

Les Cahiers de l'IREF

COLLECTION AGORA, N° 8, 2017

Féminismes, sexualités, libertés

Actes du colloque tenu en mai 2016, Congrès de l'ACFAS, UQAM

Sous la direction de Lori Saint-Martin, Thérèse St-Gelais et Caroline Désy

UQÀM | **IREF**
Institut de recherches
et d'études féministes

Féminismes, sexualités, libertés

Actes du colloque tenu en mai 2016,
Congrès de l'ACFAS, UQAM

Sous la direction de Lori Saint-Martin, Thérèse St-Gelais
et Caroline Désy

La collection Agora des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de rapports de recherche, d'actes de colloque et d'essais.

Les manuscrits publiés sont soumis à un comité de lecture.

Distribution: **Institut de recherches et d'études féministes**

Université du Québec à Montréal

Téléphone: 514 987-6587

Télécopieur: 514 987-6742

Courriel: iref@uqam.ca

Commande par Internet: www.iref.uqam.ca

Adresse postale:

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Canada

Adresse municipale:

Pavillon Hôtel-de-ville

210 Sainte-Catherine Est

Local VA-2200

Montréal (Québec) H2X 1L1

Institut de recherches et d'études féministes

Dépôt légal: 2^e trimestre 2017

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN: 978-2-922045-50-5

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Couverture: Service des communications, UQAM

Infographie: Claude Bergeron et son équipe

Table des matières

Présentation.....	1
<i>Lori Saint-Martin, Caroline Désy, Thérèse St-Gelais</i>	
La sexualité: un lieu politique d'où défaire les rapports d'oppression?.....	5
<i>Wendy Delorme</i>	
L'envie de Sophie Fontanel: se soustraire au « schéma des hommes ».....	15
<i>Isabelle Boisclair</i>	
La maison étrangère d'Élise Turcotte: un parcours vers une sexualité investie d'affect.....	23
<i>Nicole Côté</i>	
Chronique lesbienne du moyen-âge québécois de Jovette Marchessault: la résistance lesbienne comme contre-espace du désir.....	33
<i>Marie-Claude Garneau</i>	
La représentation « porno-érotique » dans <i>Infrarouge</i> de Nancy Huston	39
<i>Polly Galis</i>	
Filmer le désir: sexualités et cinéma des femmes	49
<i>Julie Beaulieu</i>	
Sexualité des femmes et activisme féministe: le cas (controversé) de la SlutWalk	59
<i>Élisabeth Mercier</i>	
Les auteures.....	67

Présentation : Féminismes, sexualités, libertés

Lori Saint-Martin, Caroline Désy et Thérèse St-Gelais

Parmi les revendications féministes des cinquante dernières années, le droit de disposer librement de son corps et de sa sexualité est l'une des plus fondamentales. Déjà objet de recherches depuis quelques décennies, cette thématique est maintenant abordée avec des outils théoriques et méthodologiques issus des débats traversant le champ des études féministes. Notons, par exemple, ceux qui ont été proposés pour penser les notions de libre choix et de consentement, la multiplicité des identités de sexe/sexualité/genre et la complexité des représentations artistiques, médiatiques et culturelles de la sexualité.

Le colloque organisé par l'IREF et tenu le 11 mai 2016 a abordé les liens entre les féminismes (pensés au pluriel et impliquant convergences, dissensions et débats), la sexualité et la liberté. Autant l'appel de communications que la liste non exhaustive d'axes de réflexion proposés découlaient de notre souci d'ouverture à toutes les disciplines et à tous les types de réflexions. Par exemple, dans une perspective historique, les trois termes auraient pu nous amener à parler de contraception et de planification des naissances, ou encore des luttes pour le contrôle de leur corps qu'ont menées des groupes de femmes. C'est ce qu'a fait *Nouvelles questions féministes* qui publiait, à la fin de l'année 2016, un dossier sur la morale sexuelle « traitant des luttes féministes autour des reconfigurations d'une "morale sexuelle contemporaine" qui s'efforce, au-delà des normes religieuses traditionnelles, de définir les comportements convenables, acceptables, légitimes, valorisés, ou au contraire répréhensibles ou stigmatisés »¹. Au fil d'arrivée, ce sont surtout des contributions provenant des disciplines des arts, lettres, communication et études culturelles et médiatiques qui ont formé le cœur de la journée de colloque et sont réunies ici.

Deux réflexions portant sur des manifestations sociales ouvrent et ferment le recueil. Wendy Delorme, notre invitée d'honneur, a un parcours de créatrice, d'universitaire et de militante où les trois termes du titre de notre colloque se sont sans cesse enchevêtrés. À travers des exemples concrets, elle met en garde contre la fiction lénifiante selon laquelle toutes et tous bénéficient de la prétendue libération sexuelle de notre époque, toute représentation de la sexualité étant en soi émancipatrice. Au contraire, la notion de liberté sexuelle, comme elle le montre, peut servir à discréditer, à exclure ou à dominer certains groupes sociaux, tour à tour les minorités sexuelles et de genre, les femmes racisées, les travailleuses du sexe, etc. Wendy Delorme pose aussi la question épineuse du pouvoir, sans doute tout relatif, qu'ont les représentations de changer le réel. Son texte met bien en valeur la nécessité de prises de paroles féministes multiples, fortes et situées.

1. <http://www.antipodes.ch/revues/nqf/nouvelles-questions-f%C3%A9ministes-vol-35,-n01-detail>, consulté le 28 mars 2017

L'analyse de discours que propose Élisabeth Mercier dans la foulée de la SlutWalk, manifestation féministe contre les stéréotypes qui banalisent et justifient le viol, illustre parfaitement l'imbrication des rapports de pouvoir et d'oppression dont parle Wendy Delorme. Alors que certaines femmes ont trouvé libérateur le fait de refuser la honte en revalorisant le terme de «slut» et en revêtant des tenues normalement considérées comme provocantes, les critiques de ces manifestations y voient plutôt une reconduction des normes de beauté patriarcales et l'illustration d'un privilège aux effets d'exclusion racistes et classistes. La liberté sexuelle, de parole ou de rassemblement n'est donc pas la même pour toutes.

Les autres textes du recueil analysent les manières dont différentes pratiques culturelles – la fiction, le théâtre et le cinéma – abordent les sexualités. Les trois premières œuvres étudiées donnent une place centrale à la sexualité sans représenter longuement les actes sexuels. Isabelle Boisclair a retenu ce qu'on pourrait appeler le degré zéro de l'activité sexuelle dans *L'envie*, de Sophie Fontanel : la décision délibérée de pratiquer l'abstinence pendant une longue période. Choix à contre-courant, presque tabou, qui montre bien que les obligations sont aussi contraignantes, voire violentes, que les interdictions. Dans ce cas, refuser les relations sexuelles, c'est aussi refuser «le schéma des hommes», c'est-à-dire un rapport spéculaire et utilitaire qui confirme le primat social des hommes et tient pour négligeable le plaisir des femmes. L'étude que propose Nicole Côté du roman *La maison étrangère* d'Élise Turcotte montre comment le rapport de la narratrice à son corps et au désir évolue à la faveur d'une séparation et la conduit à une nouvelle manière de vivre les émotions, d'imaginer les relations tant sexuelles qu'amoureuses et même d'aborder le savoir. L'examen du riche réseau métaphorique du roman soulève des questions éthiques qui prennent racine, chez Turcotte, dans le corporel-pulsionnel. Marie-Claude Garneau s'intéresse pour sa part au monologue théâtral «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois» de Jovette Marchessault. À travers le parcours résistant d'une adolescente qui refuse la rue et le trottoir, espaces à la fois réels et métaphoriques où les femmes sont contraintes à l'hétérosexualité et asservies aux hommes, émerge une critique radicale de l'histoire québécoise et la création de contre-espaces (Foucault) où le désir des lesbiennes peut se vivre librement et donner lieu tant à un nouveau langage qu'à des formes textuelles renouvelées.

Les deux dernières études portent sur des évocations explicites des pratiques sexuelles. Polly Gallis montre que dans *Infrarouge*, Nancy Huston, féroce critique de la pornographie dominante, en approprie les codes afin de les redéployer au service d'une posture féministe qui accorde au plaisir féminin une place centrale. L'attribution à Huston d'un «Bad Sex Award» pour ce roman révélerait par l'absurde la dimension radicalement nouvelle, et donc mal comprise ou mal acceptée, de sa démarche. Enfin, comment filmer le désir, et surtout celui des femmes, qui ne se manifeste pas par un phénomène aussi visible que l'érection? Julie Beaulieu juxtapose les réflexions et les productions de réalisatrices aussi dissemblables qu'Agnès Varda, Catherine Breillat et Virginie Despentes, illustrant autant de façons de féminiser le regard et de représenter autrement les corps et les gestes. Inévitablement, se posent des questions liées tant au «bon goût», donc aux tabous sociaux et esthétiques, qu'à la révolte et à la rupture parfois violentes.

À la réflexion, il nous paraît pertinent de mettre au pluriel les trois termes de la réflexion proposée, et pas seulement le mot «féminismes», comme il a été fait au départ. La notion de sexualité(s) est de fait pluri-voque, suggérant, entre autres, préférences et pratiques, choix et impositions sociales, mais aussi rejet de certaines postures : éviter toute relation sexuelle, comme chez Sophie Fontanel, assumer une posture socialement réprouvée ou refuser de définir son «orientation». Par ailleurs, le concept de liberté non seulement renvoie aux surdéterminations sociales de la sexualité (conditionnements, lois, idéologies, tabous, prescriptions, obligations), mais aussi nous invite à déterminer de quelles libertés il s'agit, qui en jouit ou non, et dans quels contextes intimes et collectifs se vivent les sexualités. Toutes les sexualités ne sont pas socialement «égales»; si aucune ne s'exerce en toute liberté, certaines – celles des groupes minoritaires ou minorisés en tous genres – sont plus policées que d'autres.

De l'ensemble des textes réunis ici, où sont convoqués tour à tour le politique, les médias, la fiction, le théâtre et le cinéma, ressortent deux principaux fils conducteurs. D'une part, les questions de privilèges hétérosexuels, de «race» ou de classe, inséparables d'enjeux de pouvoir et de violence qui traversent presque toutes les études. D'autre part, les écueils, les défis et l'immense part de créativité liés à un désir de renouveler les représentations dominantes en montrant le plaisir et le désir au féminin pour un public lui aussi féminin (ou encore, mais les textes publiés ici l'envisagent relativement peu, relevant d'une minorité de genre). Les nombreuses controverses, contradictions et ambiguïtés relevées au fil des textes illustrent autant l'emprise des pratiques et représentations patriarcales que le riche potentiel de résistance des pratiques militantes et artistiques féministes, à condition de combattre sans cesse les nouvelles exclusions et réductions au silence.

La sexualité : un lieu politique d'où défaire les rapports d'oppression ?

Wendy Delorme

« Féminismes, sexualité, liberté » : le titre du colloque anniversaire de l'IREF en 2016 a conjugué trois termes qui évoquent immédiatement le courant du féminisme sexe-positif. Écrire un texte pour l'occasion ne fut pas chose aisée, même si la liberté sexuelle, les représentations de la sexualité et le féminisme dit « sexe-positif » ou « pro-sexe » sont à mes yeux un important moteur de réflexion et d'action.

Ce triptyque « féminismes, sexualité, liberté » a inspiré les romans que j'ai écrits, les spectacles que j'ai produits, et a nourri par ailleurs ma réflexion en tant qu'enseignante-chercheuse travaillant sur les représentations médiatiques du genre et des sexualités. Néanmoins, mon rapport à la thématique de la liberté sexuelle s'est compliqué ces dernières années. Un malaise en moi a grandi, suscité par un certain type de discours sur la liberté sexuelle en France et dans d'autres pays, sur les causes que sert ce discours, et ce qu'il sert à discréditer.

Il me faudra revenir sur des éléments de contexte dans lesquels s'est développé ce discours, qui n'affecte pas que la France. Il m'a semblé nécessaire d'entamer une réflexion plus large sur la manière dont la notion de « liberté sexuelle » et les minorités sexuelles peuvent être paradoxalement instrumentalisées : d'une part, elles sont devenues objets discursifs dans le cadre d'une politique anti-migratoire aux fondements racistes ; d'autre part, elles se voient dénier l'égalité des droits civiques.

L'orientation sexuelle comme variable discriminatoire

Le terme de « liberté » est associé à celui d'« égalité » et de « fraternité » dans la devise inscrite au fronton de la République française. Or on ne peut pas associer « liberté » et « égalité » avec le terme de « sexualité » sans soulever une série de questions politiques : les minorités sexuelles ont été au cœur de débats très virulents sur ce sujet.

Les couples de même sexe peuvent aujourd'hui se marier en France grâce à la loi qu'a défendue l'ex-ministre de la Justice, Christiane Taubira. Cette loi sur le mariage donne la possibilité aux personnes mariées d'adopter légalement les enfants nés de leur conjointe ou conjoint, en l'absence d'un autre parent légal (ou

si ce parent légal renonce à l'autorité parentale devant un notaire et un juge des affaires familiales²). L'accès à la procréation médicale assistée (PMA) est toujours interdit aux couples de femmes et aux femmes célibataires ; seuls les couples hétérosexuels peuvent y accéder.

La France a donc mis en place une égalité paradoxale qui remet l'hétérosexualité au centre et l'homosexualité, ainsi que le célibat, à la marge – même si la grande majorité des familles monoparentales sont composées de mères célibataires et des enfants qu'elles élèvent. D'un point de vue féministe matérialiste, on peut dire que ce sont les femmes célibataires qui contribuent le plus au renouvellement et à l'élevage de la force de travail du pays – et pourtant elles comptent parmi les populations les plus démunies économiquement. Mais une femme qui décide de faire volontairement un enfant sans homme n'a toujours pas accès à la PMA, pas plus que les lesbiennes et les gays.

La sexualité (le choix d'orientation sexuelle, de même que la liberté sexuelle) est ainsi une variable qui permet de questionner l'égalité en termes de droits civiques. Car la sexualité est liée aux relations et donc aux formes de légitimation des relations. Le mariage, par exemple, confère une légitimation sociale forte. Or le mariage sanctifie la relation entre deux personnes ; le modèle du couple hétérosexuel est le modèle sur lequel doit se calquer toute relation pour acquérir cette légitimité sociale. Quand il s'agit de fonder une famille, le couple hétérosexuel procréateur reste le seul couple légitimé. Les autres devront aller en Belgique, en Espagne ou au Danemark pour procréer et devront obligatoirement se marier pour que leur compagnon ou compagne puisse légitimement être considéré comme parent.

Pourtant, grâce aux techniques médicales de contraception, la sexualité n'est plus exactement synonyme de reproduction. En France, les femmes ont acquis le droit de contrôler leur fertilité, le droit de ne plus être exploitées en tant que procréatrices. Mais l'orientation sexuelle sert encore à distinguer ceux-celles qui peuvent légalement devenir géniteurs et ceux-celles qui doivent se rendre à l'étranger pour concevoir des enfants. Ce sont principalement les gays et lesbiennes ou les célibataires des classes socioéconomiques supérieures qui ont les moyens de le faire. Cette sélection par le niveau de revenus ressemble à une forme d'eugénisme économique.

J'en viens à l'importance d'introduire ici le terme de féminisme, lorsqu'il est question de sexualité et de liberté. Les opposants à la loi Taubira³, rassemblés par l'organisation qui s'est intitulée « La manif pour tous » (façon de détourner le concept de « mariage pour tous » afin de s'y opposer) ont clamé que les gays et lesbiennes réclamaient un « droit à l'enfant » ; cela leur semblait inconcevable qu'on puisse réclamer comme un droit l'accès à la procréation médicalement assistée. Ils ne se sont pas questionnés sur le fait que les couples hétérosexuels ayant des problèmes de fertilité étaient *de facto* dans la même position que les couples de même sexe et les célibataires, tandis que l'accès aux matériaux et technologies permettant la procréation est accordé à ceux-là mais pas à ceux-ci. Ils ne se sont pas questionnés, puisque même en l'absence de capacité biologique du couple hétérosexuel à concevoir de façon dite « naturelle », ce couple reste le seul considéré comme légitime pour procréer, à la fois par la loi et par la société.

La sexualité, l'orientation sexuelle, est un critère qui sert donc encore aujourd'hui à distinguer deux catégories : les personnes qui sont légitimement et légalement habilitées à se reproduire, et celles qui ne le sont pas. Et pourtant, les plus fervents détracteurs de la loi Taubira ont accusé l'homosexualité de conduire à la fin de l'humanité puisque les homosexuels-les ne peuvent se reproduire entre eux ; en même temps, on les

2. On constate cependant que les juges aux affaires familiales tendent à refuser l'adoption de l'enfant du conjoint aux couples d'hommes (parce qu'en l'absence de mère, les juges suspectent qu'il y a eu recours à une gestation pour autrui, interdite en France). Les couples de femmes ayant eu recours à la procréation médicalement assistée à l'étranger se voient en revanche plus facilement accorder l'adoption de l'enfant de la conjointe.

3. Loi d'ouverture du mariage aux couples de même sexe qui fut votée après le 17 mai 2013 suite à de longs et houleux débats (voir : <http://www.gouvernement.fr/action/le-mariage-pour-tous>).

empêchait légalement d'accéder aux technologies médicales de la procréation. Ces personnes affirmaient défendre les droits de l'enfant, tout en voulant par ailleurs empêcher les familles homoparentales déjà existantes de bénéficier de la même protection sociale et juridique que les familles hétéroparentales.

Durant la longue année qu'a duré le débat sur la loi sur le « mariage pour tous », la ministre de la Justice, Christiane Taubira, combattait dans l'arène de l'Assemblée nationale, avec tous ses mots en rangées de soldats, bataillons d'arguments et phrases de poètes. De sa voix infatigable, le menton levé et le verbe tendu, elle se battait.

Sur la place Denfert-Rochereau à Paris, où j'habitais alors, se massaient régulièrement des centaines de personnes lors de ce qu'ils ont appelé les « Manifs pour tous ». Des personnes souriantes formant une foule colorée de bleu et rose, une foule confiante dans la certitude qu'elle était rassemblée pour le meilleur, pour l'avenir, pour les enfants. Les enfants étaient nombreux d'ailleurs, emmenés là par leurs parents comme à la kermesse, tenant haut des ballons, heureux d'être perchés sur les épaules de papa et maman, sans se douter de rien, parce que c'étaient des enfants. Des *selfie* en famille étaient pris à ces occasions, les gens ont posté sur Facebook des photos en souvenir de ces manifs sous un ciel clair et un soleil éclatant. La bonne humeur, la certitude qu'ils défendaient l'avenir des enfants, la logique implacable de l'argumentaire « les homos sont avec nous », « les homos ne sont pas pour le mariage », tout cela était sans doute très loin, dans l'imaginaire des manifestants, très loin de la violence que j'ai reçue en plein cœur chaque fois que je les voyais sous mes fenêtres, avec leur pancartes et leurs slogans, ou lorsque je marchais sur un de ces tags imprimés en bleu et rose sur le trottoir et que les pluies d'automne ne parvenaient pas à effacer : le slogan « pour une humanité durable » inscrit sous la silhouette d'un homme, d'une femme, d'un garçonnet et d'une fillette, se tenant tous par la main en ribambelle, censément symbolique de la famille idéale.

Dans mon pays et dans bien d'autres, lorsqu'on introduit la variable de la sexualité, Égalité et Liberté marchent sur la tête⁴.

Et tandis que les minorités sexuelles se voient dénier l'égalité des droits civiques, la notion de liberté sexuelle et la liberté d'orientation sexuelle sont instrumentalisées dans le cadre de politiques anti-migratoires, et servent de valeurs-boucliers aux discours racistes.

Afin d'illustrer ce phénomène, je prendrai le cas de l'Allemagne avant d'en revenir à la France et au malaise, évoqué plus haut, que suscite en moi la façon dont la « liberté sexuelle » est mobilisée aujourd'hui afin de disqualifier tout un pan de la population.

La liberté sexuelle comme « valeur nationale » ?

L'Allemagne impose depuis 2008 un *Einbürgerungstest* (test d'accès à la citoyenneté), qui concerne les candidats à l'immigration. Il constitue la dernière étape du parcours de demande d'accès à la citoyenneté allemande et porte sur les compétences linguistiques en allemand, la connaissance de l'histoire de l'Allemagne, et les qualifications du candidat pour le marché du travail allemand. On exige des migrants extra-européens un certain niveau de langue allemande et de la culture allemande afin de pouvoir rester sur le sol allemand. Cette compétence n'est pas exigée des migrants intra-européens ; ainsi, sans parler un mot d'allemand, des colonies de jeunes Français vivent aujourd'hui à Berlin, ville qui attire la jeunesse, les musiciens et les artistes. Il n'est pas nécessaire de parler l'allemand pour vivre à Berlin, ville cosmopolite, vous diront la plupart de ces jeunes Français. Les jeunes Turcs, eux, vous diront qu'il leur faut prendre des cours de langue et de culture allemande pour espérer pouvoir rester dans le pays.

4. Dans le sens que tout est sens dessus-dessous, que les choses tournent à l'inverse du bon sens, de la logique, de la justice...

Comme l'Allemagne est un état fédéral, certains *Länder* avaient d'abord rédigé leur version de ce test (il n'y avait pas de test fédéral avant 2008). Le test du *Land* du Baden-Württemberg a soulevé une polémique en 2007. Originellement destiné aux migrants de pays musulmans (plus précisément les ressortissants des 57 pays de l'Organisation de la coopération islamique), il a été finalement appliqué à tous les migrants musulmans, quel que soit leur pays d'origine. Les candidats musulmans à l'immigration (majoritairement des Turcs en Allemagne) faisaient donc l'objet d'un examen visant à évaluer s'ils avaient assimilé les « valeurs » du pays d'accueil. Parmi les 30 questions aux candidats à l'immigration (toujours posées à l'oral ou sous forme de conversation) du test d'accès à la citoyenneté de ce *Land*, certaines portaient sur leur conception des rôles homme/femme, et sur ce qu'ils pensaient de l'homosexualité. On pouvait leur poser par exemple des questions du type : « comment réagiriez-vous si votre fils était homosexuel ? ». Ce qui construit en creux l'Allemagne comme pays d'ouverture et de tolérance et le candidat migrant musulman comme potentiellement arriéré, rétrograde et conservateur.

Ce test a été beaucoup critiqué en Allemagne car il était stigmatisant pour les migrants musulmans. La nouvelle ministre du Baden-Württemberg, Bilkay Öney, d'origine turque, l'a aboli (il existe donc depuis 2008 un *Einbürgerungstest* effectif dans toute l'Allemagne, pour tous les migrants-es extra-européens, et qui ne comporte pas de question relative à l'orientation sexuelle).

Il faut noter que l'Allemagne vient à peine, en 2013, d'accorder aux homosexuels-les le droit d'adopter l'enfant de leur conjoint-e. Par ailleurs, le contrat d'union civile par lequel les gays et lesbiennes peuvent s'unir depuis 2001 (*Eingetragene Lebenspartnerschaft Gesetz*) n'équivaut pas au mariage (car pour modifier le droit au mariage, l'Allemagne devrait ouvrir sa constitution, ce qu'elle refuse de faire). L'accès à la Procréation Médicalement Assistée (PMA) n'est pas accordé aux homosexuels-les. L'insémination artificielle pour les femmes célibataires n'est pas légalement interdite, mais les gynécologues ne la pratiquent généralement pas.

Ce cas m'amène au cœur du sujet qui me préoccupe : la liberté sexuelle, la liberté des femmes à disposer de leur corps (qui est historiquement une valeur centrale du mouvement féministe), sert aujourd'hui à alimenter une rhétorique islamophobe omniprésente dans les discours médiatiques, politiques et profanes.

Certains discours qui conjuguent aujourd'hui « liberté » et « sexualité » en France le font d'une manière inquiétante. Il faut revenir aux attentats du 13 novembre 2015 à Paris, un épisode traumatique pour le pays entier, et qui a donné lieu à un flux énorme de discours dans les médias et sur les réseaux sociaux. À l'heure où j'écris ce texte, nous venons de commémorer la date anniversaire de ces événements tragiques, un an après. Durant les mois qui ont suivi ces attentats, le pays entier avait besoin d'en parler, de se situer par rapport à cet événement, de comprendre et de dire son ressenti. C'était une grande catharsis après un traumatisme violent.

Parmi ce flot multiple et polyphonique de discours, a émergé un type de rhétorique que l'on retrouvait dans la bouche ou sous la plume de personnalités politiques, de journalistes, mais aussi de simples citoyens. Ce type de discours pourrait se résumer ainsi : « *C'est la République qui est attaquée, ce sont nos valeurs et notre mode de vie* ». Le « nous » en question désignait en réalité, implicitement, les gens qui boivent des bières en terrasse des bistrotis parisiens. Ce « nous » assimilant la France et la République à un certain mode de vie hédoniste et consumériste allait de pair avec une célébration de la « liberté » française, qui désignait là explicitement la liberté pour les jeunes de fréquenter les terrasses et la liberté pour les femmes de porter des minijupes. Le sous-texte de ce discours, son contenu implicite, pourrait être résumé ainsi : « « *Nous* » en France, on est libres de porter des minijupes. « *Nous* » en France on ne porte pas le voile ». Ce type de discours relègue hors de la communauté nationale toute une partie de la population. Et la liberté, devenue synonyme de liberté sexuelle, est réduite à la liberté de reluquer des filles en minijupe tout en buvant des verres en terrasse.

On a alors pu lire sur les réseaux sociaux des déclarations de simples individus, ou d'artistes (le plus souvent d'hommes cisgenres hétérosexuels) affirmant que ces attaques terroristes visaient la culture française (entendue au sens de culture hédoniste et de liberté sexuelle) et clamant haut et fort leur passion pour le sexe, revendiquant explicitement leur plaisir de faire l'amour aux femmes, décrivant par le menu leurs pratiques sexuelles, expliquant que c'était une liberté et que les terroristes voulaient leur interdire cet hédonisme et cette liberté. Cette glorification de la liberté sexuelle est alors érigée en valeur fondamentale de la France – tout comme la valeur de la liberté d'expression lors des attentats contre le journal *Charlie Hebdo* en janvier 2015.

Ainsi, liberté d'expression et liberté sexuelle sont érigées comme des valeurs fondamentales de la France visée par les terroristes. Ce qui me semble problématique (outre le fait que le colonialisme, l'impérialisme et les interventions militaires de la France en Syrie, par exemple, sont oblitérées de ce type de discours), c'est que la valeur de liberté sexuelle devient le droit pour les hommes hétéros de parler des femmes françaises comme (au mieux) des partenaires sexuelles potentielles ou (au pire) comme des objets sexuels à qui il faut garantir, voire imposer, la liberté de porter des minijupes et de coucher avec eux.

Dans ce contexte, il devient difficile de parler de liberté sexuelle, les discours du féminisme sexe-positif sont pris dans un étau. Dans ce contexte, la liberté sexuelle me semble une valeur hégémonique occidentale appliquée contre toutes les catégories de population qui ne sont pas blanches, athées, hétérosexuelles, hédonistes et capitalistes.

Que peut être un féminisme « sexe-positif » dans un tel contexte ?

Je reste convaincue qu'on peut toujours travailler sur les rapports d'oppression à partir du langage, du discours et des représentations du sexuel. La question que je me pose, c'est celle des stratégies.

La sexualité comme lieu politique d'où défaire les rapports d'oppression ?

Au sein des mouvements féministes, les liens entre sexualité et rapports d'oppression font depuis longtemps l'objet d'une discussion serrée. La question des sexualités minoritaires-minorisées, du travail du sexe et de la pornographie notamment, donnent lieu à des conflits définitoires majeurs et des clivages relatifs aux enjeux et stratégies de la lutte féministe. En témoigne par exemple le clivage des années 1970 entre les lesbiennes politiques et les féministes, qui considèrent alors que l'orientation sexuelle est d'ordre personnel et lui dénie son caractère politique, son pouvoir de remise en cause des rapports d'oppression hétérosexistes.

Ce conflit politique conduisit notamment à la scission du comité de rédaction et à l'arrêt de publication de la revue *Questions féministes* en 1980, après la publication de l'article de Monique Wittig intitulé « La pensée straight ».

Partant de la célèbre citation de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient »⁵, Monique Wittig pousse la réflexion pour démontrer que « ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...], relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles » (2013 [1980] : 56). Wittig en conclut (dans un autre texte) que « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (67), ajoutant en post-scriptum : « n'est pas davantage une femme d'ailleurs toute femme qui n'est pas dans la dépendance personnelle d'un homme » (1980 : 53)⁶.

5. Au sujet des limites du constructivisme de Beauvoir sur la question de l'hétérosexualité, voir notamment Chetcuti (2009).

6. Post-scriptum absent dans la version du texte parue dans le recueil *La pensée straight* (2013).

L'hétérosexualité est alors dévoilée comme un régime politique, que Wittig théorise avec la notion de *contrat social*, empruntée à Jean-Jacques Rousseau. Le *contrat social* est une forme d'association qui « défend et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéit pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant » (58). Le *contrat social*, qu'il faut redéfinir « tant que les contractants ne sont pas satisfaits » (63), est un horizon politique, une utopie. Wittig rappelle que la promesse rousseauiste d'un contrat social devant s'accomplir pour le bien de chacun et de tous ne s'est historiquement jamais réalisée, mais elle reprend cette notion en expliquant que puisque l'hétérosexualité est la norme, le contrat social actuel est un *contrat hétérosexuel*. Ainsi, « vivre en société c'est vivre en hétérosexualité » (61). Or, dans ce contrat social hétérosexuel, la classe des femmes est en situation de servage, en situation subalterne. Pour Wittig, redéfinir le contrat social implique donc de « rompre avec le contrat hétérosexuel, former par exemple des “associations volontaires”, dans lesquelles la liberté de chacune est essentielle. C'est échapper à la classe des femmes, comme les serfs fugitifs qui allaient ailleurs former des “associations volontaires” » (*Ibid.*).

