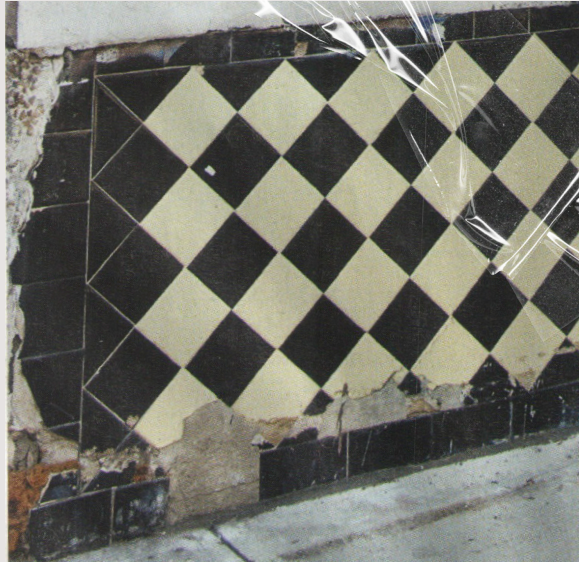


numéro 04 – juin 2026

# Premières lignes

LA REVUE DU CYCLE INFÉRIEUR



HABITER

Élodie Sabourin et Théo Reinhardt

# Cogner à la porte

Fondée en 2022 par des étudiant·e·s de l'Université du Québec à Montréal, la revue *Premières lignes* se donne pour mission d'offrir un espace d'expérimentation pour la recherche en études littéraires au premier cycle. Destinée à l'accueil des voix dites débutantes, elle cherche à valoriser le savoir de ces pensées et à en faire les points de départ d'une réflexion commune. *Premières lignes* se veut donc un espace où se condensent les débuts : de parcours, de parole, de communauté. C'est en se permettant le risque de se présenter sous une forme instable, aux contours indéfinis ou indéfinissables, que les idées naissantes que nous publions se dévoilent à nos pairs. Les matériaux qui échafaudent ces paroles – qu'ils soient ceux, théoriques et littéraires, de leurs prédécesseur·e·s ou qu'ils soient construits de leurs propres mains – témoignent de la liberté que nous offrons aux littéraires pour qu'ils se rendent au bout de leur réflexion.

Les œuvres littéraires sont des espaces immenses de création de nouveaux possibles. Les étudier provoque un saut vertigineux dans le vide. Relire les passages sur lesquels nous trébuchons, souligner une citation, écrire des notes dans la marge ; ce sont les premiers gestes qui nous font vraiment *Habiter* le texte littéraire. Pour ce quatrième numéro, nous avons invité la communauté étudiante à approfondir cette idée dans leurs lectures, à réfléchir autour du verbe *Habiter*. Comment habite-t-on les textes et comment nous habitent-ils à leur tour ? *Habiter* des lieux aux limites brouillées ou, au contraire, aux frontières définies. *Habiter parmi*, à côté de. *Habiter autour de*, à l'extérieur de. Que faire quand on n'habite plus rien ? Quand on ne sait plus *Habiter* ? Quand tout a été détruit ? Que reste-t-il ?

\*\*\*

Équipe :  
Adèle Beauchamp  
Antoine Lefebvre  
Cathia Lenoir  
Édouard Jomphe-Ricchi  
Élodie Sabourin  
Laurie-Anne Masson  
Marianne Labrèche  
Naomie Taillefer  
Théo Reinhardt  
Véronique Brisson

Comité de sélection  
des textes :  
Adèle Beauchamp  
Édouard Jomphe-Ricchi  
Élodie Sabourin  
Laurie-Anne Masson  
Marianne Labrèche  
Naomie Taillefer  
Théo Reinhardt

Comité éditorial :  
Adèle Beauchamp  
Antoine Lefebvre  
Cathia Lenoir  
Édouard Jomphe-Ricchi  
Élodie Sabourin  
Laurie-Anne Masson  
Théo Reinhardt  
Véronique Brisson

Comité de révision  
linguistique :  
Adèle Beauchamp  
Édouard Jomphe-Ricchi  
Marianne Labrèche  
Naomie Taillefer  
Théo Reinhardt

Auteur·rices :  
Adel Wassim Sehibi  
Alexandra Létourneau  
Camille Racicot  
Laurelou Fontaine  
Marilou Bessette  
Victor Aymé Lesage

Design graphique :  
Janelle Pi

Contact :  
info@revuepremierelignes.ca

ISSN 2819-1722 (Montréal. Imprimé)  
ISSN 2819-1730 (Montréal. En ligne)



Avec le verbe *Habiter*, une première image surgit : la maison. Construite avec des roches, du bois, du verre et des métaux ; peinte, isolée, la maison prend forme – l'électricité et la plomberie ont été installées, des cadres sont dispersés sur les murs, un peu partout, comme preuve qu'une personne habite les lieux. Mais n'oublions pas que la maison, place de refuge, enferme, contrôle et surveille certains corps. Dans l'espace domestique, les femmes ont historiquement été isolées. Elles ont observé le monde à travers les fenêtres et, à leur manière, ont écrit sur leur condition, ont murmuré des échos qui résident encore – si nous y portons attention – dans les recoins de la maison. Pour *Habiter* avec elles, lézardons les murs, perçons des trous, déconstruisons les façades, traçons de nouveaux plans, ouvrons les rideaux et laissons entrer la lumière sur ces voix confinées dans l'ombre. La maison possède son propre langage, ses cris, ses mécaniques, ses dangers. Selon **Alexandra Létourneau**, il s'instaure dans la poésie de Carole David un tissage de voix féminines à l'intérieur des murs de la maison, lieu de tension entre les forces de création et de violence qui régissent leur existence. En s'appuyant sur les théories de la philosophe Sara Ahmed, le texte de Létourneau « Écrire sous le toit de la ménagère : l'espace domestique comme lieu de théorisation féministe dans *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* » collectionne ces voix du recueil qui se heurtent contre les murs de l'espace domestique pour réfléchir aux manières dont de tels lieux forment les « matériaux bruts à [l']apprentissage féministe » (Ahmed, 2024, p. 56). (Re)connaître et faire communauté avec cette filiation féminine d'artistes oubliées de l'Histoire nous conduit à notre tour, les « jeunes filles », à être hantées et à créer à l'aide de celles qui nous ont précédées. Nous écoutons ces voix en s'échappant de la maison ; à notre tour, nous parlons, « [d]ebout à voix haute » (David, 2010, p. 9). Mais parfois certaines voix, plus fortes, enterrent celles que nous peinons à entendre.



quatre

Comment *Habiter* quand les voix dominantes façonnent notre pensée et freinent notre capacité à devenir sujet ? L'œuvre de Nelly Arcan déborde de ces idées envahissantes qui tournent en boucle, de phrases haletantes qui carburent aux injonctions sociales faites au corps féminin : « quand j'ai eu douze ans j'étais déjà étrangère à moi-même, à cette chair mûrissante [...] ce corps [...] n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais car quelqu'un l'a gardé avec lui, il est roulé en boule sur les genoux de mon père » (2001, p. 168-169). Le roman *Putain* interroge l'impossibilité d'*Habiter* son propre corps. Dans « L'influence des vieux messieurs : répercussions du discours patriarcal sur les corps féminins dans *Putain* et *Pour Britney* », **Camille Racicot** constate l'omniprésence de discours de figures d'autorité masculines qui participent du rapport des femmes à leur corps. Racicot observe comment les corps des narratrices de *Putain* et de *Pour Britney* (Chennevière, 2024) sont habités et distordus par les injonctions de « vieux messieurs » : ces pères et hommes plus âgés qu'elles. C'est peut-être la création qui permet d'abolir ces voix dans nos têtes, de s'acharner sur un autre corps – celui de l'écriture, afin d'imaginer son propre récit. Faire taire la voix des « vieux messieurs » en la ressassant, c'est prendre l'espace sur la page quand les autres espaces restent difficiles à *Habiter* pour les personnes minorisées, réduites à leurs images.

Le père en tant que figure de domination surplombe souvent les représentations telles que les films. Tentons d'y échapper et, grâce au verbe *Habiter*, de trouver un lieu où fuir, sans re-pères. *Habiter* ne se réduit pas simplement à l'occupation d'un lieu fixe ; celui-ci peut aussi concerner un sujet en fuite. *Habiter* est un mouvement, celui du refus de rester au même endroit sous l'emprise du père. Dans « Brûler l'enfance pour sortir du feu paternel : exploration sémiotique du code de couleur de *Out of the Blue* », **Victor Aymé Lesage** déploie une analyse sémiotique du film de Dennis Hopper, paysage de l'écroulement de la structure familiale. À partir du code de couleur rouge et bleu, l'analyse étudie les composantes plastiques que le cinéaste constitue au sein de l'œuvre et qui deviennent « signes d'un autre langage [...], un nouveau code que l'interprète devra découvrir » (Eco, 1972, p. 233). L'envahissement du rouge et du bleu s'interprète, par la protagoniste CeBe, comme une négociation. Dans l'évolution de sa relation avec son père, les deux couleurs luttent ou se chevauchent sur un même plan, composent contrainte et liberté, traumatisme et émancipation.

\*\*\*

cinq

*Habiter* nous mène à penser aux lieux que nous occupons et aux matériaux qui les forment, comme il nous fait prendre conscience de différentes forces : à la fois celles qui nous traversent, et celles qui se logent en nous. Et puis, lorsqu'un lieu, une force et un matériau se combinent, cela engendre une construction. Or, les œuvres ne sont pas moins construites que les bâtiments : comme ces derniers, elles sont tenues debout par des échafaudages, des piliers – bref, par une forme. Pour une œuvre d'art, cette forme est largement déterminée par un canon générique, qui situe la portée créative de l'artiste ainsi que l'horizon d'attente du public. Néanmoins, dans l'élan vital et créatif d'*Habiter*, il est question de voir ces murs plier sous les possibilités. Avec son texte « Une double enquête : désir, violence et néo-noir dans *In the Cut* », **Laurelou Fontaine** signe une étude du film de Jane Campion sorti en 1993, cherchant d'abord à montrer les manières dont la forme du film noir y est subvertie. Mais, additionnellement, en passant au crible les dynamiques complexes qui surgissent lorsque l'hétéronormativité et les codes cinématographiques du genre néo-noir sont mis à l'épreuve, Fontaine jette une nouvelle lumière sur le film de Campion, qu'elle juge incompris, et sur les relations troubles entre le désir et la violence que celui-ci explore. Citant Anne Carson, Fontaine remarque que le désir « est un problème de frontières. Il existe parce que certaines frontières existent. Dans l'intervalle entre la main tendue et la main qui saisit, entre le regard et le contre-regard, [...] la présence absente du désir prend vie. » (Carson, 1986, p. 30. Traduction libre.)



Suivre en pensée cette ligne de faille fait surgir d'autres questionnements. Ainsi se révèle une multitude de frontières qui pointillent l'expérience individuelle, précisément celle du « je » – ce « je » qui nous unit (ou qui unit le « nous ») comme il nous sépare. Par exemple, dans quelle mesure suis-je séparé-e du chat que je flatte avec ma main, ou du téléphone cellulaire sur lequel glisse mon doigt ? Dans quelle mesure ne le suis-je pas ? Qu'est-ce que l'ordinateur dans lequel je me vide les entrailles à une heure du matin contient de moi ? Il n'est pas nouveau de poser la question de la technologie en tant qu'extension de l'humain. Pourtant, il semble toujours pertinent de le faire. D'ailleurs, en pensant la frontière, qui symbolise la séparation, on est quasi automatiquement forcé, par effet de balancier, à imaginer le contraire : la fusion. Dans « Politique de l'interstice : Haraway et la reconfiguration de l'imaginaire frontalier dans *Le manifeste cyborg* », **Adel Wassim Sehibi** étudie la problématique de la frontière. En analysant le discours visionnaire de Donna Haraway sur les liens entre l'humanité et la technologie dans l'imaginaire états-unien, Sehibi défend que, par l'investissement conceptuel de la figure du cyborg, Haraway transforme radicalement l'idée de frontière, la faisant passer d'un espace de séparation à un espace de déconstruction des mythes fondateurs, de la fiction et du réel. Il est par ailleurs montré que le coup de génie d'Haraway est d'avoir construit son texte lui-même comme un cyborg, lui permettant de performer sa propre théorie alors même qu'elle la livre.

Rappelons ici l'une des phrases qui ont démarré la réflexion du comité sur le thème de ce numéro : *Habiter* quelque part, c'est aussi être habité-e. À son meilleur, *Habiter* est une conversation : un art de l'écoute et de l'engagement, le fait de s'intéresser à quelqu'un, à quelque chose pour de vrai. Surtout, c'est le fait de répondre. Ainsi, la pleine mesure de la question d'*Habiter* est à prendre dans le langage qui nous lie, comme le démontre **Marilou Bessette** dans son texte « Je te parle donc nous sommes : le lien conversationnel comme construction d'un espace sécuritaire dans *Le livre d'Emma* ». En analysant le lien conversationnel et affectif entre Emma et Flore dans le roman de Marie-Célie Agnant, Bessette montre comment *Habiter* peut aussi être immatériel, devenant une force salutaire qui fait fi des murs et des verrous physiques. Dans cet article employant une approche intersectionnelle, on comprend que le partage d'une langue qui résiste à la domination permet à deux femmes, prises dans une chambre d'hôpital, d'aller voguer comme de la vapeur sur le fleuve Saint-Laurent, et de devenir autre chose qu'une simple patiente et une simple interprète.

D'une maison faite de bois, de pierre, de clous et de verre, à une autre faite de culture, de mots et de grammaire, *Habiter* ratisse large. L'ambition exprimée par ce mot, que nous avons promu en thème, est plus large encore, mais ce n'est ni par volonté de domination ni par obsession du gain. Clairement, *Habiter* n'a rien à faire d'un nombre qui croît, d'une flèche qui monte; il se soucie davantage du vocabulaire, de la biodiversité et des liens intersubjectifs qu'il veut voir s'étendre plutôt que s'effriter. Car, enfin, cet espace qui n'est pas « nous » est toujours plus grand que celui qui l'est. Il fait penser à ces vers de Gaston Miron, en ouverture à *L'homme rapaillé*:

*me voici en moi comme un homme dans une maison  
qui s'est faite en son absence  
je te salue, silence* (1970, p. 19).

Y a-t-il moyen de voir positivement ce constat? Peut-être faut-il faire fi du contexte historique patent qui a engendré la Révolution tranquille. Mais Miron, pas plus que quiconque, ne pouvait tenir compte de ce qui lui échappait. Tout de même, il a ouvert la porte, franchi le seuil. Il a fait le tour. Il a écrit.

Salut, silence, en effet. Mais nous n'écrivons pas de la poésie, et nous venons tout juste de commencer à parler. Allons-y donc pour un tour du bloc, le temps de visiter ces six habitations de mots, de pensées, et de couleurs. Pour *Habiter*, il suffit, parfois, de tourner la page. ♦

## BIBLIOGRAPHIE

Ahmed, Sara (2024), *Vivre une vie féministe*, trad. par Sophie Chisogne, Hors d'atteinte, coll. « Faits & idées », Marseille, 572 p.

Arcan, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 187 p.

Carson, Anne (2023 [1986]), *Eros the Bittersweet*, Oxford, Princeton University Press, coll. « Princeton Classics », 208 p.

Eco, Umberto (1972), *La structure absente*, trad.

Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, coll. « Essai », 447 p.

David, Carole (2010), *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*, Herbes rouges, coll. « Poésie », Montréal, 84 p.

Miron, Gaston (1996 [1970]), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 272 p.

10 - 23

Écrire sous le toit de la ménagère :  
l'espace domestique comme lieu de théorisation féministe dans  
*Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*

Alexandra Létourneau

24 - 35

L'influence des vieux messieurs : répercussions du discours  
patriarcal sur les corps féminins dans *Putain* et *Pour Britney*

Camille Racicot

36 - 49

Brûler l'enfance pour sortir du feu paternel :  
exploration sémiotique du code de couleur de *Out of the blue*

Victor Aymé Lesage

50 - 63

Une double enquête : désir, violence et néo-noir dans *In the Cut*

Laurelou Fontaine

64 - 77

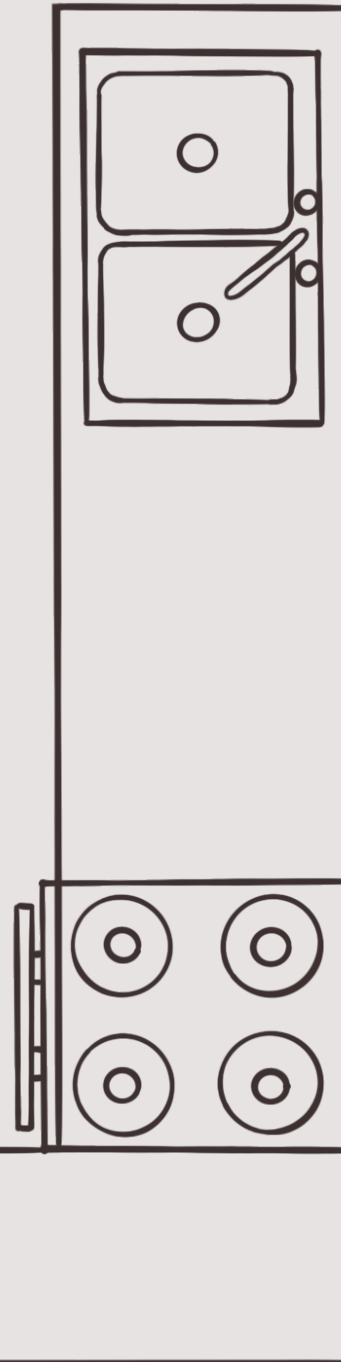
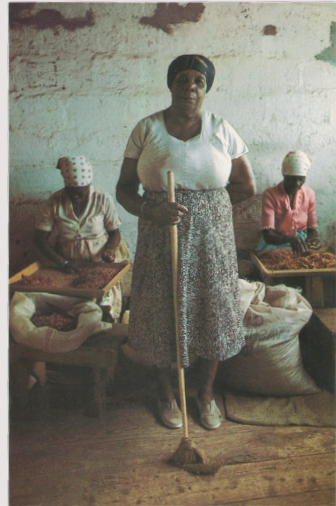
Politique de l'interstice :  
Haraway et la reconfiguration de l'imaginaire frontalier  
dans *Le manifeste cyborg*

Adel Wassim Sehibi

78 - 91

Je te parle donc nous sommes : le lien conversationnel  
comme construction d'un espace sécuritaire  
dans *Le livre d'Emma*

Marilou Bessette



Alexandra Létourneau

Écrire sous le toit  
de la ménagère: l'espace  
domestique comme  
lieu de théo-  
risation  
féministe dans  
*Manuel de poésie à  
l'intention des jeunes filles*



Dans son *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* paru en 2010, la poétesse québécoise Carole David nous ouvre la porte sur les présences fantomatiques qui arpentent l'imaginaire féminin. Elle y tisse, au cours des pages de son recueil, la généalogie d'une conscience créatrice qui résonne de Joyce Mansour à Camille Claudel. Ce dialogue entre icônes, pionnières, conquérantes et sacrifiées trouve, sous la plume intimiste de David, les quatre murs de l'espace domestique comme point de convergence. En leur centre, la cuisine devient le théâtre où se négocient les legs féministes et les récits de violences propres aux muses de David. En y convoquant la pensée de la philosophe Sara Ahmed, la sphère domestique se reconfigure comme un terrain où peut s'élaborer l'éclosion d'une véritable théorisation féministe.

Je chercherai à montrer, au fil de cet article, comment le *Manuel* monte l'échafaudage d'un devenir-féministe construit à même les matériaux du quotidien, en portant une attention particulière aux tensions de confinement et de création qui habitent l'espace domestique. La polyphonie étant le cœur battant du recueil de David, le texte qui suit se veut un prolongement de ce lieu de rencontre où la collaboration des points de vue permet de générer de nouveaux possibles. Devant l'esprit de filiation qui anime le texte de David, je me vois encouragée à me tourner vers les voix qui fondent ma pensée critique. L'ouvrage collectif, *La théorie, un dimanche*, chapeauté par Nicole Brossard et publié en 1988, est devenu en quelque sorte le « Manuel de théorie » qui me relie au travail intellectuel féministe qui me précède. C'est pourquoi les mots de France Théoret dans « Éloge de la mémoire des femmes » me serviront de fil doré, tressant ces histoires entre elles.

### 1. ÉCRIRE SOUS LE TOIT DE LA MÉNAGÈRE

Le travail de Carole David consistant à rapprocher entre elles « les figures mythiques et titulaires penchées sur le berceau des jeunes filles » (David, 2010, quatrième de couverture) est avant tout celui de la mémoire. Comme relevé par Catherine Dupuis dans son analyse du recueil pour la revue *Postures*, l'utilisation du terme « manuel » n'est pas anodine. La poétesse s'attèle à l'éducation féministe des prochaines générations, élevant les voix invisibilisées par la formation classique « tel[le]s des prescriptions de lecture qu'un·e enseignant·e donnerait à ses élèves » (Dupuis, 2017, p. 7). Si la majorité est des femmes, s'y glissent aussi quelques hommes dont Paul-Marie Lapointe et son recueil *Le vierge incendié*, ainsi que Richard Brautigan, à qui elle rend hommage dans son poème « Le roman de la pelouse » (David, 2010, p. 30). Cette fresque trouve sa cohésion autour d'un savoir essentiel concernant l'acte créatif, que David tente de cerner. Le recueil s'ouvre sur une série de poèmes coiffée du titre « Les pieuses domestiques », odes homonymes aux existences parfois fulgurantes, parfois discrètes de femmes du passé. On y croise Unica Zürn, peintre allemande du milieu du XX<sup>e</sup> siècle; Camille Claudel, sculptrice française que l'Histoire s'obstine à classer comme *la maîtresse de*; les femmes de lettres Louisa May Alcott, Colette Peignot, Christine Lavant, Joyce Mansour, Elizabeth Smart... Elles sont artistes pour la plupart, à l'exception de Maria Goretti et de sainte Lucie – toutes deux célèbres de leur mort qui les a élevées au rang de saintes, séparées par plus de quinze siècles, mais unies dans la piété. L'inclusion de ces deux figures emblématiques du martyr chrétien fait paraître un second fil conducteur à la démarche de David: si le projet se veut un hymne au travail artistique des femmes avant nous, il semble s'intéresser de près aux drames qui ont marqué leur vie. En effet, les allusions à la mort se multiplient au fil de ces adresses fiévreuses: Unica Zürn et « ces hallucinations dévotes auxquelles / tu es soumise quotidiennement / jusqu'à la défenestration dans le fracas » (David, 2010, p. 13); Jean Seberg, actrice égyptienne de la Nouvelle Vague, qui a un « corps / volatilisé dans ta maison natale de l'Iowa » (David, 2010, p. 19) ainsi qu'Amelia Rosselli que la mort « attend sur un toit de Rome » (David, 2010, p. 25). David peint un portrait d'existences traversées par la tragédie, où le décor domestique semble se répéter tel un leitmotiv. Sous le toit de leurs domiciles, les femmes du *Manuel* lisent et écrivent, vont et viennent, vivent et meurent.

