indigènes ne sont pas confrontés aux mêmes conditions, bien que ces deux groupes partagent une identité commune avec les femmes indigènes. De ce fait, les femmes indigènes " ne peuvent généralement que constater la marginalisation de leurs intérêts et leurs expériences dans les discours forgés pour répondre à l'une ou l'autre de ces dimensions (celle du genre et celle de la race) " (Crenshaw 2005 : 53).

Le concept d'identité intersectionnelle que défend Crenshaw permet de mettre en lumière ces intersections où genre et race se chevauchent, pour mieux rendre compte des " multiples sources de l'identité lorsqu'on réfléchit à la construction de la sphère sociale " (Crenshaw 2005 : 53). Il est clair que pour les Équatoriennes indigènes, la situation de double minorité dans laquelle elles se trouvent représente un poids supplémentaire dans leur lutte pour l'égalité. L'intersectionnalité permet de voir comment le racisme et le sexisme peuvent s'influencer mutuellement, et permet de penser que la dimension raciale accentue les réalités de subordination.

Conclusion

Enfin, la lutte difficile des femmes indigènes est alourdie par le clivage des différentes dimensions qui composent leur identité. Pour favoriser leur émancipation, il faut savoir reconnaître la différence que marque le fait d'être " femme " dans le groupe indigène, et la différence que marque le fait d'être " indigène " dans le groupe féministe. Comme le dit Crenshaw, l'important est de reconnaître quelle différence fait la différence.

Ne pas reconnaître la situation particulière des femmes dans le discours indigène revient à faire état d'une analyse partielle, qui ne parvient pas à tenir compte de toutes les dimensions du racisme. Il est essentiel que l'être femme et l'être indigène cessent d'être vues comme deux luttes séparées et que le mouvement indigène porte un méta-regard sur ses propres mécanismes de reproduction du patriarcat.

Bibliographie

CERVONE, Emma et collab. (1998). Mujeres Contracorrientes. Voces de Líderes Indígenas, Quito : CEPLAES, 237 p.

CRENSHAW, Kimberlé Williams (2005). " Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur " dans Cahiers du genre, n. 39, 2005, p.51-82.

ORTEGA MENDOZA, Emma (2004). Eduquémonos en Derechos para tener Derechos, Quito: Emma Ortega Mendoza, 156 p.

STRÖBELE-GREGOR, Juliana (2007). Mujeres indígenas, cuidadanía y alcance del derecho. Estado de la investigación tomando como ejemplo Ecuador, (Berlin, décembre 2006), Berlin : OBREAL/ULARO, 83 p.

Tête-à-cœur entre conscience féministe et écriture poétique

Marie-Ève Blanchard
Étudiante à la maîtrise en études littéraire, concentration en études féministes, UQAM

On écrit ce que l'on peut
et non ce que l'on veut
Louise Dupré

Dans La Tentation d'exister, Cioran écrit : " Examinez la production littéraire de n'importe quel petit peuple qui n'a pas la puérilité de se forger un passé : l'abondance de la poésie en est le fait le plus frappant " (Cité dans Dupré, 1989 : 14). Cette citation s'applique tout à fait à la situation des femmes au Québec. Ne disait-on pas d'elles - quelques-uns le pensent-t-ils encore ? - qu'elles étaient d'une classe et d'une intelligence inférieures aux hommes et qu'elles n'avaient guère de place dans l'Histoire ? Or, dans les années 1970, des écrivaines ont enflammé la scène artistique québécoise d'une poésie frappante, souvent féministe et radicale. Elles se sont inscrites, pour la plupart, dans l'histoire littéraire avec brio. Je pense notamment à Nicole Brossard, à France Théoret et à Madeleine Gagnon auxquelles Louise Dupré a consacré l'ouvrage Stratégies du vertige (1989). Ces poètes du baby-boom ont ouvert la voie/x à des femmes poètes, à toutes ces écrivaines désireuses d'inscrire leur subjectivité au féminin. Plusieurs d'entre elles ont écrit leurs imaginaires, et créent encore; elles ont réfléchi leur rapport au langage poétique, et théorisent encore; elles ont agi politiquement, et demeurent actives. Ces femmes, elles sont derrière moi. Modèles à suivre. Relais à saisir. Elles ouvrent doucement ma voie/x. Je ne sais de quelle génération littéraire je serai, ni même si je ferai partie de cette institution. Une chose est sûre : la lutte des femmes me saisit toute la tête et tout le corps. Je connais mon arme de combat : mes doigts sur les touches du clavier d'ordinateur. Je veux écrire, mais commence tout juste à apprendre ce que je peux écrire. Je découvre à peine les possibilités de mes habiletés. J'explore les formes, la conscience féministe dans le cœur. Et me demande sans cesse comment puis-je, en tant que femme qui écrit, investir mes textes de fiction de cette conscience féministe qui a agité le crayon de bien d'autres avant moi ? Je consulte leurs écrits, essais et poèmes confondus, ces guides qu'elles nous ont laissés.