Wittig définit ainsi le lesbianisme « comme une position politique et non comme une “sexualité” différente »⁷. En cela, elle se distingue du courant majoritaire au sein du féminisme matérialiste de son époque. Une scission au sein du féminisme se crée alors autour de cette question de la sexualité.

Wittig avait vu le danger et l'impasse qui consistent à réduire la sexualité à la simple question de la liberté d'orientation sexuelle, d'en parler comme d'un choix individuel sans portée politique. Wittig montre qu'il faut adjoindre aux termes de liberté et de sexualité le terme de féminisme (comme dans le titre du colloque anniversaire de l'IREF qui fait l'objet de la présente publication). Parce que l'équation « sexualité et liberté » n'implique pas que la liberté sexuelle, ce sont les termes d'un enjeu politique majeur, l'équation au fondement d'un débat qui remet en cause les rapports de pouvoir et d'exploitation qui structurent la société.

Ce débat féministe autour de la dimension politique du lesbianisme et le débat féministe autour du travail du sexe et de la pornographie sont corrélés. Ces deux débats concernent (notamment, mais pas exclusivement) la dimension politique de la sexualité. Ils touchent le droit de chacun-e à disposer de son corps, la question de l'autodétermination, mais aussi les rapports de production et d'oppression.

C'est pourquoi, à partir d'une posture qui est celle du lesbianisme politique, à partir d'une volonté qui est celle de réfléchir aux rapports d'oppression et d'exploitation, je me pose aujourd'hui des questions au sujet des stratégies et des enjeux du féminisme dit « pro-sexe » ou « sexe-positif ».

Le grand *backlash*

Le féminisme dit sexe-positif en France vit aujourd'hui, à mon avis une période de *backlash*, ou de ressac. Ce ne sont pas tellement les opposants aux valeurs et au combat de ce courant du féminisme qui m'inquiètent. Les abolitionnistes, censeurs et conservateurs me semblent moins menaçants aujourd'hui que la façon dont certains principes au fondement du féminisme sexe-positif sont utilisés, ceux qui les utilisent, et ce que ces principes servent à promouvoir et à discréditer aujourd'hui.

Par féminisme « pro-sexe », je désigne en premier lieu les féministes américaines qui ont réagi durant la période des *sex wars* contre le mouvement féministe abolitionniste qui militait contre le travail du sexe et la pornographie. Le mouvement abolitionniste et pour la censure, qu'on a appelé parfois trop hâtivement « anti-sexe », a suscité en réponse le mouvement qu'on a appelé « pro-sexe », ou sexe-positif, termes que j'utiliserai ici de façon interchangeable (je ne reviendrai pas sur l'histoire de ce mouvement).

7. Je reprends les termes de la « Lettre au mouvement féministe » du 1^{er} mars 1981, republiée dans la revue *Miroirs-miroirs* (2015).

En France s'est développé aussi un mouvement de travailleuses et travailleurs du sexe en réaction aux lois de prohibition de la prostitution et aux discours féministes abolitionnistes. Ce mouvement produit des ouvrages, s'est doté d'organismes comme le STRASS (le Syndicat des travailleuses et travailleurs du sexe) et compte des activistes qui s'expriment dans les médias. Il vise notamment à améliorer les droits, la considération sociale et les conditions de travail des travailleuses et travailleurs du sexe.

Par ailleurs, nombre d'artistes et d'auteurs-es ont travaillé sur la dimension politique du sexuel à travers une approche féministe ou *queer* – par la création visuelle, l'écriture littéraire, la performance, la recherche chorégraphique. Il s'agit alors de tordre les barreaux sémantiques qui encagent les corps et sexualités non hétéronormées et leur assignent une position altérisée, minoritaire, déviante, voire délictueuse.

Le postulat commun à ces travaux, œuvres et recherches est la conviction que l'on peut, dans l'espace d'un texte ou d'une œuvre visuelle, ou le temps d'un spectacle, abolir la *marque du genre*⁸ qui assigne certaines catégories à une posture subalterne, la conviction, autrement dit, que l'on peut saper les rapports d'oppression en partant du sexuel et de ses représentations. Que l'on peut changer les regards sur les corps et les sexualités, pour qu'ils soient perçus et conçus hors des lectures majoritaires et des rapports de production hégémoniques.

Ce sont des expériences sémiopolitiques, des tentatives de décodage-recodage des représentations de la sexualité, de resémantisation des signifiants du sexuel, réalisées en littérature ou sur scène, dans des perspectives féministes et *queer*. Selon le contexte de réception, se pose la question de la dimension subversive de ces images, textes et performances qui s'emparent du sexuel. Car la potentialité subversive varie selon les publics et les contextes de réception, et selon le degré d'ouverture ou de clôture sémiotique des œuvres (leur caractère polysémique ou univoque).

Mais, au-delà du sempiternel débat sur le caractère subversif de telle ou telle œuvre ou discours, comment la politique des représentations du sexuel s'articule-t-elle avec la lutte contre les rapports de production et d'oppression matérielle ?

Quel est d'abord le lien entre l'espace de la scène, des arts, de la recherche, et la lutte politique, sociale, juridique, des travailleuses et des travailleurs du sexe ?

Il existe des liens concrets, comme le fait que, dans certains spectacles, œuvres, travaux, les interprètes ou auteurs-es exercent par ailleurs une activité de travailleuse ou travailleur du sexe. L'expérience de chacun-e est singulière et ne peut être représentative de l'ensemble des parcours et réalités de tous-tes les travailleuses et travailleurs du sexe, mais ils et elles proposent une réflexion sur ce qu'est le travail du sexe, depuis leur position située.

L'autre lien concret, c'est la participation de certaines artistes au débat d'idées dans le champ du féminisme sexe-positif, artistes qui s'engagent pour les droits des travailleuses et travailleurs du sexe. Des performeuses et performeurs, artistes, auteurs-es, metteurs-es en scène, vidéastes et réalisateurs-trices véhiculent un discours politique en tant que personnalités publiques.

On peut se demander si la création artistique, par exemple, contribue à changer réellement les conditions des travailleuses et travailleurs du sexe. Cela renvoie au débat (sans issue) sur ce qui détermine en dernière instance les rapports de domination : la base (les rapports d'exploitation) ou bien la superstructure (la culture, le langage, le symbolique, etc.) ?

Je reste convaincue que ce n'est pas inutile de travailler sur les représentations, convaincue que le langage et les représentations ne sont pas déconnectés du matériel, des logiques d'exploitation. Le langage

8. Monique Wittig, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, 2013 (2001), p. 115-125 (texte initialement publié en anglais sous le titre « *The Mark of Gender* », dans *Feminist Issues*, n° 2, 1985).

contribue à forger nos cadres d'expérience du réel. Les populations stigmatisées dans le langage sont souvent celles qui sont exploitées matériellement, qui font aussi l'objet de violences économiques et physiques.

Lutter sur le terrain des représentations afin d'agir sur les cadres d'expérience du réel, pour agir donc sur la réalité, cela reste néanmoins une question délicate. On peut défendre l'idée (que défendait Wittig) qu'en travaillant sur le langage, on peut agir sur le réel, c'est-à-dire que les œuvres produites sur nos sexualités (œuvres littéraires, œuvres visuelles) ont une incidence sur la façon dont seront perçus, considérés et traités les vécus minoritaires et minorisés. Il reste à définir dans quelle mesure de telles œuvres agissent sur les rapports de production et d'exploitation.

Il me semble qu'en travaillant à déstigmatiser le travail du sexe, la nudité, le travail pornographique et les sexualités alternatives dans le langage et les représentations, on n'a pas pour autant mis fin aux logiques d'exploitation. On a assisté, en France et ailleurs en Occident, à l'absorption capitaliste et à la médiatisation d'une version « allégée » des discours et des représentations féministes sexe-positives. Les femmes libérées sexuellement et qui montrent leur corps, des filles qui revendiquent l'*empowerment* par la nudité, cela n'a pas déstructuré profondément le capitalisme ni le patriarcat. Cela ne signifie pas la même chose et n'a pas le même coût non plus selon qu'on est blanche ou pas. Athée ou pas. Selon qu'on vient de tel ou tel milieu social.

bell hooks, dans son ouvrage *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme* (1981), explique que les femmes noires ont été exploitées sexuellement, tout en étant considérées par les Blancs (et les Blanches) comme responsables de l'exploitation sexuelle qu'elles subissaient en tant que femmes esclaves, et qu'elles ont continué à subir par la suite. La respectabilité, la pudeur et la vertu étaient considérées comme des caractéristiques de femmes blanches. Les femmes noires étaient une force de travail gratuite mais aussi des reproductrices forcées, à qui l'on déniait le statut d'être humain. bell hooks cite nombre de témoignages qui montrent qu'encore aujourd'hui, les femmes noires sont considérées comme plus sexuelles que les autres, plus lascives, de moindre vertu et de moindre valeur morale. Elle publie cet ouvrage en 1981, mais il me semble que ce dont elle parle perdure dans la façon dont les femmes noires sont représentées dans les médias et la publicité aujourd'hui. La sexualité est là, toujours, avec le stéréotype de la femme lascive, de la tentatrice, de la femme plus proche d'un instinct sexuel animal et moins proche de la « civilisation » que la femme blanche. Dans une étude du magazine *Vogue* datant de 2008, Nana Adusei-Poku (2010), chercheuse en études postcoloniales, montre que les femmes noires dans les magazines de mode sont sous-représentées et que lorsqu'un numéro spécial est dédié aux mannequins noires, c'est pour les représenter dénudées, parées de fourrures léopard, allongées parmi des fruits exotiques.

Ni les enjeux ni les coûts ne sont les mêmes, pour les femmes blanches et pour les femmes noires, les femmes arabes, les femmes autochtones des pays colonisés, quand il s'agit de s'exprimer sur la sexualité, de militer pour ce qu'on appelle la *libération sexuelle*, de produire des œuvres littéraires, théâtrales ou cinématographiques qui parlent de leur sexualité.

Cela m'amène à l'autre question délicate posée par une écrivaine française, Lola Lafon, celle de la « prison de chair ».

La prison de chair

Dans un texte intitulé « Le chant des batailles désertées » publié en 2010, Lola Lafon se questionne sur le féminisme sexe-positif, sans pour autant le nommer explicitement ainsi. Les productions textuelles ou visuelles à caractère sexuellement explicite – telles que celles issues du mouvement sexe-positif – ne contribuent-elles pas à ramener encore la catégorie des femmes et les minorités sexuelles et de genre au corps et à la sexualité, à cette « maison de chair » où les femmes notamment ont toujours été cantonnées ?

Lola Lafon (2010) écrit ceci :

À peine libéré d'une sexualité normée et moralisée, notre corps est entré dans l'ère du libérable obligatoire. Libérable de sa graisse, de traits jugés inégaux, à plastifier, de névroses le traversant ou d'ovaires paresseux. Et voilà chacune penchée sur son « soi », le massant d'huiles essentielles et guettant religieusement la provenance des nourritures proposées à ses entrailles et différents orifices et s'employant anxieusement à lui procurer un nombre suffisant d'orgasmes, à ce corps en « fonctionnement-production » maximal, signe extérieur d'équilibre obligatoire. Car il s'agit avant tout d'être épanouie, nouveau dogme qui semble interdire le désordre quel qu'il soit. À notre chevet, nous voilà devenues nos propres nourrissons.

Pouvoir enfin débattre du genre, de la prostitution et avoir un accès déculpabilisé à la pornographie, tout ça a un instant semblé créer de nouveaux(elles) êtres désentravé(e)s, loin d'un féminisme plus victimaire. Mais... Subversives, les femmes qui commentent inlassablement leur sexe, leur désir, comme enfermées dans une maison de chair, auto-phage, bientôt ? Sous des apparences joyeusement trash, revoilà l'injonction éternelle faite aux femmes de retourner à leur corps, au-dedans... Me voilà remise à ma place, enfermée face à mon sexe, cette place qui a toujours été la nôtre, où les femmes sont attendues et contenues, cette maison trop chaude : l'intime. La radicalité féministe aujourd'hui semble tourner presque uniquement [sic] autour de ce qu'on fait, ou pas, à et avec son corps. Et quand il relève la tête de son corps, le féminisme, il fait quoi ?

Il demande à l'Empire de lui faire une place, en marge ou bien au centre.

Pourquoi donc retourner dans la prison de chair ? Peut-on en tordre les barreaux ?

Il s'agit d'abord, pour les sujets minorisés, de se réapproprier leur corps, qui est défini, possédé, parlé par d'autres. Il me semble qu'au fondement de la démarche militante sexe-positive, au-delà de la réaction au mouvement féministe abolitionniste et pour la censure de la pornographie, il existe un besoin, une envie de beaucoup de femmes, lesbiennes, travailleuses du sexe, de dire leur vécu, leur expérience du corps, de prendre la parole plutôt que d'être racontés-es et représentés-es par d'autres en des termes et avec des images dans lesquels elles ne se reconnaissent pas, voire qui insultent leur être et qui servent des politiques publiques qui dégradent encore plus leurs conditions d'existence. Je pense par exemple à la récente loi française sur la pénalisation des clients de la prostitution qui – les travailleuses du sexe l'ont dit et redit et les sociologues qui ont écouté et observé l'ont dit aussi – contribue à fragiliser encore plus les prostituées : parce que leurs clients commettent un acte illégal, cela force les prostituées à se cacher encore plus qu'avant pour exercer. Dans la clandestinité totale, elles ont encore moins de pouvoir de négociation vis-à-vis des clients.

Il s'agit, pour les personnes issues des minorités sexuelles et de genre, comme pour celles et ceux qui sont travailleuses et travailleurs du sexe, de défendre une expertise propre devant les questions politiques, juridiques et sociales qui traversent leurs vécus et pratiques. Il y a la volonté de parler *pour soi* plutôt que de laisser autrui parler *de soi*. C'est ce qu'ont en commun, je crois, les féministes qui font du porno *queer* alternatif et qui sont loin de l'industrie pornographique *mainstream*, et les travailleuses du sexe, prostituées, dont l'expérience est différente.

Parler *pour soi* touche à la politique de la représentation ; or la représentation reste problématique. Car une expérience ne peut incarner toutes les autres, les personnes que les médias sollicitent ne peuvent incarner la pluralité des vécus LGBT ou la pluralité des vécus et des conditions de travail des travailleuses du sexe. Par ailleurs, les travailleuses du sexe peuvent difficilement s'exprimer dans les médias sur ces conditions de travail sans donner des munitions aux arguments des abolitionnistes, qui parlent systématiquement à leur place. Elles sont prises en étau entre les artistes *queer* féministes « sexe-positives » qui parlent du travail du sexe en général mais parfois sans connaître les conditions de travail réelles, et les discours abolitionnistes qui soutiennent des lois qui dégradent leurs conditions de travail et empiètent les logiques d'exploitation. Et les féministes « pro-sexe » en général sont prises dans une double impasse : d'un côté la récupération néolibérale de la libération des corps et des sexualités, de l'autre l'érection de la liberté sexuelle comme valeur « occidentale » servant à discréditer les populations qui ne sont pas hédonistes, athées et court vêtues.

Comment faire usage du langage donc, comment faire usage du discours pour changer les cadres d'expérience du réel ?

Il n'existe pas de réponses sous forme de mode d'emploi. J'ai l'idée qu'on peut commencer par essayer de parler pour soi autant que pour les autres, à se demander toujours qui on oublie en parlant et ce que révèle cet oubli – le tout en veillant à ne pas parler à la place des autres. Embrasser la complexité, saisir le réel dans tout ce qu'il a de dense, de compliqué, d'inivable. Nommer les étaux et les impasses dans lesquels nous sommes prises. Ne pas évacuer la question de la liberté sexuelle, mais travailler dessus en superposant les grilles de lecture pour penser les autres oppressions qui y sont liées. Ne pas renoncer aux utopies politiques parce que le contrat social se fait et se refait chaque jour, au quotidien. Je conclurai en citant une phrase de bell hooks, issue d'un entretien qu'elle a donné en 2015 et qui nous incite au changement de paradigme, qui constate combien il est nécessaire que les différents courants du féminisme se questionnent en permanence et se remettent en cause mutuellement, afin de rester un moteur de changement social :

Mon engagement militant envers le féminisme demeure fort. La raison principale en est que le féminisme est le mouvement social contemporain qui s'est le plus remis en question. [...] c'est l'un des aspects les plus remarquables et formidables aspects du mouvement féministe contemporain. [...] Le féminisme a changé son paradigme, cela ne s'est pas fait sans hostilité, cela ne s'est pas fait sans que certaines femmes se sentent comme si on leur imposait la question de la race. Ce changement m'émerveille encore.⁹

Références

- ADUSEI-POKU, Nada. 2010. «White Issues, Italian Vogue's 'all black' Issue and the Visual Imaginary», in *Perspektive – Medium – Macht. Zur kulturellen Codierung neuzeitlicher Geschlechterdispositionen*, sous la dir. de Ann-Kristin DÜBER et Falko SCHNICKE, Würzburg, p. 175-201.
- CHETCUTI, Natacha. 2009. «De "On ne naît pas femme" ... à "On n'est pas femme". De Simone de Beauvoir à Monique Wittig», *Genre, sexualité et société*, n° 1, en ligne : <http://gss.revues.org/477>.
- hooks, bell. 2016 (1981). *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, traduction de l'anglais par Olga Potot, Roubaix (France) : Cambourakis.
- LAFON, Lola. 2010. «Le chant des batailles désertées», *NRF*, en ligne : <http://lolalafon.toile-libre.org/blog/?p=639>.
- WITTIG, Monique. 2013 (2001). *La pensée straight*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier, Paris : Amsterdam.
- _____. 1980. «La pensée *straight*», *Questions féministes*, n° 7, p. 45-53.

9. Citation originale : "My militant commitment to feminism remains strong, and the main reason is that feminism has been the contemporary social movement that has most embraced self-interrogation. When we, women of color, began to tell white women that females were not a homogenous group, that we had to face the reality of racial difference, many white women stepped up to the plate. I'm a feminist in solidarity with white women today for that reason, because I saw these women grow in their willingness to open their minds and change the whole direction of feminist thought, writing and action. This continues to be one of the most remarkable, awesome aspects of the contemporary feminist movement. The left has not done this, radical black men have not done this, where someone comes in and says, "Look, what you're pushing, the ideology, is all messed up. You've got to shift your perspective." Feminism made that paradigm shift, though not without hostility, not without some women feeling we were forcing race on them. This change still amazes me." bell hooks : Buddhism, the Beats and Loving Blackness, By George Yancy and Bell Hooks December 10, 2015, consulté le 11/10/2016, http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/?action=click&pgtype=Homepage&version=Moth-Visible&module=Detail=inside-nyt-region-1&module=inside-nyt-region®ion=inside-nyt-region&WT.nav=inside-nyt-region&_r=1

***L'envie* de Sophie Fontanel: se soustraire au « schéma des hommes »**

Isabelle Boisclair

« Pendant une longue période, qu'au fond je n'ai à cœur ni de situer dans le temps ni d'estimer ici en nombre d'années, j'ai vécu dans peut-être la pire insubordination de notre époque, qui est l'absence de vie sexuelle » (7). Ainsi débute *L'envie*, roman de Sophie Fontanel, publié en 2011. Dire que la « pire insubordination » réside dans le fait de se priver de vie sexuelle suggère que la sexualité est une injonction à laquelle il faut se soumettre, corroborant qu'elle est, ainsi que le formule Gayle Rubin, « un des principaux soucis de notre société » (2010: 172); une fabuleuse obsession, en somme. Et c'est bien cette insubordination qu'a retenue la critique jusqu'ici: l'abstinence comme un exploit. À la clôture du roman, la narratrice renoue avec le sexe: « il s'approcha, et dès que je le pus avec quelle hâte j'appliquai ma main où elle n'allait plus. Je touchai quelque chose qui me rassura tellement » (161). Mais qu'est-ce qui rend donc la narratrice si *craintive* envers la sexualité (puisque son retour à la sexualité est annoncé par le fait d'être rassurée), au point de s'y refuser ?

Certes, la narratrice indique une piste: « il me semblait qu'il fallait [...] sortir du schéma des hommes » (25-26). Mais à quoi renvoie ce schéma ? Et que se passe-t-il lorsque quelqu'un-e se soustrait délibérément à ce schéma, geste qui est sans équivalence avec le fait d'être interdit de sexe, d'être exclu-e, relégué-e aux marges parce que jugé-e indésirable ? Le roman esquisse-t-il ce que pourrait être un « schéma des femmes » ? Si oui, qu'est-ce qui le distingue ? En m'arrêtant aux figurations aussi bien des divers profils sexuels des personnages que de la sexualité elle-même, puis à la trajectoire de la narratrice, je tenterai de voir à quoi la narratrice veut échapper, ainsi qu'avec quoi elle se dit prête à renouer. Qu'est-ce qui la pousse à quitter la scène de la sexualité, et qu'est-ce qui l'y ramène ?

Portraits

Ancrée dans le présent, la narration de *L'envie* nous fait plonger dans différents moments du passé, qui sont autant d'occasions de constituer une mosaïque de portraits caractéristiques en fonction des conduites sexuelles: le couple hétérosexuel usé dont l'un des membres trompe l'autre, une lesbienne toujours dans le placard, une autre qui tente de séduire la narratrice (« Elle avait cru, puisque je n'allais pas avec les hommes, que j'irais avec les femmes » [72]), un couple d'échangistes, un homme se dépeignant en « affamé sexuel »

(60), un autre couple dont la femme proclame «la mirifique activité sexuelle» (67)¹⁰ et qui fantasme sur la possibilité d'un *threesome* avec la narratrice (fantasme qui se dégonfle lorsque la femme apprend que son mari, «n'ayant [...apparemment pas absolument] besoin d'une ambiance de trio, [avait] fix[é] un rendez-vous» privé à cette dernière (157). Il y a aussi le voisin de palier de la narratrice, à qui l'épouse refuse aussi bien son corps qu'une séparation et qui, par dépit, fréquente des prostituées (75), et puis l'amie qui téléphone à la narratrice au beau milieu de la nuit pour lui raconter sa dernière aventure, alors que l'amant dort dans la chambre d'à côté, jurant toujours que c'était «mieux que le précédent» (81). Une galerie de portraits donc, au sein de laquelle chacun illustre une posture possible traduisant une sexualité volubile et obsédante.

Mais les portraits comprennent aussi des figures d'abstinents-es autres que celle de la narratrice, question de souligner qu'il y en a plus qu'on pense, même s'ils le sont parfois par défaut et qu'ils ne le crient pas sur les toits. Sans compter qu'ils ne se désignent pas nécessairement comme tels : ils sont plutôt ici des «spectateur[s] de la sexualité» (88). Il en est ainsi de la nounou, figurant «ces [innombrables] femmes» dévouées «[qui élèvent des] enfants qu'elles n'[ont] pas enfantés» (57). On rencontre aussi un aubergiste «sans présence féminine depuis trois ans» (13), puis l'épouse du voisin de palier déjà évoqué ci-haut, qui depuis cinq ans lui impose la «disette» (77). L'oncle Charles est un prêtre qui passe ses vacances au chalet familial, où il fait office de bête mystérieuse : «chaque soir, l'apéritif n'était qu'une progression hypocrite vers la question importante, celle qui définit un homme. Durant la dernière soirée, après avoir bien louvoyé, ils finissaient par la poser : est-ce que ça ne lui pesait pas, à Charles, l'absence de relations sexuelles?» (46). Mentionnons aussi Axel, grand ami de la narratrice, cet «homme infréquenté» (34) qui vit comme elle une «lassitude sexuelle» (14).

À côté de ces figures, comment la narratrice se décrit-elle elle-même ? «Nous disons "chasteté", mais ce n'est pas le bon mot. Nous disons "abstinence", ce n'est pas le bon mot. "Asexualité" n'est pas le bon mot» (36). Car comment résumer en un mot «une multitude de dispositions intérieures, de circonstances extérieures» ? (36). De fait, la narratrice attribue de multiples désignations à sa situation. De façon très littérale, elle parle de l'«absence de vie sexuelle» (7), de «renoncement» (108). Elle use tantôt d'euphémismes – elle évoque sa «particularité» (7), son «désintérêt» (14), «ce rien qui [lui] fut salutaire» (8) –, tantôt de métaphores – ici se profilent «les solitaires, [formant une] armée non violente sauf contre elle-même» (7-8), là une «inavouable peuplade» (8) – ou encore d'hyperboles – il est question de son «incurable pureté» (117) ou encore du «plus inouï des fantasmes» (142). Mais quelle que soit l'appellation, elle dit se «sentir honteuse de [s]a particularité, pire que différente» (7). C'est dire le stigmate qui pèse sur cette condition.

Ces figures de «solitaires» sont ici singularisées, constituées en phénomènes bizarroïdes, alors que d'innombrables personnes vivent des périodes de vie sans sexualité, tout en demeurant invisibilisées. À ne pas confondre avec les célibataires : célibat ne signifie pas désert sexuel («Il m'arrive des trucs par-ci, par-là» (51), précise un homme inquiet de sa réputation), tout comme le fait d'être en couple ne garantit en rien une activité sexuelle permanente. Tous autant qu'ils sont, ces abstinents traduisent un comportement problématique en regard des normes, comportement qui trahit l'injonction à la sexualité – rappelons que celle-ci est souvent présentée comme un «besoin», ce qui présuppose quelque chose de «vital». On ne meurt pourtant pas d'absence ou de privation de sexualité, pas plus que la sexualité ne garantit la sensualité, ou que celle-ci soit réductible à celle-là. «Une part colossale de sensualité a accompagné ces années, où seuls mes rêves ont comblé mes attentes – et quels rêves – et où ce que j'ai approché, ce n'était qu'en pensée – mais quelles pensées» (7), assure la narratrice. Ici, en plus du déplacement du sexuel au sensuel, c'est la quantité – «colossale» – et la qualité – «et quels rêves, et quelles pensées» – qui est soulevée. L'absence de sexualité fait l'objet d'un retournement : ce n'est pas un vide, mais plutôt un plein, et un plein de qualité. Dans le

10. Si, à première vue, le roman peut sembler hétéronormatif, il faut bien voir qu'en les problématisant, le roman travaille précisément à spécifier les rapports hétérosexuels, et à discuter de la politique qui leur est inhérente, plutôt que de les situer sur un horizon hégémonique.

même ordre d'idées, tandis que le «a» privatif de «asexualité» renvoie à l'absence, la narratrice affirme que sa vie «n'était en rien négligeable. Au contraire, elle était riche, parfaitement ajustée à [sa] personne» (7).

La sexualité est elle aussi l'objet de multiples circonlocutions, la plupart du temps négatives, souvent assimilée à un danger («J'éprouvais une joie à être hors de tout danger» [32]), à un risque («pour le moment il n'y avait aucun risque» dit la narratrice, rapportant un fantasme [33]), quand elle n'est pas associée à la «Servitude» (14), rappelant par là à quel point elle est l'objet d'un discours normatif dictant fréquence et longueur des rapports, etc. Plus rarement est-elle connotée positivement, apparentée à des «délices» (22) ou vue comme un «trésor» (36), mais un trésor qu'il revient, insiste la narratrice, à chacun-e de définir.

Quels scénarios ?

Qu'est-ce donc qui éloigne la narratrice de la sexualité ? C'est alors qu'elle se trouve entre les bras d'un mauvais amant qu'elle prend la décision de désert. Et c'est d'abord le corps qui se refuse :

Ce dont j'avais [...] expérimenté la valeur [...], ce ringage inégalé apporté par le sexe, eh bien ne m'intéressait plus. Je n'en pouvais plus qu'on me prenne et qu'on me secoue. Je n'en pouvais plus de me laisser faire. J'avais trop dit oui. Je n'avais pas considéré la tranquillité demandée par mon corps. Comprenant que je n'entendais pas, ce corps avait haussé le ton. [...] Une résistance s'était radicalisée en moi. Dans l'intimité, chaque parcelle de mon être se barricadait sans que j'y puisse quoi que ce soit. Je n'arrivais plus à desserrer les poings, il me fallait un effort pour ouvrir ma paume sur les draps, en plus elle se refermait aussitôt. (11)

Or, l'amant ne sait pas lire ces signes pourtant évidents, et se fait insistant : «Depuis des semaines, j'étais obligée de dire non du front à ce que proposait mon amant. Il s'impatientait. Je me forçais. Cet amant crut que je donnais alors que je concédais. [...] Je n'étais devenue qu'une maigre possession pour celui qui estimait me tenir en son pouvoir» (11-12).

Pour cet amant, le sujet féminin a valeur de «butin» (12), nous dit la narratrice. Butin : «Ensemble des biens matériels et des esclaves ou prisonniers pris à l'ennemi au cours d'une guerre. Produit d'un vol, d'un pillage» (Usito). Dès lors, sa décision est prise : «On ne m'aurait plus» (13)¹¹. Il faut lire cet énoncé aussi bien au sens figuré, qui s'impose d'abord – ne plus se faire rouler – qu'au sens littéral : ce «on», qui anonymise la communauté des hommes, ne posséderait plus «m'». Aussi la narratrice rompt-elle avec cette «habitude d'obéir» (14) : «J'exigeais les pleins pouvoirs. Il me semblait qu'il fallait ça pour sortir du schéma des hommes» (26).