« Nous savons que les femmes inventent leur vie, deviennent créatives dans le tissu même de leur vie, avec les succès et les échecs que cela suppose. » (Théoret, 2018, p. 211)

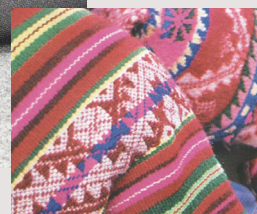


Dans l'ouvrage *Vivre une vie féministe* paru en 2024, Sara Ahmed développe ce qu'elle nomme sa « théorie maison », dans laquelle elle situe l'expérience personnelle au cœur de la formation d'une conscience féministe. Chez Ahmed, la subjectivation féministe naît d'une réaction corporalisée et sensible à l'adversité: les sens sont éveillés par ce qui accroche, par l'obstacle, par le mur qui s'élève. Elle se prolonge ensuite grâce au travail d'intellectualisation qui vient – à rebours – donner sens aux expériences vécues et permet ainsi de les nommer, d'en révéler leur nature. Dans un troisième temps, les injustices maintenant dévoilées peuvent être mises en relation avec les travaux d'autres penseur·euse·s afin de désindividualiser la lutte collective des femmes. Ainsi, comme l'explique Ahmed: « Le départ se fait près de la maison, mais par la suite nous nous déployons » (Ahmed, 2024, p. 53). Des trajectoires personnelles et artistiques mises en lumière par le *Manuel* ressort une dimension partagée dans laquelle David puise les « matériaux bruts à [l']apprentissage féministe » (Ahmed, 2024, p. 56). Lorsqu'elle entérine l'expérience individuelle comme source de connaissance légitime, Ahmed vient valider tout un pan de la littérature, souvent minoré en tant qu'écriture de l'intime ou de récit de soi. Ces termes, utilisés pour discréditer le travail des femmes au sein du canon littéraire, prennent une dimension intrinsèquement politique à l'aune des études féministes. Les affects liés au vécu sont reconnus comme fondateurs d'une démarche intellectuelle et militante. Le chemin vers la réalisation féministe se fait par la perturbation, nous prévient Ahmed: « Devenir féministe suppose que l'on se heurte au monde. » (Ahmed, 2024, p. 53) Ce sont les angles contondants dirigés vers les femmes que David met en relief ici: « J'écoute le chant du travail des femmes monter en moi; bruits, mécaniques, fluides corporels, intraveineuses; j'entends leurs appels au secours dans une démonstration de la vie quotidienne. » (David, 2010, p. 59) Par ce « je » énonciatif, l'autrice met en scène une subjectivité qui s'exprime d'abord à travers une expérience sensorielle qui sera ensuite traduite et explicitée: en *écoutant* – au sens qualitatif – les échos du passé résonner en elle, elle en *entend* – au sens interprétatif – le drame sous-jacent. Alliant sa voix à celles de ces femmes, David s'insère personnellement au sein de la filiation féminine qu'elle construit dans son *Manuel*. Avec elles, elle chante sa « Kitchen Song », une poignée de poèmes où « la cuisine [est] en chute libre dans la farine et les œufs » (David, 2010, p. 59), mettant de l'avant le travail ménager des femmes. C'est une plainte, une valse de chair et de « bombes à retardement » (David, 2010, p. 59), à la cadence des batteurs électriques. Car dans *Manuel de poésie*, la survenance du savoir féministe a un « lieu de naissance: l'obsédante cuisine ». (David, 2010, p. 74)

« Il faut vivre dans le confort matériel pour jouir de la dé-réalité. » (Théoret, 2018, p. 207)

## 2. LA PHÉNOMÉNOLOGIE, UN DIMANCHE

La première partie du *Manuel*, « Les pieuses domestiques », nous introduit par la succession des histoires vécues à une sororité silencieuse à l'intérieur même du logis, forgée par les sacrifices qui meublent le quotidien. L'importance esthétique du foyer rappelle la position historique des femmes au sein de l'organisation familiale, relayées de facto aux rôles traditionnels de mères et de ménagères. Dans cette section, David décrit la vie de Mary Shelley, autrice du célèbre *Frankenstein*: « Dans sa cuisine, Mary a arraché des têtes, recousu des ailes, rapiécé des membres, des chaussettes en cuisinant le rosbif » (David, 2010, p. 15). La pratique d'écriture est disputée avec les tâches familiales; on nous montre le travail artistique des femmes dans ce qu'il a de périphérique, comme quelque chose que l'on coince entre les devoirs de son sexe, que l'on extirpe aux moments de solitude.



Si la poésie que Carole David met en œuvre est traversée de références à la matérialité de la maisonnée, cela ne relève pas uniquement du choix esthétique, mais touche aussi au caractère profondément politique des objets, nous informe Ahmed. L'ouvrage *Phénoménologie queer* (2006) propose une compréhension des objets qui nous entourent comme porteurs de niveaux de sens indissociables de leurs usages. En adoptant une perspective phénoménologique, Ahmed analyse comment certains corps sont orientés vers certaines choses, espaces ou personnes, ou, au contraire, sont portés à s'éloigner d'autres. Cette conception queer de l'orientation dépasse la sexualité pour inclure des dimensions affectives, sociales et politiques. Suivant cette logique, l'espace domestique n'est pas un simple décor, mais constitue un champ d'orientation où les corps féminins sont dirigés vers des objets qui organisent leur quotidien et leur rôle social. Dans le recueil de David, l'appareillage domestique se fait omniprésent: « les cristaux chimiques, les vêtements [...], slips de dentelle, pyjamas chaussettes, soutien-gorge » (David, 2010, p. 32); « [l]ave-vaisselle, batteurs électriques,essoreuses à salades » (David, 2010, p.59); « [l]a commode, la coiffeuse, la cage » (David, 2010, p. 66). Ces accumulations matérialisent ce que la phénoménologie queer d'Ahmed permet de penser comme une familiarité

forcée des corps féminins avec les objets de soin – ceux qui nettoient, nourrissent et servent. En niant la supposée neutralité du matériel de la maisonnée, David met en lumière une économie domestique genrée qui détermine ce qui se trouve « à portée de main » des femmes, et ce qui, inversement, leur demeure inaccessible ou étranger. Elle va plus loin, car, si ces corps sont orientés vers les armoires de cuisine, leurs trajectoires n'en finissent pas là. Les objets domestiques portent également une charge de violence latente, inscrite dans leur matérialité même et l'historicité de leur usage. La menace d'un malheur imminent rôde d'un point de vue formel, tandis que David fait coexister au sein d'un même vers « [d]es chiffons et des membres lacérés » (David, 2010, p. 70), ou bien encore « le corps, la cuisine, l'hôpital » (David, 2010, p. 63). Ces juxtapositions font tenir sur le même horizon d'expérience le labeur quotidien et les traumatismes corporels. Le passage du métaphorique au concret s'exprime ici: « Ce ne sont pas tant les histoires personnelles que les instruments de cuisine (responsables de nombreuses blessures, d'attentats à la pudeur dans les foyers américains) qui heurtent les sentiments. » (David, 2010, p. 70) Par ceci, l'autrice signale explicitement que les corps féminins évoluent dans des espaces où la violence, symbolique ou réelle, est tapie.

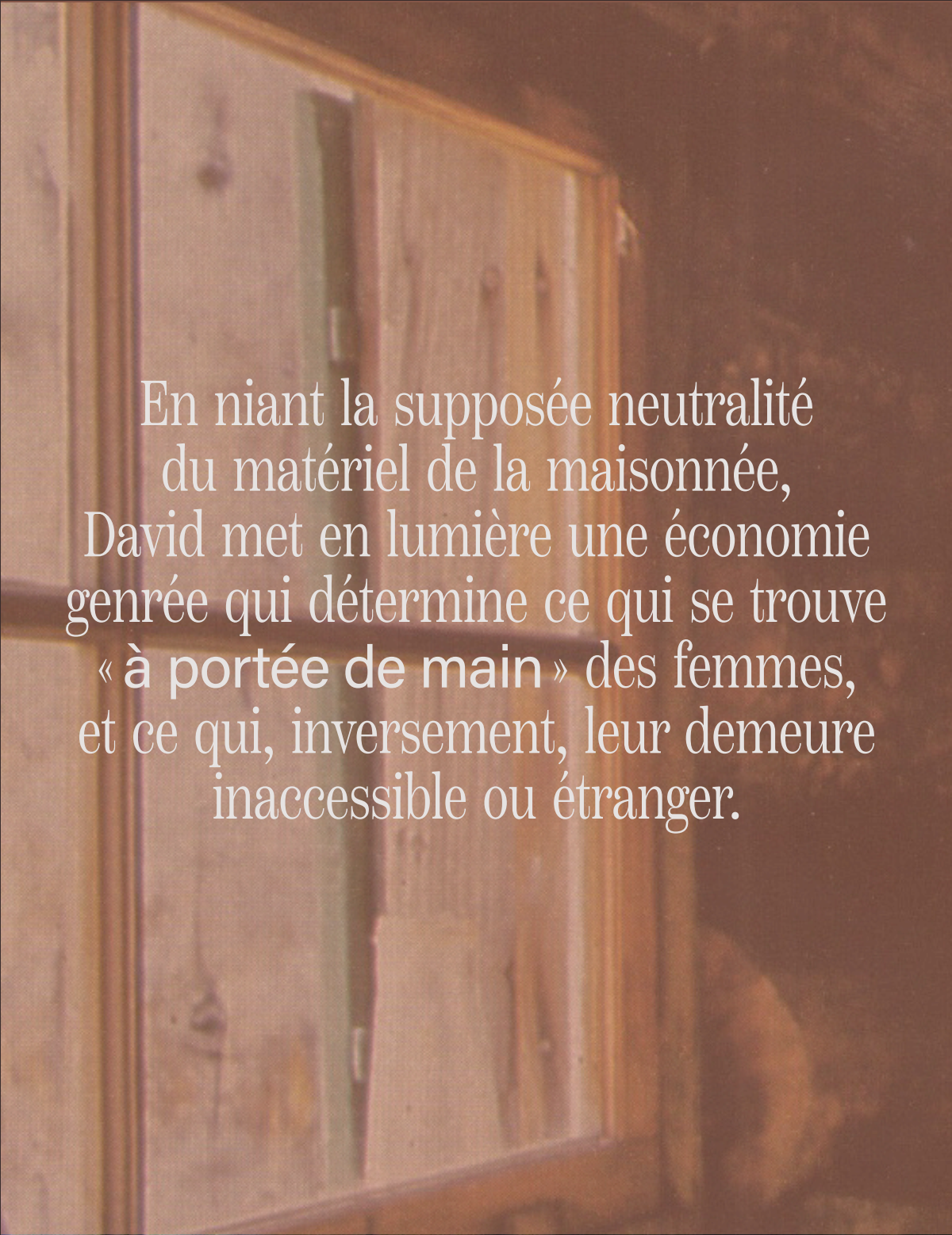
Les femmes du *Manuel* ne partagent pas uniquement l'exaltation de celles qui « écri[vent] des poèmes dans lesquels les objets volent entre vers et prose » (David, 2010, p. 29), mais aussi le poids de leurs tragédies. Toutes ont, à un moment ou à un autre, connu la maladie, les tourments de l'âme, « les névroses modernes » ou trouvé leur fin dans la solitude, la violence, le suicide (David, 2010, p. 63). Le mouvement que trace l'écrivaine fait alors apparaître les corps féminins comme confinés dans des lieux où la mort ne cesse de surgir, que ce soit par surprise ou par leur propre volonté. L'écrivaine est tranchante sur ce point : « on peut tuer sans couteau quelqu'un dans une cuisine » (David, 2010, p. 60). On peut penser ici à l'épuisement et l'isolement qui viennent historiquement de pair avec le rôle de la femme au foyer, ou bien à certains suicides notoires qui ont eu lieu sur le linoléum d'une cuisine. Cette direction se précise dans la seconde partie, « Icônes », qui s'amorce sur une scène fictionnelle imaginant Sylvia Plath et Anne Sexton en conversation au bar d'un hôtel. « Les poètes boivent des martinis » met en dialogue ces deux figures légendaires de la littérature américaine, lestées par des obligations conjugales aliénantes, alors qu'elles échangent sur l'écriture et sur la charge domestique qui pèse sur elles.

[...] Les deux femmes, ménagères averties,  
écrivent sur les boîtes de macaroni, les préparations  
pour gâteau ; Betty Crocker est une muse, spatule  
à la main, elle scande la mesure de leurs cris étouffés,  
dans le garde-manger. Les portes d'armoires claquent,  
le lavabo hurle ses déchets accumulés par la famille.  
Sylvia et Ann boivent des martinis, leur tête  
est lourde, le travail s'accumule depuis leur départ.  
J'écoute leur conversation féroce, je suis derrière,  
subjuguée par leur maîtrise des mots et de l'art ménager ;  
émue je m'incline devant leur voix.  
Je n'ouvrirai pas le gaz de la cuisinière. (David, 2010, p. 29)

Dans cet extrait, David fait apparaître Plath et Sexton sur deux plans à la fois : celui du langage et de la *domos*, l'espace habitable. Elles sont autant femmes de lettres, énonciatrices de leur condition, qu'elles sont tenancières de la maison ; à leur « maîtrise des mots » est accolée celle de « l'art ménager ». Coexistent chez elles ces deux réalités qui percolent l'une dans l'autre, tandis qu'elles « écrivent sur les boîtes de macaroni, les préparations / pour gâteau ». L'intrusion du domestique dans ce moment d'évasion est mise en exergue par les bruits de la maisonnée qui surgissent à même l'intimité de leur échange : « les portes d'armoires *claquent*, le lavabo *hurle* » (je souligne). Cela consolide l'espace domestique comme terrain à la fois matériel et psychique, qui est habité et *habitant* : il s'impose comme force structurante pour celles qui l'occupent, qu'elles s'y trouvent physiquement, ou non. La charge mentale fait obstacle à la fuite passagère : les sens sont happés ailleurs, vers ce qui réclame leur attention pour se maintenir en marche. Il y a là aussi une logique d'amplification dans laquelle la besogne croît tandis que les femmes s'absentent du foyer – le verbe *accumuler* étant d'ailleurs répété à deux reprises. Entre ces occurrences, David glisse : « leur tête / est lourde », laissant un blanc graphique entre les vers que les circonstances de la mort des écrivaines chargent d'une signification morbide. Le rapprochement que propose David en installant Plath et Sexton sur ces tabourets d'un bar de Boston révèle que, si elles laissent en héritage une œuvre poétique majeure, elles sont également liées par les circonstances de leurs suicides. C'est le dernier vers qui vient sceller cette tonalité funèbre : « Je n'ouvrirai pas le gaz de la cuisinière. »

La récurrence de la juxtaposition de l'espace domestique à la mort peut se lire comme une mise en garde pour les jeunes filles. Non seulement il faut connaître l'histoire qui nous précède, mais il faut être vigilantes des espaces auxquels nous sommes assignées. Les perspectives féministes matérialistes démontrent comment cela résulte de rapports de domination qui maintiennent les femmes en position de subordonnées au sein de la conjugalité. Même lorsque l'on arrive à en sortir, malgré les accomplissements, les voyages au bout du monde, les prix et les récompenses, sous le regard de Carole David, tout ramène à la maison.





En niant la supposée neutralité du matériel de la maisonnée, David met en lumière une économie genrée qui détermine ce qui se trouve « à portée de main » des femmes, et ce qui, inversement, leur demeure inaccessible ou étranger.

### 3. UNE CHAMBRE POUR NOUS

Tandis que son texte gravite autour de l'assignation du genre féminin à la sphère privée, David n'en fait pas un traitement lisse pour autant. Tantôt scène de drame, tantôt lieu nécessaire à la réflexion, le domicile est en tension constante entre confinement et création: « Quand les meubles de ma chambre crient, il faut écrire. » (David, 2010, p. 66) L'autrice évoque l'écrivaine autrichienne Christine Lavant, ayant produit l'ensemble de son œuvre sous le toit de la maison familiale, retirée du monde: « Dans une mansarde tricotée en verre, les voyelles t'apparaissent: arbre, larve, fougère, montagne, rivière, la lumière aspirée de ton ventre » (David, 2010, p. 23). Cette présence du domicile comme espace matriciel de création revient dans le passage dédié à Emily Dickinson, dont la chambre est décrite comme son « laboratoire, demeure éternelle » (David, 2010, p. 20). Les pages du *Manuel* sont peuplées de recluses pour qui le chez-soi est un refuge, ainsi qu'une source d'inspiration. Ces sentiments mitigés semblent servir de point de départ à l'écriture de David, autant dans le fond que dans la forme. Le premier poème du *Manuel*, « Se tenir debout (et à voix haute) », introduit la subjectivité de Carole David et joue sur les faces privé et public du travail d'écrivaine: « Quand je suis assise, je pense, j'écris, je rature; quand je me lève, je tremble, toussote m'emballe » (David, 2010, p. 9). Dans ce contexte, être « assise » suppose la solitude, la réflexion: c'est le geste préliminaire à l'écriture, celui qui soutient le travail intellectuel nécessaire à la matérialisation des idées. L'autrice oppose cette posture méditative, tournée vers soi, et l'élaboration silencieuse de son travail, à l'élan extérieur qu'exige la diffusion de l'écriture: ici, « se lever », être « [d]ebout, à voix haute » (David, 2010, p. 9), implique de ce fait les autres et pousse éventuellement à franchir le seuil entre intimité et collectivité. C'est en se dévoilant – dans ce lever symbolique – que se tisse la sororité scripturale qui constitue la pierre d'assise du projet de David.

« La mémoire des femmes m'inclut et me dépasse tout à la fois. » (Théoret, 2018, p. 207)



Le poème d'ouverture, « Se tenir debout (et à voix haute) », vient également inscrire la narration à un rapport d'historicité. En naviguant l'héritage des figures phares de son imaginaire poétique, David se heurte aux bords tranchants de leurs récits personnels. Contemplant l'ampleur de la violence qui marque l'histoire de ces femmes, elle se voit « muette devant une montagne de souliers » (David, 2010, p. 10). Cette image symbolique, tirée de la Seconde Guerre mondiale, renvoie ici à la fois aux victimes de l'Histoire et des systèmes d'oppression qu'aux « folles et [qu'] aux suicidées » qui hantent l'œuvre de David (Dupuis, 2017, p. 6). Sur le travail de la mémoire, Ahmed écrit :

[il] ne consiste pas nécessairement à se rappeler [...] ce qui aurait été oublié : il s'agit plutôt de permettre à un souvenir de devenir discernable [...]; vous pouvez rassembler vos souvenirs comme des objets, pour qu'ils ne soient plus seulement entraperçus, pour voir l'image dans son ensemble; pour comprendre les liens entre les différentes expériences. (Ahmed, 2024, p. 57-58, je souligne.)

En superposant les récits, en les faisant dialoguer entre eux, certains motifs se détachent clairement. La violence et l'isolement qui caractérisent les trajectoires de ces femmes ne relèvent conséquemment plus de l'anecdotique ou du fait divers sordide. Une fois celles-ci rassemblées, on discerne les contours d'une injustice commune, constitutive de la mémoire des femmes. Ahmed souligne habilement comment cela s'inscrit de manière sensible chez celles qui en sont héritières : « [m]on corps est sa mémoire : partager un souvenir, c'est mettre un corps en mots. » (David, 2010, p. 58) C'est ainsi que David s'engage dans son travail avec le *Manuel*, utilisant la grâce du langage pour magnifier le poids de l'Histoire qui marque le corps de ces femmes, lesté de leur malheur et de leur génie.

#### 4. POÉTIQUE DE COURTEPOINTE

Les textes du recueil de Carole David se déploient à la manière d'une courtepointe bigarrée, composition méticuleuse fondée sur la collecte, l'archivage et l'agencement de fragments de l'histoire littéraire des femmes. Dans *Vivre une vie féministe*, Ahmed conçoit d'ailleurs le féminisme comme un bricolage, comme « une sorte de kit pour s'assembler soi-même. » (Ahmed, 2024, p. 65) La philosophe souligne la nécessité de réexaminer son passé à la lumière d'une conscience féministe forgée dans l'adversité, afin de conférer une cohérence nouvelle à des événements d'abord perçus comme morcelés. Carole David suit une démarche analogue : par des procédés de collage, elle suture des fragments d'existence, les reliant en un tissu narratif où se révèlent leurs lignes de force. Les créations des esprits tourmentés du *Manuel* hantent la poésie de David ; des citations – de leurs écrits, de leurs paroles – coiffent les passages qui leur sont adressés. En mêlant sa voix à ses muses, Carole David semble appuyer les mots d'Amelia Rosselli qu'elle a choisis pour l'honorer et « [f]aire du poème une pièce poétique. » (David, 2010, p. 25) Les pratiques intertextuelles, paratextuelles et citationnelles de David forment un palimpseste où les points de vue naissent et meurent, se dédoublent et se réverbèrent au gré des assemblages. L'intervention artistique de David se précise autour des extraits qu'elle choisit d'inclure et des aspects de la biographie qu'elle priorise. L'acte de colliger comme le fait Carole David s'incarne dans la troisième temporalité du devenir-féministe proposée par Ahmed, qui consiste à lire celles avant nous et de s'informer sur la nature partagée de l'oppression. Le devenir-féministe est donc un mouvement qui franchit nécessairement le pas entre l'expérience individuelle et le collectif.



« Avec le féminisme, le nous devient conscient, il est un point de départ pour une réflexion personnelle. Ce nous permet une renaissance du je. » (Théoret, 2018, p. 211)

À plusieurs égards, le *Manuel de poésie* tient du travail de généalogie. Le regard tourné vers le passé illumine le tracé d'une filiation féminine à l'intérieur même de l'institution littéraire et artistique. Usant du concept d'orientation comme théorisé par Ahmed, ce détournement du lien filial permet de rediriger nos trajectoires à l'extérieur des prédispositions sociales issues des unions hétérosexuelles; déjouer les dogmes genrés ouvre soudain la porte à de nouveaux horizons de possibles. On nous permet donc de nous identifier aux femmes venues avant nous pour avancer avec elles. La conscience de notre positionnement comme un être qui pense, crée et écrit, juchée sur une montagne de souliers, permet de poser un regard critique sur notre condition et trouver d'autres manières d'habiter nos corps et nos aspirations. « Comment écrire à quatre pattes? », demande David (2010, p. 44); pourtant, la véritable question que laisse affleurer le texte serait plutôt: comment se relever? Fortes de ce legs, nous trouvons la réponse quelque part dans le sentiment de sororité que permet la reconnaissance d'un passé commun. Les murs qui nous font face ne sont plus abordés dans l'incompréhension, à tâtons, mais avec une conscience accrue, car d'autres avant nous les ont longés, y ont gravé leur poésie, les ont illustrés dans des tableaux et les ont mis en musique pour y tracer des portes de sortie. Si elles n'ont pas réussi à les franchir elles-mêmes, peut-être que nous, les héritières, nous y parviendrons. Les mots d'Ahmed s'appliquent ici comme un baume: « Votre histoire, vos propres difficultés sont écrites dans des mots qui circulent. Cette idée me vient souvent que lire des livres féministes, c'est comme se faire des amies, c'est réaliser que d'autres sont passées là avant nous. » (Ahmed, 2024, p. 74) L'avenir, semble nous chuchoter Carole David, existe déjà dans l'expression artistique et intellectuelle des jeunes filles, désormais auréolées de leurs mères spirituelles, voyantes, guérisseuses, maîtresses des anagrammes, gothiques, déesses, mystiques, reines, ornithologues, libellules.



## 5. LE TEMPS DES FLEURS

Le *Manuel de poésie* de Carole David se déploie à la manière d'un conte étiologique, où l'intime est mythifié et théorisé; il transforme la maison en un lieu de savoir. Sara Ahmed éclaire ce geste: sa *théorie maison* et sa relecture de la phénoménologie permettent de comprendre comment la matérialité des lieux, les orientations du corps et l'expérience sensible façonnent la conscience féministe. Cette dynamique, soulignée par le travail de montage que fait David, s'exprime dans une dialectique constante entre création et destruction, entre singulier et collectif, qui met en relief l'aspect évolutif de nos luttes. Le *Manuel* convoque en ses pages une lignée de femmes ayant été prodigieusement créatives en dépit des limitations qui leur étaient imposées, tout en opérant à un certain niveau de tension avec l'espace domestique. David nous incite à confronter les trajectoires à la fois tragiques et fécondes dont nous sommes héritières en posant sur l'influence littéraire un regard à double foyer qui relie les drames du passé au présent et ancre ses préoccupations au creux de nos propres sensibilités. Ainsi, les récits de soi, longtemps minorés et ignorés par l'institution littéraire, se révèlent des matériaux précieux pour la reconnaissance d'un lien filial qui nervure l'imaginaire de celles qui créent aujourd'hui. Cette littérature de l'intime est entre les mains des écrivaines et poétesses qui errent dans les mêmes corridors que celles qui les ont précédées, fouillant le passé en quête de nouvelles manières d'être chez soi. Le *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* se manie comme un phare pour celles qui cherchent. Essentielles plus que jamais dans l'arsenal féministe, les écritures des femmes deviennent un abri pour les oubliées et les sacrifiées, les saintes et les putains.