Cet essai date d'il y a déjà trois ans. Courte période sur l'échelle d'une vie, mais combien éclairante et décisive, voire troublante; elle engage tout le reste de mon existence. Je suis devenue féministe à moi-même en 2003. Cette année-là, j'ai lu le premier tome du Deuxième sexe et Une chambre à soi. Preuve que ces livres éveillent encore à la prise de conscience féministe. C'est dire le pouvoir des mots, tout leur poids de réel, pour reprendre l'expression de France Théoret (Bersianik, 1988). Et maintenant, en italique, cette écriture de biais, pas tout à fait assurée, prolonge ma réflexion, autour de ces questions qui m'habitent toujours. Ce n'est pas un texte sur la visibilité des femmes, mais sur ce qui ne m'apparaît pas si visible à moi-même, le fondement de mes contradictions. Prétentieux ? Non, tout simplement intime. Le programme que je propose : me lire, moi qui suis en acte de relecture. L'intérêt : mes doutes sont partageables.

Au Québec, dans les années 1970, la marge de manœuvre dont disposait la subjectivité féminine s'est agrandie. La

conscience féministe s'éveillait massivement et s'affirmait de manière poétique. Paradoxalement, c'est à cette époque de rupture que le je a été occulté, puisque les poètes formalistes travaillaient à retirer toute subjectivité de leur démarche de création. Ces poètes désiraient se démarquer de ceux de l'Hexagone. Ainsi, la revue Les Herbes rouges et la revue cofondée par Nicole Brossard, La Barre du jour, ont pris naissance. Dans ces lieux de création, les poètes de la modernité avaient la possibilité de publier leurs textes les plus hermétiques et illisibles. Même s'il demeure difficile de départager ce qui relève de la modernité de ce qui relève de l'émergence d'une nouvelle poésie au féminin, puisque toutes deux se sont créées en même temps, selon Louise Dupré, " la conscience féministe aura eu des effets évidents pour réorienter l'écriture vers un référent débordant d'autoréflexivité " (Dupré, 1989 : 17). En effet, les femmes ont senti rapidement le besoin d'écrire un nouveau je dépourvu des marqueurs sociaux stéréotypés de la Féminité, de repenser leur identité et de définir ce qu'est l'écriture au féminin. Elles voulaient poser un regard propre sur leur condition et sur elles-mêmes, en tant que sujets-femmes, en adoptant un point de vue autre. Elles ont fait surgir un nouveau dire.

Ce remue-ménage a donné lieu à plusieurs définitions des caractéristiques d'une écriture dite féminine. On disait que le texte féminin s'articulait de façon circulaire plutôt que linéaire; que la temporalité y était cyclique; que l'espace était à la fois ouverture et enfermement; que l'écriture était celle du corps, c'est-à-dire qu'" elle fai[sait] appel à l'intériorité " (Théoret, 1990 : 55); que sa forme évoquait la litanie; qu'elle échappait à la logique binaire tant elle pensait ensemble les contradictions; etc. (Dupré, 1989 : 22). Ces tentatives de caractériser l'écriture féminine étaient toutefois, bien que nécessaires à l'époque, dangereuses. Elles enfermaient le travail des femmes dans un modèle d'écriture figé et total où les singularités se voyaient gommées. À la limite, vouloir généraliser l'écriture-femme ne la valorisait pas, mais, au contraire, la marginalisait et la dévaluait par rapport au modèle masculin traditionnel et dominant. Pour ces raisons, au tournant des années 80-90, la critique au féminin a préféré l'expression des écritures au féminin, où la présence implicite d'une attitude féministe se sent, mais aussi où le pluriel indique les multiples visages qu'elle peut prendre. Cette appellation se distingue de l'expression écritures féminines, où les traces d'une féminité dans la textualité sont visibles, mais qui ne manifeste pas une " volonté de recherche sur le féminin ni aucune perspective féministe " (Dupré, 1989 : 24, l'auteure souligne), puis de l'expression écritures féministes, où s'inscrit un " discours manifestaire " dont le but " est de transformer l'Institution en y intégrant des valeurs féministes " (Dupré, 1989 : 24). Pour le moment, même si ma poésie m'apparaît neutre malgré ma conscience féministe, j'aimerais l'amener à une écriture dite au féminin - s'il me faut la qualifier en ce monde où tout est classé - afin que ma voix apporte une connaissance plus affûtée de la condition actuelle des femmes au Québec. Les écritures au féminin me semblent beaucoup plus intéressantes et riches, dans la mesure où, comme l'indique Louise Dupré, le travail de la langue a été " sous-tendu par l'investigation d'une langue-femme " (Dupré, 1989 : 24). Donc, les écritures au féminin questionnent le rapport qu'entretiennent les femmes avec la langue patriarcale habituelle. Puis, par le biais de la poésie, elles la subvertissent en façonnant une langue-femme.