Mais deux histoires précèdent ce moment déclencheur. D'abord celle de la fameuse «première fois». Un touriste mexicain, dans la jeune trentaine, apprivoise la jeune fille de treize ans, qui paraît en avoir seize (16), et l'entraîne à son hôtel. Devant la nudité de son nouvel ami, elle s'extasie, mais n'envisage pas qu'il puisse y avoir des suites :

[...] elle voulut en rester là. Se reposer sur cette idée quelques années. Elle ébaucha le geste de quitter le lit. Le garçon la retint par le poignet. Elle disait qu'elle voulait partir. [...] "J'ai 13 ans en réalité", elle lui opposa. Elle avait une candeur ridicule malgré son intelligence. Car, que croyait-elle ? Qu'un homme qui désire au point où désirait celui-là [...] va s'en tenir à la théorie ? (18)

En racontant l'événement à une amie, deux ans plus tard, elle réalise qu'il s'agissait d'un viol, tout en refusant l'idée. C'est donc la jeune fille qu'elle a été, que la narratrice adulte met à distance, qui l'incitait à «tout quitter» (16).

Un autre épisode jalonne son parcours vers le retrait du sexe, alors que, dans la vingtaine, elle vit avec son petit ami (22-24). Celui-ci «aimait la façon dont [...] on pouvait [la] réveiller la nuit» (22). On ne peut

11. Aussi : «On n'allait pas me prendre» (32).

mieux euphémiser l'abus. Au final, il apparaît que ce qu'il aime par-dessus tout, c'est son propre pouvoir (22), selon les mots de la narratrice.

Trois histoires inaugurales, trois scénarios rebutants : un viol à treize ans, un ami de cœur égoïste et profiteur, puis un mauvais amant qui croit que tout lui est dû. Si ces trois-là résument le « schéma des hommes », ils suffisent en effet à vous en détourner. Ainsi, la « solution sans hommes » (70) de la narratrice met l'accent non pas sur le dédain de la sexualité, mais bien sur la mauvaise qualité des partenaires – et les rapports sociaux de sexe qui les produisent.

Le « schéma des hommes »

Ce « schéma des hommes » n'est pas sans liens avec certains aspects du dispositif de la sexualité tels que soulevés par divers théoriciens. Dans *Sémiologie de la sexualité*, Pierre Guiraud soutient que c'est toujours « la même voix – celle des Dieux, des Rois et des Pères » qui, dans la littérature érotique, « proclame et érige la puissance, l'autorité et la domination du mâle » (Guiraud, 1978 : 109). Il invite à considérer « que ce langage est d'origine entièrement masculine ; que les femmes n'y ont sans doute eu aucune part – au moins jusqu'à une date très récente, et encore » (Guiraud, 1978 : 109). Certes, les femmes se sont approprié l'écriture de la sexualité au cours des quatre dernières décennies, mais celle-ci reste culturellement marquée par la domination masculine : « sous sa forme la plus abstraite, poursuit Guiraud, l'acte sexuel est simplement une chose qu'un homme fait à une femme [...] Plus spécifiquement, c'est une "pénétration" et une "agression" » (Guiraud, 1978 : 118), soutient-il après avoir examiné les principaux champs sémantiques utilisés pour parler du sexe.

De son côté, John Gagnon, examinant de façon plus étroite les scripts¹² de l'agression sexuelle et de la violence, souligne que les « variantes du scénario culturel de l'usage [...] de la force [...] ont toutes un trait commun : l'homme dispose d'un droit légitime aux rapports sexuels [...] et ce droit est contrecarré par le refus de la femme d'y accéder » (Gagnon, 2008 : 118). Aussi bien dire que les femmes sont des dispositifs à prendre pour les hommes¹³, ce que suggère la lecture croisée de Foucault sur le dispositif et de Guillaumin sur l'appropriation des femmes. Ainsi, les scripts sexuels en circulation dans la culture tout autant que le lexique de la sexualité tel que figé dans le langage correspondent à ce que la narratrice de Fontanel désigne comme le schéma des hommes¹⁴.

Plus spécifiquement, le sexe du schéma des hommes est associé, dans le roman, au frénétique, au tapageur – « Si tout le monde faisait l'amour, on ne s'entendrait plus » (81) –, alors que la narratrice recherche le silence et le calme. Cela s'applique aussi au discours, jugé trop bavard, trop ostentatoire¹⁵, tandis que selon elle, « toute sexualité devrait [...] être un [secret] » (159). Les hommes sont jugés trop techniques, trop mécaniques : « au summum de leurs élans, ils se montr[ent] plus basiques que des manettes » (142). C'est aussi

12. Les scripts sexuels peuvent être vus comme des scénarios préétablis entourant les conduites sexuelles ; ces scénarios circulent à travers les discours et les objets culturels, influant sur les rapports interpersonnels et les fantasmes, tout en étant influencés par ceux-ci en retour (Gagnon, 2008).

13. Ce qui prolonge la proposition de Goffman pour qui « [c]haque sexe [constitue] un dispositif de formation pour l'autre sexe [...] » (Goffman, 2002 : 77).

14. Cela n'est pas sans résonance avec la théorie des scripts, lesquels, selon Gagnon, peuvent être vus comme « des schème[s] cognitif[s] organisé[s] » (Gagnon, 2008 : 78), comme des dispositifs heuristiques (80).

15. C'est bien ce que l'intertexte confirme : « L'envie », c'est aussi le titre d'une chanson de Johnny Hallyday (12). Celle-ci fait entendre une série d'antithèses, variations sur le thème de « trop tue l'envie » : « qu'on me donne le froid pour que j'aime la flamme / Pour que j'aime ma terre qu'on me donne l'exil / Et qu'on m'enferme un an pour rêver à des femmes / [...] On m'a trop donné bien avant l'envie [...] Qu'on me donne l'envie / l'envie d'avoir envie ». « Qu'on m'enferme un an pour rêver à des femmes », dit le chanteur. On le constate, les genres ne sont pas égaux devant le désir : le locuteur exprime un souhait, la narratrice réalise le projet ; un an suffit au locuteur ; dix sont nécessaires à la narratrice...

une conception utilitaire, économiste, qui est condamnée, telle qu'elle est véhiculée par ce médecin qui compare le corps au « métro de Taipei, à Taiwan » (35) : il faut l'utiliser pour ne pas qu'il rouille ; a fortiori « le corps sexuel. Si on en fai[t] pas usage, il se dégrad[e] » (35).

Le roman ne propose ni ne précise ce que serait un schéma des femmes. Aussi sommes-nous appelés à le reconstituer en regard des propositions implicites du schéma des hommes. Deux passages en particulier donnent prise à la reconstitution. Le premier est un fantasme :

La nuit, j'étreignais mon oreiller, exactement comme s'il se fût agi d'un être humain à ma portée. J'avais pour lui des égards qu'on a pour celui à qui on ne veut aucun mal. [...] C'était me livrer au dos d'un homme imaginé par moi, poser mon front entre ses omoplates, je l'entourais. Et lui-là-bas devant, il me prenait les mains. Il bougeait *lentement*, si peu que j'aurais pu jurer qu'il se contentait de respirer. J'en mettais, du temps à comprendre qu'il me berçait. Comment s'arrangeait-il de son désir ? Je n'en savais rien. Mon désir à moi c'était d'attendre. (33)

Le second réside dans la finale. Après des années d'abstinence, la narratrice croise un homme sur sa route et annonce qu'elle « [veut] recommencer avec le corps » (159). Cet homme est « calme », il a « la stabilité d'un paysan » (160). Devant lui, elle dit n'avoir plus que « l'embarras des incapables » (160). Il s'approche d'elle, qui « appliqu[e] [alors] sa main où elle n'allait plus », pour « touch[er] quelque chose qui [la] rassura tellement » (161). Le texte ne spécifie pas ce qu'elle touche, ni ce qui la rassure. Et si les sèmes de la lenteur, de la patience, de la bienveillance et de la tendresse peuvent renvoyer à un schéma féminin traditionnel, ils semblent davantage au service d'une récusation d'une sexualité bruyante, rapide, frénétique, consumériste : une sexualité-fétiche, une sexualité-injonction. Au sexe bavard, technique et bâclé (26), centré sur la génitalité, est ici opposée une sexualité qui échappe au spectacle. Fontanel suggère de renouer avec le *slow sex*, pourrait-on dire, comme d'autres renouent avec le *slow food*.

Par ailleurs, c'est notablement le sujet féminin qui amorce un geste vers le corps de l'autre à la clôture du roman. Vers le corps d'un homme qui attend, qui laisse le temps au désir féminin de s'exprimer plutôt que le devancer et lui imposer le sien. Le schéma des femmes inclurait donc dans le registre des scripts sexuels « une chose qu'une femme fait à un homme », renversant ainsi la description de l'acte sexuel tel que formulée par Guiraud (1978 : 118) – et bien qu'elle ne soit pas à exclure, cette chose ne se résume pas à la fellation, là où nous conduirait une lecture phallogcentrée de cette proposition.

La disponibilité des femmes

Un tel récit, celui d'une personne racontant comment, pendant plusieurs années, elle se serait volontairement refusée à toute sexualité, semble impensable au masculin. Non pas qu'un tel homme ne puisse pas exister, mais en l'occurrence, ce récit dirait tout autre chose – on pense à Mallarmé et autres figures du blasé, ou encore aux farces hollywoodiennes sur l'abstinence des hommes¹⁶. Chose certaine, on ne saurait imaginer l'histoire d'un homme racontant qu'il aurait renoncé à la sexualité précisément parce que ses expériences avec des femmes lui imposant leur désir lui auraient ôté toute faim – car n'est-ce pas, selon le sens commun, les hommes, tout comme les scouts, sont toujours prêts¹⁷. Cette impossible inversion révèle une autre dimension signifiante de l'œuvre : sous le récit d'une femme qui se prive de vie sexuelle se profile celui d'une

16. Voir *40 jours et 40 nuits*, de Michael Lehmann.

17. Selon Raewyn Connell, « la « véritable » masculinité » est pensée « comme inhérente au corps masculin » et ce corps est « conçu comme conduisant et dirigeant l'action (par exemple, les hommes seraient naturellement plus agressifs que les femmes, le viol résulterait d'un désir sexuel incontrôlable ou d'une pulsion violente innée) » (2014 : 29). Et si les contours de la « masculinité hégémonique » (2014 : 73) sont historiquement et culturellement variables, on pourrait soutenir que l'un des éléments l'attestant réside dans la manifestation d'un appétit sexuel inassouissable, voire dans la consommation régulière de sexualité.

femme qui refuse de se rendre disponible sur le « marché au sexe »¹⁸, et ce second récit nous rappelle que la disponibilité sexuelle est inhérente à la condition de femme dans nos sociétés (Guillaumin, Wittig).

Jusqu'ici, les scripts sexuels ont été écrits par des hommes, les femmes étant « invitées » à y jouer le rôle d'adoratrices du phallus qui leur était dévolu. Ces patrons sont bel et bien le produit d'une « culture patriarcale et "patrisémique" » (Guiraud, 1978 : 132). Certaines inventent de nouveaux scripts, octroyant de nouveaux rôles aux personnages féminins. Fontanel dessine une femme qui se retire de la scène de la sexualité, comme pour mieux la désapprendre, s'en désintoxiquer. Pour ce faire, elle observe, dissèque, analyse les scripts fondés sur les « schémas des hommes » ; en creux se révèle ce que pourrait être une autre sexualité, moins bavarde, moins tapageuse, moins technique. Et pour trouver ce qui pourrait la remplacer, il faut d'abord effacer le tableau. Faire silence. C'est ce que fait le personnage de Fontanel, en cessant toute activité sexuelle, le temps que s'effacent de son corps et de sa mémoire les « schémas » que les hommes y ont imprimés. Ce n'est pas tant la sexualité qu'elle refuse, mais l'obligation sociale d'avoir à jouer dans de mauvais scénarios avec de mauvais candidats. C'est bien du « marché au sexe » que la narratrice se retire. Parce que ce marché est régi par une économie patriarcale. Et c'est à cette économie, où le viol d'une jeune fille de 13 ans est chose possible, où la femme est un dispositif à jouir pour les hommes, que Fontanel fait un procès. Économie violente, de laquelle la narratrice s'extrait pour signifier un refus radical à l'endroit des scripts dominants, élaborés sans la participation des femmes. Signifiant aussi par là qu'une autre sexualité est possible, comme on dit : un autre monde est possible.

Selon Rubin, « une théorie radicale du sexe doit identifier, décrire, expliquer et dénoncer l'injustice érotique et l'oppression sexuelle » (Rubin, 2010 : 151). C'est bien l'entreprise de Fontanel. Et s'il y a oppression, s'y soustraire constitue un geste d'émancipation. Dans un tel contexte, s'extraire du marché sexuel est un affront à la communauté des hommes ; c'est leur barrer l'accès à une ressource. Ce qui n'est pas sans rappeler les propositions théoriques de Monique Wittig, pour qui le lesbianisme est un moyen de sortir du rapport d'appropriation (2001). Mais voilà, il est des hétérosexuelles qui souhaitent aussi définir leur sexualité hors de ce rapport.

Les filles l'apprennent toutes jeunes : les hommes ne « s'en tiennent pas à la théorie », ce que rappelle aussi Annie Ernaux dans *Mémoire de fille*. Ce schéma des hommes semble donc s'imposer aux filles dès leur entrée dans la sexualité (Dussault Frenette). Il apparaît ainsi que la première injonction du schéma des hommes, c'est bien de s'y soumettre. Et s'en soustraire revient à recouvrer sa liberté. Ce que le roman de Fontanel semble nous dire, c'est que le premier des scripts est probablement l'injonction à participer aux scripts. C'est, rappelons-le, à cette jeune fille qu'elle a été que la narratrice dédie son silence sexuel. Comme si elle lui devait ça : aller à rebours d'une entrée trop hâtive dans la sexualité, précipitée par un homme sans aucune considération pour son (non-)désir.

« Pourquoi donner à la vie sexuelle une valeur en tant que telle ? » (36), demande la narratrice. En effet, ne s'agit-il pas de trouver la valeur qu'elle a pour soi ? Car elle est bel et bien chargée « d'un excès de signification » (Rubin, 2010 : 156). C'est à l'autonomie qu'aspire la narratrice de Fontanel, la réitération du pronom personnel « mon », dans « mon corps et moi » (25) ; « mon désir à moi c'était d'attendre » (33), « entre ma peau et moi » (26), ainsi que la personnification du corps, dans « mon corps se révolta » (13), le traduit bien. S'émanciper des impératifs normatifs et trouver son propre chemin, exiger et reprendre « les pleins pouvoirs » (25), recouvrer son agentivité (Lang). Et si, en bout de ligne, l'abstinence est vue comme un exploit, cela trahit le fait que la participation aux jeux sexuels relève bien souvent, de nos jours, davantage d'une injonction sociale que de l'envie.

18. Je fais référence au titre d'un entretien entre Judith Butler et Gayle Rubin (2001).

Références

- BUTLER, Judith et Gayle S. RUBIN. 2001. *Marché au sexe*, trad. de l'américain par Éliane Sokol et Flora Bolter, Paris: EPEL, coll. «Les grands classiques de l'érotologie moderne».
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine. 2015. *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Nota Bene.
- ERNAUX, Annie. 2016. *Mémoire de fille*, Paris: Gallimard.
- FONTANEL, Sophie. 2011. *L'envie*, Paris: Robert Laffont.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité*, tome I: *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard.
- GAGNON, John. 2008. «L'utilisation explicite et implicite de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité», in *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier avec Alain Giami, Paris: Payot, 2008, p. 69-135.
- GOFFMAN, Erving. 2002 (1977). *L'arrangement des sexes*, trad. de l'anglais par Hervé Maury, Paris: La Dispute.
- GUILLAUMIN, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris: Côté-femmes.
- GUIRAUD, Pierre. 1978. «La rhétorique de l'érotisme», *Sémiologie de la sexualité*, Paris: Payot, p. 107-133.
- LANG, Marie-Ève. 2011. «L'«agentivité sexuelle» des adolescentes et des jeunes femmes: une définition», *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, p. 189-209.
- RUBIN, Gayle. 2010. «Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité», in *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, trad. de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Epel, p. 135-224.
- . 1998 (1975). «L'économie politique du sexe: transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre», trad. de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu et Gail Pheterson, *Les Cahiers du CEDREF*, n° 7, p. 3-81, <http://cedref.revues.org/171>.
- WITTIG, Monique. 2001. *La pensée straight*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier, Paris: Balland.

***La maison étrangère* d'Élise Turcotte : un parcours vers une sexualité investie d'affect**

Nicole Côté

Les protagonistes d'Élise Turcotte, à la vie intérieure foisonnante, considèrent le rapport à l'autre à la fois comme une voie vers la rédemption et comme le lieu de toutes les possibles défaites. Aussi Élizabéth, la protagoniste et narratrice de *La maison étrangère*, peut-elle souffrir intensément du départ subit de son conjoint Jim tout en voyant cette rupture comme prévisible et irrémédiable. Je voudrais montrer que cette réaction surprenante sous-tend un désir pas encore reconnu chez Élizabéth de vivre et de penser autrement, de passer, pour appréhender le monde, du mode de connaissance par les images – sa thèse sur les codes de l'amour courtois au Moyen Âge et son conjoint Jim, photographe – au mode de connaissance par l'affect, régi par les sens, en particulier ceux de proximité (olfaction, toucher). Élizabéth explorera à tâtons ce nouveau mode affectif, fortement lié à sa sexualité, à son autonomie, à sa liberté: il faudra d'abord apprivoiser son corps, cette maison étrangère, avant d'investir dans une nouvelle relation à la fois plus accueillante et plus libre.

Le roman comporte trois parties, aux titres qui jalonnent d'images éloquentes le parcours d'Élizabéth vers l'autonomie: « La sirène de bois »; « Dans la forêt des sens »; « Le parfum de la solitude ». La première partie retrace le naufrage de la figure de proue qu'était le corps d'Élizabéth dans sa relation avec Jim; la seconde partie suit l'éveil d'Élizabéth à une sexualité élargie; la troisième voit Élizabéth s'assumer dans sa solitude, c'est-à-dire établir ses frontières plus clairement afin de mieux négocier avec l'autre dans ses relations amoureuses et de mieux gérer son désir, s'accorder un plaisir libérateur tant avec ce nouvel amant que dans son travail d'enseignement et d'écriture.

Dès le départ, Turcotte déjoue une lecture qui s'attacherait à une intrigue de surface: l'incipit de *La maison étrangère* annonce non seulement le départ impromptu de l'amant d'Élizabéth, Jim, mais aussi le fait que son « histoire ne prend pas sa source dans la rupture. Au contraire, comme un nœud devenu trop lâche, elle a seulement continué à se défaire » (11). Ainsi, paradoxalement, la nouveauté de la situation de déséquilibre qui amorce habituellement les récits est ici niée dès le départ, le dénouement initial annonçant une continuité dans la défaite. Le déséquilibre annoncé ici pointe plutôt vers une faille, une insatisfaction, un désir déjà présent chez Élizabéth. Le second paragraphe est aussi désarmant d'honnêteté: « J'ai vécu avec Jim pendant

six ans¹⁹. Un jour, sans discussion, sans explication, *avec mon accord silencieux et définitif*, il est parti²⁰ (11; mon italique). Quand on sait le deuil presque obsessionnel qu'Élizabeth nourrira, on est en droit de se demander pourquoi son « *accord silencieux et définitif* » (11; mon italique). Il y a donc dès la situation initiale un refus de retenir l'homme qu'elle dit pourtant aimer. Nous verrons que ce refus tient à un désir d'entreprendre un parcours solitaire, où elle se verra abandonner certaines valeurs pour en adopter d'autres.

Le troisième paragraphe du roman thématise aussitôt l'oubli, symptôme de l'incapacité de ressentir qu'Élizabeth découvrira dans sa solitude: « À la minute où il a franchi le seuil de la porte, j'ai oublié le récit de notre vie. [...] Sur le coup, il n'y avait ni affliction, ni panique, ni ressentiment puisque j'avais déjà oublié » (11) Pour éviter de souffrir, Elizabeth retenait jusque-là le savoir objectif sur le monde extérieur – j'y reviendrai –, mais oubliait celui lié à sa vie personnelle. D'où le titre, *La maison étrangère*, peut-être davantage expliqué par le passage particulièrement éloquent qui suit:

Je savais que l'oubli m'attendait: il faisait partie de mon être, plus exactement de mon corps, depuis le commencement. Il y avait une cache dans ce corps par où des journées entières disparaissaient. Plus je vieillissais, plus cela me faisait mal. Je vivais dans une maison étrangère. (11-12)

C'est cet oubli des circonstances de sa vie et de la mémoire de son corps qu'Élizabeth cerne au départ de Jim, amorce qui lui permettra de retracer son parcours par l'affect. Cet affect ouvre les vannes du souvenir et amène la narratrice à reconsidérer tant les valeurs qui avaient fondé sa vie professionnelle que ses amours et leur expression sexuelle.

Frontières soi-autre, deuil et mélancolie: le corps froid de l'amour

Dans son article « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte. L'Amérique des lieux clos », Marie Parent rappelle que les héroïnes de Turcotte vivent essentiellement leur corps comme étant lié à la société, à ce qui survient sur son territoire. Parent propose comme point de départ l'idée de Pierre Nepveu selon laquelle l'américanité est aussi la « rencontre de l'altérité sous toutes ses formes, le sujet se heurtant violemment à ce qu'il ne connaît pas du monde et de lui-même » (Parent, 2011: 115), reconnaissant par la même occasion « un mouvement de retour sur soi s'inscrivant à rebours du mythe des grands espaces et visant à affronter cette nature sauvage *enfouie en soi* »²¹. Selon Parent, tout processus de colonisation nécessite un « dedans et un dehors, [d'] établir une différence entre soi et tout ce qui est conçu comme autre. » (Parent, 2011: 117). Pour Élizabeth, il ne s'agit donc pas de rejoindre sa nature, mais de s'affranchir par une meilleure connaissance affective des conséquences des circonstances qui l'ont constituée.

Ainsi, chez Élizabeth, cette difficulté d'établir des frontières serait liée à son refus de s'attarder à l'histoire affective de son corps, cette maison étrangère. Plusieurs critiques ont remarqué qu'Élizabeth se présente d'abord comme un être profondément endeuillé, ou mélancolique. Elle possède une qualité spectrale: dès l'incipit, ainsi que le résume Sophie Létourneau, « nous sommes là à regarder Élizabeth s'approprier sa "maison étrangère" (son corps, sa solitude, son appartement), mais nous la regardons de loin, maintenus à distance par un style engourdi et un récit qui s'apparente au constat de décès » (2004: 18). Certains critiques

19. Par ailleurs, la précision sur la durée – six ans – apporte une indication symbolique: dans beaucoup de contes occidentaux, la septième année est l'année de libération de l'héroïne ou du héros, les six années précédentes étant considérées comme une période d'apprentissage,

20. On comprend plus tard que Jim repart pour l'Irlande du Nord afin de s'occuper de sa mère et de sa sœur, son père ayant été tué durant le conflit qui opposait les Catholiques aux Protestants.

21. L'hypothèse initiale de Marie Parent concernant un roman de Turcotte postérieur à *La Maison étrangère*, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, est que le narratrice-protagoniste, qui vit à Montréal, « tente de tracer les limites d'un lieu habitable, limites qui ne cessent de reculer, mettant en péril l'intégrité du sujet. Le "corps accidenté" [...] mettr(a) en évidence la relation de réciprocité établie entre corps et territoire » (2011: 115-116).

ont jugé que cette spectralité relevait du deuil résultant du départ de Jim, mais l'impression d'étrangeté que ressent Élisabeth, la non-coïncidence avec elle-même, a toujours existé. De fait, la relation qu'Élisabeth entretient avec Jim se superpose à la relation à sa mère morte, recouverte d'une « couche de frimas » (207). En effet, Élisabeth qualifie ainsi ses jeunes années : « Ma propre enfance était douce et froide comme une nouvelle neige » (24). On comprend qu'elle a appris très tôt à ne pas considérer son être affectif.

La petite sirène de bois: plonger vers les profondeurs

La première partie du roman, intitulée « La petite sirène de bois », évoque le conte d'Andersen – femme-poisson qui renonce à son royaume sous-marin pour l'amour d'un humain ; par ailleurs, les sirènes de bois étaient autrefois des figures de proue des navires ; enfin, « être/rester de bois » signifiant ne rien ressentir, l'on ne se surprend pas que cette petite sirène *coule à pic* lorsqu'elle n'est plus la figure de proue de Jim, puisqu'elle comptait sur lui pour définir les contours de son corps, de son être, de son plaisir. Les nombreux miroirs que Jim lui offre concrétisent cet état de choses :

Je savais que les miroirs sont les emblèmes de la séduction et de l'érotisme dans l'art de l'amour au Moyen Âge. Cet art, je l'étudiais depuis des années. Jim aimait cette idée : il m'offrait des miroirs, comme autrefois l'amant courtois, dans un geste complice et surtout plein de désir. Mais quand je m'y regardais, je ne trouvais pas ce que j'y cherchais. De moins en moins, en fait. Jim le savait. Ce corps pris en défaut, ce n'est pas moi, je lui disais. (13)

L'étrangeté que la narratrice fait valoir ici, c'est que le désir de Jim – qu'elle désire aussi – correspond à un objet fantasmé projeté sur son corps à elle, et qu'Élisabeth ne reconnaît pas. La scission entre ce corps porteur d'une forte charge sexuelle que Jim reconnaît et désire, qu'il voudrait voir Élisabeth partager en se mirant dans les glaces qu'il lui offre, et le corps vieillissant, mais surtout étranger, qu'elle-même voit, suscite chez elle le désir de laisser la relation se dénouer.

Pourtant Élisabeth, une fois restée seule, peine à se voir, à se délimiter. Elle transitait jusque-là par le regard de Jim, qu'elle avait intériorisé depuis son départ. Cette tactique lui permettait d'accepter son corps vieillissant. Les miroirs de Jim lui rappellent le couple qu'elle formait avec lui, la beauté de son corps, selon lui « fait pour l'amour ». Une fois Jim parti, elle conserve deux des miroirs offerts par lui, qui ne reflèteront que temporairement l'amour, ainsi que le bestiaire de Jim envoyé par la poste : ce sont d'étranges animaux solitaires photographiés par Jim, et dont les portraits (ils regardent la caméra), postés un à un, rappellent le bestiaire que le couple avait projeté de créer, Jim lui rappelant sans cesse la nature animale de l'amour. Ces objets qui se trouvent à mi-chemin entre nature et culture deviennent les lieux principaux par lesquels Élisabeth filtre le monde, se remémore sa relation, se l'appropriant en apprivoisant peu à peu l'affect qui en émane. C'est ainsi que ces rituels – des plongées d'Élisabeth dans les miroirs restants de son appartement vidé, dans la rêverie autour des photos-cartes postales de Jim – servent de bouclier contre les violences du monde et l'évanouissement du moi avec la perte de l'amour. Mais une fois que ces rituels lui auront permis d'investir sa nostalgie des choses perdues, Élisabeth se rendra compte qu'il s'agit de modes devenus désuets de percevoir le monde. C'est qu'ils font appel au regard et à l'intellect plutôt qu'au ressenti.

Selon Sophie Létourneau, « [l]e roman est fondé sur un désir d'intellection de l'amour. Toujours lié aux lieux du savoir (le CÉGEP, l'Université, la pièce du bureau), l'amour est présenté comme un *problème*, un objet de connaissance dont il faudrait trouver le modèle pour mieux l'expliquer » (2004 : 18). Par ailleurs, toujours selon Létourneau, Élisabeth modéliserait l'amour au moyen de deux codes principaux, « un code esthétique et des lois biologiques », le code de l'amour au Moyen Âge, sujet de sa thèse, symbolisé par les miroirs que Jim lui offre, et les rituels sexuels des animaux, que Jim documente en tant que photographe animalier, et qui lui servent à tenter de convaincre Élisabeth de la nature animale de l'amour. Létourneau remarque encore : « Les phéromones l'emportent toutefois sur les artifices dans la représentation donnée de l'amour dans le roman. Cette animalité désirante trouve sa matérialisation dans les 'bestiaires d'amour', puissants objets de fascination pour Elizabeth, qui font converger ce qui vient d'être évoqué : le sexuel, le visuel,

l'animalité, la beauté et l'intelligibilité» (2004: 19). Remarquons ici que bien que presque toutes ces qualités fassent référence aux corps, il n'y est nullement question d'affect. Les bestiaires d'amour médiévaux qu'étudie Élizabéth en vue de sa thèse sur les codes amoureux deviennent moins reliques que relectures irrévérentes du Moyen Âge, qui remettent en scène cette animalisation de la sexualité. C'est aussi une période qui fascine Élizabéth non seulement parce qu'elle propose un *code* à l'amour, mais aussi parce que, comme Lori Saint-Martin l'a astucieusement remarqué, Élizabéth a atteint elle aussi un âge moyen²². Ce *middle age* n'est pas sans conséquence chez la femme toujours associée à son corps, car arriver dans cette période d'entre-deux, c'est traditionnellement abandonner l'idée même de l'amour physique. D'ailleurs Élizabéth lance cette boutade à Jim au moment de son départ: «Tu pars parce que je suis vieille et impuissante» (94)²³.

Mais ces codes, prothèses de sa mémoire amoureuse, dirigeront Élizabéth vers une autre forme de connaissance, qui permet à la mémoire de ressurgir. Les trois intitulés des parties du livre témoignent donc d'étapes décisives, du passage d'Élizabéth d'un savoir analytique sur le monde, y compris le regard anatomisant les corps et leur sexualité, vers un savoir humanisant sur la sexualité, apporté par l'affect.