« En conséquence, il est temps de ne plus considérer les grandes figures féminines du passé comme des femmes alibi et de percevoir à travers elles des modèles d'identification dont l'enfance et l'adolescence des filles ne peuvent être privées sans conflit important quant à la cohérence de leur vision du monde. » (Théoret, 2018, p. 213) ♦

## BIBLIOGRAPHIE

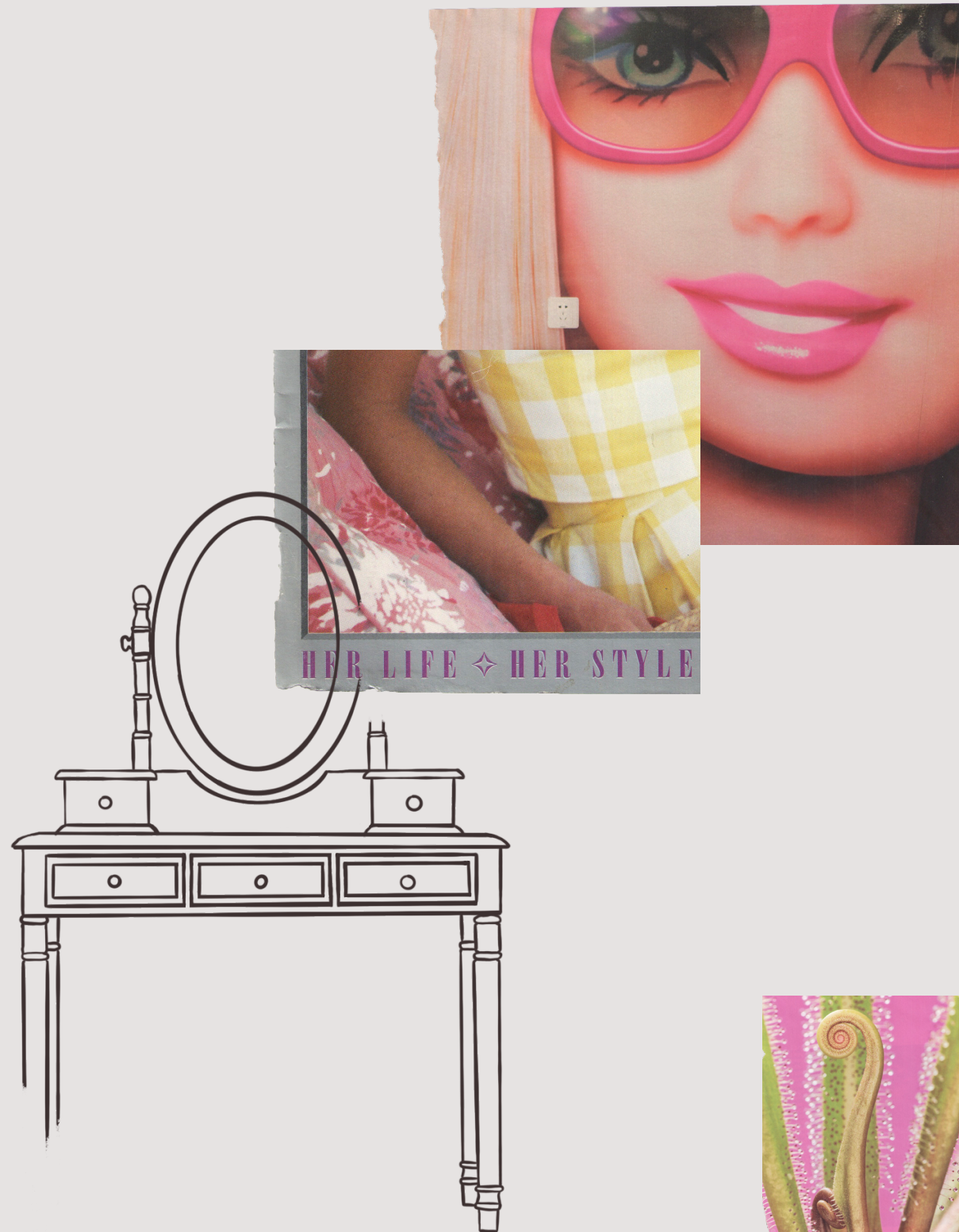
Ahmed, Sara (2024), *Vivre une vie féministe*, trad. par Sophie Chisogne, Hors d'atteinte, coll. « Faits & idées », Marseille, 572 p.

Ahmed, Sara (2022), *Phénoménologie queer. Orientations, objets et autres*, trad. par Laurence Brottier, Rue Dorion, Montréal, 320 p.

David, Carole (2010), *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*, Herbes rouges, coll. « Poésie », Montréal, 84 p.

Dupuis, Catherine (2017), « L'intertextualité comme tentative d'archivage d'une filiation politique féminine dans *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* et *L'année de ma disparition* de Carole David », *Postures*, n°26, en ligne <[https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/dupuis\\_26.pdf](https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/dupuis_26.pdf)> (consulté le 22 octobre 2025).

Théoret, France (2018 [1988]), « Éloge de la mémoire des femmes », dans *La théorie, un dimanche*, Remue-ménage, Montréal, p. 197-214.



Camille Racicot

# L'influence des vieux messieurs : répercussions du discours patriarcal sur les corps féminins dans *Putain* et *Pour Britney*

Traumavertissement : ce texte traite de violences verbales et sexuelles dirigées envers des corps féminins

*On parle beaucoup des femmes de Nelly Arcan, [...] mais peut-être un peu moins des hommes, ces hommes qui l'entourent, dont elle parle et à qui elle s'adresse comme à un seul homme.*

Martine Delvaux

Le concept de performance est omniprésent dans le domaine de la critique féministe depuis Judith Butler : on parle de performativité du genre pour renvoyer au caractère performatif et socialement construit de ce rôle social (Baril, 2007, p. 64). Autant dans l'œuvre *Pour Britney* (2024) de Louise Chennevière que dans *Putain* (2001) de Nelly Arcan, la performance est, pour les personnages de Britney et de Cynthia, une sorte de spectacle, une façon de se donner en représentation aux hommes plus vieux. *Putain*, première œuvre d'Arcan, met en scène Cynthia, une escorte aux prises du regard masculin mais consciente de l'introjection de ce dernier. Son je dépossédé de son corps se déverse en un flot de paroles incessant. *Pour Britney*, lui, fait dialoguer l'histoire de Britney Spears et celle de la petite Louise, deux jeunes adolescentes subissant le discours patriarcal, l'une à l'échelle mondiale des médias, l'autre dans sa relation au père et aux hommes plus vieux qu'elle côtoie. Ces hommes, ces figures dominantes du discours, perpétuent le spectacle en objectifiant les corps des jeunes femmes et en projetant leurs désirs sur ceux-ci. En dégagant les ressemblances et les différences entre les deux œuvres, il sera question d'analyser la manière dont l'instance d'autorité masculine, plus spécifiquement le père et l'homme plus âgé que la femme, affecte le rapport au corps du sujet féminin.

Les deux textes partagent des similitudes en ce qui a trait à l'influence que le père exerce sur le corps de sa fille. Dans les deux cas, le personnage du père prend possession du corps féminin. Du côté de *Pour Britney*, le père de Britney lui empêche une grossesse voulue : « [...] [il] avait sur elle les pleins pouvoirs, et il avait décidé que non, qu'on ne pouvait risquer d'abîmer ce corps par une grossesse encore [...] » (Chennevière, 2024, p. 28). Même si Britney souhaite l'autonomie sur son corps, la volonté de son père supplante la sienne. Lorsqu'on l'autorise enfin à « retirer son stérilet même si son père ne voulait pas », (*PB*, p. 29) l'autorité de son père persiste, symbolisée par sa fausse couche (*PB*, p. 29). De plus, on observe une gradation de pouvoir qui unit la voix du père avec celle de l'idéologie patriarcale ne formant plus qu'un : « [...] sa vie [...] lui a été confisquée par le père, l'industrie et l'État de Californie main dans la main [...] » (*PB*, p. 29-30). Des paroles scandées à l'unisson pour ne former qu'une seule voix qui resserre son emprise omniprésente sur le corps de Britney. Cette voix, c'est aussi celle des parents de Britney qui, depuis son enfance, jettent son corps dans les rouages de la marchandisation en l'encourageant à accepter des contrats de publicité (*PB*, p. 25). Cette publicité, imprimée sur les journaux que tous les hommes s'échangent, c'est l'image de Britney. Et cette image est tellement manipulée et multipliée, que les « vieux messieurs » (*PB*, p. 55) finissent par ne plus s'échanger le journal mais le corps de Britney lui-même. En effet, un glissement s'opère par l'écriture de Chennevière : « [...] cette adolescente qui s'affiche en couverture en sous-vêtements, cette couverture reproduite des centaines et des milliers de fois [...] passant dans les mains de tant de vieux messieurs, cette jeune fille qui rentre le ventre [...] » (*PB*, p. 55). Le corps de l'adolescente devient la couverture des journaux, la couverture redevient le corps de la jeune fille : on passe d'un objet à un autre.



Du côté de *Putain*, l'emprise du père sur le corps de Cynthia s'effectue via la contrainte de croissance de ce dernier. Ainsi, le père peut maintenir son emprise sur le corps de sa fille demeurée enfant : « [...] je devais rester à jamais petite pour qu'il puisse me transporter dans sa poche [...] » (Arcan, 2001, p. 165). Les injonctions paternelles poussent le je à l'anorexie : « [...] je suis devenue anorexique [...] à cause de ses histoires où il m'imaginait dans ses valises et de sa mise en garde contre les risques de grandir [...] » (*P*, p. 168). Ces risques, ces mises en garde, découlent de projections faites par le père sur sa fille. Le père projette ainsi sa peur de vieillir sur Cynthia, faisant d'elle la victime de tourments qui ne concernent que lui. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des pères qui « détestent reconnaître chez leurs enfants leur propre misère ». (*P*, p. 168) En utilisant une menace détournée, c'est-à-dire « ne grandis pas sinon... », le père s'assure de garder l'emprise sur sa fillette. Si le corps appartient au père, c'est qu'il n'est plus à Cynthia : un déplacement identitaire s'effectue, la possession de l'un engendre la dépossession de l'autre : « [...] quand j'ai eu douze ans j'étais déjà étrangère à moi-même, à cette chair mûrissante [...] ce corps [...] n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais car quelqu'un l'a gardé avec lui, il est roulé en boule sur les genoux de mon père [...] » (*P*, p. 168-169). Le changement de temps de verbe, soit du passé au présent, met en relief le caractère continu, sans doute éternel, de l'évincement de Cynthia de son propre corps par les paroles de son père prononcées alors qu'elle était enfant. Comme Isabelle Boisclair le mentionne dans *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, « *Putain* est certainement le texte où le père se fait le plus présent, saturé qu'il est de syntagmes insistant sur le discours paternel [...] » (Boisclair, 2017, p. 263).

1 Désormais, les références à cet ouvrage se feront entre parenthèses par la mention *PB*, suivi d'un numéro de page.

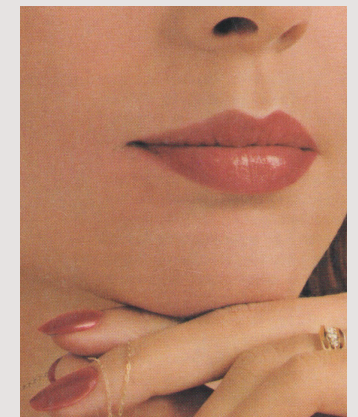
2 Désormais, les références à cet ouvrage se feront entre parenthèses par la mention *P*, suivi d'un numéro de page.

Un autre point de convergence entre *Pour Britney* et *Putain* quant à la figure du père concerne la responsabilisation, voire la punition de la jeune fille si elle a le malheur de découvrir sa sexualité ou d'être sexualisée. Le père responsabilise son enfant lorsqu'il perd le contrôle de son corps. Résultat : il tente de reprendre le pouvoir en punissant, en accusant la victime. Dans le texte de Chennevière, le père de Louise lui ordonne d'ôter le rouge à lèvres qu'elle s'est appliqué : « [...] il avait dit, enlève-moi ça tout de suite, tu sais ce que ça veut dire pour une fille de mettre du rouge à lèvres rouge, du rouge aussi rouge que ça ? » (PB, p. 38) La répétition à quatre reprises du mot « rouge » met en lumière la couleur de l'interdit, de la sensualité, de la transgression. Des idées qui devraient, selon les propos paternalistes rapportés, être tenues loin d'une jeune fille. Selon le père, c'est la faute de Louise si le rouge connote toutes ces idées aguicheuses. Plus loin dans le texte, une autre occurrence du contrôle investit le discours paternel, lorsque, plus loin dans le récit, la narratrice dit de son père qu'il lui signifiait de façon autoritaire de « fermer les jambes » (PB, p. 39) dans son jeune âge. Cette fois, le père prend le contrôle du mouvement de sa fille pour empêcher les regards sexualisants de bifurquer en sa direction. Vers la fin du livre, alors que Louise s'achète une paire de bottes hautes, la parole du père s'allie une fois de plus à celle du discours patriarcal en véhiculant une langue de l'insulte et de la responsabilisation : « [...] la voix du père, de la mère, de toute la société : ça fait pas un peu pute ? » (PB, p. 129) La forme interrogative de la phrase lui confère une recevabilité sous-entendue par le scepticisme, qui coule mieux que s'il s'agissait d'une affirmation, alors qu'elle exprime la même intention. Ici encore, la voix du père, en tête de file du discours de culpabilisation, entraîne toutes les autres voix dans sa danse. Mais la jeune fille, à la fois victime et responsable de sa sexualisation, ne peut agir sur sa propre sexualité : le père perdrait alors le contrôle sur son corps. Pour s'assurer de sa chasteté, l'animateur de télévision demande à Britney : « [...] dans votre clip... Baby one more time vous êtes la plus coquine des lycéennes, mais vous ne l'êtes pas dans la vraie vie n'est-ce pas ? » (PB, p. 60) Sous-entendu : si elle était aussi « coquine » dans ses vidéoclips que dans la vie, Britney deviendrait sujet de sa sexualité et échapperait aux « vieux messieurs » (PB, p. 60) qui n'auraient plus la main aussi facile sur elle.



Pour ce qui est de *Putain*, le personnage du père, fervent croyant catholique, met en garde sa fille contre la désobéissance sexuelle (P, p. 71) en s'appuyant sur le récit biblique de la création : « [...] il m'a appris la témérité des femmes à manger le fruit défendu [...] » (P, p. 71). Le père incarne presque une autorité religieuse qui doit remettre la faute de la relation sexuelle sur le dos d'Ève, cette figure qui, par extension, représente toutes les femmes. Lorsque le père perd la possession du corps de sa fille, c'est que ce corps appartient désormais à un garçon par le biais de l'acte sexuel. Alors, le père devient furieux et fait tonitruer sa voix de Dieu, une « voix de fin du monde » (P, p. 72) qui sermonne. Le prix à payer pour Cynthia est fort : « [...] c'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense, que je n'ai plus été la fille de mon père [...] » (P, p. 72) Si le corps de son adolescente ne peut lui appartenir, le père lui inflige une sévère punition en coupant le lien filial qui les unit tous les deux. On entend, par ailleurs, la voix de Dieu à travers celle du père à maintes

reprises, demandant pardon pour le péché de luxure de Cynthia : « [...] voilà papa celle avec qui je baise devant les clients [...] regarde-nous avant de quitter la chambre et d'invoquer le nom de Dieu, de faire descendre sa condamnation sur ma tête [...] lui demander pardon pour moi [...] » (P, p. 152). Le discours catholique est reconduit à travers la voix du père qui devient omniprésente dans la vie sexuelle de la narratrice. De plus, puisque le père ne possède plus le corps de sa fille maintenant adulte et travailleuse du sexe, il installe des crucifix dans son appartement (P, p. 13) afin de garder la mainmise sur elle. À ce sujet, Isabelle Boisclair écrit que cet acte « corrobore cette filiation directe entre le père et Dieu. Cela autorise à entendre "voix du père" comme "voix patriarcale", le père se faisant ici figure métonymique [...] pour mieux assujettir » (Boisclair, p. 271). Le « corps-texte » de Cynthia se sublime alors en un « lieu de résonance » (P, p. 20) qui fait entendre la voix du « père-dieu » (Boisclair, p. 274), accusant sa fille de sa propre sexualisation.



[...] le corps de Britney, tel un territoire vierge, n'attend qu'à être colonisé par le premier homme qui aura la chance de le découvrir, et à ce moment, le territoire appartiendra alors tout entier au colonisateur qui l'aura déflorée.

[...] Britney est une Lolita aguicheuse, mais il est bien important qu'elle n'ait pas conscience [...]

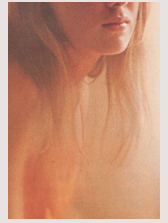
La première œuvre d'Arcan et la dernière de Chennevière se distinguent sur plusieurs aspects, notamment sur celui de la perpétuation du culte de la jeunesse. Si, dans *Putain*, la narratrice contribue activement à cette glorification, le personnage de Britney, chez Chennevière, y est totalement soumis. Certes, il est possible que, dans *Pour Britney*, le choix du mode narratif hétérodiégétique accentue l'objectification de la jeune star. Effectivement, en narrant au « elle » et non au « je », on donne l'illusion d'une agentivité moindre. Il demeure néanmoins que le culte de la jeunesse de Britney est perpétué par les hommes plus vieux, que l'animateur de télévision incarne à lui seul : « [...] elle a dix-sept ans et pourtant il lui dit, *vous avez l'air encore plus jeune que votre âge* [...] » (*PB*, p. 60). Mais Britney n'est pas agente de ce fétichisme, elle est trop jeune pour l'être, et c'est exactement ce que les hommes désirent : « [...] ce qui se trame dans la tête des vieux messieurs depuis des siècles déjà *vierge* était de tout temps ce qui s'était le plus cher vendu [...] » (*PB*, p. 55). Pour les hommes âgés, la virginité est certes synonyme d'un corps toujours intact, mais évoque surtout la naïveté : le corps de Britney, tend qu'à être colonisé par la chance de le découvrir, appartiendra alors tout entier déflorée. Comme Louise qui à moi, *si j'entends tout autour* [...], (*PB*, p. 51) Britney est une bien important qu'elle n'en ne voie pas que ces « vieux réalité tous des Humbert premier à s'enfoncer dans



La narratrice d'Arcan, elle, Britney en ceci qu'elle pos-la jeune chanteuse n'a agente, il reste que le dis-cours est reconduit dans sa déclare que « les femmes sont toujours plus vieilles que les hommes même si elles ont le même âge » (*P*, p. 159-160). En utilisant le paradoxe (*Putain* en est truffé), Cynthia crée une opposition entre « plus vieilles » et « même âge », une ironie qui montre qu'elle a conscience des enjeux relatifs au double standard de l'âge entre les hommes et les femmes. De plus, elle affirme : « [...] ma jeunesse a besoin de la vieillesse des autres pour rayonner [...] » (*P*, p. 159), ce qui témoigne de l'introspection du sujet à l'égard d'elle-même. Dire « je », c'est déjà avoir conscience de ce qui se trame à l'intérieur de soi. C'est aussi par cette glorification de l'éternelle jeunesse que Cynthia s'accorde de la valeur en dépendant toujours des hommes : « [...] il me faut leur mollesse pour être bandante, pour être puissante [...] » (*P*, p. 159). Elle s'attribue une force par le fait d'être plus jeune que ses clients, mais son raisonnement demeure ancré dans une logique patriarcale. Cynthia s'émancipe du carcan de la naïveté pour atterrir dans celui de l'encensement de la fleur de l'âge, et ce, en toute connaissance de cause.

diffère du personnage de sède une conscience que pas. Sans être entièrement cours patriarcal sur son voix, notamment lorsqu'elle

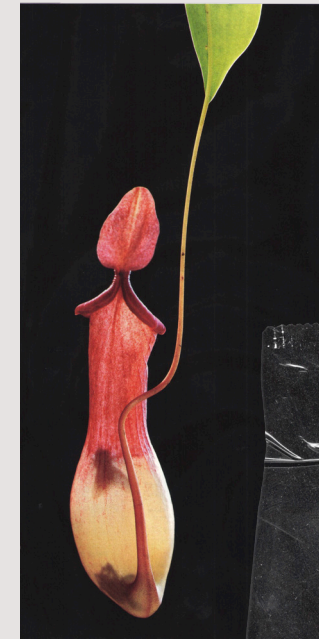
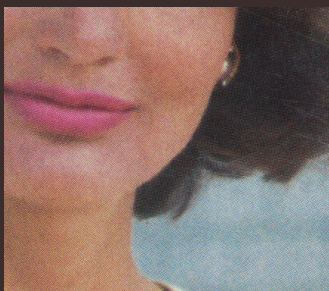
La question du désir, centrale aux deux œuvres, se caractérise distinctement dans l'une et l'autre. Si les vieux hommes énoncent leur désir sur le *je* ou sur Britney dans le texte de Chennevière, les deux protagonistes féminines ne peuvent les désirer en retour. L'instance narrative l'illustre bien en entendant : « [...] il veut bien s'assurer de cela le vieux monsieur [...] s'assurer qu'en réalité [Britney] n'a pas de sexualité, qu'elle s'en tient bien à son rôle de pure surface de projection des désirs de tous les vieux messieurs du monde [...] » (*PB*, p. 60). Mais le discours de ces « vieux messieurs » est contradictoire lorsque l'animateur de télévision demande à Britney : « [...] *as-tu un petit copain?* [...] *et moi alors, qu'en est-il de moi?* » (*PB*, p. 57-58) Sa question, opérant tel un piège, laisse sous-entendre le souhait d'acquérir une place dans le cœur de Britney, alors que, paradoxalement, il faut veiller à ce qu'elle « ne s'avise pas de chercher du côté de son désir à elle, de devenir un sujet sexuel » (*PB*, p. 60).



Louise, quant à elle, subit le désir de l'homme lorsque passé à l'acte : « [...] le roman de mon enfance [...] s'arrête soudain [...] l'année où ce vieux monsieur et de cela je ne peux pas dire plus, pas encore [...] » (*PB*, p. 69-70). On devine, par l'omission de l'événement et la ponctuation saccadée, le traumatisme lié à la prise de possession du corps de la narratrice par un homme durant son enfance. Le désir sublimé paralyse la parole du « je », la confinant dans une position vulnérable et l'empêchant de répondre. Dans le cas de Britney comme dans le cas de Louise, l'homme « ne fait qu'attendre le bon moment pour, s'emparer pour de bon de [leur] corps » (*PB*, p. 54) sans que les femmes n'aient droit de réplique.

Le personnage de Cynthia se distingue de Louise et de Britney par un investissement de la parole au sein d'un flot de phrases déferlantes. Ici, c'est l'inverse de la paralysie qui s'opère : « [...] dépossédée de son corps et maître de sa parole [...] la narratrice [inverse] les rapports de pouvoir représentés, sans toutefois déconstruire la logique qui les sous-tend. » (Michel, 2019, p. 134) Cynthia est vectrice de sa propre intentionnalité — comme par rapport au culte de la jeunesse — dans la mesure où elle émet elle-même la volonté de plaire, de s'offrir aux professeurs : « [...] c'est bien pour putasser que j'étudie [...] il est vrai que ces professeurs ne s'intéressent pas tous à leurs étudiantes, seulement quelques-uns, mais pour ces quelques-uns qui bandent je donnerais tout, j'irais m'offrir en me dandinant sur leur bureau [...] ». (*P*, p. 131) Le désir est renvoyé par la narratrice, qui devient alors sujet-objet sexuel en énonçant sa volonté plutôt qu'en restant prise dans une posture de façade qui ne fait que recevoir l'intention masculine. Elle dit qu'« il faut savoir rester naïve et faire bander les professeurs de ces charmes de jeunes apprenties » (*P*, p. 131) : nommer la naïveté, c'est savoir la déjouer. L'impératif « il faut » renforce cette connaissance des codes patriarcaux : la lucidité procure une capacité d'agir. Dès l'instant où l'on sait qu'on est ingénue, on ne l'est plus. Parallèlement, Cynthia communique la volonté de commettre l'inceste en ayant une relation sexuelle avec son père : « [...] qu'il me prenne enfin, que ça finisse, qu'on en finisse avec cette tension de toujours entre les pères et les filles [...] » (*P*, p. 50), et plus loin : « Sans doute aurait-il mieux valu qu'il me viole alors qu'il en était encore temps [...] » (*P*, p. 164). Cette dernière citation soulève l'enjeu de l'agentivité ambivalente de la voix, puisque le *je* se retrouve en position d'objet supplanté par l'impératif « aurait-il mieux valu ». Cynthia ne fait alors que perpétuer une logique dans l'espoir de se soulager, d'« en finir avec ce qui ne cesse de traîner depuis toujours » (*P*, p. 165), soit les préjugés psychologiques que son père lui inflige. Le désir de la narratrice a une fin bien précise. Cynthia se place donc comme sujet-objet en oscillant entre le désir de se soumettre à la volonté masculine, pour plaire ou pour « en finir », et celui d'y répliquer par le verbe. Amélie Michel explique comment la narratrice, par l'écriture, parvient à piéger les hommes dans leur propre jeu : « D'une part, en adoptant un rôle stéréotypé de femme objet, soumise au désir masculin, la narratrice se présente elle-même comme un corps instrumentalisé [...] D'autre part, en prenant la parole, la narratrice se pose en sujet autonome [...] » (Michel, p. 136) – « [...] [elle] dit non et ils disent oui [...] » (*P*, p. 23) : même si ce *non* est violé par la parole masculine, dire *non*, c'est déjà *dire*.