Mais, encore là, on se retrouve devant le risque d'enfermer les femmes dans un modèle réducteur. Selon Marina Yaguello, la société " coince " (1979 : 65) les femmes dans le langage-femme, c'est-à-dire que la société dévalue le langage des femmes en le qualifiant de bavardage, de jacassement, de placotage. La façon dont les femmes utilisent la langue est dépréciée en regard de la maîtrise " signifiante " que font les hommes de la parole (Yaguello, 1979 : 52). Leur langage devient un " instrument d'oppression mâle " (Yaguello, 1979 : 52) dans lequel les femmes se sentent à l'étroit et mal à l'aise puisque cette langue n'est pas modelée et investie par elles. Par contre, Yaguello croit que les femmes ne doivent pas se cantonner dans le langage-femme, mais plutôt refuser sa dévaluation, ce qui signifie refuser " la dichotomie inférieur/supérieur " (Yaguello, 1979 : 10). Pour s'affranchir dans et par la langue, les femmes doivent engager leur subjectivité autrement à partir d'un lieu autre, c'est-à-dire utiliser un langage-femme non défini par rapport à la langue de référence, celle des hommes. Puisque c'est par le langage que nous

apprenons à nous dire, selon Yaguello, les femmes, par ce nouveau langage, trouveront le siège authentique de leur identité.

Je suis frileuse à l'idée d'utiliser un tel concept, celui de langue-femme, où la notion de différence sexuelle se fait beaucoup plus entendre que celle de différenciation qui implique l'idée du fabriqué plutôt que du donné. Yaguello, malgré sa bonne volonté critique, ne s'éloigne pas du discours essentialiste. Elle a écrit ce texte en 1979, époque où, tant bien que mal, ce discours était nécessaire. Rejeter les genres et les formes littéraires dits mineurs parce qu'associés à la féminité aurait été capituler devant l'institution patriarcale. La résistance littéraire féministe doit être double ou en deux temps : revaloriser la féminité, puis montrer qu'elle n'est pas une essence, mais un cadre construit, modifiable. Malgré tout, il est probablement utopique de vouloir trouver le siège authentique de notre identité, préexistant au langage, c'est-à-dire dépourvu de toutes marques sociales et culturelles.

Selon moi, relever ce défi n'est possible que symboliquement. Le langage poétique s'y avère efficace, puisqu'il permet justement de modeler et d'investir la langue différemment en travestissant l'ordre et le sens établis. Je crois que c'est à cet endroit même que la dimension au féminin doit se manifester et, s'il y a lieu, la conscience féministe.

Plutôt que de me référer à Yaguello, aujourd'hui j'aurais utilisé - ou nuancé avec - la notion de Colette Guillaumin, celle de " dif-férence ", bien que cette notion n'ait pas été pensée pour illustrer un tel propos. Selon Guillaumin, " nous sommes différentes en effet. Mais nous ne sommes pas tant différentes DES hommes comme le prétend la fausse conscience, que nous sommes différentes DE CE QUE les hommes prétendent que nous sommes " (Guillaumin, 1992 : 96, l'auteure souligne). Les hommes sont le référent immuable auquel les femmes sont comparées et donc différenciées. Selon moi, à la lumière de Guillaumin, la poésie révèle davantage le référent immuable, signalé par le dif- dans dif-férence. Donc, la poésie aurait ce pouvoir de disloquer la différence de son référent véhiculé par et dans le langage.

Louise Dupré affirme " risquer le langage, prendre le risque des mots en travail " parce qu'elle se sent concernée par " l'inédit des femmes " qu'il faut dévoiler (Dupré, 1986 : 71-72). Elle ajoute : " La poésie, c'est là où, ayant renoncé à la maîtrise du langage, j'accepte d'être déjouée, piégée, remise en cause. Là où, paradoxalement, je renonce à l'unité du je comme sujet pour retourner à ma subjectivité. " (Dupré, 1986 : 71, le caractère gras est de l'auteure). J'aime voir dans cette citation un parcours en spiral que le processus poétique induit chez la poète féministe. Dans un premier mouvement, la poésie oblige l'écrivaine à repenser son rapport à la langue jusqu'à en perdre le contrôle, ce qui a pour effet de troubler son identité, laquelle est par ailleurs faussée, car construite par le langage normé. De cette identité " piégée " surgit le je, dans un second élan ou tel un rebond, un je qui pose son regard sur le monde et sur soi de façon oblique, car critique. C'est la naissance d'une identité défictionnalisée, déprogrammée du culturel. Cette utopie serait réalisable dans la fiction littéraire. Je crois toucher là quelque chose d'essentiel.

En effet, comme toute réflexion politique est nécessairement tournée vers l'utopie, la conscience travaillée par l'écriture permet à la personne qui écrit de vivre, le temps de la création, ce qu'elle espère. Ainsi, elle ne sombre pas dans la désillusion. Pour garder la foi, il faut, à plus forte raison, écrire dans la fiction ce qui n'adviendra peut-être jamais par la théorie. C'est par ces petits gestes politiques d'écriture, additionnés aux grands gestes revendicateurs, que le monde viendra à changer.

C'est aussi par le geste de la lecture, combiné aux grands gestes manifestaires, que le monde viendra à changer.

L'écriture au féminin, même si elle trouble les a priori patriarcaux concernant les femmes, garde tout de même ses distances à l'égard de la théorie. La réflexion féministe se situe au second degré du texte. La lectrice - ou le lecteur - peu éveillée aux questions féministes, devant une écriture au féminin, risque de ressentir un inconfort parce qu'elle ne reconnaîtra pas en totalité les stéréotypes sexuels habituels ou les reconnaîtra de manière dérangeante. Elle peut soit fermer les yeux sur ce dérangement, soit rejeter le texte, soit, espérons-le, remettre en question sa propre vision du monde. Ainsi, l'objectif d'un texte au féminin est de déstabiliser les

lectrices dans leur lecture par un bris en filigrane des conventions qui déconcerte la logique normée. Par ailleurs, une lecture impliquée, engagée, d'une personne ayant déjà une conscience féministe peut révéler la critique féministe et provoquer un sentiment de solidarité de conscience. Pour une telle lectrice, un texte littéraire manifestaire dans ses intentions pourrait paraître pauvre et redondant sur le plan artistique. L'écriture au féminin, quant à elle, représente pour moi un défi intimidant. L'écrivaine féministe dont le projet en est un de création, étant donné sa conscience, ne se contente pas de faire de l'art pour de l'art ni de formuler explicitement une revendication. Il s'agit d'un jeu complexe, sensible et dosé entre la maîtrise du soi-féministe et le laisser-aller du soi-féminin non essentialisé. L'écriture au féminin ouvre donc un espace de discussion entre ce je-sujet et cet autre en soi.

Ai-je le nez trop près de la théorie ?

Et oserai-je écrire à la première personne ce que je ressens comme authentiquement moi, même si je sais que je risque d'y reconnaître, après coup, les marques d'une socialisation patriarcale ?

Ma conscience féministe me blesse parfois.

Elle me blesse lorsqu'elle m'empêche de jouir simplement de l'écriture. Exemple. Un soir, le goût d'écrire, de jeter des mots à la face de mon écran. Je m'exécute. Les phrases se déroulent, sans facilité toutefois. Ce n'est jamais facile, écrire. Contractions cardiaques, le pouls au bout des doigts, la joie fronce mes sourcils, un personnage féminin s'invente, un décor se plante. Puis, la conscience bondit : le cœur, la tête en même temps me demandent : que dénonceras-tu ? Je ne sais pas. Suis-je obligée de savoir à cet instant ? L'écran de l'ordinateur s'impatiente. Page noire.

Je m'obstine toutefois. Je m'obstine à la nourrir, ma conscience, afin de mettre des mots sur la colère qui m'agite. Je crois que la poésie immédiate se trouve là, justement, dans ce creux, cette faille, cette blessure infectée/affectée. Me demander quelle est ma véritable poésie revient à me demander qui suis-je ? Pour Louise Dupré, écrire c'est : " accepter que ma poésie me parle davantage que je ne la parle, que mes textes me possèdent peut-être plus que je ne les possède. " (Bersianik et al., 1988 : 132) Je devrai accepter d'être possédée par la création, ce lieu où la théorie est ébranlée par le doute, mais un doute combien nécessaire à la progression.

L'écriture au féminin, engagée donc, éclaire une part d'ombre commune à plusieurs femmes, écrivaines et lectrices. Double mouvement : plonger dans l'intimité intérieure de ce que seraient l'être-femme, le langage-femme, puis prendre une distance critique face à cet état de fait faussement naturel. Comme le disait Louise Dupré au colloque " Engagement, imaginaires et pratiques " (mars 2008), l'engagement passe aussi par l'inscription de l'intime, l'investissement affectif d'un je, qui ensuite peut rejoindre un autre, les autres. La domination, l'aliénation s'inscrivent en des marques subtiles et implicites que l'écriture littéraire peut rendre visibles. Et toujours la nécessité de ce retour critique. Comme moi, ici, qui emploie la forme " vulnérable " de l'autocritique en italique, ne suis-je pas en train de répéter les caractéristiques d'une écriture définie " féminine " ? Mais je ne rectifierai rien à cet essai, car je rêve d'une littérature, " théorique " et " d'imagination ", capable d'exhiber ses doutes, ses sentiments, sa fragilité sans égard au sexe de son auteur-e.

Bibliographie

BERSIANIK, Louky, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret (1988). La théorie, un dimanche, Montréal, Éditions du remue-ménage.

DUPRÉ, Louise (1989). Stratégies du vertige, Montréal, éd. du remue-ménage.

DUPRÉ, Louise (1986). " Réflexions sur la poésie ", Choisir la poésie. Collectif, Montréal, Écrits des Forges.

GUILLAUMIN, Colette (1992). " Question de différence ". Sexe, Race et Pratique du pouvoir : l'idée de Nature, coll. " Recherches ", Paris, éditeur Côté-femmes, p. 83 à 106.

THÉORET, France (1990). " Les nouvelles formes de la subjectivité ", La poésie des Herbes rouges, Montréal, Hexagone.

YAGUELLO, Marina (1979). Les mots et les femmes, coll. " langages et sociétés ", Paris, Payot.

IREF

Institut de recherches et d'études féministes

UQÀM

L'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM a pour mission de promouvoir et de développer la formation et la recherche féministes dans une perspective interdisciplinaire. Il constitue un regroupement de plus de 324 membres professeures, chercheures, chargées de cours, professionnelles, étudiantes et étudiants de l'UQAM ainsi que des membres associées.

Au chapitre de la formation, l'Institut propose plusieurs programmes pluridisciplinaires en études féministes : un certificat, une concentration de 1er cycle et une concentration de 2e cycle. À compter de l'hiver 2009, une concentration de 3e cycle sera en vigueur dans les programmes de doctorat en études littéraires, science politique, sciences des religions et sociologie. Soixante-cinq cours dans une quinzaine de disciplines sont offerts en collaboration avec les départements de l'UQAM et rejoignent annuellement 1,500 étudiantes et étudiants.

Plus de 50 professeures-chercheures et de nombreuses équipes de recherche mènent des travaux de recherche sur les femmes, les féminismes et les rapports sociaux de sexe. Leurs thématiques portent notamment sur : citoyenneté, engagement social, démocratie; sexualités, violences, inégalités.

Le champ des recherches féministes à l'UQAM est également enrichi par une pratique novatrice de partenariat avec des groupes de femmes qui se concrétise notamment par des formations, des expertises et des recherches-actions. Cette pratique partenariale prend particulièrement forme à travers l'Alliance de recherche IREF/Relais-femmes sur le mouvement des femmes au Québec et le Protocole UQAM/Relais-femmes.

Renseignements :
www.iref.uqam.ca
(514) 987-6587

Joignez-vous à notre équipe!

La revue FéminÉtudes est un projet dynamique, créé, réalise et édité par une équipe multidisciplinaire formée, le plus souvent, d'étudiantes en études féministes de l'Université du Québec à Montréal. Tribune pour les féministes de tous les horizons, FéminÉtudes permet d'exprimer et de diffuser des idées actuelles sur des réalités variées. Chaque année, afin de mener à bien un nouveau numéro de la revue, l'équipe se renouvelle. FéminÉtudes vous lance donc une invitation pour le prochain numéro. Que vous désiriez écrire un article, illustrer la revue, corriger les textes, participer au graphisme ou faire partie de l'équipe qui coordonne le tout, vous êtes invitées à vous joindre à nous!

FéminÉtudes
a/s Institut de recherches et d'études féministes
C.P. 8888. Succ. Centre-ville, Montréal (Québec)
H3C 3P8

Courriel : revue.feminetudes@uqam.ca

Site Internet :
http://www.iref.uqam.ca/revueFeminEtudes/