On retrouve des traces de ce «scopique» dont parle Létourneau dans deux expériences liées à la pornographie qui ont marqué l'enfance d'Élizabéth, et qui vont en partie déterminer le choix de son conjoint Jim ainsi que de ses pratiques sexuelles avec lui. La première expérience de l'enfance est liée à une visite familiale chez des amis des parents d'Élizabéth, où Élizabéth retrouve sous un divan un petit livre illustré où les adultes sont à quatre pattes, les hommes sodomisant les femmes. À un autre stade de son enfance, Élizabéth visite avec son père le bateau de marine marchande où il travaille. Elle se retrouve seule, «dans un couloir étroit où se trouvait une sorte de table des contrôles du bateau», et où un homme la regarde en souriant, des photos épinglées au mur derrière lui de femmes nues accroupies montrant leur disponibilité sexuelle. Le marin ne semble pas voir ce qui effraie la petite. Le père d'Élizabéth la retrouve et discute avec le type, sans non plus remarquer ce qui la scandalise²⁴. Elizabeth enfant s'interroge déjà sur l'image qu'elle s'était fabriquée de son père. Mais des décennies plus tard, avec Jim, elle n'hésitera pas à louer des vidéos pornos, dont elle se servira comme prélude à l'amour. On peut se demander s'il n'y a pas chez Élizabéth introjection des valeurs des hommes de la génération de son père afin de ne pas rejeter un parent qui, après l'épisode du navire, a été associé à ces hommes qui ne bronchaient pas devant l'«animalisation» des femmes.

« Dans la forêt des sens » : troquer le vu pour le ressenti

Si Élizabéth écrit une thèse sur le Moyen Âge, époque qui imprègne son monde et qui offre une symbolique à la fois précise et mystérieuse, où chaque chose correspond à une autre selon un ordonnancement séculaire, c'est d'abord pour se protéger contre le présent, ouvert, où tout peut arriver. Superposée à l'époque actuelle, l'étude du Moyen Âge permet à Élizabéth d'utiliser ses codes et symboles pour maîtriser la prolifération des sens du présent pluriel d'une métropole comme Montréal, mais surtout de départager les besoins du corps et ceux de l'esprit, tout en évacuant l'affect. L'étude qu'elle entreprend des bestiaires amoureux du Moyen Âge et ses méditations sur celui de Jim depuis l'étranger en témoignent: ils parlent de la vie du corps, du sexe, comme de quelque chose d'inéluctable, qui relève de l'instinct animal, prévu par la nature, et auquel

22. Lori Saint-Martin m'a fait cette remarque durant la période de questions suivant la communication.

23. Élizabéth se demande d'ailleurs au départ de Jim: «Était-ce possible, dans notre société si conformiste, où la jeunesse et la volonté étaient les valeurs les plus adulées, de désirer enfin être vieille, enfin ridée, enfin laide?» (141)

24. «Il a entendu mes parents m'appeler, s'est retourné et m'a souri, et derrière lui, derrière son sourire, j'ai aperçu une série de photographies assez semblables à celles aperçues la première fois. Mais là, sorties du contexte d'un livre, du confort d'une maison, offertes ainsi à la vue en permanence, elles me sont apparues plus vulgaires, plus dégoûtantes, presque apeurantes. Les filles, presque toutes à quatre pattes, ou à genoux, chaque orifice envahi par l'ennemi. [...] L'homme, lui, n'y pensait pas, de toute évidence. Il continuait à me sourire» (115).

une femme comme Élisabeth peut s'abandonner sans avoir à s'engager entièrement. Il s'agit d'une position qui refuse de retourner à sa genèse²⁵.

Le départ de Jim oblige Élisabeth à se secouer de son absence à soi :

J'étais de plus en plus agacée. Un fil si ténu et désincarné m'attachait au passé tandis que le présent n'était jamais assez présent. Je pensais aux serpents qui quittent leur peau et la laissent sécher au soleil derrière eux. Le présent se tenait peut-être là, dans l'instant précis où l'ancienne peau se recroqueville alors que le serpent commence à s'éloigner. (19)

Ce premier rapprochement vers l'affect se fera par des objets transitionnels, parce que ses souvenirs sont si troués, si spectraux, qu'Élisabeth doute de leur existence. Ce seront d'abord des objets relevant du registre du scopique dont Létourneau parle : les miroirs offerts par Jim, puis les cartes postales-maison de photos d'animaux étranges que Jim a prises ; enfin un prie-dieu, une bible de sa mère décédée lui permettront d'explorer un passé devenu ainsi un peu plus tangible²⁶. Nombre de critiques ont d'ailleurs remarqué l'amnésie d'Élisabeth, qu'elle compense en s'attachant à des objets liés métonymiquement à leur propriétaire disparu.

Ce premier travail vers le ressenti est également remarquablement illustré par la transformation du bureau d'Élisabeth, autrefois baigné de lumière, dont elle a repeint les murs en vert sombre. Au départ de Jim, Élisabeth a vidé l'appartement. Elle n'a laissé intact que le bureau rempli de livres et de reproductions de tableaux du Moyen Âge et un miroir de Jim. C'est l'endroit le plus important et le plus occupé de l'appartement puisqu'Élisabeth se définit par le travail intellectuel, gage de son indépendance. Elle y a même disposé un lit, son être semblant toujours engagé dans le travail. Une fois repeint en vert forêt, le bureau se trouve dans une pénombre glauque, même de jour, mais Élisabeth se réjouit de cette coïncidence entre cet espace et elle-même. Le clair bureau, destiné au savoir objectif, devient l'endroit de cet autre travail sur elle-même, plus intuitif, lié aux sens et aux émotions, et donc associé à un chemin qu'il faudrait se tracer en forêt – on pense ici à Dante, poète de la fin du Moyen Âge et aux premiers vers de son *Enfer* : « au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai dans une forêt obscure », – mais peut-être aussi aux profondeurs de la mer. Il s'agit désormais pour Élisabeth d'atteindre une connaissance toute nouvelle, celle de soi, en intégrant l'affect, donc le corps, la sexualité ressentie, non pas seulement observée, comme c'était souvent le cas avec Jim, dont le premier bestiaire consistait en des photos d'animaux en train de copuler pour convaincre Élisabeth de sa part animale. Si Élisabeth interpelle ses souvenirs et ce qu'ils portent de connotations affectives, elle vit aussi dans le présent en faisant l'amour avec son nouvel amant, Marc, dans le petit lit de son bureau, notant les différences flagrantes entre lui et Jim en amour, et ne prévoyant nullement former un nouveau couple. Alors que Jim semblait toujours prêt à s'envoler, Marc, lui, avait un corps qui s'élançait depuis ses pieds fermement ancrés au sol comme un socle. Marc « s'avérait exactement tel que je le voulais. Assuré, dense, totalement dans le moment présent » (87). Par ailleurs, par opposition à Jim, qui s'intéresse au regard, Marc favorise le toucher et l'odorat : « Il a pris mon poignet pour le porter à son visage. Il l'a senti avant d'y déposer un baiser. Il aimait mon parfum. Cette simple réalité venait de prendre une importance capitale » (87).

Sophie Létourneau ne voit aucune distinction entre la relation d'Élisabeth à Jim et celle avec Marc, mais montre le désinvestissement émotif dans les relations sexuelles qui fait des jeux une activité scopique sans être pornographique :

Jim ou Marc, c'est la rencontre sexuelle qui est racontée, mais telle qu'elle est saisie par un regard distanciant. L'imbrication du sexuel et du scopique fonctionne autrement que dans le jeu de la pornographie, évoquée à plusieurs

25. Les scènes traumatiques de l'enfance associées à une sexualité « bestiale », implicitement entérinée par le père.

26. Ces objets symbolisent les valeurs de la mère d'Élisabeth, qui se voue à Dieu et aux pauvres, rejetant les avances de son mari, qui la qualifiera de froide devant sa fille devenue adulte. L'intérêt d'Élisabeth pour la mystique Hildegarde Bingen est un reliquat de son enfance.

endroits dans le récit. Ce roman n'est pas érotique : nous voyons « une nudité indifférente », une physicalité froide, concrète, sur le lit, dans le bureau. (19)

Ce scopique, lié à celui des cinq sens qui favorise la mise à distance (on voit mal de près), s'oppose à l'affect en ce qu'il constitue un précipité de sentiments et de sensations liés à des valeurs intériorisées. En effet, le regard ne touche que métaphoriquement, et n'est en aucun cas gage de l'affect, car il faudra intérioriser ce regard, se laisser toucher par lui, ce qu'Élizabeth peine à faire.

Il faut dire que c'est encore une manière de maîtriser l'imprévu que d'analyser l'amour, ou de le décrire de l'extérieur. Létourneau a bien décelé dès le départ chez Élizabeth – de même que chez ses parents et Jim, en fait – cette tendance à ne pas se laisser toucher émotivement :

Enfin, c'est de l'amour comme de la place à faire à l'autre, chez soi, en soi, dont il est question. Mais tous semblent s'y refuser : la mère qui aimait mieux son prochain que son mari, le père qui tend vers le lointain²⁷, Jim qui envoie une photo de lui devant sa maison, en Irlande, sans Élizabeth, à Élizabeth, et Élizabeth, sauvage, qui repousse et dit : « Va-t'en ! », mais qu'on voit, à la fin, ouvrir une fenêtre de son appartement en pensant à Marc. (19)

Bien que la lecture de Létourneau soit d'une remarquable justesse, elle s'avère selon moi statique ; ayant saisi la thématique du roman, Létourneau se fourvoie quant au parcours de la protagoniste, justement parce que jamais elle ne présuppose son évolution : elle n'envisage pas qu'Élizabeth puisse arriver à une relative autonomie, si l'on considère que tout humain est formé par des relations intersubjectives. Pour ma part, je soutiens que les trois parties de *La Maison étrangère* indiquent le lent cheminement d'Élizabeth, grâce à la remémoration par l'affect, vers une certaine autonomie émotive et sexuelle.

Élizabeth entreprend, bien malgré elle, une quête, partant du savoir rationnel, universitaire, central dans sa vie, sur le Moyen Âge – dont l'éloignement nous en dit déjà long sur le désir d'Élizabeth de garder ses distances –, vers un savoir intuitif, obscur, émergé des profondeurs de son être. Élizabeth entreprend cette quête d'abord pour retrouver la mémoire, puis, comme sa mémoire ne peut revenir qu'avec le ressenti, elle aborde les rivages de cette forme de savoir qu'est la connaissance de soi par l'affect. Cela explique qu'Élizabeth déchire une à une les pages de sa thèse, un savoir intellectuel. De la même façon, elle se défait du bestiaire envoyé par Jim lors de son départ aux États-Unis – elle le jette avec joie depuis un pont de Montréal, non sans l'avoir auparavant enluminé : une fois Jim parti, elle n'a plus besoin de ce code amoureux fondé sur la vue par lequel ils ont communiqué. Il faut noter que ces animaux fabuleux sont si rares qu'ils sont en voie d'extinction, comme l'amour d'Élizabeth pour Jim, soit donnent l'impression d'être « les seuls survivants d'une catastrophe à l'échelle planétaire » (179).

Avec Marc, elle « voulai[t] toucher, et retrouver la capacité de pleurer » (106)²⁸. Même avant cet aveu, Élizabeth affirme être convaincue que seul Marc « pouvait me révéler le secret qui me manquait pour continuer à vivre [...] J'étais consciente que cet homme, Marc, ne savait rien non plus, mais j'avais besoin de son corps » (106 ; mes italiques). L'affect d'Élizabeth passe maintenant par le corps de cet homme, Marc, qui l'aime et accepte ses caprices, ses jeux sexuels et revirements soudains : « Je quittais ma forêt pour emporter avec moi un spécimen des vivants (106). C'est désormais le corps de Marc qui lui sert d'objet transitionnel vers le ressenti, par la voie de la sexualité. Marc sert d'abord de palimpseste au corps de Jim : « Quand je touchais certaines parties de son corps, je croyais reconnaître le corps de Jim. Marc se prêtait toujours à ce jeu. À travers son corps, j'inventais mes souvenirs, je les embellissais » (138). Parfois même, les formes qu'emprunte cette sexualité témoignent encore plus de cette transition où Élizabeth réside toujours, car le passage d'un mode à un autre se fait lent et laborieux. Ainsi, pendant qu'Élizabeth lit le bestiaire amoureux du Moyen

27. Le père d'Élizabeth décidera d'aller rejoindre une copine d'enfance en Scandinavie, qui elle aussi vient de perdre son conjoint.

28. Selon Létourneau, « Des parallèles se dessinent [...] entre les deux histoires, entre celle des parents et celle d'Élizabeth, entre les deux fantômes (la mère et Jim), entre les deux amours lointains (le père en Norvège et Jim en Irlande), entre les deux femmes "intouchables", la mère, la femme recouverte de "frimas" et sa fille, "la sirène de bois" » (19).



Âge à Marc, Marc soulève sa robe et la caresse, et Élizabéth, tout en ressentant les décharges dans le bas de son corps, garde la maîtrise du haut, en lisant: «Jusqu'au moment de l'orgasme, je pouvais rester bien sage, les yeux ouverts, avec toutes ces voluptés cachées sous ma robe» (144). C'est un jeu sexuel qu'elle pratiquait avec Jim. Cependant, elle et Jim en avaient des interprétations radicalement différentes, et désormais Élizabéth voit que Marc partage sa vision:

Pour Jim, cette mise en scène illustre le fait que les comportements humains et animaux étaient toujours entremêlés, les deux activités faisant seulement appel à des fonctions différentes du cerveau. Pour moi, c'était exactement le contraire: la mise en scène était le signe de l'humanité, la preuve que l'amour se situait à un degré supérieur et n'était pas qu'une affaire chimique ou neurologique, et tout le plaisir résidait justement dans mon habileté à rester concentrée en même temps que je m'abandonnais lentement à la jouissance. Il était question de mémoire et d'émotion. Et je voyais qu'il en était ainsi pour Marc. (145)

De manière générale, la grande nouveauté avec Marc est qu'il accepte joyeusement Élizabéth comme elle se présente, avec son âge, ses imperfections, et qu'il favorise le toucher et l'odorat comme modes de contact avec elle.

« Le parfum de la solitude »

Le travail qu'effectue Élizabéth sur elle-même se traduit par la destruction de sa thèse sur les codes de l'amour courtois (98). Cette décision en apparence subite suit la première nuit avec son amant Marc, un temps après que Jim l'a quittée. Se remettant à sa thèse, elle se rend compte qu'elle n'y comprend plus rien: «J'avais l'impression de lire une langue étrangère, inexistante même [...] Tout cela était redevenu une énigme [...] J'ai déchiré la première page, puis toutes les autres, une à une» (96-98; mes italiques).

À mon avis, la remarque «Je détruisais un objet portant le poids de ma propre valeur» (98) signe l'abandon des valeurs qui jusque-là avaient porté Élizabéth, celles liées au savoir objectif: un peu plus tôt, Élizabéth reconnaît laconiquement que la maîtrise du savoir est une illusion. Cette reconnaissance est rendue par ces courtes mais percutantes phrases nominales: «La connaissance. La consolation absolue. L'illusion absolue» (85).

Cette redécouverte de grands pans d'affect par les souvenirs pousse Élizabéth à se défaire de ce qu'elle considère désormais comme une fausse cartographie du savoir, à valeur périmée parce que, bien que sa thèse porte sur l'amour, il s'agit d'un amour *codifié*, qui fait appel à une nomenclature.

La tenue d'un livre d'heures, équivalent médiéval du journal, suit l'écriture de la thèse. Ainsi, bien que les deux types d'écrits aient trait au Moyen Âge – la thèse par son contenu, le livre d'heures par sa forme –, le second, au contenu non structuré, n'émane pas d'un savoir rationnel, codifié. Sa forme offre à Élizabéth une transition entre son ancien monde et le nouveau, et son contenu lui permet d'appivoiser le ressenti, un travail sur l'affect, qui passe bien entendu par le corps, mais pas un corps tenu à distance, par le regard ou l'analyse. C'est plutôt de corps ressentis de l'intérieur, de corps touchant(s) et touchés qu'il s'agira.

Si Létourneau a raison d'affirmer que toucher, être touché, ou plutôt ne pas l'être, est un enjeu qui préoccupe aussi bien Élizabéth que ceux qui l'entourent, on ne peut faire l'économie du processus qu'entreprend Élizabéth pour résoudre le problème du ressenti, étroitement imbriqué à celui de l'autonomie, comme le montrent les titres des deux premières parties du roman, «La petite sirène de bois» et «Dans la forêt des sens». En effet, on sait que la petite sirène du conte d'Andersen va quitter pour de bon son royaume sous les mers (sous la mère?) afin de rejoindre un humain qui l'abandonnera. Voilà pour la peur de l'abandon liée à la possibilité d'aimer. Le titre de la seconde partie, «Dans la forêt des sens», conserve comme sens sous-jacent, le bois (la forêt), mais lui ajoute celui de collectivité vivante et l'associe au ressenti. C'est déjà tout un progrès. Enfin, ce second sous-titre dans son ensemble connote une sorte de touffeur, de perte de repères, d'incapacité de mettre de l'ordre dans ce ressenti foisonnant. «Parfum de solitude,» la dernière partie du

roman, est un syntagme nominal composé d'un nom concret, *parfum*, – qui fait appel au sens de l'odorat, le sens le plus primitif; c'est en tout cas celui qui s'éloigne le plus du scopique, mode privilégié par Jim, l'amant photographe, en ce qu'il présuppose une intimité corporelle qui abolit la distance. Ce nom concret, lié à la sensualité, est associé à un nom abstrait, *solitude*, mot qui présuppose, tant dans ses dénotations que ses connotations, une double valence, positive et négative, donc ambivalente au départ, mais marquée par le positif en raison de l'association du mot *parfum*. On comprend que ce parfum représente le plaisir d'être seule comme celui de garder une trace de l'autre sur ou en soi. Dans plusieurs scènes d'amour, l'odeur de Marc attache Élizabéth, la retient: «Il m'a prise dans ses bras. Son odeur m'a envahie instantanément [...] (186). De même, c'est par l'odeur qu'elle a senti que Jim avait cessé de l'aimer comme avant, voulait la quitter: «L'odeur de son désir avait aussi changé. Ou alors c'est qu'il n'avait plus de désir [...] Mais le fait est, dans le noir, les yeux bandés, je ne l'aurais pas reconnu» (217).

Il devient clair dès la seconde partie que Marc est un homme attentif, qui s'engage tout en vivant intensément dans l'instant. Par ailleurs, c'est une relation réciproque, où la peur d'être animalisée, d'être déshumanisée par la soumission disparaît parce que Marc est à l'écoute et sait toucher Élizabéth. Ce passage remarquable par son vocabulaire de réciprocité montre la confiance qu'elle accorde à Marc dans leurs ébats sexuels: «et puis nous nous sommes pénétrés l'un l'autre, nous avons ça en commun, pour finir, cette facilité à nous abandonner. [...] Je m'attachais à lui maintenant à une vitesse presque palpable» (187; mon italique). L'étonnant est que Marc, beaucoup plus grand et musclé que Jim, ne donne jamais cette impression de dominer.

Ainsi, bien que la présence de Jim demeure, s'interpose entre Élizabéth et Marc, ce qui fait dire à Marc qu'Élizabéth doit liquider ce deuil avant qu'ils reprennent une relation suivie, dans la syntaxe même des phrases où Élizabéth parle de Marc, des mots signifiant la réciprocité envahissent le discours: «Il était retourné à son travail *lui aussi* et nous avons convenu de mettre en veilleuse *notre relation* pour le moment. Je n'arrivais pas à le quitter, mais je ne pouvais pas non plus être tout à fait avec lui» (195).

La lente renaissance d'Élizabéth, ou les chemins de l'amour et de la liberté

Élizabéth, dans la dernière partie du roman, a donc réussi à accomplir le deuil de ses relations à Jim et à sa mère, définies par le scopique plutôt que par l'olfactif, sens de la proximité lié à l'affect. Cette partie finale suggère des changements marqués chez les personnages principaux: Élizabéth fait son deuil de sa relation à Jim – désormais retourné en Irlande du Nord – en jetant du haut du pont son bestiaire, dont elle avait d'abord classé tous les animaux selon une nomenclature privée, puis dont elle avait agrémenté les pages d'enluminures. Le deuil d'Élizabéth se traduit par ce travail minutieux, moyenâgeux, un geste gratuit puisqu'elle vouera ce bestiaire à la destruction par l'eau. Si la Petite Sirène sort des profondeurs de l'eau pour rejoindre son aimé, le bestiaire de Jim, envoyé comme preuve d'amour *in absentia*, lui, y sera englouti, de la même façon que sa thèse sur le Moyen Âge a été détruite, Élizabéth décidant un peu plus tard dans sa relation à Marc de balancer dans la chute à déchets les disquettes sur lesquelles résidaient les différentes parties de sa thèse. Il semble donc que pour Élizabéth, cette forme de savoir dit objectif sur la sexualité, qui passe moins par les sens²⁹ que par l'intellect, devienne caduque³⁰.

Élizabéth a appris à vivre avec elle-même et à se contenter de l'instabilité fondamentale de son corps, des relations amoureuses. En effet, affirme-t-elle: «Mon corps m'était encore étranger. Mais il était devenu un étranger solide, musclé, auquel je m'habituais tout en le regardant parfois avec un vif élan de curiosité» (195).

29. Le visuel, comme on l'aura vu, tant dans la thèse d'Élizabéth que dans sa relation avec son amant photographe Jim, joue un rôle non négligeable.

30. «C'était encore plus facile que de détruire du papier et au bout de quelques minutes, il ne restait plus rien de la thèse à laquelle je travaillais depuis des années» (140).

Les hommes qui ont joué un rôle important dans sa vie (son père, Jim) sont partis à l'étranger. Élisabeth poursuit sa nouvelle relation avec Marc, mais sporadiquement, sans qu'une entente soit prise, qu'aucun code soit établi. Elle reprend l'enseignement de cours qui lui pèsent au collège, mais elle commencera la session avec l'histoire de *La petite sirène*, un choix peu orthodoxe dans un établissement d'enseignement supérieur.

«Je ne voulais plus suivre le plan imposé mais suivre mon instinct» (192)³¹, annonce Élisabeth un peu plus tôt. Bien que ce qu'Élisabeth nomme instinct soit le résultat de son expérience, cet énoncé opposant le planifié à l'instinct en dit long sur le chemin parcouru vers la capacité de gérer le chaos du ressenti. Élisabeth, une fois son voyage intérieur terminé, négocie avec l'autre pour établir des frontières de soi qui lui permettront une certaine liberté. En effet, la réticence à entrer de front dans une relation de couple stable traduit aussi le désir d'une plus grande autonomie dans ses relations amoureuses et sexuelles. Cette autonomie se retrouve dans les deux aspects de son travail : ses études doctorales – abandonnées pour le moment – et son enseignement, où elle choisit un conte hors programme, *La petite sirène*, parce qu'il correspond à un exemple a contrario de son récent passage vers une vie autonome, ressentie et moins intellectualisée.

Considérant que la protagoniste a le même nom que la souveraine célibataire qui a donné le coup d'envoi à la Renaissance, période de découvertes tant scientifiques et culturelles que géographiques, ainsi que de la naissance de la perspective en art, on peut déduire qu'Élisabeth entre dans une période faste où l'approche du savoir par le ressenti ne peut que s'ouvrir sur de nouvelles perspectives.

Références

- ARVISAIS, Alexandra. 2012. *Le corps fantomatique dans Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras et La maison étrangère, d'Élise Turcotte*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal.
- CASTONGUAY, Karine. 2011. «Métarécit(s) et métaféminisme dans *La maison étrangère* d'Élise Turcotte. Esthétique de la ritualisation du corps féminin», in *Les pensées «post-». Féminismes, genres et narration*, sous la dir. de Lori SAINT-MARTIN, Rosemarie FOURNIER-GUILLEMETTE et Mona LADOUCEUR, Montréal: Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 26, p.77-103.
- LÉTOURNEAU, Sophie. 2004. «Le corps froid de l'amour», *Spirale*, n° 198, p. 18-19. En ligne: <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1058111/19043ac.html> (<http://id.erudit.org/iderudit/19043ac>)
- OBERHUBER, Andrea. 2010. «Au nom de la mère, du père et de Hildegard: des histoires de filles et de filiation chez Élise Turcotte», in *(Se) Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, sous la dir. de Lucie HOTTE, Ottawa: Prise de parole, p. 417-437.
- _____. 2009. «Le gynécée urbain d'Élise Turcotte», in *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writings/ Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, sous la dir. de Doris G. EIBL et Caroline ROSENTHAL, Innsbruck: Innsbruck University Press, p. 41-50.
- PARENT, Marie. 2011. «Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte; l'Amérique des lieux clos», *Voix & Images*, vol. 37, n° 1 (109), p. 115-128.

31. Élisabeth affirme: «Je voulais pour une fois céder à ma géographie imaginaire où s'entrelaçaient tant de motifs, à la manière des manuscrits enluminés que j'étudiais depuis des années» (193).

«Chronique lesbienne du moyen-âge québécois» de Jovette Marchessault : la résistance lesbienne comme «contre-espace» de désir

Marie-Claude Garneau

Première partie d'un ouvrage intitulé *Triptyque lesbien*, «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois» (1980) de Jovette Marchessault est peu connu. En effet, c'est surtout sur le second texte se trouvant dans l'ouvrage, soit «Les Vaches de nuit», interprété sur scène en 1979 par la femme de théâtre Pol Pelletier, que portent la plupart des analyses et réflexions. Parmi les études qui s'attardent à «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois», notons celles de Forsyth (1991), Saint-Martin (1991) et Schechner (2012). Il s'agit ici de replonger dans ce texte pour voir de quelle façon une lecture contemporaine de l'œuvre permet de régénérer nos imaginaires féministes et lesbiens. Puisque le thème de l'adolescence lesbienne, comme l'avait explicité Schechner (2012), y est central, je m'y attarderai aussi, en montrant comment celui-ci est en étroite relation avec le thème du désir. Ma lecture de «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois» s'attardera aux formes de résistance que la protagoniste oppose à son environnement et montrera comment ces formes contribuent à la mise en place d'un «contre-espace» où le désir est central.

Mon analyse s'appuie sur les concepts de contre-espace et d'hétérotopie, tels qu'élaborés par Michel Foucault (2009 [1966]). Je verrai de quelles manières ils sont déployés dans «Chronique lesbienne [...]», notamment à travers la construction de l'identité, du temps et de l'espace. J'aborderai ainsi la question de l'identité lesbienne et de sa représentation dans le texte en voyant comment la *résistance* lesbienne est mise en valeur. Ces outils conceptuels permettent également de faire ressortir la théâtralité du texte, visible dans les traces d'oralité qui parsèment le récit de l'adolescente. En effet, une «théâtralité textuelle» (Biet et Triau, 2006 : 555) semble se construire grâce aux contre-espaces de «Chronique lesbienne [...]» et à leur potentiel d'énonciation.

Rappelons d'abord brièvement l'histoire de «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois». Entre nouvelle et monologue théâtral, nous suivons l'évolution et l'émancipation graduelle d'une enfant qui devient au fil du récit une jeune adolescente – et qui semble être l'alter ego de Marchessault. Nous la suivons à travers sa critique ironique et acerbe des institutions sociales, notamment l'Église catholique, omniprésente dans la vie québécoise du milieu du xx^e siècle. Le récit se situe dans la période historique québécoise dite de la Grande Noirceur, quelque part autour des années 1940-1950. Le temps et l'espace dans le texte sont toutefois imprécis, lui conférant ainsi un potentiel imaginaire puissant.

Contre-espace et hétérotopie féministe

Revisiter ce texte de Marchessault à la lumière des concepts de contre-espace et d'hétérotopie permet d'explorer les potentialités théâtrales présentes au sein de cette œuvre littéraire. Chez Michel Foucault (2009, [1966]), les contre-espaces s'apparentent à « ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons [...], des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés à les effacer, à les neutraliser [...] » (2009: 24-25). Ces derniers sont aussi associés à la notion « d'hétérotopie » qui, encore selon Foucault, « a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles » (2009: 28-29). Pour Tania Navarro Swain, le prolongement féministe d'une hétérotopie serait la possibilité « d'adhérer à un contre imaginaire » (2002: 13). En effet, « le changement au niveau des représentations est une transformation au niveau de l'imaginaire qui institue le monde, une stratégie politique qui vise les mécanismes mentaux » (2002: 15). L'hétérotopie féministe se retrouve également dans l'espace du corps, à la fois individuel mais aussi politique des femmes, et contribue à une « poétique identitaire ». Dès lors,

[s]i nous arrivons à penser l'espace identitaire comme étant en liaison avec tous les espaces d'un « je » qui les critique, nomme ou réfute, nous aboutissons à une hétérotopie identitaire. Moi, en fluidité, je suis une autre, au-delà de ce que et qui je parais ou de ce que je dis. Je suis l'espace de moi, migratoire, transitoire, dans cette cartographie qui me révèle et me nie. Je suis le miroir de moi, un lieu sans lieu [...] je suis l'espace autre où je puis recréer mon être dans le monde, où les normes et les modèles n'ont pas de prise. (Navarro Swain, 2002: 13)

Dans « Chronique lesbienne [...] », ces « espaces autres », tirés de lieux hétérotopiques, sont à la fois d'ordre identitaire, grâce au récit et à la représentation de l'adolescente, et d'ordre textuel, alors que les lieux réels sont transformés en espaces contestataires métaphoriques (dont le trottoir et la rue, comme nous le verrons un peu plus loin). C'est par leur imbrication qu'émerge la notion de désir comme état de résistance, où la quête d'émancipation modifie l'ordre des représentations symboliques chez l'adolescente. L'imaginaire mis en place par Marchessault dans « Chronique lesbienne [...] » participe à l'élaboration d'une contestation mythique; les contre-espaces se révèlent également à travers une critique virulente des institutions qui empêchent l'épanouissement des identités lesbiennes. Voyons comment l'identité de l'adolescente, envisagée comme un contre-espace, devient un état de résistance.