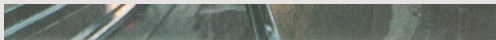
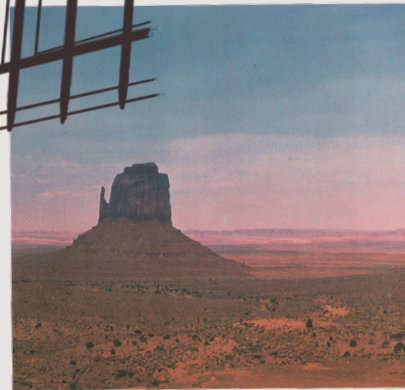
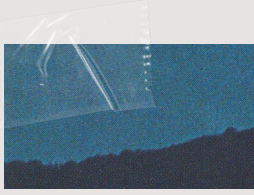
En somme, les deux textes convergent sur le plan de l'autorité patriarcale qui s'exerce sur les personnages féminins de la narratrice et de Britney Spears ; ils diffèrent en ce qui a trait au rôle des personnages féminins relativement au culte de la jeunesse et du désir émis par les hommes plus âgés. *Putain* et *Pour Britney* ont ceci en commun qu'ils représentent la figure du père comme possesseur du corps de sa fille, en l'empêchant de faire des choix de son libre arbitre. Le père punit aussi : chez celui de Cynthia, c'est la voix de Dieu qui est invoquée dans son discours, alors que pour celui de Louise et de Britney, c'est la morale d'une société patriarcale responsabilisant la victime qui est mise en œuvre pour culpabiliser la jeune fille. Les deux textes divergent sur le point du pouvoir d'agir de la femme quant au culte de sa jeunesse et au désir sexuel qu'elle suscite. Chez Arcan, la jeune femme contribue consciemment à ces dictats, alors qu'elle y adhère inconsciemment chez Chennevière. La jeune Britney subit l'idéalisation de sa beauté et de son âge par les hommes comme l'animateur de télévision ; elle est dépeinte en tant qu'objet vers qui le désir est projeté sans qu'il ne puisse y répondre ou y répliquer. Cynthia se positionne davantage en agente qui décide elle-même d'être objet. C'est en aspirant à une apparence jeune et en suscitant le désir des hommes plus vieux qu'elle s'octroie une subjectivité. Elle renverse les rapports de force, bien que ce renversement prenne appui « sur les mêmes stratégies de pouvoir que celles qui sont critiquées par [elle-même] [...] » (Michel, 2019, p. 145). Si les deux textes se rejoignent sur l'influence de la figure patriarcale, c'est sur le traitement de cette influence par la femme qu'ils diffèrent. Alors qu'en racontant l'histoire de Britney et celle de la petite Louise, Chennevière dénonce les discours patriarcaux, pour Arcan, « ce n'est pas tant à les dénoncer qu'elle s'emploie, plutôt à les relayer. » (Boisclair, 2017, p. 276) ♦



#### BIBLIOGRAPHIE

Arcan, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 187 p.  
Baril, Audrey (2007), « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61-90.  
Boisclair, Isabelle (2017), « Écho : faire entendre la voix père », dans Isabelle Boisclair et al. (dir.), *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 259-276.

Chennevière, Louise (2024), *Pour Britney*, Paris, P.O.L. Éditeur, 132 p.  
Delvaux, Martine (2017), « Les hommes de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair et al. (dir.), *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2017, p. 243-257.  
Michel, Amélie (2019), « La violence énonciative dans *Putain* de Nelly Arcan : entre intériorisation et renversement des rapports de pouvoir liés à la sexualité », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3, p. 133-147.



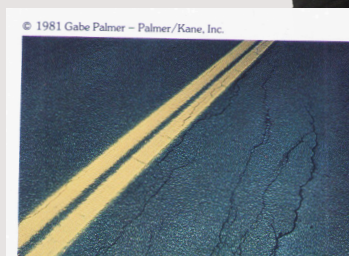
Victor Aymé Lesage

# Brûler l'enfance pour sortir du feu paternel : exploration sémiotique du code de couleur de *Out of the blue*

Traumavertissement: ce texte traite de violence sexuelle et de suicide



Dans son film *Easy Rider*, sorti en 1969, Dennis Hopper (1936-2010) explore la fin de l'âge d'or des hippies. Deux motards libres comme l'air, après avoir exploré les promesses d'une Amérique libre, finissent leur route sous les balles d'un conducteur redneck. Leurs motos brûlent dans un champ, la liberté abandonnée sous les débris d'un métal chaud, fatigué par la route. Comme l'annonçait cette fin brutale, la contre-culture des années soixante n'a pas su tenir ses promesses d'amour et de libération. Quand Hopper revient à la réalisation en 1980 avec *Out of the blue*, c'est dans une vie ponctuée par les bouffées de cigarettes, les gorgées d'alcool et les piqûres d'héroïne qu'il représente la génération d'*Easy Rider* et de leurs enfants. Dans ce cadre et sous les paroles de la chanson de Neil Young (1945) « Out of the Blue » que Hopper avait entendu à la radio durant le tournage du film, on suit l'histoire d'une jeune fille nommée CeBe, jouée par Linda Manz (1961-2020), et de son père Don, joué par Dennis Hopper lui-même.

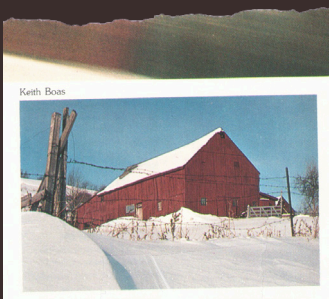


Au début du film, Don est sur le point de sortir de prison, terminant une peine de cinq ans dont il a écopé après avoir causé la mort d'une trentaine d'enfants dans un accident de camion de marchandises lourd, alors qu'il jonglait entre sa fille et sa bouteille de whisky. La jeune fille, dont le destin semble scellé par les traumatismes de sa famille, tente de s'en émanciper en se réfugiant dans les paroles d'un Elvis défunt et d'un Neil Young écouté à l'ère du punk, déjà périmé, dix ans après sa gloire, mais finira par se retrouver aspirée dans l'agonie de sa cellule familiale. Son père, ravageant tout en tentant de ressusciter un passé mort et enterré par l'accident originel, finit par détruire l'avenir de sa famille. Après avoir échappé à une tentative de viol perpétrée par son père et son ami, l'adolescente poignarde son père, puis elle et sa mère se suicident en explosant la carcasse du vieux camion paternel, abandonné jusque-là sur le bord de la route. L'anéantissement de la structure familiale de ces personnages mis en scène tout au long du film transparait dans sa grammaire visuelle. Cela étant dit, la manière dont le code visuel du film présente cet enjeu reste floue. Cette analyse propose d'élucider cette trame en s'intéressant au code de couleurs du film, plus particulièrement aux couleurs bleues et rouges qui en sont des points pivots narratifs importants. Je tenterai de démontrer à partir des théories de l'interprétation du langage visuel de Catherine Saouter que les couleurs principales du film, le bleu et le rouge, symbolisent l'anéantissement de la structure familiale de CeBe. «*Out of the blue and into the black*» (Young, 1979)

<sup>1</sup> Le plan iconique d'un signe étant l'objet qu'il représente.

La théorie de l'interprétation du langage visuel que Catherine Saouter développe dans son ouvrage *Le langage visuel* se base sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Saouter explique que l'image est un signe complexe dont le piège interprétatif réside à n'en saisir que le résultat de l'interprétation en omettant ce qu'elle nous donne à voir, l'aspect plastique du signe (Saouter, 1998, p. 73). Elle développe l'idée que « [c]onstruire un énoncé sémiotique est une interprétation, d'où l'importance de précisément saisir et analyser les composantes qui le constituent, à savoir ici, celles du langage visuel. » (L'autrice souligne, *Idem*) Elle élabore davantage sa théorie en affirmant que le langage visuel joue sur deux plans, les plans plastique et iconique<sup>1</sup>, et que c'est la composition puis l'actualisation de ceux-ci qui viennent fonder l'interprétation. Le plan plastique est en quelque sorte la matière qui forme un objet, les possibilités de formation d'un signe, alors que le plan iconique est ce que le plan plastique peut représenter. Par exemple, lorsqu'un enfant forme le visage d'un chat avec de la pâte à modeler, la pâte à modeler est sur le plan de la plasticité du signe « visage de chat en pâte à modeler » et la représentation du chat est sur le plan iconique, étant la représentation par le plan plastique de quelque chose d'autre que de la pâte à modeler. C'est lorsque l'on met en relation ces deux plans que l'on interprète un signe ; c'est « [l']articulation des deux plans [qui] bâtit une rhétorique qui guide un processus d'interprétation, tant et aussi longtemps que certaines lois de l'iconicité restent valides. » (*Ibid.*, p. 78-79) Il est important de noter que dans cette configuration théorique, l'interprétation est un mouvement qui transforme un signe. Ce n'est pas, ici, l'exégèse d'un objet, mais sa transformation. Ainsi, tout mouvement que l'on perçoit dans un signe est une interprétation. Dans *Out of the blue*, la bouteille de whisky que boit Don est interprétée comme suit : A) Bouteille de whisky dans la main de Don B) Don boit le contenu de la bouteille C) La bouteille est bue et Don est maintenant saoul. Dans un défilement d'images, il y a une infinité d'interprétations qui se produisent simultanément. C'est la tâche de l'analyste de circonscrire et de découper de manière déductive le signe analysé : « Toute l'image est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation. » Dans les termes d'une analyse cinématographique, on pourrait considérer que la construction de la signification de l'image et son interprétation se fait par l'enchaînement des images-sons qui défilent en nous, nous faisant comprendre des objets dont la signification évolue d'image en image. Par exemple, on pourrait se figurer l'image d'un camion passant sur la route, dépassant les cadres du plan, puis voir l'image d'une explosion. Le spectateur-ice comprendrait ici qu'un camion a explosé. Ce n'est que par l'enchaînement et la mise en relation avec son environnement, son interprétation, que l'on se figure que le camion a explosé. C'est une composition de plusieurs plans plastiques et iconiques de représentation. Pris au sein d'un film complet, on peut affirmer que toute interprétation se poursuit jusqu'à la fin du métrage, emprunte des directions distinctes, puis se conclut. Ainsi, un même symbole se construit tout au long d'un film. C'est le cas ici des couleurs bleue et rouge, dont la signification évolue à travers tout *Out of the blue*.

Le premier plan du film prend place quelques secondes avant l'accident de camion. Plan fixe, le camion bleu de Don passe devant une grange rouge. Il y a ensuite des plans montrant CeBe déguisée en clown rouge, et Don vêtu d'un gilet en blue-jeans installé dans le cockpit rouge du camion. CeBe joue avec son ours en peluche. Elle chante la chanson d'Elvis (*Let Me Be Your Teddy Bear*) : « put a chain around my neck and lead me anywhere », ce à quoi son père répond : « Am I as sexy as Elvis ? » en prenant une gorgée de whisky. « Yeah, you could be if... » (Hopper, 1980, 01:45) répond-elle. Ils s'embrassent et continuent de se chamailler dans leurs jeux père-fille alors que, la caméra nous montre un autobus scolaire rempli d'enfants. C'est cet autobus qui sera percuté et détruit par Don quelques courts plans plus tard. Après cette vision d'horreur, CeBe sort d'un cauchemard en sueur d'un cauchemar. Cinq ans viennent de passer. Sa maison à l'atmosphère bleutée du matin l'accueille à la sortie de son souvenir. Cette scène ouvrant le film pose les premières pistes pour interpréter les deux couleurs qui m'intéressent. Pour l'instant, le bleu, couleur du camion et de la veste de Don, symbolise la présence de Don, du traumatisme qu'il cause, et une force en mouvement. La couleur rouge, quant à elle, couleur de la grange, de ce qui est immobile et du costume d'halloween que porte la jeune fille, se rattache à elle. Lorsque CeBe se réveille dans la maison baignée de la couleur bleue, la présence du père dans sa vie, malgré son absence physique, est ainsi suggérée. Celui-ci sort imminemment de prison et est sur le point de revenir dans la vie de son enfant.



Après la mise en scène de l'accident, la caméra nous montre une CeBe dormant dans l'ancien camion laissé à l'abandon. Au matin, on la voit défilier le long de la route, faisant du pouce aux voitures. Elle est entièrement vêtue du même blue-jeans que portait autrefois son père. Le nom d'Elvis, brodé d'un fil rouge, se trouve sur son dos. On la voit vivre sa vie d'adolescente rebelle. Elle visite sa mère, joue de la guitare, brûle des photos de la femme d'Elvis, écoute de la musique rock, etc. Dans une courte scène, elle fume une cigarette en parlant à ses idoles musiciens défunts :

Everybody left me, my father left me, Johnny Rotten left me, Sid Vicious left me, and now you, the king, has to leave me. I know you don't understand. It's just not the same without you [...] I'm gonna make enough money by being a rockstar [...] I'm gonna be like you, just wait. (Hopper, 1980, 00:10:40)

Elle associe ici ses idoles à son père. Elle semble perdue, tout en étant rattachée à son père par son accoutrement bleu. Elle réinterprète et met en scène par son propre corps sa figure paternelle qui, avant l'accident, était un symbole de liberté décomplexée, de virilité émancipée. Par l'incarnation qu'elle en fait en portant les vêtements de son père, elle se réapproprie un symbole qui, malgré sa défaillance, était vecteur de confiance lorsqu'elle était enfant. Elle se fait actrice d'une promesse d'émancipation tout en étant subordonnée par l'image paternelle. Lorsqu'elle visite son père en prison, elle troque le denim pour un accoutrement de fille modèle, un pull rouge étroit, alors que son père est habillé en bleu. En présence de son père, elle se dévêt de sa libération ; elle redevient momentanément la jeune fille du camion. Le bleu qui représentait déjà le père se voit, dans cette partie du film, repris comme symbole d'émancipation pour une adolescente toujours contrariée par l'autorité parentale, malgré les murs d'un pénitencier qui empêchent son père, pour l'instant, de revenir totalement régir la vie de son enfant.

Juste après, on assiste à la vie courante des soirées de la petite ville qui sert de décor au film. La mère de CeBe (Sharon Farrel, 1940-2023) joue au bowling avec son petit copain et patron, remplaçant de son père. La jeune adolescente écoute des films avec ses amies, insulte les garçons qui essaient de la draguer, tente de rentrer dans un bar sans succès et assiste, à la fin de la soirée, à une scène où sa mère, Kathy, se pique à l'héroïne avec le meilleur ami de son père Charlie (Don Gordon, 1926-2017). Marquée par cette vision, elle réussit à monter dans une camionnette et fugue à Seattle. Elle y vit une journée et une soirée déjantée digne de ses plus grands fantasmes contre-cultures. Une scène la montre à l'aise sur un lampadaire rouge. Elle est enfin en contrôle de la situation. Elle déambule dans les rues, rencontre des jeunes, des hippies, des punks. Malheureusement, cela prend fin lorsqu'au volant d'une voiture où l'intérieur est saturé de rouge, elle cause un accident et est retenue par la police. À la suite de cet événement, elle est suivie par le Dr. Brean (Raymond Burr, 1917-1993), qui s'intéresse à ses problèmes jusqu'à la fin du film. CeBe a vécu momentanément une libération de sa structure familiale ; elle s'est rendue au sein de la contre-culture qu'elle chérit tant et a vécu une expérience qu'elle a commandée par ses propres moyens, vêtue de bleu. Le rouge est apparu lors de son retour à la réalité, au retour des problèmes de sa vie familiale. Les couleurs bleues et rouges évoluent comme des représentantes de deux entités en conflit dans le récit. À ce stade du film, le bleu peut représenter l'envie de CeBe de suivre ce qu'incarne son père ; la liberté apparente, proche d'un *coming of age* classique, mais empreinte de traumatismes. Le rouge prend plutôt la place de sa réalité concrète qu'elle refoule, son monde intérieur. À la fin de sa soirée, le rouge la ramène à sa réalité, à l'appel de sa vie familiale ; il la renvoie dans les bras de son père. Lorsque le Dr. Brean lui demande si elle souhaite rester avec lui pour travailler sur ses problèmes, CeBe répond : « I wanna go home. » (Hopper, 1980, 00:42:47)



Tout de suite après la libération de Don, sa famille organise une fête en son honneur. Don déambule, vêtu de sa veste en jeans bleu, parmi tous les invités qu'il ne semble pas reconnaître. Il n'est plus dans un environnement familial, même dans sa propre maison. C'est lorsqu'il rencontre Charlie au sein de tous les invités, vêtu du même accoutrement que lui, que Don retrouve ses repères. Ils se dirigent tout de suite dans la cuisine pour boire un coup. Une courte ellipse survient et on retrouve la famille et leurs amis à la table. Deux hommes inconnus surgissent dans la scène. L'un d'eux va devant la table pour parler à Don. On comprend rapidement que cet homme est un père de famille dont la mort d'un enfant fut causée par Don il y a cinq ans. Il confronte Don et demande à CeBe si elle connaissait son fils. Les hommes se disputent alors violemment jusqu'à ce que le père endeuillé quitte les lieux. Dans cette scène, le bleu paternel que revêt Don domine tout. La fille ne porte d'ailleurs rien de remarquable. Elle délaisse le rouge qu'elle portait habituellement en la présence de son père au profit d'un habit de fille quelconque. Le bleu que revêtent Don et Charlie semble être ici le seul porteur de signification important pour la suite de l'histoire. Les deux portent la même couleur, un lien de signification se crée entre eux. Dans le plan fixe de la scène de la dispute entre Don et le père endeuillé, ce n'est pas Don qui a le pouvoir, mais Charlie. Don est avachi sur sa chaise au second plan, alors que son ami occupe le premier plan, en contrôle de la situation. C'est même Charlie qui, le premier, décide de mettre à la porte le visiteur inopportun. La scène symbolise l'arrivée de Don dans le décor du film et la subordination de ce dernier à Charlie. On verra plus tard que ce lien symbolique créé par les événements et incarné par la couleur bleue jouera un rôle dans le déroulement de l'histoire. Pour l'instant, on assiste à l'arrivée d'un Don confus par ses cinq ans de prison dans sa structure familiale meurtrie. Le bleu débarque, dominant le rouge qui semble s'être dissipé au retour de Don.

Après sa réinsertion dans la vie de sa famille, Don commence à travailler dans un dépotoir comme chauffeur de *bulldozer*. S'ennuyant parmi les déchets, il décide après un de ses quarts de travail d'emmener sa femme et sa fille pique-niquer sur le bord d'un lac. Il va chercher CeBe à l'école et Kathy au travail, le volant de sa voiture rouge dans une main, une bouteille d'alcool dans l'autre. Sur le chemin, Don se remémore de l'époque révolue où il s'amusait avec sa fille. Une fois Kathy embarquée, la famille maintenant complète se rend à la plage. Sur le chemin, Kathy demande à Don de garder un œil sur la route, voyant qu'il est distrait par son enfant. Don répond : « I ain't gonna get nobody killed. » (Hopper, 1980, 00:55:30)

L'accident qui a envoyé Don en prison plane encore dans l'esprit de la famille. Une fois à la plage, plongés dans une atmosphère bleue qui contraste avec la belle journée que la caméra montrait jusqu'à présent, le père et la fille se font des passes de ballon. Kathy attrape alors froid et exprime son souhait de partir, ce qui cause un conflit entre elle et Don, qui lui reproche d'avoir évoqué l'accident en lui disant de faire attention à la route. Pendant leur querelle, leur enfant chante (*Let Me Be Your*) *Teddy Bear* d'Elvis. Ils décident d'embarquer dans la voiture rouge, venant terminer leur excursion en les ramenant à leur triste réalité. Cette courte séquence du film présente un Don qui, une fois rentré dans sa structure familiale, tente de la reprendre en main en créant lui-même des moments de vies normaux. Or Don, figure de destruction, incarnation de la blessure de sa famille, ne peut que heurter davantage sa famille. Jusqu'à présent le bleu est représenté proche du traumatisme initial et de la lâcheté de Don alors que le rouge ramène les personnages dans la réalité. CeBe est ainsi constamment ramené à la réalité de sa vie dont les jours défilent malgré ce bleu qui la ronge.

La vie continue; Don travaille à la décharge, CeBe se chamaille avec des gens de son âge, etc. Alors que Don travaille, le père qui était venu le confronter lors de sa fête de retour vient à la décharge, échange un mot avec le patron de Don et celui-ci, voyant qu'il est en train de se faire renvoyer, détruit la petite cabane qui sert de bureau à son patron. Ensuite, il va boire un verre avec Charlie et lui raconte sa mésaventure. Charlie, furieux, incombe à Don de se venger. Charlie, qui domine alors l'intention de Don qui se débat, prétextant que ça ne sert à rien, le pousse à l'action. Ainsi, les deux matraquent l'homme à mort devant sa maison. Sans emploi et de nouveau meurtrier, Don panique et se dispute avec Kathy. La vie familiale de CeBe dérape de plus en plus. La journée suivant leur chicane, elle arrive, vêtue de rouge, en retard à l'école et se fait railler par une camarade de classe. Elle ne se laisse pas faire et se venge en bousculant son intimidatrice. Ses actions lui valent plus tard d'être réévaluée par le Dr. Brean qui commence à suspecter l'importance que prend sa vie familiale dans la tournure de son attitude: « I thought things were gonna be better when your dad got home. There's something you're not telling me. What is it, Cindy? » (Hopper, 1980, 01:15:09)



Cette série de scènes met en lumière une nouvelle fois la couleur rouge. Cette dernière, même couleur que celle sur le pull que CeBe porte, se lie progressivement au déchaînement de CeBe, qui se défoule dans son environnement sous la tension qu'instaurent les problèmes de son père. Toute la scène à l'école montre une CeBe habillée en rouge errant vaguement en quête de vengeance, se débattant avec ses tensions intérieures. Après une ellipse, on la ramène chez le Dr. Brean pour la confronter. Chez le psychologue, CeBe porte sa veste bleue. Elle passe de déchaînée à contrainte, de rouge à bleue. Compte tenu des éléments apportés jusque-là, on pourrait croire que le Dr. Brean, lorsqu'il interroge sa patiente au sujet de son père, conteste en réalité, dans la logique narrative établie jusque-là, la valeur positive du bleu qu'elle porte, ce qui la pousse à se taire. La scène rend explicite le fait que CeBe cache quelque chose, qu'elle traite un sentiment enfoui, une frustration non dite qui tentait de se résoudre par elle-même plus tôt lorsqu'elle intimidait son ennemi de classe.

Les couleurs bleues et rouges évoluent  
comme des représentantes de deux  
entités en conflit dans le récit.

[...] le bleu peut représenter l'envie  
de CeBe de suivre ce qu'incarne  
son père; la liberté apparente, proche  
d'un *coming of age* classique,  
mais empreinte de traumatismes.

Le rouge prend plutôt la place  
de sa réalité concrète qu'elle refoule,  
son monde intérieur.

Après la mésaventure de CeBe, on retrouve Don et Charlie en train de se saouler dans la cuisine de la maison familiale. Un conflit éclate lorsque Don réalise qu'il n'a pas l'argent nécessaire pour accomplir ses projets. Don s'énerve puis décide de violer sa fille qui, jusqu'alors, écoute la triste scène depuis sa chambre, se préparant à l'attaque en mettant ses vêtements punks et du gel dans ses cheveux. Les deux hommes forcent la porte de sa chambre pour la retrouver sur la défensive : « Motherfuckers, come in and get me, I'm ready for you. » (Hopper, 1980, 01:23:35) Ils entrent dans sa chambre, puis elle frappe son père. Ce dernier congédie Charlie et se dispute avec sa famille, exigeant que sa fille soit plus féminine. Au même moment, elle pleure avec sa mère : « I hate fucking men! I hate them! I fucking hate them! – I know! I know! I know! – I hate men! I hate them. » (Hopper, 1980, 01:26:40) Son père n'est plus que le symbole de son malheur. Les deux parents sortent de la pièce, laissant leur fille contempler tristement une photo d'Elvis. Don revient plus tard dans la chambre de CeBe pour lui raconter certains de ses souvenirs, du temps qu'elle était encore une enfant, qu'ils étaient proches et s'embrassaient dans le camion de son père, mais CeBe a préparé en cachette une riposte aux événements précédents. Répondant à la tension incestueuse des souvenirs narrés par son père, CeBe prend de force la tête de Don, la frappe, et l'emmène progressivement vers sa culotte pour la lui faire sentir. Don lui dit : « Remember? », avouant ainsi son acte irréparable. Elle lui répond : « You fucking-a right I remember. Do you remember Daddy? » (Hopper, 1980, 01:29:15) Elle poignarde alors son père. Une fois son père mort, elle amène sa mère dans le cockpit rouge du camion, puis fait exploser l'engin, emportant sa vie, celle de sa mère, et tous les souvenirs entourant sa famille. Le dernier plan du film montre le camion qui brûle dans l'atmosphère bleutée d'un jour sur le point de se lever. Après avoir confirmé son traumatisme d'enfance qui résidait dans les violences sexuelles que son père lui a infligées autrefois, la fille s'émancipe en tuant la cause de ses malheurs. Elle se réfugie finalement dans la couleur rouge qui surgit du cockpit brulant dans l'atmosphère bleutée du matin.