Contre-espaces identitaires : représentations lesbiennes, résistance lesbienne

L'adolescente lesbienne de Marchessault possède un esprit critique rigoureux, un point de vue ironique et contestataire. Son identité se construit en opposition à des institutions politiques et sociales auxquelles elle se confronte et desquelles elle parvient graduellement à s'émanciper. Son évolution se fait en milieu rural, permettant ainsi d'offrir un regard différent, en dehors de l'urbanité à laquelle sont souvent associés les modes de vie non hétérosexuels. C'est par la poésie du langage, l'utilisation des figures de style, et donc par la création d'images au potentiel symbolique chargé que Marchessault arrive à mettre des mots sur l'opposition à laquelle son adolescente fait face. C'est sous forme d'utopie, d'un « corps incorporel » presque, comme le dit Foucault (1966: 10), que sa voix émerge du récit. Par la poésie, Marchessault construit une personnalité lumineuse, espiègle, qui a le désir de transformer son environnement. Dans les histoires inventées que lui raconte sa cousine, par exemple, l'adolescente se place en marge du quotidien, dans un contre-espace poétique et libre :

C'est une histoire de créatures sorties du nombril de la Terre. Une histoire qui n'a rien à voir avec blanche-neige, la belle au bois dormant, la fée des étoiles, le chaperon rouge ou autre folklore. Ces créatures mesurent quatre grains d'orge de hauteur, quatre grains d'avoine de largeur. Ma cousine disait qu'elles ont la légèreté des feuilles, qu'elles ne sortent qu'à la brunante, quand le vent tombe enfin. Il paraît qu'elles remontent à la surface de la terre tous les soirs pour répandre de la rosée sur les herbes. Elles ont sur la tête un lac d'eau bleue et, accrochées aux hanches, des jarres d'eau-de-vie, jarres façonnées dans la substance des arbres. [...] Ma cousine disait, qu'avec de grosses



éponges de mer qu'elles trempent tantôt dans le lac, tantôt dans les jarres, elles répandent la rosée sur les feuilles et sur les champs à récolter [...]. (Marchessault, 1980: 24-25)

C'est avec ces autres espaces tirés de l'imaginaire que l'adolescente se façonne une identité en lien avec la nature. Les jeux de la petite enfance lui permettant l'invention d'autres lieux dans lesquels elle se libère du poids des institutions sociales et politiques. En parallèle de ces espaces poétiques, la résistance lesbienne est explicitée de deux façons; d'abord, par l'utilisation du sarcasme, l'adolescente critique le point de vue des institutions, qui définissent l'identité lesbienne comme un «savoir informe, quelque chose de monstrueux, coulée dans le moule conventionnel du mauvais, de la répulsion, du pourri, de l'hystérie, de la déviation morbide» (Marchessault, 1980: 15). Deuxièmement, c'est par sa sensibilité et l'expression claire de sa quête de liberté et d'émancipation qu'on voit apparaître d'autres facettes de sa personnalité. Par exemple, elle inventera le jeu des «bulles» pour redéfinir et pour se moquer des institutions sociales, comme la famille nucléaire hétérosexuelle et «l'école normale» (1980: 16-17). Tout le texte de «Chronique lesbienne [...]» oscille entre le récit de ce que l'Église catholique impose aux lesbiennes, le savoir erroné construit de manière mensongère à partir de stéréotypes, et l'expérience réelle, vécue par la protagoniste et refaçonné par son propre imaginaire ironique et humoristique. C'est entre ces deux niveaux que la *résistance lesbienne* s'installe; dans le déplacement de la pensée entre les lieux réels de l'action et leur reconfiguration métaphorique, imaginaire, sa construction par le langage, l'ironie et le sarcasme.

Déconstruction et reconstruction du temps et de l'espace: création d'un contre-espace de désir

La résistance démontrée par l'adolescente lesbienne créerait ainsi un espace «autre», où le désir d'être autrement, de rêver autrement, de créer autrement un nouvel environnement social serait possible. La déconstruction et la reconstruction du temps et de l'espace contribuent à cette mise en place d'un contre-espace de désir. Ces stratégies s'élaborent d'abord par la construction narrative, puis à travers le potentiel *dramatique* de l'énonciation – donc, par la possibilité d'un devenir théâtral – qui semble sous-jacent à ce texte de Jovette Marchessault. Il en sera question un peu plus loin.

La jeune adolescente de «Chronique lesbienne [...]» résiste d'abord au temps linéaire, solaire et historique, en se moquant de la structure du calendrier catholique romain:

Les six premières années que je passai ici, en terre du nord, en plein moyen-âge québécois, furent donc particulièrement pénibles pour mes cellules, mon intelligence, ma sensibilité, mon sens de l'espace, mon besoin d'amour. Je ne comprenais rien, mais rien, à leur maudit calendrier. [...] J'étais toujours en retard d'une fête, d'un saint entrant dans son sépulcre, d'un autre en sortant en odeur de sainteté [...] d'une lutte à finir avec l'archange des principautés, d'une malédiction prophétique, d'une plaie d'Égypte [...] d'un cavalier de l'apocalypse portant la peste [...] Je ratais toujours le dernier prophète qui venait tout juste de tourner le coin du mur des lamentations dans son gros char de feu. Si j'osais, je dirais que leur calendrier solaire et liturgique ressemblait à un outil d'étranglement. Ou encore à un gros soc qui déchirait, labourait mon pauvre temps quotidien sur la terre promise. (1980: 30-31)

Elle alimente sa critique par des références à un temps lunaire, à une «lutte cosmique dans les galaxies» (1980: 32), aux rapports à l'environnement et à la nature qui l'entoure comme «les fruits à noyau de braise, les semences astrales, la forêt des feuillus, la bouche des petites goulues» (*Ibid*: 32), des thèmes d'ailleurs qui resteront chers à Marchessault dans plusieurs de ses œuvres subséquentes. C'est en proposant de nouvelles alternatives à ce fameux calendrier qu'elle élabore une «hétérotopie [...] [liée] au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération» (Foucault, 2009: 31). À nouveau, un extrait de «Chronique lesbienne [...]»:

Rien à voir avec le calendrier solaire-liturgique-romain, le calendrier des lesbiennes. Chez nous, il me semble que tout se fait par désir. Chez nous, désirer c'est faire preuve de toujours plus de vie. Une grande invasion déraisonnable qui libère toujours plus de joie. Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble, que nous parcourons

la mémoire de nos Grandes mères, le cœur de nos mères [...]. Chez nous, c'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir. Chacune de nous sait, quand elle désire, qu'elle fait appel à la parole de toutes les autres, parole de semeuses, parole ininterrompue qui traverse les couches du temps avec ses flèches de phosphore. (1980 : 32)

La force de l'imaginaire de Marchessault se révèle dans ce segment, où le désir semble occuper tout l'espace et traverser toutes les époques. Marchessault déploie le potentiel d'un autre temps et d'un autre espace, elle forge des hétérotopies. C'est ainsi que « l'hétérotopie féministe [devient] le lieu des femmes historiques et matérielles, créatrices du non-lieu des représentations sans référents, des images de l'humain qui déjouent le binaire, le naturel, les contraintes et le modelage des corps sexués, des pratiques sexuelles normatives, pour créer des espaces et des relations sociales autres » (Navarro Swain, 2002 : 16).

De plus, la rue et le trottoir sont des espaces physiques et métaphoriques où l'émancipation et la résistance lesbienne prennent naissance, jusqu'à devenir des contre-espaces. Espace métaphorique, d'abord, de la rue, où l'on comprend que seuls les hommes, « les cowboys » (Marchessault, 1980 : 32-33) ont le droit de circuler et où « cowboy Jésus » a décidé de créer un nouvel espace où confiner les femmes : le trottoir. C'est là que la jeune fille de « Chronique lesbienne [...] » saute à la corde à danser : « Sur le trottoir. Pas dans la rue. Pas dans la ruelle [...] Sur le trottoir, le troupeau des ténèbres trotte, la jument trotte, la vache trotte, la chienne trotte, la souris trotte, les femmes trottent. Quelquefois l'imagination trotte aussi » (1980 : 33-34). À cet endroit du trottoir où se trouve confinée la jeune fille, dans l'immobilité et la répétition du même geste, émerge l'idée de la résistance : « à travers l'histoire qu'on m'apprenait, je voyais une autre histoire avec laquelle je me mettais à pactiser » (1980 : 33). Plus tard, la petite fille a grandi, elle devient cette adolescente, toujours statique sur le trottoir : « je m'enfoncé, je m'enterre, je marche sous pression, je trottine dans une folie irréparable, *je ne m'y retrouve pas* » (1980 : 66 ; je souligne). Alors vient le moment pour elle de mettre le pied dans la rue, d'y marcher, avec d'autres femmes à qui les cowboys ont laissé une toute petite place. Mais rester dans la rue signifie devoir plaire aux cowboys, devoir leur appartenir « en présence des messieurs, toutes les femmes réagissent spontanément au niveau de la devinette : Qu'est-ce qu'il veut ? Qu'est-ce qu'il pourrait lui faire plaisir ? [...] » (1980 : 69). Les lieux du trottoir et de la rue incarnent tangiblement le régime politique de l'hétérosexualité (Wittig, 2001), de même que son extension – le mariage – lieu de contrôle, privé, où l'Église catholique impose son empreinte physique, matérielle. Positionnée dans ces lieux métaphoriques du trottoir et de la rue, l'adolescente élabore une critique des institutions qui lui imposent un chemin à suivre, normatif et structuré. C'est également à partir de là que son discours s'émancipe tranquillement, puis radicalement, là, où la résistance lesbienne deviendra ce contre-espace de désir, le désir étant ce déploiement d'un ailleurs aux possibles multiples.

Liberté et désir

Désir et liberté se rencontrent quand l'adolescente déclare : « Je ne veux pas des trottoirs ! Je ne veux pas de la rue ! Je veux autre chose, un autre lieu que je porte dans mon cœur » (Marchessault, 1980 : 67). Désir, liberté et résistance deviennent les modalités pour le déploiement de cet « autre lieu », contre-espace où les oppositions et les critiques sont dépassées par l'imagination et l'inventivité. Un ailleurs où s'élaborent de nouvelles possibilités pour l'adolescente lesbienne, où elle peut devenir « [cet] espace autre où [elle peut] recréer [son] être dans le monde, où les normes et les modèles n'ont pas de prise » (Navarro Swain, 2002 : 13). Le contre-espace est alors sensible mais aussi politique : « Je suis ailleurs, [dit l'adolescente], en zone oubliée, dans le no-man's land de la mémoire des femmes, a-ma-zone à moi, ma terre initiale, incompréhensible continent du désir devant lequel vous entrez en fureur, la nausée dans le cérébral, extrêmement contrariés dans le péché originel » (Marchessault, 1980 : 57). La conclusion de « Chronique lesbienne [...] » nous permet d'entrevoir où se loge cet « autre lieu que je n'ai jamais vu encore, un lieu de bonheur où le vent peut tourner. Un lieu qu'ils n'ont jamais voulu me montrer, jamais pu me montrer parce que peut-être ils ne savent pas que ça existe, un lieu de la sorte » (1980 : 67). Un lieu au sein duquel l'adolescente a évolué, où elle a atteint un autre degré de maturité et de lucidité, un degré où son identité lesbienne devient non plus



un poids pour lequel il faut combattre à coup de sarcasme, mais plutôt un espace de poésie et de créativité. Ce qui est novateur dans ce contre-espace de désir, c'est l'aspect positif de la quête de la jeune adolescente. Le potentiel radical de sa résistance réside dans le fait que, même en plein cœur d'un contexte sociopolitique qui nie complètement son droit à l'existence, en tant que lesbienne, elle découvre d'autres femmes qui «marchent en sens contraire de nous» (1980: 71). «Chronique lesbienne [...]» se termine de manière lumineuse, le récit ouvrant vers une autre réalité que celle des pères et des Églises et reconnaissant les expériences et les imaginaires lesbiens ainsi que le droit de parole qui y est associé.

Le potentiel d'énonciation

Souignons en terminant qu'un potentiel d'énonciation et d'oralité contribue à générer un «contre-espace» théâtral dans ce texte de Jovette Marchessault. Bien sûr, les lieux et le temps questionnés sous l'angle des contre-espaces permettent d'envisager un devenir scénique au récit. Plus encore, une voix au potentiel dramatique est présente dans «Chronique lesbienne [...]», en ce sens que «l'écriture (de Marchessault) travaille les éléments du langage et [...] inscrit une oralité fondant sa théâtralité» (Sarrazac *et al*, 2010: 223). Les courts paragraphes et les courtes phrases, le rythme très soutenu de la narration, la diversification de la ponctuation, notamment les nombreux points d'exclamation, qualifient la présence de l'oralité. Ces éléments donnent naissance à une «théâtralité textuelle», proposant ainsi une «théâtralité alternative à la théâtralité scénique» (Biet et Triau, 2006: 555). La langue de Marchessault est incarnée par la figure de l'adolescente et semble lui donner une *voix* qui s'entend et s'imprime dans l'imaginaire de la lectrice. L'énonciation directe fait apparaître des lieux, traverse des actions et des situations et structure ce qui apparaît souvent comme une adresse à un public imaginaire.

Conclusion

Cette contribution souhaitait revisiter «Chronique lesbienne du moyen-âge québécois» (1980) de Jovette Marchessault à l'aide des concepts de contre-espaces et d'hétérotopies, pour explorer la question de l'identité, celle de l'espace et du temps ainsi que le potentiel théâtral derrière ce récit porté par la voix d'une adolescente lesbienne. Contestation, résistance mais aussi sarcasme et ludisme sont au cœur de cet univers qui porte en lui les multiples possibilités d'un devenir scénique. La langue de Marchessault a ce pouvoir de faire voyager dans des univers poétiques tout en usant d'un langage critique et politique qui ne laisse aucune institution sociale intacte. Au tournant des années 1980, au moment de sa publication, ce texte de Jovette Marchessault a sans nul doute paru radical et unique. Dire, écrire «lesbienne» dérangeait assurément. Serait-ce une des raisons pour laquelle le texte est peu étudié et peu connu, encore aujourd'hui? Il me semble nécessaire de retourner vers de telles œuvres, pour questionner nos imaginaires, examiner leurs formes de représentations et retrouver dans cette mémoire féministe le potentiel d'une parole transformatrice.

Références

- BIET, Christian et Christophe TRIAU. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, coll. Folio essais.
- FORSYTH, Louise. 1991. «Jouer aux éclats: l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault», *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, p. 230-243.
- FOUCAULT, Michel. 2009 [1966]. *Le corps utopique, les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- MARCHESSAULT, Jovette. 1980. *Tryptique lesbien*, Montréal: Pleine Lune.

- NAVARRO SWAIN, Tania. 2002. « Les hétérotopies féministes : espaces autres de création », Communication présentée au Colloque International de la recherche féministe francophone, Toulouse, France, 17-22 septembre 2002, <http://www.tanianavarrosvain.com.br/francais/anah3.htm>.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1991. « De la mère patriarcale à la mère légendaire: *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol.16, n° 2, p. 244-252.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et David LESCOT (dir.). 2010. *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.
- SCHECHNER, Stéphanie. 2012. « La lutte contre la normalisation : représentation de l'adolescence lesbienne chez Jovette Marchessault et Mireille Best », in *De l'invisible au visible, l'imaginaire de Jovette Marchessault*, sous la direction de Roseanna DUFAULT et Celita LAMAR, Montréal : Remue-ménage, p. 155-167.

« Bon sexe, mauvais sexe »
La représentation porno-érotique dans *Infrarouge*
de Nancy Huston

Polly Galis

Puisque la pornographie et l'érotisme sont généralement considérés comme étant des termes relatifs et contextuellement déterminés (Williams, 1993 : 51 ; O'Toole, 1998 : 6), une étiquette du genre « porno-érotique » est essentielle afin d'établir non seulement un lien, mais également une différence de nature entre la pornographie et l'érotisme. Des termes semblables ont déjà été proposés, notamment l'adjectif « éroto-pornographique », utilisé par Anne-Marie Dardigna. En effet, Dardigna remet en cause la relation dichotomique entre la pornographie et l'érotisme dans *Les châteaux d'Éros*, selon une relecture féministe de la valeur culturelle et esthétique de l'érotisme (Dardigna, 1980 : 14-15). Cependant, en comparant l'érotisme à la pornographie, Dardigna ne réussit qu'à brouiller la frontière entre les deux, sans tirer profit de leurs différences réciproques. De même, Jeanne Lapointe vise un objectif similaire par sa définition de l'éroto-pornographie trois ans plus tard, traitant du récit pornographique dans la littérature érotique (Lapointe, 1983 : 49). Il est donc encore nécessaire d'employer une terminologie binaire de ce genre qui, en plus de déstabiliser la frontière éroto-pornographique, comme le font Dardigna et Lapointe, pourra également témoigner du caractère propre de l'érotisme et de la pornographie, afin d'en tirer profit. D'ailleurs, Frédérique Chevillot a récemment proposé le terme « éro-pornographie » comme adjectif permettant de rendre compte de la catégorie de textes pornographiques qui font appel aux appâts propres à Éros : l'amour et le rire (Chevillot, 2016). Il reste donc à voir s'il est possible de faire l'inverse : de parler d'une représentation porno-érotique, intégrant des éléments pornographiques dans un texte soi-disant érotique.

C'est ce que le présent article propose de faire en prenant la suite de la position adoptée par Julie Lavigne dans son ouvrage *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Selon Lavigne, la pornographie et l'érotisme relèvent tous deux d'un discours érotique, puisque par l'érotisme, nous comprenons tout ce qui relève de « la spécificité de la sexualité humaine » (selon la logique de Roland Barthes) (Lavigne, 2014 : 88). La pornographie et l'érotisme constituent donc deux points sur un spectre érotique, et non pas deux termes étanches. Dans ce cas-là, l'érotisme possède deux définitions. Premièrement, l'érotisme peut être conçu comme représentation sexuelle tout court. Selon cette définition, il est possible de concevoir la pornographie en tant que représentation érotique, étant donné que la pornographie constitue une représentation sexuelle. Deuxièmement, et paradoxalement, l'érotisme peut être défini comme *le contraire* de la pornographie, en accord avec l'avis de Dardigna (Dardigna, 1980 : 5, 14-15). Pour Lavigne, ce

qui distingue la pornographie de l'érotisme dans ce dernier contexte relève de l'accent mis sur la corporalité. La pornographie est centré sur le corps – en accord avec des définitions traditionnelles –, alors que l'érotisme porte l'attention au-delà de la sensation corporelle, et intègre un projet esthétique à la représentation sexuelle (Lavigne, 2014 : 89 ; Goldenson et Anderson, 1994 : 75 et 194). Dans les pages qui suivent, en m'inspirant de ces définitions, j'étudie la représentation sexuelle développée par Nancy Huston pour montrer que celle-ci oscille entre un contenu pornographique et érotique et qu'il parcourt donc le spectre érotique.

Plutôt que de définir le style de Huston comme purement érotique, comme le fait Lavigne, il me semble plus approprié d'employer le terme « porno-érotique ». Je mets ainsi l'accent sur le déplacement stylistique caractéristique de ce roman : la représentation pornographique permet à Huston d'emprunter les codes de la pornographie normative, celle qu'elle dénonce dans *Mosaïque de la pornographie*, afin de les critiquer ensuite par une révision érotique (Huston, 2004). Par pornographie normative, je fais référence à la pornographie cinématographique dominante où le plaisir et le regard phallique dominant, en accord avec la perspective sur le cinéma hollywoodien de Laura Mulvey (Mulvey, 1975 : 33). J'examinerai les manières dont le style porno-érotique d'*Infrarouge* fait référence à la pornographie et à l'érotisme normatifs, non pas pour les cautionner, mais afin de les critiquer et de les réinventer selon une perspective féministe. En d'autres termes, je poserai son style porno-érotique comme une réappropriation de l'érotisme et de la pornographie *pour et par* les femmes. Je commencerai par présenter le roman étudié et la technique porno-érotique de Huston, avant d'aborder d'autres dialectiques présentes dans le roman ainsi que leurs implications pour la liberté des femmes et pour le féminisme.

1. *Infrarouge*

Ce que je nomme la technique porno-érotique de Huston n'est nulle part mieux représentée que dans son roman *Infrarouge*. L'action se déroule à Florence, où Rena Greenblatt emmène son père et sa belle-mère en vacances, abandonnant provisoirement son partenaire Aziz, resté à Paris, et ses contraintes professionnelles. Bien qu'ils soient là pour faire du tourisme, les histoires et les angoisses personnelles des personnages principaux (notamment de Rena et de sa famille) viennent les interpeller et colorent leur expérience de l'Italie. Ce brouillage est créé notamment par le recours au discours indirect libre, qui permet une oscillation entre la narration à la troisième et à la première personnes, pour que plusieurs espaces temporels et points de focalisation se présentent à travers l'histoire. Le récit se termine par la mort du père de Rena, sa rupture avec Aziz et sa perte d'emploi ; il fait advenir une trêve de solidarité inattendue entre Rena et sa belle-mère, permettant une inversion ironique du motif traditionnel des belles-vacances-en-famille. Plusieurs intrigues supplémentaires, notamment liées à des questions esthétiques, viennent coloniser l'histoire principale. Le roman est en effet émaillé de références aux œuvres d'art florentines, tout en étant marqué par le motif récurrent de l'appareil-photo infrarouge de Rena (d'où le titre) ainsi que par l'héritage transnational et multiculturel des personnages principaux. De plus, il faut souligner l'importance du récit secondaire porno-érotique émergent dans la réflexion de Rena. Ce récit renferme plusieurs scènes pornographiques et érotiques qui se montrent soit sexuellement chargées, soit étonnamment dépourvues de contenu explicite, donc porno-érotiques.

La réception critique de ce roman le rend encore plus pertinent pour cette discussion : il a en effet valu à Huston le « *Literary Review's* Bad Sex in Fiction Award » en 2012. L'ironie de ce prix provient du fait que, contrairement à nos attentes, il ne peut être remis à une œuvre déclarée comme pornographique ou érotique, puisque le prix fut créé afin de décourager l'inclusion de mauvaises scènes de sexe dans des œuvres autrement jugées « bonnes » (Beckman, 2012). La nécessité de définir le style « porno-érotique » de Huston n'en apparaît que plus grande. De surcroît, je soutiendrai que, loin de porter atteinte à la qualité de son roman, l'incorporation de « mauvais sexe » lui donne une valeur cognitive et esthétique supplémentaire, contrairement à ce que ce prix suggère. En effet, je tenterai d'expliquer comment l'importance attribuée à la

représentation sexuelle dans l'œuvre, bien qu'il s'agisse d'un récit sous-jacent, reflète avec à-propos le besoin de repenser la représentation sexuelle en conjonction avec la sexualité féminine; en d'autres mots, le besoin de réintégrer le plaisir féminin dans la représentation sexuelle. J'explorerai les manières dont Huston exploite des images de ce genre afin de marquer un territoire créatif qui chevauche le pornographique et l'érotique, technique créative qui réévalue et sabote les structures patriarcales privilégiées dans la pornographie dominante.

2. La technique porno-érotique de Huston

L'histoire racontée par Rena au tout début du roman présente une forte analogie avec la technique porno-érotique de Huston :

Dans certaines boîtes de nuit à Tokyo photographiées par Araki, on voit des planches verticales en contreplaqué sur lesquelles a été esquissée une silhouette féminine grandeur nature. À l'endroit de la tête, la photo d'une vedette de cinéma; à l'endroit du sexe, un trou. Le client peut y glisser la verge et, tout en se racontant qu'il possède la starlette, se faire manipuler par une employée assise de l'autre côté de la planche. La préposée à cet emploi, dit-on, est toujours une vieille femme, à l'apparence particulièrement repoussante mais à la technique sans pareille. «Ah! s'est exclamée Kerstin [...] Imagine qu'il y ait un tremblement de terre à Tokyo, que la boîte s'effondre, et qu'un de ces clients découvre qu'il vient de jouir dans la main de sa maman!» (Huston, 2012: 39-40)

Ici, le sous-récit débute de manière pornographique – mettant l'accent sur la corporalité, spécifiquement la génitalité brute et anonyme³² –, avant de devenir érotique par la suite, puisqu'il s'agit dès lors d'une révision des enjeux esthétiques et dramatiques dans ce «tour joué». L'humour de ce passage provient de la juxtaposition entre l'objet désiré par le client, une vedette jeune et belle, et l'agent de son plaisir physique, une vieille femme qui pourrait bien être sa mère. Cet extrait critique donc l'imagerie privilégiée de la pornographie normative et la remplace par une alternative subversive. Alors que l'effigie en bois et la photographie du visage d'une jeune femme accentuent de manière figurative l'objectivation des femmes dans la pornographie courante, comme l'ont montré des féministes anti-pornographiques des États-Unis (Dworkin, 1981: 49; Bauer, 2015: 4), la scène érotique ici permet à une femme d'adopter un rôle subjectif alors que l'homme devient l'objet du regard du lecteur et de la manipulation des femmes. En outre, la révélation dramatique de la vraie femme potentiellement responsable de l'éjaculation de l'homme nous oblige à repenser la figure âgée et maternelle comme sujet possible dans un contexte sexuel, renversement qui abolit du même coup la dichotomie Mère-Putain. Le contraste entre l'objet désiré par le client masculin (la photographie) et la vraie source de son plaisir (la vieille femme) constitue une révision ludique de la distance entre l'expérience sexuelle réelle et sa figuration dans la pornographie. La juxtaposition complique également la relation entre ce que nous percevons comme les objets de désir et les machinations de notre inconscient, qui intervient dans notre plaisir à notre insu. Elle nous invite à réévaluer nos préconceptions par rapport au désir sexuel et à ses sujets respectifs, ainsi que celles qui nous sont présentées dans la pornographie dominante. Grâce à la juxtaposition des normes pornographiques et de leur inversion, ce qui n'est donc ni pornographique ni complètement érotique, les tropes oppressifs de la pornographie font surface d'autant plus clairement.

Cette même technique est souvent employée par Huston, dans *Danse noire* par exemple, où lors d'une scène torride entre Milo et une femme inconnue, on apprend que Milo fut engagé dans une activité sexuelle avec une femme quatre fois plus âgée que lui (Huston, 2013: 289), ou encore dans *Cantique des Plaines*, où Miranda est une mère au passé traumatique compliqué, tout le contraire de l'image initiale que l'on a d'elle en tant que conquête simple et accessible (Huston, 1993: 68-69). Ces deux cas nous obligent tant à questionner nos préconceptions quant aux sujets privilégiés par la pornographie normative, qu'à accorder de la valeur à la sexualité de la femme âgée.

32. Ce qui distingue la pornographie de l'érotisme, en accord avec les écrits de Lavigne mentionnés plus haut.

3. Le porno-érotisme comme contre-discours

3.1 Photographie infrarouge et création littéraire

Ce mode de représentation sexuelle chez Huston est narré de façon métonymique par le motif de la photographie infrarouge de Rena, qui parcourt tout le roman. Ce motif garde le lecteur à distance du sujet représenté, puisque l'appareil de Rena sert de filtre entre l'histoire narrée et le sujet représenté, ce qui nous invite à réfléchir sur les méthodes alternatives de représenter l'expérience sexuelle – visuellement et textuellement – dans la mesure où les parallèles entre la perspective de Rena et celle de Huston incitent à une réflexion à propos du processus d'écriture sur le sexe. Le projet photographique de Rena, par exemple, notamment nommé « *N(o)us* », englobe tous les types de corps sans égard aux normes de beauté usuelles :

[...] des gens nus endormis, corps de tous âges, couleurs et sexes, obèses ou faméliques, lisses ou ravagés, glabres ou hirsutes, marqués de tatouages, de taches de naissance ou de cicatrices, rêvant et respirant, lovés sur eux-mêmes dans le bel abandon du sommeil, sans défense, si vulnérables et si mortels... Tous, tous sont beaux. (Huston, 2012 : 155)

D'une part, la *mise en abyme* (le projet photographique de Rena imitant la technique romanesque de Huston) nous fait réfléchir sur le médium privilégié dans l'érotisme et la pornographie. D'autre part, cette citation fait porter notre attention sur de multiples individus, indiquant à quel point ils sont sous-représentés dans les représentations pornographiques et érotiques existantes. Cette citation est non seulement esthétiquement, mais aussi socio-politiquement engagée, puisqu'elle remet en question la représentation sexuelle, plus largement érotique et pornographique, comme les portraits phalliques de Mapplethorpe critiqués à la page précédente (Huston : 2012, 154). Les portraits de Mapplethorpe sont décrits par Huston comme étant monolithiques et inertes, avec « une symétrie maniaque » (Huston : 2012, 154)³³. Ceux de Rena décrits ci-dessus, par contre, incluent des formes corporelles diverses, asymétriques et « beaux » selon Huston. L'alternative de Rena constitue donc une représentation hétérogène et progressiste du corps, contrairement au modèle de Mapplethorpe.

3.2 Porno-érotisme et autres dialectiques

Je souhaite en venir maintenant, non sans ironie, à la scène jugée mauvaise par le comité du *Literary Review*. Il s'agit d'une scène où Rena décrit une scène sexuelle fictionnelle entre elle et Kamal – un étranger qu'elle rencontre dans un ascenseur –, où elle décide de photographier leurs activités sexuelles avec un appareil infrarouge. Cette scène, qui est issue de l'imagination de Rena, détail dont je traiterai plus tard, vaut la peine d'être explorée, car elle modifie notre compréhension de la représentation sexuelle. La citation commence avec une description de Kamal : « je comprends que Kamal connaît aussi la passivité, qu'il est capable de se tenir immobile et de s'offrir à moi » (Huston, 2012 : 46). Ceci constitue un renversement de la dialectique passive-active répandue dans la pornographie phallogocentrique, puisque la figure féminine adopte ici une position dominante. D'ailleurs, Rena est vue (en tant que personnage visé du roman), mais elle est aussi *celle qui voit*, en tant qu'auteure de cette scène photographique. Puis survient la subjection volontaire de la part de Rena aux désirs de Kamal : « se rasant il s'empare de moi et je le laisse s'affairer à son tour de sa langue et de ses lèvres sur mes seins, ma nuque, mes orteils et mon ventre » (Huston, 2012 : 46). Ce refus de dépeindre Rena et Kamal comme entièrement objets ou sujets, actifs ou passifs, est concrètement opposé aux techniques narratives en jeu dans les écrits contemporains des femmes en France (mais pas au Québec ; voir par exemple Marie-Sissi Labrèche [2003, 2003a] ou Nelly Arcan [2004, 2007]). Dans des œuvres érotiques contemporaines de femmes en France, l'homme est souvent chosifié de manière à instaurer la femme

33. Il est à noter que Kevin Kopelson analyse les œuvres de Mapplethorpe d'une perspective antithétique. Huston critique la symétrie des œuvres de Mapplethorpe, alors que Kopelson trouve que cette symétrie les rend belles et même sublimes (Kopelson, 2016 : 34-35).

comme sujet (voir par exemple Virginie Despentes [1999]), ou la femme est entièrement objectivée (à la Catherine Millet [2002]), afin de remettre en cause le concept de la femme idéale correspondant à la Madone. Il s'agit au contraire dans cette scène de chercher une réciprocité dans le plaisir et une parité dans la subjectivité. La femme n'est ni Putain ni Madone, ni oppressante ni opprimée. Ici, il y a une subversion des dynamiques de pouvoir en jeu dans la pornographie normative et la littérature érotique dite féministe, puisque la perspective subjective permet une révision des structures typiques de l'érotisme et de la pornographie.

3.3 Régime esthétique féminin

La voix narrative refuse de faire abstraction des sujets individuels sous prétexte de revaloriser la sexualité féminine ou masculine, comme le montre la citation suivante :

Et la jouissance – ce que fait la jouissance au visage d'un homme –, oh, ce n'est pas vrai que c'est toujours pareil [...] au contraire, chaque orgasme est absolument unique et c'est pourquoi j'aime tant photographier cet instant, non la première fois mais la deuxième – ou, mieux encore, la troisième, quand l'homme a lâché toutes ses amarres, quand il s'est perdu et me sait gré de cette perte. (Huston, 2012 : 47)

L'idée que chaque moment d'éjaculation est unique en soi est tout le contraire du « money-shot » remobilisé dans la pornographie dominante puisque dans *Infrarouge*, cette scène représente non pas le pénis au moment de la jouissance, mais bien le visage de l'homme. Huston refuse donc de désobjectiver l'homme et de le réduire à son pénis. Ironiquement, cette scène attribue plus d'importance au moment de la jouissance que la pornographie visuelle dominante. Cette inclusion dans un cadre érotique de motifs tirés de la pornographie dominante permet non seulement une reformulation des modèles pornographiques, mais également une réflexion sur ceux-ci. Cette citation est à la fois intra et contre-discursive, et place ainsi l'expérience personnelle au centre de la représentation sexuelle, contrairement à la pornographie dominante, qui fait abstraction de l'identité individuelle au nom du néo-libéralisme et du consumérisme (Dines, 2010 : 112). En outre, Rena tient désormais le pouvoir en tant que photographe absente de la scène visée. Cette alternative à la pornographie normative est donc fondée sur l'inclusion d'un regard féminin.

Cette approche poïoumérique (prenant conscience de la création artistique) est tout aussi évidente au moment où Rena prend des photos alors qu'elle et Kamal font l'amour. Elle décrit le moment ainsi : « C'est là que je prends ma photo. Je suis dedans. Le Canon fait partie de mon corps. C'est moi, la pellicule ultrasensible. Captant l'invisible, captant la chaleur » (Huston, 2012 : 48). Notre attention est d'abord concentrée sur Rena, soutenue par le rythme constant qui nous attire vers l'action. Par ailleurs, le langage anthropomorphique, et le lien métaphysique entre la femme et l'appareil, sont caractéristiques de la forme réflexive du roman, renvoyant le lecteur encore une fois vers les politiques de la représentation en jeu dans ce roman et dans la photographie. Il est intéressant aussi de noter que Rena est encore à la fois objet-vu (en tant que figure féminine sexualisée), et sujet-voyant (en tant qu'appareil). Il en va de même pour la citation où Rena explique à Kamal comment elle souhaite le photographe, et les raisons pour lesquelles la technique infrarouge lui permettra un certain degré d'anonymat :

je dis à Kamal que pour faire cette photo je vais me servir d'une pellicule infrarouge, qui capte non la lumière visible mais la chaleur, ajoutant – ce qui n'est pas tout à fait vrai – que son visage sera du coup méconnaissable, même pour ses proches. Il consent, comme tous les autres ou presque ont consenti. (Huston, 2012 : 47)

Le besoin de chaleur en plus de la lumière opère un décalage du plaisir visuel vers le plaisir sensoriel, rappelant la vision d'Irigaray et de Cixous, qui préconisent une écriture féminine vouée à la matérialité corporelle (et féminine dans le cas de Irigaray) (Irigaray, 1977 : 57-58 ; Cixous, 2011 : 313). Il s'agit alors d'échanger une perspective scopophilique, que Mulvey désigne comme masculine (Mulvey, 1992 : 33), contre un régime esthétique féminin. Le processus même d'enregistrer l'activité sexuelle par la photographie évoque la pornographie visuelle, alors que la sensualité et l'instauration de la femme comme sujet divergent des structures de genre privilégiées dans la pornographie populaire, celle qui vise un regard masculin.

Réaliste ou non, cette dynamique est remise en question plus loin. Cette scène a intégralement lieu dans l'imagination de Rena, comme nous l'apprenons après (Huston, 2012 : 49). Le caractère fantasmatique de cette scène force le lecteur à revenir sur la scène précédente et à évaluer les inconsistances de celle-ci. En d'autres termes, le lecteur doit renoncer à l'illusion d'un médium transparent. Une fois de plus, cette scène révélatrice ne peut être seulement considérée comme érotique : puisque la problématique provient de la scène pornographique précédente, où Rena vise Kamal, on doit se demander si un tel scénario sexuel pourrait vraiment avoir lieu. Cette ambiguïté témoigne de l'oscillation entre la pornographie et l'érotisme dans *Infrarouge* et nous fait repenser la représentation sexuelle dans le contexte extra-littéraire aussi. Pour cette raison, je ne partage pas la critique négative portée sur cette scène par le comité du « Bad Sex Prize », et je propose de conclure à la place que cette scène offre une nouvelle approche de la pornographie et de l'érotisme. Du coup, elle indique aux femmes de nouvelles manières de se tracer des routes émancipatoires au cœur de ces mêmes champs de représentation (notamment la pornographie dominante).

3.4 Le vagin comme sujet central du discours sexuel

Le trait le plus marquant de cette représentation porno-érotique est qu'elle peut permettre aux femmes de se réapproprier et la pornographie et l'érotisme *pour* elles-mêmes. On le voit de manière plus claire dans deux passages du roman qui, lorsqu'on les compare, signalent un déplacement de la pornographie normative vers un modèle porno-érotique pour les femmes. La première scène est tirée des souvenirs d'enfance de Rena, un jour où son frère l'a persuadée de se déshabiller devant un groupe d'amis. Rena obéit et dévoile sa vulve aux garçons, donnant un exemple d'objectivation indéniable : « j'ai repoussé du bout des orteils la petite culotte sur le sol en ciment, jeté mes menus reins en avant et écarté de mes petits doigts les plis de chair tendre » (Huston, 2012 : 149). Cependant, Rena se rend compte du regard traumatisé des garçons et tire profit de leur peur, les pourchassant avec sa vulve exposée : « Euphorie de sentir ma puissance et leur terreur, j'ai avancé vers eux en exhibant mon sexe [...] » (Huston, 2012 : 150). Les positions sujets-objets, dominants-dominés, sont dès lors inversées. De plus, il est intéressant de préciser que tous les garçons voient de près un vagin pour la première fois, comme Rena le confirme : « j'ai compris que Rowan avait choisi parmi ces camarades ceux qui ignoraient comment était faite une fille » (Huston, 2012 : 150). Le vagin comme source du complexe de castration est mis en avant de façon brutale. Cette scène constitue une inversion dramatique des structures privilégiées dans la pornographie normative, qui, selon Linda Williams, manipule la scène sexuelle pour permettre aux hommes de se faire à la castration en fétichisant le vagin, en punissant l'image de la femme (qui prend ainsi la place de la mère), ou en dirigeant le regard vers le pénis (Mulvey, 1992 : 33). Ici, au contraire, le vagin est privilégié non comme fétiche ou objet visé par le regard mâle, mais comme un sujet voyant. Le porno-érotisme sert ici à déconstruire et à critiquer d'autres scènes pornographiques dans le cinéma érotique, et donne aux femmes une manière de s'approprier leur corps.

Une autre scène évoque les œuvres d'art de Nobuyoshi Araki, dans lesquelles le vagin figure de manière prédominante. La voix narrative loue la décision artistique de représenter la beauté du vagin et de l'utérus ; elle réfute aussi la théorie freudienne de la castration, soutenant que le vagin (ce qu'elle nomme un « vortex ») représente à la place « le néant d'avant et d'après l'être » (Huston, 2012 : 151). Loin de signifier l'absence du pénis, le vagin est le symbole ultime de la *présence* puisqu'il est intimement lié à la production de la vie à travers l'enfantement. Huston déplace donc les connotations attribuées au sexe féminin par les hommes, connotations qui en font un objet secondaire – identifiable seulement comme terme relatif au pénis – et le réinstalle comme sujet primaire de la maternité. Le sexe féminin est ainsi soustrait au champ discursif phallogénique et freudien. La voix narrative continue en disant que, contrairement à Araki, « Si peu de femmes [...] ont peint ou photographié le sexe viril, pourtant réputé tellement visible ! » (Huston, 2012 : 151) Cette citation est à la fois une référence indirecte et moqueuse à la théorie de Freud, avec le pénis visible mis en avant, et une manière de soutenir l'ironie qui provient du fait que si peu de femmes ont dépeint le pénis alors que tant d'hommes ont dépeint le sexe féminin. Comme Rena le souligne à la page suivante, elle-même

a échoué à photographier le membre masculin. Ce passage appelle une réflexion sur l'absence de la représentation du sexe masculin et féminin dans les productions artistiques de femmes, surtout si on le juxtapose au passage précédent, où Huston soulignait l'autorité avec laquelle une petite fille se sert de sa vulve comme arme contre les garçons. Cet épisode peut être lu comme une invitation faite aux femmes à se servir de leurs stylos ou leurs pinceaux – comme la petite fille de sa vulve – afin de représenter les organes génitaux et l'activité sexuelle des deux sexes, et de trouver une manière qui leur convient, contrairement aux critiques courantes qui traitent de l'écriture comme processus phallique, comme Terry Lovell le souligne (Lovell, 2011 : 90-93).

3.5 Le « théâtre PP »³⁴ et son contraire

Cette invitation faite aux femmes à adopter un mode d'écriture porno-érotique *pour* et *par* les femmes n'engendre pas seulement une manière de rendre le pouvoir aux femmes comme sujets dominants ; elle suggère aussi une manière de corriger les portraits ou traitements négatifs des hommes et des femmes dans la pornographie phallogcentrique et patriarcale. Rena décrit un entretien entre elle et un homme nommé Gérard, producteur de pornographie dont la spécialité consiste à filmer le moment précis où une femme change d'avis et résiste à l'activité sexuelle future avec la/les acteur(s), ou au fait d'être filmée. Gérard choisit de continuer à filmer et défend son choix en affirmant que son comportement est légal – qu'il ne s'agit pas de viol – puisque les filles signent un contrat permettant à Gérard et ses collègues de les pénétrer physiquement et de les filmer lors de l'acte sexuel. Rena, pour sa part, décrit cet acte comme un viol (Huston, 2012 : 266). La voix narrative explique que ce fut le seul homme que Rena fut incapable de photographier, car elle était obligée d'aimer un homme avant de le faire (Huston, 2012 : 264). La voix narrative omnisciente fait donc allusion aux modèles phallogcentriques de pornographie qui ont cours en dehors du texte ; des modèles de pornographie qui manquent de dimension éthique. Huston prône à la place une vision morale qui nécessite un engagement émotionnel et un consentement éclairé de la part des deux parties, producteur et acteur, femme et homme – comme c'est le cas avec la pratique porno-érotique de Rena. Cette vision est en accord avec celle de Patricia Marino, pour qui l'objectivation peut avoir une dimension positive et saine à partir du moment où il y a « consentement continu » afin d'assurer une pratique éthique de l'objectivation (Marino, 2008 : 349). Répondre à la pornographie n'implique donc pas de s'en débarrasser totalement, mais d'intégrer des valeurs émotionnelles aux valeurs corporelles.

Huston propose une manière paradoxale de représenter les femmes qui s'oppose à celle employée par Gérard dans ces films. On le voit lorsque Rena traite d'un projet photographique où elle représente des prostituées et des enfants. La voix narrative explique que les photographies des femmes furent prises près d'une version agrandie de photographies de leurs enfants (Huston, 2012 : 110). Cette œuvre est pornographique par définition, en accord avec ses racines étymologiques faisant référence à la figuration des prostituées (Almadovar, 2006 : 158). En outre, elle réussit à rendre une agentivité supplémentaire à ces femmes d'une manière opposée à la déshumanisation infligée par Gérard aux stars de la porno, tout en défiant la dichotomie de la Madone et de la Putain que Huston critique si souvent dans ses œuvres tant littéraires que théoriques. L'opposition entre ce discours et celui de Gérard attire l'attention sur les sujets figurés dans ces photographies. Elles font davantage allusion aux individus en dehors du texte, putes et mères comprises, qui se trouvent opprimées. Ces méthodes alternatives de représentation de l'expérience sexuelle servent ainsi de dispositif de guérison pour des femmes qui ont souffert à cause des hommes dans le cadre de l'industrie sexuelle. De cette façon, Huston nous invite à nous tourner vers la représentation porno-érotique comme manière de déconstruire les représentations existantes des femmes dans la pornographie (qui les objective

34. Ce terme est employé par Huston dans une préface qu'elle écrit pour *Burqa de chair* de Nelly Arcan. Elle utilise ce terme pour faire référence à la pornographie et la prostitution de façon collective (pour faire allusion au fait que tous deux obéissent à la même logique patriarcale). Il est aussi à noter que Huston traite de ce « théâtre PP » de manière négative (Huston, 2011 : 18).

et les maltraite) et l'érotisme (qui échoue souvent à prendre en compte la corporalité de l'homme et de la femme, les organes génitaux et la maternité, contrairement aux œuvres d'Araki citées plus haut).

4. Conclusion

Dans *Infrarouge*, Huston révèle donc une fascination pour les sujets privilégiés par la pornographie et l'érotisme dominants, et réinvente la façon dont ces sujets sont représentés. Elle rétablit ainsi la figure de la femme âgée et maternelle comme sujet du discours sexuel, et privilégie le vagin plutôt que le phallus dans le domaine de la représentation et du développement sexuel, inversant ainsi la perspective lacanienne (Lacan, 1966: 693). Du même coup, elle répond à Irigaray qui critiquait les propos phallogocentriques de Lacan et prônait la mise en valeur du sexe féminin dans les discours sexuels (Irigaray, 1977: 57-58). De surcroît, les scènes pornographiques et érotiques de Huston (ré)intègrent dans la représentation des récits de femmes, le plaisir sensuel, l'émotion et des traces d'humanité, allant ainsi à l'inverse du processus de déshumanisation qu'elle déclare être en jeu dans l'imagerie de la pornographie normative. De plus, Huston se sert de son modèle porno-érotique pour mettre en lumière d'autres dialectiques en jeu dans les représentations sexuelles dominantes tout autant que dans celles qu'elle produit elle-même, comme les dialectiques du sujet-objet, actif-passif, vu-voyant. Toutefois, loin de nous ramener à une synthèse, Huston joue avec ces différentes manières de faire l'expérience de la sexualité afin de déstabiliser une conception monolithique de celle des femmes. Ainsi, Huston incorpore plusieurs tropes et stéréotypes propres à la pornographie et à l'érotisme normatifs, non pas pour les cautionner, mais afin de se les réapproprier au nom des femmes et de nous inviter à en faire autant. Le porno-érotisme de Huston se présente donc comme une solution de rechange à la pornographie et à l'érotisme normatifs dans la mesure où il libère et met en valeur le plaisir et le regard des femmes.

Références

- ALMADOVAR, Norma Jean. 2006. « Porn Stars, Radical Feminists, Cops and Outlaw Whores: The Battle Between Feminist Theory and Reality, Free Speech, and Free Spirits », in *Prostitution and Pornography: Philosophical Debate about the Sex Industry*, sous la dir. de Jessica SPECTOR, Stanford: Stanford University Press, p. 149-174.
- ARCAN, Nelly. 2007. *À ciel ouvert*, Paris: Seuil.
- _____. 2004. *Folle*, Paris: Seuil.
- BAUER, Nancy. 2015. *How to Do Things with Pornography*, Cambridge: Harvard University Press.
- BECKMAN, Jonathan. 2012. « Helpless Dollops of Custard », *Literary Review*. En ligne: <<https://literaryreview.co.uk/bad-sex-in-fiction-award>>. Consulté le 5 mars 2016.
- CHEVILLOT, Frédérique. 2016. « Françoise Rey ou la lecture transgressive », *Overstepping the Boundaries/ Transgresser les limites: 21st-Century Women's Writing in French*, University of London, communication présentée le 28 octobre 2016.
- DARDIGNA, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris: Maspéro.
- DESPENTES, Virginie. 1999. *Baise-moi*, Paris: Grasset.
- DINES, Gail. 2010. *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*, Boston: Beacon Press.
- DWORKIN, Andrea. 1981. *Pornography: Men Possessing Women*, London: The Women's Press.
- EAGLETON, Mary (dir.). 2011. *Feminist Literary Theory: A Reader*, 3^e ed., Oxford: Blackwell.

- GOLDENSON, Robert et Kenneth, ANDERSON. 1994. *The Wordsworth Dictionary of Sex*, Ware: Wordsworth Editions.
- HUSTON, Nancy. 2013. *Danse noire*, Arles: Actes sud.
- _____. 2012. *Infrarouge*, Arles: Actes sud.
- _____. 2011. «Préface» in Nelly ARCAN. *Burqa de chair*, Paris: S Seuil.
- _____. 2004. *Mosaïque de la pornographie*, Paris: Payot et Rivage.
- _____. 1993. *Cantique des plaines*, Arles: Actes sud.
- IRIGARAY, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit.
- KOPELSON, Kevin. 2016. «Beauty & Terror», *London Review of Books*, vol. 38, n° 13, p. 34-35.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2003. *Amour et autres violences*, Montréal: Boréal.
- _____. 2003a. *Borderline*, Montréal: Boréal.
- LACAN, Jacques. 1966. *Écrits*, Paris: Seuil.
- LAPOINTE, Jeanne. 1983. «Le meurtre des femmes chez le théologien et chez le pornographe», *Les Cahiers du GRIF*, vol. 26, n° 1, p. 43-53.
- LAVIGNE, Julie. 2014. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal: Remue-ménage.
- LOVELL, Terry. 2011. «Writing Like a Woman: A Question of Politics», in *Feminist Literary Theory: A Reader*, sous la dir. de Mary EAGLETON, 3^e éd., Oxford: Blackwell, p. 90-93.
- MARINO, Patricia. 2008. «The Ethics of Sexual Objectification: Autonomy and Consent», *Inquiry*, 51, p. 345-364, cité dans SUPERSON, Anita M. 2014 «Honky-Tonk Women: Prostitution and the Right to Bodily Autonomy», in *Personal Autonomy and Social Oppression: Philosophical Perspectives*, sous la dir. de Marina A. L. OSHANA, London: Routledge, p. 181-201.
- MILLET, Catherine. 2002. *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris: Seuil.
- MULVEY, Laura. 1992. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, sous la dir. de Mandy MERCK, London: Routledge, p. 22-34.
- O'TOOLE, Laurence. 1998. *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, London: Serpent's Tail.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1984. «Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme: Godbout, Aquin, Beaulieu», *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, p. 107-117.
- WILLIAMS, Linda. 1993. «Second Thoughts on Hard Core: American Obscenity Law and the Scapegoating of Evidence», in *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, sous la dir. de Pamela CHURCH GIBSON et Roma GIBSON, intro. par Carol J. Clover, London: British Film Institute, p. 46-61.

Filmer le désir : sexualités et cinéma des femmes au tournant des années 2000

Julie Beaulieu

Comment les femmes cinéastes filment-elles le désir et la sexualité ? Au fil de l'histoire du cinéma, certaines d'entre elles ont su développer un langage singulier pour représenter « ce gonflement de l'être », comme l'exprime la réalisatrice québécoise Léa Pool à propos de son film *Mouvements du désir* (1994)³⁵. Ce désir est difficilement représentable à l'écran, parce qu'il engage non seulement le corps entier, mais aussi une dimension intime et non visible de l'être, selon la cinéaste anglaise Sally Potter, qui a réalisé *Orlando* (1992), une adaptation du texte éponyme de Virginia Woolf, publié en 1928. Le désir et la sexualité ont trouvé des représentations poétiques dans l'œuvre de certaines femmes, notamment à travers la danse pour Maya Deren, « mère » de l'avant-garde américaine, ou par l'intermédiaire de voix féminines et intemporelles dans le cinéma de Marguerite Duras, voix qui rappellent son univers littéraire dans lequel « c'est par le manque qu'on dit la chose »³⁶. D'autres optent pour la mise en scène d'une sexualité explicite et débordante, à l'exemple de Catherine Breillat (entre autres *Une vraie jeune fille*, *Romance* et *Anatomie de l'enfer*). Elle se fait aussi violente et *trash* pour Virginie Despentes et sa collaboratrice Coralie Trinh Thi, qui ont réalisé le très controversé *Baise-moi* (2000). Ce film marque par ailleurs un point tournant non seulement pour le cinéma des femmes, mais pour tout un pan de la cinématographie contemporaine française associé au « cinéma extrême », aussi connu sous l'appellation « cinéma du corps » selon les recherches menées par Tim Palmer³⁷. Je m'intéresserai à ces représentations du désir et de la sexualité dans le cinéma des femmes réalisé en France au tournant du xx^e siècle, plus précisément à des représentations qui, mettant de l'avant une prise de position politique affirmée, voire radicale, sont vigoureusement engagées sur la voie féministe. Pour plusieurs réalisatrices, cette prise de position s'enracine dans ce geste, libérateur, qui consiste à prendre la caméra pour regarder/filmer, geste fondamental servant l'appropriation du regard/pouvoir féminin dans une industrie où les femmes accèdent encore trop difficilement à la réalisation.

35. Voir le site de référence *Cinéma québécois*, Télé-Québec. [En ligne] <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/82/Default.aspx> (Consulté le 14 mars 2016.)

36. Reportage de Jérôme Beaujour réalisé par Jean Mascolo, « Duras film », émission *Cinéma Cinémas*, France, 16 mars 1982, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/CPB8205159704> (Consulté le 26 septembre 2016.)

37. Tim Palmer confirme effectivement la présence d'un cinéma du corps au sein de la production française au tournant du xx^e siècle au chapitre trois « The Cinéma du Corps » (p. 57-93).

La présente réflexion a donc pour objectif premier de démontrer, d'une part, la portée féministe d'un certain type de cinéma jugé – à tort ou à raison – provocateur, et, d'autre part, de mettre en lumière les libertés prises par certaines réalisatrices qui, au cours de l'histoire du cinéma, ont fait délibérément fi des conventions normées ou, pour reprendre la terminologie butlerienne, des conventions hétéronormatives régissant la représentation de la sexualité à l'écran. Cette brève incursion dans le cinéma « obscène » des femmes permettra, au final, d'affirmer que la liberté des réalisatrices passe d'abord et avant tout par une exploration non normative de la représentation filmique de la sexualité. La réflexion se déclinera en trois volets. La première partie, « Je filme, donc je regarde », sera consacrée à la question du regard à partir de l'expérience cinématographique d'Agnès Varda, seule réalisatrice de la Nouvelle Vague, rappelons-le, aux côtés des Godard, Truffaut et Rohmer³⁸. La deuxième partie, « Sexualité, pouvoir et liberté », explorera les motifs du filmage de la sexualité, geste politique et libérateur pour les réalisatrices françaises que sont Agnès Varda, Jeanne Labrune et Catherine Breillat. La troisième partie, intitulée « *Baise-moi*, encore et encore »³⁹, sera l'occasion de revenir sur l'un des films emblématiques de l'esthétique *trash* et de la post-porno française⁴⁰.

Je filme, donc je regarde

À l'origine de ce travail, se trouve le désir. D'une part, le désir de faire découvrir le cinéma des femmes et ses différents enjeux aux étudiants-es de cinéma, particulièrement au premier cycle et dans un contexte où les réalisations féminines sont peu présentées et peu discutées en classe. D'autre part, le désir d'interroger la portée féministe de films jugés obscènes en raison d'une représentation explicite et non conventionnelle de la sexualité. Enfin, le désir, plus personnel, de revendiquer une position féministe au sein des études cinématographiques à travers le dialogue entre les disciplines et les approches théoriques que convoque le cinéma des femmes.

Dans son documentaire *Filmer le désir* (dont le titre a fortement inspiré celui du présent article), la cinéaste belge Marie Mandy présente le cinéma des femmes sous l'angle du désir et de la sexualité. Elle tente de mettre à jour la spécificité du regard des réalisatrices et de rendre compte des particularités de leurs pratiques filmiques, pratiques qui dérogent, plus souvent qu'autrement, aux normes du cinéma narratif classique avec lequel le public se sent généralement à l'aise. La cinéaste Agnès Varda explique toute l'importance que revêt le nu au cinéma, voire sa nécessité, selon Françoise Audé (2002 : 119), tout comme dans les arts visuels – notamment en sculpture, en peinture et en photographie. Varda insiste sur cette distinction, cruciale pour le cinéma, entre la nudité et la sexualité, deux notions et représentations distinctes qui se voient couramment associées de manière causale, comme si la nudité d'un corps à l'écran appelait systématiquement une activité sexuelle, motivée ou non par le récit filmique. Dans le cinéma d'Agnès Varda, du moins dans *Documenteur*, film réalisé au début des années 1980, la cinéaste fait table rase de cette convention cinématographique déjà bien établie. Varda l'explique ainsi dans *Filmer le désir* :

Ce qui me saute aux yeux, que ce soit dans mes films ou dans les autres films, il me semble que les hommes découpent le corps des femmes beaucoup plus et qu'ils montrent beaucoup plus ce qu'on pourrait appeler techniquement les zones érogènes. On montre les fesses des femmes, le sein des femmes, le cul des femmes, dans les films pornos le « cul du cul ». Il me semble que les femmes quand elles filment les femmes, elles la montrent plutôt entière et que les morceaux sont moins petits. Il y a une tendance à montrer la femme en entier, le corps de la femme en entier.

38. Cybelle H. McFadden explique que, bien que la cinéaste soit considérée comme une précurseure de la Nouvelle Vague française, son premier film, *La pointe courte* (1955), n'a pas acquis le même statut que *Les 400 coups* de François Truffaut. Il en va de même pour la place qu'elle occupe dans l'histoire du cinéma (2014 : 23).

39. Ce titre fait référence au chapitre de Marie-Hélène/Sam Bourcier intitulé « *Baise-moi* encore » (2011 : 13-32).

40. Pour une introduction à la post-porno française, voir le documentaire *Mutantes* (France, 2009), réalisé par Virginie Despentes, qui s'inscrit dans la suite de son essai autobiographique *King Kong théorie* publié en 2006.

J'ai fait un film par exemple qui était une histoire d'amour, ou plutôt d'après l'amour, c'était *Documenteur*. La fille s'appelait Émilie, un jour elle était chez sa patronne, la patronne était pas là et elle est allée se poser sur le lit de sa patronne. Et elle était nue, elle était seule. Ça c'est la grande différence. C'est-à-dire la nudité dans les films faits par les hommes est en quelque sorte l'aboutissement d'un processus de déshabillage, ou de voyeurisme, ou de découverte qui amène la femme à être nue dans le propos, en général, d'une scène d'amour, il y a une utilisation immédiate de ce corps. (Mandy, 2000 : 15 : 25-16 : 44).