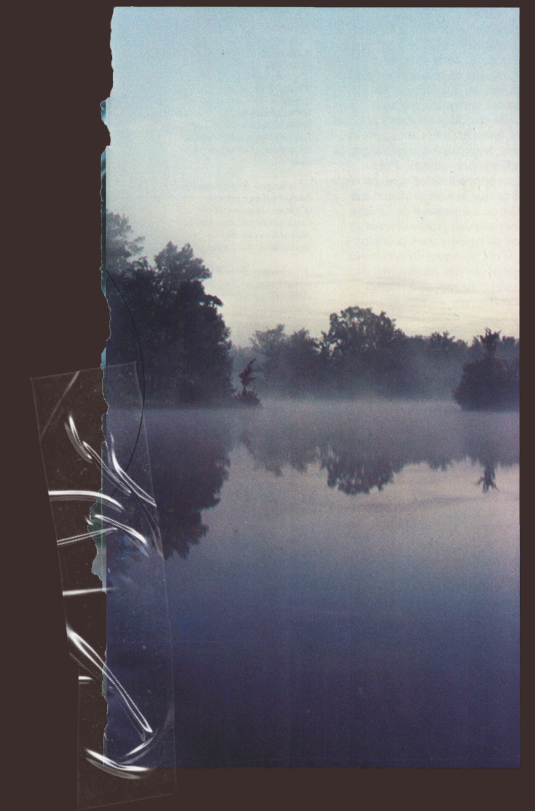


Ces rapports d'interprétations peuvent sembler évidents à l'œil de la théorie de Saouter, mais leurs marques idéologiques sémiotiques internes ne le sont pas forcément. Dans le cinquième chapitre de son ouvrage *La structure absente*, « Vers une sémiotique des codes visuels », Umberto Eco propose que tout langage visuel est doté d'un code à déchiffrer pendant l'interprétation :

L'artiste qui les utilise [les signifiés] les fait devenir signes d'un autre langage et, en fin de compte, institue dans l'œuvre, un nouveau code que l'interprète devra découvrir; l'invention d'un code inédit œuvre par œuvre [...] reste une des constantes de l'art contemporain : mais l'institution de ce nouveau code s'effectue dialectiquement par rapport à un système préexistant et reconnaissable de codes. (1972, p. 233)

Pour tenir compte de la structure de la signification d'un film et l'interpréter, il faudrait apprendre à la décoder au-delà de sa disposition plastique initiale. Combinée à celle de Saouter, qui a jusqu'à présent servi de base à l'analyse des couleurs du film, la théorie d'Eco peut être considérée comme une proposition d'interprétation du code visuel cinématographique qui cherche à déceler la structure langagière interne de l'image en mouvement. Les couleurs rouge et bleue d'*Out of the blue* constitueraient ainsi un système de signification qui évoluerait à travers les images. Tout au long du film, on peut considérer que ces couleurs prennent des chemins d'interprétation conjoints. Nous avons d'abord proposé que bleu semble commencer son chemin interprétatif en tant que représentation du père et du traumatisme, alors que le rouge débute son chemin en tant que représentation du personnage principal. Le bleu s'est ensuite greffé aux envies de libération de ses protagonistes, qui se sont vu de ce fait déterminer par la figure paternelle et traumatique. De cette manière, dans sa quête, CeBe s'est vue subordonnée sans qu'elle ne s'en rende compte par son père. Il lui était impossible d'échapper à sa figure paternelle qui la renvoyait systématiquement vers son intérieur rouge refoulé. Quand Don sort de prison, le bleu prend la forme du voile du traumatisme qui revient dans la famille. Ce bleu porté par Don absorbe et détruit tout autour de lui, liant la famille aux magouilles de Charlie. Par exemple, Don conduisant la voiture rouge tente de reprendre en mains sans succès la vie de CeBe. Il tente de reconstruire un simulacre de la vie de sa fille qui, comme le camion qu'il a détruit cinq ans auparavant, finira par faillir sous sa route. Juste avant la fin, le rouge ressurgit dans les vêtements de la jeune fille qui tente de vivre normalement malgré les tensions de sa famille. Elle se libère momentanément par la violence, mais finit par se faire rattraper par cette dernière lorsqu'elle est interrogée par le Dr. Brean qui commence à découvrir que se cachent derrière les agissements violents de CeBe sa réminiscence progressive des violences incestueuses qu'elle subit avec son père. Cette découverte du traumatisme par la spectateur-ice à la fin du film lorsque Don tente de violer CeBe s'opère en réalité tout au long du film par l'agencement des couleurs au sein du métrage. Par leur rapprochement symbolique avec les éléments auxquelles elles se greffent, les couleurs du film ont opéré une sémiologie qui les a rendus signe et thérapie du traumatisme. Les deux couleurs, lorsqu'elles entrent en collision pendant le métrage, disputent leurs significations jusqu'à répondre à une logique conflictuelle et faire immerger un sens caché, celui de la violence que traite la fille tout au long du film. Ce dialogue de symbolisation se conclut alors sur son éclatement, sa mort, la dissolution de la famille de CeBe par sa redécouverte de ses traumas. Son traumatisme originel, incarné par le bleu, n'est pas celui du camion, mais celui des violences incestueuses qu'elle a vécues dans son passé. Tout le film représente, par un système langagier créé par le bleu et le rouge, le processus de découverte, la réception de ce trauma d'enfance et son émancipation par la jeune fille.

La sphère familiale dépeinte dans *Out of the blue* est présentée par le bleu et le rouge. Les deux couleurs entrent en relation tout au long du film. Leur interprétation se meut dans un réseau de significations à mesure que les images défilent jusqu'à représenter l'anéantissement de la famille de la jeune fille. Ce qui clôt le film, c'est une CeBe qui s'est émancipée du joug de son père et qui décide de s'enlever la vie en détruisant le camion, symbole de ses traumatismes d'enfance éternels. Finalement, ce qui brûle à l'aube, ce n'est pas le camion, mais ces tristes couleurs, qui ultimement, ont fini par condamner CeBe, à la faire mourir dès la première scène du film. « It's better to burn out than to fade away. » (Young, 1979) ♦



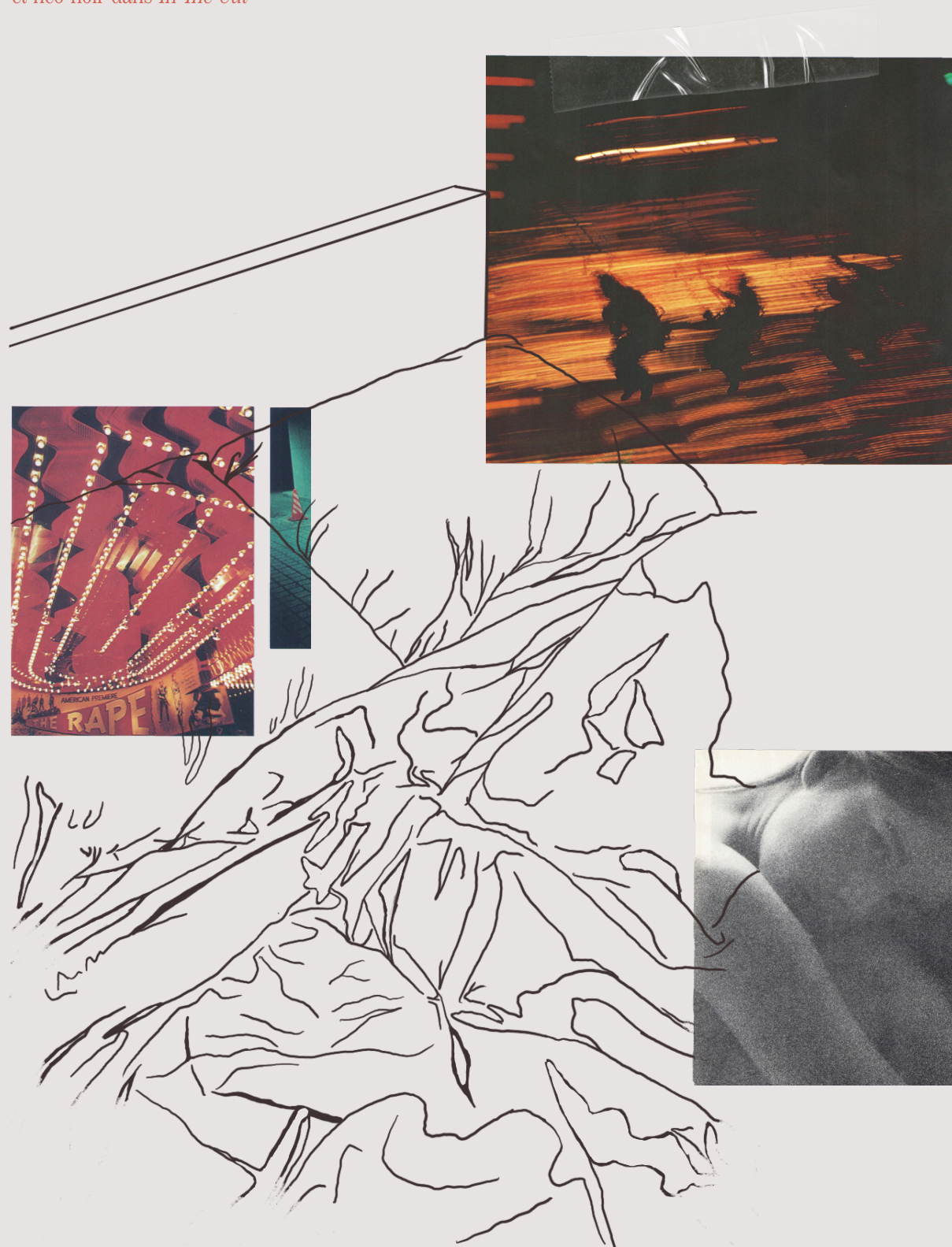
#### BIBLIOGRAPHIE

Eco, Umberto (1972), *La structure absente*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, coll. « Essai », 447 p.

Hopper, Dennis (1980), *Out of the blue*, Discovery Productions, 94 min.

Saouter, Catherine (1998), *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 159 p.

Young, Neil (1979), « My My, Hey Hey (Out of the Blue) », dans *Rust Never Sleeps*, [enregistrement sonore], Los Angeles, Reprise Records, 3 min 47 s.



Laurelou Fontaine

# Une double enquête : désir, violence et néo-noir dans *In The Cut*

Traumavertissement : ce texte contient des descriptions de violences physique et sexuelle

*In the Cut*, film néo-noir érotique réalisé par Jane Campion, reçoit un accueil critique largement défavorable au moment de sa sortie en 2003. On lui reproche notamment l'inefficacité de son intrigue criminelle. Philip French du *Guardian* est d'avis que « the plotting and police procedural aspects of *In the Cut* are perfunctory and unconvincing. » (2003, s.p.) Dans sa critique publiée par *The Stranger*, Bradley Steinbacher écrit : « it aims to be a sexual thriller with a feminist tweak [...], but the film, while certainly sexual on more than one occasion, is rarely thrilling. » (2003, s.p.) Sur son site web, le journaliste Roger Ebert va plus loin : « Meg Ryan does such an effective job of evoking her sexually hungry lonely girl that it might have been better to just follow that line and not distract her and the audience with the distraction of a crime plot. » (2003, s.p.) La critique, en réduisant *In the Cut* à un thriller raté en raison de son sujet érotique, échoue à comprendre le projet de Campion. Dans son adaptation du roman de Susanna Moore (1995), la réalisatrice cherche à faire dialoguer enquête et érotisme en détournant les dualités du film noir classique : détective et femme fatale, victime et meurtrier, bien et mal. En adoptant le point de vue de Frannie, personnage joué par Meg Ryan, à la place du traditionnel détective masculin, Campion mobilise le désir féminin comme moteur d'une autre enquête : celle où la recherche de savoir s'effectue à partir d'une exploration par le corps, le regard et la vulnérabilité. L'enquête criminelle, la figure du détective et l'attrait qu'ils exercent sur l'imaginaire du film noir deviennent les paramètres de l'exploration des désirs romantiques et sexuels de la protagoniste. Sa recherche est davantage dirigée vers la connaissance de soi, précipitée par la violence, que vers la résolution rationnelle du crime. Par ce projet néo-noir, Campion dissèque l'évolution des rapports de pouvoir entre masculinité et féminité, une tension qui parcourt notamment ses films *Sweetie* (1989) et *The Piano* (1993), en la déplaçant cette fois dans l'univers typiquement masculin du crime et de la police. Il s'agira ainsi de montrer qu'*In the Cut* déconstruit les dynamiques de pouvoir traditionnelles entre hommes et femmes et brouille les dualités du genre du noir.

## LE DÉSIR DE SAVOIR : QUÊTE DU DÉSIR FÉMININ DANS UN UNIVERS MASCULIN

« To be running breathlessly, but not yet arrived, is itself delightful, a suspended moment of living hope. Suppression of impertinence is not the lover's aim. Nor can I believe this philosopher really runs after understanding » (1986, p. XI), écrit Anne Carson, poétesse et classiciste, dans l'introduction de son essai sur la nature douce-amère du désir amoureux, *Eros the Bittersweet*. Pour Carson, le mouvement des philosophes vers la vérité est comparable à celui de la personne qui aime vers l'objet de son affection, puisque tous deux se délectent davantage de la prolongation de leur quête, qui est l'espace du désir, que de l'atteinte de son objet. Un mouvement similaire se retrouve dans *In the Cut*, mais la quête extatique que laisse entrevoir Carson est cette fois assombrie par un danger mortifère, typique du film noir.



Dans le néo-noir de *Campion*, Frannie, professeure de littérature, devient, malgré elle, enquêtrice sur son propre désir, en même temps qu'elle se retrouve plongée dans l'enquête d'un féminicide brutal ayant eu lieu dans son quartier. Cette double enquête d'une femme désirante dans un monde hétéronormé et largement masculin est empreinte de danger. Ce qui attire la protagoniste devient aussi ce qui peut la détruire. Le film s'ouvre chez Frannie, où sa sœur Pauline et elle écoutent des chansons d'amour et partagent leurs rêves romantiques. Pauline apparaît aventureuse, poursuivant ses fantasmes jusqu'au bout, allant jusqu'à harceler un homme marié qui l'a quittée. Frannie, au contraire, s'enferme dans son imagination, espérant que les mots lui montrent le chemin à suivre vers ce qu'elle désire. Les confidences des deux sœurs laissent transparaître un paradoxe : leur désir d'une relation amoureuse continue à exister malgré leur déception à l'égard des romances hétérosexuelles. Cet espace domestique fonctionne comme lieu de solidarité féminine où elles peuvent exprimer cette tension, sans danger immédiat. Frannie reçoit un bracelet de sa sœur (*Campion*, 2003, 28:00), censé symboliser le désir de l'amour partagé, et représenter physiquement leurs espoirs. À ce stade du film, ce désir d'une relation apparaît davantage comme une promesse de bonheur pour le futur que comme une menace.

Frannie bascule hors de cet univers protégé de fantaisie en raison de ses recherches sur le *slang*, qu'elle décrit elle-même comme toujours « violent or sexual » (*Ibid.*, 04:14). Par le biais de ses recherches, elle aborde l'univers sombre qui la fascine, se servant de son intellect comme d'un bouclier, dans un mélange de désir et de réticence (Verhoeven, 2009, s.p.). Pour en apprendre davantage sur le *slang*, elle rencontre l'un de ses étudiants dans un bar à l'atmosphère trouble, baigné dans la lumière verdâtre et rouge des néons (*Campion*, 2003, 06:00). Durant leur conversation, l'étudiant, rendu confiant par l'atmosphère du bar, qui encourage le relâchement des normes sociales, lui partage sa croyance selon laquelle le tueur en série John Wayne Gacy n'aurait pas commis les meurtres qu'on lui impute. D'emblée, Frannie semble hors de son environnement, déplacée dans un espace masculin où la violence latente et le regard des hommes déterminent les interactions. Ce basculement de Frannie vers un univers de violence masculine se produit à l'intersection de son intrusion dans le bar et de l'apparition de figures menaçantes et meurtrières. Elle passe de la sécurité de son appartement et de la salle de classe, des lieux où elle maîtrise les codes, à une zone de danger où c'est le pouvoir masculin qui domine. C'est à ce moment que le désir de Frannie commence à se confondre avec une enquête. Dans *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema* (2020), Robert Arnett conclut que le néo-noir se reconstruit moins à ses signes formels qu'à sa volonté de mettre en scène un malaise souvent moral et sexuel propre à son époque, articulé par l'ambivalence du héros, la violence stylisée, l'état onirique et la reconfiguration de la femme fatale, figure dangereuse du noir alliant séduction et manipulation (p. 194-195). *In the Cut* illustre précisément ce malaise en plaçant l'exploration du désir romantique féminin dans le décor de l'enquête d'un féminicide. Ce faisant, le rapport hétérosexuel apparaît comme un synonyme d'incertitude et de danger, une idée qui sera approfondie dans la seconde partie de cette analyse.

LE DANGER DE LA CONNAISSANCE :  
SIGNES, FANTASME ET VIOLENCE

À la suite de la conversation avec son étudiant, Frannie s'esquive. Au détour d'un couloir du bar, elle tombe sur un homme, le poignet tatoué d'un trois de pique, recevant une fellation d'une femme que l'on ne voit que de dos, aux ongles manucurés et aux cheveux blonds. L'image possède une qualité de clair-obscur, et la lumière découpe et fragmente les corps (Campion, 2003, 08:36). Alors qu'elle était jusqu'ici surtout objet des regards, Frannie, dans un geste d'agentivité, devient voyeuse, son regard se porte vers le corps masculin exposé. Cette vision la bouscule, tout en éveillant en elle un fantasme sexuel. Carson écrit : « Eros is an issue of boundaries. He exists because certain boundaries do. In the interval between reach and grasp, between glance and counter glance, [...] the absent presence of desire comes alive » (1986, p. 30). Comme chez la poétesse, c'est la distance entre le connu et l'inconnu qui provoque le désir. Dans la scène du bar, l'identité de l'homme demeure dissimulée par les ombres, qui représentent cinématographiquement ces « limites » qui activent l'élan décrit par Carson. Le désir provoqué chez Frannie est à la fois fantasme sexuel et désir de mettre au jour l'identité du tueur. Cette scène met en marche la double enquête au cœur du film, en étant à la fois rencontre avec le tueur et confrontation du personnage avec son propre désir.



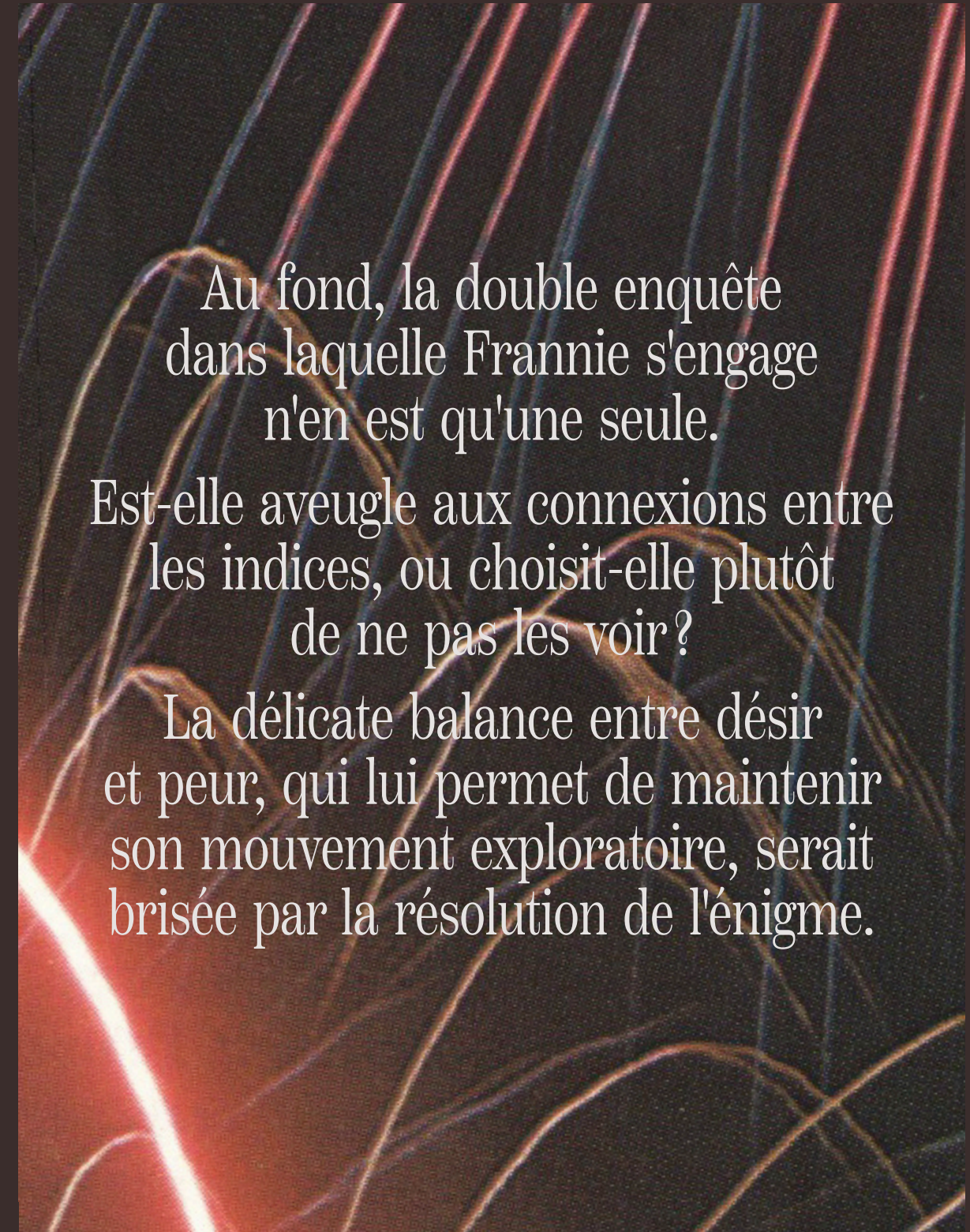
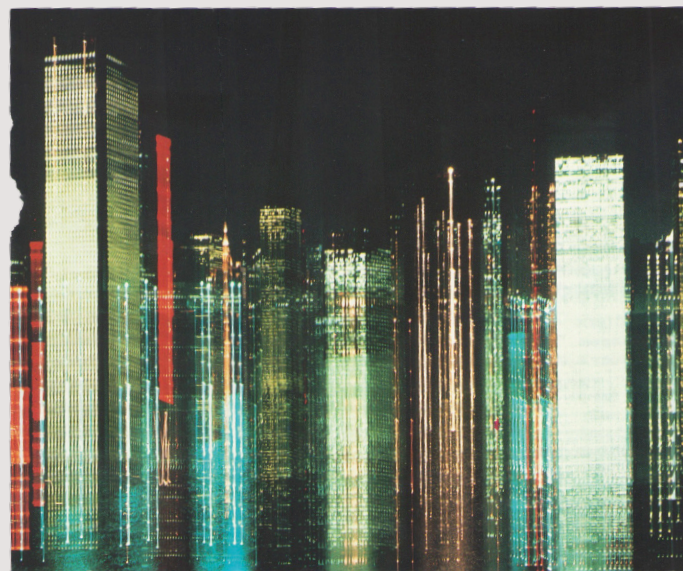
Plus tard, lorsque Frannie discute avec le détective Malloy, qui enquête sur le meurtre d'une femme blonde retrouvée démembrée, elle réalise que l'homme qu'elle a vu dans le bar est le meurtrier. Pire encore, elle s'aperçoit que Malloy possède le même tatouage que lui, et le soupçonne d'être le tueur. Il y a dès lors un brouillage des limites entre la figure du détective et sauveur que représente Malloy, et celle du tueur. L'attrance qui existe entre les deux personnages est indissociable de la méfiance qui s'installe entre eux. Plus précisément, l'intérêt de Frannie pour Malloy est plus qu'un simple désir romantique. Elle cherche activement à entrer dans une zone où son contrôle rationnel est affaibli, où le désir prend le pas sur la connaissance des intentions réelles du détective. Frannie est attirée par quelqu'un qui demeure potentiellement dangereux. Malloy est à la fois un sauveur et une menace, car il pourrait être le tueur, mais aussi car il l'entraîne dans un environnement de violence qui fragilise la capacité de Frannie à lire les signes clairement. Le désir devient alors une forme d'effacement partiel de soi. Frannie entre dans cette situation avec une illusion de contrôle, croyant n'« étudier » que le *slang* et observer le désir et la violence de l'extérieur, mais son désir la mène à y participer activement. Dans *In the Cut*, Frannie occupe ainsi une position qui emprunte à la figure du détective du roman noir, tout en la modifiant.

Commentant le roman néo-noir dont ce film est l'adaptation, John Hodgkins explique que Frannie est comparable au détective classique qui doit déceler les fils d'un complot à travers un ensemble de fragments et de tromperies. Elle observe les indices et présages afin de leur donner un sens (2012, p. 55). Toutefois, là où les figures canoniques du noir reposent sur la puissance du regard, le roman insiste sur la vision faillible de Frannie, qui ne rend pas clairement la réalité : « Frannie cannot “see” the connections between these elements clearly, and is left searching for “signs to help me along” » (Hodgkins, 2012, p. 55). Il est possible d'avancer que le film souligne tout autant la faillibilité de Frannie face à ses déductions. Pour ce personnage rêveur, pris entre désir et crainte, les signes prennent la forme de fragments textuels qu'elle recueille dans un carnet. Dans le métro, cet espace transitoire, suspendu, propice à la rêverie, on la voit recopier des textes affichés au mur : « the still waters of the water under a frond of stars. The still waters of your mouth under a thicket of kisses » (Campion, 2003, 11:33). Plus tard, elle note le mot utilisé par Malloy pour décrire les meurtres : « disarticulated » (*Ibid.*, 16:29). Entre citations romantiques et détails macabres du meurtre, les signes que Frannie recueille se mêlent sans qu'elle n'arrive à identifier le meurtrier, ni à comprendre vers quoi la mène sa quête. Au fond, la double enquête dans laquelle Frannie s'engage n'en est qu'une seule. Est-elle aveugle aux connexions entre les indices, ou choisit-elle plutôt de ne pas les voir ? La délicate balance entre désir et peur, qui lui permet de maintenir son mouvement exploratoire, serait brisée par la résolution de l'énigme.



Dans la première partie du film, Frannie se situe au stade de la naissance de l'élan amoureux, cherchant dans chaque signe, non pas à connaître la vérité, mais à exalter son propre romantisme et la possibilité de continuer à avancer. Cette posture se modifie alors que le détective Malloy se trouve de plus en plus entremêlé à sa vie, envahissant son appartement, lisant ses poèmes romantiques soigneusement notés, l'enjoignant de monter dans sa voiture. Il devient à la fois guide dans l'univers obscur dans lequel Frannie bascule, et source potentielle de cette menace. Plus le film avance, plus les fragments textuels aperçus dans le métro cessent d'être porteurs de rêverie romantique pour accompagner la descente sans peur de Frannie vers l'obscurité : « now thinking back on the course of my passion, I was like one blind, unafraid of the dark » (*Ibid.*, 01:21:09). Miroirs déformés des fragments de texte romantique qu'elle collectionne, Malloy lui tend les photographies des fragments du corps de la victime (*Ibid.*, 21:42), ajoutant ces corps sanglants à la toile de symboles dans laquelle Frannie se retrouve emmêlée.

Durant leur premier rendez-vous romantique dans un bar, Malloy lui dit : « I can be whatever you want me to be » (*Ibid.*, 31:27). Puis il quitte son rôle de séducteur pour aller rabâcher des blagues misogynes avec son collègue Rodriguez, intégrant pleinement un univers masculin qui exclut Frannie. Elle quitte cet environnement hostile, mais il semble impossible à éviter : peu après son départ, elle se fait agresser par un voleur dans la rue, et perd l'une des breloques de son bracelet. Malloy la retrouve, et leur première relation sexuelle est initiée autour d'une mise en scène de l'agression que Frannie vient de subir, alors que Malloy se met dans la peau du voleur pour obtenir des indices (*Ibid.*, 38:29). Leur relation se renforce, et à la suite de l'assassinat de la sœur de la protagoniste, Malloy révèle qu'il n'arrive pas à résoudre l'enquête, en raison de l'inquiétude qu'il ressent pour Frannie (*Ibid.*, 1:37:45).



Au fond, la double enquête  
dans laquelle Frannie s'engage  
n'en est qu'une seule.

Est-elle aveugle aux connexions entre  
les indices, ou choisit-elle plutôt  
de ne pas les voir ?

La délicate balance entre désir  
et peur, qui lui permet de maintenir  
son mouvement exploratoire, serait  
brisée par la résolution de l'énigme.



Toute la relation entre Frannie et Malloy est définie par cette ligne fine entre désir et danger, où se mêlent figure du sauveur et de l'agresseur, victime et femme fatale. Selon Deb Verhoeven, alors que Campion s'identifie habituellement à ses personnages féminins, les entretiens de la réalisatrice laissent apparaître sa réticence à s'identifier à Frannie. Cette gêne semble liée à la complexité de ce personnage au sein du film noir et aux stéréotypes féminins associés au genre, tels que la femme fatale ou la victime (Verhoeven, 2009, s.p.). Or, ni Frannie ni Malloy ne correspondent pleinement aux personnages de la femme et de l'homme fatal, mais s'échangent plutôt le rôle. Frannie incarne une femme fatale néo-noire dont le désir sexuel rend l'homme vulnérable, mais sans être volontairement destructeur. Malloy, en homme érotisé qui entraîne la protagoniste vers un monde dangereux, s'apparente à un homme fatal. Ce brouillage des dualités, caractéristique de l'approche néo-noire de Campion du fantasme hétérosexuel, sera au centre de la suite de l'analyse.



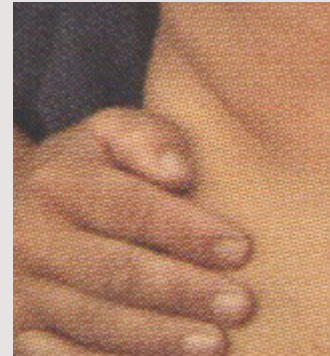
### ENTRE PEUR ET DÉSIR, DANGER ET SURVIE

Lisa French explore les dualités dans le travail de Campion, qui ne les conçoit pas comme des forces en opposition, mais qui s'intéresse plutôt à ce qui existe entre elles, à la manière dont elles se complètent et s'entremêlent. Au sujet de la scène inaugurale du film où Frannie confond, dans une séquence onirique, une chute de pétales de fleurs avec de la neige, elle écrit :

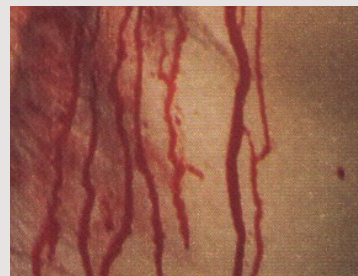
Frannie's fantasy has a dual nature, being her ultimate representation of romance, one that simultaneously embodies heartbreak and allure—just like the petals and snow which are not portrayed as opposites, but things that are alike ; this is the first inkling of a refutation of opposites—that things, or human identity, are neither binary, nor essential (French, 2007, f. 217).

Ce brouillage des frontières, qui s'installe entre toutes oppositions, existe aussi entre Frannie et Malloy. Plus les deux personnages se rapprochent l'un de l'autre, plus ils se rapprochent de ce qui les met en danger. Mais l'attirance de Frannie pour le détective, en qui elle voit la figure du tueur, n'équivaut pas à un désir d'être tuée. Elle cherche surtout à s'associer au pouvoir et à s'appropriier la force qui appartiennent au masculin dans le film noir.

Cette idée prend tout son sens dans la scène où Malloy emmène Frannie en voiture en forêt, une escapade qui apparaît risquée pour elle. Malloy lui remet une arme et lui apprend à tirer (Campion, 2003, 01:13:00). Il résiste à ses avances sexuelles et se contente de l'embrasser sous les arbres, faisant de cette scène un moment romantique, bien que teinté par la menace du tueur qui plane. Frannie est ici emmenée à s'identifier au masculin, occupant un rôle actif dans l'apprentissage de sa propre défense. Dans l'une des scènes finales du film, qui existe comme parfait parallèle de celle-ci, il y a à nouveau subversion des rôles hétérosexuels traditionnels. Malloy est menotté par Frannie, adoptant un rôle passif durant l'acte sexuel (*Ibid.*, 01:40:30). Lorsqu'elle trouve la breloque perdue de son bracelet dans la poche du détective, elle conclut qu'il est le tueur. Malloy est vulnérable et impuissant lorsque Frannie se retourne contre lui. Elle rejoint ensuite Rodriguez, collègue policier de Malloy, dans sa voiture. Dans cette situation, c'est Malloy qui doit s'identifier au féminin et accepter l'attente passive, sans possibilité de porter secours à Frannie.



Dans la scène finale de la confrontation entre Frannie et Rodriguez, le véritable assassin (*Ibid.*, 01:47:00), elle découvre ce vers quoi son désir la conduisait. Rodriguez l'entraîne dans un slow romantique, et son monologue sur l'amour révèle une violence à peine voilée : « you ever been in love? [...] I mean, all women want love, right? What about you? You want love? Wanna be kissed? My guess is, you want it so bad it hurts » (*Ibid.*, 01:50:28). Il aurait tout aussi bien pu dire : « wanna be killed? [...] you want it so bad it hurts », et la signification aurait été la même : l'union romantique implique une subjugation de la volonté féminine par la domination masculine.



Rodriguez demande Frannie en mariage et lui passe l'anneau au doigt avant le meurtre, exécutant une capture mortifère, dans une parodie horrifique du mariage. En travestissant le langage de l'amour, le rituel meurtrier de Rodriguez révèle la violence masculine au cœur du fantasme romantique hétérosexuel. C'est à ce moment que l'enquête du désir et l'enquête criminelle de Frannie deviennent une seule et même enquête. Au moment où elle doit absolument agir, Frannie rompt son indécision et comprend enfin ce vers quoi pointaient les signes. Dans le roman, l'échec de Frannie à interpréter à temps les indices et les motifs mène à son meurtre par Rodriguez (Hodgkins, 2012, p. 55). De son côté, Campion choisit d'imaginer une fin plus salvatrice. Joignant stratégiquement la passivité à l'action, Frannie prétend danser avec le tueur et l'embrasse, lui faisant croire à sa soumission, avant de lui tirer dessus. Couverte de sang, visage horrifié, elle retourne chez elle pour s'allonger dans les bras de Malloy, toujours menotté, visiblement défait (Campion, 2003, 01:53:00). Tous deux ont été changés par leur expérience respective, qui leur a dévoilé l'enchevêtrement de leur désir et de leur pire peur, mais ils sont en vie. Du film noir classique sous le code Hays, qui censurait fortement les représentations de sexualité et de criminalité à Hollywood, jusqu'au néo-noir plus graphique, la sexualité demeure une source de catastrophe dans ce genre, avance Foster Hirsch. Si les sanctions attribuées aux personnages ont évolué, le sexe reste associé à la violence et à l'autodestruction :



[Noir erotic thrillers] offer a vicarious release that, in a sense, endorses the value of sexual fantasy—so long as it remains fantasy. Seeing the consequences of what happens when their alter egos on the screen step out of sexual line, presumably spectators will either reform, if they have strayed, or continue to monitor their sexual behavior (Hirsch, 1999, p. 209).

Campion ne contredit pas cette idée, mais la rend plus ambiguë. Chez Campion, la relation hétérosexuelle n'est pas rédemptrice, ni purement destructrice. Elle constitue un brouillage où les rôles de genre et de pouvoir se déplacent. Elle rend ainsi possible une survie qui passe par une forme de contamination réciproque, plutôt que par la domination d'un genre sur l'autre. Les deux amants se sont entraînés vers l'anéantissement, mais leur union les en a sauvés. Sans Frannie, Malloy n'aurait sans doute pas réussi à découvrir l'identité du meurtrier. Il existait en trop grande proximité avec lui, en tant qu'ami et collègue. Par ailleurs, c'est Frannie qui a servi en quelque sorte d'appât, se plaçant de son propre gré sur le chemin du danger. Il a fallu que Malloy embrasse une forme de passivité féminine, en laissant les événements se dérouler hors de son contrôle, pour que le tueur soit vaincu. Parallèlement, Frannie n'aurait pas eu les moyens de se protéger de la menace sans Malloy, qui lui a appris l'auto-défense. La relation amoureuse est synonyme de danger, et paradoxalement de survie. Il n'existe aucune réponse simple dans l'œuvre de Campion. Les frontières traditionnelles entre les dualités du film noir y sont volontairement effacées, laissant la place à un univers instable où la menace de destruction devient également une possibilité de transformation.



## DÉSARTICULATION DES RAPPORTS ENTRE LES GENRES

Dans *In the Cut*, Jane Campion investit l'univers du film noir en y plaçant un personnage féminin en position de sujet, en transformant une enquête pour meurtre en une exploration du désir féminin. L'observation, par Frannie, de ce monde de domination masculine, traversé par le crime et la violence, amène le film à suggérer que ce qui relie le désir féminin au danger n'est pas simplement une volonté autodestructrice, mais une quête de puissance et de savoir. Paradoxalement, ce savoir ne peut être obtenu qu'à travers la perte d'une perception stable. Ce désir n'est jamais aboli par la violence, mais l'intègre, en faisant un sujet de curiosité, d'attraction et d'effroi. Le savoir obtenu est sombre : le meurtre du véritable coupable par Frannie agit comme une révélation de la violence masculine sous le vernis du fantasme romantique hétérosexuel. La figure du meurtrier n'est pas isolée, mais une représentation extrême de la violence masculine diffuse qui se retrouve dans tout le film. Elle est visible dans les interactions quotidiennes de Frannie avec les hommes de son entourage, dans les espaces sociaux qu'elle traverse et dans les dynamiques hétérosexuelles de désir. Cette révélation représente également un renversement des dynamiques de pouvoir, où la relation amoureuse devient un lieu de porosité entre les êtres. Campion s'oppose à un imaginaire hétéronormé qui enferme la femme dans une position de victime et d'objet du désir masculin, et l'homme dans le rôle de perpétrateur de la violence. Sous son regard, ce sont également les oppositions du film noir classique, telles que plaisir et souffrance, bien et mal, homme et femme, qui deviennent perméables. *In the Cut* fait du néo-noir un lieu où l'exploration du désir féminin et la poursuite de la relation romantique ne mènent ni à une punition ni à une rédemption, mais révèlent la violence à l'œuvre et la possibilité d'une transformation des rapports entre les genres. Le film ne résout pas les contradictions qu'il présente, mais il les assume. Dans *In the Cut*, l'intérêt de l'enquête n'est pas d'identifier le tueur, mais de révéler un monde où désir, connaissance et violence sont indiscernables, et où survivre revient moins à comprendre qu'à savoir exister dans ce monde instable où se brouillent les limites. ♦

## BIBLIOGRAPHIE

Arnett, Robert (2020), « Conclusion », dans *Neo-Noir as Post-Classical Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 193-200.

Campion, Jane (2003), *In the Cut*, 1h 59m.

Carson, Anne (2023 [1986]), *Eros the Bittersweet*, Oxford, Princeton University Press, coll. « Princeton Classics », 208 p.

Ebert, Roger (octobre 2003), « In the Cut », *RogerEbert.com*, en ligne, < <https://www.rogerebert.com/reviews/in-the-cut-2003> >, consulté le 28 octobre 2025.

French, Lisa (2007), « In the Cut. Another social vision », dans « Centring the female. The articulation of female experience in the films of Jane Campion », thèse de doctorat, School of Applied Communication, Royal Melbourne Institute of Technology, f. 211-238.

French, Philip (novembre 2003), « In the Cut », *The Guardian*.

Hirsch, Foster (1999), « Wounds of Desire », dans *Detours and Lost Highways. A map of Neo-Noir*, New York, Limelight Editions, p. 179-209.

Hodgkins, John (automne 2012), « A Dark-Adapting Eye. Susanna Moore, Jane Campion, and the Fractured World of Postmodern Noir », *College Literature*, vol. 39, n°4, p. 46-68.

Moore, Susanna (1995), *In the Cut*, New York, Knopf, 179 p.

Steinbacher, Bradley (octobre 2003), « An Unfortunate Cut. Meg Ryan Bares All in the Name of Bad Art », *The Stranger*.

Verhoeven, Deb (2009), *Jane Campion*, New York, et Londres, Routledge, coll. « Routledge Film Guidebooks », 273 p.



Adel Wassim Sehibi

# Politique de l'interstice : Haraway et la reconfiguration de l'imaginaire frontalier dans le *Manifeste cyborg*

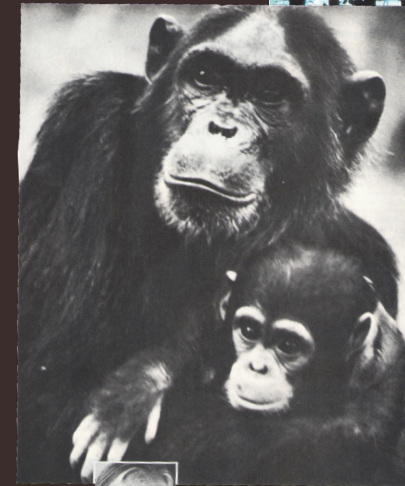
Il serait peu judicieux de cantonner l'imaginaire aux sphères de la psyché et de l'intime quant à ce qui a trait à l'histoire des États-Unis. Ricœur disait de l'imaginaire qu'il avait la possibilité, le temps d'une parole ou d'un texte, de proposer des fictions capables de reconfigurer le réel et de tester leur consistance et leur plausibilité (Chassay, Gervais, 2008, p. 11). La frontière, cette construction spatiale qui délimite les territoires, les ordonne et les catégorise, est intimement liée à l'imaginaire américain. La conquête de l'Ouest s'est faite sous la doctrine calviniste de la destinée manifeste, l'idée selon laquelle l'expansion territoriale vers ces terres « sauvages » était une mission divine ordonnée à la nation américaine. Animés par ce souffle divin, des centaines de milliers de colons se sont déplacés vers l'Ouest, repoussant sans cesse les limites du monde qui leur était connu et de ces terres qui leur étaient « promises ». Cette conquête a aussi grandement été influencée par les idéaux de progrès et de civilisation que les Lumières ont apportés à l'Europe. Chaque nouvel avant-poste et comptoir de commerce apportait avec lui les « promesses » de l'Occident à la nature. L'expansion territoriale américaine était donc une quête de transcendance qui cherchait à intégrer l'ailleurs en soi et à le sublimer. Une fois que la *terra nullius* fut soumise et assimilée, les Américains se sont tournés vers d'autres sphères d'influence pour satisfaire leurs aspirations impériales. Même l'espace, dernière frontière du monde, que l'on pensait inatteignable, a cédé sous les petits pas de l'homme américain. Le *logos* avait alors finalement triomphé dans sa tentative d'asservir le territoire, les bêtes et les corps. Il ne lui manquait plus que la soumission d'un dernier univers : celui de l'individu et de son intimité, qui avait jusque-là été considéré comme inviolable.

Le complexe militaire industriel de la guerre froide amène avec lui la création de microprocesseurs intelligents, d'améliorations cybernétiques et d'autres machines conçues pour changer et contrôler la nature même de l'existence. Dans la peur et la fascination que ces nouvelles technologies suscitent au sein de l'imaginaire collectif, naît un être qui allie la chair au métal : le cyborg. Une fiction dont on ignore si elle est annonciatrice d'un nouvel Éden ou d'un Armageddon potentiel. Donna Jeanne Haraway, une philosophe étatsunienne féministe, répond en rejetant ces deux fictions eschatologiques dans son *Manifeste cyborg* (1985). Elle utilise plutôt cette figure de la science-fiction pour déconstruire le réel établi afin de proposer de nouveaux mythes qui sauraient dépasser les récits fondateurs. La puissance évocatrice de l'imaginaire cyborgien se présente alors comme un moyen de comprendre la réalité à travers de nouveaux spectres, loin des constructions épistémologiques européennes et des dualités antiques qui ordonnent le monde à travers les essences. C'est une tentative de décroquer notre rapport au monde, à l'altérité et à soi. La philosophe transforme alors la frontière en espace de déconstruction des dualismes fondateurs, en y faisant émerger de nouvelles fictions politiques et en brouillant les limites de la fiction et du réel.



Dans son manifeste, Donna Jeanne Haraway s'attaque à trois des frontières qui définissent la dualité nature/culture, une notion qui sous-tend les épistémologies occidentales, mais qui déjà, à l'époque de la parution du manifeste, perd en crédibilité (Haraway, 2007, p. 33). Ces trois délimitations sont la frontière entre l'humain et l'animal, celle entre l'organisme et la machine, et celle entre le physique et le non-physique. Pour ce qui est de la première, sa validité était déjà presque entièrement réfutée au moment de la parution du manifeste : « Au cours des deux derniers siècles, la biologie et la théorie de l'évolution ont en même temps transformé les organismes en objets de connaissance et réduit la frontière entre humain et animal à une légère trace sans cesse re-tracée par les luttes idéologiques et les disputes professionnelles qui opposent les sciences sociales à celles de la vie. » (Haraway, 2007, p. 34) Les avancées de la biologie, de pair avec des théories comme celles de l'évolution, ont permis de rapprocher grandement l'humain à l'animal et de comprendre que sa place au sommet de la chaîne alimentaire n'était peut-être pas son droit divin. C'est dans ce flou entre la bestialité et l'humanité que la philosophe insère le cyborg comme une figure qui annoncerait des accouplements fâcheux (Haraway, 2007, p. 34). Dans l'imaginaire littéraire contemporain au manifeste, plusieurs figures anthropomorphisées faisaient leur apparition. On peut penser aux tortues ninjas de l'univers *Teenage Mutant Ninja Turtles*, par exemple, dont l'anthropomorphisme transgresse et brouille les frontières autrefois sacrées de l'homme et de la bête (Eastman et Laird, 1984).

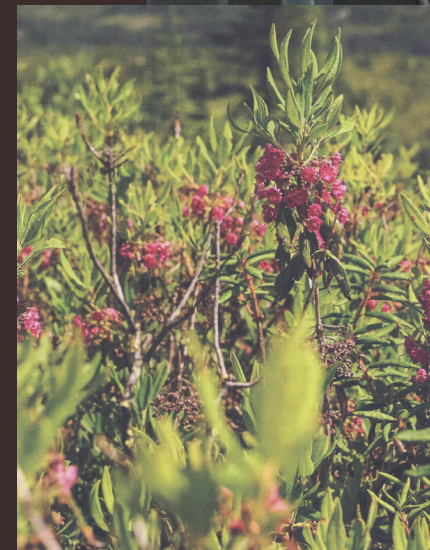
La philosophe s'attaque ensuite à la délimitation de l'organique et du technologique. Historiquement, les outils et les engins que les humains ont utilisés étaient dépourvus de tout ce qui pouvait s'apparenter à une autonomie, voire une conscience. Les machines historiques, selon la théoricienne, ne pouvaient être qu'une pâle imitation du travail de l'homme (Haraway, 2007, p. 35). L'usine pouvait bel et bien produire beaucoup plus de chaussures que le cordonnier, mais aucune d'entre elles ne pouvait rivaliser avec la qualité du travail artisanal. Les constructions technologiques jusqu'alors nous étions subordonnées et il était impossible de pouvoir les conceptualiser autrement. Les machines contemporaines, cependant, semblent penser d'elles-mêmes : elles se reconfigurent, se réécrivent et s'optimisent de manière autonome (Haraway, 2007, p. 34) – si bien qu'elles ouvrent la porte à une idéologie déterministe qui voit dans le développement technique la fin de l'humanité (Haraway, 2007, p. 34). La théoricienne souligne les manières dont notre rapport à la technologie se superposent à notre compréhension actuelle de la nature. Pour mieux comprendre celle-ci, nous repoussons toujours plus loin les limites de notre rapport à la technologie et nous perdons ainsi la certitude de savoir ce qui appartient ou non à la nature (Haraway, 2007, p. 35). On peut penser, par exemple, aux modifications génétiques, aux vaccins ou même aux zoos qui nous amènent à altérer la nature, que l'on croyait l'essence fondamentale, pour mieux la saisir.



Cette entité « nous » n'existe pas avant le texte ; elle émerge plutôt de celui-ci grâce à un processus littéraire qui façonne une identité stratégique.

Ce « nous » n'est ni une essence, ni une réalité ; il est une construction assumée.

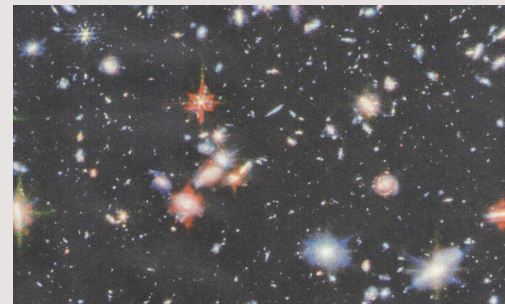
Il se présente comme le fruit d'une stratégie discursive qui s'engendre à travers la répétition du langage cyborgien.



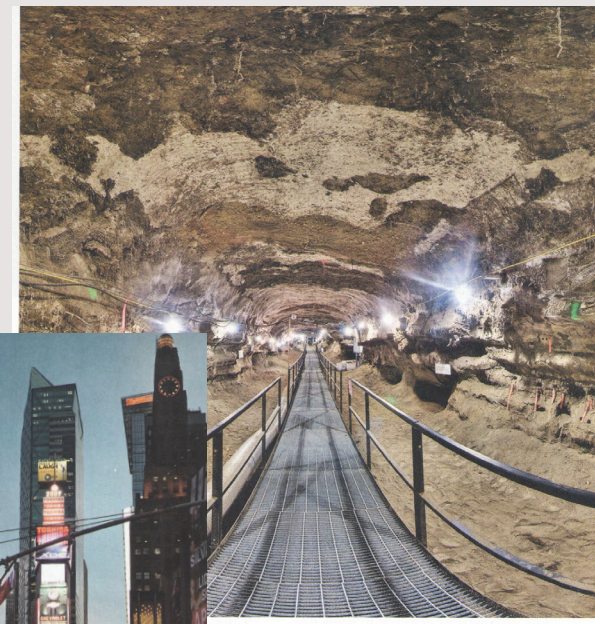
La nature, dans la tradition théologique et philosophique occidentale, est symboliquement liée à l'innocence et à la sagesse. Elle renvoie au jardin d'Éden, lieu mythique de l'origine de l'Homme que la fiction cyborgienne rejette activement (Haraway, 2007, p. 33). L'effritement de la frontière technico-naturelle amène avec lui la perte d'une compréhension métaphysique essentialiste. Haraway dit : « Nous avons perdu l'autorisation d'interpréter, qui fait la transcendance, et avec elle, nous avons perdu l'ontologie, qui fait le terrain de l'épistémologie "occidentale". » (Haraway, 2007, p. 35) Cependant, l'écrivaine n'ouvre pas la porte au cynisme ou à l'absurde face à cette destruction des repères millénaires qu'impose la pensée post-moderne. Elle croit plutôt qu'il est possible pour l'homme de perdurer face aux machines s'il agit consciemment et éthiquement dans le développement des nouveaux cyborgs (machines semi-organiques). Depuis la parution du *Manifeste*, quelques artistes ont exploré l'idée de conceptualiser des mondes peuplés de cyborgs. Dans l'univers vidéoludique de *Death Stranding*, Hideo Kojima propose une expérience de pensée où les machines sont utilisées pour reconnecter les habitants d'une Amérique fictive fracturée. Les prothèses cybernétiques et autres constructions cyborgiennes biotechnologiques, comme les « *Bridge Babies* », s'y présentent comme des cyborgs au service de l'humanité. Ils deviennent des outils de connexion, des ponts entre les communautés, qui permettent encore d'accéder à une transcendance positive et réparatrice.