Cette utilisation de la nudité qui n'est pas, chez Varda, motivée par une consommation immédiate du corps – elle est d'emblée sortie de tout contexte sexuel puisqu'il s'agit non pas d'une histoire d'amour mais d'une histoire d'après l'amour – propose plutôt une représentation entière du corps (féminin ou masculin) qui correspond, selon la cinéaste, à une perception plus juste et réaliste. En effet, c'est au contact du cinéma, plus précisément par l'intermédiaire du montage, que le corps féminin se voit découpé et morcelé, notamment dans le cinéma narratif et de grande consommation réalisé majoritairement par des hommes. Le film *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), mettant en vedette Julia Roberts et Richard Gere, est un exemple probant de ce morcellement du corps féminin qui trouve cependant son apogée dans le cinéma pornographique, notamment avec l'utilisation du très très gros plan, ce que souligne Christian Descamps : « [i]mpossible de projeter un sujet unifié, une histoire sur des magmas de membres, de seins de sexes, saccadés, scandés, secoués, [...] inquiétante étrangeté de ces agencements... » (1981 : 212). Si Varda ne veut pas faire du cinéma pornographique, parce que ce type de production est trop simpliste et réducteur à ses yeux (bien qu'elle puisse concevoir son utilité), ses commentaires sur la nature sexuée de ce regard porté sur la femme à l'écran corroborent effectivement cette convention narrative du langage cinématographique qu'est le découpage du corps féminin par les opérations du montage. Par ailleurs, Varda insiste sur le fait que

[la] femme ne doit pas être définie par qui la regarde, par le regard des hommes, de ces hommes qui l'ont oppressé, son père, son mari, son amant, son mari, son frère, et tout ça, qui la regarde, et elle, qui a pris cette habitude aussi, d'exister par ce regard, par son miroir, par tout ça. Le premier geste féministe c'est de dire : Bon, ok, on me regarde, mais moi je regarde. L'acte de décider de regarder, et que le monde n'est pas défini par comment on me regarde, mais comment je regarde. (Mandy, 2000 : 03 : 07-03 : 26)

Depuis l'avènement du cinéma jusqu'à l'arrivée progressive des femmes derrière la caméra, le regard porté sur la femme est sexué et genré : c'est celui du cinéaste. C'est l'homme qui regarde, souligne Varda dans le film de Mandy, c'est son regard sur la femme que le montage filmique traduit, et par conséquent son point de vue. Dans un contexte où les réalisatrices accèdent désormais (mais non sans difficulté) à ce regard dont elles ont longtemps été privées, ne serait-ce que parce qu'elles ont occupé, jusqu'à tout récemment, des positions typiquement féminines dans l'industrie cinématographique (par exemple la scripte) ou qu'elles ont plutôt évolué dans l'ombre des réalisateurs (par exemple la monteuse), leurs propositions visuelles et narratives bouleversent les normes et conventions établies, à l'image du personnage d'Émilie dans le film *Documenteur*, que Varda a voulu entièrement nue et seule sur le lit de sa patronne.

Sexualité, pouvoir et liberté

Filmer la sexualité est au demeurant un geste libérateur et nécessaire dans cette appropriation, par les réalisatrices, du regard qu'elles posent sur les femmes, les hommes et le monde. Dans *Filmer le désir*, Varda commente sa propre expérience de réalisatrice en insistant sur cette donnée, essentielle pour elle, ce corps de femme qu'elle habite et par lequel elle appréhende le monde qui l'entoure :

Être femme, [dit Varda,] c'est être née dans un corps de femme. C'est là que ça commence. On peut toujours aller avec Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient », tout ça... Ça c'est la littérature, la pensée, l'esprit, mais on est née dans un corps de femme. Comment on pourrait ne pas tenir cette donnée-là comme essentielle ? Qu'on soit cinéaste, qu'on soit femme de ménage, qu'on soit mère de famille, qu'on ait des enfants ou pas, la donnée est essentielle. Nous sommes dans un corps de femme, nous les femmes. (Mandy, 2000 : 02 : 27-02 : 54)

Par ce retour essentiel au caractère sexué et genré de l'expérience cinématographique, qui passe par le regard de celle qui filme, Varda soutient que la prise de la caméra se révèle pour les femmes un geste politique et libérateur en tant qu'il correspond à une prise de position et de pouvoir, d'autant plus lorsqu'il s'agit de filmer la sexualité, et à plus forte raison la sexualité féminine, véritable mystère en ce début du xx^e siècle qui a vu la naissance du cinéma, cette machine infernale, mais aussi le développement de la psychanalyse suivant les travaux de Sigmund Freud, pour qui la sexualité féminine était synonyme d'une inquiétante étrangeté (Freud, 1984: 150-181).

La cinéaste Jeanne Labrune, qui s'est portée, comme beaucoup d'autres artistes, écrivains-es et cinéastes, à la défense du film *Baise-moi* à sa sortie, notamment dans son texte pamphlétaire « Entrons dans l'âge du sexe au cinéma » (2000), explique comment elle envisage le filmage de la nudité et de la sexualité au cinéma :

Un corps est beau dans son intégralité avec ses défauts, ses qualités. J'ai peut-être transgressé des conventions en filmant le corps d'un homme en érection. C'est un état que je trouve humain et très émouvant. C'est peut-être parce que les hommes se refusent à filmer cet état précaire de leur corps, qu'ils ne cessent, pour certains, de le représenter métaphoriquement dans leurs œuvres. (Frois dans Audé, 2002: 120)

Comme Varda, Labrune insiste sur la représentation du corps – qu'il soit féminin ou masculin – dans son intégralité, de même qu'elle propose dans son film *Si je t'aime... prends garde à toi* (1998) une représentation d'un homme entièrement nu dont le sexe est en érection, en plus d'un personnage féminin qui assume pleinement sa sexualité. Cette représentation du sexe masculin en érection, obscène lorsqu'insérée dans un film narratif exploité en salles régulières, trouve pleinement sa place dans le genre pornographique, qui se situe cependant en marge de la grande histoire du cinéma et des circuits « réguliers » de distribution. Obscènes, ces images de corps entièrement nus, ou ces corps impliqués dans des scènes de rapports sexuels non agis ? Qu'est-ce donc que l'obscène au cinéma ? « Le sale, le scabreux, l'impudique, le pornographique, l'indécemment, le dégoûtant, l'abject... Autant de termes qui achèvent d'enfoncer l'obscénité dans un caractère purement négatif » (Bayon, 2007: 27), observe avec justesse Estelle Bayon, spécialiste de la question.

La romancière et cinéaste Catherine Breillat a fait « bon usage » dans plusieurs de ses films, notamment au tournant des années 2000 avec *Romance* (1999) et *Anatomie de l'enfer* (2004), de représentations sexuelles obscènes telles que les conçoit Estelle Bayon, c'est-à-dire comme une transgression troublante pour les spectatrices et les spectateurs. Ces deux longs métrages d'auteur, qui mettent en scène Rocco Siffredi, star du porno de l'époque, lui ont valu non seulement de virulentes critiques, mais aussi de nombreux problèmes avec la censure. « Celle par qui le scandale arrive »⁴¹ n'en est pourtant pas à ses premières armes en la matière. Son premier long métrage tourné en 1976, *Une vraie jeune fille*, adapté de son livre *Le Soupirlail*, paru en 1974 (puis réédité sous le titre *Une vraie jeune fille*), n'a été présenté en salles qu'en l'an 2000, soit 24 ans après sa réalisation et un an après la sortie de *Romance*, par ailleurs considéré comme son film-jumeau (Bonnaud, 2000). Bayon explique que si

[...] le scandaleux, qui affronte la censure et ses normes, provoque l'indignation assourdissante et les polémiques, l'obscène vrai, qui nous intéresse ici au-delà des tapages éphémères, provoquent une gêne sourde, incommodante et troublante, qui vient bouleverser intérieurement plutôt qu'elle ne pousse à hurler au scandale, gêne qui impose le silence. (2007: 27-28)

N'est-ce pas précisément dans ce bouleversement intérieur, qui trouble et gêne le public des films de Breillat, que se terre insidieusement l'obscène, plutôt que dans les ouvertures béantes et suintantes du corps féminin qui se laisse violemment examiner et pénétrer par le sexe masculin ou des objets ? Dans *Anatomie de l'enfer*, la scène lors de laquelle l'homme scrute les profondeurs intimes de la femme à l'aide d'une lampe, ou celle de la fourche, dont le manche est délicatement introduit dans son sexe, ont largement été critiquées.

41. Je reprends ici l'expression de la journaliste et critique québécoise Odile Tremblay, contenue dans le titre de son article portant sur le passage de Catherine Breillat au Festival du nouveau cinéma à Montréal en 2004.

Est-ce pourtant bien là que se situe l'obscénité, et si oui, pourquoi ce retour obstiné à l'obscène dans la filmographie de Catherine Breillat ? « Reste l'idée, toujours, d'un trop par rapport à une norme, d'excès et de transgression, qui sont [par ailleurs] deux notions majeures traversant l'œuvre de Georges Bataille [...] » (2007 : 29), rappelle Bayon. Ainsi, l'excès et la transgression demeurent, pour Breillat, non seulement une façon de s'appropriier le regard posé sur la femme et sa sexualité, mais aussi un moyen pour se libérer du carcan des conventions cinématographiques qui emprisonnent et taisent toute sa complexité.

Dans un texte antérieur portant sur l'utilisation de la voix *off* chez Catherine Breillat (Beaulieu, 2010), j'ai expliqué que la censure, qui a durement frappé son cinéma, repose entre autres sur une virulente critique de la morale judéo-chrétienne qui traverse son œuvre filmique. Dans *Anatomie de l'enfer*, l'entente conclue entre l'homme et la femme, un pacte voyeuriste-exhibitionniste dans lequel l'homme regarde, sans toucher dans un premier temps, celle qui exhibe devant lui ses profondeurs les plus intimes, conduit aux limites de la représentation pornographique, même si la cinéaste s'est toujours défendue de faire des films X⁴². Dans le documentaire *Mutantes*, deuxième opus de Virginie Despentes, Catherine Breillat explique en quoi l'obscénité est une notion réductrice pour les femmes :

La notion d'obscénité est un outil totalitaire pour réduire la femme à finalement un morceau de chair. Qu'est-ce qui fait que dans le sexe, et plus particulièrement dans le sexe de la femme, qu'est-ce qui fait que dans l'acte sexuel humain, on met toute cette ignominie, c'est plus que de la laideur, c'est un rejet ; les gens ont envie de vomir ou alors s'ils trouvent ça bien c'est avec de la concupiscence, etc., ou d'une manière salace. Mais finalement pour trouver ça tout simplement de l'humanité, tout simplement : la beauté et la laideur mêlée dans l'Homme qui fait qu'il est dans ce fragile équilibre et que finalement, il est touchant. Il y a peu de gens qui le reconnaissent et qui d'autre qui peut le montrer que les cinéastes, ce sont les seuls qui peuvent le montrer, oui, avec le matériel humain, c'est-à-dire avec des vrais sexes. (2009 : 27 : 00 à 27 : 52)

De l'intérêt pour la représentation de l'obscène, chez Breillat, émerge sans doute une quête de la sexualité féminine. La cinéaste sonde dans *Anatomie de l'enfer* les profondeurs de la femme dans une mise en cadre hautement esthétique qui renvoie à une critique du mythe de la féminité, dont la sexualité, aurait dit Freud, reste mystérieuse et enfouie – mais certainement pas obscène.

3. *Baise-moi*, encore et encore

Cette réflexion sur la sexualité et le cinéma des femmes m'amène à commenter brièvement le film *Baise-moi*, réalisé par Virginie Despentes (en collaboration avec Coralie Trinh Thi), et adapté de son premier roman publié quelques années plus tôt. Le film, qui a produit un tollé à sa sortie en 2000 (les groupes pro-censure affrontent les groupes contre la censure), a « miraculeusement » survécu à la « ixification » qui le condamnait à une distribution réduite et limitée par des lois strictes⁴³. Son caractère pornographique, marqué à la fois par la présence d'actrices porno dans les rôles des deux femmes, Nadine (Karen Bach⁴⁴) et Manu (Raphaëla Anderson), et une esthétique *trash*, c'est-à-dire crue, brute et brutale, et dont la qualité de l'image est bâclée (désagréablement floutée et pixellisée), s'inscrit dans cette volonté de transgresser les conventions de la représentation de la sexualité au cinéma en brouillant les genres filmiques qu'elle convoque : est-ce un film de fiction ou un film pornographique ? Ce jeu provocateur sur les frontières de l'obscène donne naissance à une nouvelle figure féminine dont les attributs, physiques et psychologiques, radicalisent les représentations canoniques de la femme au cinéma, généralement campée dans les rôles de mère et d'épouse aimante – du

42. Voir à ce sujet l'interview menée par Serge Kaganski dans laquelle Breillat explique les dispositions prises pour contrer la censure et, ce faisant, la ixification de son film *Anatomie de l'enfer* (Kaganski, 2000).

43. Voir à ce sujet le chapitre de Leila Wimmer, « 'Sex and Violence from a Pair of Furies': The Scandal of *Baise-moi* » (2013 : 130-141).

44. L'ancienne actrice porno s'est suicidée en 2005, à l'âge de 31 ans seulement, après avoir été durement éprouvée par l'industrie du cinéma pornographique (de Baecque, 2005).

moins dans la tradition du cinéma narratif de genre⁴⁵. La femme violente et agressive mise en scène dans *Baise-moi* fait son apparition dans une version qui, au contraire des Thelma et Louise imaginées par Ridley Scott dans le film qui porte leurs noms (*Thelma & Louise*, É-U, 1991), ne se positionne pas en tant que victime de son sexe, de son genre et de sa sexualité, mais bien en tant que survivante et bourreau. Souvenons-nous à cet effet que le personnage de Manu survivra à un viol collectif et qu'elle s'engagera aussi dans une lutte sans merci contre les hommes, voire contre l'humanité entière : elle tue sans trop de remords une femme retirant des billets au guichet automatique, un acte qui semble, dans le contexte de cette révolte contre l'asservissement des femmes par les hommes, gratuit et dénué de toute logique apparente. Dès lors, ce qui est obscène dans *Baise-moi* est moins la sexualité agie, code fondateur du genre pornographique (les actrices et acteurs porno ne simulent pas les rapports sexuels mais les performant), que la liberté de mettre en scène des personnages féminins empreints d'une violence et d'une rage inouïes. Ce n'est donc pas tant le rapport entre le genre, la sexualité et la violence qui secoue et trouble profondément le public de ce film, mais plutôt le fait que la sexualité et la violence soient performées par des femmes. L'image de la femme violente, imaginée et tournée par une femme, reste un tabou pour le cinéma.

Suivant le propos développé par Marie-Hélène/Sam Bourcier dans son chapitre « *Baise-moi*, encore » (2011 : 13-32), qui affirme le rôle crucial que jouent les médias dans la construction et la reconstruction incessante des genres, et d'autant que « la représentation du genre est ce qui le constitue » (Bourcier, 2011 : 14), une femme qui tue n'est pas une femme : c'est une hors-la-loi. Nadine et Manu offrent une représentation qui ternit la féminité sur laquelle se déploie le genre (beauté, douceur et délicatesse, notamment). Si ces deux hors-la-loi dérangent à ce point, c'est parce qu'elles sont des femmes qui refusent les lois des hommes. Ce nouveau modèle féminin, d'abord créé pour un roman et par une femme, puis représenté sur grand écran par son auteure (avec sa collaboratrice), incarne un symbole fort de liberté et de pouvoir au féminin. Ainsi, parce que Nadine et Manu sont armées, mais aussi violentes et dangereuses (elles manient toutes deux le revolver et n'hésitent pas à tirer), ces deux femmes ne répondent plus aux conventions du personnage féminin du cinéma de genre. Au contraire, elles se positionnent contre le modèle-type de la féminité au cinéma, de manière encore plus forte et radicale que Thelma et Louise dans les années 1990, dont Virginie Despentes s'est librement inspirée. En effet, Nadine et Manu se définissent tour à tour par le viol et le meurtre, deux actes marquant violemment et à l'excès ce refus catégorique du sexe et du genre féminins, dont elles se libèrent à l'issue de leur vengeance contre les hommes qu'elles violentent, blessent et humilient intentionnellement.

Conclusion

C'est au détour de l'obscène, moins dans les scènes de nature pornographique que dans la transgression des lois du sexe et du genre, que le film *Baise-moi* affirme le regard des réalisatrices posé sur les femmes, les hommes et le monde. Si le radicalisme post-porno qu'affiche le film de Despentes et Trinh Thi ne peut résumer à lui seul les différentes approches des réalisatrices dont le travail a été brièvement soulevé ici, il n'en demeure pas moins que la majorité des cinéastes femmes choisissent de représenter la nudité et la sexualité féminines autrement, c'est-à-dire à contre-courant du modèle dominant, sans nécessairement adopter un style pornographique ou une esthétique volontairement bâclée. Cette variété des esthétiques, allant de la plus *soft* à la plus *trash*, rend cependant compte de toute la complexité de ce « je féminin » qui regarde, ce même « je féminin », quoique contemporain, revendiqué par Agnès Varda à travers son propre cinéma, où le

45. Je fais référence ici plus particulièrement un cinéma narratif classique hollywoodien (1930-1960), dont le récit se construit généralement sur des personnages-types. Bien que la femme fatale (précédée de la vamp dans les années 1910-1920) soit un personnage relativement important de cette période faste du cinéma étatsunien (et associée presque exclusivement au film noir), la mère et l'épouse restent les figures traditionnelles les plus valorisées par le cinéma de l'époque. La mère et l'épouse participent donc de la tradition de la représentation des femmes et du mythe de la féminité que remettront en cause les théories féministes du cinéma, à l'exemple de Laura Mulvey et Claire Johnston, notamment.

personnage féminin occupe toujours une place de choix. Plus encore, c'est ce pouvoir, libérateur, que recèlent les images de cinéma lorsque les réalisatrices s'emparent de la caméra pour imposer un regard spécifique. C'est ce pouvoir qui se concrétise au contact de la diversité des regards posés sur le désir et la sexualité des femmes, cette volonté, féministe il va sans dire, de prendre la parole en tant que femme et cinéaste, en transgressant les conventions cinématographiques sur lesquelles s'est érigée toute une tradition du regard et de la représentation des femmes.

Cette tradition du regard porté sur la femme, qui se perpétue encore aujourd'hui dans le cinéma populaire narratif, a été critiquée par Laura Mulvey il y a déjà plusieurs années dans son article fondateur de la critique féministe au cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)⁴⁶, qui remettait en cause la structure même du film reposant sur le jeu des regards masculins. Alors que, selon son analyse du cinéma narratif classique, le regard des hommes, tant celui des personnages de la diégèse que celui des spectateurs placés devant le film, convergeait sur la femme, au point de ralentir le récit filmique, le constat est tout autre pour Varda, Labrune, Breillat, Despentes et Trinh Thi. Ce sont elles qui regardent à travers les yeux de leurs personnages féminins. Et ce sont ces femmes fictives, toutes différentes les unes des autres, qui font désormais avancer le récit. Bien sûr, certaines le font plus lentement, notamment dans le cinéma plutôt contemplatif de Varda et Breillat, alors que d'autres, à l'exemple de Nadine et Manu, accélèrent le rythme comme dans une chasse-poursuite. Cependant qu'elles regardent droit devant, car rien ne sert de ressasser le passé, force est de constater que la réalité, du moins dans *Baise-moi*, n'est aussi *glamour* que ne le laisse croire une fin typiquement hollywoodienne. La quête d'autonomie, même si elle est inscrite de manière symbolique dans la fiction par des objets (le revolver) ou des comportements associés au genre masculin (sexualité pleinement assumée et libertine), n'est pas simple pour une femme. C'est un combat de tous les instants que Manu et Nadine performant bien et à leur façon, avec pour seule « arme » leur corps et une sexualité explicite poussée à son extrême limite jusque dans les dernières images du film.

Références

- AUDÉ, Françoise. 2002. *Cinéma d'elles, 1981-2001. Situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- BASTIDE, Bernard. 2009. « Agnès Varda, une auteure au féminin singulier, 1954-1962 », in *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, sous la dir. de Anthony DE FIAN, Roxane HAMERY et Éric THOUVENEL, Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 15-24.
- BAYON, Estelle. 2007. *Le cinéma obscène*, Paris: L'Harmattan.
- BEAULIEU, Julie. 2010, « Cette voix qui a inspiré Catherine Breillat », *Textimage*, Varia 2. En ligne: http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/beaulieu1.html Consulté le 9 mai 2016.
- BONNAUD, Frédéric. 2000. « Une vraie jeune fille », in *Rocks*. En ligne: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/une-vraie-jeune-fille-2/> Consulté le 2 mai 2016.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam. 2011. « *Baise-moi*, encore », *Queer Zones 1. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris: Amsterdam, 3^e édition, p. 13-32.
- BREILLAT, Catherine. 1974. *Le Soupérail*, Paris: Guy Authier, 1974.
- de BAECQUE, Antoine. 2005. « Le geste ultime de Karen Bach », *Libération*, 1^{er} février. En ligne: http://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043 Consulté le 27 septembre 2016.

46. Pour la plus récente traduction française, voir « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », trad. de l'américain par Gabrielle Hardy (2012).

- DESCAMPS, Christian. 1981. « Pornographie, narration et représentation », in *Cinéma de la modernité. Films, théories*, sous la dir. de Dominique CHATEAU, André GARDIES et François JOST, Paris : Klincksieck.
- DESPENTES, Virginie. 2006. *King Kong théorie*, Paris : Grasset et Frasnelle.
- _____. 1999. *Baise-moi*, Paris, J'ai lu.
- FREUD, Sigmund. 1984. « La féminité » in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris : Gallimard, p. 150-181.
- KAGANSKI, Serge. 2000. « Catherine Breillat : interview d'une française hardie du cinéma », *InRocks*. En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2000/06/05/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-interview-dune-francaise-hardie-du-cinema-11228197/> Consulté le 2 mai 2016.
- LABRUNE, Jeanne. 2000. « Entrons dans l'âge adulte du sexe au cinéma », *Libération*, 6 juillet. En ligne : www.liberation.fr/tribune/2000/07/06/entrons-dans-l-age-adulte-du-sexe-au-cinema_332188 Consulté le 19 septembre 2016.
- MCFADDEN, Cybelle H. 2014. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Royaume-Uni : Fairleigh Dickinson University Press.
- MULVEY, Laura. 2012. « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », Première partie, trad. de l'américain par Gabrielle Hardy, *Débordements*. En ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article25> Consulté le 3 octobre 2016.
- _____. 2012. « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », Deuxième partie, trad. de l'américain par Gabrielle Hardy, *Débordements*. En ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article42> Consulté le 3 octobre 2016.
- PALMER, Tim. 2011. *Brutal Intimacy: Analysing Contemporary French Cinema*, Middletown : Wesleyan University Press, p. 57-93.
- SCHASCHEK, Sarah. 2014. *Pornography and Seriality: The Culture of Producing Pleasure*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- TREMBLAY, Odile. 2004. « Festival du nouveau cinéma – Catherine Breillat, celle par qui le scandale arrive », *Le Devoir*, 21 octobre. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/66591/festival-du-nouveau-cinema-catherine-breillat-celle-par-qui-le-scandale-arrive> Consulté le 2 mai 2016.
- VASSE, David. 2004. *Catherine Breillat: un cinéma du rite et de la transgression*, Paris : Éditions Complexe et ARTE Éditions.
- WIMMER, Leila. 2013. « 'Sex and Violence from a Pair of Furies': The Scandal of *Baise-moi* », *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edimbourg : Edinburgh University Press, p.130-141.
- WOOLF, Virginia. 1928. *Orlando: A Biography*, Londres : Hogarth Press.

Site Internet

Cinéma québécois – Télé-Québec En ligne : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/82/Default.aspx>
Consulté le 14 mars 2016.



Filmographie

Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille*, France, couleur, 89 minutes, 1976.

Catherine Breillat, *Romance*, France, couleur, 84 minutes, 1999.

Catherine Breillat, *Anatomie de l'enfer*, France/Portugal, couleur, 77 minutes, 2004.

Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, *Baise-moi*, France, couleur, 77 minutes, 2000.

Virginie Despentes, *Mutantes*, France, couleur, 91 minutes, 2009.

Jeanne Labrune, *Si je t'aime... prends garde à toi*, France, couleur, 110 minutes, 1998.

Marie Mandy, *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma des femmes*, France/Belgique, couleur, 60 minutes, 2000.

Garry Marshall, *Pretty Woman*, États-Unis, couleur, 119 minutes, 1990.

Léa Pool, *Mouvements du désir*, Canada/France/Suisse, couleur, 93 minutes, 1994.

Sally Potter, *Orlando*, Angleterre/Russie/Italie/France/Pays-Bas, couleur, 94 minutes, 1992.

Ridley Scott, *Thelma & Louise*, États-Unis, couleur, 129 minutes, 1991.

Agnès Varda, *Documenteur*, États-Unis/France, couleur, 65 minutes, 1981.

Sexualité des femmes et activisme féministe : le cas (controversé) de la SlutWalk

Élisabeth Mercier

En 2011, un officier de la police de Toronto a déclaré devant des étudiants-es de l'Université York que les femmes devaient éviter de s'habiller comme des salopes (*sluts*) si elles ne voulaient pas être victimes d'agression sexuelle. En réaction à cet incident, une première SlutWalk a été organisée à Toronto afin de protester contre l'humiliation des femmes taxées de salopes (*slut-shaming*) et la culpabilisation des victimes de viol et d'agression sexuelle (*victim-blaming*). Le mouvement a rapidement pris de l'ampleur et des SlutWalks se sont déroulées dans plus de 200 villes réparties dans une quarantaine de pays (Carr, 2013). Il est à noter que le nom de l'événement a parfois été modifié ou traduit selon les contextes sociolinguistiques. Ainsi, la SlutWalk est parfois devenue la Marche des salopes, ou encore, la Marcha de las Putas. Dans la plupart de ces marches, des femmes, en majorité jeunes, mais pas uniquement, prennent la rue dans un effort de réappropriation positive de l'insulte *slut* (ou salope, ou *puta*) et de détournement du sens péjoratif dont est chargée la sexualité féminine.

Bien qu'elle fasse appel à des thématiques et à des enjeux dénoncés depuis longtemps par les féministes, la SlutWalk a fait l'objet d'une réception très polarisée, voire d'une véritable polémique, en particulier au sein des cercles féministes, où les critiques à son endroit ont été nombreuses et souvent virulentes (O'Reilly, 2012). Notamment, plusieurs féministes noires américaines, tout en appuyant le message que les corps sexualisés des femmes ne sont ni une prédisposition ni une invitation au viol, ont dénoncé le médium de la SlutWalk comme étant le privilège de jeunes femmes blanches, éduquées, de classe moyenne à aisée (Black Women's Blueprint, 2011). Bon nombre de féministes y ont également vu des femmes se réclamant d'une insulte sexiste et présentant une image hypersexualisée en tout point conforme avec les diktats du patriarcat et de la société néolibérale (Dines et Murphy, 2011). Une question demeure : les femmes peuvent-elles se revendiquer d'une sexualité active, perverse, ou autre, sans être posées en victimes ou stigmatisées pour autant ? J'avance en effet que bon nombre des critiques adressées à la SlutWalk portent au final sur la légitimité de la sexualité comme mode d'action, de contestation et de représentation des femmes dans l'espace public.

Je m'intéresse ainsi à la SlutWalk du point de vue des discours et des controverses dont elle fait l'objet au sein des cercles féministes, ainsi qu'aux façons par lesquelles ces controverses réarticulent une compréhension normative de la respectabilité sexuelle des femmes en général et du bon sujet féministe en particulier. Afin d'obtenir un portrait d'ensemble de ces controverses et de cerner leurs effets normatifs, j'ai effectué une

analyse de discours critique (Foucault, 1971) des débats entourant la SlutWalk, analyse qui met en lumière les enjeux et les tensions qui caractérisent depuis longtemps la place de la sexualité dans les théories, les débats et l'activisme féministes. Le corpus d'analyse se compose essentiellement de documents écrits et publiés dans la foulée de la première SlutWalk en 2011 dans la presse écrite grand public (lettres d'opinion, commentaires) et sur la blogosphère féministe, c'est-à-dire des sites web féministes, blogues et médias sociaux ayant diffusé des textes d'opinion à propos de la SlutWalk. Le corpus inclut également la littérature scientifique produite au sujet de la SlutWalk, dont un numéro spécial de la revue *Feminist Studies* (2012) consacré à la question.

Portrait des critiques

Une certaine confusion autour de la SlutWalk, dont les tactiques relèvent, directement ou indirectement, de postures féministes diverses et parfois même opposées, explique en partie la réception polarisée et la controverse dont elle fait l'objet. Par exemple, la littérature scientifique et les commentaires au sujet de la SlutWalk évoquent fréquemment sa filiation avec les marches de nuits féministes organisées depuis les années 1970 et appelées *Take Back the Night*, ou encore, « La rue, la nuit, femmes sans peur ! » Pour Jo Reger (2014), c'est précisément la libération de la parole autour du viol initiée avec les premières marches de nuit qui permettrait aujourd'hui aux activistes de la SlutWalk de se réapproprier l'insulte « salope ». En revanche, la SlutWalk est généralement considérée comme une manifestation du féminisme de la troisième vague ou « pro-sexe », tandis que les marches de nuit féministes sont associées à un féminisme radical de la deuxième vague ainsi qu'aux mouvements anti-pornographie et abolitionniste. Une différence majeure entre la SlutWalk et les marches de nuit féministes résiderait donc dans la « sexualité positive » véhiculée par la première, qui s'inscrit par ailleurs dans d'autres lignées d'actions féministes telles que la lutte pour la reconnaissance des travailleuses du sexe et le mouvement Riot Grrrl. Ce dernier est né dans les années 1990 au sein de certains milieux alternatifs (punk, queer) américains où l'insulte *slut* s'employait déjà de façon positive (Attwood, 2007).