Enfin, Haraway s'attarde sur la dernière frontière, celle du physique et du non-physique, ou du matériel et de l'immatériel. Elle conçoit cette dernière frontière comme un sous-aspect de la nature et de la technologie. Les machines de son époque tendent à la miniaturisation, mais leur portée semble s'élargir vers un horizon infini et immatériel. Elles s'alimentent directement des rayons du soleil et se propagent par le son, la lumière et la chaleur. Les cyborgs contemporains sont invisibles et ubiquistes, ils appartiennent au monde de l'éther, de la quintessence (Haraway, 2007, p. 36). Depuis la parution du *Manifeste*, l'humanité a fait des plus petits circuits intégrés des engins capables de diriger des missiles intercontinentaux. Nos téléphones sont devenus des extensions de notre conscience. Il nous est dorénavant presque impossible de concevoir l'existence hors du prisme de l'Internet. Les intelligences artificielles de type « *Large language models* » sont maintenant utilisées par une partie considérable de la population comme thérapeutes (Moore et al., 2025). Les élections politiques contemporaines se jouent et se gagnent sur les réseaux sociaux, pour la droite comme pour la gauche (Olaniran et Williams, 2020). Nous traversons une crise ontologique de l'identité où le réel se fond avec le numérique. La miniaturisation du numérique, avec son apparente omnipotence et omniscience, mène activement à une dématérialisation du réel.

Dans ce contexte contemporain dont Haraway a su prévoir l'avènement, la philosophe met de l'avant une nouvelle place que les femmes pourraient occuper : « Les doigts agiles des femmes "orientales", l'ancienne fascination des petites filles de l'Angleterre victorienne pour les maisons de poupées, l'attention forcée des femmes sur tout ce qui est petit, prend, dans ce monde, des dimensions plutôt inattendues. » (Haraway, 2007, p. 37) Elle établit un croisement entre l'attention forcée des femmes pour ce qui est petit socialement et la conception de ces dieux cyborgiens. Dans un monde où la conscience imprègne le matériel, les désavantages physiques des femmes disparaissent. Une possibilité s'ouvre alors pour elles de contester le récit patriarcal normatif : « Il se pourrait bien que ce soient, oh ironie du sort, ces femmes cyborgs dénaturées qui fabriquent des puces en Asie et dansent des farandoles dans la prison de Santa Rita qui, en constituant des groupes, fédèrent efficacement les stratégies de la contestation. » (Haraway, 2007, p. 37)



Le cyborg est une figure de l'interstice, ni homme ni bête. Il appartient autant au monde de l'organique qu'au domaine technologique, et son existence se déploie dans le substrat physique, tout comme dans les éthers de la métaphysique harawayenne. Analyser le cyborg dont traite Haraway comme un être ne lui rendrait pas justice. Pour la chercheuse, il est plutôt un lieu. Un *locus* où les identités convergent et où émerge une pensée politique. Il est la frontière même de toutes les dualités, dont il rejette les essences en célébrant les spectres. Les cyborgs assument leurs prises de positions radicalement opposées aux mythes originels du jardin d'Éden et de la symbiose précédepienne. (Haraway, 2007, p. 32-33) Haraway les présente comme une épistémologie consciemment située : « ils sont les rejetons illégitimes du militarisme et du capitalisme patriarcal, sans parler du socialisme d'État. Mais les enfants illégitimes se montrent souvent excessivement infidèles à leurs origines. Leurs pères sont, après tout, in-essentiels. » (Haraway, 2007, p. 33) C'est dans cette illégitimité que la théoricienne voit un espace fécond pour les identités marginalisées qui n'ont plus à se conformer en son sein. Elles peuvent pleinement y célébrer leurs récits identitaires contraires aux essences sociétales capitalistes, patriarcales et racistes.



Haraway rejette les identités pures. Elle ne peut se nommer féministe, par exemple, sans aucun autre qualificatif : « Nous avons une conscience aiguë de ce qu'en nommant, on exclut. Les identités semblent contradictoires, partielles et stratégiques. » (Haraway, 2007, p. 38) Le genre et la race étant maintenant compris comme des constructions sociales, il devient difficile pour elle et pour tout autre mouvement contestataire d'unifier des groupes sous une seule et même étiquette ; elle renvoie notamment aux fractures au sein du mouvement féministe (Haraway, 2007, p. 39). C'est pourquoi la philosophe trouve pertinent d'établir un nouveau « nous » dans son mythe politique. Une collectivité à la frontière poreuse : la coalition – « l'affinité, plutôt que l'identité » (Haraway, 2007, p. 39). La chercheuse exprime ouvertement son opinion en tant que femme blanche et universitaire, en totale adéquation avec sa proposition selon laquelle le cyborg est un savoir situé. Elle fait appel à d'autres femmes issues soit de réalités sociales différentes, comme Chela Sandoval, soit de points de vue radicalement opposés au sien, comme Katie King, pour illustrer cette politique de la coalition à même le texte. Haraway propose la théorie de l'affinité et la met directement à l'épreuve avec une problématique sociale. Sa méthode ironique illustre ainsi la puissance de sa proposition en la montrant capable de faire coexister les fractures idéologiques au sein d'un même groupe. L'écrivaine du *Manifeste* n'impose pas une solution, elle propose plutôt des pistes à explorer et appelle à leur réactualisation constante : « Les féministes cyborgiennes doivent prouver que "nous" ne voulons plus trouver de matrice unitaire dans une quelconque nature, et qu'aucune construction n'est jamais complète. » (Haraway, 2007, p. 43)



Se revendiquer cyborg, c'est habiter un interstice dans lequel il est possible de réécrire la vie sociale, c'est en appeler à un lieu libéré de l'essentialisme qui se déploie tel un réseau aux embranchements et connexions multiples. La penseuse utilise spécifiquement l'image du circuit intégré pour représenter ce lieu métaphorique : « Je préfère [au lieu] l'image idéologique du réseau, qui suggère une profusion d'espaces et d'identités, et une perméabilité des frontières du corps personnel et du corps politique. » (Haraway, 2007, p. 63) Les circuits intégrés filtrent, modulent et amplifient des signaux électriques. Ils ne sont pas figés, ils sont plutôt pris dans une dynamique de mouvement perpétuel, un modèle dynamique qui promeut la mobilité de ses composantes. La philosophe convoque un imaginaire technologique contemporain pour illustrer des propositions complexes issues des sciences sociales. Le choix de cette image n'est pas anodin, tout comme celui des missiles, des microprocesseurs ou du jardin d'Éden. Ce qui distingue la proposition littéraire d'Haraway, et qui lui confère sa puissance, n'est pas tant l'amplitude de ses idées – sans manquer de respect à son génie intellectuel – mais plutôt la façon dont son récit politique se construit. Le *Manifeste cyborg* est lui aussi un cyborg qui brouille les limites des genres, des sciences, de la fiction et du réel.



L'originalité radicale et la force de la proposition cyborgienne sont contenues dans le fait que le texte est à la fois une proposition théorique et une performance de sa théorie. Le manifeste est un acte langagier qui tente de convaincre son auditoire de conceptualiser un nouveau rapport à la réalité. Pour ce faire, il tire avantage du caractère performatif du langage. La dialectique d'Haraway commence avec une affirmation fabulatrice : « Je vais tenter ici de construire un mythe politique ironique qui soit fidèle au féminisme, au socialisme et au matérialisme. » (Haraway, 2007, p. 29) Elle présente d'emblée l'entreprise langagière qu'elle tente d'accomplir, un mythe qui rejetterait une idée de perfection et une prétention à la vérité par l'ironie. C'est un concept qui se déploie comme une stratégie discursive chez la philosophe : « L'ironie est une histoire de tension produite lorsque l'on veut faire tenir ensemble des choses incompatibles parce que deux d'entre elles, ou toutes, sont vraies et nécessaires. » (Haraway, 2007, p. 30) Au cœur de cette construction ironique s'élabore la figure du cyborg, qui se présente d'abord comme une figure, puis un lieu. Le pari que lance la philosophe avec ce manifeste est de fédérer plusieurs courants des sciences sociales en une seule construction langagière fictionnelle (Haraway, 2007, p. 30).

Haraway ne se contente pas de décrire le terme « cyborg » : elle œuvre à l'avènement de cette identité. C'est un acte qui relève de la performativité du langage, comme en traite Judith Butler dans son texte *Trouble dans le genre* (1990). Pour Butler, le genre est une construction identitaire qui s'opère à travers la répétition discursive et corporelle des normes sociales. Les individus sont poussés à adopter deux fictions identitaires : le masculin ou le féminin, des idéaux qui n'existent pas préalablement, mais qui, à travers leurs énonciations constantes et la répétition des normes de genres, arrivent à exister (Butler, 1990, p. 266). Ici, c'est le processus qui maintient ces fictions en place « la performativité ». L'acte d'énonciation de Haraway reprend, de manière analogue, la performativité discursive de Butler : la philosophe propose une identité qui doit être en mesure de se reproduire et de se maintenir en place afin de convaincre son auditoire de la pertinence de sa proposition. Elle met en place un « nous » au courant du texte, pour inclure les personnes qui s'identifieraient à la fiction cyborgienne dans son manifeste. Cette entité « nous » n'existe pas avant le texte ; elle émerge plutôt de celui-ci grâce à un processus littéraire qui façonne une identité stratégique. Ce « nous » n'est ni une essence, ni une réalité ; il est une construction assumée. Il se présente comme le fruit d'une stratégie discursive qui s'engendre à travers la répétition du langage cyborgien.

Le concept de performativité de Butler se base sur celui d'itérabilité développé par Jacques Derrida, une notion qui propose qu'une des propriétés fondamentales d'un signe se situe dans sa capacité à être reproduit, répété et cité, si bien qu'il sera reconnu comme « même » dans un contexte autre que son contexte original (Derrida, 1972, p. 387). Cependant, le philosophe français affirme qu'il n'existe pas une itérabilité pure, puisque l'interprétation du signe ne connaît pas de bornes : cette itérabilité est pour lui transcendante. Elle est capable de réfracter le sens du signe, de lui donner de nouvelles significations en le libérant de ses contraintes, en le citant de travers, en le parodiant. C'est cette faille du langage que Haraway exploite pour construire son propre mythe. L'usage de l'ironie dans la construction du mythe cyborgien révèle alors toute sa pertinence. En effet, le cyborg est le rejeton illégitime du complexe militaire industriel (Haraway, 2007, p. 33). Il reste issu de l'imaginaire de la violence, mais il n'est pas limité par les conditions de sa naissance. Dans l'origine corrompue du cyborg, la philosophe voit une possibilité de le détourner et le réinterpréter à travers l'écriture manifestaire. Le signe y est réfracté et éclaté en une multitude de sens autres, le symbole de mort cyborg devient symbole de vie.

C'est ainsi qu'Haraway déploie l'imaginaire du cyborg. Une figure qui est née du complexe militaire industriel capitaliste et qui est capable de le critiquer de l'intérieur, comme de l'extérieur. Le terme condense des systèmes d'oppressions sociales complexes en une seule figure. La philosophe peut ainsi l'utiliser pour renvoyer au patriarcat, au racisme systémique ou encore au capitalisme. Cette construction langagière renvoie aussi à la complexité du monde contemporain. Comme nous l'avons déjà évoqué, notre univers se « cyborgise » à travers la dissolution des frontières de l'homme et de la bête, de l'organique et du technologique, du matériel et de l'immatériel. Le terme de cyborg peut même être utilisé pour faire référence à des individus ou à des collectivités, comme le démontre son usage pour parler du *Livermore Action Group*, un groupe contestataire de la course à l'armement nucléaire (Haraway, 2007, p. 38). Dans le système cyborgien qu'imagine Haraway, chaque cyborg est une entité dotée d'agentivité qui modifie le fonctionnement du réseau à travers ses actions et ses idées.



Haraway donne une connotation si importante et large à la fiction cyborgienne que l'imaginaire qu'elle développe finit par intégrer des objets technologiques très spécifiques tout autant que de nouvelles propositions d'organisations sociales. Cette densification référentielle contribue aussi fortement à l'hermétisme du texte, qui apparaît comme un choix délibéré et essentiel à la proposition théorique. En effet, le *Manifeste cyborg* n'est pas une lecture facile. C'est un texte qui maintient le lecteur en difficulté, autant par son fond que par sa forme. Il fait appel aux *gender studies*, à des lectures marxistes, aux philosophies des Lumières, à une connaissance vive et critique des technosciences et à tout un amas de références théoriques mêlant les sciences appliquées aux sciences sociales. Sa proposition théorique se transforme alors en une construction hybride qui incite à dépasser la séparation des disciplines académiques par rapport à leurs objets. L'écriture cyborgienne devient alors une approche intellectuelle audacieuse qui n'hésite pas à aborder des sujets tels que la biologie à l'aide des outils de la sociologie, ou à envisager l'essor technologique en s'appuyant sur les théories féministes. Le *Manifeste cyborg* est donc un appel à concevoir la réalité comme un tout en relation, un circuit intégré... Il devient un appel à construire de nouvelles épistémologies cyborgiennes qui font coexister toutes les sciences, contrairement aux approches académiques occidentales qui ont grandement contribué à distinguer les objets et les méthodes de chaque science.

Haraway tente de donner vie au cyborg à travers l'acte discursif. Son texte est une mise en abyme de son propos, un commentaire qui adopte la logique de son objet. En évoquant constamment la construction fictive du cyborg, la philosophe conçoit un savoir réel et consciemment situé. Elle réussit alors son pari théorique, qui était de concevoir un nouveau mythe ironique capable de faire concorder les dissonances de tous les courants qui l'habitent à travers sa critique des mythes originaux. Elle y dénonce les dualités et frontières que ces mythes imposent par des violences symboliques et réelles en manifestant la richesse d'une approche qui célèbre les potentialités de l'existence. Des possibilités d'exister que les Lumières, dans leur tentative de comprendre le monde et l'individu, ont réduites à l'extrême (Mirna, 2019, p. 17-18). Édouard Glissant rappelait que, dans le mot « comprendre », il y a un mouvement qui clôture : « le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. » (Glissant, 1990, p. 206) C'est ce même mouvement, celui que Glissant a critiqué à travers la poétique de la relation et les théories postcoloniales, que Haraway critique à son tour par le cyborg et les théories féministes : ce désir d'imposer un récit à l'autre pour mieux le comprendre, de lui assigner une fiction essentialiste qui referme les possibilités pour lui d'exister.

Il ne s'agit donc plus de comprendre, mais de cohabiter avec l'Autre dans toutes ses potentialités, comme nous le rappellent Haraway et Glissant. Malheureusement, l'histoire américaine s'est faite dans un mouvement d'appropriation du territoire et de ses populations, l'idée d'un tout qui absorbe un ailleurs. Haraway nous incite à nous défaire de cette idéologie englobante et vorace qui a maintenant pris pour cible le monde de l'intériorité et des individualités. À travers la fiction politique du cyborg, elle crée un espace où les individus peuvent s'allier autour de désirs et de buts communs. Elle établit un lieu qui est régi par la volonté et l'agentivité de ses membres, et non pas par les récits identitaires et essentialistes auxquels ils réfèrent. En élaborant une construction fictionnelle aussi puissante que le cyborg, l'autrice arrive à synthétiser et retourner contre lui-même la puissance de l'imaginaire américain de la frontière. L'instant d'une parole, d'un discours, elle arrive à proposer une nouvelle fiction capable de reconfigurer la réalité. Elle harmonise la dissonance des fictions féministes, socialistes et matérialistes à travers un imaginaire dont seul le complexe militaire impérialiste colonialiste américain pourrait être le géniteur. ♦



#### BIBLIOGRAPHIE

Boyadjian, Mirna (hiver 2019), « De l'opacité contre les dérives de l'empathie », *Esse Arts + opinions*, n° 95, p. 16-23.

Butler, Judith, (2008 [1990]). *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 284 p.

Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais, « L'imaginaire, un bref rappel », *Paroles, textes et images: Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Figura, vol. 1, n° 19, 2008.

Derrida, Jacques (1972), « Signature événement contexte », dans Jean Claude-Margolin (dir.), *Marges*, Paris, Minuit, p. 365-393.

Eastman, Kevin et Peter Laird (1984), *Teenage Mutant Ninja Turtles #1* (K. Eastman et Peter Laird, ill.). Mirage Studios.

Glissant, Édouard (1990), *Poétique T.3: Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanches », 241 p.

Haraway, Donna Jeanne (2007 [1985]). « Manifeste cyborg : science, technologies et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », traduit de l'anglais par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, dans Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), *Le manifeste cyborg et autres essais*, Paris, p. 29-105.

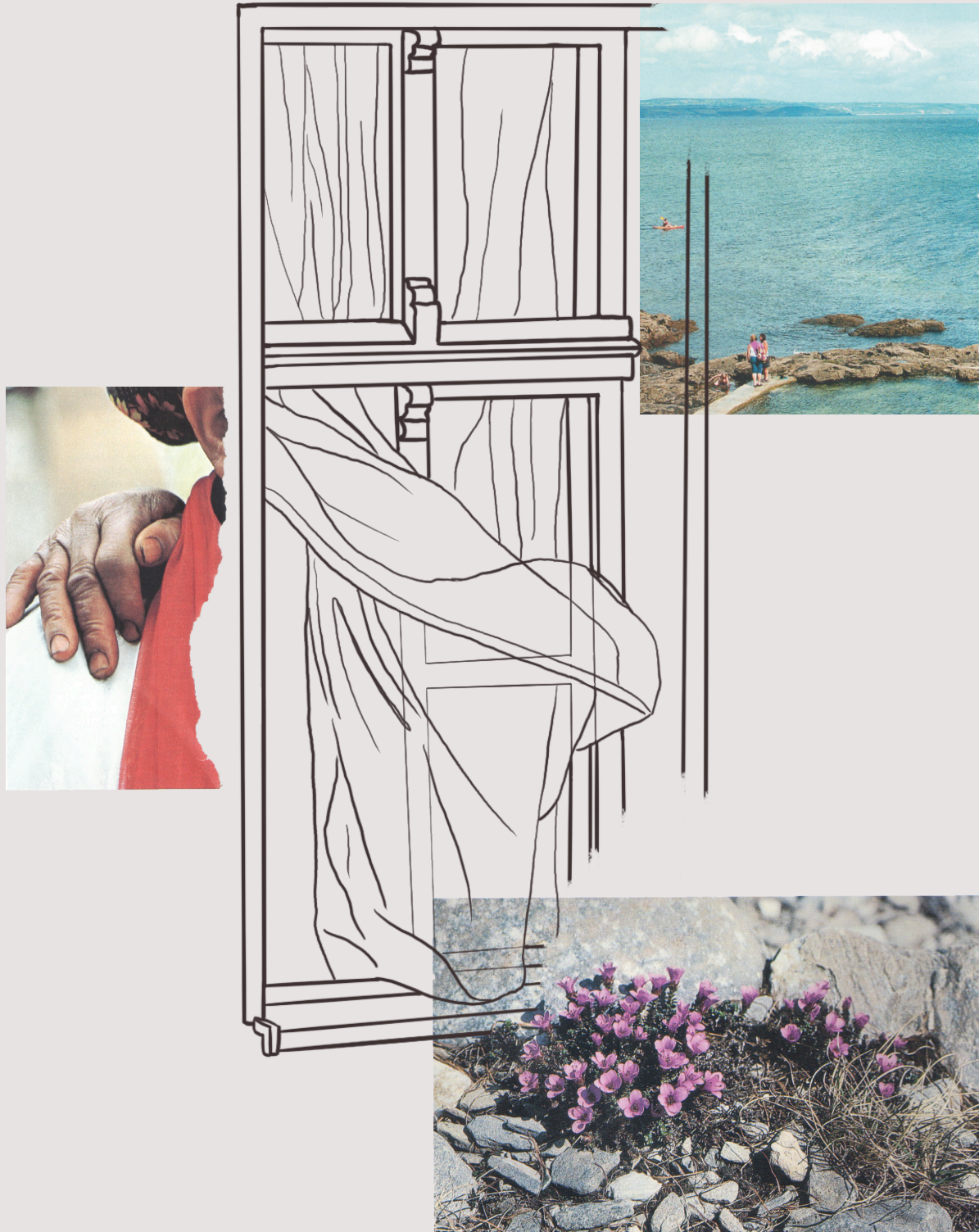
Haraway, Donna Jeanne (2007 [1988]). « Savoirs situés : Question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », traduit de l'anglais par Denis Petit et Nathalie Magnan, dans Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), *Le manifeste cyborg et autres essais*, Paris, p. 107-143.

Kojima, Hideo (directeur, scénariste) (2019), *Death Stranding* [jeu vidéo], Kojima Productions.

Moore, Jared et al. (2025), « Expressing stigma and inappropriate responses prevents LLMs from safely replacing mental health providers », dans *FACCT'25: proceedings of the 2025 ACM Conferences on Fairness, Accountability and Transparency*, Athènes, p. 599-627.

Olaniran, Bolanle et Indi Williams (2020), « Social Media Effects: Hijacking Democracy and Civility in Civic Engagement », dans Jones, John et Micheal Trice (dir.), *Platforms, Protests, and the Challenge of Networked Democracy*, Londres, p. 77-94.

Steinmetz, Rudy (1993), « Esthétique de la répétition (Duchamp/Derrida) », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 2, p. 45-60.



Marilou Bessette

# Je te parle donc nous sommes : le lien conversationnel comme construction d'un espace sécuritaire dans *Le Livre d'Emma*

La fiction s'inscrit fréquemment dans une perspective englobant plusieurs disciplines. L'art s'installe en support à un nombre de représentations sociales, politiques, éthiques, morales, et encore. En effet, plusieurs penseur·euse·s et artistes se mobilisent pour créer, dans leurs œuvres, des lieux communs qui s'établissent en espaces nécessaires à l'élaboration de dynamiques d'émancipation collective et individuelle. Dès lors, il est intéressant d'observer cette tendance artistique sous une lunette analytique relevant d'un éventail de théories : féministes, antiracistes, intersectionnelles, queer, ainsi que plusieurs autres. Marie-Célie Agnant fait partie de ces artistes dont les œuvres s'inscrivent dans ces représentations à potentiel analytique, notamment avec son roman *Le livre d'Emma*. On y retrouve Emma, une patiente en psychiatrie dans un hôpital montréalais à la suite du meurtre de sa fille. On suit le processus d'évaluation d'Emma par le docteur MacLeod. La patiente refuse de parler en français, s'exprime uniquement en créole. Flore, une interprète, est engagée comme intermédiaire entre la patiente et le corps médical. L'œuvre s'articule autour du lien que permet l'échange d'expérience des deux femmes ainsi que dans leur opposition au système dominant. La relation entre Flore et Emma se construit simultanément à un espace sécuritaire. Le renversement de la narrativité coloniale au cœur de la conversation leur permet une autodéfinition commune et individuelle. L'analyse de la relation entre les deux protagonistes peut se faire à l'aune de l'intersectionnalité : sont sollicitées les identités de femmes et de personnes racisées, et c'est de cette rencontre qu'émane le besoin d'espace pour exister. Cette analyse suit la trajectoire de trois principaux aspects, soit la construction d'un espace sécuritaire par la conversation, le renversement du savoir occidental par l'exclusion des figures dominantes et l'autodétermination par le renouvellement de la voix historique.

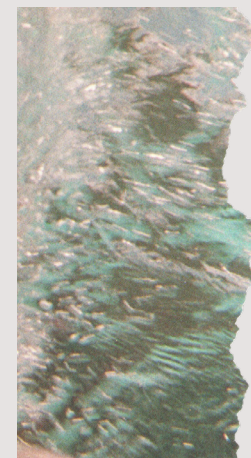
## LA CONVERSATION COMME CONSTRUCTION D'UN ESPACE SÉCURITAIRE INTÉRIEUR

D'abord, dans *Le livre d'Emma*, le rapport dynamique entre les deux protagonistes installe la possibilité d'un espace sécuritaire. Il s'agit d'un lieu abstrait, en dehors de la corporalité des scènes, puisqu'il s'installe dans la relation discursive affiliant les deux femmes. En effet, elles entretiennent entre elles une relation double; celle d'une femme racisée à une autre, et celle d'une patiente à une interprète. Flore est, dans le récit, appelée à assister le psychiatre traitant Emma: cette dernière ne veut communiquer autrement qu'en créole haïtien, que le docteur MacLeod, francophone, ne saisit pas. La relation entre Flore et Emma s'établit donc d'abord dans un rapport de compréhension linguistique mutuelle. Par le détachement de la corporalité marginalisée vers une ouverture discursive propice à l'identification mutuelle, l'espace sécuritaire du langage se crée en riposte aux systèmes de domination.



Selon Patricia Hill Collins, l'espace sécuritaire, essentiel à la réappropriation identitaire des femmes racisées, est un lieu propice au partage d'expériences uniques issues d'une existence teintée par un (ou plusieurs) système(s) de domination. Dans le roman d'Agnant, ces systèmes sont ceux du racisme et du sexisme. En se redéfinissant mutuellement par la conversation dans un lieu retiré de ces systèmes, les protagonistes redeviennent sujets. Elles se permettent mutuellement d'exister à partir de leur échange de fond (leur expérience) et de forme (leur langue). Elles se servent de miroirs en se permettant de prendre place en tant que corps dans l'espace, sans la restriction imposée par les systèmes dominants. À partir de cette analyse métadiscursive du texte, il est possible d'affirmer que les protagonistes font preuve d'agentivité telle que l'entend Sara Ahmed, c'est-à-dire que la contrainte du mouvement sur les corps marginalisés s'efface lorsqu'ils se placent comme sujets dans un espace revendiqué (2024, p. 62). Dans le roman, cet espace revendiqué créé par la conversation est sécuritaire. Hill Collins évoque d'ailleurs que « ces espaces ne sont pas simplement sécuritaires, ils constituent des lieux privilégiés pour résister à l'objectivation comme Autre » (1990, p. 179). En conversant jusqu'à une reconstruction du soi par la mémoire, les deux femmes résistent à leur statut d'altérité.

La notion de la nécessité d'un espace sécuritaire conversationnel se déploie, entre autres, à l'aide de figures et d'images évoquant la restriction physique. Il est important de souligner la thématique de l'enfermement qui est au cœur de l'œuvre. En effet, Emma est contrainte à un lieu où Flore et le docteur MacLeod la visitent. Cette condition est représentée négativement dès les premières pages du livre. On y compare la parole marginalisée à un insecte restreint: « la voix d'Emma bourdonne, comme un insecte prisonnier derrière une vitre » (Agnant, 2019, p. 16). Cette figure marque le besoin d'espace et représente la restriction physique d'Emma. La notion d'intériorité de l'espace sécuritaire conversationnel relève de cette restriction du mouvement: il est impossible pour les protagonistes de bouger physiquement, ce qui les pousse à construire leur espace habitable en outrepassant les limites du matériel. Hill Collins évoque, quant à ces espaces intérieurs, que « même si des limitations physiques confinent la quête de l'héroïne noire à un lieu spécifique, "nouer des relations complexes donne de la profondeur à sa recherche identitaire à défaut d'une expansion dans l'espace" (Tate, 1983, xxi) » (1990, p. 197). Les protagonistes œuvrent donc dans un détachement du corps tout au long du roman. D'abord en dépeignant la fuite vers un espace organique, lorsque Flore « [a] l'impression que [son] esprit quitte la chambre et s'en va voguer sur le fleuve en compagnie d'Emma » (Agnant, 2019, p. 2). Puis par la représentation de la cohésion relationnelle hors des limites du réel et du langage, alors que Flore remarque que « quand [Emma et elle] discut[aient], il lui [Emma] arrivait de [regarder Flore] comme si elle voulait aller au-delà des mots qu'elle prononçai[t], à l'intérieur même de [sa] pensée, pour traquer en [elle] la vérité » (*Ibid.*, p. 45). Ce détachement du corps pour créer et protéger l'espace sécuritaire est un fil narratif du *Livre d'Emma*. La construction identitaire par la conversation, dans l'espace abstrait du lien affectif, est nécessaire pour les protagonistes, victimes de marginalisation. Elles ne bénéficient pas, contrairement aux membres des sociétés dominantes, d'une définition émanant de la prise d'espace des corps « normatifs », ici blancs et masculins. Jina Fast, philosophe critique de la race et des études de genre, évoque ces notions du rapport identitaire entre les corps et l'espace dans son texte *In Defense of Safe Spaces*, soutenant que



for normative identities, space can open up around the self, enabling more options and a positive conception of a self as embraced and reflected in the dominant world. But, for those who fall outside the lines of normative identity, space becomes limiting, often negatively impacting available concrete options as well as the way one represents oneself (2018, p. 14).



L'espace sécuritaire dans lequel se placent Emma et Flore est donc créé à même une conversation alliant le partage d'expérience et la mémoire de la marge, permettant l'enrichissement et la bonification mutuelle de leur identité. La perspective intersectionnelle de la théorie de l'espace sécuritaire de Hill Collins (notamment par la représentation d'une riposte conversationnelle à la domination systémique) se dessine donc de façon hors-matérielle dans le texte d'Agnant. Cette abstraction se place en opposition à la thématique de l'enfermement matériel qui contraint la relation à un huis clos.

Le personnage de Mattie, une aînée émanant des souvenirs de la protagoniste, énonce à l'attention de la jeune Emma, dans un récit enchâssé : « on peut emprisonner ton corps, petite, [...] mais promets-moi que ton âme sera toujours libre comme un oiseau » (Agnant, 2019, p. 127). Ce conseil appuie efficacement la dimension intergénérationnelle de la recherche d'espace sécuritaire pour les femmes racisées. La perspective analeptique du double récit permet aussi de confronter l'idéal passé à la réalité présente : comme quoi, dans un système masculin blanc, la marginalisation et l'oppression se révèlent inévitables. La construction du lien conversationnel entre Flore et Emma est manifeste de ce recours à l'abstraction en vue de la liberté.

## PRATIQUES D'EXCLUSION : LA SYNECDOQUE DU DOCTEUR MACLEOD COMME ALTÉRITÉ DOMINANTE

Ensuite, une lecture symbolique du *Livre d'Emma* permet de situer le personnage du docteur MacLeod comme figure marginalisante issue de la culture dominante. Dans un texte sur la représentation culturelle du médecin, le philosophe de la santé Alexandre Klein discute du

rôle de la figure mythique du médecin que relaye la fonction apostolique : [soit de] permettre [...] la cohésion sociale et la mobilisation individuelle autour d'une gouvernance médicale qui a pour fonction essentielle d'assurer la domination du corps médical sur le territoire de la santé (2014, p. 73).

À partir de cet énoncé, il est possible de mobiliser l'analyse stylistique des personnages du livre en affirmant que, par sa position sociale et son antipathie face à l'altérité, le docteur MacLeod est un représentant de « l'ordre idéalisé », soit celui de la blanchitude masculine contre laquelle les protagonistes doivent collectivement et individuellement se défendre. Stylistiquement, la figure de la synecdoque, soit celle où une partie est sollicitée afin de substituer un tout, est une invocation analytique intéressante. Par sa position socioculturelle mêlée à son caractère de fermeture, le personnage du docteur MacLeod s'érige de façon synecdotique, en servant de matérialisation et de corporalité aux différents systèmes opprimant les personnages, grâce à sa position positivement connotée. Non seulement l'incompréhension de MacLeod quant à la condition d'Emma, mais aussi l'instrumentalisation de Flore par le docteur, le placent dans une position de domination et de refus d'aller à la rencontre de l'Autre marginalisé. Flore, en narratrice, relève « qu'[elle] n'[est] rien d'autre qu'un banal instrument entre les mains du docteur MacLeod et de son comité » (Agnant, 2019, p. 41). En découle la position relationnelle des deux femmes qui nécessitent l'espace conversationnel sécuritaire pour se définir en défiant les limites de la domination. Hill Collins affirme que « pour apprendre à parler "d'une seule voix authentique, les femmes doivent « franchir » les cadres et les systèmes dominants et créer leur propre cadre" (p. 34) » (1990, p. 178), d'où l'importance de la relation entre Emma et Flore, qui permet de restreindre l'étendue de la domination symbolique et systémique du docteur MacLeod. Cette relation s'oppose à l'oppression par le langage du « docteur MacLeod [qui] n'a que ce mot à la bouche [à l'intention de sa patiente] : étrange » (Agnant, 2019, p. 38).



La représentation de l'espace sécuritaire conversationnel en riposte à la domination de la figure de MacLeod ne s'arrête pas là. Hill Collins décrit les espaces sécuritaires en affirmant que « de tels espaces deviennent moins sécuritaires s'ils sont partagés avec des personnes qui ne sont ni femmes ni noires » (2019, p. 192). L'espace sécuritaire se solidifie donc lorsqu'il crée dans la marge un nouveau centre, ce qui explique que « comme stratégie, les espaces sécuritaires reposent sur des pratiques d'exclusion tout en visant ultimement une société plus juste et inclusive » (*Ibid.*, p. 192). Dans le roman, cette pratique d'exclusion vise particulièrement le docteur MacLeod, figure emblématique du système. Par l'exclusion de celui-ci, les femmes créent leur espace et partagent leurs expériences (sensibles et mémorielles) sans la pression de l'autre dominant qu'il incarne. Ce processus est surtout possible grâce à la langue, du fait que les femmes sont d'abord dans une relation interprète/patiente. L'espace créé par la compréhension entre les femmes se fonde à partir des racines culturelles et symboliques du langage, ce que Flore comprend rapidement :

[elle] constate que le médecin ne pourra jamais trouver les clés qui lui permettraient de dégager les manifestations de l'inconscient dans la trame du récit de sa patiente, et l'ordre des événements et la langue n'y sont pour rien. Le langage demeure le grain de sable dans l'engrenage. [Ils] parl[ent] la même langue, le docteur MacLeod et [elle], mais [ils] n'emplo[ient] pas le même langage (Agnant, 2019, p. 67).

À de nombreuses reprises, tout au long du récit, le docteur s'efface, se retire physiquement ou psychiquement. Autrement dit, plus l'espace sécuritaire se solidifie, plus le docteur disparaît. S'effectue un renversement de l'espace réservé à la prise de parole des différents groupes: « dans le silence de la chambre, la voix du docteur MacLeod semble se cogner aux murs, aux montants de métal du lit, aux vitres épaisses des fenêtres » (*Ibid.*, p. 14). Le discours du docteur perd, narrativement, de sa signification; il est impossible de savoir ce qu'il évoque. Celui d'Emma, au contraire, est narrativement multiplié, il prend constamment de l'importance. En parlant à Flore, elle est finalement entendue. Son discours porte une multiplicité d'histoires et de mémoires: certains chapitres relatent, par le biais de récits enchâssés, les vies des ancêtres de la protagoniste. Le savoir valorisé par le roman est celui du sensible de l'expérience et de la mémoire, connaissant le savoir académique du docteur comme plus faible en importance. Le docteur ne peut pas écouter Emma, puisqu'il ne la comprend pas. Or, la voix d'Emma est la seule porte d'accès à sa psyché, que le docteur a le devoir de déchiffrer. L'exclusion (symbolique d'abord, physique ensuite) de ce dernier est donc essentielle à la construction de l'espace sécuritaire, puisque celui-ci prend son ampleur « en échappant à la surveillance des groupes plus puissants » (Hill Collins, 1990, p. 193), groupes qui sont stylisés, dans l'œuvre d'Agnant, par la synecdoque du personnage du docteur MacLeod.



RENVERSEMENTS HISTORIQUES :  
AUTODÉTERMINATION NARRATIVE PAR  
LE CRI ET LA FUSION IDENTITAIRE

Il est nécessaire de revoir les notions de savoir colonial, de mémoire collective issue de la domination, ainsi que les conséquences que l'idéologie dominante hiérarchisante pose quant à l'autodétermination de certaines sociétés.

Dans un texte sur l'écriture de l'histoire, Frédéric Sallée, historien, soulève une problématique quant à la passation historique. Il évoque que « depuis l'Antiquité, le vainqueur – et surtout le dominant – est celui qui détient le pouvoir de l'écriture et qui est libre de retranscrire sa vision du passé mais aussi de faire disparaître les traces de celui qu'il juge néfaste à l'incarnation de son autorité » (2019, p. 31). Dans une perspective intersectionnelle, ce « vainqueur », tel qu'établi par Sallée, se présente comme étant la culture dominante (masculine et blanche), alors que l'histoire effacée relève des sociétés marginalisées (dans ce cas racisées). Dans *Le livre d'Emma*, l'écriture formelle et physique et du docteur MacLeod comme validité de la parole et la nécessité de l'adoption de ses mœurs coloniales comme processus d'évaluation psychiatrique représentent symboliquement cet aspect culturel de l'histoire. La protagoniste, Emma, s'exprime à cet effet en affirmant qu'« [elle] en [a] lu, [elle] aussi, de ces livres, où l'histoire est tronquée, lobotomisée, excisée, mâchée, triturée puis recrachée en un jet informe » (Agnant, 2019, p. 26).



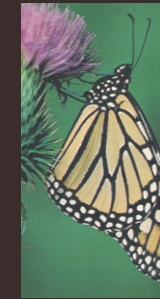
La revendication d'une histoire racontée d'un nouveau point de vue est possible grâce à l'espace sécuritaire créé par la relation entre les deux personnages. C'est dans cet espace, à partir de la relation interprète/patiente qui permet une chambre d'écho linguistique, que les femmes se soutiennent et se développent mutuellement et ce, à travers l'écoute et le renouvellement du savoir, soit celui de l'oralité. En effet, par les récits des ancêtres d'Emma revalorisés par leur émergence au sein du lien conversationnel, la parole marginalisée prend sa place dans l'espace. Dans un texte établissant l'oralité comme revendication sociale, le philologue Paul Zumthor note que « [la communication orale] fait entendre, collectivement et globalement, le discours qu'[une] société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture » (2008, p. 169). C'est d'ailleurs un enjeu au cœur du travail de Flore qui évoque, au début du roman, qu'« avec Emma, [elle] traduit non pas des mots, mais des vies, des histoires. La sienne, d'abord » (Agnant, 2019, p. 19). Ce processus ne peut que s'effectuer dans un espace conversationnel sécuritaire, tel que l'évoque Hill Collins : « on peut écrire pour un public anonyme et sans visage, mais l'acte d'utiliser sa voix requiert une personne qui écoute et nécessite donc d'établir une relation » (1990, p. 183).

Outre l'oralité, la voix et ses registres sonores sont un aspect important de l'œuvre étudiée. Tout au long du roman, le cri est un élément symbolique essentiel à la revendication du soi dans un lieu de domination. Hill Collins intègre, dans sa théorisation de l'espace sécuritaire, une citation de Barbara Christian, critique littéraire féministe noire qui propose qu'« être capable d'utiliser tout le registre de sa voix, essayer d'exprimer la totalité de soi-même, est une lutte récurrente dans la tradition des écrivaines (noires) » (*Ibid.*, p. 176). En effet, le cri a une portée symbolique pour le personnage d'Emma, qui dit, à propos de sa parole : « nous hurlons pour toutes celles à qui on refuse le droit de se faire entendre » (Agnant, 2019, p. 64). À de nombreuses reprises, le personnage d'Emma utilise le cri pour se faire entendre, mais se sert aussi de Flore (en tant qu'interprète) comme d'un magnétophone. Emma construit, à partir de son expérience, un discours, une nouvelle perspective sociologique. Flore, par la traduction, porte le discours en elle d'abord (au sein du lien par la conversation), puis hors d'elle, vers un certain centre. En se plaçant comme intermédiaire linguistique, elle porte la voix et le message d'Emma plus loin même que l'espace conversationnel qu'elles construisent. C'est à partir de Flore que la parole d'Emma peut exister dans un monde issu de la culture dominante. Pour Bernard Rordorf, théologien, « tous ceux qui sont dans la misère ont besoin que quelqu'un fasse entendre leur cri. Ils ont besoin, autrement dit, que quelqu'un leur prête sa voix, porte leur cause à la conscience de tous, la défende dans le débat public » (2013, p. 58). En replaçant cette citation dans le contexte d'une analyse littéraire et intersectionnelle, il est possible de dénoter la figure de l'interprète (soit Flore) comme étant défenderesse de la parole d'Emma en la rendant accessible à l'autre dominant. Cependant, c'est l'espace sécuritaire conversationnel qui ouvre cette possibilité : celui-ci est essentiel à une revendication de l'autodéfinition.

Tout au long du roman, le cri est un élément symbolique essentiel à la revendication du soi dans un milieu de domination. [...]

Emma utilise le cri pour se faire entendre, mais se sert aussi de Flore (en tant qu'interprète) comme d'un magnétophone. [...]

En se plaçant comme intermédiaire linguistique, [Flore] porte la voix et le message d'Emma plus loin même que l'espace conversationnel qu'elles construisent.



Ces revendications par l'oralité sont centrales à l'idée d'autodéfinition à partir du miroir de l'interlocutrice dans l'espace sécuritaire conversationnel. En effet, le détachement des corps pour se nouer psychiquement dans un espace de parole crée une fusion entre les personnages de Flore et d'Emma. À la fin du récit (entre autres après la mort d'Emma), les deux femmes ne sont plus qu'une.

Flore affirme ressentir sa présence et son rapport au monde à partir de sa perception et sa compréhension de la vie d'Emma. Elle évoque notamment qu'elle « devien[t] une partie d'Emma » (Agnant, 2019, p. 21), qu'Emma « est déjà une partie d'[elle]-même [de Flore] » (*Ibid.*, p. 37), et qu'elle « ne parv[ient] plus à dissocier [son] existence [de] celle d'Emma » (*Ibid.*, p. 103). Cette fusion causée par la solidification de l'espace sécuritaire permet aux deux femmes de se soutenir dans leur identité individuelle, quand bien même celle-ci serait commune.



Somme toute, le fil narratif du roman *Le livre d'Emma* présente un espace sécuritaire construit par la conversation et la relation entre les deux protagonistes, Flore et Emma. À partir de la fusion de leur identité, elles revendiquent leur droit à l'existence par la figure de la renaissance mutuelle (et continuelle). Elles s'inscrivent dans un langage qui renverse le savoir centralisé en excluant les figures de domination (soit, ici, le docteur MacLeod). Avec une réécriture orale de l'histoire, l'espace sécuritaire

se solidifie dans la fusion et l'exploration du sensible. Ces enjeux et ces revendications se déploient à partir de la lecture intersectionnelle d'un contexte fictionnel qui, sous une lunette d'analyse sociologique, perdure constamment comme un espace de construction identitaire précaire. Les espaces sécuritaires sont essentiels pour établir son identité dans un contexte de marginalisation: le fardeau de la domination sociale, même s'il change de visage, demeure essentiellement le même. Les regards discriminatoires et leur instances normatives sur les identités semblent perpétuels; pour reprendre les mots d'Emma, « tout ce passé n'a de passé que de nom » (*Ibid.*, p.151). ♦

#### BIBLIOGRAPHIE

Agnant, Marie-Célie (2019 [2001]), *Le livre d'Emma*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 168 p.

Ahmed, Sara (2024), « Devenir féministe », dans *Vivre une vie féministe*, trad. Sophie Chisogne, Paris, Hors d'atteinte, p. 53-73.

Fast, Jina (2018), « In defense of safe spaces, a phenomenological account », *Atlantis*, vol. 39, n° 2, p. 61-78.

Hill Collins, Patricia (2016 [1990]), « Le pouvoir de l'autodétermination », dans *La pensée féministe noire: Savoir, conscience et politique de l'empowerment*, trad. Diane Lamoureux, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 174-207.

Klein, Alexandre (2014), « La figure du bon médecin », *Recherche et formation*, vol. 2, n° 76, p. 61-78.

Rordorf, Bernard (2013), « Faire entendre le bruit de la misère », *Revue Quart Monde*, vol. 3, n° 227, p. 53-58.

Sallée, Frederic (2019), « L'histoire est écrite par les vainqueurs », *La mécanique de l'histoire*, Le Cavalier Bleu, p. 29-35.

Zumthor, Paul (automne 2008), « Oralité », *Intermédialités / Intermédiality*, n° 12, p. 169-202.



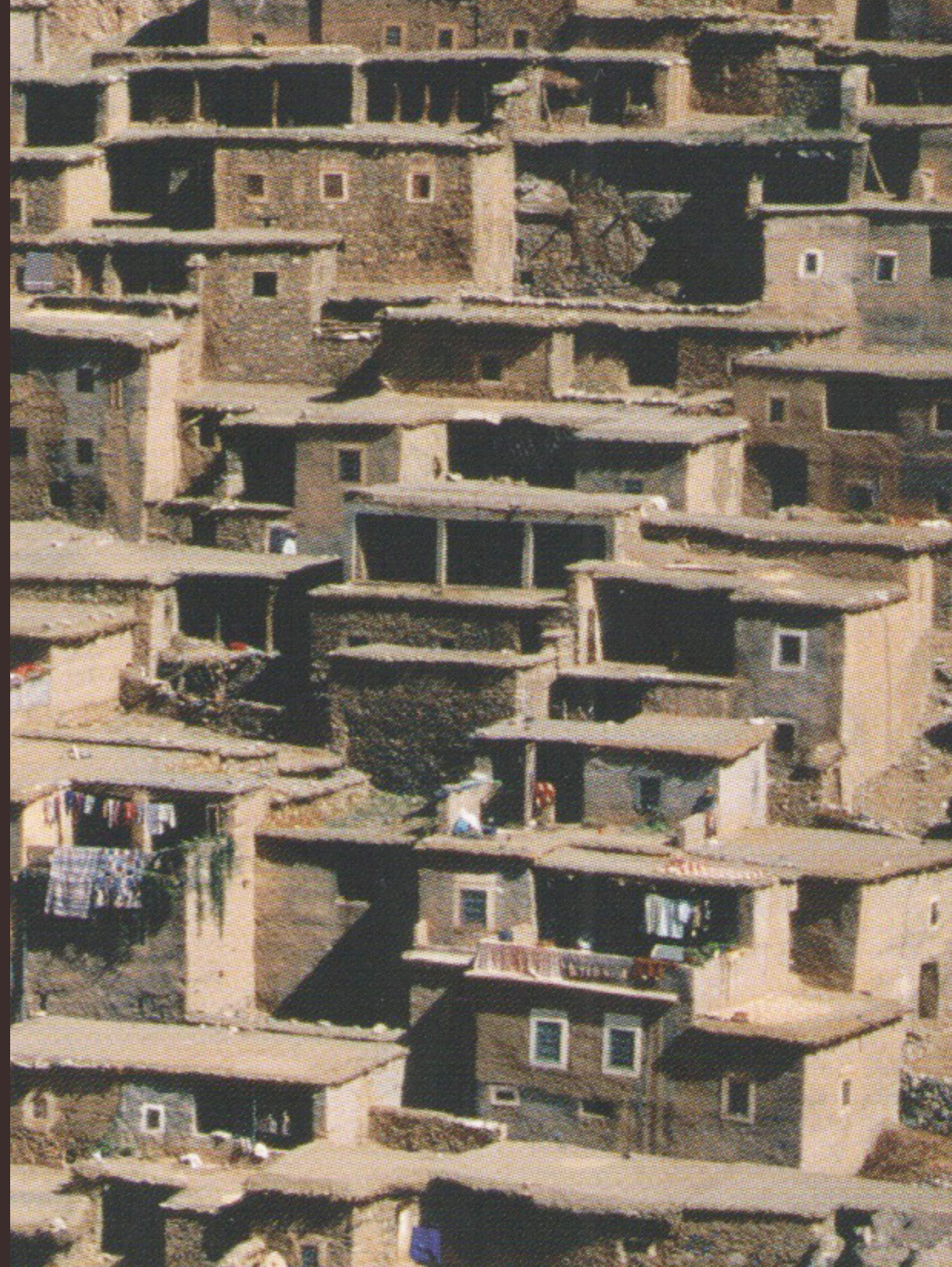
Premières lignes se veut un lieu d'apprentissage. Dans cette optique, nous accueillerons tout commentaire acheminé à [info@revuepremierelignes.ca](mailto:info@revuepremierelignes.ca) avec curiosité et bienveillance. Nous sommes conscientes d'avoir, comme tous·tes, des biais et des angles morts propres à nos réalités, mais souhaitons créer dans cet espace un lieu de coexistence et d'inclusivité.

Premières Lignes souhaite aussi remercier l'association facultaire des étudiant·es en arts de l'UQAM (AFÉA), l'association étudiante modulaire des études littéraires de l'UQAM (Aémel) ainsi que le département d'études littéraires de l'UQAM de leur soutien pour ce projet.

aémel 



UQAM | Département d'études littéraires





Premières lignes