Cette filiation multiple explique en partie que tout et son contraire semble avoir été dit au sujet de la SlutWalk : on a vanté son caractère inclusif et on a dénoncé son racisme, on y a vu le renouveau du féminisme et on l'a désavouée en tant qu'exercice individualiste, superficiel et inefficace sur le plan politique (Dow et Wood, 2014 : 22-23). L'essentiel de la polémique s'articule toutefois en deux grandes catégories de discours que j'identifie comme celles du « privilège/racisme » et du « patriarcat/néolibéralisme ». Dans chaque cas, c'est d'abord la réappropriation positive de l'insulte « salope » qui est en jeu. Si la SlutWalk est considérée par plusieurs comme une action féministe importante qui détourne la « salope » d'une position de honte vers une position de pouvoir, de confrontation et de fierté (Rose et Renold, 2012), d'autres remettent en cause la légitimité et la pertinence politique d'une telle réappropriation.

Plus spécifiquement, les critiques s'en prennent aux deux principales tactiques de la SlutWalk. D'abord, celle de réappropriation ou de « re-signification » (Butler, 2004) du langage par des groupes vulnérabilisés :

Historiquement, le terme « salope » a porté une connotation surtout négative [...]. Qu'il soit utilisé comme une critique sévère à l'égard du caractère d'une personne ou comme une banale insulte, l'intention derrière ce mot est toujours de blesser. Voilà donc pourquoi nous le réclamons. « Salope » est maintenant réapproprié.⁴⁷

Ensuite, celle du dénuement ou du port d'une tenue vestimentaire sexy. En effet, dans la plupart des éditions de la SlutWalk, un certain nombre de marcheuses et de marcheurs choisissent de défiler en sous-vêtements, talons aiguilles et autres bas résille. Cependant, il ne s'agit pas là d'une tactique officielle de la SlutWalk et la proportion de participants-es dénudés-es est variable d'une édition à l'autre. Il reste que le

47. Traduction du manifeste original de la SlutWalk Toronto par l'organisation de la Marche des salopes de Montréal (2011).

dénuement de certaines marcheuses est l'une des tactiques les plus controversées de la SlutWalk et elle sert régulièrement à caricaturer et à dénigrer le mouvement (Chateauvert, 2013).

Privilège/racisme

Une lettre ouverte signée par un collectif d'activistes noires américaines a fait grand bruit au moment de sa mise en ligne et ses arguments ont été abondamment repris dans d'autres textes dénonçant le privilège/racisme de la SlutWalk. Pour ces critiques, se dire « salope » publiquement est un privilège blanc et la réappropriation de ce mot fait preuve d'un manque total de considération envers les femmes racisées et leur historique spécifique d'exploitation, de criminalisation et de violence sexuelles : « As Black women, we do not have the privilege or the space to call ourselves 'slut' » (Black Women's Blueprint, 2011). Les signataires de la lettre invitent à penser le genre et la sexualité à l'intersection de la race, de la pauvreté et de l'immigration afin d'élaborer des actions féministes véritablement inclusives contre la banalisation du viol et des violences faites aux femmes, dont l'usage d'un langage injurieux à la fois raciste et sexiste. Cela a entraîné une réflexion autocritique importante au sein du mouvement, dont la publication d'une déclaration antiraciste de la SlutWalk Toronto (Jarvis, 2011).

Aussi valables soient-elles, ces critiques sont fréquemment contestées pour deux raisons : d'une part, parce qu'elles ne tiennent pas compte du mode d'organisation spontané et décentralisé de la SlutWalk et, d'autre part, parce qu'elles passent sous silence les voix des femmes racisées qui y participent. Ces dernières ne sont pas reconnues ou sont considérées comme aliénées, dupes, complices et elles doivent régulièrement justifier leur décision de prendre part à la SlutWalk (Hobson, 2011; Walia, 2011). Un billet particulièrement incisif de la bloggeuse Aura Bogado (2011) illustre bien ces enjeux : l'auteure anticipe une instrumentalisation des femmes racisées devant servir à donner une image faussement inclusive de la SlutWalk et elle dit espérer que ses « sœurs ne tomberont pas dans le piège »⁴⁸. Bogado dénonce également l'impérialisme culturel des féministes de la SlutWalk, qui importeraient leur concept dans des pays du Sud tels que l'Argentine (d'où la bloggeuse résidant aux États-Unis est originaire) où le mot *slut* n'est pas employé. Or, une SlutWalk a bien eu lieu à Buenos Aires et ailleurs en Amérique latine, initiée et prise en charge chaque fois par un comité local et rebaptisée la Marcha de las Putas. Vue ainsi, la SlutWalk représenterait une forme d'activisme féministe « transnational » (Carr, 2013) à même de créer de nouveaux espaces de solidarité et de lutte allant au-delà des divisions géopolitiques habituelles.

Patriarcat/néolibéralisme

Pour d'autres critiques de la SlutWalk, le terme « salope », ou *slut*, est irrécupérable :

The term slut is so deeply rooted in the patriarchal «madonna/whore» view of women's sexuality that it is beyond redemption. [...] Women need to take to the streets – but not for the right to be called “slut”. Women should be fighting for liberation from culturally imposed myths about their sexuality that encourage gendered violence (Dines et Murphy, 2011).

Suivant cette critique, plutôt que de chercher à changer en profondeur les structures sociales patriarcales, les activistes de la SlutWalk, en phase avec l'idéologie néolibérale contemporaine, en seraient venues à croire que leur pouvoir réside dans leurs corps sexualisés. À l'image de la culture hypersexualisée hégémonique, la SlutWalk serait sexy, commerciale et individualiste, plus proche de l'exercice de marketing que de la véritable résistance féministe (Miriam, 2012). À l'inverse, d'autres analyses soulignent que c'est précisément parce qu'elle est née de la culture hypersexualisée contemporaine que la SlutWalk représente une forme de

48. Notre traduction.

résistance appropriée et efficace (Carr, 2013 : 32). De plus, l'impact médiatique et la popularité des SlutWalks auraient redonné une vigueur bénéfique aux luttes féministes, surtout chez les plus jeunes (Valenti, 2011).

Le « mauvais féminisme » de la SlutWalk

Qu'elles s'inscrivent dans la catégorie du privilège/racisme ou dans celle du patriarcat/néolibéralisme, la plupart des critiques condamnent la SlutWalk comme n'étant pas vraiment féministe, ou alors, une mauvaise forme de féminisme. Plus spécifiquement, ces critiques posent le combat contre la culture du viol et la culpabilisation des victimes comme étant plus valable que celui contre le *slut-shaming*, surtout s'il se fait par la revendication publique et ostentatoire d'une sexualité active. L'amalgame entre les deux combats jetterait de l'ombre sur le premier. Une participante repentante de la SlutWalk Vancouver affirmait ainsi qu'elle aurait préféré participer à une marche intitulée « Ne violez pas » (Walia, 2011).

Si la remise en cause d'un comportement séducteur ou d'une tenue sexy comme facteur de risque d'agression sexuelle est rejetée par les critiques féministes de la SlutWalk, leurs propos laissent néanmoins entendre que les corps sexualisés des marcheuses et leur déclaration publique d'une sexualité active comportent des risques : exclure les femmes qui n'auraient pas le privilège (ni l'envie) de rejoindre la SlutWalk, reproduire la marchandisation et l'objectification systémique de leur sexualité ou simplement donner aux hommes ce qu'ils veulent voir (Reger, 2014a). L'un des effets de ces discours est la moralisation d'un bon sujet féministe qui se fait notamment au travers d'une rhétorique binaire d'oppression/résistance. Ces critiques placent en effet la SlutWalk et ses participants-es du côté de l'oppression (raciste, complice de l'hétérosexisme) plutôt que de la véritable résistance féministe. Une telle vision participe à produire non seulement les normes d'un bon sujet féministe mais également celles du bon corps sexualisé des femmes qui, à l'instar de la bonne sexualité, ne devrait pas faire l'objet de publicité.

La moralisation d'un bon sujet féministe et la hiérarchisation des combats féministes opérées par ces discours réarticulent la polarisation des débats autour de la sexualité qui déchirent les féminismes depuis longtemps et qui s'énoncent en termes dichotomiques d'oppression/résistance mais aussi de plaisir/danger. À ce propos, Carole Vance (1984) a déjà souligné les tensions au sein des analyses féministes de la sexualité et la double contrainte qui caractérise le rapport des femmes à la sexualité. D'une part, insister sur la sexualité comme plaisir revient en partie à ignorer la structure patriarcale de son organisation ainsi que l'histoire de la vulnérabilité et de l'oppression sexuelle des femmes. D'autre part, aborder la sexualité sous l'angle du danger signifie fréquemment poser les femmes en victimes et leur refuser une agentivité sexuelle. Comment dès lors envisager la sexualité de manière positive, en tant que plaisir aux formes multiples, sans pour autant nier la part de danger qu'elle contient ? Vance suggère que la vulnérabilité des femmes à l'égard de la sexualité ne doit pas se comprendre uniquement en termes de violence mais aussi en termes de culpabilisation, de négation du plaisir et de honte.

Or, c'est précisément la culpabilisation et la honte qui caractérisent la vulnérabilité des femmes face à la sexualité que la SlutWalk cherche à combattre. Encore une fois, la tactique privilégiée (et celle qui est la plus critiquée) est la réappropriation positive de l'insulte « salope ». Dans les termes de Judith Butler (2015), cela peut se comprendre comme un acte de résistance politique qui se situe à l'intersection de la vulnérabilité et de l'agentivité des femmes. Par exemple, la tactique de dénuement déployée par certaines participantes incarne cette vulnérabilité à travers la performance d'une féminité sexy, celle-là même qui rend les femmes vulnérables aux jugements sociaux à propos de leur sexualité, dont la croyance qu'une telle apparence les rend vulnérables face aux agressions sexuelles. De l'effort de renversement de cette logique par l'affirmation positive des participantes de la SlutWalk qui prennent la rue, émerge ainsi une alliance entre des corps vulnérables, mais tout de même capables d'agir. Une alliance qui crée par ailleurs un espace de solidarité et de protection entre ces corps dans la rue.

En revanche, c'est l'enjeu au cœur de l'alliance elle-même qui pose problème pour bon nombre de critiques de la SlutWalk, qui ne se sentent ni incluses ni protégées dans l'espace créé par ces corps dans la rue. Ces critiques mettent ainsi en lumière les effets de territorialisation de la SlutWalk, c'est-à-dire les rapports de pouvoir par lesquels certains sujets délimitent et s'approprient des territoires dans l'espace (Massey, 1998). À l'inverse, elles mettent à l'écart la question sexuelle soulevée par la SlutWalk en refusant de reconnaître la sexualité comme forme de médiation légitime dans l'espace public, même lorsque les revendications concernent précisément la vulnérabilité sexuelle des femmes, dans la rue et ailleurs. Cela vient délégitimer, voire refuser la possibilité d'une « parole salope » qui ne serait jamais pertinente politiquement. Mais tout le débat est justement là : les femmes qui se disent « salopes » le font, aux yeux de plusieurs, dans les termes d'une société hypersexualisée oppressante et normative. En contrepartie, d'autres pointent vers le caractère « sexophobe » (Chateauvert, 2013) d'une culture au sein de laquelle la « salope » dérange, comme le démontrent tant le phénomène du *slut-shaming* que les nombreuses critiques formulées à l'endroit de la SlutWalk.

Sexualité et respectabilité des femmes

En conclusion, il convient de mettre en lumière la question de la respectabilité qui est au cœur des discours analysés. De la même manière que la honte est un « moyen insidieux par lequel les femmes en viennent à se reconnaître, se réguler et se contrôler elles-mêmes à travers leurs corps » (notre traduction, Skeggs, 1997 : 123), la respectabilité est un outil de contrôle social et sexuel des femmes. À ce titre, il s'agit d'un enjeu central pour les activistes de la SlutWalk qui luttent contre la honte et la culpabilisation des femmes sur la base de leur sexualité et qui contestent, pour reprendre les termes de la Marche des salopes de Montréal (2011), « le double standard qui fait de la promiscuité un mode de vie respectable seulement pour les hommes hétéros ».

Ainsi, si l'on considère qu'il n'y a pas de résistance en dehors des rapports de pouvoir existants (Foucault, 1976), la réappropriation de l'insulte « salope » représente d'abord une volonté de se réapproprier une respectabilité en termes de sexualité. Or, bon nombre de critiques de la SlutWalk affirment qu'une telle réappropriation suppose une respectabilité sociale préalable : un capital symbolique nécessaire pour pouvoir se réclamer d'une sexualité active et se réapproprier une insulte sexiste en public. En ignorant le combat des autres femmes pour la respectabilité, les activistes de la SlutWalk fermeraient les yeux sur leur propre position de pouvoir : celle qui leur permet de participer à la SlutWalk, sans tenir compte des dimensions fortement racialisées et classées du sexisme. De plus, en recourant à leur sexualité comme à une ressource tactique, elles s'engageraient dans une mauvaise forme de lutte féministe, envisagée comme une forme de privilège aux effets d'exclusion racistes et classistes, ou encore, comme une capitulation face au sexisme. Mais en invalidant les tactiques de la SlutWalk, ces critiques refusent aussi la sexualité en public, qui est comprise comme un mode inacceptable de lutte féministe. Cela vient réarticuler la définition de la respectabilité féminine, qui repose sur une distinction public/privé hégémonique par laquelle l'intimité est reléguée au privé. Cette distinction sert par ailleurs la culture hétéronormative en refusant la pertinence de la sexualité comme forme de médiation dans l'espace public, de participation citoyenne et de représentation politique (Berlant et Warner, 2002 : 193). Conséquemment, la respectabilité agit ici aussi comme un outil de contrôle social et sexuel des femmes en restreignant leur liberté de prendre la rue pour se revendiquer d'une sexualité active.

Références

ATTWOOD, Feona. 2007. « Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency », *Journal of Gender Studies*, vol. 16, n° 3, p. 233-247.

- BERLANT, Lauren, et Michael WARNER. 2002. « Sex in Public », in *Publics and Counterpublics*, sous la dir. de Michael WARNER, New York : Zone Books, p. 187-208.
- BLACK WOMEN'S BLUEPRINT. 2011. *An Open Letter from Black Women to the SlutWalk*. En ligne : http://www.huffingtonpost.com/susan-brison/slutwalk-black-women_b_980215.html. Consulté le 14 janvier 2016.
- BOGADO, Aura. 2011. *SlutWalk: A Stroll Through White Supremacy*. En ligne : <https://tothecurb.wordpress.com/2011/05/13/slutwalk-a-stroll-through-white-supremacy/>. Consulté le 14 janvier 2016.
- BUTLER, Judith. 2015. *Vulnerability and Resistance Revisited*. En ligne : <http://www.warscapes.com/blog/judith-butler-speaks-about-vulnerability-and-resistance>. Consulté le 14 janvier 2016.
- _____. 2004. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Amsterdam.
- CARR, Joetta L. 2013. « The SlutWalk Movement: A Study in Transnational Feminist Activism », *Journal of Feminist Scholarship*, n° 4, p. 24-38.
- CHATEAUVERT, Melinda. 2013. *Sex Workers Unite: A History of the Movement from Stonewall to SlutWalk*, Boston : Beacon Press.
- DINES, Gail et Wendy J. MURPHY. 2011. « SlutWalk is Not Sexual Liberation », *The Guardian*. En ligne : <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/may/08/slutwalk-not-sexual-liberation>. Consulté le 14 janvier 2016.
- DOW, Bonnie J. et Julia T. WOOD. 2014. « Repeating History and Learning From It: What Can SlutWalks Teach Us About Feminism? », *Women's Studies in Communication*, vol. 37, n° 1, p. 22-43.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard.
- _____. 1971. *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- HOBSON, Janel. 2011. « Should Black Women Oppose the Slutwalk? », *Ms Magazine*. En ligne : <http://www.bwss.org/should-black-women-oppose-the-slutwalk-ms-magazine-blog-by-janelle/>. Consulté le 14 janvier 2016.
- JARVIS, Heather. 2011. *Racism and Anti-Racism: Why They Matter to SlutWalks*. En ligne : <http://www.toronto.com/racism-and-anti-racism>. Consulté le 14 janvier 2016.
- LA MARCHÉ DES SALOPES DE MONTRÉAL. 2011. *Parce que nous en avons ras-le-bol!* En ligne : <http://cybersolidaires.typepad.com/ameriques/2011/05/une-marche-des-salopes-a-montréal.html>. Consulté le 14 janvier 2016.
- MASSEY, Doreen. 1998. « The Spatial Construction of Youth Cultures », in *Cool Places: Geographies of Youth Culture*, sous la dir. de Tracey SKELTON et Valentine GILL, Londres : Routledge, p. 120-129.
- MIRIAM, Kathy. 2012. « Feminism, Neoliberalism, and SlutWalk », *Feminist Studies*, vol. 38, n° 1, p. 262.
- O'REILLY, Andrea. 2012. « Slut Pride: A Tribute to SlutWalk Toronto », *Feminist Studies*, vol. 38, n° 1, p. 245.
- REGER, Jo. 2014. « Micro-Cohorts, Feminist Discourse, and the Emergence of the Toronto SlutWalk », *Feminist Formations*, vol. 26, n° 1, p. 49-69.
- _____. 2014a. « The Story of a SlutWalk: Sexuality, Race, and Generational Divisions in Contemporary Feminist Activism », *Journal of Contemporary Ethnography*, p. 1-29.

- RINGROSE, Jessica et Emma RENOLD. 2012. «Slut-Shaming, Girl Power and ‘Sexualisation’: Thinking Through the Politics of the International SlutWalks with Teen Girls», *Gender and Education*, vol. 24, n° 3, p. 333-343.
- SKEGGS, Beverly. 1997. *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*, Londres : Sage.
- VALENTI, Jessica. 2011. «SlutWalks and the Future of Feminism», *The Washington Post*. En ligne : http://www.washingtonpost.com/opinions/slutwalks-and-the-future-of-feminism/2011/06/01/AGjB9LIH_story.html. Consulté le 14 janvier 2016.
- VANCE, Carole. 1984. «Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality», in *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, sous la dir. de Carol VANCE, Londres : Routledge, p. 1-27.
- WALIA, Harsha. 2011. «Slutwalk: To March or Not to March», *Rabble.ca*. En ligne : <http://rabble.ca/news/2011/05/slutwalk-march-or-not-march>. Consulté le 14 janvier 2016.

Les auteures

Julie Beaulieu est professeure en études cinématographiques au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval depuis 2012. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, Université Laval) depuis 2016 et du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS, Université de Montréal) depuis 2014. Son enseignement porte principalement sur les questions de sexe, de genre et de sexualité au cinéma, le cinéma des femmes et le cinéma d'avant-garde et expérimental. Ses intérêts de recherche couvrent la production cinématographique des femmes, les théories féministes et *queer* au cinéma, ainsi que la littérature féminine du xx^e siècle (particulièrement l'œuvre de Marguerite Duras). Julie Beaulieu est l'auteure d'articles et de chapitres de collectifs, dont « La sexualité des femmes incarcérées à l'écran. L'exemple québécois de la série-télé *Unité 9* » (*Champ pénal/Penal Field*, 2016) et « Le plaisir visuel de Valérie » (*Nouvelles vues*, 2013-14). Elle prépare actuellement, en collaboration avec Lori Saint-Martin (UQAM) et Adrien Rannaud (chercheur postdoctoral, Université de Sherbrooke), un collectif sur les nouvelles approches du féminisme dans la littérature, le théâtre et le cinéma (à paraître chez Codicille Éditeur).

Isabelle Boisclair est professeure en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent sur les représentations des identités de sexe/genre et des sexualités dans les textes littéraires contemporains. Elle a publié *Ouvrir la voix/e. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)* (Nota bene, 2004), a dirigé la publication d'un collectif, *Lectures du genre* (Remue-ménage, 2002), et en a codirigé trois autres : *Nouvelles masculinités? L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise* (en collaboration avec Carolyn Tellier, Nota bene, 2008), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (en collaboration avec Catherine Dussault Frenette, Remue-ménage, 2013) et *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes* (en collaboration avec Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso, Remue-ménage, 2017). Elle a également cosigné, avec Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *Mines de rien. Chroniques insolentes* (Remue-ménage, 2015). Elle est membre du VersUS (Groupe de recherche en études littéraires et culturelles comparées du Canada et du Québec de l'Université de Sherbrooke), du RéQEF (Réseau québécois en études féministes) et du comité international de la revue *Nouvelles Questions Féministes*.

Nicole Côté, professeure à l'Université de Sherbrooke, a publié de nombreux articles et chapitres sur les littératures du Québec et du Canada. Elle a, entre autres, codirigé trois ouvrages : *Legacies of Jean-Luc Godard* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2014), *Expressions culturelles de la francophonie* (Québec, Nota Bene, 2008) et *Varieties of Exile: New Essays on Mavis Gallant* (New York, Peter Lang, 2002), ainsi que deux

recueils de nouvelles d'écrivaines canadiennes, qu'elle a aussi traduites, *Vers le rivage* (L'instant même, 2001) et *Nouvelles du Canada anglais* (L'instant même, 1998). Elle a traduit plusieurs auteures canadiennes. Elle a codirigé un numéro de *TTR* qui paraîtra sous peu, *La traduction littéraire et les Amériques*. Ses recherches portent sur le genre/sexe, les relations hégémonie-minorités en relation avec la langue et la culture.

Wendy Delorme est auteure, performeuse et militante. Comme auteure, elle a publié *Pervers & Safe: petit guide de prévention pour le sexe BDSM*, Tabou, 2006; *Quatrième génération*, Grasset, roman, 2007; *Insurrection! En territoire sexuel*, Au Diable Vauvert, essai, 2009 et *La Mère, la sainte et la putain*, Au Diable Vauvert, roman, 2012. Elle a aussi dirigé la publication du recueil *In-soumises. Contes cruels au féminin*, avec Gala Fur, La Musardine, 2012. Elle a participé à plusieurs traductions, parmi lesquelles: *Tout savoir sur la fellation* de Violet Blue, trad. avec Murielle Kosman, Tabou, 2007; *Le Petit guide de la sexualité épanouie* de Cathy Winks et Anne Semans, trad. avec Sandrine Bodet, Tabou, 2009; *Déséquilibres synthétiques* de Lydia Lunch, trad. avec Virginie Despentès, Au Diable Vauvert, 2010. Sa filmographie comporte *The Final Girl*, fiction expérimentale, de Todd Verow, 2010, et *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show*, documentaire d'Émilie Jouvét, 2011.

Caroline Désy est agente de recherche et de planification à l'Institut de recherches et d'études féministes de l'Université du Québec à Montréal. Détentrice d'un doctorat en sociologie, elle est spécialiste des mouvements sociaux et de l'examen des courants idéologiques par l'analyse du discours. Elle a publié sur le discours journalistique dans le Québec des années trente, la mémoire et l'identité, les pratiques de résistances altermondialistes ainsi que sur les « Politiques fascistes du corps féminin » (dans *De l'assignation à l'éclatement*, Cahiers de l'IREF, Collection Agora n° 5, 2013).

Polly Galis est doctorante au Département de français de l'Université de Leeds et récipiendaire de la bourse 110^e anniversaire de l'établissement. Elle y est actuellement chargée de cours en histoire et culture françaises et membre du « Popular Cultures Research Network » et du « Centre for World Literatures ». Ses recherches portent sur la représentation sexuelle dans les œuvres de Nancy Huston, Nelly Arcan et Annie Ernaux, visant les discours sexuels hégémoniques, l'écriture féminine et l'intersectionnalité. Durant ses études de deuxième cycle à l'Université de Warwick, elle a entrepris une analyse des écrits de Huston dans la perspective de la théorie transnationale. Ses articles « Transnational Memory in Nancy Huston's *Fault Lines, The Mark of the Angel and Plainsong* » et « "Speaking to Others" in Nancy Huston's *The Goldberg Variations and Slow Emergencies* » ont été publiés dans *Retrospectives* et *The Warwick Research Journal* respectivement, et elle fera paraître bientôt un compte rendu de conférence dans *The Journal of Romance Studies* et une recension de *Carnets de l'Incarnation* (Huston, 2016) dans *L'Esprit Créateur*. Elle co-organise également un colloque intitulé « Imagining the Body in France & the Francophone World », prévu pour janvier 2018 à l'Université de Birmingham.

Marie-Claude Garneau est doctorante en Lettres françaises à l'Université d'Ottawa sous la direction de Lucie Joubert. Ses travaux de recherche portent sur les enjeux, les représentations et les discours féministes dans la dramaturgie des femmes au Québec, de 2010 à aujourd'hui. Elle est diplômée de la maîtrise en théâtre de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. En 2015, elle a organisé le colloque *Héritage, évolution, subversion: l'analyse féministe dans le théâtre québécois contemporain*, dans le cadre du 7^e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie. Elle a également contribué aux revues *FéminÉtudes*, *Jeu* et *Nouvelles pratiques sociales*, et a participé à de nombreuses conférences scientifiques. Elle publiera bientôt un ouvrage sur l'analyse féministe au théâtre, en collaboration avec les auteures et comédiennes Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent.

Élisabeth Mercier est professeure adjointe au Département de sociologie de l'Université Laval, spécialisée en études sur le genre. Titulaire d'un doctorat en communication, elle mène des recherches sur les enjeux culturels et politiques des genres et des sexualités. Elle a notamment publié des articles dans les revues *FéminÉtudes*, *Nouvelles questions féministes* et *Québec Studies*.

Lori Saint-Martin est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié quatre livres de fiction, dont *Les portes closes* et *Mathématiques intimes*, ainsi qu'une dizaine d'essais, dont *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, *Au-delà du Nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle* et *Postures viriles, ce que dit la presse masculine*. Avec Paul Gagné, elle a traduit vers le français une centaine de romans et essais canadiens-anglais et a remporté trois fois le prix du Gouverneur général. Elle traduit aussi de l'espagnol. Elle a reçu le prix André-Laurendeau pour l'ensemble de ses travaux et est membre de la Société royale du Canada. Préoccupée par les questions de parité culturelle et sociale, elle prépare une étude sur la présence des productions des femmes dans les cahiers des livres des grands journaux du monde.

Thérèse St-Gelais est professeure à l'Université du Québec à Montréal, où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain et l'apport des femmes aux arts visuels et à l'histoire de l'art. Elle a codirigé des colloques et l'édition de leurs actes dont *État de la recherche « Femmes : théorie et création » dans la francophonie* en 2010. En 2012, elle a été commissaire de *Ghada Amer* (Musée d'art contemporain de Montréal) et de *Loin des yeux près du corps* (Galerie de l'UQAM). En 2011-2012, avec Marie-Ève Charron et Marie-Josée Lafortune, elle a commissarié *Archi-féministes!* (Prix de la meilleure exposition dans un centre d'artistes autogéré au Gala des arts visuels) et en 2015, avec Marie-Ève Charron, *Le désordre des choses* (Galerie de l'UQAM). Elle a contribué à de nombreux catalogues, dont celui sur Teresa Margolles (Musée d'art contemporain de Montréal, 2017) et de Marion Wagschall (Musée des beaux-arts de Montréal, 2015) et ouvrages collectifs, parmi lesquels *Desiring Change: Contemporary Canadian Feminist Art* (McGill – Queen's University Press, à paraître en 2017) et *Féminismes électriques*, (Remue-ménage / La Centrale, 2012). En 2014, avec Ève Lamoureux, elle a codirigé un numéro de *Recherches féministes* intitulé « Où en sommes-nous avec le féminisme en art? ».

Les Cahiers de l'IREF

Féminismes, sexualités, libertés

Actes du colloque tenu à l'Acfas en mai 2016

De l'ensemble des textes réunis ici, où sont convoqués tour à tour le politique, les médias, la fiction, le théâtre et le cinéma, ressortent deux principaux fils conducteurs. D'une part, les questions de privilèges hétérosexuels, de « race » ou de classe, inséparables d'enjeux de pouvoir et de violence qui traversent presque toutes les études. D'autre part, les écueils, les défis et l'immense part de créativité liés à un désir de renouveler les représentations dominantes en montrant le plaisir et le désir au féminin pour un public lui aussi féminin (ou encore, mais les textes publiés ici l'envisagent relativement peu, relevant d'une minorité de genre). Les nombreuses controverses, contradictions et ambiguïtés relevées au fil des textes illustrent autant l'emprise des pratiques et représentations patriarcales que le riche potentiel de résistance des pratiques militantes et artistiques féministes, à condition de combattre sans cesse les nouvelles exclusions et réductions au silence.

Avec des textes de: Wendy Delorme, Isabelle Boisclair, Nicole Côté, Marie-Claude Garneau, Polly Galis, Julie Beaulieu et Élisabeth Mercier. Précédés d'une présentation de Lori Saint-Martin, Caroline Désy et Thérèse St-Gelais.

La collection Agora des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de rapports de recherche, d'actes de colloque et d'essais.

www.iref.uqam.ca

**Institut de recherches
et d'études féministes**

Téléphone : 514 987-6587
Télécopieur : 514 987-6742
iref@uqam.ca

ADRESSE MUNICIPALE

210, rue Sainte-Catherine Est
Pavillon Hôtel-de-Ville, local VA-2200
Montréal (Québec) H2X 1L1
Métro Berri-UQAM

ADRESSE POSTALE

Université du Québec à Montréal
Institut de recherches et d'études féministes
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA