

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES STARS ET LE CAPITAL DE L'INTIME : ÉNONCIATION FÉMINISTE POP
CONTEMPORAINE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SANDRINE GALAND

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier Martine Delvaux, ma directrice, dont la rencontre comme écrivaine, féministe, chercheuse et professeure a été déterminante. Merci pour ta rigueur et ta droiture, auxquelles est venue se joindre une disponibilité aussi généreuse qu'immuable. La liberté que tu places dans ta pensée et dans ton écriture m'émeut et me guide. Merci d'avoir été une présence constante et attentive, et de m'avoir rappelé, tout au long de la rédaction, qu'écrire une thèse, c'était d'abord et avant tout écrire, tout simplement.

À mes parents, qui m'ont regardée enfilez les années d'études en littérature sans toujours bien comprendre pourquoi, mais qui n'ont jamais failli à me témoigner, malgré tout, leur appui. Merci pour les petits plats, les prêts de voiture, les crêpes infinies et tous les autres encouragements. Je vous dois chaque soupçon d'empathie qui sommeille en moi. Je suis choyée d'être votre fille.

À mon frère Maxime et à ma sœur d'alliance, Suzonne, merci d'avoir accompagné mes réflexions par vos questionnements incisifs, sans aucune complaisance. Écrire ces pages pendant que vous redressiez les murs de la Davis m'a souvent donné l'impression que nous nous partageons le poids de nos charpentes.

À mon frère Alexis, merci d'être celui qui, d'un texto ou d'un coup de fil, s'assure qu'il n'y ait pas trop de temps qui s'écoule entre nos conversations. Merci d'avoir pris l'avion pour être auprès de moi pour le plus beau brunch de février. Merci de me confier tes incertitudes pour qu'ensuite nous puissions les découdre ensemble.

À mes ami·e·s — mon autre famille —, je veux une fois de plus dire tout mon amour. Durant les années de rédaction, notre groupe s'est agrandi; les amoureuses, les amoureux, les enfants, les nouveaux ami·e·s. Merci pour votre écoute, votre curiosité, vos suggestions; nos discussions ont contribué aux ramifications de cette thèse, et de notre complicité elle est désormais traversée. J'aime regarder les années entre nous s'accumuler, les traditions se sédimenter, les fils de nos genèses s'emmêler. Je n'ai pas fini de vous aimer.

À Julien-Pier, dont l'amitié a su perdurer malgré les bifurcations. Je te dois la structure rédactionnelle de cette thèse. Si j'en ressors avec une parcelle de ta rigueur d'écriture et de ta détermination créative, j'en serai une meilleure écrivaine.

À Vincent, qui a participé, comme lui seul sait le faire, aux balbutiements de cette thèse. Merci pour l'accès illimité aux séries télé que tu m'as partagées sans jamais rien demander en retour. Tu as ainsi contribué non seulement à ma réflexion, mais aussi à mes cruciaux moments d'évasion.

Aux précieuses personnes qui ont fait des couloirs du quatrième étage du Judith-Jasmin un espace lumineux, malgré leurs allures austères :

À toi, chère Gab Do, ma complice originale de bunker. Merci de m'avoir donné l'impression de te connaître depuis toujours. Nos routes en parallèle durant ces longs mois furent salutaires à l'aboutissement de ce projet; je le réalise aujourd'hui.

À toi, chère Jenn, qui n'a jamais vraiment été du 4^e étage, mais dont la présence a pourtant doucement investi chacun.e de nous. Ta sollicitude m'a souvent prise au dépourvu. Merci d'avoir compris que je suis de celles qui ne se laissent pas si aisément aider.

À toi, cher Jean-François, tout en secret et en retenue. J'avais eu vent de ton humeur impartiale; pourtant, derrière ton visage composé, j'ai plutôt découvert une loyauté farouche et une écoute déconcertante. Merci de m'avoir montré cette part de toi.

Chère Maude, tu es mon inattendu.e. Je ne croyais pas, si loin dans la thèse, rencontrer quelqu'un.e; faire confiance, à nouveau. Pourtant, c'est tout naturellement que nous avons traversé à deux ces ultimes années de rédaction et le début de nos vies professorales. Merci pour ce quotidien partagé sans heurts et sans envies qui s'étend déjà bien au-delà de la thèse.

Ma chère Gabrielle G-D, je ne sais même plus par où commencer, de peur que cela se finisse. Des 5 à 7 qui s'éternisent après nos séminaires de maîtrise, aux brunchs qui rejoignent les nuits, ton amitié s'est faufilée dans ma vie jusqu'à venir me rattraper au doctorat, nos bureaux à deux petites portes d'écart, juste près assez pour que je t'entende

rire, soupirer, toussoter et que, alors, je ne me sente plus seule. Je t'ai déjà écrit que ta sensibilité m'aide à délier la mienne, quand elle se retranche quelque part où on ne peut plus l'atteindre. Jusqu'aux derniers sursauts de cette thèse, tu m'en auras fait la démonstration. Pour ça, merci du fond du cœur.

À Thanya, merci pour chaque jeudi, où tu as su déposer une halte dans les mouvements incessants de mon esprit. J'ai enfin la chance de te dire combien cette heure et demie hebdomadaire m'a été salutaire. Merci de m'avoir permis de retrouver le chemin de ma respiration.

À Amélie, merci d'avoir accompagné la rédaction de ces pages par l'ingéniosité de tes mains, mais aussi par tes réflexions riches et ta conversation apaisante. Si mon corps a su rester aligné, en dépit des longues heures sédentaires, c'est grâce à toi.

À Marie et Charlie, merci de m'avoir prêté votre havre de paix, là-bas, au nord. C'est là, face aux montagnes, que la thèse a su commencer à s'écrire.

À l'équipe du Patro, à l'incomparable Mado et toute la grande famille de Fort-Coulonge, merci d'avoir permis qu'un espace à soi s'ouvre le temps d'une semaine, entre les lits de la Coulonge et de l'Outaouais. Grâce à vous, il y a un peu d'air du Pontiac qui souffle entre ces lignes.

À Alice, fée marraine pop, qui a permis que l'après-thèse ne soit pas teintée de vide. Merci pour ta confiance, ta générosité et, surtout, ta force.

Cette thèse n'aurait peut-être pas abouti sans l'aide financière précieuse du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) ni sans la confiance accordée par le département d'études littéraires de l'UQAM et le centre de recherche Figura. Je les remercie d'avoir cru en ce projet.

Mélanie, mon écroumène. Kchi wliwni. Voilà que se termine le vaste projet qui naissait alors même que nos routes s'entrelaçaient, pour une deuxième et ultime fois. Merci de m'avoir écoutée divaguer tout haut, merci d'avoir su me ramener quand je plongeais trop bas, merci d'avoir lu les énièmes itérations de ces pages. Merci d'avoir trouvé les mots quand je n'y arrivais plus (déblouchli). Je n'ai jamais été aussi fière de cette thèse que lorsque je t'ai épiée en parler à d'autres. C'est toujours tendue vers toi que j'écris. Maintenant, c'est à deux que nous dessinons les projets à venir; c'est à deux que nous sommes éternelles. Je n'ai besoin d'autre certitude que toi. K'kzalmel, n'gezalem.

J'ai une pensée particulière pour Jacqueline O'Bomsawin, Bernard O'Bomsawin, Michel Struelens, Philippe Boulben, Gilberte Dupuis, Suzanne Galand, née Le Gal, Jean-François Le Gal, tous parti-e-s durant la longue route que forme la rédaction de toute thèse. J'ai parfois cru que c'était sa destinée, son devenir : témoigner silencieusement des morts, les laisser prendre le dessus sur l'académie, l'écriture, les obligations. Mais les chagrins causés par leur départ précipité ont, contre toute attente, placé une grande lumière dans l'écriture.

Une pensée aussi pour René Lapointe qui m'a consciencieusement demandé des nouvelles « de mes écritures », chaque dimanche, et qui m'a partagé, en retour, un siècle d'anecdotes. C'est un privilège d'avoir fait ta rencontre.

Je dédie cette thèse à Michel Struelens, mon Bon-papa, qui, le premier, m'a appris la force du discours ainsi que la douceur pouvant se loger dans la rigueur. J'aurais aimé qu'il soit là pour me voir la terminer.

Bon-papa, je t'aime, tu sais.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	1
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I L'ENTRÉE DU FÉMINISME SUR LE TAPIS ROUGE.....	20
1.1 Introduction	20
1.2 La blancheur des suffragettes, d'hier à aujourd'hui.....	25
1.3 Le Mouvement des femmes et la mise en place du capitalisme.....	33
1.4 La féministe blockbuster de la deuxième vague	39
1.5 « Backlash », néolibéralisme et leur expression dans la culture pop	43
1.6 Le sujet néolibéral et le féminisme de la troisième vague : le corps.....	49
1.7 Intermède : Une précision terminologique.....	56
1.8 Le sujet néolibéral et le féminisme de la troisième vague : le récit de soi.....	58
1.9 Pour un raz-de-marée	63
CHAPITRE II LE FÉMINISME POP : UNE PRÉSENTATION	66
2.1 Introduction	66
2.2 La mise en marché du féminisme.....	69
2.3 Lire le féminisme pop	74
2.4 Le prélude de Beyoncé Knowles-Carter	84
2.5 Manifestations de l'intime.....	102
CHAPITRE III À CELLES QUI SONT MES CONTEMPORAINES.....	109
3.1 Introduction	109
3.2 Trois nuances de pop.....	110
3.2.1 Le pop	113
3.2.2 Les Populaires	116
3.2.3 Peuple ou « people »?.....	120
3.3 Être contemporaines	126

3.3.1 La star en chute comme figure contemporaine : Lena Dunham.....	131
3.4 Avec elles	138
CHAPITRE IV MÉDUSES MODERNES	141
4.1 Introduction	141
4.2 Ces femmes qui déplaisent.....	143
4.2.1 Amy Schumer : un humour qui menace	145
4.2.2 Lena Dunham : une mise en scène de soi qui dérange	150
4.3 Intermède : Celle qui ne sera pas présidente des États-Unis d'Amérique	156
4.4 Une Méduse pour les ingouverner toutes.....	159
4.4.1 Ce qui apparaît malgré le mythe.....	160
4.4.2 Quand les Méduses se mettent à rire	162
4.5 Sous la gouverne du spectacle.....	167
4.5.1 De « nasty » à ingouvernables	170
4.5.2 Les folles du roi	173
4.5.3 Un carnaval réinventé.....	177
4.6 Se risquer à les aimer	179
CHAPITRE V « BAD GIRLS ARE THE ONE WITH A STORY TO TELL »	184
5.1 Introduction	184
5.2 Écritures de soi au féminin.....	187
5.2.1 Approches autobiographiques	190
5.2.2 Les récits de soi au temps du vedettariat : vers un retravail de l'ethos préalable	192
5.2.3 Autobiographies de stars : consécration ou profanation de l'idole?.....	196
5.3 Le récit du corps comme dispositif de l'intime dans les écrits autobiographiques des féministes pop	206
5.3.1 Le corps faillible : incohérences et répétitions chez Lena Dunham	207
5.3.2 Le corps comique : thématiques du bas ventre chez Ilana Glazer, Abbi Jacobson et Amy Schumer	222
5.4 La profanation comme trajectoire : déconstruire le piédestal	237
5.5 « En corps » et encore, refuser la honte	241

CHAPITRE VI SPECTACULAIRE DOULEUR.....	247
6.1 Introduction	247
6.2 L'héritage d'Ève : entre fertilité, honte et douleur.....	254
6.3 La douleur des gens célèbres.....	259
6.3.1 Les motifs de la douleur spectaculaire	261
6.3.2 Au féminin.....	264
6.3.3 Dramaturgie du corps célèbre et malade	267
6.4 Le cas Dunham : réécrire l'origine.....	271
6.4.1 Au commencement, l'interruption.....	274
6.4.2 Puis, le dénuement.....	278
6.4.3 Enfin, la remise au monde	280
6.5 Le cas Notaro : se rire de la douleur.....	284
6.5.1 La maladie comme dispositif humoristique	286
6.5.2 Corps imparfait, corps libéré	291
6.6 Le cas Gaga : performer le trauma	294
6.6.1 « The show must go on ».....	297
6.6.2 « I'm not a receptacle for your pain » : trauma, douleur et pouvoir.....	299
6.7 La dernière profanation	306
CONCLUSION	310
BIBLIOGRAPHIE	336

RÉSUMÉ

Ce projet se tourne vers la recrudescence de popularité qu'ont connue les féminismes dans l'espace public nord-américain au début du 22^e siècle. Plus précisément, mes recherches se sont consacrées à ce que la sphère médiatique étatsunienne a nommé « popular feminism » — le « féminisme pop », c'est-à-dire un féminisme qui flirte étroitement avec les notions de vedettariat, mais aussi de capital et de mise en spectacle. Il s'agit ainsi de réfléchir aux questions de capitalisation du féminisme, mais également de penser l'existence d'un possible geste féministe derrière sa « fashionisation » et sa « peopolisation ». Parmi les multiples formes que prend ce féminisme issu des industries culturelles (de la mode, de la publicité, du cinéma, de la télévision, etc.), je me suis intéressée à celui porté et promu par les célébrités. Concrètement, je me suis tournée vers l'étude de la persona de vedettes plaçant une posture féministe claire et assumée au cœur de leurs productions : Beyoncé Knowles-Carter, Lena Dunham, Lady Gaga, Amy Schumer, etc.

Dans l'exploration d'un féminisme auquel on reproche de se marchander, la question du soi — de sa performance (Butler) ou de sa construction (Amossy) — devient constitutive. Par conséquent, cette thèse examine les objets culturels de stars qui développent une énonciation autobiographique permettant une (auto)réflexion quant à leur posture en tant que femmes célèbres dans une industrie culturelle encore résolument binaire, sinon sexiste. Or, plutôt que de me consacrer à une seule forme ou un seul type de production, j'ai envisagé l'ensemble de leur persona — leur existence médiatique *et* leurs productions culturelles — comme corpus d'analyse. C'est en filiation avec les études culturelles anglaises et leurs ramifications considérant la culture pop comme potentiellement politique (John Fiske, Angela McRobbie, etc.) que je les comprends comme des textes porteurs d'une potentielle lecture oppositionnelle (Michel de Certeau). Au sein de ce corpus oscillant entre l'autobiographie, l'essai et le journal se fixe un élément fédérateur : le corps. Je pose l'hypothèse que l'attitude des féministes pop peut être ébranlé par la place — démesurée — et le traitement — décomplexé — laissés au corps des autrices (Kathleen Rowe). À l'intersection de l'hypervisibilité des célébrités et des moments où elles s'articulent comme sujet faillible dans le texte, au croisement des sphères publique et privée, s'ouvre la possibilité de ce que le philosophe Michaël Føssel nomme l'intime. Dans le balancement entre leur persona publique et l'intime qu'elles déploient dans l'écriture (particulièrement par l'écriture d'un corps imparfait, précaire ou souffrant), les féministes pop proposent un récit qui dépasse l'image médiatique. En construisant une persona qui fait dérailler les dispositifs habituels du spectacle, leur texte se transforme en un objet qui conteste les imaginaires genrés des industries culturelles. Grâce aux tensions que le féminisme pop contient — le paradoxe que représente le fait d'être issu de cette culture de masse, tout en étant porteur d'un réseau de significations qui outrepassa celle-ci —, il se met à braconner (de Certeau) en plein cœur du spectacle. De ce fait, j'envisage un féminisme pop qui participe du statu quo tout en lui opposant une forme de résistance.

Mots-clés : autobiographie, bas corporel, célébrité, contemporain, corps, douleur, États-Unis, féminisme, humour, ingouvernance, intime, néolibéralisme, people, populaire, profanation, récit de soi.

INTRODUCTION

Publicity in women is detestable.
Anonymity runs in their blood.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Quand j'étais enfant, mon père n'aimait pas que je joue aux Barbies. Il était très au fait des critiques qui, dans les années 1980, fusaient de partout, tissant des liens entre l'augmentation des troubles alimentaires chez les jeunes filles et la taille de guêpe impossible à atteindre de la poupée de Mattel. Ça me mettait en colère. Si seulement j'avais pu lui expliquer qu'elles ne représentaient pas pour moi un corps de femme à idéaliser, mais plutôt des textes en attente d'être écrits. Mais, ça, bien sûr, je ne le comprenais pas encore moi-même. Tout ce que je savais, c'est que rien dans ce jeu ne me fragilisait. Au contraire, je m'y sentais toute-puissante. En dépit de la méfiance de mon père, mes séances de jeu sont devenues, au fil des années, un véritable rituel. Épuisée de voir traîner sur le plancher de ma chambre les larges bacs de plastique remplis de figurines, de vêtements et d'accessoires divers, ma mère les avait déplacés au sous-sol, dans l'ancien garage converti en chambre d'invité où personne n'allait jamais. Quand l'envie me prenait de jouer, je descendais les escaliers recouverts de tapis beige à poil ras, puis pénétrais dans la pièce, refermant précieusement la porte derrière moi. Je m'installais, assise en tailleur sur le lit. Autour de moi, déployées comme les points de fuite d'une toile encore à peindre, mes Barbies étaient prêtes à entrer en scène. Là, dans le mutisme le plus complet, je leur créais des mondes élaborés dans lesquels il n'y avait ni princesses ni princes. Avec le recul, je réalise maintenant que ma pratique d'écriture a commencé ainsi : dans mon sous-sol, mes Barbies plantées sur mes genoux, à leur écrire des vies en silence dans ma tête, des heures durant. Je sais que j'écris parce que j'ai aimé les Barbies.

Sont arrivées ensuite les Spice Girls. Si ma mère me laissait écouter leur musique à contrecœur, elle refusait que je regarde leurs vidéoclips, effrayée de voir des femmes en si petite tenue se dandiner pour le plaisir de jeunes filles. Pourtant, ce sont elles qui m'ont donné pour la première fois l'impression qu'être une fille, c'était bien, et que je pouvais frapper aussi fort que les garçons au ballon-chasseur. Chaque récréation, je m'entraînais à perfectionner le coup de pied

circulaire, signature de Mel C. Puis est venue Hermione, dans *Harry Potter*, qui m'a appris qu'une fille qui aimait l'école pouvait sauver le monde. Puis j'ai connu Beatrix Kiddo, de *Kill Bill*, et mémorisé toutes ses répliques en l'étudiant décapiter celles et ceux qui croisaient sa fureur. Enfin, un jour, j'ai rencontré Sarah Connors, dans *Terminator*, et je suis un peu tombée amoureuse de son implacabilité.

Toutes ces femmes, produits d'une industrie culturelle puissante, étaient résolument populaires. D'aussi loin que je me souviens, j'ai aimé le pop : d'abord sa musique — quand j'ai pu acheter mon premier CD, mon choix s'est arrêté sur Britney Spears, cette nouvelle sensation de la chanson qui polarisait alors les débats à cause de son allure de jeune écolière hypersexualisée —, puis sa télévision et tous ses dérivés. J'aime les femmes du pop. Je les aime comme amies, comme amantes, comme sœurs. Elles m'accompagnent en musique, en lecture, en cinéma. J'aime les « bonnes » comme les « mauvaises ». De Beyoncé à Nicki Minaj, de Carrie Bradshaw à Katniss Everdeen, de Dana Scully à Lara Croft. Cependant, c'est également d'aussi loin que je me souviens qu'il m'a fallu défendre ces amours, que je les intellectualise à outrance ou que je les tourne en dérision, pour lutter contre leur dépréciation par mon entourage. Une fois admise entre les murs du savoir, j'ai constaté que, si la dichotomie entre la doxa universitaire et la soi-disant impureté de la culture populaire s'était désormais adoucie, toute chose pop n'était pas bonne à aimer de manière équivalente, comme si les mots de Virginia Woolf résonnaient encore d'un à-propos déconcertant : « Pour le dire crûment, le football et le sport sont “importants”, tandis que le culte de la mode et l'achat de vêtements sont futiles. » (2012 : 128) Certaines composantes de la culture pop attiraient le respect, alors que d'autres restaient dans l'ombre. Heureusement, durant mes années de formation, j'ai pu témoigner d'un changement de ton. Aux thèses sur le baseball se sont ajoutées celles sur l'humour au féminin ou celles s'intéressant aux *fat studies* (études sur la grosseur). L'amorce de ma réflexion s'est tout de même faite sous l'égide du combat, malgré l'aval de l'institution qui l'accueillait. Il me fallait me défaire mes propres craintes par rapport à la légitimité d'un sujet qui participait — du moins, c'est ce qu'il me semblait — de l'horizon de ces objets culturels qui sont constamment relégués à l'insignifiance parce qu'ils traitent, dit-on, « des sentiments des femmes » (*ibid.* : 129). Moi qui avais toujours aimé les femmes en pop, je leur avais tourné le dos par crainte qu'elles me délégitiment.

Maintenant, il me fallait réapprendre à les aimer.

*

Il y a de ces sujets de thèse qui n'émergent pas dans les livres, qui ne se trouvent pas au détour d'un séminaire ou d'une rangée silencieuse de bibliothèques. Il y a de ces sujets de thèse qui naissent de la confrontation de la chercheuse au-dehors, de la rencontre des trajectoires de cette vie dite « réelle » et de celle de la vie académique qu'on lui oppose trop souvent. Mon sujet de recherche est l'un de ceux-là.

Né à la confluence de l'augmentation de mobilisations sociales féministes telles que #BeenRapedNeverReported, #YesAllWomen ou #MeToo¹ relayées massivement par les nouveaux médias, et de la peopolisation du terme « féminisme » dans les médias *mainstream*, il s'est imposé de lui-même : il me devenait impossible de parler d'autre chose, de penser à autre chose, d'espérer autre chose. Alors que le féminisme reprenait une certaine place dans l'imaginaire collectif ambiant, je me constituais à la fois comme chercheuse, comme citoyenne, comme femme. Comme féministe. Je cherchais à comprendre ce que cela entraînait d'être l'une et l'autre de ces catégories, l'une avec l'autre. Ainsi, avant de prendre la forme d'un projet de thèse littéraire, la résurgence du féminisme dans la culture populaire contemporaine m'est apparue comme un phénomène collectif social difficile à ignorer, mais surtout comme une manière d'être au monde à laquelle je ne voulais plus me dérober.

¹ Le premier mot-clic est né dans la foulée des allégations d'agressions sexuelles pesant sur l'animateur de radio Jian Gomechi en automne 2014. Co-créé par les journalistes Antonia Zerbisias et Sue Montgomery, son équivalent francophone – #AgressionNonDénoncée – a été pensé par la Fédération des femmes du Québec et les fondatrices du blogue Je Suis Indestructible. En moins d'une semaine, les deux mots-clics étaient viraux. Plus de huit millions de gazouillis Twitter dénoncèrent des cas d'agressions sexuelles non signalées aux autorités, entraînant une remise en question quasi mondiale sur la violence faite aux femmes et sur la culture du viol latente dans les diverses sphères du pouvoir. Le second mot-clic a été popularisé à la suite de la tuerie de Santa Barbara aux États-Unis, en mai 2014 lorsqu'un homme abat six personnes dans un acte ouvertement misogyne. Créé en réponse au mot-clic détournant le débat #NotAllMen, #YesAllWomen se veut une voie de partage collective illustrant combien la misogynie et le sexisme ordinaire entachent la vie de chaque femme au quotidien. Finalement, le mot-clic #MeToo s'est répandu comme une traînée de poudre dans les médias en octobre 2017 afin de dénoncer les agressions et inconduites sexuelles à Hollywood. S'il a été rendu viral par l'actrice Alyssa Milano, il avait été originalement créé par l'activiste Tarana Burke en 2006.

Mais quelle est-elle, cette résurgence? Le féminisme — s'il existe une telle chose qu'un seul et unique féminisme — avait-il réellement déserté le discours collectif²? Bien sûr que non. Mais au tournant de la première décennie du nouveau siècle, un changement de paradigme s'est fait sentir : le mot « féminisme » est (re)devenu cool³. Surfant sur la vague du ras-le-bol collectif devant l'impunité des Jian Gomeishi, Bill Cosby, Marcel Aubut, Dominique Strauss-Kahn et autres Harvey Weinstein de ce monde, les médias ramènent le terme féminisme et certaines des revendications qui le sous-tendent au goût du jour. Toutefois, cela ne signifie pas que les féminismes fassent soudainement l'unanimité. Au contraire, le premier signe de ce retour des féminismes dans le discours contemporain est celui d'un essoufflement. Ce mouvement qui a été autrefois associé à la liberté, l'égalité, la mobilisation collective et individuelle évoque désormais une certaine frustration, une colère, voire tout simplement une vétusté. Les femmes peuvent travailler, voter, avorter, se marier entre elles... Qui a encore besoin de féministes? Sur diverses plateformes médiatiques, on nous présente une série de vedettes, de politiciennes, de journalistes, de chanteuses, d'éditorialistes, de comédiennes ou de citoyennes refusant l'étiquette féministe. Par cette prise de position publique, elles se font le symptôme d'un climat général d'ennui face à un mouvement autrefois subversif, sinon politique. En 2011, dans une entrevue avec *The Guardian*, Juliette Binoche répond à la question en vogue du moment — « Vous définissez-vous comme féministe? » — par la négative. Elle affirme que ce terme stéréotypé détourne le débat de manière non productive (Barnett, 2011). En 2013 dans un article du *Time*, la chanteuse et vedette de télé-réalité Kelly Clarkson déclare que, puisqu'elle adore être épaulée par des hommes de tête, elle n'est pas féministe. Puis, elle se dépêche d'ajouter qu'elle a travaillé très fort depuis l'âge de 19 ans pour percer dans une industrie menée par des hommes (Luscombe, 2013). Plus près de nous, en 2016, Lise Thériault, alors ministre de la Condition féministe, refuse l'étiquette en

² Entre ces pages, je choisis d'utiliser le vocable « féminisme » au pluriel, afin d'illustrer la diversité des points de vue, des approches, voire des oppositions qui constituent la pensée féministe afin de résister à l'articulation d'une théorie qui serait celle d'un seul féminisme. Néanmoins, le terme « féminisme » au singulier sera là, parfois, soit pour renvoyer à un pan précis des féminismes (comme le féminisme de la deuxième vague, par exemple) ou pour évoquer l'idée générale d'égalité des genres sous-tendant l'ensemble des féminismes.

³ Je me permets cet emprunt à l'anglais pour éviter d'aborder d'office la polysémie du mot « populaire » qui serait la traduction sans doute la plus juste à la notion de « cool ». Le troisième chapitre se consacrera à cette question. Pour le moment, gardons en tête qu'il s'agit simplement de penser le féminisme comme le nouveau sujet de l'heure que l'on aime s'arracher sur les tribunes les plus diverses.

s'avouant plus égalitariste que féministe (Richer, 2016). Alors qu'elle promeut un film sur le mouvement des suffragettes en Grande-Bretagne, l'actrice Meryl Streep résiste à son tour à l'appellation de féministe : « I'm a humanist. I am for nice easy balance. » (Clarke, 2015) En avril 2017, des centaines de personnes enthousiastes, venues assister à la première de la nouvelle adaptation du roman *The Handmaid's Tale* en série télévisée, envahissent le Performing Arts Center à Tribeca, à New York. Après la projection du premier épisode, l'équipe se rassemble pour un Q&A avec l'assistance. Quand l'animatrice questionne les actrices à savoir si elles considèrent que la série est féministe, un inconfort manifeste les traverse. La réponse que donne Madeline Brewer, qui joue le personnage de Janine, témoigne bien de ce malaise : « I think that any story, if it is a story being told by a strong, powerful woman... any story that's just a powerful woman owning herself in any way is automatically deemed "feminist." But it's just a story about a woman. I don't think that this is any sort of feminist propaganda. » (Bradley, 2017) Pourquoi, encore aujourd'hui, est-il si controversé de se dire féministe? Comment comprendre les multiples manifestations de ce désaveu que connaît le féminisme dans l'espace public?

Comme toute médaille a son revers, à cette montée de manifestations publiques qui, sans systématiquement condamner le féminisme le relèguent aux oubliettes, on remarque également une prise de parole populaire en sa faveur. Prenons en exemple la comédienne et réalisatrice Mindy Kaling, d'ailleurs nommée femme de l'année, en 2014, par le magazine *Glamour*, qui se confirme féministe et confesse l'importance d'une telle orientation dans sa série télévisée *The Mindy Project* (Angelo, 2014). On peut aussi penser à des éditorialistes comme Caitlin Moran, Roxane Gay ou Jessica Valenti qui observent l'actualité et la culture pop *mainstream* à partir de leur posture féministe respective dans des quotidiens comme le *New York Times*, *The Guardian* ou *The Time*. Dans une entrevue à BBC, Miley Cyrus laisse nonchalamment tomber qu'elle se considère comme « one of the biggest feminists in the world » parce que, selon elle, ce qu'elle symbolise dans l'univers de la musique pop rappelle aux femmes qu'elles se doivent avoir peur de rien (Butterly, 2013). Pour sa part, la chanteuse Taylor Swift, après avoir d'abord refusé l'appellation de féministe, revient sur ces paroles en expliquant que son amitié avec Lena Dunham lui a ouvert les yeux sur l'importance de l'étiquette elle-même (Zeisler, 2016 : 120). Qu'on en parle en bien ou qu'on en parle en mal, le féminisme contamine l'espace médiatique. Là

où certaines y voient un combat terminé et mené par d'autres à une époque révolue, d'autres y voient un objet de réflexion actuel, complexe et — surtout — dans le vent.

Les médias tentent de circonscrire ce changement de paradigme à coups de nouvelles appellations. Certains le situent toujours dans le ressac du postféminisme, les plus prudents parlent de 4^e vague et les plus inventifs de *feel-good feminism* (féminisme de bien être) ou de *cupcake feminism* (ou féminisme gâteau). Pour ma part, j'ai choisi d'adopter une appellation qui permet à la fois d'inscrire les féminismes dans une pensée de la culture populaire — puisqu'il y fleurit plus que jamais auparavant — et d'appréhender l'engouement entourant cette inscription : je parlerai donc sobrement de *pop feminism*, ou féminisme pop. Bien entendu, d'un qualificatif à l'autre, il s'agit de délimiter un féminisme qui flirte étroitement avec les notions de vedettariat, mais aussi de capital et de mise en spectacle. Nous sommes devant un féminisme qui capitalise sur l'image de marque qu'il met en place, et cette récupération marchande crée une rupture avec les valeurs démocratiques et communautaires de la pensée féministe traditionnelle. Le premier chapitre servira à situer ce féminisme dans l'héritage des mouvements féministes l'ayant précédé en portant une attention particulière aux liens qu'il a tissés avec la montée du néolibéralisme en Amérique du Nord. Fort de cet arrière-plan à la fois historique et politique, le deuxième chapitre tâchera de voir comment cette mise en marché des féminismes n'est pas caractéristique du féminisme pop, mais participe plutôt d'une mécanique bien huilée s'étant mise en marche chaque fois que les luttes féministes ont gagné de la visibilité dans l'espace public.

Un évènement parmi tous les autres me paraît cristalliser cette recrudescence de la présence des féminismes dans l'espace médiatique depuis quelques années. Je l'ai envisagé comme point de pivot dans l'élaboration de ma réflexion. Au milieu de la multitude des prises de parole, articles ou débats entourant la question du féminisme contemporain dans la culture populaire, un moment de télévision se pose comme fondateur et fédérateur : la performance de Beyoncé Knowles-Carter aux MTV Video Awards de 2014. Il faut dire qu'au moment de cette performance, la mégastar que ses fans nomment tendrement la Queen Bey est déjà réputée pour ses prises de position féministes. Bien qu'elle ait d'abord tergiversé autour de l'étiquette lors

d'une entrevue avec le magazine *Vogue* en 2013⁴, ses chansons — qu'elle écrit pour une grande partie, distinction importante dans l'univers musical pop — abordent de front la violence faite aux femmes et particulièrement aux femmes noires, les inégalités liées au sexe, la double discrimination que vivent les femmes racisées, etc. Déjà à l'époque de Destiny's Child, Beyoncé se faisait porte-parole d'un « girl power » affirmé⁵ et sans doute moins naïf que celui des Spice Girls. Or, ce soir d'août 2014, la superstar est campée sur scène, son corps puissant et son regard défiant complètement baignés dans la lumière de néons affichant en lettrage géant le mot « FEMINIST ». Sa silhouette s'y découpe alors qu'une composante scénographique fait défiler son corps immobile devant les lettres. Un échantillonnage de la conférence TED *We Should All Be Feminists* (2014) de l'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie résonne dans les haut-parleurs de l'immense salle de spectacle alors que Beyoncé entonne les premières mesures de sa chanson « Flawless ».

Qu'arrive-t-il vraiment, lors de MTV Video Music Awards? Comment lire cet événement? L'une des plus grandes stars de la culture pop mondiale brandit ce « FEMINIST » comme un drapeau et épelle — littéralement — de son corps de femme noire une étiquette trop souvent honnie, et ce, devant plus de 8 millions de téléspectateurs. Comme le souligne Pascale Navarro dans une réflexion publiée dans les jours suivants, ce soir-là, Beyoncé « célébr[e] également, disons-le, sa propre puissance — féminine, artistique et marchande. Jeux de lumières, incantations, danses lascives, il faut reconnaître que ça en jet[te], qu'on aime ou pas. » (2014b) Cette performance de Beyoncé, c'est l'entrée du féminisme au panthéon de la popularité, c'est la consécration de sa « coolitude », mais c'est également le retour en force d'un féminisme de l'élite, d'un féminisme des privilégiées. Un féminisme de marque de commerce, un *branding* qui est calculé, semblerait-il, au quart de tour. Or ce n'est pas n'importe quelle star qui porte soudain le mot féminisme comme un drapeau pour rallier derrière elle toutes les amoureuses de la culture pop. C'est Beyoncé Knowles-Carter, une mégastar dont la peau, pour une fois, n'est pas blanche,

⁴ Elle y déclare : « I dont' know [if I'm a feminist]. That word can be very extreme. But I guess I am a modern-day feminist. I do believe in equality, and that we have a ways to go and it's something they's pushed aside and something we have been conditioned to accept. But I'm happily married. I love my husband. » (Ellison, 2013)

⁵ Pensons aux chansons *Bills, Bills, Bills* (1999), *Independant Women part. 1* (2001) et, dans une certaine mesure, *Survivor* (2001).

comme c'est majoritairement le cas du côté du pop. Le fait que la superstar accompagne sa performance des mots d'une autre femme noire ayant elle aussi atteint le pinacle de la célébrité grâce à son best-seller... ça non plus, ce n'est pas rien. Pour comprendre l'ampleur d'une telle performance, il faut se rappeler combien culture populaire et féminismes sont encore deux bastions d'une blancheur hégémonique, d'un racisme qui a adopté des formes plus insidieuses qu'auparavant, « un racisme qui ne veut pas porter son nom, qui ne se voit pas en tant que tel » (Delvaux, 2018 : 17), tel que le définit Martine Delvaux dans un essai qui s'intéresse à la figure sérielle du féminin dans la culture populaire. Ce soir-là, Beyoncé ne fait pas que ramener le féminisme comme la prochaine tendance à la mode. Elle affirme à la planète pop qu'il est temps que les corps des femmes noires apparaissent, qu'ils sortent de l'ombre. Comme le souligne Delvaux, cette posture est claire chez Beyoncé : toute sa présence — son corps, ses vidéoclips, ses performances, ses prises de paroles — viennent s'attaquer au fait que les « femmes noires sont trop souvent exclues des représentations de la beauté [et que] les différentes facettes de la beauté noire sont dénigrées, rabaisées en comparaison avec celles, institutionnalisées, de la blancheur » (*ibid.* : 22). Chez Beyoncé, la féminité est autre chose que blanche et elle est avant tout *flawless*.

Ce moment dans la culture pop contemporaine grave le point de rupture depuis lequel j'amorce ma réflexion parce qu'il *fait* deux choses : il cimenter en un phénomène globalisant quelque chose qui était jusqu'alors diffus, dispersé et ponctuel et, d'un même mouvement, relance la question à savoir s'il est possible de penser les féminismes à partir de la culture pop et de ses productions comprises comme étant *de facto* stéréotypées. Car à peine la performance de Beyoncé terminée et les dernières paillettes balayées, les discussions se sont enflammées. Pour certaines, voir Beyoncé à heure de grande écoute se déhancher devant le mot « FEMINIST » représente un renouveau du féminisme, sa démocratisation, la quintessence de l'empowerment tant espéré lors de la libération sexuelle. Mais pour d'autres, il n'est qu'un *backlash* déguisé, une reconduction d'un patriarcat rampant et, surtout, une mise en spectacle individuelle transformant le féminisme en une vulgaire marque de commerce complètement décontextualisée et — surtout — dépolitisée.

Dans cette thèse, je veux éviter de faire l’impasse sur le féminisme pop. Je ne cherche pas à savoir s’il s’agit un bon ou un mauvais féminisme. Sans pour autant écarter cette polarisation que le féminisme pop amène inmanquablement dans son sillage — puisque celle-ci s’avère en soi évocatrice de notre rapport collectif au populaire —, je cherche plutôt à le déplier. Prendre le féminisme pop dans son ensemble, en explorer les différents visages et, à l’image de n’importe quel réseau de significations auquel il faudrait donner du sens, l’envisager comme un vaste et épineux texte à analyser. John Fiske, chercheur amoureux de la culture pop lui ayant dévoué toutes ses recherches, rappelle que dans une société de consommation, toute marchandise possède d’abord un rôle fonctionnel, c’est-à-dire économique, mais également un rôle culturel, et que cette fonction culturelle apporte avec elle son propre système économique qui — cette fois — n’est pas régi par la circulation de biens ou d’argent, mais bien par celle de significations et de plaisir (Fiske, 2010). Dès lors, dans une telle économie, tout produit de la culture pop (que l’on parle d’un jeans ou d’une série télévisée), parce qu’il est porteur de ce réseau de sens qui n’est plus destiné à être consommé, mais bien reçu, reproduit et remis en circulation, peut être compris comme une structure discursive, un texte. Voici l’angle avec lequel j’ai décidé d’aborder le féminisme pop.

Nombreux observateurs ont reproché à Fiske son optimisme naïf et inébranlable envers les industries culturelles de la pop. Je préfère y voir une ouverture, une humilité, une curiosité ainsi qu’un enthousiasme pour les objets de la culture populaire, « for it finds in the vigor and vitality of the people evidence both of the possibility of social change and of the motivation to drive it » (*ibid.* : 21). De toute façon, pour le dire avec Martine Delvaux, « on ne peut pas avoir compris les leçons de Michel Foucault sur le pouvoir et regarder de haut le féminisme pop. On ne peut pas avoir compris que là où il y a pouvoir, il y a résistance, et réduire la relation du féminisme au pop à celui d’accessoire » (2016d). La prémisse à partir de laquelle je dépie ma réflexion, c’est que le féminisme pop est tout ce qu’on dit de lui, mais qu’il est aussi beaucoup plus : j’envisage un féminisme pop qui participe du statu quo tout en lui opposant une forme de résistance.

Le féminisme pop est jeune. Tant et tellement qu'il n'a pas fini d'advenir (considérant que l'on adopte une vision linéaire chronologique d'un féminisme en vagues qui se construirait au rythme des jalons posés sur la ligne temporelle de son histoire). Néanmoins, comme il se forme à même les réseaux sociaux et autres plateformes avides d'instantanéité, un discours critique — aussi mince soit-il — le chapeaute déjà. D'abord sur les blogues, puis dans les revues en ligne ou entre les fans, le féminisme pop a contaminé la presse écrite et a même instigué l'écriture de quelques monographies. L'une d'elles, écrite par Andi Zeisler, la cofondatrice et directrice éditoriale de *Bitch Media*, brosse un portrait assez étendu de ce nouveau féminisme à la mode. En effet, dans *We Were Feminists Once*, Zeisler compense au manque de profondeur de son analyse par un vaste recensement des différentes manifestations du féminisme pop. En explorant les multiples industries culturelles où se ramifie ce qu'elle nomme le *marketplace feminism* (féminisme de marché), elle étudie l'univers de la publicité, de la mode, du cinéma, de la télévision et du show-business. L'ouvrage est une bonne introduction à l'histoire de la marchandisation des féminismes ainsi qu'un recensement efficace des formes multiples qu'aura prises cette marchandisation dans les dernières décennies, mais à aucun moment n'entre-t-il en dialogue avec les objets qu'il critique. C'est le piège que je désire éviter dans mon approche du féminisme pop. Je souhaite aller au-delà de ce que l'on sait déjà de lui pour regarder comment, entre les évidences, se glissent des *glitches*, des moments de ratages qui en font plus qu'il n'y paraît une fois qu'on accepte de les observer de plus près. Et puis, de toute façon, comme le remarque Lawrence Grossberg, l'étude de la culture populaire n'est pas censée « redécouvrir ce que nous savons déjà. C'est pourquoi c'est seulement à la fin que l'on peut soulever la question du politique » (2003 : 51). Voilà la trajectoire que j'ai décidé d'emprunter. Je verrai bien, la fin de ces lignes venue.

D'autant plus que je suis contemporaine aux féministes pop. Avant de devenir les sujets de ma thèse, elles étaient celles que j'écoutais en faisant la vaisselle ; celles que je regardais incarner des personnages de fiction le soir à la télévision ; celles que je lisais, au détour d'un algorithme Facebook. Je les ai consommées avant de les étudier. Surtout, je les ai aimées avant de les étudier. Pour parvenir à unir ces deux temps dans l'écriture — celui de la consommatrice de pop et celui de la chercheuse — je me suis tournée vers le philosophe Giorgio Agamben et son

rapport au contemporain. Dans une très belle allocution donnée à Venise en 2006, Giorgio Agamben suggère que le fait d'accepter d'être contemporain·e à un objet signifie ne pas coïncider avec lui parfaitement. Au contraire, le philosophe considère que l'être contemporain entretient une « singulière relation avec son propre temps, [tout en prenant] ses distances » (2008 : 11) Pour cela, il doit jouer le jeu de se placer « au point de la fracture » (*ibid.* : 25) et de « lire l'histoire de manière inédite » (*ibid.* : 39), dit-il. C'est le pari que j'ai pris devant les féministes pop et leurs nombreuses contradictions : les observer en tâchant de saisir « [leur] part d'ombre, [leur] sombre intimité » (*ibid.* : 21), malgré l'économie spectaculaire à partir de laquelle elles énoncent leur posture féministe. Ces considérations seront abordées dans le troisième chapitre, de concert avec un retour sur la polysémie intrinsèque au syntagme « populaire », qui s'avère bien sûr central à l'articulation de ma question de travail.

Durant la genèse de ces pages, j'ai parfois tâtonné à la recherche de figures qui pourraient structurer l'intuition qui m'a happée devant la performance de Beyoncé. Qu'est-ce qui — ou qui est-ce qui — dans le féminisme pop le ramenait vers une dimension politique? Quelles en étaient les manifestations, les composantes, les incarnations qui me permettaient de penser la présence d'une énonciation féministe intime au cœur d'une culture du spectacle? C'est en revenant à John Fiske et à sa conception de l'objet populaire comme un texte à lire que j'ai pu clarifier l'intuition que je ressentais pour en faire une problématique à explorer. Pourquoi ne pas appréhender ces femmes — ces mégastars intronisées comme porte-parole d'un nouveau féminisme —, les étudier comme des textes? Que l'ensemble constitué par leurs productions culturelles, de leurs prises de parole et de leur image soient envisagées comme une persona à déconstruire? Mais alors, à partir de quel angle, sous quelle lumière? Fallait-il plonger dans le même panier le féminisme hésitant de Lady Gaga, le féminisme institutionnalisé et poli d'Emma Watson, et le féminisme ouvertement pro-Hillary Clinton de Lena Dunham?

Dans le cadre d'une étude portant sur un féminisme auquel on reproche de se mettre en scène à des fins d'autopromotion marchande, la question du soi s'est imposée. M'intéressaient celles qui développaient une énonciation autobiographique ouvrant la porte à une (auto)réflexion quant à leur place en tant que femmes célèbres dans une industrie culturelle encore résolument sexiste, sinon misogyne. Bien sûr, l'autobiographie s'accompagne d'un vaste bagage théorique

lorsqu'abordé sous la lorgnette de la littérature. Consciente de cet héritage, je n'utilise pas ce terme sans ancrage, et le cinquième chapitre se consacre à explorer les rapports se tissant entre les écritures de soi, les féminismes et la mise en place d'un certain ethos de star, ou, comme l'écrit Pierre Bourdieu, l'élaboration d'un capital social, c'est-à-dire le fait de « se faire un nom » (1976 : 93). Qu'il suffise, pour le moment, de comprendre l'écriture autobiographique en regard d'une de ses définitions les plus simples, à savoir un « récit introspectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1986 : 14).

Mon corpus primaire d'analyse s'est donc limité aux tenantes du *pop feminism* qui proposaient une telle énonciation et, conséquemment, a été circonscrit aux célébrités *écrivantes*. Car malgré la légitimation évidente que la culture pop actuelle offre aux problématiques féministes depuis les dix dernières années, cela ne signifie pas que ses ressortissantes adoptent *forcément* une posture critique par rapport à celles-ci. De nombreuses stars y songent le temps d'une entrevue, puisqu'il est de bon ton de poser — et de répondre — à la sempiternelle question « Are you a feminist? » Mais plus rares sont celles qui articulent une réflexion singulière sur la question. Celles qui s'y adonnant forment mon corpus de départ. Que ce soit dans les séries télévisées qu'elles écrivent, dans les scénarios qu'elles signent, dans les livres best-seller qu'elles publient ou dans les spectacles *stand-up* et autres sketches humoristiques à la *Saturday Night Live* qu'elles créent, ces célébrités déploient leur énonciation dans des productions protéiformes oscillant entre l'autobiographie, le mémoire (particulièrement en fonction de la tradition anglaise du *memoirs*), l'essai et le journal, mais qui participent également du livre de motivation et de croissance personnelle. Concrètement, je pense à des célébrités comme Tina Fey, Lena Dunham, Amy Schumer, Amy Poehler, Mindy Kaling, mais aussi Tig Notaro, Ilana Glazer, Abby Jacobson et Lady Gaga.

La pratique d'écriture de ces femmes est devenue le fil d'Ariane qui m'a permis de parcourir les ramifications du féminisme pop sans trop m'égarer dans ses dédales. La constance et l'acharnement de ces célébrités à dire « je » afin de se construire comme femmes au sein de l'économie culturelle a été ma matière première : peu importe le médium utilisé, lorsqu'elles disent « je », elles m'ont paru vouloir résister aux imaginaires et aux poncifs imposés aux femmes

du show-business. Lorsque ces femmes disent « je », elles empêchent leur corps de devenir exclusivement public et le ramènent vers une frontière plus trouble entre l'intime et le public, une zone poreuse où elles sont soudainement imparfaites, vulnérables, bref : humaines et ordinaires.

Car dans la rencontre entre l'hypervisibilité des célébrités et les moments où elles s'articulent comme sujet dans le texte, au croisement entre les sphères publique et privée, dans un espace qui appartient à la fois à l'une et à l'autre, s'ouvre la possibilité de ce que le philosophe Michaël Føessel nomme l'intime. Dans l'oscillement entre leur persona publique et l'intime qu'elles déploient dans l'écriture (particulièrement par l'écriture du corps), les féministes pop proposent un récit qui dépasse l'image médiatique. Le texte — non seulement l'objet livre, mais aussi l'ensemble du discours entourant et constituant ces femmes — se transforme en un objet qui conteste alors les imaginaires qui leur sont imposés. Soudain, le corps résiste à sa propre instrumentalisation. Si la qualité écrivante des féministes pop est le fil d'Ariane qui m'a permis de délimiter un corpus d'étude cohérent, l'intime est le fil rouge qui s'est infiltré dans chacune de mes réflexions, de mes figures, de mes hypothèses.

Or, comme je n'écris pas seule, c'est-à-dire que je le fais d'un espace situé : celui d'une femme cisgenre, de race blanche, avec de nombreuses années d'éducation, il en va de même pour les féministes pop et les récits qu'elles élaborent. Si « l'efficacité de la parole ne dépend pas de ce qu'elle énonce, mais de celui qui l'énonce et du pouvoir dont il est investi auprès de son public » (Bourdieu, 1982 : 111), leur parole sienne est lourde de responsabilités du fait qu'elles s'énoncent déjà du côté des fortunées, des dominantes, des privilégiées. On peut se demander si, à donner une place, une visibilité, à des femmes qui en ont plus qu'elles ne savent qu'en faire, on ne risque pas — une fois de plus — de gommer l'hétérogénéité des féminismes, tournant les projecteurs vers celles qui les attirent déjà par le pouvoir seul de leur nom. Je veux croire que, au contraire, le fait de souligner les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans le féminisme pop, particulièrement en rapport avec ce qu'il a de blanc et de normatif, permet d'imaginer comment on peut commencer à s'en défaire. Une chose est sûre : la recherche de ce que peut (ou de ce que pourra) le féminisme pop ne doit pas se faire en vase clos sans tenir compte des enjeux de pouvoir inhérents à sa constitution.

*

Structurellement, cette réflexion se pense en deux mouvements : le premier se veut plus sociohistoriquement situé, alors que le second investit le féminisme pop à partir de ses failles, de ses manquements, c'est-à-dire de ces moments où les stars qui le supportent commencent à chuter, à déconstruire leur ethos de stars pour en reconstituer un autre *à côté de* — des normes, des impératifs, de l'image parfaite. Bien que la première partie s'attarde à des questions qui ont déjà été largement couvertes par la critique et les études féministes, je ne voulais pas en faire l'économie, d'abord et principalement parce que mon raisonnement se penche sur un phénomène encore en train de se faire. Je sentais qu'il était important de le situer par rapport aux mouvements féministes l'ayant précédé afin de cerner les résonances qui les relient toujours. Le deuxième temps de la thèse s'ouvre donc après que le féminisme pop ait été situé, puis défini ; et le corpus, posé. Une fois la question du populaire déployée, je me tourne dans le quatrième chapitre vers l'inamabilité des féministes pop que j'aborde comme une figure en soi. Dans le sillage d'une Méduse cixousienne qui ne meurt pas aux mains de Persée, mais qui sort de son antre, indifférente et riante, j'envisage les féministes pop à partir des éléments qui, dans leur persona, les rendent difficiles à aimer. En plongeant dans ces ruptures, j'avance l'hypothèse que ces moments durant lesquels leur ethos de star connaît des ratés — elles déçoivent, déçoûtent, choquent, ennuient — occasionnent des intermittences dans le système spectaculaire qui les y fait apparaître différemment, ce qui leur offre de s'y construire autrement qu'en parfaite image spectaculaire. Un peu comme si, grâce à leurs gestes imparfaits, incorrects, maladroits, irrévérencieux ou simplement défiants, les féministes pop cessent d'être vues et commencent à apparaître. J'ai compris ces moments comme étant les lieux de leur intimité.

Enfin, dans le cinquième chapitre, je les ai suivis tels qu'ils se déployaient dans l'écriture hautement autobiographique de Lena Dunham, puis dans les récits humoristiques d'Amy Schumer, Ilana Glazer et Abbi Jacobson. Pour le sixième chapitre, je me suis tournée vers la mise en récit de la douleur des corps célèbres qui me paraissait incarner l'ultime retranchement d'un intime articulé au cœur du spectacle. Si, comme l'écrit Leslie Jamison, une douleur reste une douleur, même si elle est performée (2014b), les récits de douleur « célèbres » énoncés depuis le spectacle — lieu de performance paroxystique — ouvrent la perspective d'une autre forme de

résistance, existant à côté du spectacle, se mettant en place en dépit de lui. Ce que l'analyse des récits de douleurs de Lena Dunham, Tig Notaro et Lady Gaga montre, c'est qu'en faisant détailler l'image de la star malade, ces célébrités rendent possible un nouvel imaginaire du corps — féminin, malade, célèbre.

*

Mon sujet de thèse a ceci de particulier qu'il s'est construit à rebours. Durant mon parcours académique, que ce soit en sciences pures ou en études littéraires, on m'a appris à poser d'abord une question théorique, une hypothèse, à laquelle un corpus — rassemblé à cette fin — viendrait répondre, qu'il l'infirme, la confirme ou la relance. Ici, les questions ont jailli du corpus. J'avais devant les yeux une masse de féministes pop écrivantes que j'aimais et que je consommais, et je me suis retrouvée confrontée aux résistances qu'elles soulevaient en moi. Comment pouvaient-elles se dire féministes et agir comme elles le faisaient? Tendre la main aux victimes d'agressions sexuelles un jour et défendre un ami accusé d'agression le lendemain? Que faisaient ces textes dans la cartographie des féminismes ambiants? N'étaient-ils qu'une énième version d'un gentil féminisme qui, au fond, ne faisait que répéter les dynamiques de pouvoir habituelles? Se pouvaient-ils qu'ils aient une double action : réitérer le discours dominant tout en lui opposant une résistance?

Ces interrogations me forcent à inverser d'un même souffle mon appareillage théorique, en quelque sorte. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau refuse le postulat selon lequel les masses constituent un tout homogène passif. Il nous invite à les penser comme des singularités hétérogènes qui, plutôt que de subir les affres du pouvoir dans l'inactivité qu'on leur incombe, font preuve d'inventivité et d'agentivité. Aux consommatrices et consommateurs dépossédé·e·s et aliéné·e·s que certain·e·s chercheur·e·s de la culture pop mettent de l'avant, Michel de Certeau suggère de les considérer comme des êtres actifs qui, dans leur quotidien, instaurent ruses et tactiques, braconnant le système en place. C'est ce qu'il définit comme le braconnage culturel. Devant le pouvoir bien campé sur ses positions, le petit, le plus faible, le commun, l'ordinaire doit « faire avec », dit Michel de Certeau : « le consommateur ne saurait être identifié ou qualifié d'après les produits journalistiques ou commerciaux qu'il assimile : entre lui (qui s'en sert) et ces

produits (indices de “l’ordre” qui lui est imposé), il y a l’écart plus ou moins grand de l’usage qu’il en fait » (1990 : 55). Dans le cas qui m’intéresse, cette perspective s’applique bien sûr aux personnes qui, comme moi, consomment le féminisme pop. Mais qu’en est-il des féministes pop elles-mêmes? Peuvent-elles élaborer un langage qui soit autre chose que « fabriqué » (*ibid.* : 205)? Peuvent-elles, à même l’économie spectaculaire, naître comme sujet, considérant qu’elles sont déjà du côté de « l’ordre imposé », depuis le pouvoir en place? C’est à se demander : peut-on braconner si on le fait au vu et au su de tous, en plein jour, dans un lieu parcouru — observé — par milliers de personnes? Davantage, à quoi bon braconner si chaque soir on est conviées au plus opulent des banquets? Les figures de proue du féminisme pop sont-elles en mesure de ruser? En ressentent-elles même l’envie? Après tout, elles sont l’expression de la réussite, de la blancheur. Du capital. Elles sont le « having it all » incarné⁶. S’il m’intéresse de comprendre ce que, moi, je peux *faire avec* le féminisme pop, je cherche surtout à dénouer ce que le féminisme pop peut *faire avec* le milieu à partir duquel il s’énonce. Car il demeure que, malgré toute leur puissance, malgré tout le capital qu’elles ont accumulé, quelque chose leur fait encore défaut. La défaite d’Hillary Clinton aux élections américaines de 2016 contre le candidat républicain Donald Trump me rappelle que les femmes, qu’elles soient des personnalités médiatiques ou politiques, ne seront jamais assez riches, blanches, éduquées, qualifiées ou connues. Leur statut de dominantes importe peu puisqu’elles seront toujours et avant tout ramenées à leur féminité. Dès lors, cette réflexion, par son sujet et son corpus, inverse la hiérarchie habituelle des théories de l’oppositionnalité. Plutôt que de prendre des objets posant des objections mineures ou subtiles au pouvoir afin d’étudier comment ils participent de ce pouvoir tout en le détraquant, je me tourne vers des objets se situant du côté du pouvoir, mais qui, grâce à la mise en place d’une énonciation intime, parviennent à créer *autre chose que* ce qui était attendu d’eux. Nous sommes donc devant un féminisme qui est du côté du pouvoir, mais qui, de façon subjacente, est également du côté de la sujétion. Et plutôt que de redouter les tensions que soulève inévitablement cette double appartenance, je les accueille au cœur de mon travail, acceptant qu’elles font partie inhérente des faiblesses du féminisme pop, mais aussi — peut-être — d’une contre-force insoupçonnée.

⁶ La popularisation de cette expression remonte à la publication du livre du même nom de Helen Gurley Brown en 1982. Elle pourrait se traduire par « tout avoir » ou « tout réussir », mais notons qu’il n’existe pas en français d’expression équivalente qui se soit aussi fortement cimentée que le « women having it all » en anglais.

Cet intime que je file dans l'énonciation des féministes pop, j'ai décidé de le loger au centre de l'écriture de la thèse. Je ne voulais pas placer ma problématique loin de moi, à une distance rassurante d'où je pourrais l'étudier sans trop me commettre. Je tenais à ce qu'elle s'entremêle au quotidien qui la façonnait parce que, d'aussi loin que je me souviens, ma pensée s'est formée par l'écriture de cahiers, de notes, de journaux dans lesquels je me livrais au jeu de l'intime.

*

Noël 1997. J'ai neuf ans et je reçois un journal intime en cadeau : la couverture est tapissée de petits cœurs de toutes les nuances de rose et, sur le côté se trouve un fermoir à clé qui garde mes confessions bien à l'abri des regards indiscrets. J'en perds la clé presque immédiatement. À cette époque, je viens de terminer une lecture fiévreuse du *Journal d'Anne Frank* et je suis en deuil de notre première rencontre qui n'aura plus jamais lieu. Tout au long de ma lecture, j'ai envié sa relation intime avec Kitty, la correspondante imaginaire à qui elle adressait toutes ses entrées de journal alors qu'elle était prisonnière de l'Annexe. Le soir même, je me retire dans ma chambre et, sans hésiter, j'écris « Chère Anne, » sur la première page. Je lui confie combien je la jalouse, combien je rêverais, moi aussi, d'avoir une telle amie à qui ouvrir mon cœur. L'odieuse de la comparaison que je pose entre elle et moi n'effleure même pas mon esprit d'enfant. J'oublie les horreurs de sa captivité et de sa mort prématurée tellement je suis captivée par la constance de son écriture et la puissance de son lien avec Kitty. En ce jour de Noël, je lui demande de devenir ma correspondante.

Durant presque dix ans, je m'adresserai à cette Anne qui dépassera rapidement la figure d'Anne Frank pour se transformer en une interlocutrice, quelque chose se rapprochant du Lecteur Modèle qu'imagine Umberto Eco et qui aide le texte à fonctionner (1985 : 64). J'écrirai à une Autre — une femme, toujours — qui, comme le lecteur chez Michel de Certeau, « n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors » (1990 : 252) et qui fera que ma parole sera sans cesse traversée par celle de l'autre. Je lui confierai le détail de mes repas, l'heure de mon coucher, les films loués au vidéoclub du centre d'achats, les jeux au parc avec les amies. Avec l'adolescence viendront les confidences plus sérieuses : les trahisons amicales, mon obsession pour une minceur que je n'atteindrai jamais, les conflits familiaux, la solitude, le doute,

les amours qui assiègent le cœur. Avec l'âge adulte, les cahiers se multiplieront, précieusement déménagés d'un appartement à un autre. Graduellement, l'écran remplacera le crayon de plomb; le nom du fichier, la date écrite au coin droit. Le « Chère Anne » disparaîtra, mais pas l'adresse à *une* autre que moi. J'écrirai à des amies, à une amoureuse secrète, à ma mère, à celles qui vont mourir, à celles qui sont déjà parties. L'écriture intime demeurera une question d'adresse, plutôt qu'une simple mise en récit de mes errances introspectives. Les pages que je noircirai prendront la forme d'une écriture du soi — du moi —, mais cela ne les empêchera pas de se faire *intimes*, justement, empreintes de cette volonté de rester « auprès de soi dans l'autre » (Fœssel, 2008 : 89).

C'est donc tout naturellement que l'élaboration de cette thèse s'est accompagnée d'un journal de rédaction dans lequel les considérations théoriques ont rapidement côtoyé les moments de doute et d'égarement que peut occasionner ce genre d'engagement de longue haleine. Ma voix s'est mêlée à celles de ces *autres*, les voix des femmes de mon corpus qui, à l'image de la thèse qui les accueillait, évoluaient au jour le jour avec les événements de l'actualité. J'y recueillais aussi les réflexions de mes amies cinéphiles après un film proposant des pistes féministes particulièrement riches, j'y dialoguais avec les écrits que ma directrice parsemait au fil des mois dans les médias puisque nos intérêts se voisinaient, je confrontais ma propre lecture des objets culturels s'inscrivant en parallèle à mon corpus. Parfois, j'écrivais à mes collègues d'étude. Je tournais mes pérégrinations doctorales vers elles, brisant facticement ma solitude de rédaction. Puis, sans que je sache trop ni comment, ni même pourquoi, j'ai commencé à leur écrire pour de vrai, dans la vraie vie, avec de vraies lettres de papier. Nous avons établi une correspondance à plusieurs mains, nous livrant au jeu d'une intimité provoquée, mais sincère et emplie de sollicitude. Nous avons en commun un besoin viscéral de remettre l'intime au cœur de nos recherches, de nos postures, de nos relations. Le fait de se raconter, de se dire aux autres et de partager nos réalités ne nous semblait pas sans lien avec nos postures de chercheuses qui peinaient parfois à s'articuler dans l'institution qui les recevait.

Spontanément, l'une des premières choses que j'ai confiée à mes interlocutrices a été cette correspondance à sens unique que j'avais développée avec Anne Frank, enfant. Et alors, à plus de vingt et un ans d'écart, de ma première entrée de journal intime jusqu'à ces lettres adressées à des collègues doctorales en chair et en os venait de se dérouler un fil, me rappelant que j'avais beau

écrire « à propos de » moi, je le faisais toujours dans une interaction, c'est-à-dire avec une voix qui, à l'image d'une ficelle nouée entre deux boîtes de conserve, se tendait vers celle d'une autre afin que jamais ne s'interrompe la discussion. Plus tard, je lirais la phrase de Michel Foucault énonçant que « la lettre qu'on envoie agit, par le geste même de l'écriture, sur celui qui l'adresse » (1994b : 423) et je saurais que, au fond, je n'ai jamais écrit seule.

J'ai l'impression que c'est quelque chose de cet ordre qui se dessine comme horizon de la thèse. De la même manière dont Martine Delvaux suggère qu'on ne sait jamais vraiment ce que les filles « font avec Beyoncé » (2016d), ma mère ne doutait pas de ce que je « ferais » avec Anne Frank lorsqu'elle m'a offert son *Journal*, un jour, comme cadeau d'anniversaire et mon père était loin d'envisager ce que je « faisais » avec mes Barbies dans notre sous-sol de banlieue. Et, moi, je ne me serais jamais doutée que mon amour pour les femmes du pop me mènerait aussi loin que l'écriture d'une thèse. Mes Barbies grâce auxquelles je me dessinais des mondes possibles, les séries télévisées pour adolescent·e·s que j'écoutais en cachette parce qu'elles étaient trop vulgaires au goût de ma mère, les innombrables CD de chanteuses pop achetés au HMV avec mon argent de poche, puis les paroles de leurs chansons recopiées sur mes cahiers, mes cartables, sur mes murs, dans mes agendas, sur mes vêtements... mon intérêt pour les objets culturels issus des industries populaires ne s'est jamais tari et je commence tout juste à en calculer l'importance.

CHAPITRE I

L'ENTRÉE DU FÉMINISME SUR LE TAPIS ROUGE

We may sink and settle on the waves. The sea will drum in my ears. [...] Rolling me over the waves will shoulder me under. Everything falls in a tremendous shower, dissolving me.

Virginia Woolf, *The Waves*

I don't know if we can talk about "waves" of feminism anymore — by reckoning, the next wave would be the fifth, and I suspect it's around the fifth wave that you stop referring to individual waves and start to refer, simply, to an incoming tide.

Caitlin Moran, *How to Be a Woman*

1.1 Introduction

Septembre 2014. Je rencontre une professeure qui révise les dossiers d'étudiants soumettant des demandes de bourses aux grands organismes subventionnaires. Elle m'offre des commentaires éclairés sur mon résumé de projet, qui propose d'étudier des essais best-sellers publiés au cours des vingt dernières années par des personnalités médiatiques afin de comprendre comment elles se constituent comme sujet féministe dans l'écriture et transforment ainsi ce qui paraît d'abord être un récit de vie ludique, divertissant et pop en une entreprise politique. Son expertise m'est précieuse, elle me suggère des corrections précises et justes. Vers la fin de notre entretien, en parcourant ma bibliographie, elle relève le nom de Caitlin Moran, une chroniqueuse féministe très populaire en Grande-Bretagne, particulièrement appréciée pour sa colonne satirique du vendredi intitulée « Celebrity Watch », et qui s'est fait connaître internationalement grâce à son livre, un essai féministe très grand public, *How to Be a Woman*. La professeure digresse momentanément et me raconte qu'elle l'a déjà aperçue sur une terrasse européenne, durant un de ses voyages. Elle me confie l'avoir trouvée bruyante, tapageuse. Tape-à-l'œil. Je lui réponds que

je ne suis pas surprise ; quelque chose comme cela traverse ses récits. Elle termine son anecdote en me disant, sourire en coin, qu'elle était maquillée lourdement, *comme se maquillent les filles laides*. Elle rit. Je ris. Je ne sais pas quoi faire d'autre. Mais je ne trouve pas ça drôle. En sortant du local, je me dis qu'elle n'a pas compris mon projet de thèse.

Pâques 2018. Je suis en visite dans ma famille en Virginie avec ma mère. Je suis assise sur le tapis du salon, à feuilleter les nombreux albums de photographies qu'a construits ma grand-mère, année après année. Sur le large divan de velours côtelé en face de moi, ma mère, ma tante et ma grand-mère discutent, et je les interromps ponctuellement pour poser des questions sur les clichés. Dans un des albums, je tombe sur une grande photo, prise à vol d'oiseau, de la maison que ma grand-mère habite depuis son immigration aux États-Unis, en 1965. La maison de banlieue y est méconnaissable : le bâtiment n'a pas changé, mais tout le reste s'est transformé. Là où se nichent aujourd'hui des kilomètres carrés de lotissement résidentiel, je ne vois que des champs et des terrains en friche. Je lui demande si elle a trouvé ça difficile d'émigrer dans un pays où elle ne parlait pas la langue. La réponse arrive comme un coup de fouet. *Oh! C'était terrible. J'étais seule dans cette immense maison, avec 5 gamins, sans permis de conduire. J'étais prisonnière.* Elle prend une pause, perdue dans ses souvenirs. Je pense à un ouvrage que j'ai lu au début de mon doctorat qui recense les dates importantes des luttes féministes aux États-Unis et qui les scandent en vagues. J'ai été particulièrement abasourdie d'apprendre que les femmes n'ont accédé à l'autonomie financière qu'environ à la même époque où mes grands-parents s'installaient aux États-Unis. Je profite de son silence pour lui demander si elle était responsable des comptes à la maison, ou si elle avait accès à une carte de crédit. *Penses-tu! Ton grand-père était toujours parti au Club ou dans des soirées avec les gens de l'Université. J'avais droit à cent dollars par semaine, qu'il posait en petits billets sur la console, là, tous les lundis. Pas un sou de plus. Je détestais cela. J'étais comme une enfant.* Elle s'arrête, un instant. *Je peux te dire que ça n'a pas pris de temps avant que je passe mon permis de conduire.*

Novembre 2018. Ma grand-mère a un accident dans un stationnement de centre commercial. Elle s'en sort indemne, mais le policier dépêché sur les lieux ordonne que son aptitude à la conduite soit réévaluée. On lui retire son permis. La voilà à nouveau prisonnière. Seulement, cette fois, elle est seule dans sa grande maison.

*

Il semble parfois impossible de penser les féminismes sans leurs vagues. La littérature ne fait pas autrement. Que l'approche des ouvrages s'intéressant aux enjeux féministes soit historique, critique ou sociologique importe peu ; toujours elles reviennent, déferlant sur la grève en suivant le tempo : première, deuxième, troisième... Mais il suffit de se plonger à l'eau et d'abandonner son corps au roulis quelques instants pour se rendre compte que les vagues s'y enchaînent, la fin de l'une paraissant toujours le début de l'autre. Pour parvenir à les distinguer clairement, il faut de la distance : se tenir debout sur la côte, par exemple. Alors, seulement, peut-on espérer délimiter le creux de la vague de sa crête, la regarder rouler jusqu'à la grève où elle viendra se briser en écumes. Similairement, il me semble qu'assigner le nom de vague à n'importe quel mouvement social est une action qui ne se fait qu'*a posteriori*. Sinon, comme une nageuse au milieu des flots, nous sommes plongées *dans* le social en mouvement, incapables d'en cerner les limites. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'une chronologie se met en place, lorsque le mouvement prend suffisamment d'importance politique, médiatique, sociologique pour qu'on commence à parler de résurgence, de renaissance, de retour. C'est à partir de cet instant qu'on « réinterprète les lignes de force de l'histoire » (Ballorain, 1972 : 20), comme le décrit la chercheuse Rolande Ballorain qui réfléchit *in media res* aux mobilisations féministes qui lui sont contemporaines :

Les historiens montrent les points communs, les différences, la continuité entre le féminisme d'hier et celui d'aujourd'hui. Les militantes mettent aussi un grand soin à se rattacher à cette tradition. [...] [U]ne forte conscience historique apparaît chez elles. Tout mouvement contestataire aux États-Unis sait qu'il risque d'être éphémère : il faut donc garder des archives, accorder des interviews, consigner pensées, théories et événements par écrit, afin de laisser [une] trace. Par définition, aussi, le féminisme n'a jamais accompli sa révolution (*ibid.*).

Les vagues du féminisme, lorsqu'expliquées *a posteriori*, sont souvent posées dans un rapport linéaire l'une à l'autre. Plus nous avançons à travers les décennies, plus l'héritage s'élargit et se complexifie, avec tout ce que cela amène comme avantages — un meilleur vocabulaire pour se dire, des gains sur les plans législatif et judiciaire —, mais aussi comme responsabilités — nous devenons en quelque sorte redevables de défendre les combats menés précédemment.

De ce fait, les creux et crêtes des première et deuxième vagues du féminisme se délimitent désormais assez conventionnellement. Les distances critique et historique ont fait leur œuvre : des contours plus nets ont été dessinés ; des figures marquantes et des moments clés ont été instaurés. Or, c'est également pour la même raison que le consensus se perd lorsqu'il est question de la troisième vague, malgré le nombre d'ouvrages s'intéressant à cette période. Le recul n'est pas suffisant, on peine à en décerner les limites. Il ne s'est pas écoulé suffisamment de temps pour que certaines figures en supplantent d'autres, pour que certains ouvrages survivent à d'autres, pour que certains événements obtiennent plus d'importance — historique ou médiatique — que d'autres. Si l'on s'entend relativement sur ses conditions d'émergence (une rupture idéologique avec la 2^e vague, une réponse aux décisions politiques antiféministes des années 1980, etc.), il reste que cette dernière vague ne se découpe pas aussi nettement que les deux premières, et ce, que ce soit dans les médias, dans les ouvrages de recherche ou tout simplement dans l'imaginaire collectif. Il n'est d'ailleurs pas rare que les mouvements féministes des dernières années, qui forment le squelette de cette réflexion, s'y sont amalgamés. En 2013, le *Financial Time* décrivait le best-seller *Lean In*, écrit par Sheryl Sandberg, la directrice des opérations à Facebook, comme étant un « much-ballyhooed third-wave feminist book/exhortation » (Friedman, 2013) Force est de constater que, pour la troisième vague, on se perd parfois en conjectures : Quelles en sont les caractéristiques, les revendications, les figures de proue ? Quand finit-elle ? Est-elle même terminée ? Voguons-nous déjà sur la quatrième ? Les réponses varient d'une source à l'autre. Dans le cadre de mon étude du féminisme pop, je me retrouve à jouer le jeu d'observatrice et de participante. Je tente d'adopter à la fois une posture de chercheuse contemplant un objet de recherche avec la distance nécessaire au regard critique ; et celle d'une citoyenne plongée dans les enjeux social, culturel et politique d'un féminisme en train de s'écrire. Je suis au large et sur la rive. Je flotte tout en essayant de reprendre pied.

Ceci étant dit, ce qui m'intéresse surtout quand il est question des vagues, c'est qu'au fil de la canonisation qu'ont connue les féminismes occidentaux, certaines femmes se sont mises à représenter *le* féminisme de leur époque, c'est-à-dire que leur nom et leur persona ont commencé à devenir l'incarnation de cette époque dans l'imaginaire populaire collectif. Par exemple, on pense à la première vague, et le nom de Susan B. Anthony vient en tête pour les États-Unis ;

celui d’Emmeline Pankhurst pour la Grande-Bretagne ; celui de Thérèse Gasgrain au Québec. De la même façon, les discours féministes de Betty Friedan, de Gloria Steinem ou d’Angela Davis sont devenus synonymes de la deuxième mobilisation féministe en Amérique du Nord. Dès lors, bien que je ne n’affectionne pas particulièrement l’approche historique linéaire lorsqu’il est question des féminismes (puisque’une telle approche a tendance à aplanir les contradictions et consolider des canons), je tiens malgré tout à revenir, dans le cadre de ce chapitre, sur les périodes conventionnellement comprises comme les trois vagues du féminisme nord-américain puisque la manière dont celles-ci se sont cimentées — et continuent de se cimenter — dans l’imaginaire collectif participe de mécanismes et de dispositifs semblables à ceux à l’œuvre dans le féminisme pop. Par là, j’entends que l’un et l’autre — un féminisme canonisé et un féminisme pop — gagnent à être envisagés en fonction des rapports qu’ils entretiennent avec une culture de la célébrité et avec tout ce que celle-ci entraîne : médiatisation, capital, popularité, publicité, mise en scène de soi, etc. À mon sens, une réflexion qui s’intéresse à une énonciation féministe articulée depuis l’univers du spectacle ne saurait se penser sans la part de « mise en célébrité » qui a eu lieu dans l’histoire féministe récente.

Ainsi, plutôt que de chercher à déterminer si le féminisme pop ouvre réellement la page vers une quatrième vague ou s’il n’est qu’une énième manifestation de la troisième, je désire plutôt le penser en filiation avec les dynamiques de pouvoir qui ont contribué à faire des féminismes des dernières années les vagues que l’on en retient aujourd’hui. À l’époque actuelle où le féminisme semble vouloir se décliner en paillettes roses sur des culottes pour adolescentes ou dans des publicités de multinationales comme Dove ou Tampax, que nous reste-t-il de ces dynamiques? Les paroles de Ballorain se teintent d’une nouvelle sonorité : si le féminisme n’a pas accompli sa révolution, c’est peut-être parce qu’il se raconte encore depuis les riches, les puissantes, les blanches. Pour cela, je m’intéresse à la part d’élitisme et de blancheur intrinsèque à l’histoire des féminismes nord-américains, mais aussi sur l’étroite relation qu’ils entretiennent avec l’imaginaire néolibéral qui s’installe après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Comme le « girl power » très marqueté des Spice Girls qui a rapidement dépassé le célèbre groupe pop britannique pour devenir l’étendard d’une faction entière du féminisme, je crois que le féminisme pop a plus à offrir qu’il n’y paraît. C’est le pari que je prends en m’attardant à la part de glamour

des féminismes, à leur côté vedette. Je veux comprendre comment se sont articulés, au cours des dernières années, des féminismes qui savaient autant se mettre en scène que se mettre en marché, afin de réfléchir à ce que peut une énonciation féministe contemporaine qui ne redoute pas le jeu envoûtant du spectacle et du show-business. Je souhaite explorer ce qui se cache derrière les excès, les simagrées, les mises en scène des femmes trop maquillées du show-business.

1.2 La blancheur des suffragettes, d'hier à aujourd'hui

À l'automne 2015 paraît le très publicisé *Suffragette*, film historique romancé racontant le combat des militantes pour le droit de vote des femmes dans le monde anglo-saxon. Écrit par Abi Morgan et dirigé par Sarah Gavron, le film se penche plus particulièrement sur la portion ouvrière militante du mouvement et campe son action en 1912 à Londres. Une protagoniste fictive du nom de Maud Watts (jouée par Carey Mulligan) évolue au cœur d'une intrigue tissée de personnages historiques, tels qu'Emmeline Pankhurst, la célèbre fondatrice de la Women's Social and Political Union (WSPU) ou encore Emily Davinson, la suffragette qui a donné sa vie pour la cause en se jetant devant le cheval du roi durant le derby d'Epsom le 4 juin 1913.

Le film lui-même offre peu d'intérêt analytique ou critique. Malgré son intention louable — remettre de l'avant un pilier de l'histoire des droits des femmes —, *Suffragette*, avec son scénario sans surprise, reste un film conventionnel épousant la formule toute faite du mélodrame hollywoodien. Davantage, l'intéressante question de la désobéissance civile sur laquelle s'ouvre le film est rapidement édulcorée par le portrait un peu trop misérabiliste qui est brossé du personnage fictif de Maud Watts. La diégèse insiste sur sa souffrance individuelle — fictive, donc — sans que celle-ci ne présente d'éclairage pertinent sur les ruptures sociales profondes et les combats collectifs — tous bien réels — de cette époque⁷. Ce faisant, le film passe à côté de la célèbre maxime « Deeds, not words » d'Emmeline Pankhurst, pourtant placée au centre du film ainsi que de sa promotion. En quoi, alors, est-ce que *Suffragette* me permet de penser le féminisme pop nord-américain en rapport à ses vagues? D'autant plus que le féminisme activiste anglo-saxon du dix-neuvième siècle ne partage que peu de traits communs avec sa contrepartie

⁷ Cette attention portée au personnage de Maud justifie sans doute que le singulier l'ait emporté sur le pluriel pour le titre du film : une seule suffragette pour les personnifier toutes.

nord-américaine. Aujourd'hui, les termes « suffragiste » et « suffragette » s'utilisent sans grande distinction ; le premier semble même avoir sombré dans l'oubli. Mais comme le note l'historienne Rory Dicker, il aurait été impensable d'étiqueter une militante étatsunienne de suffragette il y a un siècle de cela. Plus qu'une erreur, cela aurait été un outrage (2008 : 52). La désobéissance civile, les démonstrations publiques, les manifestations et le vandalisme qui caractérisaient alors les suffragettes du vieux continent étaient vus comme des tactiques barbares inutilement violentes par les militantes en sol américain.

Au-delà des faiblesses cinématographiques du film ou des différences qui existent entre les militantes pour le suffrage universel, c'est la machine publicitaire entourant la promotion du film qui me paraît caractéristique du féminisme pop. D'abord, elle témoigne de cette tendance qu'a le féminisme des dernières années à flirter avec les mondes publicitaire et marketing, mais elle met surtout en lumière les rapports éternellement conflictuels qu'entretient un féminisme canonisé avec ses marges⁸. Durant les mois précédant sa première, le film est porté par un battage médiatique puissant. Soucieuse de l'inscrire dans l'air d'un temps qui se scande à coup de mots-clics et de formules rassembleuses, la promotion du film développe des affiches publicitaires mariant des esthétiques vintage et urbaine à partager sur les réseaux sociaux grâce au mot-clic #fightshotover créé pour l'occasion, ou encore grâce à des phrases clés en main : « Make this your fight », « Change starts now » et « Do something, change something ». Ce n'est plus simplement le film lui-même qui est transformé en produit de vente, c'est l'ensemble du combat des suffragettes qui devient une forme de *branding*. La promotion du film vise à rendre son propos actuel et branché, jusqu'à l'insistance mise sur ses actrices vedettes (tout particulièrement sur Meryl Streep), et ce, en dépit du rôle minime qu'elles y jouent réellement. Dans sa promotion comme dans sa distribution, *Suffragette* recherche un standing. Un prestige. Il s'agit de repenser l'histoire des suffragettes afin que le féminisme paraisse actuel, *fashion* et au goût du jour. À

⁸ J'entends par là toutes les personnes qui se voient invisibilisées par le mouvement féministe en général, soit parce qu'elles ne sont pas issues de la bonne classe, soit parce qu'elles ne présentent pas la bonne identité de genre ou la bonne couleur de peau; bref toutes ces personnes s'écartant de la figure de la féministe blanche, hétérosexuelle, suffisamment éduquée, dotée de moyens financiers suffisants et apte à s'exprimer, de déplacer, se défendre.

l'instar de Chanel et de son défilé-manifestation de 2015⁹, la promotion du film nous martèle de la même idée : le féminisme n'est pas (plus?) ringard, mais bien vivant, avec ce qu'il faut de ludique et d'avant-garde. *Suffragette*, c'est le tapis rouge qui se déroule en grande pompe devant les pieds louboutinisés du féminisme.

Or, à vouloir à tout prix réactualiser le récit des suffragettes, les promoteurs semblent oublier que plus de cent ans le séparent des enjeux actuels, avec ce que ce laps de temps entraîne de mutations et — heureusement — de progrès. Leur tentative pour redorer le blason de ce pan de l'histoire du féminisme en prend donc pour son grade lorsque les actrices du film participent à une séance de photographies promotionnelles pour la couverture du *Time Out*¹⁰ sur laquelle chacune revêt un t-shirt blanc présentant en lettrage noir un extrait d'une tirade célèbre de Pankhurst : « I'd rather be a rebel than a slave. » (Clarke, 2015) Imaginons un moment le portrait d'ensemble : de grandes actrices, belles, maquillées subtilement, mais savamment, leur visage parfaitement éclairé ; ces femmes si célèbres, si riches, si blanches qui prennent la pose sur la couverture d'un magazine à grand tirage en affirmant qu'elles ne toléreront pas d'être des esclaves. Publiées dans un contexte social où les tensions raciales sont à vif, que ce soit à cause des vagues d'immigration en Europe ou du racisme à peine masqué qui tue des femmes et des hommes racisé·e·s chaque jour aux États-Unis en passant par la montée de la droite suprémaciste blanche dans de nombreux pays occidentaux, ces photographies ont bien sûr soulevé une indignation légitime. La phrase, datant de 1913, a détonné lourdement, particulièrement aux États-Unis, pays où la ségrégation raciale a pris fin il y a moins de cinquante ans et où les femmes racisées forment encore le trois quart de la population incarcérée, sans parler du fait que les femmes noires, racisées ou membres des Premiers Peuples ont deux fois plus de chance d'être

⁹ Pour le défilé de sa collection printemps-été 2015, la maison Chanel a organisé un « défilé-manifestation » au Grand Palais durant lequel les mannequins étaient invitées à déambuler sur le « Boulevard Chanel » avec des pancartes et des porte-voix en scandant des slogans féministes. Conceptualisé par Karl Lagerfeld, le directeur artistique de la maison, l'évènement présentait des top-modèles célèbres qui criaient des phrases telles que « Les dames d'abord », « Sans femmes, plus d'hommes » ou « Soyez différentes ». On trouve difficilement de meilleur exemple pour illustrer combien l'industrie *mainstream* s'est emparée d'une certaine essence du féminisme contemporain pour en faire une image de marque marchandable sans vraiment délier davantage les liens pourtant complexes entre industrie de la mode et féminismes.

¹⁰ L'édition de la semaine du 28 septembre 2015.

assassinées qu'une femme blanche. Et pourtant, les formulations historiques et emblématiques de Pankhurst ne manquent pas! Pourquoi avoir choisi, en 2015, de faire la promotion du film avec celle-là même évoquant l'angle mort qu'entretenait le mouvement des suffragettes avec les tensions raciales qui l'habitaient? Quand la production du film a sélectionné cette phrase de Pankhurst, puis quand elle a décidé de l'imprimer sur des t-shirts blancs portés par des actrices blanches photographiées en noir et blanc, leurs traits distinctifs s'adouçissant sous la lumière contrôlée et le maquillage professionnel... au moment où ces décisions se sont prises, personne n'a vu la blancheur, parce que, pour le dire avec bell hooks, « in a racially imperialist nation such as ours, it is the dominant race that reserves for itself the luxury of dismissing racial identity while the oppressed race is made daily aware of their racial identity. It is the dominant race that can make it seem that their experience is representative » (1982 : 138). Et le résultat est frappant. En regardant les quatre actrices, on en oublie même que l'une est brune, l'autre plus âgée ou une troisième blonde. Elles se confondent les unes aux autres, chacune la version répétée de la féministe parfaite : jolie et juste assez rebelle et — surtout — blanche. Ensemble, elle me rappelle le « devenir blanche » auquel résiste Martine Delvaux dans son étude de la mise en série des filles (2018 : 25) et me semble justement contribuer à ce « racisme qui ne veut pas porter son nom » (*ibid.* : 16) autour duquel elle travaille. Du fait qu'il s'agit d'un film sur le féminisme, cet incident montre à quel point les femmes — occidentales, à tout le moins — sont socialisées à entretenir des biais raciaux, classistes et sexistes (bell hooks, 1982 : 157). Le film aura beau faire scintiller le mot « féministe » sur toutes les tribunes, cela « does not change the fact that we must consciously work to rid ourselves of the legacy of negative socialization » (*ibid.*) en refusant cette blancheur qui ne se voit pas. Heureusement, des autrices, des activistes, des chercheuses de la communauté noire ont souligné avec véhémence l'odieux de cette couverture médiatique qui participe du blanchissement (« *white washing* ») de l'histoire des féminismes, si caractéristique de la première vague, du reste. Parmi les multiples prises de parole, l'autrice Ijeoma Oluo conclura amèrement : « Do you know who else would rather have been rebels? Actual slaves. » (2015)

Dès les débuts de la première vague et jusqu'à nos jours, les femmes racisées ont constamment été écartées de l'histoire *mainstream* des féminismes, et ce, en dépit du fait que les suffragettes nord-américaines doivent leurs premières mobilisations au mouvement

antiesclavagiste de la fin du dix-neuvième siècle. Bien qu'il soit aujourd'hui convenu de faire concorder le début de la première vague avec la convention de Seneca Falls de juillet 1848 et de la terminer avec la ratification du suffrage universel dans le 19^e amendement en août 1920, dans les faits, de nombreuses femmes reconnues comme des figures marquantes du féminisme de la première vague commencent leurs actions à même les rangs d'organisations abolitionnistes telles que la Boston Female Anti-Slavery Society ou la Philadelphia Female Anti-Slavery Society. Initialement mobilisées pour défendre les droits des personnes racisées, ces femmes se rendent compte, peu à peu, des ressemblances qui existent entre les préjudices causés par l'esclavagisme et les injustices rattachées au genre¹¹ : elles se voient systématiquement refuser l'accès aux rencontres et autres rassemblements décisionnels, sans égard pour leur implication soutenue dans les rangs militants. Emily Collins, militante, écrira : « All through the Anti-Slavery struggle, every word of denunciation of the wrongs of the Southern slave, was, I felt, equally applicable to the wrongs of my own sex. » (Dicker, 2008 : 28) Cela n'empêchera toutefois pas les militantes blanches de répéter les mêmes schèmes ségrégatifs envers les femmes noires. Celles-ci sont alors doublement exclues : considérées plus animales qu'humaines dans les états fédérés, elles ne trouvent pas non plus asile auprès des abolitionnistes blanches qui les écartent de leurs formations. Des militantes noires pourtant très impliquées telles que Sojourner Truth devront se battre presque à leur corps défendant pour être entendues dans les réunions suffragistes¹². En réponse à l'hostilité qu'elles rencontrent de toutes parts, elles formeront leurs propres

¹¹ Certaines féministes de la seconde vague feront le même constat durant le mouvement des droits civils de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Militantes actives dans les associations de gauche sur les campus universitaires, elles découvriront à la dure le sexisme latent de leurs compagnons d'arme. J'y reviendrai.

¹² C'est d'ailleurs le 29 mai 1851, à la convention des femmes de Akron, en Ohio, qu'elle prend la parole malgré les huées de la foule pour livrer un discours emblématique qui deviendra le très puissant texte *Ain't I a Woman?* qui demeure, plus de 168 ans plus tard, profondément actuel dans sa portée intersectionnelle : « That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman? » (Dicker, 2008: 32).

associations (Manhattan Abolition Society et Colored Female Anti-Slavery Society, par exemple). Malgré cela, l'histoire officielle ne leur fera que peu de place dans ses rangs.

Toujours est-il que le rôle joué par les militantes — ou plutôt tous ceux qu'on leur refusera d'exercer — dans le mouvement antiesclavagiste est ce qui les sensibilisera quant aux restrictions que leur impose *ipso facto* leur genre. Malgré cela, la question du suffrage ne fait pas immédiatement l'unanimité, même au sein d'organisations composées uniquement de femmes. Certaines militantes ayant œuvré toute leur vie pour la cause antiesclavagiste redoutent de la voir reléguée vers la marge au profit du suffrage. Les débats sont nombreux, parfois houleux. L'implication des femmes dans la lutte antiesclavagiste aura donc deux apports majeurs pour leur lutte : non seulement elle leur donne l'occasion de se mobiliser massivement et de manière stratégique pour une première fois dans l'histoire, mais « the work of abolition prepared future women's rights activists for agitating an unpopular cause, one that would not be received well by the majority » (*ibid.* : 29).

Tristement, plus le mouvement se rallie autour du suffrage universel et plus les tensions s'intensifient entre les militantes blanches de la classe moyenne et toutes les autres femmes. Cette rupture se cimente durant la guerre de Sécession qui provoque une pause forcée dans la mobilisation. En plein cœur du conflit, des militantes comme Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony ou Lucy Stone, qui étaient jusqu'alors partagées quant à quelle cause privilégier, abandonnent leurs revendications féministes afin de travailler d'arrache-pied dans diverses organisations cherchant à bannir l'esclavagisme. À la fin de la guerre, faisant partie du clan triomphant, elles rêvent à leur tour obtenir gain de cause :

Stanton, Anthony, and other women's rights activists thought that [...] they would be rewarded with suffrage. [...] [T]hey believed that, because their former abolitionist allies had close ties with the ruling Republican Party, these men would be in a position to reward all women for their service to the Union (*ibid.* : 39).

Mais le pays est en pleine ébullition. Il faut repenser les droits et la citoyenneté de milliers d'esclaves noir·e·s libéré·e·s. Tandis que les militantes espéraient voir l'amorce d'un dialogue qui engloberait à la fois la question des droits pour les personnes de races noires *et* celle du droit de vote pour les femmes, le 15^e amendement à la Constitution américaine vient détruire leurs

derniers espoirs. Ce nouvel amendement, instituant clairement que « the right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of *race, color, or previous condition of servitude* » (National Constitution Center, je souligne) met le feu aux poudres. L'énoncé radicalise, en quelque sorte, les militantes blanches qui déplorent que la notion de « *sex* » en ait été ignorée. La supériorité législative que possède désormais l'ancien esclave noir sur la femme blanche attise leur colère et certaines féministes blanches ne se gênent pas pour afficher un certain mépris — un racisme — devant cet homme noir moyen non éduqué qui aura eu accès au droit de vote avant elles. Les tensions qui sillonnaient déjà le féminisme de la première vague se voient exacerbées. Certaines militantes blanches du nord du pays se servent même impunément des tensions raciales pour promouvoir leur cause dans les états sudistes, où celle-ci tire de l'arrière. Des propos ouvertement racistes sont tenus par des suffragettes blanches comme Carrie Chapman, fondatrice de la League of Women Voters, qui affirme que « white supremacy will be strengthened, not weakened, by women's suffrage » ; ou Rebecca Ann Latimer Felton, la première femme à œuvrer au Sénat, qui conclut : « I do not want to see a negro man walk to the polls and vote on who should handle my tax money, while I myself cannot vote at all. » (Shangani, 2015) À partir de là, les femmes noires, éternellement écartées, ne sont même plus considérées comme partie prenante de cette première vague du féminisme qui atteint sa vitesse de croisière en même temps que l'arrivée du nouveau siècle. Et du même geste, un nouveau sexisme se cimente, puisque, comme le souligne si justement bell hooks,

une des conditions édictées par les sexistes est qu'un groupe de femmes n'aura le droit à des privilèges que s'il soutient activement l'exploitation et l'oppression d'autres groupes de femmes. Les femmes noires et blanches ont été socialisées afin d'accepter et d'honorer ces conditions, d'où la compétition féroce entre les deux groupes ; une compétition qui s'est toujours déroulée dans l'arène de la politique sexuelle (bell hooks, 2008 : 243).

La lutte contre le sexisme que subissent les femmes devient synonyme de la lutte contre le sexisme que subissent les femmes *blanches*.

Le reste est entré dans l'histoire, assure-t-on : lors de la ratification du 19^e amendement en août 1920, les femmes — les Blanches — obtiennent le droit de vote dans tous les États-Unis,

après un long combat de plus de cinquante ans (le Wyoming étant le premier état ayant octroyé le droit de vote aux femmes en 1869¹³). Là se termine la première vague, dit le consensus historique officiel. Mais est-ce vraiment la fin du récit? Si tel est le cas, dans quelle vague devrions-nous inclure la lutte des femmes racisées qui n’obtiennent le droit de vote qu’en 1965? Dans la première? Dans la deuxième qui prend tout juste son envol — toujours selon le consensus officiel? Dans un *no woman’s land* entre les deux où viennent mourir les révoltes et les mobilisations de la marge pour lesquelles l’histoire officielle n’a pas suffisamment de mémoire? C’est une histoire qu’il est d’autant plus important de rappeler que le centenaire de la ratification du 19^e amendement sera célébré dans de nombreuses villes à travers les États-Unis en 2020. Comme le soulignent les travaux biographiques d’historiennes comme Elsa Barkley Brown (1997), Lori D. Ginzberg (2009) ou Rosalyn Terborg-Penn (1998), il est grand temps de problématiser les grandes figures héroïques du mouvement suffragiste des États-Unis pour mettre en lumière l’instrumentalisation des militantes noires par les militantes blanches.

Que ce petit détour historique me serve de rappel, de mise en garde, tout au long de cette étude qui se consacre à une énonciation féministe à même les strates dominantes de la société. Les féministes pop jouissent d’une notoriété dont les assises se solidifient depuis des décennies. C’est pour cela que le film *Suffragette* m’apparaît comme la mise en abîme des dispositifs qui le composent. D’ailleurs, le soir de la première du film à Londres, plus d’une centaine de manifestantes féministes se sont couchées à plat ventre sur le tapis rouge afin de rappeler que le combat pour les droits des femmes était loin d’être terminé. En périphérie, d’autres militantes scandaient « Dead women can’t vote » afin de souligner les ravages de la violence conjugale dans la lutte pour l’égalité homme-femme. Pendant que les gardes de sécurité traînaient les militantes à bras le corps hors de l’enceinte privilégiée en les tirant par les chevilles ou les empoignant sous les aisselles, les vedettes du film continuaient de sourire aux photographes tout en signant des autographes pour leurs fans. Questionnée ensuite sur l’évènement, l’une d’elles — Helena

¹³ Par souci de mémoire, rappelons que, du côté du Canada, ce droit ne sera octroyé aux Québécoises qu’en 1940 et seulement en 1960 pour les femmes membres des Premiers Peuples. Notons aussi qu’à ce jour, les Saoudiennes ne possèdent toujours pas les mêmes droits de suffrage que les hommes. Le combat amorcé dès le début du dix-neuvième siècle n’est pas encore terminé et, surtout, il ne saurait se limiter qu’à une seule période, à une seule vague.

Bonham Carter —, dira en avoir été ravie, puisque l'action militante était, à son avis, une réponse parfaite au film et montrait que la lutte des suffragettes était encore bien d'actualité (Slawson, 2015).

Je l'aurais souhaité et je n'aurais pu trouver d'image plus satisfaisante pour illustrer les tensions constitutives du féminisme pop. Le *branding* publicitaire autour de la sortie du film, les réactions faussement offensées des actrices à la suite du scandale des t-shirts, la première du film durant laquelle se côtoyaient de flamboyantes actrices en robe de soirée et des militantes arrachées à leur corps défendant du tapis rouge, tout ceci participe du féminisme pop qui s'est mis en place depuis les dix dernières années : un féminisme entretenant d'étroits rapports avec les notions de vedettariat, de succès, de richesse et de prestige, tout en semblant se retirer de l'action directe et du militantisme collectif. C'est un féminisme qui est célébré dans les médias, de façon assez consensuelle, mais qui, du même geste, est disqualifié dans les sphères plus intellectuelle ou militante justement parce qu'il capitule devant les univers du spectacle, de la consommation et de la production de masse. On l'aime et on s'en méfie, tout à la fois. À l'image d'un tel féministe *blockbuster*, *Suffragette* consacre l'entrée sur le tapis rouge d'un féminisme de l'élite, un féminisme aussi éclatant que les célébrités qui s'en font les porte-parole, un féminisme qui émane des industries culturelles et dont le *branding* s'adopte aisément. Mais le pitoyable faux pas publicitaire du film rappelle que la tendance du féminisme à se concentrer uniquement sur les réalités, les récits, les discours de certaines femmes fait — elle aussi — profondément partie de l'Histoire. Une réflexion sur le féminisme des dix dernières années se doit de ne pas ignorer cette omission, afin de ne pas la perpétuer.

1.3 Le Mouvement des femmes et la mise en place du capitalisme

À l'instar du féminisme de la première vague, celui de la deuxième ne s'est d'abord ni défini comme tel ni revendiqué des enjeux ou victoires passés. Plutôt, dans un certain parallèle avec les luttes des suffragettes, la mobilisation féministe des années 1960 germe en plein cœur de la lutte contre la ségrégation raciale. De même qu'on a craint que le suffrage vienne nuire à l'abolition de l'esclavage, les militants masculins pour les droits civiques des femmes et des hommes afro-américains refusent que le mot « *sex* » soit inclus dans l'article VII du Civil Right Act de 1964.

Alors, à l'exemple des groupes afro-américains qui expulsent les Blancs de leurs rangs pour mieux se recentrer sur une lutte à leur image et selon leurs paramètres, les militantes réalisent l'importance et le pouvoir inhérent à la création de milieux de rassemblement non mixtes. Ainsi débute la mobilisation du Mouvement des femmes¹⁴. Pour une deuxième fois dans sa brève histoire, le féminisme se fait redevable des communautés racisées. Pour une deuxième fois, il leur doit sa dialectique de résistance¹⁵. Pour une deuxième fois, il l'oublie tout aussi rapidement, faisant de la féminité blanche la seule féminité qui vaille.

Le mouvement des droits civiques qui s'amorce durant les années 1950 et qui se propage durant les années 1960 met la table pour la résistance féministe de la deuxième vague, mais c'est le climat social traditionaliste et conservateur, suivant la Deuxième Guerre mondiale, qui se fera le réel ferment de sa colère. Rappelons que l'entrée des États-Unis dans le conflit vers le début des années 1940 entraîne l'intégration massive de six millions de femmes sur le marché du travail afin de pallier le manque crucial de main d'œuvre¹⁶. Certaines occupent des postes plus

¹⁴ Dans un article portant sur les écritures autobiographiques des militantes du Mouvement des femmes en France à la suite de Mai 68, Audrey Lasserre note que si les deux appellations « le Mouvement de libération des femmes » et « le Mouvement des femmes » coexistent, le premier a été formulé par les journalistes alors que le second est celui que les militantes se sont donné (Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau, 2017 : 78). Je me servirai donc de cette dernière appellation pour nommer, en français, le mouvement féministe de la deuxième vague.

¹⁵ À peu de choses près, le parallèle s'arrête heureusement là. Les féministes de la deuxième vague se montreront beaucoup plus inclusives que les militantes du début du siècle, le contexte social durant lequel elles se mobilisent étant radicalement différent. Contrairement aux groupes abolitionnistes, les groupes militant pour la défense des droits des femmes incluront dans leurs rangs des femmes racisées dès leurs commencements. Pensons à la National Organization for Women (N.O.W.). Si le crédit de sa fondation revient plus souvent qu'autrement à sa première présidente, Betty Friedan, dans les faits, l'organisation a été fondée par quarante-neuf femmes, dont l'activiste Pauli Murray. En revanche, cela ne signifie pas que la deuxième vague soit exempte de tensions raciales, bien au contraire. Mais celles-ci se feront contrecoups plutôt que prémisses, ce qui explique que le nom de Friedan soit passé à la postérité alors que celui de Murray soit resté cantonné aux études féministes, et ce, en dépit de son implication dans le mouvement. Je rappelle que Murray sera arrêtée pour avoir transgressé les lois de la ségrégation en s'asseyant dans la section réservée aux Blancs dans un autobus de Virginie, quinze ans avant que Rosa Parks ne fasse de même en Alabama. Pour en connaître plus sur le militantisme, mais aussi sur la poésie de Pauli Murray, le Pauli Murray Project est une bonne porte d'entrée : <https://paulimurrayproject.org/>.

¹⁶ L'image la plus iconique de cette période de l'histoire des femmes est sans conteste celle de Rosie the Riveter, la tête d'affiche de la propagande gouvernementale cherchant à convaincre les femmes du caractère patriotique du travail en usines. L'affiche créée par J. Howard Miller représente une femme en bleu de travail, musclée et déterminée, sensée symboliser la force économique des femmes employées par les diverses industries d'armement. Par la suite, Rosie the Riveter est devenue un symbole

traditionnels de bureau, mais la majorité d'entre elles envahissent des corps de métier qui leur étaient jusque là interdits : la manufacture d'armement, la machinerie lourde, l'aviation, la marine. La satisfaction est grande pour ces femmes qui gagnent enfin un salaire substantiel dans un milieu de travail non conventionnel. L'euphorie est de courte durée puisque, une fois la guerre remportée, les femmes sont retournées au foyer, bien que 80 % d'entre elles affirment vouloir conserver leur emploi (Berg, 2009). Beaucoup sont licenciées : il faut faire de la place aux nombreux vétérans qui rentrent au bercail. À peine deux jours après la victoire des troupes étatsuniennes dans le Pacifique, 800 000 femmes sont remerciées du poste qu'elles occupaient dans l'industrie de l'aviation (Siebel Newsom, 2012 : 00:59:55). Au-delà de ce besoin de rendre aux combattants leurs emplois passés, ce retour vers la domesticité s'explique surtout par le contexte socioéconomique de l'époque. Comme d'autres pays, les États-Unis (et l'ensemble de l'Amérique du Nord) entrent victorieux dans les Trente Glorieuses et ils connaissent alors une période de croissance économique fulgurante et constante. Il devient impératif de redomestiquer les femmes pour qu'elles consomment à leur plein potentiel. À ce moment se cimentent les liens entre la publicité, plus omniprésente que jamais grâce à la démocratisation de la télévision, et la montée d'une économie capitaliste axée sur la consommation de biens et de services, encouragée jusque dans les sphères décisionnelles gouvernementales qui y voient un remède à la menace du communisme. Voilà l'entrée fracassante du capitalisme dans notre quotidien.

Après quelques années de ce régime, il est de plus en plus apparent que le capitalisme classique n'a rien d'un système économiquement neutre et que, au contraire, il est par définition genré et construit pour favoriser un sexe au détriment de l'autre. C'est ce qu'a voulu démontrer la philosophe Nancy Fraser en relevant certains angles morts dans la théorie de la société moderne que développe Jürgen Habermas¹⁷ dans le but d'offrir une alternative au récit marxiste du développement du mode de production capitaliste. Fraser en montre les manquements, surtout en ce qui a trait à la domination masculine inhérente au capitalisme. La vision sociétale d'Habermas

d'affranchissement et de force du féminin, fréquemment convoqué dans la culture populaire. Une simple recherche rapide sur un moteur de recherche permet de trouver une phlétoie d'images de célébrités personnifiant la célèbre ouvrière comme Alexis Bledel, Kris Jenner, Beyoncé Knowles-Carter, Michelle Obama, P!nk, Amy Poehler, Ronda Rousey, Amy Schumer, Emma Watson, etc.

¹⁷ Théorie qui se retrouve entre autres élaborée dans l'ouvrage *Théorie de l'agir communicationnel* (1987 : 2 tomes).

suggère de repenser la relation dualiste du privé et du public pour la comprendre plutôt en fonction de quatre espaces : la famille, l'économie officielle, l'État et l'espace public. Articulé à même le contexte capitaliste dans lequel le féminisme de la seconde vague se met en branle, ceci permet de dédoubler, en quelque sorte, les influences du privé et du public qui ne s'opposent plus exclusivement de façon binaire : les deux pôles existent à la fois dans ce que Habermas nomme des « systèmes » et dans le « monde vécu » (Fraser, 2012 : 49). D'un côté, nous avons l'État (système public) qui dialogue avec l'économie capitaliste (système privé) ; et de l'autre, nous avons le monde vécu où viennent se rencontrer l'espace public de la prise de parole politique ou sociale, et l'espace privé du foyer et de la famille. Entre ces quatre sphères se dessinent des rôles : les rôles de travailleur et de consommateur relient l'économie à la famille ; les rôles de citoyen et de client s'actualisent entre l'État et les institutions de l'opinion publique.

C'est précisément à travers ces rôles que le bât blesse. Comme le démontre Fraser, à l'unisson avec toutes les militantes qui se revendiqueront du slogan « *The personal is political*¹⁸ », ces rôles ne peuvent être neutres. En eux se dissimulent des implicites binaires, relevant du masculin ou du féminin, définis à même la structure capitaliste. Dans une société qui confine les femmes dans des emplois moins rémunérés, qui encourage leur retour au foyer et qui, somme toute, considère l'homme comme le soutien de famille (« *breadwinner* »), le rôle de travailleur, qui relie la famille à l'économie, ne peut être qu'implicitement masculin. Pareillement, dans une société où les tâches qui consistent à organiser, à préparer ou à entretenir la sphère familiale reviennent aux femmes, le rôle de consommatrice leur incombe, puisqu'elles seront en charge d'user des divers biens et services offerts par le capitalisme pour y arriver (*ibid.* : 50-51). Dans ce contexte où le pouvoir étatique s'investit dans le pilotage de ses économies — ce que Fraser nomme un « capitalisme organisé par l'État » (*ibid.* : 285) —, le rôle de travailleur et celui de

¹⁸ On attribue la paternité de cette phrase à Carol Hanisch qui publie un essai du même titre en février 1969 dans le collectif *Notes from the Second Year, Women's Liberation*, publié par le groupe New York Radical Women. Réalisant l'importance soudaine que prend la formulation, l'autrice nuance sa part de responsabilité dans son émergence. Elle explique que les éditrices du numéro de 1969, Shulie Firestone and Anne Koedt, sont celles ayant décidé du titre et conclut humblement : « It's also important to realize the theory the paper contains did not come solely out of my individual brain. It came out of a movement (the Women's Liberation Movement) and a specific group within that movement (New York Radical Women) and a specific group of women within New York Radical Women, sometimes referred to as the Pro-Woman Line faction. » (1969)

consommatrice ne sont pas valorisés de manière égale. Au contraire, une telle économie fait du travailleur masculin appartenant à la majorité ethnique de la classe moyenne le citoyen idéal, et transforme son salaire en panacée. Tout le reste est accessoire. Pis, le rôle de consommateur (ou, devrions-nous dire, de consommatrice) lui est subalterne. Cet « idéal du salaire masculin » (*ibid.* : 287) crée un idéal social (que peu de foyers parviennent à atteindre, du reste, leur unique salaire étant bien insuffisant) qui « ser[t] encore à définir les normes de genre et à rappeler à l'ordre ceux qui les enfreign[ent] » (*ibid.*) tout en dissimulant l'ampleur de l'importance et de la charge du travail non rémunéré tel que l'éducation des enfants, la reproduction et le *care*¹⁹ en général. Pour Fraser, cela montre non seulement combien le capitalisme classique repose sur une domination masculine structurelle, mais signale également « que la diffusion des attitudes culturelles issues de la deuxième vague est indissociable d'une autre transformation sociale que les militantes féministes n'ont ni anticipée ni voulue, et qui touche à l'organisation sociale du capitalisme d'après-guerre » (*ibid.* : 284).

À leur manière, c'est ce que les premières militantes du Mouvement des femmes ont d'abord tenté de dénoncer. Ce que Fraser nomme l'implicite féminin dans rôle de consommatrice dans le capitalisme classique, Betty Friedan l'a appelé la femme mystifiée (« *the feminine mystique* »). Dans son livre du même titre publié en 1963 et devenu presque instantanément un best-seller, l'autrice cherche à appréhender « le problème qui n'a pas de nom », c'est-à-dire cette aliénation générale des femmes au foyer (les fameuses « *housewives* ») des États-Unis. Compris comme l'un des déclencheurs de la mobilisation de la deuxième vague, le livre expose cet idéal social de l'homme *breadwinner* rentrant chaque soir dans son foyer parfait mis en place par sa *housewife* exemplaire — le proverbial « *American way of life* » — qui participe à construire une image faussée de la ménagère heureuse. Pour les premières militantes, il est impératif de s'attaquer à ces représentations traditionnelles et objectivantes de la féminité qui enferment les femmes dans un

¹⁹ Par *care*, j'entends ici l'ensemble des dispositions ou activités mises en place par les femmes au foyer pour prendre soin de leur entourage. Soulignons que le mot anglais est souvent préféré à toutes ses possibles traductions à cause de sa polysémie intrinsèque : le soin, le souci, la proximité, l'intimité, le dévouement, la sollicitude, mais aussi la notion de disposition morale (*to care for, to care about*) ou de travail (*to take care of*). Aujourd'hui utilisée dans de nombreuses disciplines, des études féministes à la sociologie, en passant pas la philosophie ou les études médicales, la théorie du *care* se développe dans les années 1980, entre autres grâce aux écrits de la philosophe étatsunienne Carol Gillian.

quotidien oppressant et assujettissant. Pour cette raison, les concours de beauté si en vogue à cette époque seront parmi les premiers événements dans leur mire. On considère d'ailleurs l'action menée par des membres des New York Radical Women contre le Miss America Pageant se tenant à Atlantic City le 7 septembre 1968 comme le début « officiel » de la deuxième vague puisque les militantes profiteront d'une couverture médiatique qui avait jusque là été marginale, ce qui fera grandir le mouvement en popularité et en notoriété²⁰.

Le début de la deuxième vague se construit donc sur la « *woman question* », tel qu'on en discute dans les sphères publique, politique ou médiatique dès le début des années 1960. Sa mobilisation se cimente autour de ces femmes mystifiées : de jeunes professionnelles ou épouses d'hommes riches, des femmes appartenant à une certaine bourgeoisie blanche, qui découvrent le mécanisme d'oppression auquel elles sont soumises. Parallèlement à cette révolte née de strates sociales plus favorisées, on voit se mobiliser les femmes sur le marché du travail — souvent célibataires ou racisées — qui toléraient de moins en moins la discrimination qu'elles y vivaient : moins bon salaire, sexisme, conditions de travail inexistantes. À celles-ci se joignent graduellement les étudiantes des campus universitaires se revendiquant de la contre-culture et de la New Left²¹ américaine. Particulièrement politisées, elles sont au fait des problèmes politiques de leur époque et de la lutte des minorités, et les organisations dans lesquelles elles évoluent se veulent sans hiérarchie. Néanmoins, en plein cœur de cette effervescence politique et

²⁰ D'ailleurs, ce jour-là s'est tenue une action qui stigmatiserait le mouvement pour les cinquante années suivantes. Dans un geste symbolique, les protestataires étaient invitées à jeter dans une poubelle en feu l'ensemble des objets représentant l'oppression vécue par le corps des femmes : des bigoudis, des magazines féminins, des faux-cils, des souliers à talons hauts, des soutien-gorge, etc. Le lendemain, les journaux – toujours prêts à s'emparer du détail qui fait vendre – titrèrent que les activistes avaient retiré, puis brûlé leur propre soutien-gorge. Cette image de la militante en colère arrachant son soutien-gorge pour y mettre le feu demeure à ce jour l'une des figures stéréotypées les plus dominantes de l'imaginaire collectif lorsque vient le temps de représenter une féministe.

²¹ La Nouvelle gauche (ou « *New Left* ») représente l'ensemble des mouvements de gauche et d'extrême gauche des années 1960 et 1970. Ses militants se dissocient de la « *Old Left* » des années 1930 et 1940 qui se concentraient presque exclusivement sur les questions du travail et des luttes ouvrières. La New Left fonde ses revendications autant dans le social, que dans l'économique, le philosophique ou le psychologique, ce qui a pour effet d'ouvrir la définition du militantisme politique. Portée majoritairement par des étudiants, cette nouvelle gauche critique la culture capitaliste ambiante et aspire à transformer radicalement la société.

intellectuelle, les militantes constatent rapidement que leur statut au sein des organisations ne diffère en rien de celui qu'elles occupent dans la société :

Thinking we were involved in the struggle to build a new society, it was a slowly dawning and depressing realisation that we were doing the same work *in the Movement* as out of it: typing the speeches men delivered, making coffee but not policy, being accessories to... men (Morgan, 1970 : xxiii).

Pour le dire avec Andrea Dworkin, à la fin des années soixante, les « femmes qui avaient été radicales dans la contre-culture — c'est-à-dire politiquement et sexuellement actives — devi[ennent] radicales à un autre titre : elles devi[ennent] féministes » (2012 : 99). Chacune à leur manière, ces deux factions militantes dénoncent l'androcentrisme et le sexisme de la société capitaliste : d'un côté, on cherche à déconstruire l'idéal du travail salarié si cher au cœur du capitalisme en militant pour la reconnaissance du travail du *care* ; de l'autre, on cherche à renverser l'impératif masculin du rôle de travailleur en militant pour un salaire égal à travail égal.

1.4 La féministe *blockbuster* de la deuxième vague

La deuxième vague se rythme donc en fonction de deux forces militantes distinctes appartenant à deux classes sociales, ce qui causera certaines tensions au sein du mouvement. D'un côté, on trouve les femmes de la classe moyenne, tantôt femmes au foyer, tantôt jeunes professionnelles — avocates, journalistes, architectes, professeures —, qui rejoignent les rangs de la N.O.W. De l'autre, se trouvent les femmes ouvrières et les étudiantes militantes qui s'organisent sous la bannière de la Women's Liberation, le mouvement de libération des femmes. Plus la décennie avance et plus les clivages entre les deux lignes de force s'accroissent. Les militantes de la Women's Liberation, plus radicales puisque formées à même la contre-culture de la New Left, déplorent la tendance sage et conciliante des féministes représentées par les organisations pour la N.O.W. Alors qu'elles aspirent à transformer la structure patriarcale de la société, les membres de la N.O.W. se concentrent principalement sur l'établissement d'une égalité de droits en passant par les systèmes déjà en place : réformes, amendements à la constitution, lois, etc. De plus, au sein de chacun de ces corps militants apparaîtront des tensions qui seront plus ou moins bien gérées. La question raciale et la question de la préférence sexuelle seront particulièrement sensibles. Les féministes radicales de la Women's Liberation seront si

acharnées à montrer la domination que subissent les femmes en tant que classe qu'elles omettront de voir les oppressions naissant à même les différences — de couleurs de peau, de langage, de capacitisme, d'éducation, d'orientation sexuelle — comprises dans la classe englobante de « sexe ». Pour de nombreuses femmes racisées, la cause première de leur oppression n'étant pas leur statut de femmes, mais plutôt celui de « minorité », cette ligne éditoriale militante sera, avec raison, vécue comme une oppression supplémentaire. En réponse, elles en quitteront les rangs pour former leurs propres organisations. De la même manière, en dépit de l'ébullition causée par les émeutes de Stonewall en 1969²², les têtes dirigeantes de la N.O.W. refusent de s'associer de près ou de loin au mouvement pour la reconnaissance des droits des gays et lesbiennes, redoutant qu'il nuise à leurs revendications. Dans un geste qui paraît aujourd'hui réactionnaire, Betty Friedan ira même jusqu'à radier de la faction new-yorkaise de la N.O.W. toutes lesbiennes ou sympathisantes à la cause²³ (Dicker, 2008 : 94).

Malgré les différentes tensions au sein de la deuxième vague, les forces la sous-tendant n'ont pas fait que s'opposer; souvent, elles se sont conjuguées, nous offrant par le fait même une riche nomenclature et de nouveaux concepts théoriques pour lutter. Parmi ceux-ci, le plus grand héritage de la deuxième vague est sans contredit le développement de l'intersectionnalité comme nouveau paradigme permettant aux études féministes d'articuler plus efficacement comment les multiples systèmes d'oppression — classe, genre, handicap, ethnie, etc. — s'interrelient, convergent et s'additionnent. Née du militantisme des féministes noires des États-Unis et de Grande-Bretagne, l'intersectionnalité s'est rapidement répandue dans les milieux militant et

²² Alors qu'en 1969 toute sollicitation en vue d'une relation homosexuelle constitue encore un acte illégal aux États-Unis, les bars du Greenwich Village à New York font figure de refuges pour la population homosexuelle de la métropole. Néanmoins, la police y effectue de nombreuses descentes aussi intimidantes que harcelantes, donnant des amendes aux propriétaires ou verbalisant ses occupants. En juin 1969, lors d'une descente policière au bar Stonewall Inn, les occupants et les habitants du quartier en ont assez et, plutôt que de capituler, ils ripostent. La mobilisation est immédiate et collective. À ce jour, les émeutes de Stonewall sont considérées comme un moment emblématique et galvanisant de la lutte des droits homosexuels en Amérique du Nord.

²³ C'est à ce moment qu'elle utilisera la désormais célèbre formulation de « menace mauve » (« the lavender menace ») pour souligner le danger que représente à son avis l'association du Mouvement des femmes avec le mouvement lesbien. On peut retrouver des références plus approfondies à ce pan d'histoire de la N.O.W dans Berkeley, 1999; Evans, 2003; ou Rosen, 2000.

académique, levant le voile sur plusieurs oppressions sociales vécues par des strates entières de la société. Grâce aux écrits fondateurs de féministes comme Patricia Hill et Kimberlé Williams Crenshaw, on a vu naître dans un deuxième temps une théorie de l'intersectionnalité dont l'objectif se voulait double : produire des savoirs qui soient (enfin) intersectionnels et se servir de ces savoirs dans les luttes pour l'égalité. En politisant le personnel d'abord, mais en acceptant de se concentrer ensuite autant sur le genre que sur la sexualité, la classe, l'ethnie, on peut dire que les militantes de la deuxième vague « ont substitué, à une vision moniste, économiste de la justice, une conception tridimensionnelle qui associe la culture et la politique à l'économie. » (Fraser, 2012 : 290) Encore aujourd'hui, il est nécessaire de le rappeler : dans la lutte pour l'égalité, le genre ne doit pas être le seul marqueur de différence à considérer.

D'année en année, le Mouvement des femmes se légitimise. Ce mouvement, qui avait pris naissance dans la contre-culture des années 1960, s'ancre dans le quotidien des gens et évolue petit à petit en un féminisme libéral relativement *mainstream*. Ses enjeux sont discutés dans les médias, ses rassemblements attirent un nouveau public, des législations sont passées et les mentalités changent graduellement. Le gouvernement de Jimmy Carter et le Congrès américain financent même plusieurs conférences à travers le pays, dont le point culminant sera la International Women's Year Conference tenue à Houston en 1977. Cette popularité grandissante du mouvement me rappelle que la rencontre des féminismes avec une culture de la célébrité ne constitue pas un phénomène qui soit propre aux féministes pop comme Beyoncé, Lena Dunham ou Sheryl Sandberg. Déjà, durant le Mouvement des femmes, certaines figures publiques sont accusées de privilégier leurs intérêts personnels plutôt que ceux, collectifs, de la cause qu'elles défendent. Cette intersection du féminisme et de la célébrité, la chercheuse Anthea Taylor la nomme « blockbuster celebrity feminism » et souligne qu'une de ses caractéristiques premières consiste dans le fait que certaines femmes – et les ouvrages qu'elles ont publiés – « remain publicly visible and [...] continue to shape certain narratives about feminisms and its history » (2016 : 26). Dans ces cas-là, dit-elle, « stories that [are being] told about feminism are inextricable from their individual stories as figures of renown, even if at times contested » (*ibid.*). Ainsi, avec des livres tels que *The Feminine Mystique* (1963) ou *The Female Eunuch* (1970), nous sommes déjà en présence d'une commercialisation du féminisme, c'est-à-dire que certaines

militantes et leurs prises de position (dans ces cas-ci, Betty Friedan et Germaine Greer) sont favorisées par les médias, et leurs livres deviennent de meilleurs vendeurs qui, aujourd'hui, sont republiés, réédités, modernisés afin de se rendre attirants pour les nouvelles générations, ce qui participe à la consécration de leur célébrité comme féministe sur plusieurs décennies.

Or, ce succès n'arrive pas spontanément. Comme le rappelle Patricia Bradley, le livre de Friedan a été largement diffusé, notamment à cause des interventions actives et habiles sur le plan du marketing de Friedan dans les médias, à un moment où d'autres féministes pensaient qu'il était préférable d'éviter une telle publicité :

In talking to the public stage to market *The Feminine Mystique*, Betty Friedan not only contributed to the success of the book but became famous herself, and the line between marketing the book and taking on the mantle of leadership of a burgeoning women's movement began to blur (2003 : 29).

Il faut dire que les rapports entre les médias et les militantes n'étaient pas toujours harmonieux. Parfois, les mouvements féministes jouissaient d'une couverture médiatique progressive et légitimante, mais, à d'autres moments, leur image était marginalisée, voire ridiculisée, ce qui donne aujourd'hui lieu à un récit historique très contradictoire (Barker-Plummer, 2010: 146)²⁴. Par ailleurs, Anthea Taylor affirme qu'il faut résister au discours voulant que les activistes de la deuxième vague aient été *couvertes par* les médias, comme si elles n'avaient aucune agentivité dans cette représentation ni aucun contrôle sur la façon dont cette couverture se construisait :

Feminists were not only « covered » by news, they were actively involved, if not always successfully, as strategists in this interaction. This journalistic agency, or « insider history » of feminism, [...] is an essential part of the dialog of news and second-wave feminism, but it is one that is often skipped over in accounts of mediated [...] feminism, perhaps because it complicates our oversimplified narratives of the « misogynous media » that (deterministically) marginalized feminism (*ibid.* : 147).

À l'instar d'Anthea Taylor, qui s'intéresse aux « blockbuster feminists » de différentes grandes luttes féministes en démontant l'idée reçue d'un féminisme célèbre et populaire qui serait passif

²⁴ Pour des études plus approfondies des rapports entre les militantes de la deuxième vague et les médias, on peut se rapporter à Barker-Plummer, 2010; Barakso et Schaffner, 2006 ou Mendes, 2011.

dans la manière dont il s'engagerait dans l'espace public, je crois qu'on gagne à aborder les féministes pop des dernières années en se concentrant sur le fait que ces célébrités « have been actively engaged in the process of constructing feminism—largely through the process of constructing themselves » (Taylor, 2016 : 31), la distinction étant toutefois que les femmes comme Greer, Friedan, Steinem (mais aussi Naomi Wolf, Susan Faludi ou Helen Gurley Brown) personnifient un féminisme qui est à la source de leur célébrité, alors que les femmes qui tapissent cette étude jouissent d'une célébrité qui est fondée et consacrée dans d'autres domaines que le militantisme féministe – principalement l'industrie du divertissement de la musique ou du cinéma, par exemple.

Néanmoins, il m'apparaît évident que certaines dynamiques constitutives du féminisme pop sont déjà à l'œuvre durant le féminisme de la seconde vague. D'abord, certaines femmes se mettent à représenter le mouvement dans l'espace public et, ce faisant, publicisent la question féministe jusque dans des espaces — médiatique, social, culturel — où elle ne se serait pas naturellement logée, rendant ses enjeux disponibles et accessibles à de nombreuses personnes. Mais, du même geste, ce discours féministe populaire, qui est bricolé à la fois dans les médias, par les militantes et dans leurs publications, est considéré comme dilué ou, pis, comme contaminé, impur, ceci ayant pour conséquence que, inversement, l'idée d'un féminisme plus pur, bien que moins populaire, se cimente elle aussi. On se retrouve de nouveau coincé entre un féminisme populaire — c'est-à-dire largement consommé, mais aussi réapproprié par le grand public — et son pendant, plus valeureux et noble, du féminisme intransigeant, sérieux, comme il le faut –, et impopulaire.

1.5 *Backlash*, néolibéralisme et leur expression dans la culture pop

Malgré l'institutionnalisation du mouvement, la deuxième vague s'essouffle et se solde par un échec; du moins, tel que le veut le consensus officiel. En effet, après plus de dix années à militer pour la ratification du Equal Right Amendment (ERA), les féministes des États-Unis voient leurs espoirs s'amincir au tournant des années 1980. En juin 1982, l'amendement est finalement défait et sonne, par le fait même, le glas pour le mouvement féministe de la deuxième vague. Comment un tel renversement s'opère-t-il? D'abord, le climat sociopolitique se

transforme. La droite gagne de plus en plus de terrain. Le tout se solde par l'élection de Ronald Reagan comme quarantième président des États-Unis le 4 novembre 1980. En outre, le capitalisme organisé par l'état devient graduellement un capitalisme néolibéral « désorganisé » (Fraser, 2012 : 298), c'est-à-dire une économie qui critique l'interventionnisme trop important de l'État et dans laquelle le seul vrai moteur possible est la concurrence et la libre compétition des individus, eux-mêmes animés par la recherche du profit. Le néolibéralisme, plutôt que de « dompter le marché au moyen de la politique, [entreprend] de dompter la politique au moyen du marché » (*ibid.* : 294). Forcément, ces mutations politique et économique métamorphosent le milieu sur lequel les militantes de la deuxième vague évoluent. Mais cette influence ne s'exerce pas qu'à sens unique, car le féminisme de la deuxième vague fournit bien involontairement « un des ingrédients essentiels au nouvel esprit du néolibéralisme : [sa] critique du salaire familial masculin alimente en grande partie la romance qui investit [le néolibéralisme] d'un sens supérieur et d'une visée morale » (*ibid.* : 298). Un nouvel idéal supplante alors celui du salaire masculin unique : celui de la famille à deux revenus. Peu importe la classe sociale à laquelle elles appartiennent, les femmes motivent leur investissement dans l'économie néolibérale — pourtant oppressive — par des luttes menées par les féministes de la deuxième vague. Les changements socioculturels portés à bout de bras par les militantes, durant les années soixante et le début des années soixante-dix, sont pervertis et semblent désormais « légitimer une transformation structurelle de la société capitaliste qui va directement à l'encontre des conceptions féministes d'une société juste » (*ibid.* : 284). Peu importe que le néolibéralisme soit la cause de la chute des salaires, d'une faible sécurité d'emploi, de l'augmentation des heures de travail... au moins, les femmes travaillent, non? De quoi nous plaignons-nous? Cette mentalité qui s'installe dans les années quatre-vingt sous-tendra l'ensemble de la troisième vague et demeure somme toute assez constitutive des féminismes contemporains.

L'arrivée de l'ère conservatrice de Reagan aux États-Unis²⁵, sa plateforme anti-avortement, anti-droits civils et anti-services sociaux ainsi que l'ancrage toujours plus profond du néolibéralisme dans la société nord-américaine donnent l'impression que les avancées et les

²⁵ Ce conservatisme ambiant se répercute bien sûr dans d'autres pays occidentaux. Pensons aux années de Margaret Thatcher en Grande-Bretagne, par exemple.

percées du féminisme des années précédentes sont des échecs retentissants. L'état se désengage de plus en plus. Le filet social s'amenuise, les ressources se privatisent. La sphère publique étatique se retire dans l'ombre et son revers privé, formé des entreprises et de leurs dirigeants, prend l'espace laissé vacant. Le néolibéralisme cède toute la place à une économie « that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights » (Harvey, 2005 : 2). Cette montée du conservatisme s'accompagne logiquement d'un retour vers des valeurs plus traditionnelles, tel un recentrement sur la famille nucléaire, mais aussi une austérité médiatique et politique envers les divers mouvements sociaux. Susan Faludi, journaliste de formation, s'attelle à répertorier les attaques multiples qu'essuiera le mouvement féministe dans les années 1980 dans son best-seller *Backlash : The Undeclared War Against Women*. Son livre, qui illustre combien cette période témoigne d'un « powerful counter-assault on women's hard-won victories that feminist movement did manage to win for women » (1991 : 20), devient rapidement le porte-étendard de cette période, et le terme « *backlash*²⁶ » traversera les décennies pour s'inscrire non seulement comme une manière de se remémorer ces années de ralentissement dans les combats féministes, mais aussi comme une façon de définir les différentes offensives qu'ils continuent d'esquiver²⁷. L'ouvrage de Faludi montre combien le mouvement féministe est accusé de tous les maux, et comme les médias bombardent l'espace public d'un portrait de la féministe déchue se réveillant après des années de revendications inutiles : seule, sans enfant, amère et en quête de l'amour qui lui redonnerait enfin ses « vraies » valeurs de femmes. À en croire les médias, certains sociologues, psychologues ou politiciens, le mouvement féministe les aura menées à leur perte : déprimées, épuisées, isolées, surmenées, divorcées... les

²⁶ Le terme « *backlash* » se traduit officiellement par celui de « revanche », mais je préfère me servir du terme anglais, puisque celui-ci représente à la fois une période historique du féminisme, une dégradation du statut social des femmes durant cette période et l'ensemble des productions culturelle et médiatique participant de cette dégradation. Le terme français n'offre ni la même charge émotive, ni la même richesse sémantique.

²⁷ Ce phénomène n'est bien sûr pas exclusif au féminisme étatsuniens et se ressent encore aujourd'hui partout où les femmes revendiquent leurs droits. Plus près de nous, par exemple, on peut penser au désistement massif de plusieurs bloggeuses et chroniqueuses québécoises qui, devant les multiples agressions et violences leur étant adressées sur les différentes plateformes où elles exercent leur métier, ont décidé de se retirer momentanément ou de manière permanente de l'espace public. À ce sujet, voir Dussault, 2017 ; McQuade, 2017 et Ouimet, 2017.

femmes régresseraient à force de s'émanciper. Durant cette période, la figure désolante de la féministe frustrée, militante sans humour et frigide — occupée, bien sûr, à brûler ses soutiens-gorge — s'ancrera solidement : nous en sommes encore à la déconstruire, un stéréotype à la fois.

Véritable baromètre du climat social ambiant, la culture populaire foisonne de représentations féminines de ce *backlash*. J'en retiens deux particulièrement emblématiques. D'un côté, nous avons les femmes célibataires, mortellement belles et dangereuses, souvent adultères, présentées comme une menace pour l'homme et sa famille, dont la folie n'a d'égal que l'appétit sexuel. C'est la femme fatale. Un des personnages emblématiques de cette figure dominante dans la culture pop des années 1980-1990 est sans doute celui joué par Glenn Close dans *Fatal Attraction*, film réalisé en 1987 par Adrian Lyne. Le thriller érotique raconte la rencontre passionnelle et adultère de Dan Gallagher (Michael Douglas), un avocat marié, et d'Alexandra Forrest (Glenn Close), jeune éditrice célibataire. Tout au long du récit, une opposition manichéenne est posée entre la mauvaise femme adultère et la bonne femme au foyer (Beth, la femme de Dan, jouée par Anne Archer). L'idée selon laquelle la jeune professionnelle célibataire est condamnée à perdre si elle ne rentre pas dans les rangs du paradis domestique culmine durant la scène finale, dans laquelle Beth tue Alexandra d'un coup de feu. Ce que semble nous dire le film, c'est que devant la menace de la dépravation du sexe et du célibat se dresse la femme mariée, seule héroïne possible. À cette figure de la célibataire dangereuse vient se superposer celle de la jeune professionnelle ou étudiante célibataire dont l'unique quête est de dénicher le prince charmant parfait et de fonder une famille. Figures drastiquement différentes dans leur forme, elles se partagent toutefois le même fond : pour ne pas dépérir, il leur faut se domestiquer. Et leur temps est compté. Comme le crie le personnage de Sally Fields dans le film *Surrender* : « My biological clock is ticking so loud it keeps me awake at night. » (*Ibid.* : 22)

Pourtant, au-delà du contrecoup politique et médiatique que dénonce Susan Faludi et outre des figures féminines un peu décevantes au grand écran comme au petit, les années 1980 et 1990 ne sont pas que *backlash*. Au contraire, durant ces décennies fleurissent les théories du féminisme noir et autres théories féministes post-colonialistes. Les écrits d'intellectuelles comme Audre Lorde, Alice Walker, bell hooks, Gayatri Chakravorty Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Trinh T. Minh-Ha révolutionnent une pensée féministe trop blanche en lui offrant enfin de nouveaux

cadres conceptuels, de nouvelles avenues d'analyse. Du côté de la culture pop, tout n'est pas que représentations régressives de la femme : prennent vie de nombreuses protagonistes qui ont depuis été consacrées comme icônes féministes de la culture pop. Ce sont les années de Thelma et Louise, de Sarah Connors ou d'Ellen Ripley, mais aussi celles de Buffy Summers ou des drôles de dames de Charlie, pour ne nommer qu'elles. Par conséquent, je préfère une approche plus nuancée du *backlash*. À force de se concentrer sur l'état de dormance, pis de régression, que vit le féminisme qui a suivi celui de la deuxième vague, on court le risque d'apposer un voile uniforme sur cette période qui ne rendrait pas justice aux avancées qui y sont pourtant faites. Parler uniquement de *backlash*, c'est encore une fois faire preuve d'un certain *whitewashing*, puisqu'on occulte d'un même souffle les abondantes publications et réflexions naissant durant cette période, particulièrement dans les communautés racisées.

S'il est indéniable que la fin du vingtième siècle connaît un climat riche en tensions politiques et sociales, l'époque foisonne aussi de propositions audacieuses sur le plan du genre ou de la sexualité. C'est pourquoi, plutôt que de référer au *backlash*, je préfère faire appel à la notion de « *double entanglement* » (double enchevêtrement) telle que la développe Angela McRobbie (2004 : 255), c'est-à-dire ces moments où des valeurs néoconservatrices en ce qui a trait au genre, à la sexualité et à la vie familiale coexistent avec des principes de liberté et de choix en ce qui a trait aux mêmes valeurs. C'est l'entrelacement, par exemple, d'un discours politique qui prône le retour de l'abstinence et la préséance du mariage hétérosexuel avec la démocratisation graduelle de l'union civile pour tous ou la légalisation du droit d'adoption pour les couples homosexuels. C'est l'enchevêtrement d'une reconnaissance étatique des femmes — en éducation, sur le plan législatif, dans le milieu du travail — et d'une répudiation simultanée de certaines de leurs libertés — restriction de l'accès à l'avortement, condamnation d'une sexualité libre et épanouie. Le *double-entanglement* présente une volonté de suivre le chemin défriché par la seconde vague, surtout en lien avec la réussite personnelle et professionnelle, mais de délimiter cette voie par des valeurs plus néoconservatrices, voire préfémistes. Les idées féministes ne sont pas ignorées. Plutôt, elles sont reconnues, puis incorporées par le discours dominant, révisées et, ce faisant, parfois dépolitisées.

C'est ce double enchevêtrement qui s'incarne dans l'une des tensions les plus caractéristiques de cette époque dans la culture pop : le débat opposant les Riot Grrrls aux Spice Girls. Dès le début des années 1990, des musiciennes de la scène punk rock des États-Unis se réunissent pour former un mouvement underground féministe. Composées principalement d'adolescentes et de jeunes vingtenaires, les Riot Grrrls rassemblent plusieurs groupes de musique (Bikini Kill, Bratmobile, Heavens to Betsy, Huggy Bear) qui, dans leurs créations, dénoncent le sexisme et la misogynie omniprésente sur la scène musicale, particulièrement au sein de sa branche punk rock. Pour ce faire, elles se réapproprient ses esthétiques et ses postures afin de les mettre à leur profit. Les membres des Riot Grrrls embrassent donc sans compromis l'éthique « *Do It Yourself*²⁸ » de la culture punk pour produire de nombreux zines, encourager les filles à apprendre à écrire leur musique, organiser des festivals et des ateliers de travail, etc. Or, victime de sa popularité, le mouvement est de moins en moins underground et, vers le milieu des années 1990, se voit largement récupéré dans les médias. Ces derniers en brosent un portrait parcellaire, épuré et peu subversif. Rapidement, ils se mettent à amalgamer le message des Riot Grrrl avec celui du nouveau *girlband* pop de l'heure qui fait tourner toutes les têtes : les Spice Girls. Le groupe, composé de cinq jeunes femmes renvoyant à cinq styles différents de féminité — la sportive, la fashionista, l'enfantine, la vamp et l'exotique —, reflète les contractions de la troisième vague. D'une part, ses membres sont toujours légèrement vêtues, se dandinant sur leurs vertigineux talons plateformes et comptant sur leur charme pour vendre leur musique; d'autre part, elles chantent à propos de l'amitié au féminin tout en posant le « girl power » sur toutes les lèvres, dans toutes les publicités, à la une de tous les magazines. Ce « girl power » qui doit sa naissance aux rassemblements créatifs des membres des Riot Grrrls devient rapidement une expression rentable pour qui saura s'en saisir : chaque petite fille peut désormais posséder son étui à crayon « girl power », son t-shirt « girl power », son tatouage temporaire « girl power ». Ainsi, un mouvement radicalement féministe dans le sens plus traditionnel du terme — communautaire, militant, sans hiérarchie — est amalgamé, puis récupéré par le discours dominant pour former une version revue et corrigée d'apparence dépolitisée.

²⁸ Le « *Do It Yourself* » (DIY) se traduit parfois par les expressions « Fais-le toi-même » ou « Fait à la main ». Néanmoins, lorsqu'il est question de la scène punk, le terme DYI ne renvoie plus qu'à une simple philosophie anti-consumériste, mais représente tout une sous-culture commençant avec l'émergence du punk dans les années 1970. Utilisé dans ce cadre, il ne gagne donc pas à être traduit.

Pour Andi Zeisler, cela a tout à voir avec l'omniprésence du néolibéralisme et sa mesure incitative à la consommation : « What girl power meant in a post-Riot Grrrl world was simply whatever elevated girls as consumers. » (2016 : 177), Mais s'il y avait plus à en dire? Zeisler elle-même se ravise en se rappelant combien ses amies et elle jouaient à personnaliser certaines figures de la pop. Pour elles, à cet instant précis de leur enfance, ces femmes — fictives ou réelles — étaient bien plus qu'un produit à consommer, qu'une figurine à acheter. Pour les petites filles qu'elles étaient, ces produits de la culture pop devenaient des manières d'être au monde :

Feminists who were preteen girls during peak Spice, who thrilled to « Wannabe » on the radio and played Spice Girls with their friends, were very much like my friends and me a generation before, playing with Wonder Woman and Bionic Woman dolls and playacting as Charlie's Angels or Christie Love: hungry for pop cultural role models, we glommed on to the few that existed. They weren't perfect, but they were there (*ibid.* : 179).

Comme Zeisler qui y concède (tout en demeurant malgré tout rétive), j'ai la profonde conviction que les objets issus de la culture pop qui ont bourgeonné avec la montée des industries culturelles néolibérales, aussi édulcorés soient-ils, sont plus politiques qu'ils n'y paraissent. Appliquée au cas précis du féminisme pop, cette posture devient mon biais de lecture, ma lunette d'approche et elle sera celle que je tâcherai de poser de façon plus appuyée dans les deux chapitres suivants.

1.6 Le sujet néolibéral et le féminisme de la troisième vague : le corps

Toujours est-il que, par la force des choses, les féminismes émergeant du double enchevêtrement à l'œuvre durant la troisième vague sont non seulement complexes, mais antagoniques. Situés à l'intersection d'une montée de l'individualisme, d'une société de plus en plus axée sur la consommation et d'un certain désenchantement par rapport aux luttes passées, ils se construisent plutôt par la négative : leurs combats, leurs valeurs, leurs écrits ne cherchent pas autant à définir ce qu'ils sont que de poser ce qu'ils ne seront pas en regard aux mouvements les ayant précédés. Celles qu'on identifiera comme les féministes de la troisième vague rejettent ce qu'elles interprètent comme une sévérité, une colère et une tendance pour le politiquement correct chez les féministes de la deuxième vague. Elles veulent un féminisme joyeux, jeune, empli d'humour, ainsi qu'en témoignent les écrits de plusieurs jeunes femmes dans une des premières anthologies parues sur la question du féminisme de la troisième vague : « I felt part of a new generation of

feminists. We wanted to make room for play in our lives — dyeing our hairs, shaving our legs, dressing in ways that made us happy — without sacrificing a commitment to political activism. » (Walker, 1995 : 144) La lecture qu'elles font du féminisme de la seconde vague est bien sûr fragmentaire, biaisée et réductrice. Mais elle s'inscrit dans l'air du temps, car une telle scission est caractéristique de la montée du néolibéralisme, tout aussi empreint de contradictions. Comme le résume bien l'anthropologue Aihwa Ong, à laquelle Rosalind Gill et Christina Schaff font référence dans leur ouvrage *New Feminities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, l'émergence du néolibéralisme « is reconfiguring relationships between governing and governed, power and knowledge, sovereignty and territoriality » (2010 : 5). À partir de là, féminisme et néolibéralisme se pensent de concert : il se dessine « an articulation or structure between feminist, and anti-feminist ideas, and this is effected entirely through a grammar of individualism that fits perfectly with neoliberalism » (Gill, 2007b : 162). Sans m'égarer dans un commentaire politique trop appuyé, je crois qu'il est toutefois nécessaire de tisser des ressemblances entre le sujet féministe de la troisième vague et le sujet néolibéral.

D'abord, sur le plan politique, l'État n'est plus le chef suprême. Le libre arbitre et la liberté de choix sont valorisés et l'individualisme supprime le collectivisme des années passées. Le néolibéralisme prône le succès et la responsabilité individuels : nous sommes seul-e-s maîtres de notre réussite. Mais sous le couvert de cette soi-disant autonomie libératrice se cache une autre forme de gouvernance. Plutôt que de devoir rendre des comptes à une autorité étatique toute-puissante, l'individu se transforme en consommateur actif qui répond aux impératifs du marché et aux fluctuations des grandes entreprises privées. Là se situent à la fois son pouvoir et sa dépendance : « Control and ownership over one's body/face/self, accomplished through the *right acquisitions*, can maximize one's value at both work and home. » (Goldman, 1992, cité par Radner, 2011 : 6)

Les champs de forces ne s'exercent plus de l'extérieur vers l'intérieur, mais irradient plutôt du sujet vers son environnement. De la même manière, les féminismes replacent eux aussi le sujet au centre de leurs discours. Libérées des impératifs étatiques et jouissant de lois plus égalitaires, les luttes féministes redirigent leur attention vers l'intérieur : « While second-wave feminism did advocate a program of self-fulfillment, it did so within a climate of social responsibility and state

intervention. » (*ibid.* : 9) Ce qui compte, désormais, c'est d'être soi-même, de se faire plaisir, de vivre pour soi, pour sa réussite et son accomplissement personnel. Si on se maquille, si on se teint les cheveux, si on porte des talons hauts, si on se fait refaire les seins ou blanchir l'anus, on le fait pour soi. Si on s'échine à gravir les échelons de l'entreprise qui nous emploie à salaire moindre tout en s'occupant des enfants ou si on reste mère au foyer pour prendre soin de la maisonnée, on le fait pour soi. Chaque individu, homme ou femme, est compris comme étant cet agent autonome qui ne subit plus d'influences ni d'oppressions de la part d'aucun pouvoir en place. Plutôt que d'aborder des questions de société comme celles du racisme, de l'homophobie ou de la violence conjugale depuis l'angle global, culturel ou politique, on approche ces questions du point de vue de l'individu, de l'anecdote, du personnel, ce qui a pour effet de causer ce que Lois McNay nomme une reprivatisation des problématiques féministes (1992) : sont évacuées toutes notions d'oppressions systémiques, et l'idée fondatrice de la seconde vague du personnel-politique s'en voit fortement édulcorée. Cette fragmentation de la voix féministe, pour le dire avec Hilary Radner (dont les recherches portent sur la représentation des personnages féminins dans les films *blockbusters* de cette époque), culmine par la construction des études queer, dans lesquelles une politique du genre intégrant une dimension communautaire se retrouve toujours. Au-delà de ce champ d'études et de la sous-culture qui le sous-tend, le discours individualiste a généré, « in consonance with neoliberalism, a new cultural arena that evolved around the assumption that individual fulfilment was the goal of human experience » (*ibid.* : 13).

Ainsi, le déplacement des lieux de pouvoir ne se ressent pas exclusivement dans la sphère sociopolitique, mais s'observe également dans la théorie féministe :

[T]here is a shift away from feminist interest in centralized power blocks — [...] the State, patriarchy, law — to more dispersed sites, events and instances of power conceptualized as flows and specific convergences and consolidations of talk, discourse, and attentions. The body and also the subject come to represent a focal point for feminist interest (McRobbie, 2004 : 256).

Le corps, la subjectivité et l'intime sont les nouvelles frontières à explorer²⁹. Auparavant, les militantes de la première et de la deuxième vague se ramenaient vers une polarisation de l'homme

²⁹ Naomi Wolf, autre « feminist blockbuster » notoire que relève Anthea Taylor, s'inscrit d'ailleurs dans cette tendance avec ses best-sellers *The Beauty Myth* (1991) ou *Vagina* (2012).

et de la femme pour montrer comment le système patriarcal se perpétuait, historiquement. Or, les militantes de la troisième vague édifient leur argumentaire de concert avec le développement des théories du genre, des théories postmodernes et poststructuralistes. Soudain, il n'est plus question de remplacer les vieilles structures relationnelles homme-femme par de nouvelles. On cherche plutôt à mettre en doute la structure même de ces relations pour mieux la déconstruire. Par exemple, le corps n'est plus envisagé comme une simple donnée physique, une machine biologique, mais se comprend plutôt comme un discours dont la construction et les significations sont inscrites à même la culture et l'imaginaire collectif. Le corps ne se pense plus comme étant exclusivement matière. Il est contemplé comme un texte socialement et culturellement construit dans lequel s'exercent des joutes de pouvoir. D'un côté, le corps féminin et sa sexualité sont présentés comme la voie possible vers une réappropriation et un détournement de l'autorité patriarcale et, de l'autre, ils apparaissent comme un lieu supplémentaire d'oppression de la part de cette même autorité. Ce n'est pas pour rien que les émissions de télé-réalité de transformation (*makeover*)³⁰ connaissent un succès immense. Les magazines féminins suivent eux aussi sans hésitation dans cette tendance et érigent une nouvelle facette de la féminité à atteindre : il faut chercher à devenir cette jeune femme hétérosexuelle indépendante qui sait profiter du pouvoir que lui confère sa sexualité, qui est toujours à la hauteur, toujours prête à s'amuser. Être féminine, ce n'est plus seulement incarner parfaitement cet objet de convoitise dont l'homme doit se saisir; c'est pouvoir se montrer à la fois objet de désir et sujet désirant. Ce faisant, le corps se transforme en un autre lieu potentiel du double enchevêtrement qu'observe Angela McRobbie puisqu'il se fait à la fois source de pouvoir et lieu de gouvernance. À une époque où les femmes jouissent d'une liberté soi-disant inégalée par rapport à leur corps — elles peuvent le modifier, l'améliorer, le parader —, celui-ci n'aura pourtant jamais été aussi commenté, scruté, jugé et contrôlé. Comme l'explore alors la pensée post-foucauldienne³¹, les groupes sociaux exercent un contrôle sur leurs membres en inscrivant des normes de beauté ou de perfection, de « normalité » sociale et sexuelle sur les corps. Dès lors, d'abord présenté comme source du pouvoir des femmes, le

³⁰ *Extreme Makeover* (2002), *What Not to Wear* (2003), *10 Years Younger* (2004), *The Swann* (2004), etc.

³¹ Entre autres, dans *Surveiller et punir* dont le projet est de proposer une « économie politique des corps » (Foucault, 1975 : 33).

corps devient rapidement cet agent indiscipliné qui requiert une attention constante, une surveillance et une discipline accrue pour qu'il ne cesse de répondre aux impératifs de plus en plus resserrés de la féminité : « Women are expected to keep not only their bodies but their utterances unobtrusive. » (Rowe, 1991, 63) Dans la culture pop, les corps masculins et les corps féminins n'occupent ni l'espace ni l'imaginaire de la même façon : « Men transgress in their actions; women transgress in their being, through the very nature of their bodies, not as subjects. » (*Ibid.* : 34) Considéré comme porteur de potentielles transgressions, le corps féminin se fait donc le lieu de potentielles résistances lorsqu'il s'oppose ou lorsqu'il transgresse cette « normalité »³².

Or, ce que nombre de recherches et d'études datant de cette période ne disent pas, c'est que ce sujet féminin néolibéral est résolument blanc : son discours, son corps et les dynamiques de pouvoir qui s'y jouent... Le corps féminin tel que les industries culturelles néolibérales le présentent est un corps qui, coûte que coûte, doit apparaître comme blanc, même quand il ne l'est pas vraiment. Bien que ce corps puisse se manifester concrètement dans toutes les teintes d'épiderme, ce qu'il incarne, ce qu'il véhicule, c'est une blancheur construite à même ce que bell hooks définit comme des esthétiques suprémacistes blanches (2016b). Or, depuis les réflexions de Laura Mulvey sur le regard masculin (« *male gaze*³³ ») en 1975, les études cinématographiques et les études féministes ont l'habitude de penser la manière dont les corps féminins sont montrés sur les écrans ou dans les magazines à travers un spectre genré : qui regarde les images est invité à le faire dans à travers un regard masculin, hétérosexuel (et blanc). Ainsi condamnées à être construites pour le regard masculin, les femmes, pour Mulvey, sont réduites

³² Au chapitre cinq et six, je reviendrai sur la transgression calculée que certaines féministes pop imposent à leurs corps à travers le récit qu'elles en livrent, et sur les potentialités que permettent de tels récits dans l'imaginaire de la culture pop contemporaine en les articulant avec l'idée de corps ingouvernables (« *unruly bodies* ») féminins que développe Katherine Rowe dans les années 1990, justement.

³³ Le *male gaze* désigne le fait que la culture visuelle dominante construit les images offertes pour la consommation (dans les magazines, au cinéma, dans les publicités) en fonction d'une perspective masculine : la caméra qui s'attarde sur les jambes dénudées, celle qui ne montre une femme que de derrière, plaçant les fesses bien au centre de l'écran, ou encore la caméra qui cadre le buste, jusqu'à faire oublier qu'un visage s'y rattache. Le *male gaze* est une culture visuelle dans laquelle les représentations visuelles du féminin sont construites exclusivement pour le plaisir du regard au masculin (Mulvey, 1999).

in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of a woman still tied to her place as the bearer of meaning, not maker of meaning (1999: 838).

En introduction de son ouvrage, Mulvey exprime combien cette compréhension du *male gaze* a teinté la relation affective qu'elle entretenait avec les films importants de sa jeunesse, désormais incapable de les écouter innocemment, inconsciemment : « the movies lost their magic », écrit-elle (Mulvey, citée par bell hooks, 1992 : 125).

Néanmoins, comme le remarque bell hooks dans son article « The Oppositional Gaze », ce désenchantement auquel arrive Mulvey au bout de son parcours de chercheuse forme le point de départ de toutes les femmes noires³⁴ confrontées à un cinéma qui s'est construit par (et autour de) leur absence :

black female spectators have had to develop looking relations within a cinematic context that constructs [their] presence as absence, that denies the « body » of the black female so as to perpetuate white supremacy and with it a phallogentric spectatorship where the woman to be looked at and desired is « white » (bell hooks, 1992 : 118).

Pour bell hooks, même lorsque le corps noir est raconté ou représenté, trop souvent, c'est l'idée de la féminité comme blanche qui est mise de l'avant. Cette mise en blancheur, qu'elle dénonce au cinéma (et dans la critique féministe qui s'y attarde), se répercute encore aujourd'hui alors que l'on continue de chercher à pâler la peau de célébrités racisées sur les couvertures de magazines, que ce soit par un savant mélange de jeux de lumière, de maquillage et de retouches³⁵, ou que l'on opte pour la photographie en noir et blanc pour éviter d'avoir à montrer — raconter — la non-blancheur. Par exemple, en janvier 2014, le magazine *Elle* a choisi quatre femmes du show-business pour produire quatre couvertures distinctes de leur numéro « Women in TV » : Amy Poehler, Mindy Kaling, Zoey Deschanel et Allison Williams. Parmi les quatre couvertures, celle

³⁴ Le regard oppositionnel que théorise bell hooks étend définitivement ses dispositifs au-delà de la communauté noire étatsunienne. On pourrait, par exemple, réfléchir au développement d'un tel *oppositional gaze* chez des individus évoluant au sein de la communauté *queer* qui grandissent au cœur de représentations visuelles binaires et hétéronormatives.

³⁵ Comme Gabourey Sidibe sur la couverture du *Elle* en 2010 ou comme Lupita Nyong'o sur la couverture du *Vanity Fair* en 2014, par exemple.

de Kaling est la seule photographiée en noir et blanc³⁶. Le lectorat du magazine et les fans de Kaling expriment leur malaise sur les réseaux sociaux : pourquoi l'unique actrice dont la peau n'est pas blanche est-elle la seule à avoir « perdu ses couleurs »? D'autant plus que, au fil de sa carrière, Kaling n'a jamais hésité à souligner le fait que la couleur de sa peau et la forme de son corps détonnaient souvent dans l'univers du show-business, mais qu'elle se faisait une fierté de porter cette « différence » : « The single best outcome of my (minor) fame is that women—usually young women who feel marginalized for some reason—come up to me, or write to me, to tell me I make them feel more “normal.” That is profoundly moving to me. » (2015 : 47) Bien sûr, dans les faits, le magazine *Elle* n'a pas *volontairement* effacé cette différence. Et Mindy Kaling, la première, a défendu la photographie. Mais une fois de plus, une fois de trop, une présence — une femme d'origine indienne sur la couverture d'un magazine de mode — est construite sur une absence : ni son corps ni sa peau ne sont réellement présents. Ne reste que la neutralité d'un corps qui peut être vu, regardé et désiré parce qu'il est rendu « blanc », dans un système qui refuse de reconnaître l'existence au-delà d'une blancheur comme norme plutôt que comme exception. C'est ce que Roxane Gay décrit comme une insoutenable blancheur (« *unbearably white* »), formulation qu'elle utilise alors qu'elle soupire d'exaspération devant une énième liste de nomination aux Oscars qui ignore la diversité créative de l'industrie cinématographique : « Yet again, people of color were told, both implicitly and explicitly, that [their] stories and ways of seeing the world are not as valuable. [They] were told [they] should be satisfied with the scraps of recognition received in years past. » (Gay, 2016a)

Le corps, la subjectivité, l'intime, la blancheur... le féminisme de la troisième vague et la montée du néolibéralisme ne font pas que se partager ces caractéristiques. Contrairement au capitalisme qui mettait l'accent sur la production de biens physiques, le néolibéralisme s'intéresse davantage à la production de signes : la beauté, le succès, la réussite familiale ou professionnelle... Conséquemment, « the value of what a subject can do (or produce) has become

³⁶ On pourrait aussi ajouter que Mindy Kaling est la seule à avoir été photographiée de près, avec un cadrage serré autour du buste et du visage, alors que les autres actrices ont été photographiées dans toutes leur grandeur, dans toute leur longueur. Du fait que Mindy Kaling est considérée, selon les standards hollywoodiens, comme une femme plus ronde que la norme, l'effacement de son corps par le magazine de mode souligne doublement son inconfort devant des éléments qui ne rentrent pas dans le canevas habituel de minceur et de blancheur.

less important than what a subject can represent » (Lewis, 2002 : 318). De ce fait, ce serait une erreur d'envisager les liens unissant féminisme et néolibéralisme comme participant d'un compagnonnage ou d'une contamination mutuelle. Pour les femmes y évoluant, l'ère néolibérale est une forme d'oppression en soi :

To a much greater extent than men, women are required to work on and transform the self, to regulate every aspect of their conduct, and to present their actions as freely chosen. Could it be that neoliberalism is always already gendered, and that women are conducted as its ideal subject? (Gill, 2007b : 164)

Les impératifs imposés au corps des femmes ainsi que le déplacement du pouvoir et de sa gouvernance de l'extérieur vers l'intérieur du sujet font du néolibéralisme une idéologie nécessairement genrée³⁷ et binaire puisque, à elles plus qu'à quiconque, on demande de devenir ce sujet « représentatif ». Les principes de l'identité féminine se calquent sur ceux de la pensée néolibérale. Être femme, « [is to] achieve self-fulfillment by purchasing, adorning or surrounding [oneself] with the good that this culture can offer » (Radner, 2011 : 6). Un peu à la manière de Nancy Fraser qui s'affaire à démonter le mythe d'un capitalisme non genré, Rosalind Gill conteste la neutralité d'une société néolibérale. Ce faisant, elle court-circuite l'un des discours principaux du *backlash* selon lequel le féminisme n'aurait plus raison d'être parce que les femmes sont libérées de corps et d'esprit. L'hypothèse qu'elle avance montre que — au contraire — les effets du pouvoir sont plus pernicioeux que jamais, puisqu'ils transforment les femmes en parfaites petites soldates du néolibéralisme et leur corps en monnaie d'échange.

1.7 Intermède : Une précision terminologique

Je me permets rapidement une parenthèse terminologique afin d'éclaircir la confusion entourant la nomination du féminisme de la troisième vague, question dont j'avais volontairement fait l'économie jusqu'à présent. Contrairement aux deux premières vagues l'ayant précédée, la nouvelle mobilisation ne présente pas de discours ou d'objectifs unificateurs. Les tactiques, les modes d'expressions et les formes de militantisme sont multipliés. À l'image de cette

³⁷Et, comme le rappelle bell hooks, cette idéologie est forcément racialement différenciée, en plus d'être genrée puisqu'un cadre qui privilégie la différence sexuelle en supprimant activement la reconnaissance raciale réduisant au silence toute discussion sur la différence sexuelle racialisée (bell hooks, 1992 : 123)

diversification du mouvement, les appellations pour le définir prolifèrent, elles aussi : néoféministes (Radner, 2011), « *third wavers* » (féministes de la troisième vague), postféministes (Nicholson, 1990; McRobbie, 2004; Tasker et Negra, 2009; Gill et Scharff, 2010). Parmi celles-ci, celle de « postféministe/postféminisme » reste sans conteste l'une des appellations les plus discutées — pour ne pas dire contestées — de la nomenclature féministe des dernières années. Certaines l'abhorrent, d'autres s'en revendiquent. Qui plus est, le terme a été largement adopté par les médias durant les années 1980 pour circonscrire l'idée d'une époque dans laquelle le féminisme est superflu. Qu'en est-il vraiment?

Comme le souligne Rosalind Gill, la confusion entourant le postféminisme vient du fait qu'il désigne 1) une notion épistémologique, 2) un temps historique dans l'histoire des mouvements féministes, 3) une posture antiféministe (2007b : 148). Cette dissension dans la définition du mot a pour conséquences qu'il devient ardu de trouver des caractéristiques qui soient postféministes et, de ce fait, de développer une analyse postféministe : « It is more accurate to say that it is used with *such* a lack of specificity, to signal *such* a wide range of meanings, that interlocutors might not even know that they are disagreeing. » (Gill et Scharff, 2010 : 3) En effet, selon certaines approches, le postféminisme représente une rupture épistémologique vécue par le féminisme, qui s'inscrit à l'intersection des autres théories déconstructivistes de l'époque : postmodernisme, poststructuralisme, postcolonialisme. Sous cette première définition, il s'envisage simplement comme une perspective analytique et ne porte aucune connotation négative quant à une « mort » potentielle du féminisme. L'ouvrage *Feminism/Postmodernism* (2010) que dirige Linda Nicholson et qui se penche sur les rapports entre modernisme, postmodernisme et féminisme en est un bon exemple. Selon d'autres écoles de pensée, parler de postféminisme est une manière de rendre compte du changement de vitesse que connaît le mouvement féministe après la deuxième vague. Alors compris comme un simple synonyme du féminisme de la troisième vague, le postféminisme ne symbolise pas un temps *après* le féminisme, mais plutôt un temps existant *au-delà* du moment particulier d'effervescence et de militantisme qu'a été la seconde vague, moment auquel il se voit inévitablement comparé. Il s'agit d'une seconde approche, plus historique cette fois. La troisième et dernière approche consiste à envisager le postféminisme comme participant du discours du *backlash* tel que l'a problématisé Susan Faludi. Cette définition — qui est sans

doute la moins fidèle — demeure malheureusement celle qui est la plus largement partagée aujourd’hui. Sous cette optique, le postféminisme se réclame de la fin du féminisme, soit parce qu’il s’est avéré un échec, soit parce qu’il est désormais désuet du fait que ses batailles ont été gagnées. Les autrices³⁸ d’un tel féminisme déplorent, entre autres choses, une émascultation des hommes par le féminisme, un climat de peur instauré par la théorie de la culture du viol ou encore une victimisation démesurée des femmes. Pour des raisons évidentes, leur discours essentialiste est allégrement endossé par les strates conservatrices du pouvoir. Les médias font d’elles les voix dissidentes du féminisme, les présentant comme des féministes rebelles s’opposant au féminisme de l’*establishment*. Or, je trouve dangereux de considérer cette dernière définition du postféminisme comme représentative d’un féminisme de la troisième vague parce que les écrits la supportant écrasent les contradictions qui — justement — lui sont constitutives. Comme l’écrit Catherine M. Orr, des théories comme celles développées par Naomi Wolf, Katie Roiphe ou Camille Paglia ne font sens que si elles continuent de dénier les différences entre les femmes : « This lesson has been hard won by too many [...] who continue [their] struggle to learn how to build coalitions across differences. The third wave does not need this kind of regressive stance » (1997 : 36). J’ai donc choisi de ne pas user du terme « postféminisme », d’abord à cause de sa polysémie qui ne ferait qu’embrouiller les jalons d’une ligne historique déjà chargée, mais surtout à cause de sa connotation négative évoquant un féminisme mort et enterré. La parenthèse que je referme à l’instant m’aura simplement servi à écarter, une bonne fois pour toutes, les associations possibles entre mon sujet d’étude et le postféminisme, puisqu’il s’y voit souvent rattaché. Espérons qu’il se déleste un jour de la connotation négative que lui ont apposée médias et corps politique.

1.8 Le sujet néolibéral et le féminisme de la troisième vague : le récit de soi

Cette clarification posée, force est de constater que les eaux agitées de ce qu’on a largement identifié comme la troisième vague s’amalgament encore à celles du féminisme pop des dix dernières années. De la présidence Reagan à la présidence Bush en passant par la présidence Clinton, le climat sociopolitique n’a pas changé de manière radicale et les valeurs

³⁸ Nous pourrions penser à Naomi Wolf, Katie Roiphe ou Camille Paglia, par exemple.

néoconservatrices des années 1980 semblent revenir au galop avec la nouvelle présidence de Donald Trump ou celle de Stephen Harper au Canada. Au-delà des conjonctures politiques, il y a quelque chose de l'irrévérence, de l'insolence, mais aussi de la légèreté et de la frivolité du féminisme de la troisième vague qui résonne jusqu'à nous. Il faut dire que le féminisme de la troisième vague s'érige à même ses contradictions, un peu comme celles qui façonnent le féminisme pop. Aux féministes « dissidentes » que sont Wolf ou Roiphe viennent s'opposer de féroces militantes se revendiquant de la troisième vague. Formées sur les bancs des universités libérales dans des cours d'études féministes prodigués par d'anciennes militantes de la seconde vague, elles sont politisées et connaissent leur histoire, mais ne désirent pas pour autant l'embrasser dans son ensemble : « Many third wave narratives are pulled between a desire to deconstruct an essentialized feminist “we” (often assumed to be a set whose members are white, heterosexual, and middle-class) and the political need to confirm common bonds. » (Siegel, 1997 : 57) Contrairement à la seconde vague qui se caractérise par la volonté d'exprimer leurs combats et revendications collectivement, communautairement³⁹, la troisième vague marque l'entrée fracassante du « je ». Ceci s'illustre clairement dans les deux textes principaux de la troisième vague : *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism* (Walker, 1995) et *Listen Up: Voices from the Next Feminist Generation* (Findlen, 1995). Ces anthologies sont remplies de témoignages autobiographiques de jeunes féministes cherchant à situer les héritages du passé dans leur vie personnelle. Certes, les féminismes de la deuxième vague se servaient également d'expériences personnelles pour mettre en mots leurs oppressions; c'est la base même du personnel-politique. Mais elles le faisaient les unes avec les autres, dans une optique de communauté, de groupe. Les ouvrages collectifs émergeaient souvent de conventions ou de *consciousness-raising groups*⁴⁰. C'est autre chose qui se met en place dans les livres dirigés

³⁹ Cet esprit communautaire s'exprime d'ailleurs à travers les nombreux ouvrages collectifs publiés durant la 2^e vague. Pensons au mythique *Our Bodies, Ourselves* mis en place en 1971 par le Boston Women's Health Book Collective. Le livre est né grâce à une série de conversations et de rencontres entre des femmes partageant leurs expériences et leurs mésaventures devant le sexisme et le paternalisme du milieu médical. La première impression du collectif s'est vendue à plus de cinq mille copies et le livre a ensuite été réimprimé plus de dix fois en deux ans.

⁴⁰ Pratique collective devenue méthode d'émancipation, les rencontres de *consciousness-raising* rassemblaient de petits groupes de femmes qui échangeaient à tour de rôle sur leur place en société. Les problématiques étaient multiples : les standards de beauté, la sexualité, le mariage, les rôles genrés, etc. Typiquement, une rencontre se déroulait autour d'une thématique ou d'une question et, en entendant toutes

par Rebecca Walker et Barbara Findlen. L'écriture participe plus du mémoire, de l'autobiographique :

If there's one thing that feminism has taught me, it's that the revolution is gonna be on *my terms*. The revolution will be incited *through my voice, my words*, not the words of the universe of male intellect that already exists. And I know that a hell of a lot of *what I say* is totally contradictory. My contradictions can coexist, cuz they exist *inside of me*, and I'm not gonna simplify them so that they fit into the linear, analytical pattern that I know they're supposed to.... The fact that I write like this cuz its [sic] *the way I want to write* makes this world just that much safer *for me* (*ibid.* : 85, je souligne).

L'écriture des féministes rassemblées dans ces deux anthologies est à l'image du mouvement qu'elles portent : brute, vernaculaire, irrévérencieuse, contradictoire, résolument jeune et plongé dans l'intimité du soi. Davantage, leur écriture témoigne de la posture postmoderne et poststructuraliste caractéristique de la troisième vague qui élabore l'identité non seulement dans le langage lui-même, mais aussi par le corps écrivant. La féministe citée ici l'exprime clairement : ses contradictions existent parce qu'elles sont *en elle*, sa révolution peut naître qu'*à travers* sa voix. Chez les féministes de la troisième vague, corps, subjectivité et langage se conjuguent, mais ne peuvent plus se réduire à une seule identité « femme » ni même à une seule identité « féministe ». L'intersectionnalité des postures prend alors une place assumée : dans leur quête pour redessiner des relations entre le personnel et le politique, les anthologies accordent une plus grande place à la pluralité de voix, même si, nous l'avons vu, cette pluralité peine à se sortir d'une idéologie néolibérale somme toute construite autour de la blancheur ou, pour le dire autrement, construite dans un refus de voir ce qui n'est pas blanc.

À cet effet, le témoignage d'Anita Hill devant le Sénat des États-Unis, en 1991 m'apparaît profondément représentatif *et* constitutif de la troisième vague du féminisme et de ses contradictions. En juillet 1991, après que le président George Bush ait annoncé la nomination de

les autres femmes partager des expériences similaires aux leurs, les femmes réalisaient l'ampleur du système en place derrière leurs oppressions individuelles. Ces groupes, qu'on a tenté de délégitimer en les targuant de n'être que des thérapies collectives, exposaient les sphères privées que sont la chambre à coucher ou la maison comme les reflets des dynamiques sexistes de la société. C'était la démonstration du potentiel politique que porte le témoignage personnel et, pour ses ardentes défenseuses, ces groupes permettaient un éveil menant à l'action militante.

Clarence Thomas à la Cour suprême, Anita Faye Hill, alors professeure à l'école de droit de l'University of Oklahoma comparaît devant le Sénat américain et accuse Thomas, son ancien patron, de harcèlement sexuel. L'affaire fait énormément de remous. Les républicains se pressent de dire qu'il s'agit d'une campagne de salissage pour disqualifier la nomination d'un juge noir. Durant des audiences télévisées qui s'échelonnent sur trois jours, Hill relate les événements d'un ton calme et posé devant un comité formé exclusivement d'hommes blancs. Bien qu'elle passe un polygraphe qui conclut qu'elle dit la vérité, son témoignage est immédiatement discrédité de toutes parts. Quand vient le tour de Clarence Thomas de comparaître, il déclare qu'il est victime d'une campagne de lynchage puisant à des stéréotypes racistes. Quelques jours plus tard, Thomas est nommé à la Cour suprême où il siège encore à ce jour. À l'époque, des voix dénoncent déjà la violence symbolique inhérente au fait de livrer un témoignage de harcèlement sexuel, comme femme, devant un comité judiciaire unilatéralement masculin. L'affaire Hill contre Thomas génère une grande colère dans les rangs féministes et est aujourd'hui considérée comme l'une des pierres angulaires du mouvement de la troisième vague en Amérique du Nord. D'ailleurs, le terme « third wave » est souvent attribué à Rebecca Walker qui a réagi à la nomination du juge Thomas en publiant un article dans *Ms.* intitulé « Becoming the Third Wave » :

So I write this as a plea to all women, especially women of my generation: Let Thomas' confirmation serve to remind you, as it did me, that the fight is far from over. Let this dismissal of a woman's experience move you to anger. Turn that outrage into political power. Do not vote for them unless they work for us. Do not have sex with them, do not break bread with them, do not nurture them if they don't prioritize our freedom to control our bodies and our lives. I am not a post-feminism feminist. I am the Third Wave (Walker, 1992).

Comme si l'appel avait été entendu, l'année qui suivra, les électrices et les électeurs étatsuniens éliront plus de femmes au Congrès que jamais. Mais pour Kimberlé Williams Crenshaw, l'affaire Anita Hill a encore une fois souffert d'un effacement de la réalité des femmes noires. Pour la chercheuse, derrière l'accusation de Clarence Thomas clamant être la victime d'un « high-tech lynching » (Crenshaw, 2018) se cachait l'idée « that sexual harassment, like the feminism that pointed it out, was white preoccupation incompatible with antiracism » (*ibid.*). Plutôt que de s'attaquer au traitement que subissait Anita Hill *parce qu'elle était noire*, les militantes féministes — majoritairement blanches — qui se sont ralliées derrière elle ont choisi de brosser le portrait

d'une avocate accomplie et d'une professeure respectée, évacuant entièrement la question raciale. Encore une fois, c'était la chose dont personne ne voulait parler par peur de diluer le débat. Pour Crenshaw, « such a colorblind feminism did a profound disservice to Ms. Hill » (*ibid.*) puisqu'il se bornait à ignorer ce que les nombreuses voix du *black feminism* s'efforçaient de dire depuis tant d'années : que les femmes noires étaient doublement dénigrées et effacées dans le combat contre le harcèlement et les abus sexuels.

Ainsi, comme le rappelle ce morceau d'histoire des luttes féministes, l'intersectionnalité qui se place au cœur de la troisième vague n'arrive pas tout à fait à s'extirper des impératifs propres au néolibéralisme. Mais ce que je retiens néanmoins de cette période, c'est la volonté nette d'articuler une posture féministe à partir du soi, de l'écriture autobiographique. Comme l'exprime Nancy K. Miller, « if one of the original premises of seventies feminism [...] was the “personal is political,” eighties feminism has made it possible to see that the personal is also the theoretical: the personal is part of theory's material. » (1991 : 21) Les anthologies dirigées par Rebecca Walker et Barbara Findlen dressent une théorie du féminisme de la troisième vague à partir d'une multiplicité d'écritures autobiographiques et, en parallèle, montrent que la théorie n'émerge pas d'une tour d'ivoire intouchable, mais au contraire, gagne parfois à se teinter d'intime. La deuxième vague aura articulé le personnel-politique; la troisième, le personnel-théorique : « I prefer personal testimonies... I believe that our lives are the best basis for feminist theory, and that by using the contradictions in our lives [...], we lay the groundwork for feminist theory that neither vilifies nor defies, but accept and respects difference. » (Walker, 1995 : xxxvii) Pour nombre de féministes de la troisième vague, l'idée selon laquelle la théorie et le savoir en général doivent se détacher du soi et de l'intime pour être politiques n'est pas seulement fautive, elle est dangereuse. Rejeter la part de personnel, c'est d'un même geste se replonger dans la binarité opposant personnel et politique qui a causé tant de torts aux femmes. À l'instar des autres contradictions qui le caractérisent, le féminisme de la troisième vague en appelle à une déconstruction des dualités : un corps sexuel qui semble offert pour le plaisir de l'homme, mais par lequel la femme reprend du pouvoir; une identité de genre déconstruite qui côtoie une féminité exacerbée; une posture féministe qui se veut en rupture avec les théories passées, mais qui ce faisant en développe une autre :

[P]ersonal criticism, rather than a practice pitted against theory and reinforcing the usual binarisms (personal against public, female against male, concrete against abstract), may be imbricated in theory in a way which broadens the notions of theory; and that, far from turning in on itself in a response which is trivial, self-indulgent, « merely personal », such writing is « engaged » (Greene, 1993 : 20).

En replaçant le corps et la subjectivité au cœur de la théorie, le féminisme de la fin du vingtième siècle refuse de s'abandonner à l'opposition confortable entre la théorie et la pratique, entre l'académique et le populaire, entre le vrai et le doxique. C'est un féminisme qui en appelle aux identités multiples, hétérogènes, qui prône la dissémination du savoir dans la culture populaire, la contamination des classes, des esthétiques, des théories entre elles. On commence à parler de féminismes au pluriel plutôt que de féminisme tout court. On découpe les mobilisations passées en différentes étiquettes — féministes radicales, féministes marxistes, féministes libérales, écoféministes, etc. — et on dessine le futur sous le signe de leur éclatement, leur disparition : « Because the line between Us and Them, is often blurred, third-wave feminists seek to create identities that accommodate ambiguity and multiple positionalities. » (Tong, citant Walker, 1989 : 288)

1.9 Pour un raz-de-marée

Les féministes de la troisième vague se sont empressées d'établir une frontière claire entre elles-mêmes et les féministes de la deuxième vague. Dans sa préface au livre dirigé par Walker, Gloria Steinem lance cet avertissement : « Some tactical and theoretical wheels don't have to be reinvented. You may want to make them a different size or color, put them on a different wagon, use them to travel in a different direction, or otherwise make them your own — but many already exist. » (1995 : xix) Moi-même qui me prête au jeu du retour historique des vagues féministes, je suis partie prenante de cette ambivalence. Je contemple les anciennes mobilisations et elles me paraissent lointaines, un peu comme une tempête qui se serait terminée, mais dont on verrait encore, au loin, les lueurs troubler l'horizon. Et alors, j'ai le même réflexe que les féministes de la troisième vague : n'ai-je pas commencé ces pages en me dépêchant d'établir que le féminisme vivait un renouveau? Que la quatrième vague était en marche? Mais alors, à combien de vagues faudra-t-il se rendre avant d'atteindre l'égalité?

J'ai ouvert ce chapitre en soulignant l'omniprésence de la métaphore des vagues lorsqu'il est question de féminisme. J'aimerais le clore en m'en éloignant pour de bon. La métaphore de la vague tel que s'en sert parfois l'histoire officielle ne me semble pas rendre honneur aux mouvements réels des eaux agitées et des militantes qui les constituent. Les vagues ne meurent jamais vraiment, au fond. Du rivage, on a l'impression qu'elles culminent, puis éclatent. Mais après avoir effleuré la rive, les eaux repartent vers le large, emportées par des courants de fond et se reforment, inlassablement. Sans doute prennent-elles une autre forme, une autre ampleur, une autre trajectoire, mais leur constitution ne change guère : les vagues sont formées d'une multitude de molécules d'eau si intrinsèquement réunies que même brisées, fendues, naviguées, troubles ou étales, elles demeurent plurielles et composites. Là se trouvent toute leur force et leur résilience.

De la même manière, les tensions et les contradictions des féminismes m'apparaissent saines et nécessaires. L'approche historique linéaire enferme le mouvement féministe dans une perspective globale unifiante, ce qui le place en porte à faux par rapport à l'ensemble de la culture, « as if feminism itself were a privileged perspective by which the progress of all culture might be revealed » (Lewis, 2002 : 186). Au contraire, le féminisme est un discours culturel comme le sont, par exemple, le marxisme, la démocratie libérale, le postcolonialisme. Il gagne donc à s'envisager à partir de ses diverses incarnations, par la lunette de ses conflits internes comme externes. En définitive, le féminisme contemporain a autant à voir avec le féminisme des suffragettes qu'avec celui du Mouvement des femmes ou encore avec celui de la « girl culture » de la fin du dernier siècle. Les combats qu'il mène le devancent et les tactiques qu'il déploie aussi. Il n'est pas une nouveauté ni même une renaissance. Il n'est que continuité. Le parcours que j'ai dressé dans ce chapitre avait pour but de montrer comment ce qui a précédé le « retour » du féminisme dans le discours contemporain ne le précède pas réellement. Il en fait encore partie.

À l'image du film *Suffragette* de Sarah Gavron, cette part du féminisme contemporain que je définis comme féminisme pop se drape parfois d'un chandail bien blanc scandant une phrase tape-à-l'œil — quelque chose comme *feminist as fuck* ou *this is what a feminist look like*. On l'accuse de recouvrir les luttes — actuelles comme passées — d'un tapis rouge ou de soieries luxueuses, étouffant les oppressions vécues par les moins fortes, les moins blanches, les moins grandes, les trop grosses, les trop foncées, les trop vieilles, les atypiques, les aliénées, les

démonies, les dépourvues. Aveuglées par le strass sur leurs vêtements, on ne regarderait qu'elles, celles qui brillent plus fort que les projecteurs, la crème de la crème, défiler au nom de toutes les autres dans leurs plus belles toilettes de gala. Je suis convaincue que le féminisme pop est bel et bien tout cela. Mais à l'image du « girl power » des Spice Girls qui est devenu l'étendard d'une faction entière du féminisme, je suis aussi convaincue que le féminisme pop a plus à offrir qu'il n'y paraît. C'est le pari que je prends dans les pages qui suivent, en m'attardant à la part de *glamour* du féminisme, à son côté vedette. Je veux comprendre ce que peut le féminisme lorsqu'il se déploie au cœur du jeu envoûtant du spectacle, faisant de lui un féminisme dont on se méfie parce que trop factice et opportuniste, et pas suffisamment authentique, vrai, à l'image de cette femme connue, assise en terrasse, qui rit trop fort et qui a fait l'erreur de mettre un peu trop de maquillage.

CHAPITRE II

LE FÉMINISME POP : UNE PRÉSENTATION

If I was a girl again, I would like to be like my fans,
I would like to be like Madonna.

Madonna

I knew as a teenager that my femininity was more than just adornments; they were extensions of me, enabling me to express myself and my identity. My body, my clothes, and my makeup are on purpose, just as I am on purpose

Janet Mock, *Redefining Realness*

2.1 Introduction

Nous sommes au mois de janvier 2017 et j'ai quitté Montréal pour célébrer la nouvelle année dans ma belle-famille. Lorsque je sonne chez mes hôtes pour la soirée, leur aînée m'ouvre grand la porte. Du haut de ses neuf ans, elle arbore un t-shirt sur lequel une série de courtes phrases sont décalquées en caractères colorés et ludiques. Parmi les « CUTE AF », « GUILTY » et autres « It Wasn't Me », un petit « feminist », imprimé en lettres cursives sur le côté droit. Je lui dis : « Il est chouette ton chandail, Maryanne, tu l'as pris où? » Elle me répond : « Chez Ardène!⁴¹ », avant de disparaître aussi vite qu'elle est venue afin de retourner jouer avec sa cadette.

Nous sommes au mois d'avril. Ma collègue entre dans notre local de travail avec une tasse sur laquelle est inscrit « Sans oui, c'est non », récent slogan du Bureau d'intervention en matière de harcèlement sexuel de l'Université de Montréal. Devant mon regard interrogatif, elle

⁴¹ Chaîne de magasins fondée à Montréal et ayant des antennes partout au Canada qui se spécialise dans la vente d'accessoires et de vêtements pour jeunes filles. Elle se compare à la chaîne Claire's, aux États-Unis.

m'informe que le syndicat les distribue à l'entrée du bâtiment. Elle la pose sur son bureau et la remplit avec les crayons et stylos qui traînent.

Arrive le mois de juin. Une amie, enseignante au niveau secondaire dans une école publique de la rive sud de Montréal, me raconte comment une de ses étudiantes a choisi le féminisme comme sujet pour son oral de fin d'année. Surprise de ce choix, mon amie lui a demandé quels angles elle souhaitait aborder, quels enjeux, sous quelle perspective, considérant qu'elle n'aurait que dix minutes de présentation, ce à quoi la jeune fille a répondu : « Ben tout. Tout le féminisme, là. Comme Beyoncé. Comme Taylor Swift. »

Septembre et la rentrée scolaire sont là. Je suis assise dans l'agora de l'Université du Québec à Montréal. Devant moi défile le flot incessant des étudiant·e·s qui arrivent directement du métro et qui transitent, pressé·e·s ou non, vers leurs premiers cours de la session. Sur leurs t-shirts, sur leur sac à bandoulière, sur leur casquette ou leur blouson, je vois apparaître ça et là des slogans, des messages, des pensées. Parfois, comme des éclats de miroirs qui brillent et attirent l'œil, de brefs « Cats against catcalls », « #Feminist », « The future is female » se glissent parmi les citations d'écrivains célèbres ou les paroles de chansons quelconques.

*

J'ai grandi durant les décennies qui ont suivi le *backlash* décrit par Faludi. Le mot « féminisme » ne dominait ni dans le discours médiatique ni dans l'imaginaire populaire. Jusqu'à mon entrée à l'université vers la fin des années 2000, je ne crois pas l'avoir entendu, du moins pas de cette manière marquante dont nous entendons parfois de nouveaux mots, de nouveaux concepts ou nouvelles idées qui deviennent alors partie prenante de la constitution de notre pensée. Non, il m'a fallu attendre des séminaires universitaires pour l'*entendre* vraiment, le recevoir et comprendre le rôle qu'il jouait ou ne jouait plus dans l'imaginaire collectif.

Ce n'est pas un hasard si ma venue au féminisme correspond à ces années-là. Depuis dix ou quinze ans, le féminisme trouve pignon sur rue à toutes les adresses de notre quotidien : les compagnies publicitaires, les scénarios de films ou de téléseries, les marques connues de vêtements, les journaux et magazines, les chaînes de magasins à grande surface, les festivals... Il

a lentement rempli notre champ de vision. Même les actions militantes citoyennes comme les SlutWalks⁴² ou les coups d'éclat des FEMEN⁴³ ne sont plus ignorés dans la couverture de l'actualité. Se dire féministe invite encore son lot d'interrogations et d'idées préconçues, mais ne constitue plus une étrangeté, une grossièreté. Twitter gazouille ses nombreuses mobilisations collectives féministes qui grossissent grâce à des mots-clics comme #BringBackOurGirls, #YesAllWomen ou #SayHerName⁴⁴; Always se distingue avec sa campagne Like a Girl et Dove continue de déployer sa ligne Real Beauty. Vraiment, on assiste à une *fashionisation* et une *peopolisation* du féminisme et de ses enjeux, et par la force des choses, à l'apparition d'un nouveau paradigme que les médias tentent tant bien que mal de circonscrire à coup de nominations variées. Si j'ai personnellement choisi celle de *pop feminism*, Andi Zeisler, la cofondatrice et directrice éditoriale de *Bitch Media*, appelle plutôt ce phénomène le féminisme de marché (« *marketplace feminism* ») dans son livre *We Were Feminists Once*, et en brosse un portrait sombre qu'elle conclut, désenchantée : « One thing almost everyone [can] agree on however, [is] this: there is a very fine line between celebrating feminism and co-opting. » (2016 : 255) Bien qu'elle ait construit sa réflexion intellectuelle et sa carrière professionnelle autour de la démonstration du pouvoir politique inhérent au pop, Zeisler n'y croit plus : le féminisme a quitté le bateau, ne reste plus que sa version préfabriquée, prête à être mise en marché.

⁴² La première SlutWalk (qu'on pourrait traduire littéralement par « marche des salopes ») prend place à Toronto le 3 avril 2011 en réaction aux commentaires sexistes d'un policier de la ville qui, la veille, avait recommandé aux femmes de ne pas s'habiller comme des salopes si elles ne voulaient pas être victimes de harcèlement ou d'agressions sexuelles. En réponse, des milliers de femmes et d'hommes ont manifesté dans les rues de la métropole, habillés de façon provocatrice, pour dénoncer la stigmatisation des victimes. Rapidement, le phénomène s'est répandu et, à ce jour, des marches continuent de prendre place dans plus de 50 villes autour du globe.

⁴³ Groupe féministe fondé en 2008 à Kiev par Anna Hutsol, Oksana Chatchko et Alexandra Chevtchenko. Ses militantes se revendiquent d'un « sextémisme » et sont reconnues pour organiser des actions durant lesquelles elles mettent en jeu leur corps afin de dénoncer les droits bafoués des femmes. Elles ont des antennes dans plus de 8 pays, dont une au Québec.

⁴⁴ La brutalité policière exercée contre les hommes noirs a été fortement médiatisées dans les dernières années. Le mot-clic #SayHerName a été créé pour rappeler que les femmes noires subissent elles aussi ces violences. C'est l'histoire de Sandra Bland, une jeune militante de 28 ans emprisonnée de façon abusive et retrouvée morte quelques jours plus tard dans sa cellule, qui a, entre autres, galvanisé la mobilisation.

Afin d'y voir plus clair, j'ai cru bon me tourner vers l'étude des liens se formant entre féminismes et branding, mais plus spécifiquement entre féminismes et publicité. Dans la trame idéologique qui unit les féminismes au néolibéralisme, il serait hypocrite de faire l'économie de sa part marchande. Mais contrairement à Zeisler, je ne pense pas que la mise en marché du féminisme contemporain nord-américain mène à sa neutralisation, à son apolitisation. En revenant à Beyoncé Knowles-Carter et à sa performance d'août 2014, je veux approfondir les tensions que creuse la mise en marché du féminisme pop. Que penser de ce féminisme-spectacle qui flirte ouvertement avec les structures et dispositifs capitalistes qui, depuis toujours, sont source d'oppression pour les femmes? Le cas de Beyoncé pose une balise ouvrante : penser une possible énonciation féministe dans le discours des féministes pop à partir de sa performance aux 31^e MTV Video Music Awards en 2014. En dialoguant avec l'idée d'une consommation active et créative, telle que la déploie Michel de Certeau dans son approche de la lecture comme braconnage culturel, et celle d'une économie culturelle offrant une résistance à la culture de masse, telle que la théorise John Fiske, je propose d'envisager les féministes pop comme un vaste texte à analyser qui, sans être radical, est plus progressiste qu'il n'y paraît par la place qu'il laisse à l'intime qui leur permet d'éviter leur absorption totale et passive par le système dominant dans lequel elles parlent, écrivent, chantent, créent, etc. Cette approche me donne l'occasion de tourner définitivement la page sur une conception linéaire et généalogique des grandes luttes féministes, et montre plutôt combien les tensions qui se réactualisent aujourd'hui dans les féminismes contemporains ne sont pas la conséquence d'une enfilade de vagues, mais naissent plutôt de l'inévitable rencontre entre industries culturelles, pouvoir et énonciation. Au final, je cherche à comprendre comment s'articule la part d'intime dans le spectaculaire féminisme pop, et à quelles fins.

2.2 La mise en marché du féminisme

Quelque chose a radicalement changé. Le féminisme n'a pas seulement retrouvé un certain droit de cité, il est devenu *cool*⁴⁵. Assez cool pour se décliner en mots-clics sur Internet, assez

⁴⁵ Je continue de choisir ce terme anglais bien répandu dans la francophonie québécoise parce qu'il se connote différemment de ses équivalents en français que sont « formidable », « épataant » ou « branché ». À

cool pour être imprimé sur des vêtements de tout acabit, assez cool pour que certaines des stars les plus influentes du monde l'adoptent sans honte d'y être associées, sans crainte que leur réputation soit entachée par les connotations négatives reliées à ce genre d'endossement. Mais, surtout, il est devenu assez cool pour se vendre. À la manière du « girl power », le concept de féminisme est subrepticement devenu une valeur marchande, une marque de commerce à exploiter, développer et améliorer. Exemple parmi tant d'autres, à l'automne 2015, la chanteuse Katy Perry lance son nouveau parfum dont elle décrit la fragrance comme « royal, rebellious, and feminist ». (*ibid.* : xiii) Le féminisme serait-il le nouvel accessoire à la mode, un mot fourre-tout dont chacun peut se servir dans l'espoir de donner encore plus de goût, de *punch* à la dernière tendance, à la nouvelle production? Un mot qui peut servir à détailler tant l'odeur du nouveau parfum en vogue que celle d'une nouvelle ligne de déodorants ou de rasoirs pour femmes?

Il est vrai que je suis arrivée au féminisme grâce à son retour massif à la fois dans la culture pop, dans les médias et dans le discours collectif. Mais cela signifie-t-il pour autant que les combats qu'il porte à bout de bras depuis des décennies se voient réactualisés dans l'espace public? Rappelons qu'aux États-Unis, pendant qu'Hollywood et les dirigeants de grandes compagnies publicitaires s'arrachent le « féminisme » pour leurs diverses réalisations, le droit à l'avortement, qui a pourtant été reconnu comme droit constitutionnel grâce à l'arrêt *Roe vs Wade* de 1973, reste toujours aussi menacé chez nos voisins du sud. Le féminisme — et ses enjeux — vivent-ils un regain de popularité ou est-ce simplement son évocation : le substantif seul — féminisme — transformé en appât par des entreprises flairant la bonne affaire?

Hier comme aujourd'hui, les compagnies publicitaires ne se sont pas privées de s'adresser aux femmes comme public cible pour nombre de leurs produits; des électroménagers aux produits d'hygiène corporelle en passant par la restauration ou l'alimentation, cela aurait été une erreur de se couper d'un tel bassin. Malgré cela, ce n'est pas avant le milieu des années 1970 que les femmes sont devenues des consommatrices à part entière aux États-Unis. Avant cette date, les femmes ne pouvaient posséder de cartes de crédit à leur nom. Celles qui étaient mariées devaient obtenir un cosignataire masculin — bien souvent le père ou l'époux —, et les divorcées ou les

la confluence de tous ces termes, ce qui est « cool » est à la fois ancré dans la jeunesse, dans l'instantanéité (et parfois l'éphémère), dans le consensus et le divertissement.

célibataires n'y avaient virtuellement pas accès. Ce n'est qu'avec le passage de l'Equal Credit Opportunity Act en 1974 que les femmes passent de consommatrices passives à consommatrices actives : si elles voient quelque chose qui leur plaît, elles n'ont plus à demander la permission, elles peuvent enfin l'acheter en toute légitimité. C'est ainsi qu'on pénètre peu à peu dans une culture du choix, où il importe moins de savoir *ce que* l'on consomme que de savoir que *l'on peut* le consommer, ce que Nancy Fraser appelle comme le capitalisme néolibéral « désorganisé ». La consommation, qui avait été jusque-là liée au statut social (plus tu possèdes d'objets, plus tu es riche), se transforme en une force libératrice pour l'individu : on consomme parce qu'on le veut et parce qu'on le peut, ce qui nous amène un bien-être. En ce sens, consommer devient un acte féministe; c'est se réclamer de son autonomie et de son agentivité en tant que femme. D'ailleurs, cette autonomie sur le plan économique sera d'autant plus symbolique qu'elle s'accompagnera d'un gain d'autonomie sur le plan corporel : environ à la même époque, le viol conjugal sera reconnu comme un crime par les tribunaux et l'avortement sera légalisé.

Du point de vue du marketing, ce bassin de femmes considérant l'acte d'acheter comme une reprise de pouvoir ne représente qu'un autre marché à conquérir. Le fait de se servir de la nomenclature féministe pour vendre des produits n'est pas une tendance qui apparaît avec l'arrivée du féminisme pop, au contraire : « It's not a stretch to say that modern feminism was co-opted by the market almost as soon as it was born » (*ibid.* : 4), note Zeisler. La cigarette en est sans doute l'exemple le plus probant. Jusqu'au début du vingtième siècle, fumer n'était pas envisagé comme une activité seyante pour les femmes, tellement qu'il leur était interdit de s'y adonner en public. Or, en 1928, le marché de la cigarette stagne après une fulgurante croissance lors de la Première Guerre mondiale durant laquelle la cigarette faisait partie des rations des soldats. Le directeur de la American Tobacco Company, George Washington Hill, comprend qu'il se prive d'un marché substantiel et se tourne vers Edward Bernays, figure controversée de la publicité⁴⁶, pour créer une campagne qui inciterait les femmes à fumer. Il dit : « If I can crack that

⁴⁶ Publiciste états-uniens né en Australie en 1891, Edward Bernays est souvent appelé le père des relations publiques. Neveu de Sigmund Freud et amateur de psychanalyse, il révolutionne le monde de la publicité en théorisant ce qu'il appelle « la fabrique du consentement ». Par cette formulation, il entend que les grands principes de la manipulation mentale de masse ne passeraient pas par la rationalité, mais plutôt par l'inconscient. Pour lui, il existe en démocratie un gouvernement invisible dont la force potentielle est encore sous-exploitée : la propagande. Malheureusement, les idées que développent Bernays ne serviront

market, it will be like opening a new gold mine right in our front yard. » (*ibid.* : 5) Et il avait bien vu! Bernays s'attelle à la tâche et imagine d'abord une campagne qui use d'une technique encore d'actualité de nos jours, c'est-à-dire de jouer sur l'amour-propre et l'image corporelle des femmes : « Reach for a Lucky instead of a sweet. » (Mickelburgh, 2014) Ce message s'avérera si efficace que, des années durant, on considérera la cigarette comme une façon de perdre rapidement du poids, et ce, particulièrement chez les jeunes femmes. Mais Bernays comprend que cela ne suffit pas. Il faut que la cigarette et l'acte de fumer deviennent honorables pour la gent féminine. Bien au courant des victoires que les suffragettes viennent d'obtenir à peine quelques années auparavant, Bernays orchestre en 1929 une marche pour l'égalité en plein cœur de New York pour laquelle il engage quelques femmes appelées à parader, cigarettes en main, puis témoigner dans les médias pour y affirmer qu'elles lèvent fièrement leur Lucky Strikes comme des « torches of freedom » pour combattre ce tabou relié au genre (Zeisler, 2016 : 6). Le stratagème est finement mené; les ventes de Lucky Strikes, chez les femmes, explosent. La American Tobacco Company gagne son pari : transformer l'action de fumer en un geste dont les femmes peuvent être fières, en un geste féministe.

C'est la même chose qui se met en place dans une publicité de 1970 de la compagnie d'hygiène féminine Massengill. Sur celle-ci, on aperçoit un vaporisateur vaginal, surplombé du titre « Freedom Spray ». En dessous, le texte suivant : « It's the better way to be free to enjoy being a woman. [...] Get Massengill Spray. You'll like it. You like freedom, don't you? » (*ibid.* : 7) Ici, la compagnie s'inspire sans subtilité aucune du mouvement des femmes qui est à son paroxysme à cette époque. Elle s'adresse aux militantes. Que ce soit pour les Lucky Strikes ou pour le vaporisateur Massengill, l'idée est la même. Il s'agit de trouver la bonne formule : d'une part, attirer les clientes qui défendent les droits des femmes tout en évitant de les rebuter par l'usage d'images sur lesquelles les femmes seraient objectivées; d'autre part, ne pas aliéner les consommatrices qui ne se positionneraient pas dans ce débat. Au fond, il ne semble pas exister de grandes différences entre ces publicités et celle que met en place la compagnie de maquillage

pas qu'à vendre des cigarettes ou d'autres biens divers de consommation. Quand Joseph Goebbels devient ministre de la propagande pour le Troisième Reich, il s'inspirera grandement de ses théories pour, entre autre, ériger le culte du Führer autour de la personne d'Adolf Hitler. Voir Chollet, 2008 et Baillargeon, 2007.

CoverGirl en 2014. Pour sa campagne #GirlsCan, CoverGirl présente une série de femmes célèbres du show-business étatsunien comme porte-parole : Ellen Degeneres, Queen Latifah, Sofia Vergara, Katy Perry, Janelle Monae, P!nk et quelques autres. Résolument de son temps, la compagnie suit la vague marketing de l'heure qui se sert des stars non plus comme de simples têtes d'affiche pour vendre un produit, mais comme les représentantes d'une cause sociale qu'endosse la compagnie : ici, les droits des jeunes filles. En effet, le spot publicitaire nous les montre dans un chœur où elles témoignent de toutes ces fois où on leur aura dit que « girls cannot... ». Rapidement, cette affirmation cède le pas au « girls can » et les artistes rappellent que les jeunes filles sont souvent découragées à tort de poursuivre leurs rêves et leurs ambitions. La vidéo se clôt habilement sur Ellen Degeneres qui reprend le slogan de la compagnie en incitant les jeunes filles — puisque c'est bien à elles que l'on s'adresse — de « make the world a little more easy, breezy and beautiful » (CoverGirl, 2014 : 0:55)⁴⁷. Ici, c'est le concept même d'empowerment, si cher au féminisme des vingt dernières années, qui devient la stratégie de marketing. Les filles, nous dit-on, détiennent les clés de leur succès : « Come on, Cover Girls. Rap. Be funny. Be off-the-wall. Be rock. Be strong. Run the show » (*ibid.* : 0:49), ordonne presque Degeneres.

Je me sers de la publicité de CoverGirl à titre d'exemple, mais elle ne représente qu'un cas de figure parmi une série de publicités s'inscrivant dans la même veine. De la même manière que les luttes féministes ont infiltré les « *pitch* » de vente en 1920 ou en 1970, elles sont aujourd'hui reprises par nombre de marques qui s'en servent pour séduire un marché rétif : si j'ai à m'acheter un mascara en pharmacie, peut-être serai-je plus encline à me tourner vers la ligne CoverGirl que vers Maybelline, par exemple, justement à cause de leurs publicités « différentes », inclusives. Toutefois, entre cette publicité de CoverGirl et celle des cigarettes Lucky Strikes ou du vaporisateur Massengill, un subtil changement est à l'œuvre : l'insistance est mise sur les compagnies elles-mêmes plutôt que sur leurs multiples produits. En effet, on ne retrouve aucune

⁴⁷ À titre informatif, en 2017, le slogan « Easy, breezy, beautiful » et l'image de la compagnie subissent une refonte complète. CoverGirl adopte alors le slogan « I am what I make up » qui, aux dires de la compagnie, reflètera mieux la réalité actuelle de sa clientèle qui ne met plus de maquillage pour répondre à des standards de beauté, mais plutôt pour exprimer sa personnalité et la transformer selon ses envies. Par ceci, on voit que CoverGirl poursuit son entreprise de séduction amorcée avec la campagne #GirlsCan.

mention des produits d'hygiène féminine dans la campagne #LikeAGirl d'Always (2014), aucune mention d'équipement sportif dans la campagne Unlimited You de Nike (2015), aucune mention de produits capillaires dans la campagne Not Sorry de Pantene (2015), aucune mention de téléphonie cellulaire dans la campagne Inspire Her Mind de Verizon (2014). Et — bien sûr — aucune mention de maquillage dans la campagne #GirlsCan de CoverGirl! Il devient alors tentant de penser que celles-ci sont créées non pas en considérant le féminisme comme un moyen, mais plutôt comme une fin en soi. On a envie de croire que les compagnies publicitaires — et les stars qui portent leur message — ne se servent pas du féminisme pour vendre, mais qu'elles profitent de leur pouvoir, de leur capital, pour promouvoir ses enjeux. Enfin, il semble y avoir une volonté d'approcher le marché que forment celles s'identifiant comme femmes, sans s'attaquer à leur amour-propre ou sans jouer subtilement sur les insécurités féminines les plus classiques. Comme l'écrit cyniquement Zeisler, telle est la grande percée du monde publicitaire depuis 20 ans : « Don't make women feel like shit and they're more likely to buy your product. » (2016 : 25) Mais en fin de compte, ne s'agit-il pas toujours de la même tactique de vente? En célébrant ces publicités, nous ne faisons que célébrer la capacité des différentes compagnies publicitaires à absorber et assimiler les mouvements féministes actuels pour mieux nous les revendre — et nous en féliciter ensuite : « It's a textbook example of a brand trying to have its empowerment both ways, telling girls they can be anything they want, and then advising them to fit themselves into a limited range of boxes. » (*ibid.* : 247) Car ce que personne ne dit aux jeunes filles, dans la publicité de CoverGirl, c'est qu'elles ont beau être « easy, breezy and beautiful », parfois, cela ne suffira pas à devenir une vedette, à diriger une compagnie, à être une athlète de niveau olympique. Car, comme le rappelle non sans dérision une chroniqueuse : « We hope the spin catches on and look forward to Maybelline's "Maybe she's born with it, maybe it's hundreds of years of socio-cultural conditioning". » (Duberman, 2014)

2.3 Lire le féminisme pop

La joute existant entre le féminisme et sa mise en marché n'est donc pas nouvelle. En même temps que la Madison Avenue, qui vit son âge d'or publicitaire au commencement du 20^e siècle, tourne sa lentille grossissante vers le bassin de clientes potentielles que forment les femmes au foyer en quête d'autonomie, Virginia Woolf, de son côté de l'océan, réfléchit à l'importance de

l'autonomie financière pour les femmes. Plus d'une quarantaine d'années avant que celles-ci obtiennent légalement un pouvoir d'achat, l'écrivaine arrive déjà à la conclusion que pour écrire — ou, dira-t-elle aussi, pour être libres —, les femmes doivent posséder suffisamment d'argent pour que « la nourriture, le toit et les vêtements ne [leur fassent] jamais défaut » (Woolf, 2012 : 74); « [leur] liberté intellectuelle dépend des paramètres matériels » (*ibid.* : 180). L'autonomie financière représente donc forcément une forme d'émancipation pour les femmes. De Virginia Woolf au début du 20^e siècle, il n'y a qu'un fil à tendre jusqu'à Beyoncé Knowles-Carter qui, au sommet de son art et de sa carrière, dominant entièrement les palmarès musicaux et l'univers médiatique, termine sa chanson *Formation* avec « Okay, ladies, now let's get in formation/You know you that bitch when you cause all this conversation/Always stay gracious, best revenge is your paper » (*Lemonade*, 2016 : 3:10), paroles qu'elle accompagne d'un geste de la main sans équivoque : elle fait mine de froisser des billets de banque. Deux ans plus tard, dans la chanson « APESHIT » qu'elle co-signe avec son époux, Jay-Z, elle ne chante pas différemment : « Gimme my check, put some respect on my check / Or pay me in equity, pay me in equity / Or watch me reverse out the debt » (*Everything Is Love*, 2018 : 0:38). L'une des femmes les plus riches du monde occidental nous le rappelle deux fois plutôt qu'une au fil de sa carrière : l'indépendance des femmes passe par leur indépendance économique.

Toutefois, quand cette autonomie se transforme en pur pouvoir d'achat, c'est-à-dire quand l'empowerment des femmes n'est envisagé qu'en fonction de leur choix comme consommatrices, nous sommes en droit de nous demander si nous sommes encore devant un geste féministe, ou si nous ne sommes plus que dans une itération d'un capitalisme néolibéral qui favorise le choix individuel au détriment des questions sociales. C'est alors que, pour Andi Zeisler, nous passons d'un féminisme tout court à un féminisme de marché qui n'est rien d'autre qu'une manière de promettre à des détracteurs potentiels « that feminism can exist in fundamentally unequal spaces without posing any foundational changes to them » (2016 : 254). Or, une telle vision me paraît réductrice envers les consommatrices et les consommateurs, justement. Les compagnies publicitaires, les grands magasins, les studios hollywoodiens et autres industries culturelles pourront s'acharner à surfer sur cette lancée féministe comme ils l'ont toujours fait, leur vague tombera à plat si personne n'adhère à leurs produits ou à leurs productions. Zeisler dénonce un

féminisme de choix qui capitulerait au marché, mais ce qu'elle semble oublier, ce faisant, c'est que le choix n'est pas seulement celui d'acheter tel ou tel produit parce qu'on a le droit ou « parce qu'on le vaut bien⁴⁸ », mais bien de choisir parmi les productions et les produits ceux qui nous permettent de jouer, de les utiliser à notre profit.

De toute façon, il est difficile de s'intéresser aux industries culturelles où fleurit le féminisme pop sans tenir compte de celles et ceux qui le consomment avec passion. Pour mieux comprendre le rôle qu'occupe le pôle de la consommation dans une production culturelle quelconque, il faut revenir du côté de la révolution industrielle du début du siècle dernier. Depuis les bouleversements politiques et sociaux⁴⁹ qu'a causés l'arrivée de l'industrialisation dans la plupart des pays occidentaux, notre rapport à la culture et à sa production s'est radicalement modifié. Devant ce qu'on a appelé les « dégâts de la vie mécanisée » (Cuche, 2010 : 78) entraînés par le développement fulgurant de diverses industries automatisées, on voit se développer une réflexion quant au rôle que devrait jouer la culture dans la société. La notion de culture — particulièrement à travers le spectre des lettres — devient une façon d'assurer la conservation d'une certaine morale dans les classes sociales émergentes. Au sein de diverses écoles de pensées — artistiques, sociales, philosophique, littéraires —, on l'envisage désormais comme un instrument au potentiel unificateur, un outil de réorganisation sociale, une contre-force face aux assauts dissolvants et aliénants de la production et du capitalisme. Conséquemment, les objets culturels qui naissent des industries florissant un peu partout sont reçus avec méfiance. Cette nouvelle culture dite « de masse », produite par ces nouvelles industries culturelles, est considérée comme inférieure et impure. Celles et ceux qui se l'approprient et la consomment sont, par contamination, également considéré·e·s comme béotien·ne·s de s'y intéresser.

Or, l'industrialisation, qui frappe particulièrement fort en Grande-Bretagne, devient alors le ferment qui y fera naître études culturelles, autrement connues sous leur appellation anglaise de *Cultural studies*, qu'on peut qualifier de nouveau paradigme tellement elles viennent modifier le paysage théorique encerclant l'idée de culture. Plutôt que de se positionner par rapport à une

⁴⁸ Slogan publicitaire de l'Oréal.

⁴⁹ On peut penser, entre autres, à la perte d'influence des aristocraties héréditaires, à l'irruption de la classe ouvrière et la montée de la classe moyenne.

définition ou un rôle précis de la culture dans une société donnée, les études culturelles proposent de l'envisager dans toute sa polysémie⁵⁰. Au lieu de concevoir l'essor des nouvelles classes sociales et les nouvelles formes de production culturelle qui les entourent comme une menace à la cohésion de l'identité nationale, les chercheur·e·s se revendiquant de ce nouveau paradigme tentent de comprendre comment la culture d'un groupe précis — et sans exclure celles des classes populaires! — peuvent fonctionner comme un mode de contestation de l'ordre social ou, à l'inverse, comme une adhésion aux normes dominantes. Ces recherches donneront naissance, en 1964, au Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) à l'université de Birmingham (aussi appelé l'École de Birmingham), véritable laboratoire d'idées et d'approches théoriques se tournant vers des objets jugés jusque-là indignes du travail de recherche : la publicité, la musique rock, le *soap*, les magazines pour adolescentes, etc. La culture populaire s'ancre ainsi dans le monde universitaire l'université.

Or, puisque les études culturelles anglaises s'intéressent à « la manière dont les vies quotidiennes des gens sont articulées par et avec la culture » (Grossberg, 2003 : 43), c'est donc dire qu'elles se penchent sur les modalités de réception⁵¹ de cette culture, qu'elles « étudient comment les gens sont dotés ou privés de pouvoir par les structures et les forces particulières qui organisent leurs vies quotidiennes » (*ibid.*). Les recherches de Stuart Hall, directeur du CCCS de 1969 à 1979, se sont consacrées à illustrer combien la culture est avant tout un lieu de conflits et comment, à cause de cela, il n'existe pas de correspondances absolues entre le moment de la production d'un message, d'un discours (ce qu'il nomme le moment de l'encodage), et celui de sa réception (le moment du décodage). Si les industries culturelles maîtrisent une partie des codes du discours qu'elles transmettent, elles ne peuvent connaître ni contrôler entièrement les codes — dessinés par le contexte social, le genre, l'éducation, l'âge, l'origine ethnique, etc. — de celles et ceux qui le recevront. Hall entend par là que tout message est *de facto* inscrit dans un contexte culturel qui, en retour, détermine les dynamiques de pouvoir qui l'entourent et la façon dont il

⁵⁰ D'ailleurs, Raymond Williams, un chercheur anglais considéré comme l'un des quatre fondateurs des études culturelles en Grande-Bretagne, parlera du mot « culture » comme l'un des plus complexes de la langue anglaise (Cuhe, 2010).

⁵¹ Si les *Cultural Studies* ont contribué à conférer une visibilité à la notion de réception, il s'agit néanmoins d'une problématique qui les surplombe, et qui fait appel à des objets théoriques ainsi que des appareils épistémologiques très divers débordant du cadre de réflexion établi ici.

sera décodé. Il sera donc traduit, transformé de nouveau (Hall, 1994 : 29), ce qui veut dire que tout objet ou discours émis du côté des industries culturelles peut s'envisager comme un texte portant en lui une série d'interprétations possibles, activées différemment en fonction de la personne qui l'interprète. Cette perspective communicationnelle, qui a somme toute révolutionné la conception assez mécanique de la diffusion médiatique qui primait à l'époque (c'est-à-dire un message émis, puis réceptionné, sans qu'il y ait interférences entre les deux pôles), a contribué à élaborer l'idée d'une récepteur-trice — ou, pourrait-on dire, d'un-e consommateur-trice — qui ne soit pas aliéné-e par l'objet qui lui est proposé, mais qui permet au contraire « aux sens signifiés dans le discours d'être transposés dans la pratique ou la conscience (pour acquérir une valeur d'usage social ou une efficacité politique). » (*ibid.* : 31)

Dès lors, aux craintes d'Andi Zeisler voulant que la récupération des féminismes par le discours publicitaire entraîne l'édulcoration nécessaire et ininterrompue de sa lutte et de ses enjeux, une approche comme celle des études culturelles anglaises — et tout particulièrement les recherches de Stuart Hall —, offrent plutôt de déplacer la lunette d'approche du côté de la consommation, c'est-à-dire de « se situer là où se trouvent les gens » (2003 : 47), comme le dit Lawrence Grossberg au sujet de la philosophie animant les études culturelles depuis leur création. Malgré tout le soin mis dans un message publicitaire, et bien que les personnes à qui il soit destiné le comprennent parfaitement, il est possible que celles-ci décident de le décoder autrement, voire « de manière globalement contraire » (Hall, 1994 : 38), et d'ainsi produire un tout nouveau contenu, un sens inédit. Cette lecture oppositionnelle, comme la nomme Stuart Hall, est un « des moments politiques les plus significatifs » (*ibid.*) de la lutte existant au sein du discours. Quelques années plus tard, Michel de Certeau, intellectuel à la fois théologien, philosophe, anthropologue et historien, reprend lui aussi cette idée de lecture active et créatrice de contenus dans son approche du braconnage culturel et de la lecture comme espace de ruse. Développée dans son ouvrage *L'invention du quotidien. Arts de faire*, cette approche a d'ailleurs connu une très grande popularité du côté des études culturelles, qui partagent avec le chercheur français cette philosophie d'une consommation empreinte d'agentivité.

S'intéressant aux petites pratiques créatives du quotidien, de Certeau examine les multiples façons que nous avons toutes et tous, chaque jour, chaque instant, de « faire avec » les produits ou

les messages imposés par la culture dominante. Chez Michel de Certeau, la personne assise devant un écran de télévision ou celle faisant ses courses au supermarché ne sont pas aussi passives qu'on pourrait le croire. Au contraire, à tout moment, elles peuvent « fabriquer » ou générer une réponse à la production « centralisée, bruyante et spectaculaire » des produits culturels qui les entourent (1990 : XXXVII). Cette consommation — puisque c'est ce qu'elle est — est rusée, « elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manière d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant » (*ibid.*). Avec Michel de Certeau, la consommation devient un acte de braconnage culturel, c'est-à-dire que les industries culturelles sont comparées à des propriétaires terriens qui, à l'aide de réglementation, d'usages et d'accès délimités, imposent leur loi — leur message — à d'autres qui, eux, ne possédant pas de propriétés, sont appelé·e·s à venir s'y ressourcer. À ces industries-propriétaires terriens s'opposent des consommateurs·trices-braconniers qui s'aventurent sur les terres contrôlées pour y voler des biens. Devant cette consommation braconnière, les industries-propriétaires développent des stratégies, des actions pour protéger l'espace, des dispositifs pour piéger les braconniers, etc. En réponse, les consommatrices et les consommateurs mènent une guérilla où se développent différentes tactiques et actes de résistance. Appliquées à la culture populaire, ces tactiques sont diverses : changer de poste à la télévision ou refuser l'algorithme YouTube en choisissant une autre vidéo que celle proposée, marcher dans une ville sans suivre les habituels points touristiques recommandés, se faire tatouer, porter des perruques, et même, lire. Pour Michel de Certeau, ces actes de résistance que nous posons dans de fugitifs moments de notre quotidien sont des microlibertés face au pouvoir dominant des industries culturelles et médiatiques.

L'acte de consommation, chez de Certeau, est donc un acte de « l'entre-deux ». Devant le féminisme pop et sa mise en marché, j'accepte, moi, comme consommatrice, de parler — de comprendre — le langage de la production; je vois bien ce qui est à l'œuvre. Mais, constamment, je m'amuse aussi à y générer un sens ou un contenu différent, indépendamment de ce que la production avait initialement prévu. Pensons à ces films dont la promotion nous promet un *blockbuster* assuré, mais qui s'écrasent lamentablement au box-office, ou à ces livres qui auraient dû être des succès instantanés en librairie, mais qui pourtant ne se vendent pas. Les compagnies

publicitaires auront beau avoir testé une nouvelle campagne auprès de tous les groupes témoins nécessaires; les studios de cinéma auront beau avoir testé un nouveau film durant des projections préliminaires rigoureuses, ils ne contrôleront jamais tout à fait le succès des objets qu'ils produisent. Considérer que nous sommes entièrement modelées par les produits dont on nous bombarde, c'est se méprendre sur la consommation : « On suppose qu'«assimiler» signifie nécessairement «devenir semblable à» ce qu'on absorbe, et non le «rendre semblable» à ce qu'on est, à le faire sien, se l'approprier ou réapproprier. » (*Ibid.* : 241) En ce sens, pour qu'un objet culturel intègre la culture pop, il faut qu'il offre une possibilité de jeu, de modifications, de réappropriation, qui nous permette de le faire nôtre, et c'est précisément cette facette qui ne peut être prévue par ses producteurs. La production ne peut prévoir la part de braconnage qui sera mise en place du côté de la consommation.

Pour Michel de Certeau, l'acte de lecture est le braconnage culturel par excellence. À une conception plus classique de la lecture qui se définirait comme la réception passive d'un texte produit par autrui sans y marquer sa place, sans le refaire — une activité que de Certeau relie d'ailleurs à l'enseignement des Écritures Saintes et du catéchisme —, le philosophe préfère penser l'acte de lecture comme une pérégrination active dans un système imposé (celui du texte, d'abord, mais aussi, par analogie, celui d'une ville, d'un supermarché, d'une série télévisée) qui devient un terrain de jeux potentiels pour celle ou celui s'y promenant. Au creux du système de signes verbaux et iconiques proposés par le texte se meut ainsi « une réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens » (*ibid.* : 245). Au fond, c'est dire que le texte ne devient texte qu'avec son lectorat. C'est une activité sans lieu, finalement, qui s'active au gré de celles et ceux qui la pratiquent : « les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits » (*ibid.* : 251). De Certeau utilise une image que j'affectionne particulièrement pour illustrer son propos : une téléspectatrice écoute le téléjournal de fin de soirée quand, soudain, au détour d'un reportage, les images présentées lui rappellent le paysage de son enfance. Incapable de voir autre chose, à présent, son lieu « n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, pendant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont [elle] est éveillé[se] et hôte, mais jamais [la] propriétaire. » (*Ibid.* : 252) Lectrice de Michel de Certeau à mon tour, j'aime cette image parce

qu'elle en évoque une autre chez moi : en lisant ce qu'il dit de cette téléspectatrice fabriquant le paysage de son enfance au creux des images du reportage, je me revois contemplant les photographies d'enfance de ma mère. À force de regarder les albums de photographies appartenant à ma mère, j'en suis parfois venue à fondre son histoire à la mienne. À un certain âge, à cause de la ressemblance que nous avons, je parvenais à croire que ses albums étaient les miens. Sur chacune des pages, je me retrouvais. Ses voyages, je les faisais; ses bals, je les dansais; ses deuils, je les portais. Les albums de ma mère me parlent davantage de moi que mes propres photos d'enfance. Et chaque fois que je relis ce passage du livre de Michel de Certeau, je me retrouve devant ces albums, à les lire comme bon me semble.

C'est pour cela que Michel de Certeau propose que cette activité liseuse s'étende à toute forme de consommation culturelle. L'image de téléspectatrice nostalgique qu'il évoque et ma contemplation active des photographies de ma mère le montrent bien : lire n'est pas réservé au texte ou, pour le dire différemment, le texte n'est pas réservé aux livres. De la même façon, je crois que nous gagnons à lire les féministes pop, à les envisager comme des textes qui ont été produits — c'est vrai — à même des industries culturelles dominantes et hégémoniques, mais qui peuvent potentiellement s'ouvrir, se déplier et signifier autrement en fonction des personnes qui s'en saisiront pour y activer leurs diverses lectures. C'est aussi ce que suggère John Fiske, chercheur étatsunien et ardent défenseur de la culture populaire, lorsqu'il affirme que tous objets générés par notre économie culturelle, que ceux-ci prennent la forme d'une série télévisée, d'une paire de jeans ou de l'image [de marque] d'une star, gagnent à être abordés comme des textes, c'est-à-dire « a discursive structure of potential meanings and pleasures that constitutes a major resource of popular culture. » (2010 : 22) Fiske, qui inscrit ouvertement ses recherches dans la lignée des études culturelles et des pratiques de la vie quotidienne de Michel de Certeau, a souvent dû justifier son optimisme — qu'on a décrété candide — par rapport aux objets culturels issus de la culture de masse. Pourtant, sa compréhension de la culture populaire n'est ni naïve ni jovialiste. Elle s'insère dans une tradition bourdieusienne articulant la culture populaire comme un espace de luttes (« *site of struggles* ») (*ibid.* : 17) dans lequel sont à l'œuvre des forces dominantes — oui —, mais aussi des résistances. Pour Fiske, la culture populaire et son potentiel politique dépendent entièrement et totalement des consommatrices et des consommateurs (*ibid.* :

26). Dès lors, quand nous consommons, nous sommes en posture active. Nous produisons du sens :

Every act of consumption is an act of cultural production, for consumption is always the production of meaning. At the point of sale, the commodity exhausts its role in the distribution economy, but begins its work in the cultural. Detached from the strategies of capitalism, its work for the boss completed, it becomes a resource for the culture of everyday life (*ibid.* : 28).

Dans les industries culturelles, le produit se détache de son lieu de production pour devenir le jeu, le possible des gens le consommant.

Pour illustrer son propos, Fiske parle d'une « mise en jean de l'Amérique » (« *jeanning of America* ») (*ibid.* : 1). Filant les différentes significations⁵² qu'a prises le pantalon emblématique depuis sa création, Fiske se sert du jean comme d'une métaphore de la culture populaire. À l'instar du pantalon, dit-il, la culture pop se contredit constamment elle-même, mais ces contradictions font sa force plutôt que sa défaillance, puisqu'au sein de ces apparentes incompatibilités de sens se place justement une très grande richesse sémiotique. Si le jeans peut à la fois signifier la communauté (les travailleurs pour qui il a été originalement créé) et l'individualisme (le jeans de marque qu'une personne achète pour se distinguer sur le plan vestimentaire); s'il peut à la fois incarner une masculinité brute, une féminité provocante ou une absence de genre; alors, de la même façon, la culture pop et ses objets « can entail the expression of both domination and subordination, of both power and resistance » (*ibid.* : 4). Pour Fiske, cela veut donc dire que la conception d'une culture de masse hégémonique aliénant et asservissant celles et ceux qui la consomment ne tient pas la route. Un peu à la manière de Michel de Certeau qui écrit qu'il « est toujours bon de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les gens pour des idiots » (1990 : 255), Fiske déconstruit l'idée d'une masse de gens (« *the people* »), monolithique et stable :

⁵² Fiske liste les différentes connotations qu'endosse le fameux *blue jeans* : vêtement rassembleur et démocratique qui aplanit les différences sociales ou raciales; vêtement représentant le travail manuel et physique, la physicalité brute et naturelle; vêtement porteur de liberté, représentant de la mythologie de la conquête de l'Ouest et des dernières frontières à explorer; vêtement par moments symbole d'une masculinité ou d'une féminité exacerbées; vêtement appartenant aussi au monde de la mode et de la haute-couture.

The various formations of the people move as active agents, not subjugated subjects, across social categories, and are capable of adopting apparently contradictory positions either alternately or simultaneously without too much sense of strain. These popular allegiances are elusive, difficult to generalize and difficult to study, because they are made from within, they are made by the people in specific contexts at specific times. They are context- and time-based, not structurally produced: *they are a matter of practice, not of structure* (2010 : 20, je souligne).

Ainsi, non seulement nous ne sommes pas unilatéralement passives, mais nous produisons et nous participons à ce que Fiske nomme l'économie culturelle. En effet, toute forme de marchandises exerce un rôle fonctionnel, mais aussi un rôle culturel. Celui-ci génère dans son sillage son propre système économique qui — cette fois — n'est pas régi par la circulation de biens ou d'argent, mais par celle de significations et de plaisir. Dès lors, dans une telle économie, tout produit de la culture pop est porteur de ce réseau de sens qui n'est plus appelé à être uniquement consommé, mais aussi intégré, reproduit et remis en circulation : « All commodities can be used by the consumer to construct meanings of self, of social identity and social relations. [...] [F]or meanings are the only elements in the process that can be neither commodified nor consumed. » (*ibid.* : 9, 22) C'est donc dire que tout objet culturel, une fois consommé, se mute en une structure discursive, un texte, que les consommatrices et les consommateurs énoncent et lisent selon leur propre subjectivité. Consommer devient l'art de « fréquenter un lieu, c'est-à-dire d'y ouvrir une possibilité de [le] vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, [l']art de manipuler et de jouir. » (de Certeau, 1990 : LI) Mais alors, comment lire le féminisme pop? Quels en sont les textes significatifs qui tissent les espaces discursifs nécessaires à la création de cette économie culturelle qu'espère Fiske?

Prenant en exemple Madonna, Fiske explique que, pour que la lecture soit efficace, il s'agit, justement, de considérer tous les espaces discursifs potentiels qu'ouvre un texte. Il montre que pour *lire* Madonna, il nous faut appréhender le texte primaire — Madonna elle-même —, le texte secondaire — ce qui réfère à Madonna (publicité, interview, critique) — et le texte tertiaire — les conversations de deux amies sur Madonna, cette jeune fille qui porte des vêtements emblématiques de son idole, ou cette autre qui reproduit ses chorégraphies dans la cour d'école. L'objet culturel Madonna reste incomplet tant qu'il n'est pas examiné en fonction de l'intertextualité que tisse l'ensemble des textes qui le constituent. Il en va de même pour les stars

qui embrassent le féminisme pop. Oui, lorsque Ellen Degeneres endosse la publicité de CoverGirl, elle endosse une part de marché qui fait bien peu pour les jeunes filles, voire qui les encourage à s'inscrire dans un canon de beauté précis et restrictif. Mais le texte entier d'Ellen Degeneres, c'est aussi son « *coming out* » en plein cœur de la série télévisée *Ellen* en 1997 alors que l'homosexualité est une chose que l'on avoue encore à mots bas, dans le secret, et souvent aussi dans la peur ou la honte; son texte, c'est l'étalement des photos de son mariage avec Portia Rossi dans les magazines du pays dix ans plus tard alors que les débats entourant le mariage homosexuel aux États-Unis font rage; c'est la vidéo d'elle, en pleurs, recevant la médaille de la Liberté des mains du président Barack Obama en 2016; ce sont ses livres ou ses prises de positions politiques durant son talk-show. Le texte d'Ellen Degeneres, ce sont aussi ces nombreux jeunes de la communauté LBGTQIA+ des États-Unis qui lui écrivent pour lui confier combien sa propre prise de parole par rapport à son homosexualité leur a permis de s'affirmer, de sortir de la solitude ou de la peur.

C'est ainsi qu'il me faut lire le féminisme pop : dans sa prolifération, avec ce que cela entraîne de contradictions, de manquements et de bons coups.

2.4 Le prélude de Beyoncé Knowles-Carter

Au mois d'août 2014, la réflexion entourant la rédaction de cette thèse est à ses balbutiements. Je m'affaire alors à circonscrire une figure que je nomme la femme-empire et que j'envisage comme une reprise de la figure du « *self-made-man* » : il s'agit de femmes qui connaissent un succès financier, public, médiatique et populaire, des personnalités dont les moindres gestes sont massivement publicisés et qui se déclinent en produits dérivés et fan-club. À la fois femmes d'affaire, vedettes et créatrices, les femmes-empires érigeraient, en quelque sorte, leur royaume. Leur production porte leur patronyme et leur parole contamine tous les fronts : Twitter, Facebook, Instagram, magazines, journaux, blogues, talk-show... Je veux montrer comment elles parviennent à développer une énonciation féministe dans un univers dicté par et pour les hommes. Mais quelque chose cloche : cette figure que j'essaie d'articuler résiste.

Tout se met en place le soir du 24 août, durant la performance de Beyoncé Knowles-Carter à laquelle j'ai brièvement fait allusion en introduction de cette thèse. Je suis assise dans mon salon.

Je travaille, concentrée, sur mon ordinateur. En bruit de fond, la cérémonie des 31^e MTV Video Music Awards passe à la télévision. Je lève la tête à l'occasion; j'écoute une performance par ici et une remise de prix par là. Vers la fin de la soirée, la mégastar Beyoncé prend la scène d'assaut et offre un mélange savamment tissé de ses récents succès tirés de son album éponyme. Je regarde distraitement les différents numéros. J'apprécie les chorégraphies et la voix brute de la chanteuse, mais je retourne rapidement vers mon ordinateur. Soudain, une autre voix que celle de la Queen Bee se fait entendre. Je lève les yeux à nouveau parce que j'ai reconnu deux choses de façon simultanée : la chanson *Flawless* de Beyoncé et la voix de Chimamanda Ngozi Adichie. Depuis la sortie de la chanson en décembre 2013 dans lequel une partie des mots d'Adichie sont échantillonnés, on dirait que l'une ne va plus sans l'autre : Beyoncé m'a fait connaître la parole d'Adichie, et Adichie m'a fait aimer Beyoncé de manière encore plus féroce.

Pour cette performance, le corps de Beyoncé et celui de ses danseuses sont plongés dans la pénombre, découpés en négatif par le contre-éclairage d'un écran géant sur lequel les mots d'Adichie s'affichent :

We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are. We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller. We say to girls, you can have ambition, but not too much. You should aim to be successful, but not too successful. Otherwise, you would threaten the man⁵³.

Le texte ne défile pas doucement. Les mots sont bombardés sur l'écran, un à un, en suivant le rythme de la voix d'Adichie. Puis, les derniers mots de l'extrait se font entendre : « Feminist: the person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes. » Mais un seul s'affiche d'un bord à l'autre de l'écran : « FEMINIST ». Les danseuses ont déserté la scène. Ne reste que le corps de Beyoncé, solidement campé, ses deux jambes musclées et sa chevelure abondante découpées par la lumière de l'écran.

⁵³ Ces phrases sont tirées de la conférence TEDx donné par l'autrice Chimamanda Ngozi Adichie en 2013. Son allocution sera ensuite publiée chez Fourth Estate en 2014 sous le titre *We Should All Be Feminists*. L'essai devient rapidement un best-seller de la littérature féministe contemporaine.

Fondu au noir. Le spectacle continue. Beyoncé entame les strophes suivantes de *Flawless* : « You wake up, flawless / Post up, flawless / Ride round in it, flawless / Flossin on that, flawless / [...] I woke up like this / We flawless, ladies tell'em » (Knowles-Carter, 2013).

Mais moi, je reste là-bas, dans le moment précédent, électrisée par ce dont je viens d'être témoin. Rapidement, les messages que je vois passer sur les réseaux sociaux et ceux que je reçois par messagerie privée me font comprendre que je ne suis pas seule. Ce soir-là, quelque chose bascule. Ou plutôt, quelque chose se cimente. Ce soir-là, Beyoncé affiche en grosses lettres sur un écran lumineux vu par plus des millions de téléspectatrices et de téléspectateurs (puis par des milliers d'internautes) une étiquette autrefois honteuse ou dissimulée. Cet enthousiasme qui grondait sous la surface de la culture pop et de l'espace médiatique se voit soudainement assumé publiquement par l'une des plus grandes pop stars de la décennie, le consacrant d'un même coup comme valide, enviable. Ce que fait Beyoncé, le soir de 24 août 2014, en s'affirmant féministe, c'est projeter le féminisme sur la scène *mainstream*. Et de m'entraîner avec elle dans le féminisme pop. Dans les semaines qui suivent, la structure même de ma réflexion se met en place. Graduellement, je laisse tomber la figure de la femme-empire. Ce n'est plus l'empire qui m'intéresse, mais plutôt l'énonciation subjective et singulière de voix de femmes qui se met en place *en dépit* de celui-ci.

Ça, c'est pour la petite histoire — la mienne. Pour la « grande », ce soir-là, Beyoncé dresse une borne aussi scintillante que son léopard à l'un des carrefours où se rejoignent si souvent culture pop et féminismes. D'ailleurs, les monographies, chroniques, articles ou commentaires qui paraîtront après ce soir d'août 2014 référeront ensuite de façon assez consensuelle à cet événement de télévision comme point de pivot quant à la place du féminisme dans la culture pop contemporaine. L'autrice Janet Mock en dit : « It became the crescendo in my own feminist soundtrack. » (Mock, 2014) À sa suite, la chroniqueuse et observatrice de la culture pop Anne Helen Petersen n'hésitera pas à placer Beyoncé comme l'une des figures de prou du féminisme contemporain (2017 : 152) et la rédactrice en chef de *Bitch* nommera — non sans une certaine autodérision — cette domination de Beyoncé sur le monde de la musique pop la naissance de la « Loi de Beyoncé » (« *Yonce Law* ») :

[G]et a group of mostly white women between the ages of eighteen and fifty together for a panel discussion or seminar or discussion group that's broadly about young women, feminism, and American culture, and within the space of an hour, whatever the initial topic, you will find yourself in the midst of a heated discussion about Beyoncé (Zeisler, 2016 : 111).

Aussi rapidement qu'elle sera encensée, elle sera critiquée. Bien sûr, elle n'est pas la seule à essayer ce revers. Toutes les autres célébrités qui se positionneront comme féministes et qui feront des droits des femmes un sujet central à leurs multiples créations feront face à la même opposition. On dénonce un féminisme qui capitule, un féminisme qui jette de la poudre aux yeux, un féminisme qui participe de la société du spectacle, c'est-à-dire un monde où l'image finit par dicter le réel, un monde qui est « *l'affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence » (Debord, 1992 : 19). Sous un tel éclairage, le féminisme n'a plus aucune profondeur et ne représente guère plus que « le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux » (*ibid.* : 26). Dans cet univers scandé par l'apparence, les stars comme Beyoncé symbolisent inévitablement, pour le philosophe Guy Debord, le spectaculaire. Elles en sont l'émule la plus fidèle, paraissant plus réelles dans leur représentation que dans leur réalité tangible, physique, comme si leur existence ne prenait sens que dans le discours social qui les façonne. Au cœur de cette « économie se développant pour elle-même » (*ibid.* : 22), les stars ne sont qu'un canevas vide. Pures interfaces, en elles d'autres choses se superposent et se personnifient : des produits, des compagnies, des systèmes, un *branding* (le leur comme celui d'autrui). Un féminisme spectaculaire voudrait donc dire un féminisme qui *n'est* rien, qui ne *fait* rien. Il s'agirait d'un féminisme-image, un féminisme de paille pouvant représenter tout et rien à la fois. Pour Debord, l'équation est simple : « Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image. » (*ibid.* : 34) Et alors, élevées aux nues pour leur image, les stars seraient les parfaites petites soldates de l'économie capitaliste; et le féminisme qu'elles portent, qu'un ensemble vide, un panneau publicitaire à orner du meilleur slogan pour être vendu au plus offrant.

Pour Guy Debord, ces stars qu'on essaie tant bien que mal de hisser au rang de modèle ou d'inspiration ne valent rien. En elles, toute forme de subjectivité aurait disparu. Elles ne posséderaient plus aucune vie individuelle, ne seraient que « des choses qui règnent et qui sont

jeunes; qui se chassent et se remplacent elles-mêmes » (*ibid.* : 58). C'est ce que redoute aussi bell hooks, militante féministe et théoricienne intersectionnelle américaine, lorsque, dans un panel intitulé « Are You Still a Slave » qui s'est tenu à la New School à New York en 2014, elle dit qu'une part de Beyoncé serait, en fait, antiféministe, voire terroriste⁵⁴ :

I see a part of Beyoncé that is in fact anti-feminist, that is assaulting, that is a terrorist, in the sense of especially in terms of the impact on young girls. I mean, I actually feel that the major assault on feminism in our society has come from visual media and from television, and videos (47:49).

Là où Debord leur refuse toute subjectivité, bell hooks conteste l'agentivité qu'on est si prompts à concéder aux stars. Durant cette conversation où sa voix se joint à celles de Marci Blackman, Shola Lynch et Janet Mock, bell hooks réfléchit aux représentations des femmes racisées dans les médias en prenant en exemple Beyoncé. Pour la militante, cette dernière ne peut symboliser une forme de prise de pouvoir pour les femmes noires; elle n'est plutôt qu'une autre itération de la culture pop où le corps féminin noir est représenté — et consommé — en fonction de sa sexualité provocante. bell hooks, qui consacre sa carrière de chercheuse et de professeure à explorer l'impact du sexisme et du racisme sur les femmes noires, et la dévalorisation de la féminité noire qui en découle, rappelle que la culture pop est foncièrement blanche, surtout dans ses retranchements visuels que sont la télévision et le cinéma :

When most black people in the United States first had the opportunity to look at film and television, they did so fully aware that mass media was a system of knowledge and power reproducing and maintaining white supremacy. To stare at the television, or mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of black representation (1992: 117)

Les femmes noires, dernier bastion de cette absence, se sont habituées à ne pas se voir dans les images qu'elles consomment : « Most of the black women I talked with were adamant that they never went to movies expecting to see compelling representations of black femaleness. They were

⁵⁴ Il va sans dire que les journaux et autres médias ont fait leurs choux gras de cette tournure de phrase, la détournant pour sous-entendre que bell hooks aurait traité Beyoncé de terroriste, alors que, dans les faits, bell hooks, qui continuera de se prononcer et de réfléchir *autour* de Beyoncé, propose ici une réflexion beaucoup plus nuancée. Tout ceci nous rappelle encore combien on aime opposer les femmes comme si elles étaient constamment en désaccord, comme si elles ne pouvaient être que des ennemies irréconciliables.

all acutely aware of cinematic racism — its violent erasure of black womanhood. » (*ibid.* : 119) Ainsi, quand — enfin — une femme noire entre au panthéon des stars de la chanson pop et que, en plus, elle ne se satisfait pas simplement d’y siéger, mais qu’elle y trône en reine mère de la ruche, bell hooks déplore qu’elle le fasse sans déconstruire les imaginaires entourant la féminité noire. Si elle ne les conteste pas, c’est qu’elle fait partie du problème : « Beyoncé is the embodiment of a fantastical female power, which is just that—pure fantasy. » (*id.*, 2016a)

bell hooks insiste en rappelant qu’il est dangereux de dire que la culture pop permet une réappropriation, un empowerment puisque, la plupart du temps, ses images et ses figures se contentent d’inverser le discours dominant. Voilà un endossement pacifique qui ne *fait* rien : « I guess what I’m concerned about constantly in my critical imagination is why is it that we don’t have liberatory images that are *away from*, not an *inversion of* what society has told us, but that are our own sense of: What am I looking like when I’m free? » (The New School, 2014 : 49:13, je souligne) Pour bell hooks, que Beyoncé fasse la couverture de magazines en petite tenue n’est en rien la réappropriation ou le détournement d’une figure sexualisée et objectivée de la femme — surtout pas de la femme noire. Au contraire, il s’agit d’un esclavage, d’une recolonisation plutôt que la décolonisation qu’elle espérerait de la part d’une artiste noire : « You are not going to destroy this imperialist, white supremacist, capitalist patriarchy by creating your own version of it. Even if it serves you to make lots and lots of money. » (*Ibid.* : 39:07) Car là se situe le nerf de la guerre, pour la chercheuse : Beyoncé et le féminisme qu’elle promeut ne seront jamais radicaux, et ce, à cause de leur adhésion sans retenue au capitalisme. Si elle nuancera ensuite ses propos par rapport à la superstar, elle continuera de dénoncer ce compagnonnage :

Viewers who like to suggest *Lemonade* was created solely or primarily for black female audiences are missing the point. Commodities, irrespective of their subject matter, are made, produced, and marketed to entice any and all consumers. Beyoncé’s audience is the world and that world of business and money-making has no color (bell hooks, 2016a).

Peu importe que la chanteuse déconstruise durant tout un album la figure de la femme noire hypersexualisée (*Beyoncé*) ou qu’elle s’attaque aux préjudices vécus par la population noire depuis des décennies (*Lemonade*), Beyoncé reste à l’image de l’argent qui l’entoure — sans couleur. Blanche.

Les mots de bell hooks me ramènent vers la pensée de John Fiske qui avance que la culture populaire ne sera jamais radicale. C'est tout simplement impossible puisque, pour être radicale, il lui faudrait se saboter, c'est-à-dire qu'elle renverse le système capitaliste qui la constitue :

The economic system, which determines mass production and mass consumption, reproduces itself ideologically in its commodities. Every commodity reproduces the ideology of the system that produced it: a commodity is ideology made material. [...] Ideology works in the sphere of culture as economics does in its own sphere, to naturalize the capitalist system so that it appears to be the only one possible (Fiske, 2010 : 10).

Beyoncé n'est donc pas radicale; là-dessus, bell hooks et John Fiske se rejoignent. Par contre, ils se distinguent en cela que l'une attend de Beyoncé précisément ce que l'autre ne considère même pas comme une potentialité : « We are wrong to expect popular culture to be radical (and thus to criticize it for not being so). [...] The most we can hope for is that it will be progressive. » (*ibid.* : 148-149)

Ne pas être radicale ne signifie pas qu'aucune forme de résistance ne soit envisageable. Faudrait-il dépouiller le féminisme pop de toute capacité à résister simplement parce qu'il n'est pas radical? Parce qu'il s'oppose à quelque chose de l'ordre d'un « bon » féminisme, c'est-à-dire un féminisme qui ne travaille pas pour son propre bénéfice, qui ne contribue jamais à la machine capitaliste, qui se construit ailleurs que dans les strates privilégiées de la société? En faisant cela, n'enfermons-nous pas une fois de plus le féminisme dans une définition restrictive, geste qui ne semble pas lui avoir servi durant les précédentes décennies? Comme l'écrit la féministe et écrivaine Martine Delvaux en songeant au rôle qu'aura joué le pop dans l'articulation de sa posture féministe,

si la « féministe de paille », cet épouvantail brandi par les antiféministes, est une femme qui hait les hommes [...], cette féministe de paille se double d'une autre femme qui est une femme qui hait les femmes, et en particulier les femmes qui ne pensent pas comme elle. La féministe de paille des féministes, c'est la « bonne » féministe, une figure qui elle aussi est tributaire de la domination masculine et qui s'oppose à la mauvaise féministe pop [...]. Cette mauvaise féministe-là, c'est la féministe dont les féministes doivent avoir peur comme de la peste. C'est un des visages de l'antiféminisme féministe (2016d).

En consommant de la culture, que se soit la nouvelle série à la mode, les chansons de Beyoncé ou la dernière superproduction faisant la promotion d'un « *strong female lead*⁵⁵ », nous nous approprions ces produits culturels. Nous les faisons passer de simples marchandises à quelque chose qui participe de cet espace de luttes qu'espère Fiske. Les produits culturels consommés ouvrent un nouveau réseau de sens à interpréter, « for consumption is always the production of meaning » (Fiske, 2010 : 28), dans lequel la consommatrice devient la lectrice d'un texte qu'elle interprétera indépendamment du système duquel il provient.

C'est précisément ce que formule Delvaux lorsqu'elle demande : « Qui sait exactement ce que Beyoncé fait aux filles? Et surtout, qui sait ce qu'elles *font* avec Beyoncé? » (2016d) Après la performance de Beyoncé au MTV Music Award, Janet Mock témoigne du même enthousiasme :

I am in my 30s and was emboldened by Beyonce's feminist stance on that stage, and can't help but believe that that image will be equally as powerful to young people who witness that moment, whose first engagement with feminism will be that moment. Maybe, just maybe, Beyonce will serve as the bridge between pop culture and feminists like bell and Barbara and Audre, maybe some young woman bobbing her head to « Blow » « Partition » or « Flawless » will do so while reading *Ain't I A Woman?* or *Homegirls* or *Sister Outsider* (2014).

L'expérience de Mock n'est pas celle qu'anticipe bell hooks, quand elle pense à ces jeunes filles étatsuniennes qui construiront leur féminisme dans le sillage de leur Queen Bey. Bien que Mock soit bien consciente de tout ce qu'on peut reprocher au féminisme de Beyoncé — qu'il soit commercial, spectaculaire, calculé, opportuniste —, elle insiste sur le fait que l'influence de la culture pop se situe ailleurs, au-delà de ces considérations : « Pop culture may be dismissed as lowbrow, but to me it is the culture that matters most. Popular culture helped raise me. » (*Ibid.*) Je ne peux m'empêcher de penser qu'à l'autre bout du continent, dans une autre ville, dans une autre demeure, en chœur avec Janet Mock, je suis rivée à mon téléviseur, incapable de me remettre au travail. Moi non plus, je n'en ai rien à faire des questions de capital, du spectacle ou de la soi-

⁵⁵ Cette expression utilisée surtout en anglais fait référence à un type de personnage féminin. La « *strong female character* » peut être forte physiquement comme psychologiquement et s'oppose directement au trope de la « *damsel in distress* » (demoiselle en détresse). Le personnage de Ellen Ripley dans *Aliens*, celui de Lara Croft dans la franchise éponyme ou encore celui de Katniss Everdeen dans les *Hunger Games* en sont de bons exemples.

disant capitulation du féminisme. Pas plus que toutes ces jeunes femmes noires qui, comme Janet Mock, écoutent Beyoncé leur rappeler qu'elles sont « *flawless* » :

As a teen, I coveted what I didn't have and yearned just to fit. I forced my hair to get in formation. My teen idol Beyoncé taught me that my hair could take as many shapes as I wanted. She made me feel emboldened by the adaptability of black girl hair. I spent my teen years emulating her ever-changing looks—micro braids, cornrows, long highlighted weaves, chic high ponytails. She taught me that ours was freedom hair—we had the freedom to do with what we wanted (2017 : 50).

C'est le même sentiment qui est à l'œuvre quand je vois pour la première fois sur grand écran la bataille sur la plage de l'île Themyscira qui ouvre le *Wonder Woman* (2017) de Patty Jenkins. En regardant les Amazones de l'univers de DC se battre contre une armée d'hommes allemands, je n'en ai rien à faire, par exemple, qu'elles portent des vêtements peu adaptés au combat et conçus y être pour plaire au regard masculin : armure minimaliste qui moule le corps; bottes à semelles compensées qui allongent et galbent les jambes; chevelures libres et abondantes qui rappellent la tête ébouriffée sur l'oreiller. Non. Je ne vois que leurs muscles saillants sous l'effort, leurs corps qui se lancent — puissants et sans retenue — du haut des falaises; leur fureur, brute et indomptable⁵⁶. Je ne vois que le sourire insolent d'Antiope (jouée par Robin Wright), la cheffe des Amazones, lorsqu'elle charge au combat, ingouvernable. Et devant ce sourire, les larmes qui coulent spontanément sur mon visage ne sont pas des larmes de tristesse ou de colère qu'un procédé cathartique du film m'aurait soutirées. Ce sont des larmes qui naissent d'une émotion *en deçà* du film, qui se forme quelque part à la rencontre de la fierté, de l'exaltation et du soulagement, parce que, comme le résume Meredith Woerner qui témoigne d'une réaction similaire⁵⁷, « it felt like I was discovering something I didn't even know I had always wanted » (2017). Je pleure de voir, enfin, une femme — *plusieurs* femmes — puissante, brave, guerrière et invincible, tout à la fois. Je pleure parce que, enfin, *une* réalisatrice me présente une sororité de femmes guerrières à la peau abîmée par le combat et par les années, mais dont la victoire est

⁵⁶ D'ailleurs, bon nombre de ces Amazones sont jouées par des réelles athlètes de réputation mondiale, comme Madeleine Vall Beijner, championne mondiale de kickboxing; Jenny Pacey, championne d'heptathlon; la boxeuse Ann Wolfe, ou encore Brooke Ence, grand nom du Crossfit.

⁵⁷ Dès la sortie du film, les témoignages affluent sur les réseaux sociaux, sur différents blogues et autres périodiques en ligne : nombreuses sont les femmes qui, à leur grande surprise, pleurent durant les scènes de combat du film. Voir Robinson 2017; Stahler, 2017; Valenti, 2017; Woerner, 2017.

assurée parce que ce sont ensemble qu'elles entrent au combat. À cet instant, il importe peu que le film provienne de la machine hollywoodienne ou que son actrice principale soit critiquée parce qu'elle aurait tenu des propos anti-palestiniens. Comme le dit Janet Mock de certaines paroles de chanson de Beyoncé : « I wish that was not in there » (The New School, 2014 : 38:04) Mais une fois cela avoué, les larmes coulent néanmoins.

Je crois que c'est là, précisément, que se situe la part féministe du pop. Le studio derrière *Wonder Woman* avait sans doute prévu que les femmes iraient voir le film, que ce soit pour les beaux yeux de Chris Pine qui incarne l'aviateur ou parce que les films présentant des personnages principaux féminins sont encore trop rares et que — justement — le féminisme a la côte. Je ne crois toutefois pas qu'il avait prévu ces larmes, les miennes et celles d'un tas d'autres femmes autour du globe. Des larmes comme une lecture oppositionnelle, des larmes comme tactiques, véritables « trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières » (de Certeau : 1990, XLVII). Des larmes qui sont comme un appel à la reconnaissance entre femmes, un cri de ralliement entre « femmes qui aiment les femmes », (Delvaux, 2016e) formulation que Martine Delvaux emprunte à Eve Sedgwick dans *L'épistémologie du placard* pour décrire la rencontre des femmes entre elles, un « partage qui n'est ni familial, ni sororal, ni conjugal, et qui est cette autre chose que peut être l'amitié entre femmes » (*ibid.*).

Dans son documentaire *Homecoming*⁵⁸, comme elle l'avait fait avec Chimamanda Ngozi Adichie dans son album *Beyoncé*, puis avec la poésie de Warsan Shire dans *Lemonade*, Beyoncé place au centre du film une multitude de voix de femmes noires inspirant sa création, telles Audre Lorde, Maya Angelou ou Nina Simone. Elle se pose en formation chorale avec elles, rehaussant leurs voix de sa célébrité. Là aussi, c'est une histoire d'amour : « If you love Beyoncé, you must love them, too, she seems to be saying. They are how she became herself. » (Young : 2019) Dans sa thèse sur l'amour, Hegel rappelle que la liberté et l'amour ne s'opposent pas, contrairement à l'idée répandue. Plutôt, ils se conjuguent parce qu'ils « partagent la même définition. Être libre,

⁵⁸ En 2018, Beyoncé est la première femme noire à être la tête d'affiche du festival étatsunien Coachella. En 2019, elle fait paraître sur la plateforme Netflix un documentaire intitulé *Homecoming*, pour lequel elle signe la réalisation, qui revient sur sa présence au célèbre festival. Le documentaire montre, entre autres, les coulisses de l'organisation du spectacle, les répétitions, ainsi que des morceaux de la vie privée de la superstar.

comme aimer, c'est en effet, être "auprès de soi dans l'autre" parce que l'on y accorde à un autre le droit de tenir un discours vrai sur ce que nous sommes » (Fœssel, 2008 : 86,89). Woolf rêvait d'une liberté pour les femmes qui passerait par leur autonomie financière. À l'image de Beyoncé qui donne toute sa raison d'être à sa carrière en l'unissant à l'héritage des femmes l'ayant précédée, j'aimerais penser que cette liberté passe aussi par l'amour mutuel des femmes les unes pour les autres. Comme Janet Mock qui raconte comment elle a envisagé sa propre liberté grâce à son amour pour Beyoncé qui lui a redonné le droit de s'élaborer comme femme et comme femme noire dans une société où elle ne se voyait pas, je veux raconter l'histoire d'un féminisme pop *d'amour*, c'est-à-dire d'un amour qui « échappe au narcissisme [parce qu'il] permet à deux sujets (ou plus) d'oublier leurs particularités respectives (leur "être pour soi"), pour constituer une réalité nouvelle [...] dans laquelle ils trouveront le moyen d'élaborer une expérience inédite » (*ibid.* : 86).

Tout est là. Voilà ce que Beyoncé peut faire aux filles et ce que les filles peuvent faire avec Beyoncé; voici ce que le pop peut faire aux filles et ce que les filles peuvent faire avec le pop. Par ses performances, Beyoncé braque les projecteurs sur ces tensions que soulève inévitablement dans son sillage le féminisme pop. Nous sommes confrontés à une posture féministe qui s'énonce depuis les strates privilégiées de la société, qui se place du côté du pouvoir et qui, inversement, se réclame de la culture pop et donc de l'attendu, de l'ordinaire, du collectif. Beyoncé, par sa performance, joue avec tout cela. Les mots d'Adichie, dont elle nous mitraille, rappellent à la fois l'esthétique d'un message d'appel à la lutte, avec la taille des caractères, le martèlement des mots, le noir et blanc; et celle d'un langage publicitaire, un langage spectaculaire, où « le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent [...] les motivations efficaces d'un comportement hypnotique » (Debord, 1992 : 23). Sommes-nous devant une représentation hypnotisante et endocrinante du spectacle, comme le redoute Debord, ou sommes-nous plutôt devant l'élaboration d'une posture féministe franche qui dénonce d'un même geste l'industrie et l'économie qui la fait naître? Faut-il nécessairement se retrouver d'un côté ou de l'autre, ou s'agit-il à la fois de l'un et de l'autre, et de cette dualité naît la possibilité même de sa force, de sa cohérence?

bell hooks n'est pas si optimiste. En critiquant une photographie de Beyoncé qui a fait la une du *Time* en mai 2014 et sur laquelle la chanteuse pose sobrement habillée de sous-vêtements de coton blanc, elle souligne combien Beyoncé — qu'elle décrit comme un chevreuil effrayé par les phares d'une voiture (« *a deer in headlights* ») (The New School, 2014 : 31:36) — symbolise une capitulation. Son corps devient l'espace où s'actualise la collusion entre le pouvoir en place et sa personne. D'ailleurs, l'image qu'elle utilise n'est pas sans rappeler le consommateur aveuglé par les projecteurs du spectacle chez Debord. Pour bell hooks, cette représentation du corps de la femme noire est dangereuse parce qu'elle le transforme en une proie à conquérir, à dominer. En prenant à partie l'aspect enfantin de la petite culotte et du soutien-gorge choisis pour la couverture, elle affirme que Beyoncé ne connote rien de puissant. Au contraire, elle redevient une petite fille effrayée dans les phares de ses agresseurs : « Let's make this powerful woman a little girl we can lust after, a little girl we can pray upon, a little girl that could be Woody Allen's daughter taken up into the attic and being sexually abused. » (*ibid.* : 36:52) Envisagé ainsi, le corps de Beyoncé ne serait porteur d'aucun pouvoir, d'aucune agentivité. Là où bell hooks voit l'image d'une proie devant son prédateur, Janet Mock voit plutôt celle d'une femme d'affaires dirigeant ses représentations : « She chose that image. I don't want to strip Beyoncé away from that agency of choosing that image. » (*ibid.* : 38:00) Pour ma part, je vois une femme me défiant des yeux, son corps affirmé. Je lis dans son regard un calme, une assurance et peut-être même l'indifférence de celle qui a vu pleuvoir. Les sous-vêtements ne m'apparaissent pas enfantins, mais simplement dénués de l'érotisme si souvent rattaché aux dessous féminins : pas de dentelles ni d'échancrure ou de tons de rouge et de noir. Le corps mature n'est pas gommé; au contraire, Beyoncé pose son poids vers la droite, laissant son bassin et ses hanches se dessiner clairement. Les cuisses sont musclées; la mâchoire, découpée. Mais alors, que faire? Quoi penser? Entre les lectures de bell hooks et de Janet Mock, laquelle est la bonne?

La question n'est pas de savoir quelle lecture est la bonne, parce que cela ne ferait qu'essentialiser Beyoncé⁵⁹, le féminisme qu'elle porte en étendard derrière elle et celles le

⁵⁹ D'ailleurs, si on y regarde de plus près, on remarque combien les critiques qui condamnent le féminisme de Beyoncé le font souvent en se servant de son corps comme d'une preuve incriminante de son « faux » féminisme. Martine Delvaux écrit même qu'il devient un « terrain de contestation » pour ces critiques (2018 : 256). Plus rapidement qu'elles le feraient avec des chanteuses pop blanches comme

consommant. Comme le formule bell hooks en déconstruisant la couverture du *Time*, « we have to draw the connexions » (*ibid.* : 37:06). Il ne s'agit pas de révéler un sens secret qui serait tapi dans le « texte » Beyoncé, mais bien d'illustrer les relations de pouvoir qui y sont en jeu :

A reading, like a text, cannot of itself be essentially resistant or conformist: it is its use by a socially situated reader that determines its politics. [...] The role of the critic-analyst, then, is not to reveal the true or hidden meanings of the text [...]; rather, it is to trace the play of power in the social formation (Fiske, 2010 : 36).

bell hooks offre sa lecture et Janet Mock, la sienne. Pour penser le corps de Beyoncé et le rôle qu'il joue dans la culture pop ambiante comme corps de femme, mais surtout comme corps de femme noire, il nous faut le saisir dans ses multiples apparitions et ses multiples lectures. « To make the connexions », c'est penser le corps de Beyoncé comme le corps sobre de la couverture du *Time* dans tout ce qu'il a de problématique : c'est le penser comme le fait bell hooks, *mais aussi* le penser comme le fait Janet Mock. On gagne également à le multiplier et le penser simultanément avec toutes ses autres manifestations. Le corps de Beyoncé, c'est celui de la couverture du *Time*, c'est celui du vidéoclip de *Partition* qui se réclame de sa sexualité et de son plaisir, c'est celui qui joue avec les représentations de la maternité sur Instagram alors que Beyoncé dévoile son corps de femme enceinte. C'est celui qui avance encerclé d'un contingent de danseuses vêtues comme les Black Panthers durant le spectacle de la mi-temps du Super Bowl, et qui, dans *Lemonade*, flotte dans une maison inondée comme une Méduse inconsciente, puis qui se multiplie dans la sérialité des autres femmes noires qui apparaissent à l'écran. C'est celui qui se plaît à profaner les grandes œuvres de l'histoire de l'art occidental du Musée du Louvre en y superposant l'histoire oubliée des cultures noires, dans le vidéoclip *d'APESHIT*. Le corps de

Madonna ou Lady Gaga, ces critiques ne lui donnent pas le droit de jouer, de personnifier, d'incarner. Son corps en léotard qui danse avec aplomb sur scène en forcément sexuel et sexualisé : « You don't see Black versions of Lady Gaga crossing over to the extent that Beyoncé has or reaching her levels of success. Black artists rarely have the same privilege of not conforming to dominant image expectations. » (Harris, 2013) Cette façon de réduire Beyoncé à la « mise en sexualité » de son corps ne tient pas compte des limitations que connaissent les femmes noires du show-business. Ce biais de lecture est d'autant plus problématique que le corps des femmes noires dans l'histoire des États-Unis a été déshumanisé à répétition à travers les mises en scène de sa sexualité soit disant dépravée, animale : « Black women (and girls) have also historically battled the stereotype of innate and uncontrolled lasciviousness, which may explain why Beyoncé's sexuality is viewed differently from that of white artists like Madonna, who is lauded for performing in very similar ways. » (*Ibid.*)

Beyoncé, c'est aussi celui qui règne souverain sur la scène du populaire festival Coachella, premier corps de femme noire à en être la tête d'affiche en plus de vingt ans d'existence. C'est ce même corps qui, un an plus tard, triomphe à nouveau dans le documentaire *Homecoming* ; corps qui entraîne dans son sillage plus de deux cents autres chanteur-ses, danseur-ses et musicien-nes qui honorent à ses côtés la vaste tradition du « *homecoming* » dans les universités noires, les Historically Black Colleges and Universities (HBCU). Et c'est aussi ce corps qui permet à Janet Mock de valider le sien : « It was freeing to have Beyoncé showing her ass and owning her body and claiming that space. It meant a lot to me, because it gave *me* the okay as someone that looked up to her since I was fifteen to have *that*. » (The New School, 2014 : 47:27) C'est le corps de Beyoncé réfléchi sur celui d'autres femmes de la culture pop : celui de Nicki Minaj, de Roxane Gay, de Rupī Kaur, de Laverne Cox, de Mindy Kaling, de Leslie Jones, puis celui de Lena Dunham, de Madonna, d'Amy Schumer, de Tig Notaro...

Mais c'est aussi et avant tout le corps de Beyoncé aux Video Music Awards qui s'offre comme une clé de lecture pour envisager la problématique d'un féminisme-spectacle et du rapport naissant entre pouvoir, célébrité et féminisme. En faisant défiler son corps devant le lettrage, une à une, voici ce qu'elle semble nous suggérer : il faut la *lire*, lire son corps. Rappelons qu'elle n'arrive sur scène qu'au moment où le mot « *FEMINIST* » est le seul à perdurer à l'écran. Elle choisit expressément ce moment pour se superposer aux paroles d'Adichie. Mais elle le fait sans bouger : elle ne prend possession de l'espace ni en dansant ni en marchant. Elle ne détourne pas l'attention du mot à son profit. Elle n'en réclame aucune souveraineté. Elle entre simplement sur scène grâce à la composante scénographique, passant tour à tour devant les lettres géantes, le corps immobile. Elle nous laisse l'ensemble de la scène. Elle *se laisse* à nous. Si la lecture rend le texte « habitable à la manière d'un appartement loué », si elle « transforme la propriété de l'autre en un lieu emprunté, un moment, par un passant » (de Certeau : 1990, XLIX), Beyoncé est la passante devant les mots d'Adichie, et me voilà aussi devenue la passante devant le texte Beyoncé.

Je la regarde. Je la lis. Elle est — littéralement — droite comme un « i ». C'est alors que quelque chose se met en place. Elle ne se contente pas d'épeler — d'appeler — le féminisme en scandant les lettres de sa silhouette, mais elle paraît nous dire que c'est elle, son corps, qui est

« *FEMINIST* ». Ce corps vertical se superpose à deux reprises aux lettres « i » que contient le mot, tellement qu'il en vient à s'y fondre. Le corps droit comme un « i », le corps droit comme un « *I* ». Je ne vois plus Beyoncé qui se tient debout, je vois son corps « *I* », son corps-je, et c'est comme si elle me disait, par deux fois, « *I-feminist* », « *I (am a) feminist* ». « Je suis féministe ».

Une fois qu'on a nommé, reconnu, puis écarté ce dont on aurait préféré ne pas remarquer la présence — le « *I wish that was not there* » de Mock —, que reste-t-il à lire dans le féminisme-spectacle? Les stars ne sont pas dénuées de subjectivité, pas plus que Beyoncé n'est dénuée d'agentivité. Je veux penser la mise en place d'une énonciation féministe à même le privilège, à même le succès, à même le pouvoir, à même le capital, tout en me rappelant, comme nous met en garde Fiske, que toute lecture n'est pas de facto politique, mais que peuvent tout de même s'y tracer des chemins de traverse dans lesquels les lectrices et les lecteurs braconnent, reprennent les codes et « les tournent en métaphores et en ellipses de leurs chasses » (*ibid.* : L). Je veux regarder les étoiles d'Hollywood et voir comment, lorsque les projecteurs braqués sur elles s'éteignent — ou plutôt lorsqu'elles s'en écartent parce qu'elles n'ont pas agi comme elles auraient dû —, il en émane encore, dans la pénombre, une lueur, une sorte d'aura qui s'attarde comme une lueur trop vive s'imprime sur la rétine qu'il me faut alors chasser à la manière où on chasse un ver luisant.

De tels moments arrivent, comme le soir du 24 août où une mégastar se sert de son image de vedette pour suggérer autre chose. Quelque chose de l'ordre de l'éthos de femme, voire de l'éthos de féministe, prend le pas sur l'éthos de superstar. Ruth Amossy, s'inspirant à la fois de l'éthos, tel que développé en rhétorique aristotélicienne, et de la présentation de soi telle que pensée par le sociologue Erving Goffman, articule l'idée d'un éthos — c'est-à-dire l'image de soi que l'on construit et présente à autrui — comme une partie intégrante du discours qui gagnerait à être envisagée comme étant à la fois programmée et spontanée. Plus simplement dit, il s'agit d'observer « comment la subjectivité et l'identité se forment dans l'usage de la langue — comment le sujet advient en disant « je », et comment il se donne une identité à travers l'image qu'il construit de sa personne à la fois dans son énonciation (les modalités de son dire) et ses énoncés (ce qu'il dit de lui). » (Amossy, 2010 : 211) Or, Amossy rappelle que l'éthos « ne se construit pas à travers ce qu'il dit de lui-même, mais de ce qu'il énonce *par ailleurs* » (*ibid.* : 22). Ce « par ailleurs » est le « je » de Beyoncé qui se dessine par delà son corps, qui se superpose au

féminisme pour s'en revendiquer. Il est aussi présent dans ce qui s'énonce « par ailleurs » au moment de la performance de Beyoncé aux Country Music Association Awards (CMA) à Nashville en novembre 2016, alors qu'elle partage la scène avec les Dixie Chicks. Il faut déplier cette performance pour en comprendre tout le potentiel symbolique. Il convient, encore une fois, de la lire dans toute son intertextualité, dans toutes ses « connexions ». Comme l'écrira à propos de cette performance Wesley Morris, critique au *New York Times* : « I fell bad for anyone who still hasn't learned to speak Beyoncé. Her language is the body. It's stagecraft. It's Instagram posts. She doesn't speak; she signifies. » (2016)

D'abord, il y a cette star de la pop — qui n'est donc pas issue du monde country — qui monte sur scène avec les enfants maudites du country. En effet, depuis leur prise de position contre l'administration Bush en 2003⁶⁰, les Dixie Chicks se sont vues écartées de la scène country, traditionnellement très conservatrice, patriotique, républicaine et — faut-il le rappeler? — blanche. Cette performance est leur retour sur la scène musicale, plus de treize ans plus tard, et elles l'effectuent aux côtés d'une artiste noire, en plus d'y interpréter l'une de ses chansons plutôt qu'une des leurs : *Daddy Lessons*. Cette chanson tirée de l'album *Lemonade* (2016) de Beyoncé porte à elle seule sa petite controverse puisque, dès sa sortie, le monde country s'est empressé de lui refuser l'étiquette de chanson country que lui a donnée sa créatrice. Ce soir-là se présentent donc sur l'une des scènes les moins intersectionnelles de l'industrie musicale les Dixie Chicks, sobrement vêtues de coton et de cuir noirs, et Beyoncé, dans une robe d'une blancheur et d'une opulence dignes d'une princesse de Disney : longue, aux manches bouffantes, d'un tissu diaphane strassé, avec quatre rangées de perles au cou. Elle est entourée de nombreux musiciens et musiciennes, majoritairement noir·e·s, tous aussi vêtu·e·s du blanc. La Queen Bey rayonne et elle est prête à se réapproprier son Texas natif. Pendant que les premières

⁶⁰ Durant un concert à Londres en mars 2003, à peine neuf jours avant l'invasion de l'Iraq par les forces armées états-uniennes sous la présidence de George W. Bush, Natalie Maines, l'une des trois membres du groupe, dira : « Just so you know, we're on the good side with y'all. We do not want this war, this violence, and we're ashamed that the president of the United States is from Texas. » La réponse de l'industrie musicale ne se fera pas attendre. Le single du groupe qui tournait à l'époque passera, en une semaine, de la 10^e position à la 43^e; le groupe perdra son entente promotionnelle avec Lipton et verra une omerta se déposer sur leurs multiples succès radiophoniques qui seront fortement déconseillés aux différents dj du pays. En quelques jours à peine, les enfants chéries du country deviendront ses rejetons indésirables (voir Smith, 2015).

mesures de la chanson fusent dans une salle de spectacle non gagnée d'avance, les quatre performeuses diront, tour à tour, « Texas » dans le microphone, comme pour se réclamer de ce berceau du country qui leur a tourné le dos. Elles ne font pas qu'introduire une chanson, elles prennent possession d'un lieu, d'une histoire, d'une filiation. Ce geste est d'autant plus significatif que Beyoncé est elle-même native de la ville de Houston et qu'elle entame une chanson ouvertement autobiographique traitant des rapports conflictuels⁶¹ qu'elle entretient avec son père et ancien imprésario, Mathew Knowles. La performance de Beyoncé Knowles-Carter aux CMA de Nashville, c'est le retour de l'enfant prodigue, mais une enfant qui revient la tête haute, sans honte, et sans quémander le pardon d'aucune instance de pouvoir que ce soit : ni homme, ni patrie, ni industrie. Sur scène, la lumière des projecteurs éclaire Beyoncé de derrière et sa majestueuse robe se dissout dans les lumens. Ne reste que son corps, découpé, souverain sur scène. À l'image de sa robe translucide qui laisse voir son corps assuré et sa peau foncée se dessiner derrière le tissu pâle et brillant, Beyoncé semble nous dire qu'elle est seule aux commandes, et qu'elle ne se gênera pas pour rappeler à l'industrie musicale dont elle est pourtant l'invitée que sa traditionnelle blancheur ne passera plus — surtout que, comme pour la grande partie de la musique pop actuelle, une bonne part de la musique country tire ses racines de la culture musicale afro-américaine.

Au bout de quelques minutes, la chanson *Daddy Lessons* cède le pas à *Long Time Gone* des Dixie Chicks. Encore une fois, le choix de morceau n'est pas innocent puisque cette chanson figure sur l'album *Home* pour lequel le groupe était en tournée au moment où il prend position contre les politiques de l'administration Bush en 2003. Cette année-là, l'album est « oublié » de toutes les remises de prix et, ensuite, plus aucun autre album des Dixie Chicks n'est reconnu par la Country Music Association (Presley, 2016). D'ailleurs, Natalie Maines écrira sur Twitter que, si ce n'était de l'invitation de Beyoncé, les Dixie Chicks n'auraient pas remis les pieds aux

⁶¹ Mathew Knowles commence à gérer officiellement la carrière de sa fille dès 1992, alors qu'elle n'a que onze ans. Elle fait alors partie du groupe Girl Tyme, qui deviendra The Dolls puis finalement Destiny's Child. Durant les années de gloire du groupe, Mathew Knowles ira de polémiques en polémiques : dépendance au jeu et à l'alcool, poursuites judiciaires, adultères, divorce médiatisé, etc. En mars 2011, Beyoncé annonce officiellement qu'elle met fin à toute relation professionnelle avec son père. Leur relation personnelle, elle, continuera de défrayer la chronique.

CMA⁶². Qui plus est, la performance se passe en pleine campagne électorale étatsunienne : d'un bout à l'autre du pays, Donald Trump et Hillary Clinton enfilent les rallies et les rencontres partisanes. Les stars sont nombreuses à se ranger derrière le slogan « I'm With Her » de Clinton et Beyoncé n'y fait pas exception. Après son spectacle aux CMA, elle fera une apparition avec son conjoint Jay-Z dans un rally démocrate de Cleveland. Or, comme le fait remarquer Wesley Morris, pour celles ou ceux qui parlent le « Beyoncé », le moment où elle « signifie » le plus n'est pas lorsqu'elle entame *Formation* devant la foule démocrate de Cleveland, mais bien sa participation surprise aux CMA, quelques jours auparavant :

Packing part of a song about a decaying heartland [*Long Time Gone*] into a number about a woman's right to fend off an injurious man [*Daddy Lessons*] and playing that song at a country-music awards show less than a week before a presidential election — wait, before *this* presidential election — and doing so as an interracial band of outlaw feminist superstars whose patriotism has been, at various times, deemed suspect and whose performance together gets a big ovation anyway must be considered some kind of triumph (Morris, 2016).

Grâce à ce qui se passe *par ailleurs* durant la performance, nous assistons ainsi à la rencontre de deux univers, qu'auparavant tout séparait, affirmant désormais haut et fort que leur union est ce qui leur donne sens, ce qui les fait exister. Ce soir-là, Beyoncé et les Dixie Chicks génèrent une ouverture dans l'espace public pour y déclarer deux choses : si l'industrie du country veut continuer d'évoluer et d'occuper une place de choix sur la scène musicale, elle devra le faire en faisant de la place aux artistes qui osent lui rappeler que son rayonnement s'est fait au détriment des populations racisées des États-Unis ; et si les CMA désirent inviter Beyoncé — et avec elle, les millions d'admirateurs qui s'intéresseront à un gala qu'ils n'auraient probablement jamais regardé si ce n'était de sa présence —, il devra le faire en laissant les Dixie Chicks réintégrer la place qui leur est due et rouvrir la discussion :

Beyoncé's saying "I'm with her" [during Clinton's rally] might have been a big deal. But so was riding into Nashville as a fourth Dixie Chick. Beyoncé simultaneously took a side in a years-old culture war and joined a posse. And in doing so, the Dixie Chicks weaponized the chip on their shoulder: *She's with us (ibid.)*.

⁶² « I'm pretty sure I've uttered the sentence, "I will never perform on the CMA's again as long as I live." And then came [Bee] :) » (Maines, 2016).

Aux CMA, le corps de Beyoncé est encore une fois le marqueur de la prise de position politique que fait la superstar : un corps de femme noire trônant sur une des scènes les plus fièrement blanches de l'industrie musicale parce qu'il y a été invité, puis qui, par sa présence, redonne légitimité et droits de cité à d'autres femmes — blanches. Ce faisant, elle me semble donner tout son sens à ces mots qui concluent la thèse de Fiske quant à la part de politique de la culture populaire : « The point is that politics is social, not textual, and if a text is made political, its politicization is effected at its point of entry into the social. » (2010 : 133)

2.5 Manifestations de l'intime

Beyoncé et les autres stars dans son sillage qui construisent leur image de marque autour de — ou grâce à — un certain féminisme incarnent une mise en publicité de ses enjeux. C'est ce que leur reproche Andi Zeisler et nombre d'autres critiques. Leur féminisme est avant tout publicisé, avec une part importante de marchandisation. Elles deviennent, à répétition, le visage de la publicité : elles endossent des marques et transforment parfois leur propre paronyme en marque de commerce. Les féministes pop pourraient avoir comme seule existence leur présence publique : les causes qu'elles soutiennent, les choses que l'on dit d'elles, les objets culturels qu'elles promeuvent, etc. Elles sont, comme le pense Fiske, une marchandise. Mais, comme le rappelle Fiske, « to be made into popular culture, a commodity must bear the interests of the people » (*ibid.* : 19). Dès lors, comment comprendre ce que cela *fait*, ces femmes-produits, leur corps-produits et leur voix-produits, qui se mettent à dire la société qui les façonne? Je veux croire que, lorsque cette subjectivité soi-disant sans singularité, lorsque cette femme-objet, cette femme-produit, s'inscrit dans une posture d'énonciation; lorsque la voix s'élève, alors peut-être est-ce le début, le moment d'une subjectivité retrouvée. Mais encore s'agit-il de comprendre comment ou quand cette resubjectivation advient. L'analyse des performances de Beyoncé m'en aura donné un aperçu, mais la clé peut se trouver en revenant au croisement des sphères privée et publique, un lieu qui appartient à la fois à l'une et à l'autre, et que le philosophe français Michaël Fœssel nomme l'intime.

Développant ses réflexions autour des questions du privé, du public et de l'intime en s'intéressant à la montée d'une vedettisation du monde politique dans les dernières années,

Michaël Føessel me permet d'articuler autrement cette hypothèse selon laquelle les liens entre culture pop et politique existent et donc, par extension, de penser la part de politique du féminisme pop. Ces liens, qui se placent dans les *par ailleurs* d'Amossy et dans les moments où on « fait avec », ne sont pas toujours visibles ni même activés :

We must expect them to be diffuse, deferred, and not necessarily entailed at all. Sometimes the political potential of popular culture may never be activated, even within the realm of micro-politics; at other times it may be, but when it is not we should not allow this to deny the existence of the potential (*ibid.* : 131).

Dans le cas des féministes pop, je crois que ce possible politique se déploie quelque part dans l'oscillation entre leur extrême publicité, et l'intime de leur parole et de leur corps.

Là pourrait s'articuler comme une manœuvre — une tactique — pour enrayer l'adhésion pure et simple au système capitaliste néolibéral auquel elles contribuent, et que dénoncent bell hooks et Andi Zeisler. Mais pour ce faire, il me faut d'abord comprendre où se scindent intime et privé, où l'instrumentalisation de l'intime s'arrête pour faire place à sa repolitisation.

Communément, nous envisageons notre société comme étant divisée en deux espaces distincts qui possèdent chacun leurs lieux, leurs actants, leurs politiques, leurs systèmes, leurs dispositifs, etc., que nous appelons le privé et le public. D'un côté, nous aurions ce qui participe du privé — la famille, le domicile, l'individu et ses choix, les sentiments, etc. —, et de l'autre, ce qui participe du public — la politique, les médias, le judiciaire, le lieu de travail, le social, etc. Or, grâce à la lecture critique que fait Nancy Fraser de l'œuvre de Jürgen Habermas, il a déjà été sommairement démontré, dans le premier chapitre, que la dyade privé-public se ramifie, complexifiant ainsi les deux pôles dans lesquels on l'enferme habituellement. Ceci étant dit, ni l'un ni l'autre ne démonte cette dyade. Chaque espace demeure souverain. Poussant la réflexion encore davantage, le philosophe Michaël Føessel déconstruit l'idée d'un espace privé qui existerait en symétrie avec un espace public. Dialoguant avec Hannah Arendt, Michaël Føessel insiste sur le fait que la mise en place d'un espace public n'a rien de naturel ni de facile, et que la constitution d'une telle communauté politique

ne se constitue pas par l'addition des préoccupations privées, ni même par leur synthèse dans un hypothétique bien commun. Il faut autre chose au mode

d'existence politique que la somme des intérêts, et cette autre chose est le « souci du monde » qui rend les hommes attentifs à leur destin public plutôt qu'à eux-mêmes (Fœssel, 2008 : 28).

Il renchérit en soulignant que de séparer le public du privé ne sert qu'à « maintenir l'individu et ses préoccupations concrètes à bonne distance des débats légitimes » (*ibid.* : 36). Prenant à partie le développement de l'esclavagisme depuis la démocratie athénienne et le statut des femmes dans l'histoire, le philosophe rappelle que personne n'a jamais rien gagné à supposer que la vie privée — avec tout ce qu'elle a de social et d'intime — relève seulement de la liberté individuelle et n'est d'aucune façon liée aux institutions (politiques, étatiques, etc.). Au contraire, « la pureté de l'espace public se paie d'un droit d'entrée exorbitant » (*ibid.* : 36) : celui de reléguer certaines revendications au silence et à l'oubli. Or, pour Fœssel, le débat est en soi stérile puisqu'il provient d'une « *category mistake* » (*ibid.* : 15) qui confond l'intime avec le privé. En gommant la distinction entre ces deux termes, on s'enferme dans une discussion vaine sur la privatisation de l'espace public qui évacue toutes dimensions politique et relationnelle inhérentes à la sphère intime. En fait, non seulement l'intime n'est pas le privé, mais il est ce qui « interdit de réduire l'expérience humaine à la dualité du privé et du public », et constitue « une réserve critique qui permet de remettre en cause les déficiences de l'ordre établi » (*ibid.* : 14-15). En posant cette nuance, Michaël Fœssel m'apparaît faire un clin d'œil habile à l'histoire du mouvement des femmes, car est-il nécessaire de rappeler que ce que les militantes, dans les années 1960-1970, ont placé au cœur de leurs revendications, ce n'est pas la question du « privé politique », mais bien celle du *personnel* politique (« *the personal is political* »)? Pour obtenir des droits et libertés dans la sphère publique, il a fallu qu'elles imposent des transformations à la sphère de l'intime.

À la différence de la conception que nous avons du privé comme cette dimension construite en symétrie parfaite avec la sphère publique, l'intime n'est pas l'*autre* de l'espace public et de la liberté citoyenne, mais plutôt la « condition de leur émergence dans le monde moderne » (*ibid.* : 70). Un peu à la manière du concept de publicité habermassienne qui a besoin des discussions *entre* citoyens pour faire sens, l'espace public a besoin du lien intime *entre* individus pour tenir son rôle démocratique. En fait, notre société néolibérale nous permet plus que jamais de comprendre la distinction que fait le philosophe entre l'intime et le privé puisque celui-ci renverrait uniquement à l'idée de propriété. Le privé ne concernerait l'individu que dans sa

dimension de *propriétaire*, c'est-à-dire ce sur quoi il a le droit d'exclusivité, quelque chose qu'il peut posséder, échanger ou vendre à l'aide de contrats. En d'autres mots, le privé n'est pas « ce qui concerne l'individu dans sa singularité, mais ce qui le rend commensurable aux autres » (*ibid.* : 108). Le privé s'avère ainsi fondamentalement individuel, unissant autour du même pôle les désirs, les échanges, les possessions, les émotions *d'un seul* individu qui en est l'unique maître.

Il en va autrement pour la sphère intime qui est précisément celle dans laquelle advient ce politique qu'a voulu mettre en lumière le Mouvement des femmes. Et il s'agit de la même intimité qui est à l'œuvre chez Beyoncé, celle qui se trouve dans le *par ailleurs*, tel que le nomme Ruth Amossy. Quand Beyoncé écrit une chanson sur les infidélités de son mari ou sur ses relations conflictuelles avec son père, quand elle échantillonne la voix de sa fille sur ses albums ou qu'elle la montre en photographies sur les réseaux sociaux, elle ne se situe pas dans le privé. Ni dans le privé rendu public. Nous sommes dans un entre-deux qui a le potentiel de devenir intime. Oui, sa parole participe d'une propriété privée, au sens où elle s'érige comme une marque de commerce « Beyoncé ». Mais elle ouvre également un canal d'intimité entre elle et ses fans, entre le texte Beyoncé et son lectorat. L'intime n'est pas formé du secret, du caché, de l'invisible. Au contraire, nous dit Føessel, l'intime *manifeste* quelque chose (*ibid.* : 70). Il constitue une manière de créer du lien, d'ouvrir un espace transversal qui ne s'adresse qu'à ses élus, à ceux en détenant les codes de lecture. Intime est la parole qui déborde tout en se retirant : « une parole qui, au milieu des autres, ne s'adresse qu'à moi est une parole qui excède, par son sens ou par sa tonalité, celle qui s'adresse indistinctement à tous » (*ibid.* : 73).

Quand Beyoncé chante *Daddy Lessons* aux CMA, sa parole ouvre un espace d'intimité qui s'adresse à certaines personnes : les femmes, les femmes racisées, les artistes marginalisées, etc. Si je suis assise dans un café montréalais et qu'au fond de la salle, un petit groupe discute à cercle fermé, il est possible que j'intercepte un geste, une blague, une anecdote qui leur appartiennent et qui ne me concernent pas. L'occurrence de ce geste adressé d'une personne vers une autre ne m'inclut pas, mais il ne m'exclut pas non plus parce qu'il ne m'est pas destiné; cela ne veut pas dire pour autant que je ne le *vois* pas. Il s'agit plutôt de dire que c'est moi qui *ne suis pas* regardée. Autrement dit, il faut comprendre « que l'acte en question est public en tant que *fait*

(tous les présents peuvent le percevoir), mais que, comme *intention*, il ne s'adresse qu'à un seul » (*ibid.* : 72). L'acte intime n'existe donc pas hors de la sphère publique. Il n'en forme pas le négatif, l'opposé, la réflexion. L'intime advient *en public*, mais est affaire de perception : être ou ne pas être regardée.

Ces gestes qui percent parfois, qui transgressent l'espace relationnel dont ils faisaient partie pour être potentiellement interceptés par d'autres sont des impertinences, comme les nomme Føessel, qui produisent une rupture dans la conversation collective. C'est dans ces ruptures que s'installe mon étude du féminisme pop tel qu'il prend forme lorsque revendiqué par des stars. Quels sont ses moments où leur image apparaît? Ces moments où je suis *regardée* par elles et qui déplacent la discussion collective pour qu'elle tende enfin vers un ailleurs, un temps différent que celui d'une *peopolisation* pure et dure. Car tel est le danger qui guette l'intime : non pas celui de son entrée dans l'espace public, mais celui de sa socialisation, de sa privatisation. Comme le redoute Nancy Fraser lorsqu'elle dialogue avec Habermas pour réfléchir aux enjeux qui entourent le féminisme des 30 dernières années, le problème n'est pas que le public entre dans la sphère privée, mais que le monde vécu — qui est, je le rappelle, à la fois public et privé pour Habermas — en vienne à se confondre aux systèmes public (étatique) et privé (économique). En d'autres mots, l'intime risque sa perte et sa dissolution lorsque « les frontières qui s'effacent ne sont pas celles qui séparent le public du privé, mais celles qui devraient exister entre l'économie marchande et le monde vécu » (*ibid.* : 111). Pour illustrer son propos, le philosophe montre combien le monde politique témoigne d'une tendance à se servir de l'intime comme d'une valeur marchande et prend en exemple l'ancien président français qui exhibe ses amours à Disneyland (lieu privé par excellence puisqu'entièrement consacré à la consommation et à la marchandisation) pour se rendre sympathique — authentique — à ses futurs électeurs. C'est à peu de choses près ce qui est en place lorsque Ellen Degeneres et toutes les autres sont *utilisées par* CoverGirl pour promouvoir la campagne #GirlsCan. La compagnie se sert d'anecdotes personnelles des stars — ces nombreuses fois dans leur vie où elles se sont fait refuser l'accès à un poste parce qu'elles étaient des femmes — pour vendre leurs produits, leur slogan publicitaire, leur marque. L'intime est canalisé à travers le truchement le plus privé de notre société néolibérale actuelle : le monde publicitaire.

Mais les impertinences, ces ruptures dans le discours, empêchent cette privatisation de gagner trop de terrain. C'est d'ailleurs la caractéristique première que Françoise Collin espère pour les groupes qui chercheront à s'élever contre la norme, à lutter contre la domination : « Lutter contre la répression dans l'écriture c'est abolir les privilèges, déterritorialiser. [...] L'écriture québécoise, l'écriture femme, l'écriture belge seront des écritures *impertinentes, impertinentes*, ou ne seront pas. » (2014 : 21) Comme le corps noir de Beyoncé se révélant à travers le tissu blanc de sa robe aux CMA, le discours des féministes pop transperce parfois leur privatisation. En me servant de l'idée de « territoires du moi » telle que la développe Føessel de concert avec le sociologue Erving Goffman, je pose l'hypothèse que, par la mise en place d'une énonciation intime dans l'écriture — et plus précisément par l'écriture du corps —, les féministes pop rendent possible une parole féministe qui évite la « reconquête de ses prérogatives par le droit privé » (Føessel, 2008 : 93) grâce à des ruptures dans leur éthos de star. Ces « territoires du moi » qu'elles dessinent deviennent des marqueurs de l'intime dans l'écriture, qui communiquent avec ceux et celles qui en sont regardés des informations qu'elles auront souhaité donner et d'autres qui leur échapperont. Et c'est là, dans cet interstice, qu'a lieu l'intime, c'est-à-dire la mise en place d'un territoire commun où peut être repensé le sujet femme dans une suspension — momentanée — des hiérarchies (de classes, de genre, de race, d'ethnie, etc.). Il s'agit d'intercepter ces moments qui ouvrent des ruptures, des failles, des impertinences dans leur image. Des intermittences.

Ainsi, la mise en place d'un espace intime dans les chansons et dans les performances d'une mégastar comme Beyoncé peut être pensée de manière concomitante avec l'écriture d'autres vedettes de la scène contemporaine artistique nord-américaine se revendiquant d'un féminisme pop. Il faut tracer les « connexions » comme le suggère bell hooks et de lire le texte dans toutes ses strates, comme nous intime Fiske, en restant attentive à ce qui perce *par ailleurs* dans ce lieu de l'intime par excellence qu'est l'écriture autobiographique. Me permettant de suivre littéralement la très belle conclusion que tire Michaël Føessel lorsqu'il rappelle qu'« un lien intime est singulier dans la mesure où il est enchevêtré dans une histoire » (*ibid.* : 121), je plonge au cœur des récits qu'écrivent certaines des têtes d'affiche du féminisme contemporain nord-américain pour voir comment, dans l'écriture de territoires de soi, elles dépassent l'image

médiatique. Le texte — non seulement l'objet livre, mais aussi l'ensemble du discours entourant et constituant ces femmes — se transforme en cet objet mouvant, complexe, qui se fait l'affirmation d'une identité culturelle et sociale, et qui conteste les imaginaires qui sont imposés aux femmes. Soudain, le corps résiste à sa propre instrumentalisation. Et l'intime résiste à sa privatisation.

CHAPITRE III

À CELLES QUI SONT MES CONTEMPORAINES

I think I may be the voice of my generation. Or
at least a voice of a generation.

Hannah Horvath, *Girls*

I'm sorry that people are so jealous of me, but I
can't help it that I'm popular.

Gretchen Wieners, *Mean Girls*

3.1 Introduction

Juillet 2015, C'est le mariage de ma meilleure amie, j'en profite pour prendre rendez-vous au salon de coiffure au coin de chez moi. Puisque ma coiffeuse habituelle n'est pas disponible, je suis aux soins de sa collègue. Cordiale et soucieuse de faire la conversation, elle me pose les questions usuelles sur ma situation professionnelle. Je lui apprends que je suis étudiante au doctorat. Je le dis rapidement, dans un souffle, comme pour que l'information disparaisse aussitôt prononcée. Je ne veux pas l'ennuyer. Mais elle renchérit et me questionne sur mes objets d'étude. Je lui parle du regain d'attention que vit le féminisme un peu partout et je lui raconte Beyoncé devant l'écran lumineux. Elle s'en souvient. Elle s'emballe et me bombarde de questions, d'idées. J'ai honte de mon étonnement devant son enthousiasme.

Mars 2016, je présente une communication dans un colloque organisé autour de la figure de la femme ingouvernable. J'y analyse le *sitcom Broad City*, réalisé par Abbi Jacobson et Ilana Glazer, deux jeunes créatrices de la relève qui y incarnent les rôles principaux. Je réfléchis à la part d'irrévérence unissant les deux femmes, dont l'amitié est mise au premier plan de la diégèse. Je pose l'hypothèse d'une amitié féminine qui existerait au-delà de toute gouvernabilité. En soirée, un ancien collègue qui s'intéresse à la scène humoristique aux États-Unis et qui était présent dans l'assemblée m'écrit pour me dire qu'il a bien aimé ma présentation, mais que je devrais maintenant regarder *Master of None*, parce que le travail d'écriture d'Aziz Ansari — un

jeune humoriste de la relève qui en est le créateur, l'auteur, le producteur et l'acteur, me spécifie-t-il — surpasse tout ce qui se fait en *comedy* en ce moment.

Avril 2017, je prends l'avion pour la France. Je dois quitter rapidement Montréal pour aller aux obsèques de ma grand-mère. Je n'ai amené aucune lecture, aucune note de travail. J'ai laissé mon ordinateur portable chez moi. Je n'ai qu'un recueil de poésie que je n'ouvrirai pas. À mon retour, ma boîte de courriels, mes textos et ma messagerie instantanée Messenger sont inondés de messages d'amies : des condoléances, d'abord, mais aussi des partages d'articles sur la place des femmes en politique, sur la montée en popularité de Marine Le Pen aux élections françaises, des « as-tu vu le nouveau vidéoclip de... », des « as-tu entendu ce qu'untelle a dit en entrevue... », des « que penses-tu du nouveau film de... ». On me bombarde d'articles, d'anecdotes, d'analyses sur les réalisations de femmes contemporaines. Le flot n'arrête plus.

Février 2019, je suis en retraite d'écriture pour terminer ma thèse. Au début du séjour, l'activité d'introduction nous demande d'expliquer notre projet de recherche en trois mots aux autres personnes présentes pour cette fin de semaine de rédaction intensive. Mon tour venu, je dis « féminisme, populaire, Beyoncé ». Des rires fusent çà et là. Des murmures, aussi. Ce jour-là, durant les pauses et les repas, de nombreuses doctorantes m'accostent. Elles étudient en travail social, en psychologie, en sciences de l'orientation, en gestion, en sciences de l'environnement. Quelque chose dans mes trois petits mots leur a parlé d'elles.

3.2 Trois nuances de pop

De quel populaire parle-t-on, quand on parle de féminisme pop? Il me paraît primordial de définir d'abord ce terme qui sert de qualificatif au féminisme qui m'est contemporain. Or, ce qui constitue « le populaire » varie sensiblement d'une approche à une autre. Dans les rapports entre objet culturel, enjeux politiques et médias, la question du populaire est centrale et, conséquemment, s'est vue maintes fois reprise, repensée et déconstruite dans les dernières décennies. Je ne saurais investir le populaire sans le faire en dialogue avec la tradition des études culturelles puisqu'elles ont non seulement posé les jalons de réflexions théoriques fondatrices sur les questions de pouvoir, de classe et de culture, mais elles les ont articulées en fonction des concepts qui exigeaient d'être constamment revus, contestés ou réévalués parce qu'ils avaient été

façonnés à même des luttes intellectuelles ou politiques en cours. C'est ainsi que les *Cultural Studies* se sont dessinées : par défaut, *contemporaines*, toujours en étroite relation avec l'époque et les lieux à partir desquels elles s'énoncent. Développées autour d'une approche des phénomènes culturels⁶³ qui se veut plus anthropologique que celles l'ayant précédée, les études culturelles ont pour prémisse que la manière dont les femmes et les hommes perçoivent les phénomènes qui les entourent n'a rien de naturel, d'inné ou d'immuable. Au contraire, quand l'humain donne un sens à ce qui l'environne, ces significations se construisent sous la forme de représentations, c'est-à-dire « de symbolisations d'un rapport au réel » qui sont appelées à varier tant temporellement que synchroniquement (Baetens, 2005 : 71). Conséquemment, plusieurs définitions et plusieurs représentations dites culturelles circulent, concurrentes et simultanées, sans être identiques. Un des premiers apports des études culturelles aura d'abord été de montrer que la valeur de ces représentations fluctue en fonction des rapports de force et de pouvoir existant entre les groupes d'où elles naissent : les unes sont dominées; les autres, dominants⁶⁴. Pour cette raison, les études culturelles envisagent la culture comme étant plus qu'un texte ou une manière d'être au monde. Elles la comprennent « comme le lieu de production du pouvoir et de lutte pour sa maîtrise, le pouvoir étant compris, non pas nécessairement sous la forme d'une domination, mais toujours comme une relation de forces égales, qui sert les intérêts de fractions particulières de la population » (Grossberg, 2003 : 43). Leur grande contribution aura été de dévoiler les rouages de cette structure afin de redonner une voix aux groupes dominés, à ces factions de la population dont les intérêts se voient peu ou pas représentés⁶⁵.

Or, malgré les nombreux termes que les études culturelles se sont affairées à définir — multiculturel, postmoderne, politique, culturel, etc. —, celui de populaire est étrangement assez

⁶³ Définis ici comme l'ensemble des pratiques matérielles ou symboliques d'une société (Baetens, 2005 : 71).

⁶⁴ Bien sûr, les représentations des groupes dominants établissent la norme et deviennent celles comprises comme étant « naturelles », voire universelles, comme c'est le cas, par exemple, avec la blancheur, le masculin, l'hétérosexualité, la capacité, la jeunesse, etc.

⁶⁵ D'ailleurs, le livre *The Uses of Literacy* (1957) de Richard Hoggart, souvent considéré comme l'ouvrage fondateur des études culturelles anglaises, présente une ethnographie minutieuse du quotidien des familles ouvrières des Midlands dans les années 1920-1930. Hoggart y étudie entre autres l'influence de la culture diffusée par les nouveaux moyens modernes de communication comme la radio. C'est une des premières fois qu'on s'intéresse au quotidien des classes ouvrières sans le décrire avec misérabilisme.

peu présent dans les ouvrages contemporains portant sur l'histoire et les théories des *Cultural Studies*⁶⁶. Comme le remarque Jan Baetens, ce silence s'explique par le fait que « le sens (globalement positif) de “populaire” n'a pas radicalement changé, ni au fond l'attitude (également positive) des études culturelles à l'égard de la *culture populaire* » (*ibid.* : 70, je souligne), syntagme parapluie sous lequel se trouvent d'ailleurs souvent regroupées à la fois l'idée de peuple et celle de populaire. Pourtant, de la même façon que le concept de culture pop se confond parfois aujourd'hui avec celui de culture de masse dans l'imaginaire collectif, j'ai le sentiment que le populaire n'est pas aussi univoque que ce que semblent suggérer l'index de ces ouvrages, surtout en regard d'un phénomène tel que le féminisme pop qui s'énonce déjà du côté des dominantes — et donc qui n'aurait, à première vue, rien à voir avec le « peuple ».

Cela dit, je ne veux pas lire le féminisme pop *avec* les études culturelles, en faire une grille de lecture interprétative; je veux plutôt me servir d'elles comme d'une ligne de travail, une manière de lire le populaire dans sa polysémie. De toute manière, il serait illusoire d'envisager les études culturelles comme un cadre théorique fixe puisqu'elles sont, au contraire, multiples et changeantes. En effet, comme le remarque Lawrence Grossberg en réfléchissant au développement théorique et historique des études culturelles de tradition anglaise,

Cultural studies often moves onto terrain it will later have to abandon; and it often abandons some terrain it will later have to reoccupy. Cultural studies, like any critical project, has had its share of false starts which, however necessary, have often taken it down paths it has had to struggle to escape, forcing it at times to retrace its steps and at other times to leap onto paths it had barely imagined (1993 : 31).

Néanmoins, dans un souci de concision, on pourrait dire que deux axes conceptuels se distinguent dans le champ théorique en matière de culture populaire. D'un côté, des penseurs tels que Theodor Adorno et l'école de Francfort s'inscrivent dans une tradition marxiste, et soutiennent que la culture populaire dominante, conservatrice et manipulatrice réduirait inévitablement les consommateurs à une forme d'obéissance larvaire, bien qu'ils ne lui en impartissent pas nécessairement la responsabilité. De l'autre, les poststructuralistes, les penseurs de l'école de Birmingham, puis leurs successeurs (Stuart Hall, Angela McRobbie, Henry Jenkins, John Fiske,

⁶⁶ Il est, par exemple, absent de l'index du très vaste *Cultural Studies: The Basics* de Jeff Lewis (2002) ainsi que de celui de *The Cultural Studies Reader* édité par Simon During en 1993.

Ien Ang ou Janice Radway) suggèrent plutôt que la culture populaire est émancipatrice et porteuse d'une forte capacité oppositionnelle. Néanmoins, étant donné que l'un et l'autre « camps » envisagent le populaire comme issu des industries culturelles de masse, ces deux pôles se rejoignent plus souvent qu'ils ne s'opposent. Qui plus est, ces deux axes posturaux font déjà date puisque, dans le sillage du mouvement pour les droits civils, du féminisme dit de la deuxième vague et des revendications des droits des homosexuels, les études culturelles ont été appelées à se modifier sensiblement, surtout en ce qui touche à la définition du « populaire ». Elles se déclinent aujourd'hui en *gender studies*, *women studies*, *television studies*, *porn studies*, *fat studies*. La notion de classe sociale qui était centrale à leurs débuts a cédé le pas à celle de minorité et de communauté, faisant du populaire un mot plus équivoque que jamais. Afin de comprendre de quel populaire on parle quand il est question de féministe « pop », je cherche moins à en décliner les usages ou les acceptions qu'à montrer les tensions se nichant au creux des trois petites lettres de ce mot et, *ipso facto*, du féminisme qu'il qualifie.

3.2.1 Le pop

Le féminisme pop m'apparaît d'abord simplement pop au sens où le comprennent les chercheur·e·s en études culturelles, nonobstant leurs allégeances conceptuelles, théoriques ou idéologiques. Par là, j'entends qu'il participe de la culture populaire et qu'il est issu des industries culturelles. En effet, pour les tenants d'une culture de masse nocive, le populaire représente tout ce qui jaillit des grandes institutions capitalistes. L'École de Francfort considère la culture populaire comme une illusion créée par les détenteurs du capital — du pouvoir — pour abrutir les masses, et ainsi maintenir et protéger leurs privilèges. En cela, cette dernière s'oppose à la culture folklorique qui, pour la délimiter sommairement, pourrait se définir comme tout ce qui prend naissance à même les différentes communautés culturelles ou identitaires dites « primitives », et qui n'est pas produit ou reproduit en série. S'inscrivant dans une conception marxiste et romantique de l'art, ses théoriciens jugent que l'une et l'autre participent de ce qu'ils nomment des arts « mineurs » (en opposition à un « art majeur ») : les romans Harlequins, la fabrication de la courtpointe forment des arts mineurs; la tragédie ou la musique classique, des arts majeurs. Cela dit, la culture folklorique est comprise comme étant plus pure, plus authentique. Or, comme

le montreront les écrits de Theodor Adorno sur la musique pop⁶⁷, la distinction entre une culture folklorique et une culture commerciale — et donc populaire —, ainsi que celle entre art mineur et art majeur sont excessivement simplistes et élitistes. Pour Adorno, la personne amatrice de musique populaire présente un enthousiasme qui ne peut être que fictionnel parce que sa « spontanéité [devant un morceau musical] a été remplacée par l'acceptation aveugle du matériau imposé » (2014 : 19); son libre arbitre d'« aimer » une telle musique est entaché « par les terribles efforts [qu'elle] doit faire afin d'accepter ce qu'on lui impose » (*ibid.*). C'est une posture d'autant plus contradictoire qu'en comparant la musique classique, qu'il tient en grande estime, et le jazz, dont il est amateur, Adorno refuse à celui-ci le statut de folk, bien que ce genre musical se soit formé grâce à la rencontre entre la musique des esclaves noirs du continent américain et celle des Européens : « Adorno did not accept the notion that there was even a folk left to make folk music and he certainly did not treat jazz as folk music. He opposed, too, the idea that jazz was in some way vital, creative, spontaneous or genuinely improvisatory » (Witkins, 2002 : 111). Dès lors, comme l'exprimeront certains critiques de l'École de Francfort⁶⁸, une telle posture privilégie les goûts d'une élite intellectuelle au détriment des intérêts et des esthétiques propres aux gens « ordinaires » (Lewis, 2002 : 91) qu'elle prétend défendre. C'est une posture qui risque de rabaisser les gens au nom de qui elle affirme parler :

It casts them as the victims of the system (which, up to a point, they are) and then, quite logically, concentrates its efforts upon exposing and criticizing the agencies of domination. But the negative side of this concern is its failure to recognize the intransigence of the people in the face of the system, their innumerable tactical evasions and resistances, their stubborn clinging to their sense of difference, their refusal of the position of the compliant subject in bourgeois ideology that is so insistently thrust upon them (Fiske, 2010: 128).

⁶⁷ Dans son article, Adorno oppose la musique populaire qu'il définit comme standardisée à la musique non-standardisée qu'il qualifie de « musique sérieuse ». Par le simple choix de ses mots, on comprend immédiatement qu'aucune musique populaire ne peut aspirer à être étudiée, analysée, critiquée sérieusement puisque, par définition, elle ne l'est pas (Adorno, 2014).

⁶⁸ À ce sujet et autour de la question du populaire en musique, voir Frith et Home, 1989; et Bennett et al., 1993.

Pour les chercheurs « popoptimistes⁶⁹ », le populaire est également envisagé comme un ensemble de textes⁷⁰ issus des industries culturelles de masse, mais cette appartenance n'est synonyme ni de passivité ni de danger. Comme il en a été brièvement question au chapitre précédent, une telle lecture adopte comme prémisse de départ que tous les produits mis en circulation dans une économie capitaliste deviennent des textes entraînant non seulement un échange de biens, mais aussi un échange de significations : un style vestimentaire, une marque de voiture, un sport, une célébrité; toutes ces manifestations de la culture pop « disent » quelque chose sur celui ou celle les consommant ou les endossant. Dans cette mesure, cela signifie que ces produits-textes sont appelés à être lus, utilisés, partagés et interprétés par des consommateurs-lecteurs formant des groupes, des communautés interprétatives⁷¹ qui en actualisent la lecture. La popularité d'un texte vient se confondre avec le processus mis en marche pour y attirer des consommateurs, c'est-à-dire qu'il n'est pas évident de départager la popularité d'un objet culturel de sa popularisation (sa « mise en popularité », en quelque sorte). En ce sens, l'économie capitaliste se voit profondément intégrée à la culture; et le pop, intimement lié à la consommation. Or, contrairement à l'approche de l'École de Francfort, on se situe ici aux abords d'une théorie culturelle qui, en filiation avec les études culturelles anglaises des années 1960,

⁶⁹ Néologisme qui circule depuis peu au sein de la culture geek pour définir une personne ayant la propension à voir les objets culturels issus de la culture pop d'un œil positif, ce mot décrit aussi à l'occasion la posture des chercheuses et chercheurs soutenant que la culture pop a le potentiel de présenter quelque chose d'aussi significatif que n'importe quel autre objet d'étude. Son apparition dans la langue coïncide avec celle du néologisme « rockisme », qui décrit la croyance en la supériorité de certaines valeurs de la musique rock aboutissant souvent à la dévalorisation d'autres formes de musiques plus pop. C'est donc en réponse à cette suprématie du rock que s'élabore d'abord le « popoptimisme » ou « popisme », avant de se propager du cercle restreint de l'univers musical vers le champ plus élargi de la culture pop dans son ensemble. Ici, je cause volontairement un anachronisme en qualifiant les penseurs de l'école de Birmingham et leurs successeurs en sol étatsunien de popoptimistes, mais celui-ci me semblait tout indiqué. Voir : Saul Austerlitz, 2014 ; Paul Gorman, 2011 ; Claire Lobenfeld, 2016 ; Carl Wilson, 2007.

⁷⁰ Je rappelle que, à l'instar de Michel de Certeau, « texte » est compris ici comme pouvant représenter un ensemble de gestes, technologies, d'objets ou appareils – y compris les médias – qui est consommé(lu) par des consommateurs-trices(lecteurs-trices).

⁷¹ J'emprunte cette formulation à Stanley Fish dont les travaux se sont affairés à explorer l'autorité du texte en regard de l'interprète. Il y démonte l'idée d'un lecteur qui serait seul face au texte et suggère plutôt l'existence d'une communauté interprétative entre l'objet texte et le sujet lecteur, sorte d'instance de médiation formée des présupposés du lecteur, de ses préoccupations, de son identité sociale, etc. Dès lors, le lecteur n'est pas aussi autonome qu'on le croirait ; il est soumis dans ses interprétations d'un texte à ce que Fish nomme des « protocoles intériorisés de la communauté » (Fish, 2007 : 128) qui teinte ses lectures.

s'intéresse à des questions de consommation populaire en espérant l'ouverture d'un espace à même cette consommation où le pouvoir en place — souvent représenté par l'ubiquité des structures capitalistes — serait contesté par les stratégies et tactiques du quotidien des consommateurs. En dépit de la menace potentielle du côté de la production, la résistance se pense et s'élabore du côté de la réception des produits culturels : les accepter, les refuser, se les réapproprier, leur donner un sens nouveau, etc. :

The discursive and cultural resources available to us from which to make sense of our social relations and experience are not monoglot, they are not limited to telling one story only, to making only one set of (ideologically determined) meanings. They are resources that we use, just as much as they use us: *we are social agents rather than social subjects* (*ibid.* : 142, je souligne).

Corollairement, le pop — tout ce qui participe de la culture populaire — est ainsi compris comme étant le véhicule d'une force apte à déjouer les significations qu'on a désiré lui imposer au moment de sa production.

C'est en ce sens que, au début de cette thèse, j'ai envisagé Beyoncé, ou plutôt le « texte-Beyoncé », ouvrant du même coup vers une compréhension du féminisme contemporain qui en évalue la part de pop, c'est-à-dire qui ne fasse pas fi de la part de résistance latente existant à même le système dominant depuis lequel il s'articule.

3.2.2 Les Populaires

Les féministes pop sont aussi populaires dans l'une des acceptions des plus communes de l'adjectif, celle-là même qui me servait à décrire ce groupe de filles dans la cour d'école qui se maquillent, connaissent les bonnes marques de vêtements et savent comment parler aux garçons : les Populaires. Elles sont les *Pinks Ladies* avec leurs vestes assorties, les *Heaters* qui se confondent par leur prénom, les filles à papa de *Clueless*, les meneuses de claque de *Bring It On*, les « *plastic* » *Mean Girls* ; elles sont celles qu'on aime détester et qu'on se déteste d'aimer. Celles pour qui on abandonnerait sa meilleure amie si on nous offrait la chance de faire partie du groupe. Celles qu'on se console à mépriser alors qu'on rêve de leur ressembler. Les féministes pop sont ces Populaires qui s'extirpent des mondes fictionnels pour rejoindre le quotidien. Elles rencontrent un succès — commercial ou critique; elles sont en vogue. On se les arrache, elles

trônent au sommet des ventes et des palmarès en tout genre. C'est un peu comme regarder Jemima Kirke et Lena Dunham gravir les marches du Metropolitan Museum of Arts pour le Met Gala, main dans la main dans leurs robes agencées, et imaginer être là, avec elles. Les Populaires plaisent à nombre de fans, et comme pour tout objet culturel soulevant passions et débats, on les déteste tout autant qu'on les encense. À l'image des Populaires qui peuplent notre imaginaire cinématographique, elles se regroupent pour mieux régner. Amy Poehler joue dans *Mean Girls*, écrit par Tina Fey⁷², Tina Fey apparaît dans les sketches d'Amy Schumer, Amy Schumer fait une apparition éclair dans *Girls*, Lena Dunham joue dans le vidéoclip de Taylor Swift et donne une plateforme d'écriture à Jennifer Lawrence, Sarah Silverman et Roxane Gay; elles se retrouvent à répétitions sur les plateaux de télévision, dans les crédits de scénarisation des séries télévisées du moment, sur les réseaux sociaux. Et bien sûr, Oprah Winfrey est leur mère spirituelle à toutes.

Comme Karen Smith dans *Mean Girls*, qui avertit la nouvelle recrue du groupe que « on Wednesday, we wear pink » (2004), elles se conforment parfois à un code — vestimentaire, langagier ou autre — pour décupler leurs forces. Pensons simplement aux petites broches en faveur de Planned Parenthood qui ont été épinglées discrètement sur les robes, pochettes et autres accessoires des stars durant la soirée des Oscars 2017 (en réponse à l'élection de Donald Trump qui a entraîné une perte considérable de subventions pour l'organisme à but non lucratif ouvertement pro-choix); ou encore au slogan électoral « I'm With Her » d'Hillary Rodham Clinton qui s'est retrouvé parsemé sur les pages Instagram de stars comme Amy Poehler, Amy

⁷² Je me permets une brève digression autour du film *Mean Girls*, considérant que Fey, qui en est la scénariste, fait partie du corpus d'analyse de cette étude. À mon sens, la raison pour laquelle *Mean Girls* s'est distingué dans le vaste paysage de films de la culture pop abordant la thématique des dynamiques propres à l'école secondaire (*Grease*, *Breakfast Club*, *Pretty in Pink*, *Heathers*, *Dazed and Confused*, *Dead Poet Society*, *Clueless*, *She's All That*, *Never Been Kissed*, *10 Things I Hate About You*, *Easy A*, la série des *High School Musical*, *Bring it On*, *Pitch Perfect*, etc.) se situe au-delà de son humour mordant et de ses nombreuses phrases accrocheuses. En effet, les critiques soulignent souvent que si le film a connu un tel succès, c'est parce qu'il a su résonner de façon « vraie » pour nombre d'anciennes adolescentes et d'anciens adolescents, contrairement aux autres films décrits comme plus caricaturaux. Or, pour cela, il faut donner crédit à Tina Fey qui a suivi pendant de nombreux mois l'autrice Rosalind Wiseman dans sa tournée des écoles secondaires du pays. Celle-ci, dont l'essai *Queen Bees & Wannabes* (2002) explore les cliques et les comportements des jeunes filles au secondaire, allait à la rencontre d'adolescentes pour discuter de ces problématiques. Ces rencontres répétées ainsi que les discussions entre Fey et Wiseman ont permis au film de mettre en place un portrait fidèle de la jeune fille adolescente au secondaire résistant malgré tout à la caricature comique qui en est fait dans le film.

Schumer, Abbi Jacobson, Lena Dunham, Beyoncé Knowles-Carter, Kate McKinnon et de bien d'autres encore, les réunissant autour d'un parti politique d'abord, mais aussi autour de ce que ce slogan sous-entendait : élire, enfin, une femme à la présidence des États-Unis. Elles mettent en place une forme d'alliance, une amitié d'épinglettes, pourrait-on dire. Mais le moment qui m'apparaît le plus dialectique parmi ces différentes manifestations est sans doute l'homogénéisation des tenues qui a eu lieu aux Golden Globes 2018, où presque l'entièreté des actrices ont revêtu du noir en appui au mouvement #MeToo⁷³ et à son prolongement #TimesUp.

Ce soir-là, l'uniformité des parures renforce l'idée que les femmes d'Hollywood, dans leurs robes noires griffées, font partie « des Populaires », de ce groupe d'élues qui ne reçoit l'autre à sa table que s'il endosse le « code » : du rose les mercredis pour les *means girls*; une robe noire un soir de gala pour les féministes pop. Déambulant avec aisance et élégance dans la salle, elles posent l'évidence : elles sont Populaires. Elles sont celles que je regarde, envieuse, admirative ou critique. Mais ce soir-là, il me semble que quelque chose me regarde en retour. Que se passe-t-il dans cette robe noire? Qu'est-ce qui surgit, derrière l'uniformité de la couleur, qui « renaît à côté, venue d'au-delà des frontières » (de Certeau, 1990 : 230)? Je veux croire que la réponse se trouve justement dans le jeu de disparition que suggère cette noirceur, surtout si l'on reconnaît combien ce genre de soirée hollywoodienne illustre d'ordinaire

⁷³ Mot-clic devenu viral en octobre 2017 à la suite d'un gazouillis de l'actrice Alyssa Milano, il s'est ensuite décliné par #MoiAussi au Canada francophone ou par #BalanceTonPorc en France, puis dans de nombreuses autres langues à travers le monde. Il faut savoir qu'il avait été initialement utilisé par Tarana Burke en 2006 sur la plateforme MySpace. À cette époque, il s'agissait d'un mouvement social visant à créer un empowerment chez les femmes racisées victimes d'agressions sexuelles par le biais de l'empathie générée par le partage de leurs expériences. Presque dix ans plus tard, en colère et désillusionnée devant la vague de dénonciations entourant le puissant producteur hollywoodien Harvey Weinstein, Alyssa Milano invite les femmes à briser le silence sur les violences sexuelles qu'elles subissent quotidiennement en les partageant sur Twitter, suivi du mot-clic #MeToo. En à peine 24 heures, plus de 32 000 gazouillis sont générés. Au moment d'écrire ces lignes et plusieurs mois après l'arrivée de #MeToo dans l'espace public, on en est encore à mesurer son impact. Ce débat, né au cœur d'Hollywood, l'une des industries culturelles les plus sexistes, a entraîné dans son sillage des questionnements importants sur les rapports de pouvoir entre hommes et femmes, sur la culture du viol et sur une masculinité toxique considérée comme la norme. Il a entraîné des prises de positions officielles – par des dirigeants de compagnie, par exemple, qui ont adopté des politiques anti-harcèlement –, des législations gouvernementales et une prise de conscience généralisée. Créé en conséquence directe à tout cela, *Time's Up* (accompagné de son mot-clic #TimesUp) est un mouvement qui a été fondé en janvier 2018 et qui a pour but d'amasser des fonds pour toutes les personnes moins favorisées de la société ayant vécu des abus sexuels, mais n'ayant pas le pouvoir – financier ou symbolique – de s'engager dans des dénonciations ou des poursuites légales.

comment l'inégalité entre les sexes repose, entre autres, sur des effets d'apparition et de disparition. Enrobées d'étoffes et de couleurs voyantes, les femmes apparaissent, mais sont néanmoins exclues, minorisées. Les hommes, arborant la même tenue, n'apparaissent pas, mais sont parfaitement inclus (Delvaux, 2016c).

Dans cette lecture, Martine Delvaux montre combien cette « mise en uniforme » des hommes les soirs de gala supporte l'allégorie de leur domination. On le sait : le féminisme s'affaire — avec raison — à nommer toutes celles et tous ceux que la classe dominante — blanche, hétérosexuelle, suffisamment fortunée — invisibilise en leur refusant toute représentativité. Mais alors que cette marge est invisible parce qu'on ne la voit pas, en ce sens qu'elle est absente — du discours, des représentations, de l'imaginaire —, le centre, lui, est invisible parce qu'*on ne le voit plus*, nous dit Delvaux, parce que son uniforme lui permet de se fondre à la tapisserie. En d'autres mots, il est toujours là, mais on ne le remarque plus. Et à cause de cela, le féminisme doit également exercer une contre-force à cette forme d'invisibilisation, c'est-à-dire « une résistance contre ce qui ne se voit pas parfaitement, mais qui se sent, qui se sait, et dont on subit les effets » (*ibid.*). Le soir des Golden Globes 2018, les femmes participent de cette résistance contre « ce qui ne se voit pas ». À l'instar de leur collègue, de leur patron ou de leur réalisateur, tous invisibles dans leurs cinquante nuances de smoking, elles atténuent — éteignent, même — le scintillement que leur tenue répand d'ordinaire sur le tapis rouge pour disparaître, elles aussi, juste un peu. Elles se tapissent dans l'ombre, prêtent à braconner. Elles nous forcent à regarder au-delà, à penser à ce qui naît *entre* notre regard et ce qui émane de leur disparition. En disparaissant, elles se mettent à apparaître autrement : comme des féministes pop. Populaires, parce qu'elles sont « aimé[es], apprécié[es] du plus grand nombre » (Trésor de la langue française informatisée), mais également féministes, grâce à la « lecture du monde comme lieu de multiples formes d'effacement » (*ibid.*) qu'elles suggèrent.

Elles résistent par la ruse. Elles usent de tactiques, au sens où Michel de Certeau l'entend, c'est-à-dire ce qui « n'a pour lieu que celui de l'autre » (1990 : 60). Forcées d'évoluer sur un terrain qui leur est par moment hostile, les femmes d'Hollywood jouent et braconnent directement dans ce lieu qui leur est imposé — le tapis rouge, le gala et les codes qui leur sont associés. Elles n'ont pas le luxe ni le « moyen de se tenir en elle[s]— même[s], à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi » (*ibid.* : 61). Partout, constamment, on attend

d'elles qu'elles apparaissent, brillent et défilent. Qu'elles se mettent en scène. Qu'elles se donnent en spectacle. Mais avec leur robe devenue tactique, elles usent, « vigilantes, [des] failles que les conjonctures particulières du pouvoir ouvrent dans la surveillance du pouvoir prioritaire » (*ibid.*) s'incarnant ici dans la machine spectaculaire que dénonce Guy Debord. Michel de Certeau comprend la tactique comme l'art du faible parce, contrairement au fort qui peut se permettre d'étaler l'étendue de sa puissance — militaire, financière, symbolique —, « l'impuissant » doit ruser à même l'ordre et les codes qui ont été établis par un autre que lui. En ce sens, aussi visibles soient-elles, c'est lorsqu'elles savent se rendre invisibles que les femmes d'Hollywood parviennent à briller le plus fort. Sans se couper du monde qui est le leur, elles l'investissent autrement. Voilà ce qu'elles font en revêtant individuellement du noir : elles s'installent dans le champ de l'autre pour « saisir au vol », comme le dit de Certeau, une possibilité de profit, une possibilité de « tirer parti de forces qui lui sont étrangères » (*ibid.* : XLVI). Car, ici, les actrices, les réalisatrices, les productrices, les monteuses... endossent la technique millénaire des hommes pour en faire leur tactique — elles se drapent d'invisibilité — pour devenir le reflet des violences et du mutisme qu'on impose aux victimes d'agressions sexuelles. Elles apparaissent — pour une rare fois — « là où on ne [les] attend pas » (*ibid.* : 61).

3.2.3 *Peuple ou people?*

Il me semble qu'il reste encore un angle mort au populaire du féminisme pop. Car une fois qu'on s'extirpe du contexte théorique des études culturelles ou qu'on laisse de côté la définition du populaire comme étant ce qui fait consensus, force est de constater que le populaire n'a pas nécessairement plus à voir avec les questions de capital, de production ou de consommation qu'avec celle de la popularité. En fait, un examen rapide de différents dictionnaires et encyclopédies montre que la première acception du populaire dans les dictionnaires⁷⁴ (et donc celle étant la plus largement partagée dans l'imaginaire collectif, pourrait-on supposer) se ramène plutôt à l'idée de peuple, avec qui elle partage une famille étymologique puisque les deux mots

⁷⁴ Quelques-unes de ces entrées de dictionnaire : « Qui appartient au peuple, qui le caractérise ; qui est répandu parmi le peuple » (Trésor de la langue française) ; « Qui est relatif au peuple, en tant que milieu social ; Qui est propre au peuple, en usage dans le peuple » (Larousse) ; « Qui appartient au peuple, émane du peuple ; Propre au peuple ; Qui est créé, employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés » (Le Petit Robert).

dérivent du latin *populus*⁷⁵. Or, l'un et l'autre sont des mots qu'on pourrait qualifier de transversaux puisqu'ils se retrouvent détaillés et analysés au sein de champs théorique et scientifique allant bien au-delà de la lexicologie, de la terminologie ou de toutes autres sciences de la langue. De la philosophie, aux sciences sociales en passant par la politique, peuple et populaire sont deux vocables qui endossent aujourd'hui des concepts mouvants dont les variantes (et les variables) dépendent fortement du contexte de leur énonciation. Bien que la désignation de « peuple » se retrace jusqu'à l'Antiquité, dans le cadre de cette réflexion, qu'il suffise d'envisager le peuple tel qu'il fait son entrée dans les « Serments de Strasbourg », texte fondateur de la langue française, dans lequel il renvoie « à une communauté homogène ou constituée comme telle par un acte illocutoire, voir à une ethnie, fondée sur un socle de valeur commune » (Durand et Lits, 2005 : 12). On pourrait en conséquent le circonscrire comme un ensemble d'êtres humains partageant un territoire, réel ou figuratif, et ayant en commun des pratiques, des coutumes, voire des institutions. En ce sens, populaire (puisque'il s'agit *de ce qui appartient au peuple*) devient sous-jacent à l'idée d'un « milieu » duquel découlerait une « identité », et, ainsi examiné, il ne s'opposerait donc pas au folklore, tel que l'a articulé Theodor W. Adorno, mais en serait presque synonyme. C'est d'ailleurs ainsi que l'on parle des « langages populaires » en linguistique pour définir les langages trafiqués que sont le verlan, l'argot ou le joul.

Bien sûr, observées sous cette loupe, les féministes pop n'auraient, à première vue, rien de populaire. Il suffit de les regarder un soir de gala, justement, pour le constater. Elles foulent le tapis rouge et signent des autographes, elles saluent gracieusement la caméra lorsque celle-ci s'arrête sur leur visage durant la soirée et acceptent leur prix en remerciant les actants de leur succès. Dans cet espace-temps symbolisant la réussite, le glamour et le paraître, rien qui « n'émane du peuple ». Ce n'est plus « who are you », mais « who are you wearing⁷⁶ ». Loin du

⁷⁵ Dans son étude étymologique du mot peuple, Nele Leroy retrace cette généalogie jusqu'aux dictionnaires *Dictionnaire françois latin contenant les motz et manières de parler françois, tournez en latin* (R. Estienne, 1539) et *Le Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne* (J. Nicot, 1606). Pour plus de détails : Leroy. 2010. *Peuple versus people. Morpho-syntaxe et sémantique d'un couple de paronymes à cheval sur deux langues*.

⁷⁶ Cette question sexiste devenue un classique des tapis rouges et que l'on pose aux femmes du show-business au lieu de les questionner sur leurs accomplissements professionnels n'est pas aussi vieille qu'on

peuple, les *people* flottent au firmament, des stars parmi les étoiles. C'est un lien que pose d'ailleurs Martine Delvaux dans son ouvrage filant la figure de la fille sérielle dans la culture pop. Dépliant l'image de la top-modèle plus belle que nature qui défile sur les plus réputés podiums à travers le monde, elle rappelle combien sous le vernis du *people* se dissimule souvent la brutalité du peuple : « sous les top-modèles, les mannequins de couture, les cintres [...]; sous les vêtements, un corps scruté, mesuré, classé, critiqué, affamée, un corps vendu et acheté, harcelé, rejeté, abandonné, violé » (2018 : 128).

Or s'arrêter au substantif « people » permet justement de comprendre comment s'articule la toute dernière tension dans le « pop » des féministes pop. Déjà, dans son usage anglophone, le mot « people » demeure moins marqué sociologiquement et politiquement que sa traduction française de « peuple » puisqu'il est encore utilisé comme un nom collectif désignant les êtres humains en général (« the people ») ou comme un substantif renvoyant à des personnes qui appartiennent à un même groupe (« the people of... »). Ceci étant dit, il sert aujourd'hui bien

pourrait le croire. Il faut dire que, initialement, le tapis rouge était déroulé simplement le long du corridor se formant entre les voitures des stars et l'entrée du théâtre ou du cinéma où avait lieu l'évènement, un peu à la manière du tapis rouge sur les marches du Palais des festivals à Cannes encore aujourd'hui. Sa fonction était purement pratique : créer un corridor sécuritaire et dénué d'obstacles pour les stars. Graduellement, son rôle et sa surface se sont élargis. S'étalant sur plusieurs mètres autour des salles de spectacles, il est devenu le lieu où Hollywood pouvait exposer ses gemmes les plus brillantes, ses étoiles les plus en vues. Or, c'est seulement en 1994 que les quatre petits mots qui cloisonneraient les actrices pour des années ensuite y ont été prononcés pour la première fois par Joan Rivers, figure culte de la scène humoristique états-unienne, qui couvrait alors le tapis rouge des Golden Globes pour la chaîne E!. Au moment où elle a été formulée par Rivers, la fameuse question se voulait irrévérencieuse, ce qui fait qu'elle a immédiatement soulevé son lot d'indignations : « [She] came up with an attitude that was more snarky than respectful [and] when she did, the early reactions were often snidely dismissive. » (Bennetts, 2016) On considérait alors qu'il était superficiel de s'intéresser à la mode et le *New York Time* décrètera même la phrase comme de l'« improper grammar » (*ibid.*). Avec les années, sa part d'irrévérence sera perdue jusqu'à devenir la nouvelle norme en matière de phrases creuses à poser aux femmes d'Hollywood : « Red carpet walkers became human billboards for Gucci or Galliano or old Gap turtlenecks. The question would be deployed and answered and then one celebrity would be dismissed so another could march up to Joan and repeat the process, like an assembly line for saying “Balenciaga.” » (Haggerty, 2017) En 2013, la comédienne Amy Poehler, épuisée d'entendre ces quatre mots, s'associe avec The Representation Project, un mouvement se servant de la vidéo pour exposer les injustices liées au genre, pour promouvoir la campagne #AskHerMore. Ainsi, à près de dix années d'écart, le flambeau sera passé d'une reine de la comédie à une autre pour qu'enfin on reporte notre attention vers le talent des stars plutôt que sur leur apparence. D'ailleurs, cette année-là, la réponse que donnera l'actrice Jennifer Lawrence à une journaliste lui ayant posée ladite question en illustrera bien tout l'absurdité : « What do you mean, [who am I wearing]? Like, this is the top, and this is the bottom. » (Shoard, 2013)

souvent à qualifier les gens qui forment une sorte de gotha composé de vedettes privilégiées dont la vie est célébrée dans les médias, et ce, tant en anglais qu'en français : les *people*. Son apparition comme anglicisme dans l'usage francophone coïncide avec le développement de la presse du même nom : la presse *people*, qui se consacre à dévoiler les faits et gestes des personnalités en vue du moment. En ce sens, donc, les féministes pop sont résolument *people*. Elles sont des personnalités en vue d'abord parce qu'elles se rendent visibles sur tous les fronts : des réseaux sociaux aux entrevues en passant par leurs productions télévisuelles ou cinématographiques, elles s'exposent et, parfois même, se surexposent. Mais elles sont également *en vue* parce qu'elles sont « mises à la vue de » par les paparazzis qui traquent leur moindre mouvement. Cette double visibilité corrobore l'improbabilité d'une lecture des féministes pop en fonction d'un populaire qui se rattacherait à l'idée de peuple : « Sur le plan du contenu référentiel, les gens surexposés de tout-*people* se distinguent du commun des mortels. Relevant d'une élite, ils mènent tout sauf une vie populaire, dans le sens d'une vie que partagerait la population "normale" » (Marion, 2005 : 120). Ainsi, à cause de la visibilité qu'elles instaurent comme paradigme central de leur vie, les stars — et tout ce qu'elles représentent — paraissent à des années-lumière du peuple. Comme ces étoiles que nous voyons la nuit, elles sont bien visibles, mais restent tout aussi inaccessibles.

Philippe Marion, en s'intéressant aux rapports entre la presse *people* et son lectorat, explore la polarisation au cœur du mot « *people* » (l'élite versus les gens dits « ordinaires ») et suggère qu'elle permet de repenser la part de ce qui, chez les stars — les *people* —, appartient au peuple — *the people*. La clé, dit-il, se trouve du côté du lectorat de la presse *people*. Car, au final, à qui s'adresse-t-elle? Aux gens du public, à vous et à moi, c'est-à-dire « au peuple », « to the people ». Dès lors, dans le jeu se mettant en place entre le lectorat et les *people* qu'il consomme,

tout se passe comme si le [lectorat] populaire de la presse *people* était appelé à se téléporter dans un univers qui lui est étranger, mais qu'il a l'occasion de domestiquer par cette téléportation elle-même. Vu de l'autre bout du spectre des oppositions, cependant, tout se passe comme si les célébrités *populaires* de ce monde se prêtaient au jeu et se rapprochaient à leur tour de ce *populaire* que constitue, pour elles, le public *people* (*ibid.* : 121-122).

Voilà pour Marion ce que la presse *people* suggère : rapprocher l'univers des vedettes de celui du commun des mortels. À l'inverse de la starification des débuts du cinéma, la visibilité des vedettes d'aujourd'hui tendrait à réduire l'aura des célébrités à l'état de simples personnes, familières et proches, créant un imaginaire du vedettariat démocratisé permettant — en quelque sorte — à tout un chacun de rêver à sa propre « peopolisation ». Serait-ce ainsi que se joue le populaire des féministes pop? Dans le dialogue qu'elles établissent avec ceux et celles qui les lisent? Il y a définitivement une part de cela chez elles simplement par le fait qu'elles jouent elles aussi le jeu du dévoilement calculé de l'intimité et de la proximité, mais je crois que ce qui est réellement porteur dans la part de populaire de leur féminisme se situe au-delà de ce jeu qui, au final, ne les distingue en rien des autres personnalités en vue du moment. À mon sens, c'est l'évidence qu'il faut dépasser lorsqu'on cherche à comprendre ce que peut le féminisme qu'elles mettent de l'avant. La polarisation qui sous-tend le « *people* » qui caractérise les féministes pop se retrouve ailleurs que dans sa réception ou dans l'image que les médias nous rendent d'elles; il se niche au sein même de celles qu'il qualifie. En elles, *peuple* et *people* se côtoient et s'entrechoquent à l'occasion, participant dès lors à faire d'elles des *people* pas suffisamment glamour, des stars trop *peuple*.

Au fil de l'évolution du mot dans la langue, on a vu, dans divers dictionnaires, l'apparition, dès le 16^e et 17^e siècle, d'un emploi adjectival de « *peuple* » qui signifiait à l'époque « vulgaire », « commun » ou « s'opposant à la noblesse » (Leroy, 2010 : 20). Il me semble que c'est ce qui est à l'œuvre dans ces instants où les féministes pop se mettent à sortir des marges imposées. Elles se situent alors sur le seuil, à la fois *peuple* et *people*. Lorsqu'elle a formulé la question « *Who are you wearing?* » pour la première fois, Joan Rivers a été condamnée comme étant trop vulgaire à cause, entre autres, de son usage d'une grammaire « impropre ». Comment osait-elle salir — littéralement — l'image léchée d'Hollywood? Ses paroles ont choqué, justement, parce qu'elles étaient trop « *peuple* » et pas assez « *people* ». Ironiquement, sa phrase est graduellement devenue le symbole de la grande messe *people* d'Hollywood. Dans le même ordre d'idée, on pourrait penser à un autre geste controversé posé par une autre grande reine de la comédie américaine : Roseanne Barr. En plein apogée du succès de sa série *Roseanne*, elle est invitée à chanter l'hymne national étatsunien avant un match de baseball entre les Padres de San Diego et les Reds de

Cincinnati. S'ensuit une performance catastrophique où la comédienne et humoriste entonne le *Star-Spangled Banner* sans aucune note juste, d'une voix criarde, en charcutant les paroles. Elle termine l'hymne sous les huées de la foule, avant de quitter le stade en reproduisant la gestuelle classique d'un joueur de baseball qui agrippe sa coquille protectrice avant de cracher au sol. Le président de l'époque, George H. W. Bush, décrit sa performance comme « disgracieuse ». Une autre fois, le *people* a déserté le populaire pour n'y laisser que la trace du peuple dans tout ce qu'il connote, comme épithète, de commun ou de vulgaire. Pour la chercheuse Kathleen Rowe, si le geste choque autant, c'est précisément parce qu'il profane l'espace rituel sacré de la féminité telle que les stars se doivent de la performer (Rowe, 1995 : 53) : « It is [Barr] looseness or lack of personal restraint [...] that most powerfully define her and convey her opposition to [...] feminine standards of decorum and beauty. » (*Ibid.* : 60) Roseanne Barr et Joan Rivers ne sont plus *people*, elles sont *peuple* : Elles ont « des manières populaires, qui manquent de distinction » (Leroy, 2010 : 23-24). Ainsi, c'est bien en les considérant dans l'ensemble du spectre qu'elles composent qu'on peut commencer à articuler le féminisme des féministes *people* : à la fois féministe et à la fois pop.

Pour Pierre Bourdieu, les locutions se formant à la manière du « langage populaire » en linguistique (« culture populaire », « art populaire », « religion populaire », etc.) ont ceci de particulier qu'elles ne se définissent « que *relationnellement*, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système » (Alain Badiou et al., 2013 : 24, je souligne). Être populaire, c'est donc être définie en rapport avec le discours légitime; c'est la posture du dominé en rapport au dominant; c'est la marge par rapport au centre; c'est l'irrévérence par rapport à la bienséance. C'est le peuple par rapport à l'État, c'est l'ingouvernée par rapport au gouvernement, pourrait-on dire. Et alors, qu'en est-il des « féministes pop »? Devient-il également possible d'envisager quelque chose, chez elles, qui participe de ce décalage? De ce relationnel? Qui fait d'elles non seulement l'élite de la société, mais aussi — par moment — ses citoyennes des plus ordinaires; à la fois Queen Bees et Wannabes, pour reprendre la nomenclature développée par Rosalind Wiseman? Il y aurait chez les féministes pop quelque chose qui se joue des deux univers et qui, grâce à cela, se dérobe, c'est-à-dire des instants où elles nous forcent à nous frotter les

yeux, à nous questionner sur ce qu'on vient de voir, qui génèrent des déséquilibres dans leur persona *people*.

Je crois qu'il est possible de lire chez les féministes pop un populaire qui se décline sous toutes ses formes. Elles seraient à la fois pop (issues des industries culturelles), Populaires (aimées) et populaires (« du peuple » ou « à la manière du peuple »). J'ai envie de m'amuser à penser le populaire des féministes pop dans ses moments de fracture, c'est-à-dire lorsqu'elles redeviennent populaires, tout en demeurant les Populaires du pop. Or, une tendance se dessine : ces moments ont quelque chose à voir avec le corps et le langage qui ne font pas ce qu'on attend d'eux. Des corps et des voix qui n'atteignent pas entièrement leur statut de stars, qui perdent leur aura. Quelque chose chez elles achoppe, avorte, manque son coup. Comme la voix de Barr qui est trop forte, trop criarde, ou sa gestuelle trop vulgaire; comme la question de Rivers qui n'est pas grammaticale; comme les robes des actrices qui sont trop noires; comme Beyoncé qui est tantôt trop riche, tantôt trop Noire. Ou même, aurais-je envie de dire, comme les féministes pop qui sont trop pop (dans toutes ses démultiplications) et pas suffisamment féministes.

3.3 Être contemporaines

Or, le féminisme de ces célébrités n'est pas simplement pop. Il est aussi et surtout *en train de* se faire. Les performances de Beyoncé aux CMA (2016) et aux MTV Video Music Awards (2014) me sont contemporaines, tout comme le sont les publications des best-sellers écrits par Tina Fey (2012), Amy Poehler (2014), Amy Schumer (2016a), Lena Dunham (2014), Mindy Kaling (2011, 2015) et les séries télévisées *Broad City* (2014), *Girls* (2012), *Inside Amy Schumer* (2013), *Parks and Recreations* (2009), *30 Rock* (2006), *The Mindy Project* (2012). Pendant que Miley Cyrus, Ellen Page, Emma Watson, Jennifer Lawrence, Taylor Swift ou Lady Gaga détaillent les fondements de leur féminisme dans les médias, je façonne aussi le mien, jour après jour. L'ensemble de ces objets de la culture populaire nord-américaine me sont « contemporains » au sens où ce mot est généralement défini : nous sommes de la même époque.

Je serais donc contemporaine au féminisme pop. On pourrait même dire qu'il est « de mon temps », ou que je suis du sien. Or, comme le souligne Giorgio Agamben, celle ou celui qui peut dire « mon temps » « divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité » (2008 : 37) et

peut ainsi, par cette césure, mettre « en œuvre une relation particulière *entre* les temps » (*ibid.*, je souligne). Dès lors, pour le philosophe, être contemporaine à un objet, une époque ou un moment ne signifie pas leur correspondre parfaitement ni adhérer irrévocablement à ce qu'ils sont, à ce qu'ils représentent. Au contraire, le fait d'être de la même époque ne fait pas *de facto* de nous des contemporaines. Pour qu'une contemporanéité se mette en marche, souligne Agamben, il faut se placer dans cette césure et en faire « le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations » (*ibid.* : 38). Dialoguant avec l'idée d'une actualité inactuelle telle que la pense Friedrich Nietzsche en 1874, Agamben déconstruit l'oxymore du philosophe allemand pour y installer cet espace-temps anachronique qui serait vital à quiconque aspire à la contemporanéité. Pour faire image, Agamben rappelle qu'il est désormais difficile à quiconque est contemporain aux attentats du 11 septembre 2001 de contempler les silhouettes des gratte-ciel new-yorkais depuis les berges de Brooklyn sans apercevoir les tours jumelles — leur grandeur passée, leurs ruines et leur absence. Ce jour-là, elles se sont retrouvées suspendues dans le temps, devenues atemporelles, comme figées sous les particules de débris qui ont recouvert l'île de Manhattan. De la même façon, pour être réellement la contemporaine du féminisme pop, je ne dois pas coïncider avec lui parfaitement, car si tel était le cas, cela voudrait dire que j'échouerais à le *voir* puisque le contemporain, chez Agamben, participe de notre capacité à « neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté » (*ibid.* : 21). Faire une lecture contemporaine du féminisme pop qui se déploie chaque jour dans l'actualité, c'est s'efforcer d'en percevoir la part anachronique qui, « sans jamais pouvoir nous rejoindre, est perpétuellement en voyage vers nous » (*ibid.* : 26). C'est le lire dans le continuum des femmes en pop, c'est-à-dire non plus les envisager comme des descendantes les unes des autres, mais plutôt raconter ce qui les lie, ce qui advient « entre elles », ce qui jaillit quand on les regarde en même temps. Quand Amy Schumer monte sur la scène du Madison Square Garden en 2016 et que, ce faisant, elle devient la première femme humoriste à y parvenir, derrière elle se dressent « les ruines » de toutes les humoristes féminines effacées des soirées d'humour à micro ouvert dans les bars (les mythiques « *comedy clubs* » new-yorkais, par exemple); des équipes de scénaristes derrière chaque série ou films à succès (les « *writers' room* » de l'univers télévisuel étatsunien); des premiers rôles de comédies qui ne seront jamais écrites parce que les femmes, ce n'est pas drôle. Se dressent aussi les silhouettes de Joan Rivers,

de Phyllis Diller, Lucille Ball, Jane Curtin ou Roseanne Barr, qui, avant Schumer, ont changé la place des femmes dans la *comedy* américaine. Je les regarde, contemporaines les unes aux autres.

Or, on peut se demander : peut-on lire le féminisme pop d'un point de vue qui s'en fasse le contemporain? Au milieu du bruit que génère le féminisme pop; parmi le foisonnement d'articles critiques, de photographies sur Instagram, de gazouillis sur Twitter; entre les unes tape-à-l'œil de journaux à potins ou les entrevues dans les magazines de mode; est-il même réaliste d'envisager lui trouver une part d'ombre? Dans cet univers dicté par la surenchère d'images et l'hypervisibilité, comment voir cette « obscurité du présent » (*ibid.* : 39) que recherche Agamben? Je crois qu'il est possible d'y arriver. Mais pour cela, il faut garder en tête que l'obscurité n'est pas forcément synonyme de néant, d'absence de lumière. Trouver l'obscurité du présent ne signifie pas qu'il faille faire abstraction de toute lumière. Plutôt, il s'agit de chercher les espaces-temps de la culture pop qui s'activent à la manière dont certaines cellules de notre œil le font lorsqu'elles se retrouvent plongées dans la noirceur et qu'elles se mettent à produire cette vision particulière que nous appelons — à défaut de meilleurs mots — obscurité (*ibid.* : 20). Quand les lumières s'éteignent et que nous affirmons ne plus rien voir, ce n'est pas réellement le cas, nous dit Agamben : nos yeux s'activent encore, et nous percevons des formes, ou des lueurs, qui s'apparentent à la trace, à l'apparition.

Pourtant, les femmes du show-business étatsunien sont l'antithèse de l'apparition ou de la trace. Même si elles ne sont plus à l'image des stars déifiées des premiers temps du cinéma, elles restent tout aussi « visibles⁷⁷ », du simple fait qu'elles sont soumises à leur propre multiplication numérique. Par Internet, sur les réseaux sociaux, dans les nombreux médias, elles nous sont offertes, nimbées de lumens, sans qu'une couture ni un bourrelet soient épargnés par les loupes grossissantes de la critique et de la rumeur. Elles-mêmes ne s'en cachent pas, contribuant à ce grand dévoilement, à cette visibilité sans pareil de leurs corps. Dès lors, comment pourraient-elles participer du jeu entre apparition et disparition qui se déroule au creux de notre rétine? Pour le

⁷⁷ Je réfère ici au concept de visibilité tel que le développe Nathalie Heinich dans *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique* (2012), ouvrage qui traite extensivement de l'apport des diverses technologies (télévision, cinéma, médias, etc.) à la visibilité, qualité sociale spécifique au régime médiatique, surtout en regard de la célébrité.

comprendre, je me tourne vers ce réflexe qu'ont mes yeux lorsqu'ils sont confrontés aux phares d'une voiture croisée en sens inverse sur une route de campagne sans lampadaires ou au soleil qui surgit de derrière un nuage au moment même où je les lève vers le ciel : éblouie, je garde une empreinte au fond l'œil, une sorte d'aura qui est à la fois l'objet et son négatif, qui se superpose alors à ma vision. Ce phénomène de persistance rétinienne, auquel le cinéma doit d'ailleurs son existence⁷⁸, me rappelle que les objets qui brillent de mille feux restent avec nous, persistent *dans* notre regard, au-delà de l'extinction de leur lumière.

Je pense au jeu d'apparition et disparition auquel le corps de Beyoncé Knowles-Carter s'est livré avec les lettres du mot « FEMINIST » et je me dis que ce n'est pas sans lien avec l'usage anachronique — presque synecdochique — que fait Agamben des tours jumelles dans l'horizon new-yorkais. Il me semble qu'avec le féminisme pop, nous sommes dans ce jeu d'obscurité et de lumière; d'aveuglement (ne rien voir) et d'éblouissement (avoir trop vu). Pour envisager ce que *peut* le féminisme des féministes pop, il est sage de redouter l'aveuglement puisque celui-ci nous empêche de recevoir « le faisceau de ténèbres qui provient de notre temps » (*ibid.* : 22) qu'espère Agamben et qui nous permettrait de faire une lecture contemporaine de ce phénomène qui nous entoure. Mais je crois tout aussi profondément qu'il ne faut pas craindre l'éblouissement, puisque s'il y a lumière, il y aura forcément lecture. Rappelons-nous que la lumière n'est que de la lumière sans l'interprétation qu'en donne notre cerveau après qu'elle se soit déposée sur notre rétine pour y être traduite en impulsions électriques.

Ainsi, voir — même voir *trop* — c'est encore capter une information et avoir la liberté de la décoder. Il me semble donc impératif de ne pas fermer les yeux et, surtout, de continuer à lire, c'est-à-dire de jouer, de s'amuser à inventer « dans les textes autre chose que ce qui était leur intention » (de Certeau, 1990 : 244), rendant possible cette lecture plurielle que recherche les

⁷⁸ On pourrait s'amuser et filer davantage la métaphore pour se demander si la naissance du star-system hollywoodien et de ses vedettes – ses stars – aurait pu se passer autrement que par l'avènement du cinéma. Si l'ascension des étoiles vers le firmament de la célébrité a pris une telle ampleur dans le premier quart du XX^e siècle, serait-ce grâce au développement d'un médium qui leur a permis de persister dans notre œil – dans notre imaginaire –, alors que, par opposition, le théâtre leur permettrait qu'une fugacité à l'image des décors éphémères qui les entouraient?

études culturelles dans laquelle s'ouvrent « des coins d'ombre et de nuit dans une existence soumis à la transparence technocratique et à cette implacable lumière » (*ibid.* : 250).

L'être contemporain devient alors le lecteur de la discontinuité, nous dit Agamben, parce qu'il se tient « exactement au point la fracture [...] qui permet de saisir [son] temps sous la forme d'un "trop tôt" qui est déjà aussi un "trop tard" » (Agamben, 2008 : 25-26). Aussi ai-je envie de jouer un peu avec les mots d'Agamben afin de proposer qu'être contemporaine aux féministes pop serait de demeurer attentive, justement, à ces temps de « trop » dans la représentation qu'elles nous offrent de leur persona. Par cela, j'entends que je suis à la quête de ces moments où la brillance des féministes pop fluctue et cause un glitch⁷⁹ dans le système du spectacle, à l'image d'une anomalie se glissant dans un réseau — électrique, électronique, vidéographique — qui dévoilerait ses imperfections natives et nécessiterait son recalibrage. Je m'intéresse donc à la part d'inattendu des féministes pop qui me force à les lire autrement, à les percevoir comme étant faillibles, imparfaites et, peut-être, éphémères. Je veux m'arrêter aux moments où — tout en continuant d'alimenter leur persona éblouissante, quelque chose en elles — dans leur *texte* — fait fluctuer leur lumière et génèrent une interruption dans leur part de spectaculaire — ces coins d'ombre —, suggérant une possible obscurité dans ce que Guy Debord comprend pourtant comme un « soleil qui ne se couche jamais [et qui] recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire » (1992 : 21). Et si la liturgie stellaire⁸⁰ se mettait parfois à s'assombrir de l'intérieur? Comme si certains aspects dans la présentation de soi qu'élaborent les féministes pop ne participaient pas non plus à leur sacralisation, mais plutôt à leur profanation. Je crois que là se cacheraient alors les lieux de leur intimité, ceux-là mêmes permettant que, peut-être, elles cessent enfin de se mettre en scène pour commencer à se mettre en jeu.

⁷⁹ Ce mot anglais aujourd'hui utilisé autant comme terme technique d'informatique ou de musique qu'en langage vernaculaire serait apparu dans le langage courant dans les années 1960 durant la course aux étoiles entre la Russie et les États-Unis. Comme pour d'autres termes dont les traductions ne sont jamais passées dans l'usage, les traductions de « glitch » (« pépin » ou « os ») sont peu usitées et ne me semblent pas aussi porteuses d'affordance que le mot anglais qui – grâce à la sonorité grinçante des lettres « tch » - suggère à la fois l'apparition d'un élément inconnu et la surcharge électrique d'un réseau que comprend sa définition.

⁸⁰ Expression que j'emprunte au sociologue Edgard Morin qui décrit ainsi l'adoration parfois sans borne que le public a pour les vedettes, sorte de demiurges modernes (1972 : 65-97).

3.3.1 La star en chute comme figure contemporaine : Lena Dunham

Il y a quelque chose de cela chez Lena Dunham ou, du moins, dans la relation qu'elle entretient avec l'espace public. Cette autrice, scénariste et actrice se voit sacrée jeune prodige du show-business étatsunien lorsque sa série *Girls* est diffusée sur les ondes de HBO en 2010. À partir de cet instant, Dunham, dont le premier long-métrage (autofinancé) *Tiny Furniture* (2012) avait été remarqué par la critique, est brusquement propulsée sur la scène *mainstream*, et sa persona ne laisse personne indifférent. Ouvertement féministe, issue d'un milieu artistique new-yorkais privilégié, très verbeuse sur les réseaux sociaux, Dunham entraîne un scandale après l'autre. Quand elle n'est pas en train de se mettre les pieds dans les plats en comparant Donald Trump à Dylann Roof, un homme qui a tué neuf Afro-américains dans une paroisse de Charleston en Caroline du Sud, elle soulève l'agacement de la communauté politique démocrate en maintenant un flou autour de l'exercice de son droit de vote, alors même qu'elle milite activement à l'époque pour la candidate Hillary Rodham Clinton. Avec Dunham, nul besoin d'alimenter les revues à potins avec de fausses nouvelles puisque le compte Twitter de la principale intéressée suffit pour déclencher nombre de controverses à son propos. Que ce soit par ces nombreux faux pas ou dans la manière qu'elle a de placer sans cesse son corps au premier plan alors qu'elle sait pertinemment qu'il est loin de répondre aux standards habituels des jeunes protégées du show-business, Lena Dunham provoque quelque chose de l'ordre du *glitch* dans le système spectaculaire qui l'accueille. En effet, si elle participe au spectacle, elle semble pourtant invariablement le saboter et faire dérailler la représentation en cours. Elle entraîne des moments de déséquilibre, particulièrement en ce qui a trait à la lecture qu'elle nous permet de faire de son corps — que ce soit sur les tapis rouges hollywoodiens, dans ses courts-métrages ou encore dans *Girls*, la série dans laquelle elle occupe le rôle principal, en plus de cosigner et réaliser une majorité des épisodes. Diverses choses ont été écrites sur Dunham et sur sa propension à dénuder son corps à l'écran — corps dont on a sans cesse rappelé qu'il était « hors normes », d'ailleurs. Je reviendrai en temps et lieu sur ce corps, et sur ses multiples lectures et interprétations, mais pour l'instant, qu'il suffise de dire que toutes deux — Dunham et l'image qu'elle développe autour de sa corporalité — incarnent cet état contemporain au point de la fracture qui accepte d'être aperçu en train de faillir, de chuter, de sortir de son axe. En fait, comme elle en témoigne dans son livre

Not That Kind of Girl, Dunham se donne la permission de jouer avec son corps, de le mettre artistiquement en danger. Parlant du regard qu'elle porte sur lui tel qu'il se trouve représenté dans un de ses courts-métrages universitaires, elle confie : « I didn't love what I saw, but I didn't hate it either. My body was simply a tool to tell the story. It was hardly me at all, but rather a granny-panty-clad prop I had judiciously employed. » (Dunham, 2014 : 102) Le corps, que Michael Føessel identifie comme l'un des marqueurs principaux de l'intime, Dunham s'en sert pour raconter des histoires — ses histoires. C'est un corps-outil, un corps-accessoire.

Dès le premier épisode de *Girls*, écrit et dirigé par Dunham, le corps d'Hannah prend toute la place. Campée à New York, la série raconte l'histoire des vies entrelacées de quatre jeunes vingtenaires aux noms tout en allitération : Hannah Horvath (Lena Dunham), sa meilleure amie et colocataire Marnie Micheals (Allison Williams), leur amie Shoshanna Shapiro (Zosia Mamet) et sa cousine Jessa Johannsson (Jemima Kirke); les *girls*, ce sont elles. Elles nous entraînent dans leur quotidien qui se développe au fil de leurs relations amicales, professionnelles, familiales et amoureuses. Hannah, d'abord, mais aussi les trois autres jeunes femmes à sa suite vivent toutes des échecs à répétition, elles font de mauvais choix qui s'avèrent souvent égocentriques et sans considération pour les autres, ce qui les laisse seules pour réparer les pots cassés. Les personnages de Dunham — ceux qu'elle incarne comme ceux qu'elle écrit — sont impudiques, instables, maladroites, changeantes, imparfaites. Ses récits laissent aux personnages auxquels ils donnent vie la liberté d'échouer et de rire d'eux-mêmes.

Ouvertement inspirée de la vie de sa créatrice, la série débute son pilote avec le personnage d'Hannah qui partage un repas au restaurant avec ses parents, exceptionnellement en visite à New York. La première image que nous avons d'elle, c'est un plan serré sur son visage : de sa bouche débordent des spaghettis et de l'huile s'accroche aux coins de ses lèvres, qu'elle essuie du bout des doigts. À sa mère, assise en face d'elle, qui lui reproche de manger trop vite, Hannah rétorque simplement : « I'm a growing girl. » (*Girls*, ép. 1 : 0:22) Ces paroles, les toutes premières du personnage d'Hannah, donnent des indications claires sur la manière dont nous devons aborder la série qui se déploiera durant 62 épisodes. D'abord, on comprend que le personnage d'Hannah s'insère en quelque sorte dans la tradition du *Bildungsroman*, puisque *Girls* se dessine comme le récit de formation d'Hannah, appelée à découvrir les grands événements de l'existence : la mort,

la (re)naissance, l'amour, la haine, l'altérité, l'amitié, l'échec. Or, *Girls* s'inscrit dans une seconde tradition cinématographique, autrement plus significative, qui est celle des récits de « gang » de filles qui se rebellent contre l'autorité. De *Thelma et Louise* à *Bad Girls*, en passant par les *Spring Breakers* et les filles du *Bling Ring*, jusqu'aux aventures de *Ladybird*, Lena Dunham se glisse dans cette constellation de jeunes femmes refusant ce qui est attendu d'elles⁸¹. Si Hannah Horvath est une « growing girl », elle demeure d'abord et avant tout une « girl » qui décline sa vie comme elle le souhaite.

De plus, cette tournure de phrase d'Hannah Horvath, jointe à l'action de manger avec urgence et appétit, recadre le corps dans ce qu'il a de plus concret — un corps qui se nourrit pour grandir — et campe ainsi l'un des enjeux au centre de la série. Dans *Girls*, le corps des femmes n'est pas en pleine croissance, comme le laisse entendre la protagoniste; plutôt il se répand, il déborde partout; en expansion constante, il occupe tout l'espace, du texte comme de l'écran. On n'a qu'à penser aux nombreuses scènes de sexe ou de simple nudité, ou encore aux multiples références au poids d'Hannah⁸². D'ailleurs, contrairement à *Sex and the City*, série à laquelle *Girls* a été systématiquement comparée⁸³, le lieu symbolisant la rencontre entre les quatre filles

⁸¹ Pour une analyse en profondeur de la figure de la jeune fille dans la série de Lena Dunham, voir Delvaux, 2018.

⁸² Plus souvent qu'autrement, quand la série aborde le poids d'Hannah dans la diégèse, elle le fait en s'éloignant des connotations négatives qui accompagnent trop souvent ce genre de corps débordants. Pensons à une scène de la première saison dans laquelle Hannah renoue des liens avec son ancien petit ami, Elijah. Ils se donnent rendez-vous dans un bar et, après les salutations de formalité, elle lui demande s'il trouve qu'elle a changé. Poli, il la questionne à savoir si elle a perdu quelques kilos depuis l'université, ce à quoi elle répond : « I mean, if I have, it's only a few pounds. I think people just remember me fatter. So... » Il rétorque sans hésiter, sincère : « Oh, no, Hannah. You were never fat. You were soft, and round, like a dumpling. » (*Girls*, ép. 3 : 14:07) Ce faisant, la série détourne la scène habituelle où une personne complimente une autre sur sa perte de poids, comme si c'était l'ultime norme à atteindre. Ici, Elijah pose la question habituelle, mais n'y attache aucune appréciation esthétique. Au contraire, à ses yeux, le fait que les kilos fluctuent ne change rien. Hannah reste la même : délicieuse comme les petites bouchées fourrées asiatiques qu'ils prendraient sûrement grand plaisir à dévorer goulûment ensemble.

⁸³ On pourrait dire que la comparaison est inévitable, et même souhaitée par Lena Dunham qui fait de l'une de ses *girls* une fan avide de la série culte. Dès le premier épisode, Dunham pose cet intertexte en nous présentant le studio de Shoshanna, sur les murs duquel trône une immense affiche de la série soeur. Devant l'air dubitatif de sa cousine qui n'en a jamais entendu parler, elle se lancera dans une longue comparaison : « You know, you're funny because you're definitely like a Carrie, but with, like, some Samantha aspects and Charlotte's hair. That's, like, a really good combination. I think I'm definitely a Carrie at heart, but, like, sometimes... sometimes Samantha kind of comes out. » (*Girls*, ép. 1 : 8:15) À l'image de Shoshanna qui m'apparaît se tromper dans son association, il me semble que la comparaison

n'est pas un lieu public (dans le cas de *Sex and the City*, il s'agit bien souvent d'un restaurant lumineux pour le brunch dominical, ou d'un club branché de Manhattan), mais plutôt l'espace privé par excellence : la salle de bain brooklynoise, dans tout ce qu'elle a d'exigu, de terne et d'un peu sale. Le pilote se poursuit en effet avec une scène où Marnie et Hannah se retrouvent ensemble dans la salle de bain de leur appartement, présentant ainsi aux spectatrices et aux spectateurs la première scène parmi tant d'autres où les personnages évolueront conjointement dans cet espace du quotidien pourtant habituellement solitaire. Ces scènes de salle de bain ponctueront la suite de la série, jusqu'à en devenir une sorte de signature. Cette pièce sera témoin de leurs confidences, de leurs réconciliations, de leurs trahisons et — dans l'avant-dernier épisode — elle sera le lieu de leur séparation. Dans la première scène de cette série, Hannah prend son bain en déjeunant d'un cupcake, alors que Marnie se rase les jambes, enveloppée dans une serviette et assise sur la baignoire, près de son amie. Elles discutent des problèmes amoureux de Marnie. Hannah est dans le bain, son corps vautré contre le bord et ses cheveux en bataille pendant qu'elle engloutit son petit gâteau, laissant les miettes tomber au sol. Marnie, elle, est recroquevillée, les jambes serrées et ses cheveux disciplinés dans une tresse, son corps tout en retenue. Cette scène brosse non seulement un portrait clair du personnage de Marnie — traditionnelle, plus prude, soucieuse des apparences —, mais elle expose aussi, par contraste, l'importance qu'aura le corps d'Hannah dans la série. Le personnage joué par Dunham est à l'image de son corps : débordant, dévorant et affamé, et sans aucune honte devant ces caractéristiques si peu valorisées lorsque manifestées par un corps ou un intellect assignés féminins. Pour Dunham, le fait de se dénuder constamment, de filmer ses personnages nues ou à demi nues, de montrer les bourrelets que l'on empoigne après l'amour ou les collants qu'on relève sans élégance sous la jupe est un choix délibéré et politique :

s'arrête là. En effet, plus la série se déploiera, plus il sera évident que Shoshanna n'a rien d'une Carrie ni d'une Samantha, mais qu'elle se fait davantage l'amalgame survolté d'une Charlotte mêlée d'une Miranda. Plus sérieusement, j'entends par là que si *Girls* pose d'emblée son intertexte avec *Sex and the City*, elle s'affaire ensuite à s'en détacher, épisode après épisode. Les filles de *Sex and the City* sont élégantes, *glamour*, socialement établies. Elles savent ce qu'elles cherchent, ce vers quoi elles tendent : une relation épanouie avec un homme riche dans une félicité drapée de style et de haute couture. Celles de *Girls* portent des vêtements non-griffés qui semblent agencés tant bien que mal dans une friperie du coin et elles enchaînent les boulots peu gratifiants et les échecs amoureux. Et, entre elles, une seule constance amoureuse : l'amour qui les lie les unes aux autres.

I think my motives are varied. There's a part of me that goes, « You think I'm chubby? Well, LOOK AT ME NAKED. » Then there's also sometimes some feeling of rage. Where it would be fine for you to do it if you had a more traditional body—but you don't, so you shouldn't. Like fat girls should know to keep their clothes on. And [as a woman], you're not allowed to be fine with yourself. There's one day, in 7th grade—when you're, like, 12—when it stops being OK to say nice things about yourself. When you're little you can be, « I love my dress! I'm beautiful! » Then a day comes where all your friends are like, « Don't you know that's not OK? » When you get a compliment now, you must be like, « No! I'm so fat and hideous! » (Moran, 2012b)

La jeune cinéaste plonge volontairement dans les zones d'inconfort qu'un corps comme le sien provoque. Elle joue avec les discordances qu'il engendre, exerçant une sorte de performance corporelle par laquelle elle refuse de faire ce qu'on attend d'elle : il ne faudrait pas qu'elle en montre la peau adipeuse? Elle la dénude le plus possible, laissant paraître cellulite et poignées d'amour. Il faudrait qu'elle revête des habits appropriés à sa silhouette? Elle choisit des coupes et des matières qui en soulignent les soi-disant imperfections. Il faudrait qu'elle se trouve laide? Elle affirme haut et fort tout le respect et l'amour qu'elle porte à son corps et à sa personne. Lena Dunham expose son corps sans retenue et s'abstient d'en être juge ou bourreau. Ainsi, j'ai envie de l'envisager comme un corps métonymique, pour le dire avec Martine Delvaux, l'une des chercheuses à s'être arrêtée en détail à la performance corporelle qu'offre Dunham dans sa série (2018 : 226), c'est-à-dire un corps dont la présence sous-entend davantage; un corps qui se remarque justement par l'anomalie — le sursaut — qu'il crée dans le discours : autant dans le discours — intime — de celle qui l'articule que dans celui de ceux qui, tout autour, le police. Quand Dunham exhibe son corps, quelque chose, derrière lui, reste encore à nommer : ce qu'on impose aux corps des femmes, ce qu'on leur interdit ou ce qu'on exige d'eux. Voilà sa contemporanéité.

Avec *Girls*, mais aussi dans ses articles, ses balados et ses livres, Lena Dunham nous invite constamment à entrer avec elle dans son « territoire de soi », cet espace que lui permet l'exploration de sa propre corporalité. S'amusant à souligner, et même à exagérer ses imperfections, elle en vient à représenter « a “failed” piece of art » (2017 : 219), comme dira d'elle l'écrivaine et chroniqueuse Anne Helen Petersen, une œuvre d'art qui confronte le public qui la regarde à ses propres préjugés : « Dunham is essentially daring the audience to find it

gross—and then examine that reaction.» (*ibid.* : 225) Lena Dunham ne « réussit » jamais entièrement. Quelque chose chez elle reste de l'ordre de l'inachevé, de l'imparfait. Il en est ainsi de son livre. Dès le premier chapitre, elle impose ce corps fuyant, en perte de contrôle. Un corps-étranger qui gêne, qui paralyse, qu'il faut traîner parfois comme un boulet, une cicatrice apparente. Dans une introduction-fleuve au rythme quasi essoufflant montrant l'urgence de dire le corps, l'auteurice de 28 ans ouvre son récit en écrivant : « I am twenty years old and I hate myself. My hair, my face, the curve of my stomach. The way my voice comes out wavering and my poems come out maudlin. » (2014 : xi) Grâce à l'utilisation d'un présent narratif dont elle ne se servira plus, ensuite, pour le reste du récit, préférant l'usage plus classique de l'imparfait pour ses allers-retours mémoriels, Lena Dunham nous immerge *ipso facto* dans un rapport à son corps qui est tout sauf formaté ou *glamour*. Le corps devient celui qui tombe et qui parfois, même, trahit : « I am hideous. I am going to be living in a mental hospital by the time I am twenty-nine. I will never amount to anything. » (*ibid.* : xii) Dans l'imaginaire qu'elle construit autour de son corps, Dunham embrasse cette idée selon laquelle « l'intime désigne un apprentissage de la précarité » (Fœssel, 2008. : 143). Elle joue constamment sur ces deux pôles : l'intime et le précaire. Elle n'a pas peur d'en sortir un peu plus fragilisée, un peu plus morcelée : « There is so much I've shared, and so much that's been crushed by the sharing. I never mourned it, because it never mattered. » (Dunham, 2014 : 76-77)

Les prochains chapitres seront consacrés au corps de Dunham tel qu'il se déploie, intime, dans son écriture autobiographique, mais je me permets déjà un arrêt sur image afin de souligner d'ores et déjà la manière dont il s'articule sur le plan visuel et médiatique, c'est-à-dire sur les réseaux sociaux auxquels Dunham participe. Il faut dire que les nombreuses études portant sur l'histoire, la poétique ou la politique des écrits de soi (journaux intimes, correspondances, mémoires, autobiographies, carnets, etc.) se concentrent en grande majorité sur la part *écrite* d'intime qui s'y développe⁸⁴. Pourtant, le discours autobiographique qui se met en place au cœur

⁸⁴ Pensons à des ouvrages qui se sont imposés dans le paysage théorique de l'études des écritures de soi tels que *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune, *Les écritures du moi* (1991) de Georges Gusdorf ou encore la *French Autobiography: Devices and Desires* (1993) de Michael Sheringham. On pourrait aussi penser aux explorations de Michel Foucault autour de la question du dévoilement de soi (*L'herméneutique du sujet* (2001) ou *Le gouvernement de soi et des autres* (2008)) ou à celle de Jérôme Meizoz autour de la question de posture littéraire : *Postures littéraires : mises en scène modernes de*

des multiples profils sur différents réseaux sociaux montre combien intime, récit de soi et médias ne sont pas incompatibles. Davantage, comme le remarque Mylène Bédard et Mélodie Simard-Houde, il est primordial de commencer « à voir des intersections importantes entre l'intime et la culture médiatique » puisque dans leur rencontre s'élabore « la relation entre soi et l'autre [...], c'est-à-dire entre le sujet (son intimité) et la collectivité, le monde extérieur, politique, social, ou encore entre le sujet et l'intimité d'un Autre » (2018).

Dès lors, le fait de se décliner sur les réseaux sociaux — d'être *visible* — n'entre pas forcément en contradiction avec l'élaboration d'une posture d'énonciation intime. On l'observe clairement chez Lena Dunham, où la page Instagram autant que l'écriture deviennent une toile sur laquelle foisonnent les pans de l'intimité de la jeune star. Là, comme dans ses écrits, il est question de cette esthétique de l'intime comme « apprentissage de la précarité ». Se multiplient les clichés de son chien, de son amoureux, et les vieilles photographies de ses parents, de son frère Cyrus, de ses amies. On retrouve bien quelques photos officielles de gala et autres événements publics où Dunham prend la pose en grande pompe, mais elles demeurent marginales à côté des autres clichés ordinaires de son quotidien extraordinaire. Ça et là, dispersés, comme pour nous rappeler qu'il existe au-delà de tout le reste, des fragments de son corps : de gros plans de son ventre ou de sa nuque; des photographies de son bas ventre dans une salle d'examen gynécologique; des égoportraits en sous-vêtements qui laissent voir la cellulite, la pilosité, les bourrelets; le détail de sa peau tatouée à répétition dans le dos, sur les hanches, juste sous les seins; les cicatrices laissées par les interventions chirurgicales. Ce corps qu'elle semble pourtant avoir montré sous toutes les coutures imaginables, elle continue à le déplier, à l'exhiber, à nous le partager tantôt fragile dans la maladie, tantôt complice en amour, tantôt aimé, tantôt négligé; mais toujours imparfait et morcelé.

*

l'auteur (2007) et *La fabrique des singularités. Postures littéraires II* (2011). Or, lorsque vient le temps de s'intéresser à l'élaboration d'un intime autobiographique sur les nouvelles plateformes d'énonciation que forment les réseaux sociaux, ces références, bien qu'elles ne soient pas inexistantes, fondent comme une peau de chagrin.

Agamben conclut que « seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, la sombre *intimité* » (2008 : 21, je souligne). À la lueur du détour effectué autour de la persona de Lena Dunham, j'ai envie de lire cette proposition en écho avec Michaël Fœssel puisque c'est justement dans l'intime — de leur corps, de leur parole — que les féministes pop se font le plus faillibles. À l'instar du corps de Lena Dunham, je crois que c'est lorsqu'elles deviennent ces « œuvres d'art ratées » que les féministes pop peuvent exister autrement qu'en étoiles montantes, et être comprises et envisagées comme contemporaines. C'est là et seulement là qu'elles risquent la chute salvatrice qui les projette — momentanément — en bas de leur piédestal. Que cette chute soit involontaire — un geste qu'elles poseront, une parole qu'elles proféreront et qui mettra à mal l'image qu'elles échafaudent — ou délibérée importe peu. Lorsque ces moments adviennent, ils causent une interférence dans le système. La lumière de leur aura fluctue, et cette variation, aussi fugace soit-elle, a le potentiel de nous faire prendre conscience de notre aveuglement. Qui plus est, une fois l'état initial rétabli, une trace perdure. Celles que l'on contemplait une minute auparavant ne sont plus exactement les mêmes. À l'instar d'un halo lumineux persistant sur notre rétine, les féministes pop amènent dans leur sillage une part d'ombre, devenant à la fois l'image et son négatif, étoiles filantes et étoiles tombantes. Comme l'écran de DEL de mon téléphone cellulaire m'éblouissant au réveil avec son lot de nouvelles décevantes, ces instants de ratage, dans les multiples formes qu'ils peuvent prendre, viennent perturber le spectacle en cours. Dans notre œil subsiste une empreinte de quelque chose qui a déjà disparu, mais qui pourtant reste là, suspendu devant nos yeux et anachronique à la manière des tours jumelles dans l'horizon new-yorkais. C'est grâce à cette part d'ombre que les féministes pop sont contemporaines. Et c'est par celle-ci qu'elles participent du spectacle tout en y opérant un *glitch*, obligeant ainsi ceux ou celles qui le regardent à cligner des yeux.

3.4 Avec elles

Faire une lecture contemporaine du populaire chez les féministes du show-business, c'est accepter d'abandonner mes résistances pour m'insérer dans ces moments de manque; c'est placer mon regard au creux de ces ruptures que l'on préfère écarter comme une donnée aberrante dans la statistique de leur féminisme, pour les considérer plutôt comme des variables importantes,

cruciales, de la formule d'ensemble. Une certaine portion des blagues d'Amy Schumer exhalent un racisme ordinaire? Lena Dunham défend un collègue contre les accusations d'agressions sexuelles qui pèsent contre lui avant de se rétracter? Ilana Glazer et Abbi Jacobson réalisent un épisode de *Broad City* contenant des stéréotypes transphobes? Que faire? Ce n'est pas évident. Le réflexe se résume souvent soit à leur pardonner aveuglément en balayant du dos de la main leurs manquements, soit à s'empêcher de les aimer complètement parce qu'il y a eu *ça*, cet instant, ce geste, cette erreur : « We need so very much, and we hope women with a significant platform might be everything we need—a desperately untenable position. » (Gay, 2014 : 313) Et si l'amour, justement, est ce qui m'empêche de tomber dans cette posture insoutenable qui fait que l'on attend des féministes pop qu'elles soient tout en même temps, pour tout le monde? De plus, comme le démontre Nathalie Heinich, puisque les communautés de fans ou, plus largement, les personnes consommant de la culture pop sont majoritairement des personnes s'identifiant comme femmes⁸⁵; et puisque la critique — académique, culturelle, etc. — en a parfois fait sa cible rêvée en les targuant de simplistes, de superficielles ou de populaires (!), le fait de laisser une place au « vocabulaire de l'amour » (Heinich, 2012 : 523) dans une réflexion autour de la visibilité et de la célébrité est un geste de résistance en soi. C'est le début d'une critique de la pop « au féminin ». Alors, comme Roxane Gay qui embrasse son étiquette de mauvaise féministe, je veux aimer les femmes en pop — celles qui s'en réclament, celles qui y évoluent — dans tout ce qu'elles ont de polyphonique, de fluctuant, de paradoxal, d'inconstant. Réfléchissant à ce qui l'a menée au féminisme, Martine Delvaux souligne que, aux côtés des femmes de tête réelles de sa vie, se tiennent toutes ces femmes de la télé qui ont peuplé son enfance. Elle conclut en disant : « La télé a été mon école, pour le meilleur et pour le pire. C'est pour cette raison, sans doute, que je ne me méfie pas de la culture populaire. Mon élan premier, c'est de l'aimer. » (2018 : 254) Pareillement, je veux aimer les féministes pop non pas *en dépit* de ce qu'elles ont d'imparfait — de ce qui cloche —, mais les aimer en reconnaissant leurs fractures pour ce qu'elles ont de semblable aux miennes : « Like most people, I'm full of contradictions, but I also don't want to be treated like shit for being a woman. I am a bad feminist. I would rather be a bad feminist than no feminist at all. » (Gay, 2014 : 318) Je suis féministe. Ce n'est pas grâce à elles, mais ce n'est pas non plus sans elles. Mon féminisme se dessine simplement avec elles à l'horizon.

⁸⁵ Se référer aux nombreuses études qu'elle cite aux pages 521 à 523 de son ouvrage (2012).

CHAPITRE IV

MÉDUSES MODERNES

Folly is an unruly woman; she is simple and knows nothing.

Holy Bible, New International Version

Plaire aux hommes est un art compliqué, qui demande qu'on gomme tout ce qui relève de la puissance.

Virginie Despentes, *King Kong Theory*

4.1 Introduction

Automne 2017. Depuis que s'est déchaînée la déferlante #MeToo, le premier geste que je pose au réveil est de prendre mon téléphone et d'y passer en revue les nouvelles. C'est devenu une sorte d'obsession. Je dois m'imprégner de la colère de toutes ces voix qui, à travers le globe, se lèvent contre des années de violences qui sont tout sauf ordinaires. J'en fais un rituel, même si les lire, c'est aussi sentir quelque chose en moi se briser à répétition. Je pleure beaucoup, à des moments inattendus : en écoutant la radio dans la voiture, alors qu'on recense un documentaire présenté dans un festival de cinéma montréalais et portant sur un artiste dont — c'est un détail parmi d'autres dans le récit cinématographique — la fille a été violée, puis abandonnée dans une carrière de l'est de la ville où elle mourra de froid trois jours plus tard. Je pleure au travail, en tombant par hasard sur une vidéo relatant les témoignages d'une centaine d'athlètes abusées par leur médecin soignant; dans le métro, quand je reçois le texto d'une amie qui me dit que les ressources humaines refusent de lui spécifier où en est sa plainte pour harcèlement sexuel et qu'elle est terrorisée à l'idée d'avoir à recroiser son agresseur sur leur lieu de travail commun. Mais ces larmes spontanées engendrent aussi en moi quelque chose qui me garde de les retenir, de les contenir : une brèche, une ouverture par laquelle perce enfin une lumière.

Novembre 2017. Le réveil sonne. Je m’extirpe du sommeil, puis saisis mon téléphone, comme tous les matins. J’ouvre machinalement l’application qui rassemble mes fils de nouvelles. J’ai à peine le temps de m’y consacrer que l’alerte d’un message d’une amie vient momentanément masquer mon écran : « Regarde ce que “ta meilleure” a encore fait. Ça commence à être gênant de la défendre. » Son message est suivi d’un lien vers un article. J’appuie sur le lien, même si je redoute ce que je vais y trouver. On y relate que Lena Dunham et sa productrice, Jenni Konner, viennent d’émettre un communiqué officiel exprimant leur appui envers l’un des auteurs de *Girls*, Murray Miller, accusé d’agression sexuelle. Dans ce communiqué, elles reconnaissent laconiquement l’importance des dénonciations et de la force du mouvement #MeToo, avant d’affirmer que les allégations pesant sur leur collègue s’inscrivent malheureusement parmi les trois pourcents de fausses dénonciations faites chaque année.

Je ferme l’écran de mon téléphone. J’aimerais n’avoir jamais lu cela. J’aimerais pouvoir ignorer cette donnée. J’ai peur de ne pas réussir à l’expliquer et que tout tombe en miettes.

Pourquoi finissent-elles toujours par me décevoir?

*

Tout en étudiant les féministes pop, j’ai souvent le sentiment de jouer la conciliatrice : entre les hypothèses que j’énonce et les données qu’elles m’offrent à analyser; entre mes convictions féministes et le plaisir que j’éprouve à consommer leurs différentes créations; entre mon amour pour elles et la déception qu’elles m’occasionnent trop souvent.

Et si la solution se trouvait là, justement, dans les contradictions, et qu’il me fallait arrêter de les fuir pour plutôt les investir? À la lumière de certains des gestes ou des paroles des féministes pop, il s’agit d’analyser comment ce qui les rend parfois difficiles à aimer est peut-être, d’un même coup, ce qui permet de contrer leur absorption par le système spectaculairement lucratif auquel elles participent. En lisant ces moments de rupture en parallèle avec la figure de Méduse, j’aimerais suggérer que ces instants où leur image de soi connaît des ratés — c’est-à-dire ces moments où les féministes pop nous déçoivent, nous déçoûtent, nous fâchent —, forment des

brèches dans leur persona qui leur permettent d'apparaître autrement qu'en tant que simples incarnations d'un spectacle aussi éblouissant qu'incessant.

Et d'un même souffle, peut-être, saurai-je trouver comment, moi, je veux les aimer...

4.2 Ces femmes qui déplaisent

Ces vedettes qui déçoivent ou qui choquent, qui passent du « trop » au « pas assez » le temps d'un gazouillis ou d'une une de tabloïds; ces féministes pop qui aiment se donner en spectacle, mais qui, parfois, ne parviennent qu'à exister en œuvres d'art ratées... il me semble que quelque chose de l'ordre de l'*in-aimable* apparaît, une présence — une féminité, peut-être — qui ne peut pas être aimée ou que l'on ne veut *plus* aimer. Même les plus fervents défenseurs de Roseanne Barr ont difficilement excusé son comportement le jour du scandale de l'hymne national; quelque chose, alors, s'est brisé autour de sa persona et ne s'est jamais réellement rétabli. Elle avait commis l'innommable⁸⁶; elle ne méritait plus l'amour de ses fans⁸⁷. Dans un portrait qu'elle fait

⁸⁶ Vingt-six ans après la performance de Barr, les réactions autour des protestations « Take a knee » ont autrement rappelé l'aspect sacré de l'hymne national aux États-Unis, particulièrement lorsque performé lors de rassemblements sportifs. En effet, le 14 août 2016, Colin Kaepernick, le corps-arrière des 49ers de San Francisco, pose un genou au sol durant l'hymne national afin de protester silencieusement contre les iniquités raciales et la brutalité policière au pays. Rapidement, de nombreux athlètes professionnels – particulièrement au sein de la National Football League (NFL) – lui emboîtent le pas. Malgré un certain support populaire, le ressac est fort. Kaepernick est considéré comme un traître, il reçoit des menaces de mort et – sans surprise – il ne sera engagé par aucune équipe à la fin de son contrat avec les 49ers cette année-là. À l'image de la controverse qu'il soulève, le mouvement recevra les opprobres de personnages publics pourtant reconnus pour leur progressisme, comme la juge à la Court Suprême Ruth Bader Ginsburg qui jugera initialement la protestation comme « dumb and disrepectful », avant de se raviser et d'offrir ses excuses, tout ceci nous rappelant que ne touche pas au *Star-Spangled Banner* qui veut.

⁸⁷ En 2018, la chaîne ABC a annoncé le retour de son sitcom éponyme, *Roseanne*. Les premiers épisodes ont engrangé des côtes d'écoute faramineuses – un exploit d'autant plus remarquable à une époque où la télévision n'est plus le médium de choix dans les foyers nord-américains. Mais à peine la série a-t-elle repris du service qu'elle a été annulée, malgré la popularité qu'elle rencontrait auprès de téléspectatrices et de téléspectateurs représentant l'Amérique plus conservatrice de Donald Trump. Un soir, Barr a partagé un gazouillis hautement raciste sur Valerie Jarrett, une conseillère de Barack Obama durant sa présidence. En quelques heures, ABC a annoncé le retrait de l'émission et son président a affirmé dans un communiqué de presse que « Roseanne's Twitter statement is abhorrent, repugnant and inconsistent with our values » (Koblin, 2018). Ce dernier scandale à l'agenda de Barr a montré que, depuis trop longtemps déjà, deux Roseanne cohabitaient dans l'espace public, l'une permettant de pardonner à l'autre : la première, l'héroïne de la classe moyenne ne redoutant pas de dire haut et fort ce que personne ne veut entendre ; et la deuxième, une personne rongée par des théories conspirationnistes et racistes dont la présence sur les réseaux sociaux est erratique et violente.

d’Amy Schumer, la journaliste Monica Heisey explore les facteurs ayant contribué à son succès fulgurant sur la scène humoristique étatsunienne et conclut que « one of the reasons Schumer is so popular is that she’s managed to transcend (or at least avoid) the “debate” around likeability that has plagued other female stars » (2015). Quelle est-elle, cette amabilité que la journaliste dénote chez l’humoriste? Que fait Schumer pour être plus « likable » que d’autres femmes en humour (Bridget Everett, Sarah Silverman, Leslie Jones, etc.) ou que Lena Dunham ou Mindy Kaling, à Heisey la compare? Et encore plus : pourquoi les femmes en pop auraient-elles besoin d’être aimables? Il me semble pourtant que nombre de personnages ou de personnalités masculines « unlikable » peuplent notre imaginaire et notre quotidien, sans qu’on leur ait pour autant tourné le dos. On n’a qu’à penser à des hommes en fiction comme Jay Gatsby dans *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, à celui de Holden Caulfield dans *Catcher in the Rye* de J. D. Salinger ou, dans un registre plus contemporain, au personnage de Severus Snape dans les *Harry Potter* de J. K. Rowling, des hommes qui se sont tous imposés comme des personnages clés de la littérature. Du côté du cinéma ou de la télévision, les exemples ne manquent pas non plus : le personnage de Sherlock Holmes tel qu’incarné par Robert Downey Jr. et Benedict Cumberbatch, Jordan Belfort, le sociopathe du *Wolf of Wall Street* qui est campé par Leonardo DiCaprio et, bien sûr, le très haïssable Dr House de la série éponyme. Et quand on s’extirpe de la fiction, le constat reste le même : a-t-on jamais vu Frédéric Beigbeder ou Michel Houellebecq, dont les personnalités publiques sont loin de faire consensus, souffrir d’une baisse de reconnaissance littéraire substantielle?

Ce que ce survol dévoile, c’est que, si l’on est un homme (en pop, en art, en politique), le fait de ne pas être aimé n’entraînera pas forcément un échec — populaire ou critique. Pour les femmes, les règles du jeu ne semblent pas les mêmes. Pour le comprendre, il faut revenir aux traits de caractère que se partagent, en tout ou en partie, les personnages réels et fictifs qui viennent d’être cités : vulgarité, absence de tact, rudesse, froideur, égocentricité, esprit calculateur, manque d’empathie, alcoolisme, mégalomanie...; autant de caractéristiques qui sont considérées comme contraire à l’apanage de la féminité. Chez un protagoniste masculin, de telles propriétés feront de lui un antihéros; une protagoniste féminine, quant à elle, se verra réduite à

des tropes comme celui de l'hystérique, de la jeune écervelée, de la femme castrante, de la folle, voire de la féministe radicale⁸⁸. Comme le pose très simplement Roxane Gay :

in literature, as in life, the rules are all too often different for girls. [...] An unlikable man is inscrutably interesting, dark, or tormented, but ultimately compelling, even when he might behave in distasteful ways. [...] When women are unlikable, it becomes a point of obsession in critical conversations by professional and amateur critics alike. Why are these women daring to flaunt convention? Why aren't they making themselves likable (and therefore acceptable) to polite society? (2014 : 88)

Cet inamabilité m'apparaît s'exprimer chez les féministes pop de deux manières qui ne s'excluent pas mutuellement : parfois de façon consciente, c'est-à-dire dans l'expression d'une volonté claire de ne pas se plier aux règles qu'on réserve habituellement aux femmes dans le show-business; parfois de façon accidentelle, c'est-à-dire lorsqu'adviennent ces moments où elles faillissent à être les rôles modèles qu'on aime croire qu'elles sont.

4.2.1 Amy Schumer : un humour qui menace

Selon Monica Heisey, si Amy Schumer sait se rendre aimable — désirable —, c'est qu'elle respecte les conventions en développant sa persona et son humour autour du trope de la « hard-drinking party girl⁸⁹ » qui plaît à l'auditorat encore majoritairement masculin de la scène humoristique nord-américaine plutôt que d'élaborer une personnalité scénique qui serait sous le mode de la confrontation. Or, comme elle en témoignera à de nombreuses reprises en entrevue, ce personnage qu'elle met en place dans ses créations (et qu'elle s'est d'ailleurs réapproprié *après*

⁸⁸ Soulignons que, à même le mouvement féministe, certaines femmes se sont revendiquées de cet inaimable. On peut penser à Valerie Solanas que le manifeste *SCUM Manifesto* et la tentative d'assassinat sur Andy Warhol ont propulsée comme féministe ennemie publique numéro un.

⁸⁹ Le trope de la « hard-drinking party girl » ou « drunk party slut » pourrait se traduire par « fille fêtarde » ou « fille de party ». La fille fêtarde est un peu fainéante, insouciant, chaotique, désinhibée, toujours prête à boire ou faire la fête. Peu pudique et sans inhibitions, elle canalise un fort désir sexuel qu'elle dirige souvent vers le protagoniste masculin, mais elle en est rarement le « love interest » (l'objet d'amour). En bref, elle représente cette belle fille à la répartie salace qu'on aime désirer, avec qui on rêve de passer une folle nuit d'aventures irréfléchies, mais qu'on laisse derrière, au petit matin, une fois la fête terminée. Dans l'univers de la comédie, on peut penser, par exemple, au personnage récurrent de « Drunk Girl » qui apparaissait dans les sketches de Saturday Night Live de 2001 à 2003 : des yeux à demi fermés, des paroles confuses et incompréhensibles, des jurons et, souvent, un soutien-gorge dévoilé en fin de sketch.

qu'elle en ait été affublée par les médias à la suite de ses premières blagues à thématiques sexuelles) n'a que peu à voir avec sa personnalité « réelle », mais ouvre toutefois la porte à beaucoup de libertés de la part des interviewers, fans ou collègues de plateau. Le vieux cliché se répète : une femme charnellement épanouie est une femme disponible pour la conquête, pour la domination. Schumer en évalue toute l'ampleur lorsqu'elle part en tournée promotionnelle pour le film *Trainwreck* (2015), qu'elle scénarise et dans lequel elle joue le rôle principal d'une célibataire sexuellement aventureuse, redoutant la monogamie et l'engagement : « The slut-shaming was off the charts. [...] Some interviewers brought this vibe: *Well, you talk about sexual subject matter in your movie, so I can say anything I want to you.* Which made me want to shower for the rest of my life. » (Schumer, 2016a : 267)

Or, Amy Schumer ne tolère pas les débordements et les manquements que justifieraient, soi-disant, les personnages qu'elle incarne, et quoi qu'en dise Heisey, je crois que c'est là qu'elle se rend malgré tout « unlikable ». Elle construit son rôle pour mieux s'en extirper, pour mieux le récuser et en exposer les rouages. Ainsi, quand son editrice lui fera le commentaire qu'elle paraît « too unlikable » dans le premier jet de son livre, elle lui répondra simplement : « I'm not trying to be likable. » (Brookes, 2016) Elle refuse le jeu tel qu'il a toujours été joué. Elle ne sera pas la « drunk party slut » qu'on laissera cuver son vin, le lendemain de la fête, seule; celle dont on aura vaguement pitié bien qu'elle nous ait permis d'oublier nos vies mornes le temps d'une nuit. Elle réécrit le trope : elle s'amuse jusqu'au bout de la nuit, sans personne pour lui dicter quoi dire, que faire, quand arrêter, et elle ne le fait pour personne d'autre qu'elle-même. En fait, Amy Schumer rappelle constamment aux hommes qui la consomment (car son public a longtemps été largement masculin) que son corps n'est pas à leur disposition. C'est cela qui est en place, lorsque, en tournée à Stockholm pour un spectacle solo, elle expulse sans aucune hésitation un spectateur qui lui manque de respect. Ce soir-là, un homme faisant partie du public lui coupe la parole en plein monologue d'ouverture en criant « Show us your tits ». Amy Schumer s'interrompt, identifie le tapageur pour que toute la foule voit bien à qui elle s'adresse et lui répond, d'un ton faussement mielleux : « That's really cute, but if you yell out again, you're going to be yelling "Show your tits" to people in the parking lot, because you're going to get thrown out, motherfucker. » (Schumer, 2016b) Quand il hurle malgré tout une seconde insulte sexiste, Schumer appelle la

sécurité qui montrera alors le chemin de la sortie au perturbateur pendant que l'humoriste confiera, à son public ravi : « I'll show my tits when I want to. » (*ibid.*)

Cet incident, pourtant d'apparence banale, mérite d'être regardé de plus près afin de saisir en quoi Schumer, en gérant la situation de la sorte, déjoue les règles habituelles du jeu. Il faut savoir que riposter aux potentielles personnes chahuteuses du public (les « hecklers ») fait partie de la tradition du *stand-up*; davantage, un soir de spectacle, le talent d'un ou une humoriste sera officieusement évalué par rapport à la rapidité et la qualité de sa répartie lors de ces interruptions : que ce soit des retardataires, une personne avec un rire distinctif ou une personne chahuteuse, ces éléments perturbateurs doivent être désamorçés avec brio par celui ou celle qui se donne en spectacle. Or, ce genre d'interventions est doublement périlleux pour une humoriste féminine. D'abord, il faut rappeler que les femmes sont depuis des lustres la cible du rire : ironistes, satiristes, humoristes; la féminité a le dos large. Dès l'instant où une humoriste monte sur scène, elle conteste son statut d'*objet* de la blague pour se positionner en *sujet* faisant rire, et, « de spectatrices de l'humour des autres, elles deviennent *productrices*, parties prenantes de cet humour » (Joubert, 2002 : 24, je souligne.) Car susciter le rire, c'est posséder un pouvoir. L'humoriste — masculin ou féminin — exerce une influence sur son public. Le sujet qui fait rire détient toutes les cartes dans son jeu, et même quelques frimes. Il connaît les blagues, il sait où se dirige le sketch. Il donne le coup final — le *punch line* —, il enfonce le clou de la blague à la force, à la vitesse et à la profondeur qu'il désire. Si l'humour peut servir à briser le silence, ce qui lui confère un pouvoir libérateur, n'oublions pas qu'il peut aussi se transformer en pouvoir d'oppression lorsqu'il est utilisé, à l'inverse, pour faire taire, comme lorsqu'on dira à cette femme à qui on a tenu des propos ou des gestes déplacés : « Voyons, ce n'était qu'une blague. » C'est donc sans surprise que l'humour et la prise de pouvoir se partagent des qualités encore traditionnellement associées à la masculinité — la hardiesse, la dominance et l'assurance — que l'on valorise moins chez une humoriste. Et celles qui osent s'en revendiquer risquent davantage que leurs collègues masculins, car leur pouvoir est altéré du simple fait qu'elles sont des femmes. Avant même d'avoir parlé et d'être évaluées pour ce qu'elles diront ou ne diront pas, elles seront toujours entendues pour ce qu'elles *sont*. Là où les humoristes masculins font de l'humour

universel, les humoristes féminines font de l'humour « de (bonnes) femmes »⁹⁰. Dès lors, lorsqu'une femme fait rire, elle transgresse et se met en danger : « Especially when initiated by a woman, humor *is* risky. [...] Comedy is itself an aggressive act; making someone laugh means exerting control, even power. But a woman cannot come off as over-aggressive or she will lose. » (Barreca, 1991 : 19) Que risque-t-elle de perdre, au juste? Son intégrité, sa popularité, son succès, sa carrière; elle risque tout cela si elle s'aliène son public qui n'est pas sans pouvoir, lui non plus. Au pouvoir de faire rire s'oppose celui de décider de rire ou de ne pas rire. Et c'est en ce sens que la qualité d'improvisation des humoristes féminines les place sur la corde raide : rater son coup, c'est rappeler au public — qui ne rit pas — qu'il n'est pas qu'en présence d'une humoriste, mais que cette personne qui se tient devant lui est avant tout une femme. Une femme qu'il faudrait peut-être remettre à sa place.

Dans son livre portant sur la réappropriation politique de l'humour par les femmes, Regina Barreca témoigne d'ailleurs d'un cas très semblable à celui d'Amy Schumer à Stockholm, mais dont l'issue est malheureusement différente. Au milieu des années 1990, l'humoriste Lara Kightlinger, qu'on a pu voir à *Saturday Night Live* ou dans *Will & Grace*, a elle aussi dû gérer un chahuteur durant un de ses spectacles de stand-up. Il lui criait « Take it off » à répétition. Après l'avoir ignoré pendant un moment, Kightlinger s'est tournée vers lui et lui a dit, poliment : « Look, I know it's a new experience for you, seeing a woman who isn't behind Plexiglas, but

⁹⁰Bien sûr, les choses ne sont pas aussi caricaturales que cela, mais malgré les avancées faites en matière d'inclusivité en humour, il arrive encore que cette manière de concevoir la comédie s'actualise. Comme le remarque Tad Friend dans portrait de la comédienne humoristique Anna Faris pour le *New Yorker*, « being funny is the first criterion for comic actors, and somewhere down the list for comic actresses » (2011). Il illustre son propos en citant de nombreux moments où le talent humoristique de Faris ne suffisait pas à l'essor de sa carrière : « A leading agent told me, "What Anna has going for her, to be crass, is that guys want to nail her." » (*ibid.*) Plus près de nous, le fiasco entourant l'annonce des Galas 2017 de la feue organisation Juste pour rire expose tristement ce double-standard en humour. Cette année-là, on a annoncé que les galas montréalais seraient rassemblés sous la thématiques globale « Décortiquer les composantes du rire » dans laquelle l'humour dit « féminin » s'est vu confiné à une simple sous-catégorie au même titre que « engagé », « absurde » ou « stand-up ». Ainsi, les humoristes féminines se trouvaient reléguées à un seul genre d'humour : ni absurde, ni engagé, ni stand-up ; juste « féminin ». Ainsi, l'actualité a tôt fait de nous rappeler que, si l'on est prêt à laisser une (certaine) place aux femmes dans l'industrie de l'humour, il faudra que celle-ci demeure bien balisée, cantonnée, et que ses occupantes restent justement cela : des femmes.

you'll just have to deal with it. » (*Ibid.* : 156) Dans le cas de Schumer comme dans le cas de Kightlinger, nous sommes en présence d'un homme, membre du public, qui s'acharne à rappeler à une humoriste son statut de femme en lui exprimant son désir de la dénuder — ici, tant figurativement que littéralement — de son statut de sujet parlant, pour la ramener vers son statut d'objet sexué et sexuel. Or, ce soir-là, la riposte n'a pas le même effet, comme en atteste Barreca : « Interestingly, the audience then turned against her for being “nasty” to the guy who'd kept telling her to strip [and] blamed Kightlinger for casting aspersion on the heckler's sexual prowess » (*ibid.*, je souligne). L'humoriste est punie d'avoir joué en oubliant la règle d'or : « il faut tenir compte des hommes et des femmes lorsqu'on est à la fois comique et femme » (Joubert, 2002 : 27), car la femme demeure celle dont il faut rire. On a l'impression que le public de Kightlinger lui susurre : *ça t'apprendra à essayer de rire de quelqu'un d'autre que toi.*

Il va sans dire que les réactions distinctes des publics sont emblématiques du nombre d'années séparant la performance de Schumer et celle de Kightlinger. De 1995 à 2016, c'est une éternité en matière d'humour et de femmes. Mais au-delà de cet écart, les événements n'ont pas été gérés de manière similaire. Là où Kightlinger s'engage dans ce qui est attendu d'elle — répondre avec le plus d'esprit possible au perturbateur, comme le veut la tradition — et échoue, Schumer s'extirpe du rire, se sort de la représentation pour exposer clairement qu'elle ne tolérera pas d'autres incartades de ce type. Elle refuse le piège qui lui est tendu — dont le nom anglais de « booby trap » devient tristement ironique dans ces deux cas où on exige des humoristes qu'elles exhibent leur poitrine : si elle réplique trop gentiment, l'homme a le dessus et elle capitule à ce genre d'agression; si elle répond trop rudement, elle risque de se mettre à dos son public en humiliant l'un des siens, comme l'a vécu Kightlinger. Cette circonstance, on la connaît trop bien. C'est celle de cette femme — vous, moi — qui travaille dans un bureau où les employés majoritairement masculins font des blagues déplacées à ses dépens pour voir comment elle jonglera avec la situation. C'est celle de cette adolescente — vous, moi — qui joue dans une équipe sportive mixte et qui doit tolérer les commentaires sexistes de ses coéquipiers pour rester la « cool girl » qui est « one of the boys »⁹¹. C'est ce qui menace toutes celles qui osent sortir des

⁹¹ Ces deux expressions ne possèdent pas vraiment d'équivalent francophone. La première est difficile à traduire à cause du caractère unique que revêt le mot « cool » en anglais, tel que j'en ai glissé un mot en introduction. Pour cette raison, je la traduirais simplement par la « fille cool ». La seconde pourrait se

espaces qui leur ont été alloués : « If you want to invade our territory this way, you'll have to put up or shut up » (Barreca, 1991 : 74), semblent-ils nous dire. Amy Schumer n'attend pas que son public décide si elle gagne ou si elle perd. Plutôt que d'affronter l'élément perturbateur, elle le supprime. Elle reprend contrôle de la salle. Elle reprend contrôle du rire. Elle refuse de subir et de se taire : elle pointe du doigt. Et pour cela, soudain, elle plaît moins.

4.2.2 Lena Dunham : une mise en scène de soi qui dérange

Lena Dunham, contrairement à son amie Amy Schumer, n'a pas charmé le public de façon aussi consensuelle lors de son entrée sur la scène *mainstream*. Alors que Schumer s'est servie de l'image de fille de party qu'on lui avait accolée pour mieux la déconstruire et ainsi montrer ce qu'elle a de problématique, Lena Dunham a érigé l'ensemble de sa persona à contre-courant des conventions. Or, une part de la désapprobation qu'elle a rencontrée— que celle-ci ait été dirigée vers son personnage d'Hannah Horvath, vers ses écrits ou vers sa personne — participe du double standard de la critique que dénonce Roxane Gay. Si la critique a reproché à Hannah Horvath son égocentrisme et son égoïsme, elle a surtout accusé Lena Dunham de se complaire dans une assurance démesurée et de manquer cruellement d'introspection par rapport à ses privilèges : sa blancheur, son aisance financière, mais surtout son népotisme (elle est la fille d'artistes new-yorkais bien établis, et deux de ses actrices principales sont celles de personnalités masculines étatsuniennes tout aussi établies – Brian Williams et David Mamet). En fait, comme le remarque Phoebe Maltz Bovy dans un essai s'intéressant à la tendance actuelle qu'a la critique culturelle

traduire par « la fille de la gang », mais une telle traduction évacue l'idée d'être une fille – seule – parmi les garçons – en groupe homogène. Pour éviter cet effacement, il faut se résoudre à user de paraphrases et choisir une formulation plus longue telle que « elle est un gars comme un autre » ou « elle est comme un gars de la bande ». Parfois considérées comme étant l'équivalente l'une de l'autre même en anglais, ces deux expressions gagnent à être nuancées. Je m'inspire de la définition que donne l'écrivaine Gillian Flynn de la « cool girl » pour y arriver. Selon la lecture qu'elle en fait, la fille cool, même si elle est appréciée de ses amis masculins, ne perd jamais son statut d'Autre. On n'oublie jamais qu'elle est une fille : « Being the Cool Girl means I am a hot, brilliant, funny woman who adores football, poker, dirty jokes, and burping, who plays video games, drinks cheap beer, loves threesomes and anal sex, and jams hot dogs and hamburgers into her mouth like she's hosting the world's biggest culinary gang bang while somehow maintaining a size 2, because Cool Girls are above all hot. Hot and understanding. Cool Girls never get angry; they only smile in a chagrined, loving manner and let their men do whatever they want. Go ahead, shit on me, I don't mind, I'm the Cool Girl. » (Flynn, 2012 : 2^e partie) Par opposition, la fille de la gang, elle, ne devient jamais vraiment l'Un, mais est dérobé de son statut d'Autre : jamais complètement un gars, jamais complètement une « vraie » fille.

d'effectuer ses analyses à partir du prisme du privilège, la série de Dunham, plus que n'importe quelle autre série lui étant contemporaine, a été atteinte par cette « obsession » de la critique. Matz Bovy considère même qu'il y aurait un avant et un après *Girls* quant à ce genre de réception critique : « While variants of it appeared slightly earlier, the “privilege” critique as we know it today—where “privilege” is the only lens through which a work can be discussed—began in the spring 2012, with the backlash to Lena Dunham’s HBO series, *Girls*. » (2017 : 161-162)

Lena Dunham dénonce elle aussi ce biais à de nombreuses reprises dans les années suivant la diffusion de la série, notamment lors d'une table-ronde rassemblant les quatre actrices de *Girls* durant lequel la chroniqueuse Jenna Wortham demande à Dunham : « What was it like being in that spotlight and feeling scrutiny that isn't applied to a show like — I don't know — any other show with all men? » (Time Talks, 2016 : 14:21) Ce à quoi Dunham répond de but en blanc, et non sans une certaine pointe de sarcasme : « *Silicon Valley's* not getting it from behind the way we are » (*ibid.* : 14:31), en faisant référence à une autre série produite par HBO qui présente, comme elle le formule, « a kind of similar format which is four men representative of a generation, of an industry » (*ibid.* : 14:43), mais dont personne ne dénonce le manque de diversité ou d'authenticité. Sans vouloir excuser la série de Dunham, dont le manque de diversité est sans doute tristement symptomatique de la vision du monde de sa créatrice, je trouve que l'attention quasi unilatérale de la critique posée sur les questions de privilège au moment de la diffusion de la première saison est criante de ce deux poids deux mesures qui attend les femmes sortant un tant soit peu des rangs lorsqu'elles sont en position de pouvoir — financier, social, créatif, etc. Les quatre actrices de *Girls* le savent; elles en ont toutes vécu les contrecoups. C'est ce que déplore Jemima Kirke lorsqu'elle a recours à cette tournure de phrase assassine : « They're actors and we're just ladies. » (*ibid.* : 14:53) C'est aussi ce que dénonce Allison Williams lorsqu'elle rappelle qu'au lendemain de la diffusion d'une scène sexuelle particulièrement osée de son personnage, elle aurait pu résumer toutes les unes écrites à ce sujet par « Allison Williams gets her ass eaten » : « That's click bait, I get it. But also, I'm not convinced that anyone would have written the article “Brian Cranston [acteur de la série *Breaking Bad*] makes meth”. » (*ibid.* : 15:52)

De même, sans démentir le manque de diversité dans la série, Phoebe Maltz Bovy souligne à son tour combien la critique a fait preuve d'une certaine dérive en se mettant à confondre la créatrice et son objet, l'autrice et son personnage :

The conversation about *Girls* ended up hinging not on the show, and not even exactly on the identity of the show's creator. Rather, the central concern was Dunham herself [...]. For a time, it seemed as if social justice itself hinged on the one woman "learning her lesson" (2017 : 164).

Ainsi, comme l'énonce avec raison Maltz Bovy, nous sommes en présence d'une réalisatrice dont la nouvelle création rencontre un succès populaire et critique notoire; pourtant, ce qui compte pour nombres de commentateurs et commentatrices, c'est de lui « faire la leçon ». À l'image des trop nombreux hommes influents du milieu artistique qui, derrière des portes closes, lui diront des choses telles que « You should be a little more grateful » ou « You know, a lot of men can't handle a powerful woman... » (Dunham, 2014 : 198), la critique fait de Dunham une enfant frivole, une jeune fille capricieuse et gâtée qui ne comprend pas les gestes qu'elle pose, alors qu'elle est justement en train de prouver le contraire en réformant l'image du corps féminin au petit écran :

Why is *this* show [*Girls*] being held to the higher standard when there is so many television shows that have long ignored race and class or have flagrantly transgressed these areas? There are so many terrible shows on television representing women in sexist, stupid, silly ways. [...] The moment we see a pop artifact offering even a sliver of something different [...] we cling to it desperately because that representation is all we have. (Gay, 2014 : 58-59)

Ce bref survol de la réception critique qui a entouré la parution de *Girls* résonne avec les constats que pose Roxane Gay : non seulement on attend (exige) plus de la part de créatrices comme Lena Dunham parce qu'elles proposent un imaginaire de la femme qui tranche avec ses itérations stéréotypées qui parsèment nos écrans, mais — d'un même geste — on oppose une résistance à tout ce qu'elles représentent : la réussite, l'assurance, l'opulence... On se retrouve au même point qu'en 1949, quand Simone de Beauvoir déplorait que les exploits masculins fussent considérés comme la norme, alors que ceux au féminin étaient compris comme une trahison du devenir de « vraie femme » : « chez l'homme, il n'y a entre vie publique et vie privée aucun hiatus : plus il affirme dans l'action et le travail sa prise sur le monde, plus il apparaît comme viril; [...] au lieu

que les réussites autonomes de la femme sont en contradiction avec sa féminité » (1976 : 406). Les femmes qui réussissent ne plaisent pas.

Mais quelque chose d'autre chez Dunham irrite ou, du moins, déçoit. Le fait est que, plus que toutes les autres célébrités dont elle est la contemporaine (à part peut-être Amy Schumer), Lena Dunham enchaîne les faux pas médiatiques, que ceux-ci soient catalysés par ses détracteurs ou qu'elle les entraîne elle-même. On peut penser, par exemple, à la controverse qui a émergé en novembre 2014 à la suite de la parution de *Not That Kind of Girl* dans lequel Dunham raconte, entre autres, comment, à 7 ans, elle a observé la vulve de sa petite frœur⁹², Cyrus Grace, pour comprendre en quoi elle était différente de la sienne :

I looked at my sister, now a slim, though one-year-old, and at her tiny belly. I imagined her eggs inside her, like the sack of spider eggs in *Charlotte's Web*, and her uterus, the size of a thimble. "Does her vagina look like mine?" "I guess so," my mother said. "Just smaller." One day, as I sat in our driveway in Long Island playing with blocks and buckets, my curiosity got the best of me. Grace was sitting up, babbling and smiling, and I leaned down between her legs and carefully spread open her vagina. (2014 : 121)

À peine quelques jours après la publication du livre, alors que Dunham est en tournée en Europe pour sa promotion, Kevin Daniel Williamson, chroniqueur au très conservateur *National Review*, et Ben Shapiro, commentateur politique tout aussi conservateur, s'investissent d'une autorité outrepassant leurs compétences pour dénoncer Lena Dunham en l'accusant d'agression sexuelle sur son frœur⁹³. L'affaire prend des proportions démesurées; tout le monde a son mot à dire : les chroniqueurs culturels s'arrachent l'histoire, des pédopsychologues sont interviewés sur toutes les chaînes. Dans la mêlée, les voix des principales intéressées — Lena et Cyrus Grace — sont étouffées.

⁹² Cyrus Grace Dunham s'identifie comme une personne non-binaire. Or, contrairement à l'anglais qui offre un terme non-genré pour définir le lien unissant deux enfants nés des mêmes parents (« sibling »), le français est encore en quête d'appellations qui fassent consensus à cet effet. Dans le cadre de cette thèse, j'ai opté pour le mot-valise « frœur », qui circule déjà depuis un moment au Québec dans les milieux trans pour résoudre cette lacune lexicale. Par contre, ce terme ne fait toutefois pas l'unanimité parce que les prononciations de « frère » et de « frœur » étant semblables, les deux mots peuvent être confondus l'un avec l'autre. Notons qu'on voit aussi parfois circuler le terme « adelphe », qui vient du grec ancien qui signifie « utérin, frère » et qui a l'avantage d'être épiciène.

⁹³ Voir Williamson, 2014 et Shapiro, 2014.

Une autre controverse représentative de la persona litigieuse de Dunham est très certainement celle concernant sa formulation malheureuse autour de l'avortement. Dans un épisode de décembre 2016 de sa balado *Women of the Hour*, Lena Dunham relate sa visite à Planned Parenthood, au Texas, et sa rencontre d'une jeune fille qui lui demande de partager son récit personnel d'avortement pour un projet sur lequel elle travaille : « I sort of jumped. "I haven't had an abortion," I told her. I wanted to make it really clear to her that as much as I was going out and fighting for other women's options, I, myself, had never had an abortion. » (« Choice » : 14:10) Elle enchaîne en avouant combien sa réaction la prend de court et la déçoit : « Even I was carrying within myself stigma around this issue. Even I, the woman who cares as much as anybody about a woman's right to choose, felt it was important that people know I was unblemished in this department. » (*ibid.*: 14:22) Elle conclut le segment avec cette formulation maladroite : « Now I can say that I still haven't had an abortion, but I wish I had. » (*ibid.* 14:52) Bien sûr, ses propos enflamment la médiasphère. On dénonce le fait que de telles paroles banalisent l'avortement tout en donnant des munitions aux anti-choix.

Dans ces deux exemples, la question qui consiste à savoir si ce ressac est mérité ou non, disproportionné ou pas, ne m'intéresse pas tant que les excuses que donnera Dunham suite à ce tourbillon médiatique. D'abord, il faut dire que devant scandales et faux-pas, Lena Dunham adopte rarement une posture de silence ou de retenue. Elle répond généralement au tapage médiatique qu'elle a généré par davantage de bruit. Cette fois-là, elle écrira sur son compte Instagram : « My words were spoken from a sort of "delusional girl" *persona I often inhabit*, a girl who careens between wisdom and ignorance (that's what my TV show is too) and it didn't translate. That's my fault. » (2016m, je souligne) Ce que Lena Dunham nous dit, c'est que dans son récit d'enfance avec Cyrus Grace, tout comme dans sa prise de parole sur l'avortement, et jusqu'à l'image d'elle qu'elle construit, elle ne cesse de jouer constamment à être elle-même. C'est une véritable scénographie du soi qu'elle élabore chaque fois, à chaque instant. En quelque sorte, c'est comme si elle s'amusait à écrire, puis réécrire la persona *Lena Dunham*.

Réfléchissant à la présentation de soi dans le discours — ce que la tradition rhétorique appelle l'éthos —, Ruth Amossy fait un détour par la linguistique d'Émile Benveniste pour rappeler que l'image de soi peut découler « du *dit* : ce que le locuteur énonce explicitement sur

lui-même en se prenant comme thème de son propre discours [et qu'en] même temps, elle est toujours le résultat du *dire* : le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole, même lorsqu'il ne se réfère pas à lui-même. » (2010 : 113) C'est la même distinction que Dominique Maingueneau pose entre l'éthos dit et l'éthos montré : « Ce que l'orateur prétend *être*, il le donne à entendre et à voir : il ne *dit* pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. » (1993 : 138) Prenons un scientifique qui serait interviewé par une chaîne télévisée : son éthos d'homme savant se montrera à la fois dans son dit — les propos abordés — et dans son dire, c'est-à-dire une parole vulgarisée avec mesure, nuances et neutralité. C'est donc dans cette oscillation entre le dit et le dire que se place la légitimation du discours et, conséquemment, de l'image de soi. C'est pour cette raison que Maingueneau la comprend comme une « scénographie » : la locutrice ou le locuteur se sert de son discours pour légitimer son image qui, elle, le légitime en retour. Alors que l'attention est aujourd'hui souvent portée vers l'éthos montré (pensons, par exemple, à l'importance accordée au débit de voix, à l'intonation ou à l'habillement dans la préparation des politiciennes qui doivent, par ces dispositifs, imposer leur compétence), Lena Dunham semble rarement s'en soucier et s'affaire plutôt à exposer son éthos pour ce qu'il est : cette mise en scène constante du soi.

La chercheuse Kathleen Rowe s'est intéressée de la même manière à la persona de Roseanne Barr. Pour Rowe, toute la force d'une présence culturelle et médiatique féminine comme celle de Barr réside justement dans le fait qu'elle est autrice de sa propre persona : « her greatest unruliness lies in the presentation of herself as *author* rather than actor or comedian, and indeed as author of a self over which she claims control. "Roseanne" is a persona she has created *for* and *by* herself. » (1995 : 65) Mais, Dunham pousse cette création du soi encore davantage. Allant plus loin que Roseanne Barr, elle ne se contente pas d'incarner cette scénographie que décrit Maingueneau, elle nous en montre les coulisses. Elle nous expose sa construction, plutôt que de s'en servir comme masque. Continuellement en train d'exposer le *dit* de son image de soi — puisqu'elle se pose quasi unilatéralement en thème central de son discours —, elle banalise son *dire* en le posant à la remorque d'un éthos dont la mise en récit est mise à nue. En fait, comme Hannah Horvath, elle échoue à réaliser ce qui est attendu d'elle — par les autres, par elle-même, par les fans, par les médias. À l'inverse d'autres stars qui parviennent habilement à se mettre en

valeur par une image d'elles légitimée par un discours maîtrisé, Lena Dunham trébuche tant dans ce qu'elle dit que dans ce qu'elle montre. Et quand on le lui fait remarquer, elle semble nous dire : « Vous avez raison, mais ce n'est pas ma faute; ce n'est qu'une construction de moi qui a été mal ficelée. » C'est promis : elle fera mieux dans la prochaine mise en scène. La construction sera plus cohérente, le récit plus convainquant. Lena Dunham ne craint pas de proposer une scénographie de soi qui déplaît. Ces échecs servent de tremplin pour la prochaine proposition scénique. Comme ses *Girls*, elle donne l'impression que « [she is] living the dream, one mistake at a time » (Dunham, 2012).

4.3 Intermède : Celle qui ne sera pas présidente des États-Unis d'Amérique

Voilà ce qui réunit Roseanne Barr, Amy Schumer, Lena Dunham : quelque chose chez elles, à un moment dans leur parcours, participe d'un « unlikable ». Plus que tout autre événement culturel ou politique récent, l'élection présidentielle étatsunienne de 2017 opposant Hillary Rodham Clinton à Donald Trump a montré combien cette dynamique dépasse largement le cadre des mondes fictionnels ou du show-business. Je m'autorise cette parenthèse politique d'abord parce qu'il serait difficile de trouver un exemple plus probant pour dévoiler l'ampleur du ressentiment que peuvent éveiller les femmes qui refusent de rester dans les rangs que celui de la course à la présidence menée par une candidate compétente contre toute une puissance mondiale historiquement dirigée par des hommes. Je me la permets également parce que je désire placer cette course à la présidentielle états-unienne comme pierre de touche du féminisme pop. En effet, le regain d'attention que vit le féminisme dans l'imaginaire collectif et dans l'opinion publique depuis un certain nombre d'années reçoit, le jour de l'élection, quelque chose de l'ordre de la douche froide qui me force à m'arrêter et poser à cet endroit une balise à laquelle il me faudra revenir lorsque se terminera ma réflexion. Je rappelle simplement que la politicienne était non seulement la candidate championne des féministes pop qui parsèment cette étude⁹⁴, mais aussi celle d'Hollywood et du star-system⁹⁵ en général. Il sera donc important de considérer sa défaite à

⁹⁴ Entre autres : Mindy Kaling, Amy Poehler, Amy Schumer, Lena Dunham, Sarah Silverman, Beyoncé Knowles-Carter, Abbi Jacobson, Ilana Glazer.

⁹⁵ Les statistiques montrent que l'industrie du show-business a massivement contribué au financement de la campagne de la candidate démocrate. En effet, le Center for Responsive Politics évalue ses donations

la lumière du changement de ton — un durcissement? — qui s'effectue alors du côté de celles qui l'ont publiquement — et bruyamment — endossée. À la manière de la performance de 2014 de Beyoncé Knowles-Carter qui paraît cimenter l'engouement qui grondait autour du féminisme dans la culture pop, la défaite d'Hillary Rodham Clinton contre Donald Trump fixe un repère politique dans le continuum des avancées féministes en culture pop. Pour cette raison, j'envisage cette défaite comme pierre de touche en ce sens qu'elle nous force à mesurer à nouveau le mouvement féministe qui l'a côtoyée.

Ceci étant posé, tournons-nous vers la figure de la femme inaimable telle qu'elle s'est incarnée dans la persona d'Hillary Rodham Clinton. En effet, tout au long de la campagne (et, dans une certaine mesure, durant la course à l'investiture démocrate contre Barack Obama en 2008), la « likability » de Rodham Clinton a pris une place disproportionnée dans les médias, alors que celle de son opposant républicain était vue comme un trait de personnalité, une excentricité. Certes, il serait faux de sous-entendre que Trump était, dès le début de sa campagne, un candidat *aimé*, mais il n'était pas détesté de la même manière que Rodham Clinton, à qui on a reproché continuellement son manque d'authenticité, sa froideur, son ambition. Au contraire, au commencement de la course, la manie de Trump à défier les conventions politiques est encensée par ses partisans et tournée en blague par ses détracteurs. Pourquoi, alors, se soucie-t-on tant de la cote de « likability » d'Hillary Rodham Clinton? Pour la candidate, cela avait tout à voir avec le fait qu'elle est une femme :

Think how often you've heard these words used about a woman who leads: angry, strident, feisty, difficult, irritable, bossy, brassy, emotional, abrasive, high-maintenance, ambitious (a word that I think of as neutral, even admirable, but clearly isn't for a lot of people). [...] We're also called divisive, untrustworthy, *unlikable*, and inauthentic. [...] As the campaign went on, polls showed that a significant number of Americans questioned my authenticity and trustworthiness. A lot of

à 20,7 millions de dollars pour le camp Rodham Clinton, contre un maigre 350 000 dollars pour le candidat républicain. De plus, alors que Donald Trump a éprouvé de la difficulté à rassembler des stars pour ses différents événements, de nombreuses célébrités n'ont pas hésité à se rallier sous la bannière démocrate telles que Madonna, Lady Gaga, Elizabeth Banks, Meryl Streep, Katy Perry, Kim Kardashian, Salma Hayek, Julianne Moore, Uzo Aduba, Jennifer Lopez, America Ferrera, Ellen DeGeneres, Cher, Oprah, Elton John, RuPaul, pour ne nommer qu'elles.

people said the just *didn't like me*. [...] What [made] me such a lightning rod for fury? [...] I think it's partly because I'm a woman. (Rodham Clinton, 2017 : 119-120, je souligne)

S'intéressant à la couverture médiatique d'Hillary Rodham Clinton lors de la présidentielle de 2016, Anne Helen Petersen pose environ le même constat

People could deal with Hillary Clinton as a resilient wife, or a stately woman on the cover of *Vogue*. It was when she grasped for actual power that the nation recoiled. [...] There may have been plenty of reasons to object to Clinton's candidacy, but the one that shadowed them all, especially for these men in the media, was her gender. Clinton wasn't just a bitch, but a castrating one (2017 : 145, 147).

Bien sûr, divers commentaires politiques⁹⁶ ont démontré avec justesse que la raison pour laquelle de nombreux électeurs refusaient de donner leur appui à la candidature d'Hillary Rodham Clinton n'était pas exclusivement liée à son genre, mais participait aussi en partie d'un écœurement par rapport à l'establishment politique qu'elle représente. Néanmoins, on peut se demander ce qui serait advenu de sa candidature si elle avait tenu des propos à moitié moins haineux que ceux de Trump ou si elle avait eu l'âge de Bernie Sanders. Serait-elle restée dans la course? La vieillesse, la goujaterie, l'irrévérence... certaines caractéristiques sont encore difficilement tolérables chez une femme : « It's not easy to be a woman in politics. [...] The moment a woman steps forward and says, "I'm running for office," it begins: the analysis of her face, her body, her voice, her demeanor; the diminishment of her stature, her ideas, her accomplishments, her integrity. » (Rodham Clinton, 2017 : 116)

Toujours est-il que le 19 octobre 2016, lors du dernier débat de la campagne présidentielle, cette animosité se trouve ouvertement étalée sur la place publique lorsque Trump prononce les deux mots qui deviendront rapidement emblématiques du dédain (de la peur?) que nous éprouvons envers les femmes qui ne se soucient pas de se rendre aimables. Durant l'échange, Rodham Clinton expose son plan pour réformer le programme de sécurité sociale en augmentant les impôts des plus nantis de la société. Au passage, elle lance une flèche à son adversaire qui refuse encore de fournir sa déclaration de revenus. Trump rétorque immédiatement, lui coupant la

⁹⁶ Voir, entre autres, Rebecca Traister, 2016; Mark Lilla 2016; Clover Hope, 2016.

parole, mais sans s'adresser à elle, comme si elle ne méritait même pas qu'il reconnaisse sa présence : « Such a nasty woman. » Cette insulte, pour une fois de trop, a rappelé aux femmes que « no matter how skilled, contained, and intelligent a woman was, a man still has license to speak over her, to hover menacingly behind her » (Petersen, 2017 : 160). En à peine quelques heures, l'insulte se transforme en cri de ralliement pour de nombreuses femmes, et certains hommes, qui se la réapproprient avec défiance. Deux mois plus tard, durant la Marche des femmes sur Washington⁹⁷ au lendemain de l'investiture de Trump, plusieurs pancartes et chandails se revendiqueront du « Nasty Woman ». À ce jour, il m'arrive parfois d'apercevoir les deux mots épinglés sur un sac à dos ou imprimés sur un t-shirt. Chaque fois, j'échange un sourire avec celle qui les affiche fièrement.

4.4 Une Méduse pour les ingouverner toutes

Quand il est question de filles ou de femmes ingérables, une figure récurrente traverse les lectures, les critiques, les analyses. Ce n'est sans doute pas par hasard que, dans son livre publié après l'investiture de Donald Trump, Hillary Rodham Clinton conclut sa rétrospection quant au rôle qu'aura joué son genre dans sa défaite en la convoquant. Parmi l'ensemble du visuel haineux que les partisans de Trump auront créé à ses dépens, une lui reste en tête à cause de sa profonde violence : « One popular image, [...] found on everything from T-shirts to coffee mugs, depicted Trump holding up my severed head like Perseus [...] lifting high the head of Medusa. » (Rodham Clinton, 2017 : 126) Elle est choquée par le barbarisme de l'image et par sa brutalité moyenâgeuse, mais elle se revendique de l'ingouvernabilité qu'évoque la figure de Méduse : « The Puritan witch hunt may be long over, but something fanatical about unruly women still lurks in our national subconscious. » (*Ibid.* : 127) Méduse, cette figure monstrueuse de la mythologie grecque, n'est-elle pas en effet l'expression originelle de la jeune femme

⁹⁷ La *Women's March on Washington* est un rassemblement politique visant à promouvoir et défendre les droits des femmes, des immigrants, de la communauté LGBTQIA et la justice sociale qui s'est spontanément organisé en réponse à l'élection de Donald Trump le 9 novembre 2016. Le jour de la marche, plus de 400 000 personnes marchent dans les rues de Washington, ce qui rend cette foule plus nombreuse que celle présente à l'investiture de Trump, la veille. On évalue que plus de trois millions de personnes ont participé aux marches satellites organisées partout aux États-Unis et que cinq millions de personnes ont participé, mondialement. On a compté 408 marches aux États-Unis et 168 autres dans 81 pays différents, dont 29 au Canada. (<https://www.womensmarch.com/>)

présomptueuse à châtier, elle qui aura osé se dire plus belle qu'une déesse et qui, pour cela, se verra transformée en femme hideuse, sa chevelure éblouissante remplacée par des serpents, et condamnée à mourir aux coups de Persée? N'incarne-t-elle pas cette femme qui n'a pas su se faire aimer? Ou, plutôt, celle qui ne se souciait pas de se faire aimer parce qu'elle s'aimait déjà, elle-même, de façon suffisante? Elle paiera cher son effronterie : d'abord punie par Athéna qui la métamorphose en Gorgone, puis vaincue par Persée qui la décapite après l'avoir neutralisée en retournant son pouvoir pétrifiant contre elle-même. Comme de nombreuses figures antiques monstrueuses, Méduse est rarement envisagée en solo. À l'instar de Sigmund Freud qui fait de la Méduse le symbole de la menace de la castration ou de Søren Kierkegaard qui pense la femme comme l'« Idée dans laquelle l'homme projette sa propre transcendance » (de Beauvoir, 1976 : 305), la Méduse mythologique est comprise comme un vide, comme un canevas sur lequel le héros mythique — ici, Persée — déverse tout ce qui fait entrave à sa vertu; pour que Méduse advienne, pour que son histoire existe, il lui faut Persée. Elle est cette Autre qui est « singulièrement défini[e] selon la façon singulière dont l'*Un* choisit de se poser » (*ibid.* : 389) par rapport à elle. Ainsi va le mythe : le triomphe du héros masculin sur la sauvagerie incontrôlable — et meurtrière — d'une féminité éblouissante à restreindre.

4.4.1 Ce qui apparaît malgré le mythe

L'iconographie de Méduse montre que cet emblème mythique d'un féminin menaçant et monstrueux qu'il faut châtrer est moins répétitive qu'il n'y paraît. Comme l'illustre Michèle Bompard-Porte dans un survol sensible des différents visages de Méduse, la période antique propose au contraire des Gorgones, Méduses et autres gorgonéions tout à fait charmants, joueurs et enjoués; et le 1^{er} et 2^e siècles, des pâtes de verre sur lesquelles le visage de Méduse se retrouve peint, serein et sublime (Bompard-Porte et *al.*, 2013 : 205). Que s'est-il passé entre ces représentations heureuses et toutes celles qui ont suivi, jusqu'au retour dans les nombreuses relectures contemporaines de ce mythe de la femme cruelle et menaçante pour le héros masculin? Car il suffit d'entrer le nom d'une politicienne, d'une femme d'affaires renommée ou de toute autre célébrité notoire dans n'importe quel moteur de recherche, suivi du mot « méduse », pour tomber sur une multitude d'images modifiées par l'entremise du logiciel Photoshop sur lesquelles lesdites personnalités sont métamorphosées, leurs cheveux transformés en serpents et leur visage

tordu dans d'horribles grimaces d'horreur et de douleur : Michelle Obama, Condoleezza Rice, Madonna, Oprah Winfrey, Angela Merkel, Lady Gaga... On a travesti l'image rieuse de Méduse pour n'en garder que la défaite, que la (dé)capit(ul)ation : à jamais soumise, à jamais morcelée.

Ce qu'une telle iconographie nous dit, c'est que l'autorité et la prise de pouvoir au féminin doivent être contenues, endiguées et, toute femme qui résiste à son enclavement, à son assiègement, sera punie. Il n'est donc pas étonnant que dans une allocution dénonçant le manque de voix féminines dans les journaux à la fin du 19^e siècle, la suffragette Susan B. Anthony se serve déjà de cette figure pour illustrer tout ce que la situation a d'étouffant : « If the men own the paper—that is, if the men control the management of the paper—then the women who write for these papers must echo the sentiment of these men. And if they do not do that, *their heads are cut off.* » (Beard, 2017: 68, je souligne) Il faut « méduser » les femmes pour les faire taire afin de les transformer en cet « Autre absolu, sans réciprocité, refusant contre l'expérience qu'elle soit un sujet, un semblable » (de Beauvoir, 1976 : 396). Or, même figée, Méduse ne baisse pas les yeux. Elle cherche notre regard. Elle résiste à sa mise en passivité. C'est à nous d'oser soutenir son regard pour témoigner de ce qui s'y dissimule. Car même dans ses représentations les plus funèbres, une part de Méduse survit.

L'une des images les plus connues de Méduse est sans doute celle créée par le Caravage, *Tête de Méduse*, où la Gorgone est reproduite sur une rondache⁹⁸ à peine quelques instants après sa décapitation, les sourcils froncés, le regard fixé sur on ne sait quoi, la bouche béante dans un cri, le cou tranché, des jets de sang se déversant de la plaie dans une verticalité improbable, et son corps absent. Ne reste de Méduse que son visage, tordu dans la défaite. Certaines lectures de l'œuvre ont montré que la *Tête de Méduse* était en fait un autoportrait de l'artiste; le Caravage aurait peint son propre visage à la place de celui de Méduse. On pourrait donc y lire une double mise à mort de Méduse : une fois sous l'épée de Persée, et une seconde fois éludée par celui de l'homme la peignant. Mais Méduse ne meurt pas. Quelque chose dans son visage l'empêche de disparaître, de se figer dans la défaite. Méduse, chez le Caravage, est comme le phasme, cet insecte à l'aspect de feuille desséchée ou de branche pourrie qui se fond avec son environnement

⁹⁸ Petit bouclier circulaire utilisé dans les combats de corps-à-corps.

et que Georges Didi-Huberman, historien de l'art, envisage comme une métaphore de notre regard sur l'image :

D'habitude, lorsqu'on te dit qu'il y a quelque chose à voir et que tu ne vois rien, tu t'approches : tu imagines que ce qu'il faut voir est un détail inaperçu de ton propre paysage visuel. Voir les phasmes apparaît exig[e] le contraire : dé-focaliser, m'éloigner un peu, me livrer à une visibilité flottante. (Didi-Huberman, 1998 : 17)

Dès lors, celui ou celle qui se retrouve devant l'image-phasme doit s'arrêter et se donner le temps de voir. Accepter de regarder autrement, parce qu'« une *autre chose* tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas. Non pas la *chose en soi* de sa quête fondamentale, mais une chose fortuite, explosive ou bien discrète, une chose inattendue qui se trouvait là, sur le passage. » (*ibid.* : 9) Pour l'historien de l'art Christian Michel, cette « autre chose », cet « imprévu de notre rencontre » (*ibid.* : 10) se passe dans le jeu de convexité et de concavité présent dans l'œuvre du Caravage : par la bouche, d'abord, représentée comme ce gouffre sombre sur lequel brillent et jaillissent pourtant une rangée de dents blanches; par le pli entre les sourcils, ensuite, qui exprime non pas une forme, mais le pur « effet d'une force sur une surface » (Bompard-Porte et *al.*, 2013 : 228). Cette force, pour Christian Michel, c'est peut-être le vrai sujet du tableau. C'est son phasme. Comme l'insecte mystérieux qui fait de son corps l'environnement dans lequel il se dissimule, Méduse a fait de son visage le décor de sa survivance. Car Méduse ne meurt pas. Son visage exhale une énergie vitale grâce à la rage qui la porte. Sa colère est sa salvation.

4.4.2 Quand les Méduses se mettent à rire

Comme ces images-phasmes qui nous forcent à les regarder deux fois plutôt qu'une, les mythes se doivent d'être déconstruits. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir parle des mythes comme des « pièges de la fausse objectivité » qui permettraient à la société — patriarcale — d'imposer « aux individus ses lois et ses mœurs d'une manière imagée et sensible » (1976 : 392); elle nous exhorte donc à réfléchir au-delà du mythe, au-delà de cet « impératif collectif » qui s'insinue en nous par « l'intermédiaire des religions, des traditions, du langage, des contes, des chansons, du cinéma » (*ibid.*). Il est impératif de repenser le « mythe de la Femme » (*ibid.* : 381), dit-elle, qui continue de se décliner dans les figures pernicieuses et permanentes de la Terre nourricière, de la Vierge, de la Putain, de la Mante religieuse, figures

auxquelles s'ajoute celle de la Méduse. C'est le même souhait que reprend Monique Wittig lorsqu'elle écrit désirer l'abolition du « mythe de la-femme » (2007 : 48). À l'instar de Wittig qui soude l'article défini « la » au substantif « femme » pour nous montrer combien il est perpétuellement question de « cette femme-là » qui reste toujours Autre devant l'Un, les relectures féministes du mythe de Méduse ont voulu non seulement le réinventer, mais également déconstruire « la-Méduse », c'est-à-dire démanteler tout ce que la présence d'un simple déterminant peut sous-entendre. Plutôt que de parler de « cette Méduse-là » qui, à l'énonciation de sa caractéristique de Méduse, évoquerait à la fois dans l'esprit du locuteur et de l'interlocuteur une conception semblable qui la claquemurerait à jamais dans cette définition d'une Méduse vaincue, ces relectures espèrent une Méduse collective, multiple — démultipliée, même — et victorieuse. D'ailleurs, Wittig s'y adonne avec une liberté jouissive dans ses *Guérillères*, livre dans lequel elle revient sur tous les mythes féminins oubliés au détriment des destins héroïques masculins les ayant supplantés, dont celui de Méduse.

Hélène Cixous ne fait pas autrement quand elle joue avec le mythe de Méduse pour le faire signifier différemment — pour le faire éclater de rire afin que, enfin, se libère le « sexte » des femmes. Méduse, chez Cixous, ne meurt pas non plus. Plutôt, en constatant l'étrange peur qu'elle éveille chez Persée, elle préfère sortir et aller voir ailleurs; car Cixous refuse de penser Méduse en fonction d'un Persée unique au destin héroïque qui mériterait mention :

Ils disent qu'il y a deux irréprésentables : la mort et le sexe féminin. Car ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort; ils bandent par trouille! pour eux-mêmes! ils ont besoin d'avoir peur de nous. Regarde, *les* Persée tremblants avancer vers nous bardés d'apotropes, à reculons! Jolis dos! Plus une minute à perdre. *Sortons* (2010 : 54, je souligne).

Méduse sort du cadre, s'extirpe du regard des hommes, et entraîne avec elle toutes celles qui restaient invisibilisées par « la-Méduse », toutes ses « semblables, des femmes avec des yeux et des oreilles au bout des langues, et des corps qui parl[ent] et ri[ent]. » (*Ibid.* : 24) Ensemble, elles partent sans se retourner et abandonnent là un Persée rendu pluriel, c'est-à-dire juste un peu plus banal, juste un peu plus anonyme, qui demeure seul avec ses armes inutiles et sa peur de castration. Et là-bas, ailleurs, loin des impératifs, les Méduses sont libres de se subjectiver comme elles l'entendent, sans s'enfermer dans une identité qui les mettrait de nouveau à mort. Chez

Cixous, Méduse ne fait pas que survivre : elle rit. Modifiant la grimace largement répétée dans l'iconographie de Méduse, Cixous en fait un rire perçant affranchi de toute honte et qui ne se cache pas :

Il dit l'amusement aux multiples nuances, foison d'ironies, d'hilarités, de colères, de moqueries de moi-même et de toi, l'irruption, la sortie, l'excès, j'en ai par-dessus la tête, j'ai des langues par-dessus la tête. J'en ai plein la poche. Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat (*ibid.* : 27).

Méduse n'est pas hideuse; elle est resplendissante. Nous sommes en présence d'une femme fière, irrévérencieuse, qui n'a pas peur d'être trop ou de manquer de quelque chose et dont les serpents sur la tête se mutent en langues pour mieux qu'elle se dise, pour mieux qu'elle s'écrive. C'est un peu comme si le châtiment d'Athéna n'avait jamais eu lieu, comme si Méduse l'avait essuyé du revers de la main, désintéressée.

Je reviens à l'image qu'Hillary Rodham Clinton décrit dans son livre, celle où elle est décapitée aux mains de Trump, comme Méduse aux mains de Persée. Pour cette sinistre caricature, les partisans de Trump se sont inspiré d'une autre représentation célèbre de Méduse. Si certaines images de Rodham Clinton en Méduse du Caravage ont circulé, celle à laquelle la politicienne réfère dans son livre est calquée sur le *Persée* de Benvenuto Cellini, sculpture de bronze trônant sur la Place de la Seigneurie à Florence depuis la fin du 16^e siècle et qui met elle aussi en scène la mise à mort de la femme-monstre. Dans cette itération créée par Cellini, le corps de Méduse n'est pas éludé; plutôt, Persée le piétine pendant qu'il brandit de sa main gauche la tête décapitée de sa conquête. Immolée sur la place publique, Méduse repose sur le dos, les bras ballants autour du socle qui les supporte, son assassin et elle. Tranchant avec les représentations d'un visage tordu d'horreur ou de douleur, le bronze offre aux passants et touristes une Méduse calme, apaisée. Elle médite⁹⁹. Ses yeux et sa bouche sont mi-clos, presque fermés; on pourrait

⁹⁹ L'ouvrage dirigée par Michèle Bompard-Porte fait un détour du côté de l'étymologie pour illustrer l'effacement de sens qui s'est fait autour du nom de Méduse. On y rappelle que « *medousa* est un participe présent féminin du verbe *médo* qui signifie : mesurer, régler, contenir dans la juste mesure; régner; s'occuper de; se préoccuper de; songer à; penser à; souhaiter » (Bompard-Porte et *al.*, 2013 : 107). Pourtant, cette idée d'une Méduse souveraine de sa pensée, empreinte de mesure et d'attention à l'autre, a été complètement perdue, diluée. Pourquoi cet effacement? Poser la question, c'est y répondre par une autre : Pourquoi « personne ne souhait[e] entendre que Méduse médite? » (*Ibid.* : 151) Sans doute parce

croire qu'elle s'est endormie. Ne restent que les grosses boucles emmêlées de sa chevelure pour rappeler les serpents qui s'y trouvaient, jadis. Ces formes spiralées sont d'ailleurs reprises pour la chevelure de Persée et pour le sang qui s'échappe du corps étêté. Ce sang-cheveux est le premier point de fuite, la première image-phasme. Contrairement au reste de la sculpture qui montre des formes identifiables (deux visages, des membres, un sexe, une épée), le sang ne représente rien. Devant lui, remarque Christian Michel, on se sent « comme quand on est petit et qu'on regarde le papier peint, on ne reconnaît rien, et on voit aussi plein de choses » (Bompard-Porte et *al.*, 2013 : 224). De là, le regard remonte vers les têtes de Persée et de Méduse, et comme le rappel qui s'installe des cheveux au sang, un aller-retour se tisse entre les deux visages. Persée est calme, lui aussi. Il baisse les yeux, sans aucune expression de victoire ou d'exaltation. En fait, les deux profils viennent à se confondre et les regards semblent pointer dans la même direction, comme s'ils contemplaient ensemble vers le lieu d'une violence encore à nommer.

Ainsi, pour la *Tête de Méduse* du Caravage comme pour le Persée de Cellini, nous sommes en présence d'un « récit d'apparition » (Didi-Huberman, 1998 : 11). Ces deux Méduses laissent autre chose apparaître derrière l'évident de leur représentation et c'est cette autre chose — cette inévidance — qui rejaillit dans le pastiche qu'en font les activistes pro-Trump. Dans celle-ci, Persée-Donald conserve le visage concentré et réflexif du *Persée* de Cellini, alors que Méduse-Hillary n'a plus rien de la figure méditative de sa version florentine. Plutôt, elle est à l'image de Méduse chez Cixous : complètement hilare. Sans doute était-ce dans le but de la discréditer que les détracteurs de Rodham Clinton ont choisi d'illustrer son faciès ainsi, avec les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte, riant à pleines dents? De leur point de vue, le fait de la représenter comme l'hystérique qu'ils considèrent qu'elle est — sorte de folle du roi punie d'avoir poussé l'irrévérence un peu trop loin — attaque sûrement avec efficacité le sérieux de sa candidature. Je trouve cela plutôt amusant parce que rien dans ce visage ne connote la peur ou la soumission. Devant Persée-Donald qui se retire à notre regard en gardant ses paupières closes et en affichant une position contrite, nos yeux se portent instinctivement vers Méduse-Hillary qui nous paraît alors assez sympathique avec les rides de rire qui parcourent son visage, complètement

est-ce parce qu'une femme qui pense reste encore plus dangereuse qu'une autre qui détient le pouvoir de pétrifier.

euphorique. Et alors, comme elle, nous n'avons pas peur. Ses pouvoirs ne sont pas morts avec sa pétrification. Trump aura beau lui avoir coupé la tête, Rodham Clinton rit¹⁰⁰.

Ce rire que Cixous place au centre de tout et qui se retrouve, inattendu, en plein cœur de la campagne à l'investiture de 2016 est le même que celui qui — grâce à Cixous — consacre Méduse comme l'une des premières femmes inaimables. En le laissant fuser haut et fort, elle s'oppose à toute tentative d'enfermement, de contrôle ou d'étouffement. Elle ne sera pas gouvernée. À l'instar Amy Schumer qui refuse de se conformer aux règles officieuses du stand-up qui la mettraient en danger ou comme Lena Dunham qui choisit délibérément des vêtements, des matières et des coupes accentuant les anormalités — au sens où il déroge du standard hollywoodien — de son corps à l'écran¹⁰¹, Méduse n'est pas une « bonne fille ». Avant comme après sa métamorphose en monstre mythologique, elle ne dit pas ce qu'il faut, elle n'agit pas

¹⁰⁰ Les partisans de Trump ne sont pas les seuls à avoir eu recours à cet intertexte mythologique pour prendre position dans le débat électoral. Kathy Griffin, humoriste fortement politisée, a été plongée dans un cauchemar médiatique après qu'elle ait diffusé une photographie d'elle brandissant une tête décapitée – et sanguinolente – ressemblant fortement à celle de Donald Trump. Attaquée de tous les fronts (Hollywood, médias, Démocrates, Républicains) pour cette photographie jugée trop violente, Griffin sera renvoyé du réseau CNN, perdra de nombreux contrats lucratifs et verra sa tournée de stand-up suspendue. Sa photographie est une image très graphique à l'esthétique gore dans laquelle on peut lire autant une reprise du mythe de la Méduse qu'une relecture de la tête de cochon décapitée dans *Sa majesté des mouches*. Je crois qu'il est légitime de se demander si une telle image a sa place dans l'espace médiatique, mais ce n'est pas la question qui m'intéresse ici. Un peu à la manière de Rodham Clinton qui, une fois l'élection terminée, se demandera pourquoi personne ne s'est offusqué avec autant de ferveur à ce que des t-shirts avec sa tête décapitée soient vendus dans des conventions républicaines (Shapiro, 2017), je me demande si le ressac qui a frappé Griffin aurait été aussi puissant si elle avait été un jeune humoriste masculin à la Jimmy Fallon ou à la John Oliver. Ce qu'il y avait de plus subversif dans cette histoire est sans doute qu'une femme (quinquagénaire, célèbre, établie) ait osé attaquer à un homme (septagénaire, célèbre, établi) : « As a fifty-six-year-old female,» [Griffin] says bluntly. "I will not be convinced this was not a straight-up case of sexism and ageism. " » (Bernstein, 2017)

¹⁰¹ Anne Helen Petersen rapporte combien Lena Dunham et l'équipe des costumes pour *Girls* ont apporté une attention pointilleuse à cette mise en valeur « inversée » du corps d'Hannah Horvath : « They were assiduous in cultivating a look that would highlight just how unruly and uncompliant Hannah's body was. They deliberately tailored clothes to make her look worse; if an outfit had a belt that would highlight her waist, they threw it out. » (2017 : 222) Un bref survol de la série confirme ceci : des mini-shorts qui viennent se coincer entre ses fesses ou dont le tissu remonte vers l'entrejambe parce que ses cuisses frottent ensemble ; son ventre qui déborde d'une jupe taille haute, le bourrelet par-dessus le tissu; ses hanches qui peinent à être contenues dans une robe serrée faite d'une matière non extensible; un maillot de bain microscopique qui ne tient pas en place, laissant apparaître la partie supérieure des fesses, etc. À chaque scène, le corps d'Hannah Horvath résiste aux vêtements dont il est habillé. Il refuse toute discipline. Il trace sa propre trajectoire.

comme on aurait voulu et elle ne meurt pas comme il aurait fallu. Elle ne suit pas les préceptes de l'histoire; elle s'oppose à la loi rigide du mythe. Méduse est un personnage liminaire. Elle se tient sur la ligne de fracture, la faille qui sépare en deux l'humain. Bien qu'elle soit la seule Gorgone qui ne soit pas immortelle, son regard conserve pourtant son pouvoir dans la mort; Méduse survit, malgré tout. Dans son iconographie, nous l'avons vu, cette survivance s'exprime dans la gémellité qu'elle entretient avec Persée chez Cellini ou dans les jeux de creux et de surface chez le Caravage. De son récit mythologique jusqu'à la manière qu'elle a d'occuper encore nos imaginaires, Méduse attire et repousse; elle séduit et pétrifie; de pétrifiante, elle se retrouve pétrifiée. Et toujours, elle rit. Comme elle, les féministes pop se jouent des deux : parfois glamour, parfois vulgaires; triomphantes par moment, puis rejetées au tapis; très *people*, mais néanmoins populaires. Cet état liminaire est ce qui fait d'elles de fières descendantes de Méduse et qui les inscrit dans une longue tradition de femmes exerçant une forme singulière de résistance au pouvoir.

4.5 Sous la gouverne du spectacle

Chez Michel Foucault, cette idée d'une contre-force naissant à même le pouvoir pour lui opposer résistance est centrale. Davantage, elle est la lueur d'espoir qui traverse l'ensemble de son œuvre, vaste et complexe, qui se dédie tout entière à analyser les différentes formes du pouvoir et les multiples dispositifs dans lesquels il s'incarne. Mais pour comprendre comment se forme cette résistance, il faut revenir vers ce qui en constitue la prémisse : une approche du pouvoir qui ne le définit plus comme une force monolithique toute-puissante, mais bien comme une force disséminée dont la trame est formée par « la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent et constitutifs de leur organisation » (Foucault, 1976 : 122).

Pour Foucault, le pouvoir — ce qui contrôle, domine, gère, contraint, oblige — n'est pas une force fixe, dont on pourrait se saisir pour ensuite la perdre. Au contraire, le pouvoir est omniscient justement parce qu'il a lieu tout le temps, partout et en tout lieu. Ainsi, le pouvoir ne se fixe pas en un secteur, une situation, une époque, une personne, mais existe plutôt dans les relations qui naissent entre les États, les institutions, les communautés, les gens, les subjectivités.

C'est cette multiplication de lieux, de formes et de dispositifs du pouvoir qui permet, justement, que s'articulent des contre-forces. Puisque le pouvoir ne se confine plus à la dyade simplifiée de détenteur du pouvoir/démuni du pouvoir, et s'envisage désormais comme une configuration dense et changeante de l'espace social où s'exercent des relations de pouvoir, son exercice n'empêche pas une certaine liberté chez celles ou ceux sur qui il s'exerce : « il n'y a pas de relation de pouvoir sans résistance, sans échappatoire ou fuite, sans retournement éventuel » (*id.*, 1994b : 242). Mais alors, on peut se demander quelle résistance, au juste, exercent les féministes pop qui, comme Beyoncé, jouissent financièrement d'être au pouvoir. Subissent-elles même les affres d'un pouvoir? Pour répondre à cette interrogation, il faut se rappeler qu'il existe autant de formes du pouvoir que de façons de lui faire entrave, comme l'a montré Michel de Certeau dans sa thèse d'une résistance s'exprimant à même les actions tactiques de celles et ceux subissant les contrecoups du pouvoir. On peut s'opposer au pouvoir en s'attaquant à sa base, en se réappropriant ses outils pour les faire nôtres, en parlant son langage pour lui faire dire autre chose. Puisque le pouvoir peut s'exercer partout, il prend forme dans les divers dispositifs de notre environnement et de notre société, et « cela veut dire qu'il n'y a pas quelque chose comme le pouvoir, ou du pouvoir, qui existerait globalement, massivement ou à l'état diffus, concentré et distribué : il n'y a de pouvoir qu'exercé par les uns sur les autres » (*ibid.* : 236) Même les féministes pop n'y échappent pas : elles possèdent et exercent un pouvoir, mais en subissent un autre.

C'est cette forme de pouvoir en réseau que Foucault nomme le « gouvernement ». À l'inverse d'un combat dans lequel s'affronteraient deux adversaires dont un seul sortirait victorieux, ce type d'exercice du pouvoir engage un « faisceau plus ou moins organisé, plus ou moins pyramidalisé, plus ou moins coordonné, de relations » (*id.*, 1994a : 302) qui ne recouvrent pas uniquement « des formes instituées et légitimes d'assujettissement politique ou économique; mais des modes d'action plus ou moins réfléchis et calculés, mais tous destinés à agir sur les possibilités d'action d'autres individus » (*id.*, 1994b : 237). Revenant sur ce qu'il appelle « le problème du gouvernement », Foucault montre que les questions entourant l'art de gouverner apparaissent autour du XVI^e siècle, au moment où le système féodal cède le pas aux grands États territoriaux, administratifs et coloniaux (*id.*, 1994a : 636). Il faut alors repenser les paramètres de

la gouvernance. À partir de là, l'art de gouverner n'a plus tant à voir avec le fait « d'être habile à conserver sa principauté » (*ibid.* : 639), sa souveraineté sur le territoire, mais concerne plutôt « ces choses dont le gouvernement doit prendre la charge, [c'est-à-dire] les hommes, mais dans leurs rapports, leurs liens, leurs intrications avec ces choses que sont les richesses, les ressources, les subsistances, le territoire, bien sûr » (*ibid.* : 643) Ainsi, la gouvernance peut jaillir et s'imposer dans diverses strates de nos existences : légale, étatique, familiale, amicale, spirituelle, patronale, amoureuse. À l'instar du faisceau de relations qui lui donne vie, cette gouvernance se décline en multiples itérations : « les lieux de “gouvernement” des hommes [sic] les uns par les autres sont multiples dans une société; ils se superposent, s'entrecroisent, se limitent et s'annulent parfois, se renforcent dans d'autres cas » (*ibid.* : 241). De la figure du père dans la famille nucléaire, aux instances étatiques officielles des sociétés contemporaines en passant par la figure de Dieu le Père dans la chrétienté, le gouvernement prend l'aspect du réseau de pouvoirs qui le cristallise. C'est en ce sens que, pour Foucault, gouverner veut dire « structurer le champ éventuel des autres » (*ibid.* : 237). Dès lors, si l'on s'amuse à pousser la réflexion de Michel Foucault jusqu'à son contraire, refuser la gouvernance — « s'ingouverner » — signifierait déstructurer ce champ éventuel. Les féministes pop refusant la gouvernance seraient donc celles qui défont, brique par brique, le périmètre qu'on leur a imposé en voulant restreindre leur possibilité d'action. Bien sûr, pour que cette déstructuration soit envisageable, encore faut-il connaître le visage du gouvernement.

Quel est-il, ce gouvernement auquel doivent répondre les féministes pop? Bien qu'elles possèdent une certaine quantité de capital, qu'elles représentent et exhalent un certain pouvoir, elles n'échappent pas moins à la force d'une gouvernance qui tente de les structurer et à laquelle, nous commençons à le comprendre, elles exercent une résistance qui leur est propre. Cette gouvernance à laquelle elles s'opposent — par moment, en certains lieux, dans certains propos —, c'est celle d'une société du spectacle qui s'affaire constamment à redessiner leur horizon — corporel, artistique, sexuel. Car le spectacle, qui n'est pas seulement un ensemble d'images, « mais un rapport social *entre* des personnes, médiatisé *par* des images » (Debord, 1992 : 16, je souligne), a tout à voir avec un pouvoir diffusé en fonction d'un réseau de relations. Debord ne l'a-t-il pas défini comme « l'autportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des

conditions d'existence » (*ibid.* : 26)? Et alors, au gouvernement-spectacle répondraient les vedettes — gouvernées — qui ne seraient que des « marchandises-vedettes » (*ibid.* : 60) et dont l'existence ne servirait qu'à catalyser celle du pouvoir dont elles sont les sujettes. Mais comme Méduse qui ne meurt pas, les féministes pop ne se laissent pas si facilement gouverner. Elles doivent au spectacle leur succès, leur pouvoir, mais — en contrepartie — elles lui doivent une part de leur assujettissement. Comme des adolescentes s'amusant à tester les limites parentales, les féministes pop n'hésitent pas à s'attaquer à la gouvernance qui les encadre. Et dans ces instants où ses actantes décident, à la suite de Méduse, de sortir du cadre imposé et de laisser fuser leurs éclats de rire — insolentes, défiantes, insouciantes ou colériques —, le spectacle risque son propre sabotage. Quand Tina Fey et Amy Poehler amorcent le numéro d'ouverture des 71^e Golden Globes en saluant leurs invité·e·s d'un « very good evening to anyone here in the room and to all the women and gay men watching at home », elles refusent la gouvernance masculine et hétéronormative d'Hollywood. L'année suivante, lorsque Tina Fey dit « Steve Carell's *Foxcatcher* took two hours to put on, including his hairstyling and make-up; just in comparison, it took me three hours today to prepare for *my* role as "human woman" », elle dénonce la gouvernance d'Hollywood sur le corps des femmes qui alimente son industrie. Les célébrités qui prennent corps entre les pages de cette thèse sont de celles qui s'extirpent momentanément du cadre pour nous en montrer la forme, la matière, la composante.

4.5.1 De *nasty* à ingouvernables

Cette inversion de l'ordre, cette mise à nue des rouages, c'est le propre de la femme ingouvernable, figure qu'étudie Kathleen Rowe, et qui s'inscrit en filiation avec Méduse chez Cixous. Pour Rowe, la réécriture du mythe de Méduse par Cixous est un soit une ingouvernance parce qu'elle invite à « détruire, casser » dans le but de « prévoir l'imprévu, projeter » (Cixous, 2010 : 33). Dès lors, la nouvelle Méduse qui ordonne qu'on la regarde, riante et puissante de se savoir vivante, lui sert de porte d'entrée pour penser une féminité qui ne redoute pas sa mise en spectacle : « What I am suggesting is that we [...] listen to this laughter for what it tells us about women's power to look and to know. » (Rowe, 1995 : 10) Se penchant sur l'aura et la persona singulières de stars comme Mae West, Roseanne Barr et Miss Piggy, Rowe suggère que « the position of spectacle isn't necessarily one of weakness ». (*Ibid.* : 11) Elle montre que, depuis des

décennies, les hommes ont compris que, le pouvoir public reposant en grande partie sur la visibilité, il leur était utile non seulement de regarder, mais aussi d'être vus, d'être aux commandes du spectacle d'eux-mêmes. Or, dans le gouvernement spectaculaire, les manières dont le féminin peut être performé sont délimitées, restreintes et codées. On ne tolère pas facilement que le féminin s'extirpe de ces limites. Pour Rowe sont ingouvernables les actrices, comédiennes, réalisatrices ou personnalités publiques qui ne se contentent pas de rejeter ces normes et ces codes, mais qui, au contraire, décident de revêtir cette féminité normée et normalisée pour en faire un déguisement digne de la plus belle mascarade : « They're presenting the grotesquerie of performing femininity » (Petersen, 2017 : 61). Déjà considérées comme abjectes ou grotesques parce qu'elles ne se conforment pas au moule, elles poussent l'irrévérence — l'ingouvernance — plus loin en la performant : « Instead of hiding their abjection, unruly women amplify it. » (*Ibid.* : xvii) Chez elle, les traits traditionnellement associés au féminin deviennent des outils, des accessoires de scènes qui gagnent à se travestir, se galvauder, s'exagérer : « The topos of the unruly woman [...] reverberates whenever women disrupt the norms of femininity and the social hierarchy of male over female through excess and outrageousness. » (Rowe, 1995 : 30) Ainsi, la figure de la femme ingouvernable en est une de l'ambivalence et du désordre. Elle est incapable, refuse même!, de se confiner aux espaces restreints traditionnels du féminin. C'est donc dire qu'elle peut être bruyante, impolie, vulgaire; son corps peut être hors-norme parce que trop gros, trop vieux, trop androgyne; ses appétits peuvent être démesurés; sa parole, débordante; son comportement est jugé lâche ou fainéant; elle peut refuser de dissimuler son corps vieillissant; bref, c'est une figure liminale, ambivalente, qui déjoue les constructions sociales du genre (*ibid.* : 31). En se ramenant au corps de Dunham qui excède volontairement les limites que posent les vêtements qui le couvre, à la parole de Schumer qui interrompt sans aucune honte son propre spectacle ou encore à Roseanne Barr qui empoigne son entrejambe en chantant l'hymne national, il est aisé de comprendre que, plus souvent qu'autrement, les *nasty* women du show-business ont tout à voir avec cette ingouvernance qu'explore Kathleen Rowe. Si on ne les aime pas autant que d'autres — ou du moins, pas inconditionnellement —, c'est sans doute parce qu'elles nous rappellent notre propre obéissance, notre propre incapacité à refuser la gouvernance :

Unruliness can be viewed as an amplification of anger about a climate that publicly embraces equality but does little to enact change. It's no wonder we have such mixed feelings about [unruly] women: they're constant reminders of the chasm between what we think we believe and how we actually behave (Petersen, 2017 : xiii).

C'est à ne plus savoir si elles nous déplaisent parce qu'elles ne se conforment pas à ce que l'on attend d'elles ou si elles nous déplaisent parce qu'elles nous rappellent que nous, nous n'y arrivons pas.

Néanmoins, un bémol que ne soulève pas Kathleen Rowe, mais que marque d'entrée de jeu la chercheuse Anne Helen Petersen dans son ouvrage où elle reprend cette figure plus de vingt ans plus tard, c'est que l'ingouvernabilité, comme de nombreuses figures conçues pour penser le féminin dans la culture pop, demeure une figure très blanche : « The difference between cute, acceptable unruliness and unruliness that results in ire is often as simple as the color of a woman's skin, whom she prefers to sleep with, and her proximity to traditional femininity. » (2017 : xii) Pourtant, la figure de Rowe a été articulée en demeurant sensible aux dynamiques de pouvoir s'installant entre le centre — et ses normes — et la marge : « Farthest from the center of patriarchal power, and most vulnerable in their marginality to its punitive powers, these women are also closest to the license of the unruly. » (Rowe, 1995 : 17). Malgré cela, comme le montre bien Petersen dans son essai, le fait est qu'on ne tolère pas de la même manière l'ingouvernance, dépendant de la personne qui la porte : « It's one thing to be a young, cherub-faced, straight woman doing and saying things that make people uncomfortable. It's quite another—and far riskier—to do those same things in a body that is not white, not straight, not slender, not young, or not American. » (Petersen, 2017 : xii) Or, l'ingouvernance gagne à concrètement s'engager à l'intersection des multiples normes qu'elle travestit. Si la joueuse de tennis Serena Williams symbolise à merveille cette *unruliness* de Rowe, ce n'est pas simplement parce que son corps est musclé, plus puissant qu'aucun homme dans sa discipline, ou parce que les forts grognements qu'elle émet au moment de frapper la balle sont trop sexuels au goût de beaucoup. Si Serena Williams dérange et que, constamment, on tente de la ramener à sa place, c'est parce que son corps est noir, trop noir dans une discipline sportive qui est, comme le dit Petersen, « one of the last bastions of proper whiteness » (*ibid.* : 22). Regarder Serena Williams jouer au tennis, c'est

suggérer que *ce corps-là*, aussi, est beau, « in spite of, or even because of, its threats to the norms of white femininity » (*ibid.* : 16). Ainsi, dans un féminisme pop déjà si blanc, il est nécessaire de ne pas taire ces oppressions qui, parfois, se répètent, même au cœur de la plus irrévérencieuse des figures.

4.5.2 Les folles du roi

Ces ingouvernables que l'on aime détester représentent donc, comme Méduse, une certaine menace. Chez les unes comme chez l'autre, il transpire un certain laisser-aller, une perte de contrôle volontaire qui effraie parce qu'elle ouvre « a perilous realm of possibility [...] where anything may go », comme le dit Rowe du comportement parfois erratique de Roseanne Barr (1995 : 53). Quel sera leur prochain geste, leurs prochaines paroles? Vont-elles rire, s'humilier, nous insulter, nous pétrifier? Leur corps, leur parole, leur sexualité... tout risque, à un moment ou à un autre, d'échapper au contrôle. Cette ingouvernance liée à la performativité du genre à laquelle elles s'adonnent font d'elles, selon Kathleen Rowe, des êtres carnavalesques. En effet, dans l'étude du carnaval et du grotesque que propose Mikhaïl Bakhtine, le principe même de la fête est cette possibilité de renversement des rôles, des codes, des classes, des hiérarchies, des conventions : « [Le carnaval est] le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. » (Bakhtine, 1970 : 18) Personne n'y échappe, pas même les plus hautes instances du pouvoir de l'époque médiévale : « Dans ce système, le roi est le bouffon, élu par l'ensemble du peuple, tourné en dérision par ce même peuple. » (*Ibid.* : 199) C'est ainsi que dans l'exemple donné ci-dessus sur l'animation des 71^e Golden Globes, Tina Fey et Amy Poehler, debout sur scène, dans leurs robes scintillantes de gala, embauchées pour divertir le gratin d'Hollywood, sont comme deux bouffons chargés d'amuser la galerie. Filant cette idée d'une féminité poussée à l'extrême ayant à voir avec le grotesque, Kathleen Rowe suggère que les femmes ingouvernables seraient donc au pouvoir ce que le fou du roi est à la Cour : les seules à avoir le droit de se moquer du souverain sans conséquence. Elles n'expriment pas leur opposition au gouvernement depuis l'ombre ou dans le secret; au contraire, dès que les projecteurs se braquent sur elles, elles ouvrent grand la bouche pour crier au roi qu'il est nu. Et la Cour rit, comme il se doit. À l'image de la tradition médiévale dans laquelle les fous du roi

arboraient des vêtements colorés et des visages grotesques sur leur marotte, la figure de la femme ingouvernable est excessive dans son discours — son ton, la teneur de ses paroles, le volume ou le débit de sa voix — ou dans son corps — son appétit, ses chairs, ses attributs physiques, son âge. Par cette excessivité, elle dérange l'ordre établi : « Through her body, her speech, and her laughter, especially in the public sphere, she creates a disruptive spectacle of herself » (Rowe, 1995 : 31). Tout est question de spectacle, avec les femmes ingouvernables : celui qui leur permet d'exister, celui qu'elles s'amuse à faire dérailler et celui qu'elles offrent d'elles-mêmes. Comme le fou du roi qui peut dire tout ce qui lui passe par la tête pendant qu'il divertit les convives à l'occasion d'opulents banquets, les féministes pop qui font figure de femmes ingouvernables n'exercent pas de plus forte résistance au système que lorsqu'elles sont en représentation. C'est sous les projecteurs qu'elles *peuvent* quelque chose : lorsqu'elles se donnent en spectacle, lorsqu'elles se mettent en jeu, « transgressive above all when [they] lay claim to [their] own desire » (*ibid.* : 31).

Ce n'est pas autre chose que Lena Dunham propose dans le pilote de *Girls* en plaçant comme première image de son personnage un gros plan d'Hannah en train de manger avec appétit. Non seulement elle y énonce son désir — manger —, mais elle se défend quand on tente de le réfreindre : « I'm a growing girl ». Ce faisant, dès les toutes premières minutes de la série, elle pose — l'air de rien — un acte à la fois d'une banalité déconcertante et d'une ingouvernabilité notoire, puisque, comme l'explique Susan Bordo,

the control of female appetite for food is merely the most concrete expression of the general rule governing the construction of femininity: that female hunger—for public power, for independence, for sexual gratification—be contained, and the public space that women be allowed to take up be circumscribed, limited (1995 : 171).

En mangeant avec appétit devant ses parents consternés, Hannah Horvath affirme dès cet instant l'allégeance de son personnage : refuser toute itération éventuelle de gouvernance. Parents, patrons, petits-amis, amies, règles vestimentaires, bon goût, politesse, tact, conventions sociales, horaires... Elle se dévoue corps et âme à son imperfection.

Dans un registre complètement différent, le personnage de Dr Mindy Lahiri dans *The Mindy Project*, série créée, écrite, produite et jouée par Mindy Kaling, propose le même genre

d'ingouvernabilité. Bien que tout semble opposer ces deux séries, de nombreux parallèles peuvent être tissés entre elles. D'abord, les personnages principaux — Hannah Horvath et Mindy Lahiri — s'inspirent, suivant un degré variable, de la vie de leur créatrice. En effet, entre leurs écrits autobiographiques respectifs¹⁰² et les épisodes télévisuels qu'elles dirigent ou écrivent, il est facile de tracer des liens, de trouver un intertexte¹⁰³. Mais davantage, les deux séries présentent des personnages féminins possédant une confiance inébranlable en elles-mêmes. Pensons à cet épisode où Hannah Horvath se retrouve pendant quarante-huit heures chez Joshua, un riche médecin new-yorkais dont elle vient juste de faire la connaissance (*One man's trash*). Pendant qu'ils s'embrassent couchés sur le lit, Joshua interrompt son baiser et lui dit « You are beautiful », ce à quoi Hannah répond « You really think so? », donnant exactement la réponse que l'on a l'habitude d'entendre ou d'offrir, à l'écran comme dans la vie, parce qu'il n'est pas seyant d'acquiescer trop vite à sa propre beauté. Mais alors qu'il lui dit « I do. Don't you? », Hannah rétorque, sans hésitation : « No, I do. It's just not always the feedback that I've been given. » (s. 2, ép. 5 : 13:22) Rien n'entache le regard que porte Hannah sur son corps ou sur son intelligence. La salissure, quand elle advient, émane de l'extérieur.

Et même, elle parvient à la garder à distance, cette salissure, puisque l'amour qu'elle a pour son corps, elle ne le réserve pas qu'aux moments d'intimité avec ses amies ou des amants. Hannah ne se met pas simplement à nue dans le privé, elle se dénude aussi constamment en public. Dans un épisode de la deuxième saison, Hannah sort danser en boîte de nuit. En plein milieu du plancher de danse, elle décide de changer de chandail avec un inconnu qui porte un haut en filet jaune fluo. Pour le reste de la nuit, elle parcourra la ville en métro, à pied, exposant à qui veut les chaires de son torse qui traversent les larges mailles du vêtement. Quand je visionne cet épisode

¹⁰² Lena Dunham, *Not That Kind of Girl: A Young Woman Tells You What She's "Learned"* (2014); Mindy Kaling, *Is Everyone Hanging Out With Me? (And Other Concerns)* (2011) et *Why Not Me?* (2015).

¹⁰³ Les deux réalisatrices, qui s'affichent comme des amies, créent aussi des intertextes l'une vers l'autre. Par exemple, dans l'épisode *Only Child* de la troisième saison, Hannah obtient une rencontre avec une maison d'édition pour son manuscrit. Intéressée à le publier, l'éditrice en chef lui dit qu'elle a beaucoup aimé son écriture. Elle lui dit « You are like a Mindy Kaling, [...] but she holds back. I mean, she'll go there, but she doesn't go all the way there. [...] You, you take it there and then you take it even further and I'm like "Whoa, I the fuck did we get here!" » (s. 3, ép. 5 : 13:36) Et alors, on ne sait plus très bien de qui on parle : du livre fictif d'Hannah, de l'écriture de *Girls* en comparaison avec celle de *The Mindy Project* ou, plus simplement, de la persona de Dunham par rapport à celle de Kaling?

pour la première fois, je regarde le personnage d'Hannah occuper ainsi la ville avec son corps sans arrière-pensée, et je suis envahie d'un mélange d'envie et de désapprobation. Mes yeux la regardent comme la société la voit : imparfaite, inappropriée, inattirante. Mais ma tête rêve d'arriver à me regarder comme Hannah, elle, se voit : confiante, sexy, libre. Pour Anne Helen Petersen, là se situe toute l'ingouvernance d'un tel personnage à la télévision :

The reason the episode angered, frustrated, or flabbergasted audiences, then, was because they couldn't see Hannah she way she saw herself. [...] Instead of spending time degrading ourselves for falling short of the very narrow understanding of what types of bodies are worthy of desire — and by extension, value — we could be thinking about things that make us feel good, or anything at all, really, that isn't rooted in shame at how our bodies don't look like someone else's (2017 : 223, 227).

C'est le même type de confiance qu'affiche le personnage de Mindy Lahiri. Gynécologue associée dans un riche bureau de Manhattan, Mindy Lahiri ne doute jamais de sa beauté ou de son potentiel séducteur. Elle se trouve pertinente, vive d'esprit, drôle, jolie et plus qualifiée que ses collègues médecins. Très franche, elle manque souvent de tact, ce qui entraîne certains faux pas professionnels et amoureux, mais ni son repentir ni sa réflexion ne durent longtemps. Elle poursuit sa vie en fonction des quatre choses qui lui apportent réconfort et équilibre : son fils, sa profession, les potins du star-system et la nourriture. Car Mindy Lahiri, comme Hannah Horvath, est une femme dévorante. Chaque jour, elle avale burgers, sous-marins, hot-dogs, bretzels, beignets, pièce de viande, pizza. Elle aime manger et ne s'en cache pas; elle s'en fait même une fierté. De plus, un peu à la manière dont Hannah Horvath se confond avec Lena Dunham dans l'esthétique commune du corps qu'elle met en place à la fois dans *Girls* et sur Instagram, Mindy Kaling vient se fondre à son personnage télévisuel, d'abord en lui partageant son prénom, puis en parsemant son Instagram de photographie de sacs de croustilles, de petits gâteaux, de plateaux de nourriture de tournage, de jus énergisants, de burgers de grandes chaînes de restauration rapide. Toutes les deux, elles se dédoublent pour manifester leur appétit sans gêne : leur appétit pour la nourriture, leur appétit pour les plaisirs de la chair, leur appétit pour la vie. Leur appétit pour le succès.

4.5.3 Un carnaval réinventé

Ainsi sont les féministes pop. Elles s'invitent au banquet, prêtes à festoyer. Elles entrent en scène et continuent de se donner en représentation sans se soucier de plaire ou de déplaire. Tout ce qui compte, c'est qu'elles soient vues : « The unruly woman points to new ways of thinking about visibility as power. Masquerade concerns itself not only with a woman's ability to look, after all, but also with her ability to affect the terms on which she is seen. » (Rowe, 1995 : 11) Le fait de se donner en spectacle rompt avec une image codifiée de la féminité comme garante d'une retenue, d'une politesse, d'une passivité, d'un effacement. Se mettre en scène, parler très fort pour épater la galerie, faire des blagues, étaler sa nudité ou son âge, cela défie tous ces commandements issus d'une domination d'un genre sur l'autre et qui se rassemblent tous sous l'infâme adage « sois belle et tais-toi ». Les femmes ingouvernables renversent les hiérarchies :

The unruly woman's rebellion against her proper place not only inverts the hierarchical relation between the sexes but unsettles one of the most fundamental of social distinctions—that between male and female. [She] is neither where she belongs nor in any other legitimate position. When she rises above the male, she neither takes his place and becomes a “man” nor quite remains a “woman” (*ibid.* : 43).

Les féministes pop sont donc également ingouvernables au sens où elles s'emparent sans hésitation de comportements, de sentiments et de rôles que l'on réserve encore largement aux hommes : elles ne sont pas qu'actrices, elles produisent et réalisent (Dunham, Kaling, Poehler, Fey); elles ne se contentent pas de monter sur scène, elles jouent à guichets fermés (Schumer); elles ne dénudent pas que leurs seins ou d'autres parties de leur corps qui sont habituellement esthétisés à l'écran, elles se montrent tout entières — leur sexe, leur sueur, leur pilosité — dans tout ce que leur corps a d'imparfait et de commun (Dunham, Jacobson, Glazer). Et, surtout, elles se donnent le droit d'être « unlikable » et de ne pas s'en excuser.

Dans un portrait des femmes humoristes de la scène québécoise, Lucie Joubert articule également cette irrévérence avec l'idée d'un carnaval où il faudrait constamment se réinviter. Comme Rowe, elle remarque une parenté entre les femmes qui se donnent en spectacle et le fou du roi de l'époque médiévale. Dans le chamboulement des structures et conventions que ces figures opèrent, Joubert entrevoit la possibilité d'une relecture contemporaine du carnaval, cette

journée annuelle où le roi devient fou et le fou devient roi, et que « s'ouvre la possibilité pour tous de se créer un autre soi, un double licencieux et temporaire à qui est accordée une liberté totale de geste et d'expression » (2002 : 40). Par contre, Joubert soulève un bémol : au carnaval, ne s'invite pas qui veut. Elle rappelle que :

le renversement des hiérarchies inhérent au carnaval se fera surtout entre hommes (les gars font des blagues entre eux, devant les femmes), rarement entre hommes et femmes (l'homme ne prendra pas la place de la femme et vice versa) et, plus encore, souvent au détriment des femmes (*ibid.* : 41-42).

En humour, comme en art ou en politique, cela signifie que les femmes doivent d'abord se donner le droit d'assister au carnaval, c'est-à-dire qu'elles doivent s'octroyer la liberté de se donner en spectacle avant de pouvoir le faire. Elles sont obligées de « s'accorder le droit à la licence avant de l'énoncer » (*ibid.* : 42), ce qui fait que leur carnaval en est un qui devient « *marqué* (portant la trace du féminin, dans une volonté de se distinguer d'un carnaval *universel* qui lui fait peu de place) qui tradui[t], jusqu'à un certain point, un carnaval *manqué* » (*ibid.*). On connaît la chanson : elles créent des séries « de filles », font de l'humour « féminin », écrivent des livres de « chicklit », gouvernent comme « des femmes ». Pour éviter ce piège, Lucie Joubert suggère, dans une très belle formulation, qu'il s'agit d'« inventer [notre] propre banquet, ou [de] trouver un équivalent féminin à cette manifestation virile » (*ibid.* : 44), un peu comme l'a fait Louky Bersianik avec son *Pique-nique sur l'Acropole* qui parodie le sacro-saint banquet de Platon. Pour Regina Barreca, ce banquet réinventé prend la forme, en humour, d'une conspiration féminine rendue possible dans les espaces traditionnellement peu mixtes — comme la cuisine — qui se montrent fertiles à l'éclatement d'une parole féminine sans censure, propices à la dispersion d'une voix humoristiquement ingouvernable. Pour ma part, j'en retiens qu'il s'agit de franchir les limites sans hésiter, au risque de déplaire, au risque de fâcher, au risque d'échouer et que le carnaval ne se terminera pas tant qu'on ne s'excusera pas d'avoir dépassé les bornes ou d'avoir outrepassé l'hospitalité d'un hôte récalcitrant. Il me semble que les féministes pop, dans tout ce qu'elles ont d'inamable ou d'imparfait participent de ce carnaval redessiné. Et, le fait qu'elles soient des célébrités n'enlèvent rien à la force ni au potentiel de leur ingouvernance « à jeter un regard neuf sur le monde; un regard dénué de peur, de pitié, parfaitement critique, mais dans le même temps positif et non nihiliste » (Bakhtine, 1970 : 273). Au contraire, elles sont la

quintessence de nos idéologies en marche, c'est-à-dire que, en elles, se reflète « the way we pinpoint and police representations of everything from blackness to queerness, from femininity to pregnancy » (Petersen, 2017 : xiii). Ainsi, leur ingouvernance est d'autant plus importante qu'elle est médiatisée parce que, justement, elle prouve qu'il est possible de réussir tout en échappant à ces normes.

Comme la tête riieuse de Méduse-Hillary qui continue de rire dans les mains de l'homme qui la vaincra, les féministes pop se plaisent dans leur rôle de folles du roi puisqu'elles sont libres d'y entretenir cet état constant d'entre-deux qui leur donne leur force. Elles n'attendent aucune permission. À la suite de Roseanne Barr, mais aussi de Mae West ou Joan Rivers, c'est-à-dire en compagnie de toutes les femmes ingouvernables dont elles sont les contemporaines, celles « that could spark feelings of fascination and repulsion at the same time » (*ibid.* : xvi), les féministes pop que sont Lena Dunham, Amy Schumer, Mindy Kaling, Tina Fey, Amy Poehler, Abbi Jacobson, Ilana Glazer suivent les pas de Méduse. Elles sortent, en laissant les Persée d'aujourd'hui ruminer leur défaite. Elles refusent d'être l'objet du récit d'un autre et deviennent le sujet de leur propre narrativité. De leur propre carnaval.

4.6 Se risquer à les aimer

Être polies, se rendre aimables et aimantes, respecter les règles, ne pas connaître de succès ou, du moins, ne pas en être fière; bref, s'en tenir aux conventions... Les femmes qui refusent de s'y coltiner rebutent, elles éveillent l'opprobre populaire. Il faut les remettre à leur place, punir leur arrogance et leur assurance. On les craint parce qu'elles dérangent l'ordre des choses, elles désorganisent les dispositifs bien huilés d'une domination masculine millénaire : domination par la parole, le corps, par la norme. Mais si la domination masculine prend la forme, comme le pense Martine Delvaux en écho avec Pierre Bourdieu, d'« un ensemble de rapports de force qui parvient à cliver le social en deux grandes catégories d'humains, dont une moitié est plus humaine que l'autre » (Delvaux, 2016a : 5:55), que se passe-t-il quand les femmes viennent exercer une résistance à ces rapports? Quand elles en refusent la contrainte? À leur tour, alors, elles se mettent à vivre. Et si, justement, c'était dans leur part d'indiscipline que les femmes commençaient à exister? Faillibles, imparfaites, insuffisantes, inachevées; irréductiblement humaines. Pour le dire

avec Hélène Cixous, je veux croire qu'une femme parle vraiment que lorsqu'elle « ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplinable et passionnée à la parole » (2010 : 47). Cette parole indisciplinable, c'est Roseanne Barr criant sous les huées du stade; c'est Amy Schumer qui interrompt son spectacle pour ordonner à un spectateur de sortir parce qu'il lui fait des remarques sexuelles; c'est le corps dévorant de Lena Dunham-Hannah; c'est l'ensemble de ses bourdes médiatiques; c'est l'écriture d'un personnage comme Mindy Lahiri; c'est Fey et Poehler qui font front commun pour dire tout haut ce qu'Hollywood pense tout bas. C'est aussi ce qu'énonce Roxane Gay lorsqu'elle avoue qu'elle n'a jamais bien su comment se rendre aimable auprès de ses camarades d'école, qui comprend ce trait de caractère à la fois comme une fatalité et une force :

Even from a young age I understood that when a girl is unlikable, a girl is a problem. I also understood that I wasn't being intentionally mean. I was being honest (admittedly, without tact), and I was being human. It is either a blessing or a curse that those are rarely likable qualities in a woman (2014 : 84).

Je me rends compte que j'ai toujours gardé une place particulière dans ma constellation culturelle pour les femmes en pop soi-disant difficiles à aimer, pour toutes sortes de raison, comme s'il fallait que je les aime de peur que personne d'autre ne le fasse, comme s'il fallait que je les aime pour me sentir vivre aussi fort qu'elles : je pense à Jenny, dans *The L Word*, à Santana de *Glee*, à Jessica Jones, aux prisonnières de *Bitch Planet*, à Piper Chapman dans *Orange Is the New Black*, à April Ludgate dans *Parcs and Recs*, à Ruth Wilder de *Glow* ; puis à Britney Spears quand elle se rase les cheveux, à Miley Cyrus et à l'ensemble de son œuvre, à Nicki Minaj et à son corps indomptable, à Madonna qui refuse de vieillir, à la langue bien pendue de Mae West, aux célébrités qu'on accuse d'opportunisme quand elles s'affirment féministes... Toutes, elles me ramènent à ma rencontre avec ma toute première « nasty woman », le jour où ma mère m'a montré *Gone With the Wind* à huit ans. Je me rappelle avoir été dévastée de voir Scarlett O'Hara repoussée d'un simple « Frankly my dear, I don't give a damn » par celui qu'elle aime, pour finir seule, en pleurs dans les escaliers de sa maison désertée de tous, au milieu des ruines de sa vie. Ma mère disait *bien fait pour elle*, mais, moi, j'aurais voulu que Rhett lui pardonne. Une part de moi se reconnaissait dans la tricherie de Scarlett, ses caprices, sa jalousie. Une part de moi enviait son irrévérence et son effronterie qui ne perd aucun temps avec des politesses ou des excuses

inutiles : « If I wasn't a lady, what wouldn't I say... » Je la trouvais humaine, réelle¹⁰⁴. J'aurais souhaité qu'il l'aime, malgré tout.

En 1957, un questionnaire distribué à des étudiantes d'écoles secondaires étatsuniennes a révélé que 80 % des jeunes filles interrogées disaient s'identifier davantage à la sage et polie Melanie Hamilton qu'à sa rivale et belle-sœur, Scarlett O'Hara. Vingt-trois ans plus tard, en 1980, le même questionnaire dévoile qu'une large majorité d'adolescentes portent maintenant leur allégeance vers Scarlett¹⁰⁵. Je me demande : aujourd'hui, quelle serait la proportion? Ainsi, s'il n'a jamais fait de doute que Scarlett était le personnage central du récit, ce n'est que très récemment que l'on s'est octroyé le droit de lui exprimer notre admiration, de lui déclarer amour. C'est cet amour qui me séparait de ma mère, ce jour de ma rencontre avec Scarlett : elle ne pouvait concevoir de s'attacher à un tel personnage alors que, moi, je ne pouvais faire autrement que de l'aimer. Les personnages féminins inaimables — les « bad girls », les « good girls gone bad¹⁰⁶ », les folles, les vulgaires, les méchantes, les cruelles — sont loin d'être de nouvelles arrivées dans notre imaginaire collectif, que ce soit dans la littérature, à l'écran ou dans la vie réelle. Mais cet amour en crescendo qu'a reçu le personnage de Scarlett O'Hara, désormais devenue une figure classique du cinéma, n'est que la pointe de l'iceberg d'une déferlante d'amour pour les mauvaises filles qui s'affiche de plus en plus. Non seulement leur présence augmente, mais elles se rentabilisent : elles déplacent les foules, elles nourrissent grassement l'économie hollywoodienne et détrônent les anti-héros masculins. Alors que 2017 aura été une année plus lucrative que jamais pour les personnages féminins au box-office¹⁰⁷, 2018 s'est ouvert avec une

¹⁰⁴ Pour le bien de cette thèse, j'ai revisionné le film, sorti en salle en 1940 d'après une adaptation d'un roman de 1936 de Margaret Mitchell, et j'ai été effarée par son racisme rampant qui romance sans gêne l'esclavagisme. J'ai eu honte de n'en avoir gardé aucun souvenir, que Scarlett ait pris toute la place dans ma mémoire. Je ne voulais pas répéter cette omission ici, à même ces lignes qui accordent une certaine place à l'anti-héroïne du film de Fleming.

¹⁰⁵ Pour l'étude complète, se référer à : Taylor, Helen. 1989. *Scarlett's Women : Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick : Rutgers University Press.

¹⁰⁶ Autre trope de la culture pop que l'on pourrait définir comme la gentille fille bien rangée tourne mal après avoir traversé un événement (ou une série d'événements) traumatiques qui changent son caractère, sa destinée, sa perception de la vie.

¹⁰⁷ En 2017, pour la première fois depuis 1958, les trois films les plus lucratifs de l'année présentent des personnages principaux féminins : *The Last Jedi*, *Beauty and the Beast* et *Wonder Woman*. En pour rajouter à ce succès unilatéral, le film de Patti Jenkins surpasse tous les films de sa catégorie, faisant de

série de films proposant des protagonistes qui, sans incarner en totalité la « bad girl » ou la « unlikable woman », présentent toutes des caractéristiques traditionnellement réservées aux personnages masculins : *Proud Mary* et sa chasseuse de têtes sanguinaire, *Molly's Game* avec son athlète olympique au sommet d'un empire de poker, *Red Sparrow* et son espionne meurtrière, la très fructueuse franchise des *Ocean's* reprise entièrement au féminin¹⁰⁸, sans oublier *I, Tonya* qui porte à l'écran la figure controversée de l'ancienne olympienne Tonya Harding. Toutes celles-là, et celles qui se placent au centre de cette thèse, je réalise aujourd'hui combien je les aime, chacune, parce que de leur inamabilité émane leur désobéissance, le refus de capituler avec tout ce qui pourrait potentiellement les aliéner. En ne daignant pas entériner le discours archaïque sur l'amabilité des femmes, elles se mettent à exister, ingouvernables. Ce qui, en elles, nous les rend inaimables est précisément ce qui nous parle de nous — ce qui me parle de moi : « Perhaps, then, unlikable characters, the ones who are the most human, are also the ones who are the most alive. Perhaps this intimacy makes us uncomfortable because we don't dare be so alive. » (Gay, 2014 : 89)

C'est grâce à leurs gestes imparfaits, incorrects, maladroits, irrévérencieux ou simplement défiants que les féministes pop commencent à apparaître. Par la surcharge qu'elles génèrent dans le système, elles ne sont plus les parfaites petites soldates d'une société spectaculaire dans laquelle — si on se contentait de les regarder comme Guy Debord — elles se confondraient les unes aux autres. Quand elles se mettent à tomber, à filer vers un horizon autre, elles gagnent la vitesse nécessaire pour ébranler les murs de la gouvernance qui les a vues naître et puis prospérer. « Unruly », « unlikable », « nasty »... elles n'auront jamais été aussi visibles, aussi brillantes que

Wonder Woman le film le plus lucratif dans l'histoire des films d'origine de superhéros. Spiderman, Superman, tous les autres « men »... *Wonder Woman* les supplante les uns après les autres et s'empare de la couronne. Et de la recette des ventes (Hughes, 2017).

¹⁰⁸ Après le succès monstre qu'a connu de la reprise « au féminin » du film culte *Ghostbusters*, et ce, malgré de nombreux détracteurs qui auraient espéré un flop au box-office, les studios d'Hollywood semblent comprendre — très lentement — qu'il existe un public pour ce genre de film. Ça peut peut-être leur paraître étonnant, mais les femmes et les populations racisées aiment — tout autant que l'homme blanc de la classe moyenne — se voir représenter sur un écran : « We want, and rightly so, to believe our lives deserve to be new, relatable, and important. We want to see more complexe, nuanced depictions of what it really means to be whoever we are or were or hope to be. We just want so much. We just need so much. » (Gay, 2014 : 60)

lorsqu'elles choient. Mais la question demeure : ces stars sauront-elles briller pour d'autres qu'elles-mêmes?

CHAPITRE V

« BAD GIRLS ARE THE ONE WITH A STORY TO TELL »

I wrote the story myself. It's about a girl who lost her reputation and never missed it.

Mae West, *Goodness Had Nothing to Do with It*

The true measure of a woman continues to be whether or not she can take a joke—the same way a real man can take a punch.

Ann Marie Ryan, *Missing the Joke*

5.1 Introduction

Petite, il m'arrivait, comme tout enfant, de me rebeller contre l'autorité parentale. Lorsque ma mère m'ordonnait d'effectuer une tâche quelconque alors que je préférais continuer à lutter avec mon frère aîné sur le tapis du salon, je proférais avec vigueur mon désaccord. De la cuisine fusaient les ordres et moi, à l'autre bout de la maison, je les renvoyais vers leur despote avec véhémence. Je criais mon désaccord. Cette joute verbale se terminait la plupart du temps par une phrase de ma mère, toujours la même, qui s'abattait sur moi comme une chape de plomb : « Sandrine, arrête de crier comme une marchande de poisson. » Soudain, honteuse, je me taisais. Pourquoi étais-je la seule à se trouver réprimandée d'avoir élevé la voix? Pourtant, mon frère aussi rouspétait. Je ne savais pas vraiment en quoi j'étais « une marchande de poisson », mais je ne m'en sentais pas moins sale, vulgaire. On me reprochait d'avoir enfreint une limite qui ne s'appliquait qu'à moi. Se tenir silencieuse, la bouche bien close : j'apprenais le degré zéro du féminin.

Au secondaire, je me souviens d'un cours d'histoire où le professeur nous a parlé de l'origine du cruellement célèbre « sois belle et tais-toi ». Aujourd'hui, je ne me rappelle plus ses

explications; je ne saurais dire d'où vient ce dicton. Mais je me souviens qu'au moment où il a prononcé les cinq mots, je les connaissais déjà. Comme « il faut souffrir pour être belle » ou « sois polie si tu n'es pas jolie », il s'agissait simplement de phrases toutes faites que l'on *savait*. Je comprenais que ces mots portaient en eux quelque chose comme une faute millénaire — le péché originel, apprendrais-je à l'appeler, les dimanches à la catéchèse. Mon éducation libérale m'enseignerait qu'il s'agit d'adages dépassés d'une époque révolue, mais au fil des années, plutôt que de s'infirmes, ils se confirmeraient à grand coup de personnages secondaires féminins muets au cinéma, de femmes tuées sans que personne ne réclame justice, de collègues dont la parole ne compte pas. Et moi, j'arrêteraient de crier. Je crois que je suis arrivée au féminisme parce que j'avais appris à me taire.

*

Lena Dunham amorce *Not That Kind of Girl* par le récit de sa découverte du livre *Having It All* d'Helen Gurley Brown dans la section « divertissements » d'une friperie de la petite ville d'Ohio où elle étudie. La couverture de l'édition est si kitsch qu'elle décide de l'acheter pour en faire une décoration ironique dans sa chambre. De retour dans son dortoir, elle en commence la lecture pour voir si l'intérieur est aussi nunuche que l'extérieur, et elle se fait prendre au jeu. Elle le dévore en moins d'une semaine, revenant chez elle entre ses cours pour en continuer la lecture. Elle a beau trouver la plupart des conseils qui y sont donnés un peu ridicules, voire à l'encontre des valeurs féministes qu'on lui a transmises durant l'enfance, elle est hypnotisée par la manière dont Helen Gurley Brown se dévoile à ses lectrices :

I appreciate the way Helen shares her own embarrassing, acne-ridden history [...]. In the process she reveals her own unique pathos (a passage about binge eating baklava stands out in my mind), but maybe I underestimated her. Maybe this is not an accident but is, in fact, her gift (2014: xv-xvi).

Elle se reconnaît dans les récits d'adolescence honteux de l'autrice ; à travers ses mots, elle retrouve droit à sa propre imperfection. Quand elle la lit, elle n'a plus honte de ses gaucheries ou de sa gourmandise, de son ventre qui l'empêche de trouver des pantalons à sa taille à la friperie.

Ce n'est que des années plus tard qu'elle découvre la place controversée qu'occupe Helen Gurley Brown parmi les écrits du Mouvement des femmes aux États-Unis. Elle lira les durs propos que des femmes qu'elle admire — Nora Ephron, Gloria Steinem — tiennent sur elle. Mais, au moment de se mettre à l'écriture de son propre récit autobiographique, tout ceci importe peu. Tout ce qui lui reste en tête, c'est la force du sentiment qui l'a prise quand elle a découvert le pouvoir que peut avoir l'écriture de soi au féminin : une voie vers l'abandon de la honte qu'on tente d'imposer à son corps, à sa voix :

There is nothing gutsier to me than a person announcing that their story is one that deserves to be told, especially if that person is a woman. As hard as we have worked and as far as we have come, there are still so many forces conspiring to tell women that our concerns are petty, our opinions aren't needed, that we lack the gravitas necessary for our stories to matter. That personal writing by women is no more than an exercise in vanity and that we should appreciate this new world for women, sit down, and shut up (*ibid.*).

J'ai l'impression que c'est quelque chose de cet ordre qui se dessine comme horizon ici, dans cette thèse, de la même manière que Martine Delvaux quand elle suggère qu'on ne sait jamais vraiment ce que les filles « *font* avec Beyoncé » (2016d). Bien qu'Helen Gurley Brown soit une figure problématique du féminisme dit de la seconde vague, elle aura joué un rôle déterminant dans la venue à l'écriture et au féminisme de Lena Dunham. C'est pareil pour moi et mes femmes de la pop — mes Barbies d'abord; Anne Frank, ensuite; puis Beyoncé — puis toutes autres les féministes pop qui se sont glissées jusqu'au cœur de mes travaux universitaires.

*

Ce chapitre doit être lu en deux temps : le premier, plus théorique et le second, plus appliqué. Après avoir posé les bases des approches théoriques de l'écriture autobiographique afin d'y situer les écrits des féministes pop, je me concentrerai sur la manière dont ceux-ci participent à la profanation du système spectaculaire au sein duquel ils s'élaborent. Dans ce deuxième temps, j'explorerai comment commence — grâce à la place laissée par les féministes pop à l'écriture du corps dans tout ce qu'il a d'imparfait ou de hors de contrôle — un retravail de leur ethos

préalable¹⁰⁹ de stars qui les ramène vers une écriture de soi plus ordinaire, plus commune, plus intime. En observant comment le récit de la perte de la virginité et celui du viol permettent à Dunham de développer une posture de narratrice faillible, puis en détaillant l'écriture d'un bas corporel souverain en humour chez Glazer, Jacobson et Schumer, je chercherai à comprendre comment l'écriture de soi des féministes pop devient un dispositif les autorisant à profaner leur image, ce qui ouvre la voie vers une parole et un corps qui, sans exister en dehors des impératifs du spectacle, en proposent une itération différente, par moment discordante.

5.2 Écritures de soi au féminin

Mais de quoi parle-t-on, au juste, quand on parle d'écriture(s) autobiographique(s) ou d'écritures de soi? Et surtout, à quel endroit du large éventail des récits de soi se situent les textes des féministes pop qui composent mon corpus? Afin d'envisager ce que peuvent leurs écrits dans l'articulation d'un féminisme contemporain, il me faut non seulement comprendre d'où elles parlent (pour le dire avec Pierre Bourdieu), mais également réfléchir aux dispositifs qu'elles mettent en place (pour le dire avec Giorgio Agamben), érigeant une esthétique de l'intime devenant possible malgré — ou grâce à? — l'univers spectaculaire qui l'abrite.

Pour les femmes, les écritures de soi ont tout à voir avec la fin d'un assujettissement et le début d'une resubjectivation. Un peu à la manière de l'autoportrait qui, en arts visuels, a permis aux femmes de se positionner dans le champ culturel malgré le fait qu'elles n'aient eu accès ni aux formations ni au matériel mis à la disposition des artistes masculins en plus de causer une rupture nette avec la tradition culturelle masculine qui plaçait la femme comme objet du regard de l'homme¹¹⁰, les écrits de soi, puisqu'ils ont longtemps échappé aux codes complexes et figés propres à d'autres genres littéraires établis, constituaient un mode d'expression accessible et démocratique, tout en permettant aux femmes écrivantes de se constituer en sujet de leur propre

¹⁰⁹ Formulation que j'emprunte à Ruth Amossy dans ses travaux sur la présentation de soi et l'ethos. Elle sera abordée plus en détail dans les pages qui suivent.

¹¹⁰ À ce propos, se reporter l'article de Marie-Jo Bonnet, qui détaille combien la pratique de l'autoportrait est apparue tardivement chez les artistes françaises, mais que son éclosion – une quinzaine d'années avant la Révolution – a permis aux peintres féminines de « s'affirmer comme sujet souverain, [...], mais aussi de conquérir de nouveaux espaces » puisqu'elle a précipité une remise en question « des représentations symboliques traditionnelles des sexes et de leur place dans la cité » (2002).

regard. Ceci a bien sûr pris tout son sens dans les années soixante et soixante-dix, alors que se déployait le Mouvement des femmes à travers le globe et que le récit autobiographique a surpassé son important travail de resubjectivation et d'autodétermination pour devenir un outil de lutte, tel qu'en témoigne le puissant slogan « le privé est politique » et les publications des ouvrages auxquels ont donné naissance les discussions des femmes participant aux groupes de *consciousness raising*¹¹¹. Cette phrase phare du Mouvement des femmes, on le sait, a d'abord signifié que les expériences individuelles n'étaient pas modelées exclusivement par des choix personnels, mais étaient plutôt façonnées par une expérience sociale et culturelle dans laquelle le sujet féminin n'était pas réellement libre. Appliquée à une pratique d'écriture autobiographique, elle a pris figure de manifeste d'engagement rappelant que les textes autobiographiques produits se devaient de refléter ce lien entre politique et individu.

Tristement, c'est sans doute pour la même raison — le fait qu'il s'agit d'une forme d'énonciation accessible aux femmes et donc largement investie par elles, et, qui plus est, devenue une arme de combat — que les différentes formes d'écritures de soi ont par moment connu une dépréciation dans le milieu littéraire. C'est d'autant plus choquant que, canoniquement, les récits autobiographiques au masculin ont fini par être reconnus comme un mode d'expression noble et recherché, digne des plus grands auteurs. On n'a qu'à penser à la réception et à la reconnaissance dont jouissent les productions littéraires des Saint Augustin, Montaigne, Chateaubriand, Rousseau, Gide, Gary ou Sartre de ce monde. Mais trop souvent, pour les écrivaines, la vaste catégorie des écritures de soi en est venue à se confondre avec la tout aussi abstraite idée d'une « écriture des femmes ». Dans *Women, Autobiography, Theory : A Reader*, une anthologie des textes les plus marquants de la gynocritique, Sidonie Smith et Julia Watson relatent, en introduction, l'histoire des positions de la gynocritique sur la question de l'autobiographie et montrent toute l'ironie de la trajectoire théorique ayant entourée l'écriture autobiographique : dénigrée, dans un premier temps, puisque considérée comme une pratique proprement féminine, puis, dans un deuxième temps, réhabilitée grâce à des modèles masculins

¹¹¹ On peut penser, entre autres, aux anthologies *Sisterhood Is Powerful* (1970), *Our Bodies, Ourselves* (1971) ou *Feminist Revolution* (1978).

(1998 : 38). En effet, à partir du moment où l'autobiographie regagne ses lettres de noblesses sur le plan théorique, les analyses des théoriciens se fondent avec une majorité écrasante sur des œuvres écrites par des hommes¹¹². Encore aujourd'hui, force est de constater que si les auteurs continuent d'écrire au « je » sans se soucier qu'on les taxe de faire dans l'intime ou dans la fragilité, les écrivaines qui empruntent cette voie se voient souvent réduites à une esthétique de la petitesse, du quotidien et de l'introspection. Ce n'est pas surprenant, donc, qu'au moment où l'autobiographie connaît un regain d'intérêt chez les théoriciens masculins dans les années 1980 et 1990¹¹³, les écrivaines, poétesses et autres artistes féminines ressentent — avec raison — un sentiment amer de déjà-vu :

I mean, have not we gone through this before, raised our consciousness as to the importance of everyday histories and lived the personal as political? The memory of being excluded on the grounds that the realm of the personal is not social scientific knowledge lingers. The very male voice that is now being rendered “personal” served, in part, to exclude feminist work from critical discourse (Probyn, 1993 : 106).

Heureusement, peu importe les décennies et leurs modes, des créatrices ont montré qu'elles savaient se jouer des nomenclatures étroites dans lesquelles on tentait de les enfermer, et les pratiques autobiographiques uniques d'artistes telles que Sylvia Plath, Audrey Lorde, Alice Walker ou Maya Angelou ont tissé l'histoire littéraire étatsunienne. Toutes, elles ont su illustrer la charge subversive que pouvait comporter le simple fait d'écrire « je ». Or, bien que l'écriture autobiographique ait permis une certaine agentivité littéraire aux femmes, elle demeure une forme de privilège dans la mesure où « l'écriture longue reste encore très largement associée, dans les sociétés où la littérature occupe une position élevée dans les hiérarchies scolaires et culturelles, à une certaine importance sociale » (Lahire, 2008 : 167). Pour s'écrire, encore faut-il connaître les mots, en plus d'avoir le temps, l'espace, la sécurité ou la force de le faire. Les questions « Mais d'où parles-tu? De quel lieu suis-je en train de parler? » (Bourdieu, 1992 : 166), qui ont autorisé

¹¹² Est-il besoin de rappeler que le corpus de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* est uniquement composé d'hommes, tout comme c'est le cas dans des ouvrages tels ceux de James Olney (1972) et Dean Ebner (1971)? Même le livre de Elizabeth W. Bruss (1976) ne consacre qu'une place réduite aux écrits produits par des femmes.

¹¹³ Je pense, en particulier, à des ouvrages comme *Les écritures du moi* de Georges Gusdorf (1991) et *French Autobiography : Devices and Desires* de Michael Sheringham (1993).

de nombreuses militantes (entre autres durant Mai 68 en France) à repenser l'oppression qu'elles subissaient en l'articulant d'un point de vue sexué, doivent demeurer au cœur de toutes prises de parole, particulièrement si celles-ci se réclament du féminisme. D'autant plus que la popularité qu'ont connue dans les médias certaines voix (blanches, hétérosexuelles, de la classe moyenne) au détriment d'autres (racisées, lesbiennes, de la classe ouvrière) durant le Mouvement des femmes a joué un rôle déterminant quant à notre connaissance actuelle de ces années de militantisme. Les voix que l'on entend sont souvent les seules à passer à l'histoire. Il ne faut donc pas perdre de vue que là où nous écrivons « je », derrière nous, d'autres n'en ont pas la possibilité. Ceci vaut autant pour les écrits qui composent le corpus de cette réflexion que pour moi, qui joue le jeu de les faire parler.

5.2.1 Approches autobiographiques

Au-delà du concept plus pointu d'autobiographie, le spectre des écrits de soi est vaste. Il comprend autant les récits de voyage, que les journaux personnels, l'autofiction, la chronique, les mémoires, les correspondances, les témoignages... que les autobiographies plus « classiques » ou plus commerciales. Dans une certaine mesure, on pourrait même y inclure les pratiques d'écriture de la vie ordinaire que sont le mémo, le pense-bête, le carnet, les petits mots laissés sur la table ou encore la liste des choses à faire. Car ce qui relie tous ces objets d'écriture parfois disparates demeure cette idée d'un impératif de vérité, d'une nécessaire authenticité entre deux personnes : entre celle qui écrit et celle qui est écrite, celle qui fait l'objet du texte. C'est ce que Philippe Lejeune a nommé le pacte autobiographique, dans son essai de 1975, ouvrant la voie à de nombreuses recherches sur l'histoire et la poétique de l'autobiographie. Dans cet essai, il suggère que serait autobiographique le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). L'écriture autobiographique a rapidement dépassé cette définition somme toute restrictive du « genre autobiographique » selon Lejeune. Comme le remarque Nicolas Boileau, les trois qualificatifs auxquels a recours Lejeune pour distinguer l'autobiographie des autres écrits – récit, rétrospectif, prose – montre que le genre « trouve chez Lejeune une définition par le négatif » (2008) : récit plutôt que discours pour insister sur le mode énonciatif, obligatoirement rétrospectif pour la distinguer des autres genres de l'intime et en prose pour éviter de glisser du

côté de la tradition lyrique de la poésie. Boileau en conclut que, pour Lejeune, l'autobiographie « est comprise comme une forme sans contenu » (*ibid.*). Dans le cadre de cette thèse, l'autobiographie ne sera envisagée ni comme un genre littéraire, ni comme une forme avec des codes définis, mais simplement comme une posture d'écriture. Pour le dire autrement : est autobiographique un texte dans lequel une identité de nom se trouve établie entre l'autrice, la narratrice et la protagoniste.

Bien sûr, si cette approche de l'autobiographie date un peu aujourd'hui et que Lejeune modulera lui-même cette définition par la suite, il n'en demeure pas moins que, depuis *Le pacte autobiographique*, les questions de l'autobiographie ont connu un regain d'intérêt du côté des chercheuses et des créatrices, intérêt ravivé d'abord par la parution de l'essai de Lejeune, mais également par le déploiement du genre de l'autofiction et par la place qu'ont prise les écritures testimoniales, particulièrement dans les États-Unis d'après-guerre. S'ouvre alors une période où le « soi » se place tant au cœur des créations que des approches théoriques du texte¹¹⁴. En plus de réfléchir aux déterminations à l'origine de sa personne, le sujet autobiographique cherche à se situer dans le tracé du devenir collectif. Des penseurs comme Michel Foucault ou Judith Butler se sont rapidement intéressés à la part de politique que sous-tend une telle entreprise d'élucidation. On peut penser aux lectures de Foucault explorant la part de processus de subjectivation politique dans les pratiques autobiographiques telles que l'aveu, la confession ou le témoignage (dans *L'herméneutique du sujet* (2001) ou *Le gouvernement de soi et des autres* (2008), entre autres). S'y sont joints les défrichements opérés du côté des études féministes et des théories du *gender*, tout particulièrement les concepts d'assujettissement et d'agentivité, chez Judith Butler pour qui « no individual becomes a subject without first becoming subjected or undergoing "subjectivation" » (1997 : 11). Ce faisant, Butler conteste le réflexe trop simpliste associant les

¹¹⁴ Du côté des théoriciennes, je pense, entre autres, aux recherches autobiographiques de la gynocritique, dont le point de départ était « What is the difference of women's writing ? » (Showalter, 1981 : 185); aux théoriciennes du féminisme français comme Monique Wittig (2007), Hélène Cixous (2010) ou Luce Irigaray (1985) qui ont exploré l'idée selon laquelle la femme ne pouvait avoir de parole d'autorité tant que celle-ci serait inscrite dans un discours normé par les hommes ; ou aux chercheuses de la dite troisième vague qui, à l'instar de Nancy K. Miller (1991), Rebecca Walker (1995) ou Barbara Findlen (1995), ont travaillé à replacer l'énonciation intime et autobiographique au cœur de la pratique théorique.

écritures de soi à une nécessaire subjectivation : parler de soi n'équivaut pas forcément à l'énonciation d'une identité libre de toute forme de gouvernance. Mais dans un retournement rhétorique habile, Butler rappelle aussi que le pouvoir soumettant le sujet est celui-là même qui lui offre les moyens discursifs nécessaires pour s'affranchir, car au sein même du langage se trouvent les outils (« tools ») dont il a besoin pour critiquer, déplacer ou mettre en doute le discours dont il est prisonnier. Selon cette approche qui rappelle la tactique chez Michel de Certeau, l'agentivité du sujet repose dans cet « acte de saisir les outils où ils se trouvent, où l'acte même de les prendre et de les utiliser est rendu possible par le fait que l'outil soit disponible » (1990 : 145).

Les questions de l'autobiographie — et des récits de soi au sens large — ont engendré une série de considérations théorique, critique, poétique, politique et artistique intimement liées à la prise de parole des femmes dans l'espace littéraire et public. Or, mon intention n'est pas de me plonger plus profondément dans les enchevêtrements théoriques ou techniques de l'autobiographie. Par ce bref retour, il s'agit d'abord de dessiner l'archéologie d'une énonciation à la première personne afin de rappeler l'importance qu'elle peut prendre dans les luttes menées par les groupes minoritaires pour ensuite poser, dans un deuxième temps, les bases d'une argumentation prenant en compte les modes et les dispositifs de présentation de soi à l'œuvre dans les autobiographies des féministes pop.

5.2.2 Les récits de soi au temps du vedettariat : vers un retravail de l'ethos préalable

Il va sans dire que, dans le cas d'un féminisme célèbre et célébré auquel on reproche de se mettre en scène à des fins d'autopromotion marchande, la question du soi et de sa présentation prend une place déterminante. La personnalité publique possède un pouvoir discursif qui s'y s'accompagne d'une certaine responsabilité : sa voix, projetée au-dessus de celles des autres par le système médiatique en place, est d'emblée reconnue comme légitime et exemplaire. Dans une perspective tout aristotélicienne de sa parole, on accorde à la star le pouvoir « d'édifier des représentations capables d'agir sur le public et d'emporter la conviction (Amossy, 2010 : 19). Elle projette une image de soi — un ethos — susceptible d'inspirer confiance, de convaincre, d'influencer. La manière dont elle élabore et présente sa posture féministe à travers la mise en

place de cet ethos de star ne doit donc pas être prise à la légère puisqu'elle est « an important ideological and epistemological player in the public discourse » (Marshall, 1997 : 19). Or, malgré la légitimation certaine que la culture pop actuelle offre aux problématiques féministes en les faisant circuler dans les médias et, plus généralement, dans l'espace public, cela ne signifie pas que ses ressortissantes adoptent *forcément* une posture critique par rapport à celles-ci ou encore moins qu'elles doivent être considérées comme des militantes à la cause :

Popular texts may be progressive in that they can encourage the production of meanings that work to change or destabilize the social order, but they can never be radical in the sense that they can never oppose head on or overthrow that order (Fiske, 2010 : 105-106).

De fait, la tendance est à la méfiance envers les prises de position — qu'elles soient politiques, féministes, sociales — qui s'expriment depuis les industries culturelles, comme si elles étaient moins pures parce que contaminées par l'espace populaire, médiatique et commercial dans lequel elles se forgent. D'ailleurs, ce malaise de la critique (et parfois de la recherche) devant les objets populaires qui jouissent d'un succès commercial tout en se positionnant — de front ou par la bande — sur des enjeux féministes n'est pas un phénomène nouveau. Déjà, à l'époque de la parution de textes emblématiques du Mouvement des femmes aujourd'hui entrés dans le canon féministe, parler de « best-sellers féministes », unissant le politique et les profits, rendait mal à l'aise :

The phrase feels awkward, even treacherous, particularly when we apply it to ground-breaking non-fiction texts such as Kate Millet's *Sexual Politics* or Germain Greer's *The Female Eunuch*, because the fact that individual women could make a great deal of money out of their feminist convictions caused controversy within the Women's Movement at the time (Whelehan, 2005 : 2).

La posture féministe qui connaît un succès commercial dérange parce qu'on lui suppose un travestissement, une perte d'authenticité : pour plaire ainsi au plus grand nombre, il faut forcément qu'elle ait fait des compromis, qu'elle ait su « se vendre ». Le corollaire est qu'il existerait une meilleure forme d'expression, *impopulaire* cette fois, pour le féminisme qui s'articulerait en dehors des espaces populaires culturels, discursifs, sociaux. Une telle lecture ne me semble pas féconde puisqu'elle ignore l'influence que de telles prises de parole ont dans l'élaboration de la pensée féministe chez celles et ceux les consommant, en plus de cliver les

différentes manifestations du féminisme en « bonnes » et « mauvaises » sans considérer ce qu'elles peuvent, chacune à leur façon, chacune en fonction de leurs manquements et de leurs forces.

En me penchant sur la part autobiographique des écrits et des persona des féministes pop contemporaines, j'espère dénouer ce malaise et parvenir à dessiner les contours d'une énonciation intimiste qui se porterait garante de ce « changement dans l'ordre social » qu'espère Fiske dans la culture pop, et ce, malgré qu'il ne soit pas instinctif de faire de l'intime au sein d'une économie culturelle transformant le nom (pour ne pas dire l'identité) en capital à amasser, accumuler et conserver. Car comme le dit Bourdieu de la visibilité, ce type particulier de capital social, « c'est "se faire un nom", [...] un nom connu et reconnu, marque qui distingue d'emblée son porteur, l'arrachant comme forme visible *au fond indifférencié*, inaperçu, obscur, dans lequel *se perd le commun* » (1976 : 93-94, je souligne). Or, qu'il soit question de célébrité ou non, pour Bourdieu, le pouvoir des mots et « l'efficacité de la parole ne dépend pas de ce qu'elle énonce, mais de celui [ou celle] qui l'énonce et du pouvoir dont il [ou elle] est investi auprès de son public » (1982 : 111). En ce sens, la représentation de soi à laquelle se livre une vedette dans son écriture autobiographique représente un cas limite puisque « l'image qui précède son récit est préfabriquée au sens industriel du terme : fortement standardisée et massivement diffusée. » (Amossy, 1991 : 143) Sa parole serait dès lors tributaire du contexte d'où elle émerge, c'est-à-dire un espace fortement normé, fortement stéréotypé et fortement masculin, ce qui aurait pour conséquence de lui retirer tout pouvoir, puisqu'elle serait *de facto* phagocytée — indexée — par le discours dominant. La marionnette d'Hollywood, en d'autres mots. Cette image préfabriquée vient se joindre à de multiples autres données — sa réputation, ce qu'on dit d'elle sur les réseaux sociaux ou dans les articles de revues à potins, les interviews qu'elle a donnés, les scandales l'entourant, son âge, son poids, etc. — qui orientent *a priori* les façons dont elle est perçue. C'est que Ruth Amossy appelle l'ethos préalable. Ainsi, pour les stars plus que pour quiconque, construire une image de soi, c'est s'engager dans un dialogue avec cet ethos préalable : « ce que les autres ont dit de nous et l'idée qu'ils se font de notre personne » (*id.*, 2010 : 72).

Cette manière d'envisager l'ethos peut paraître s'opposer diamétralement à celle de la rhétorique¹¹⁵, qui met de l'avant la capacité du discours à agir sur les autres et, à travers cette influence, sur le réel. Mais pour Amossy, cette incompatibilité est factice à partir du moment où « on prend compte du fait que les déterminations discursives et l'agentivité ne se situent pas sur le même plan » (*ibid.* : 107). Par cela, elle signifie qu'il a toujours moyen de « jouer la sociologie des champs contre elle-même [afin de] montrer comment le locuteur [ou la locutrice] parvient, par sa parole, à modifier les données préalables liées à son statut, sa réputation et aux représentations dominantes de son époque » (*ibid.* : 89). Pour illustrer son propos, Ruth Amossy prend l'exemple d'un amoureux qui exprime ses sentiments en formules toutes faites, stéréotypées, projetant une image conventionnelle de soupirant. Elle rappelle que le fait d'utiliser ce langage somme toute « préfabriqué » ne fait pas moins de lui un sujet actif et que « son ethos d'amoureux est tout à fait apte à produire son effet, pour peu que la dame se laisse charmer par l'image-modèle projetée à son attention (*ibid.* : 107). Ainsi, bien qu'il soit prisonnier de ce langage « qui le parle », ce qu'Amossy nomme « la parole commune », il demeure malgré tout un agent « qui agit et qui poursuit un objectif précis » (*ibid.*). Dès lors, dans cette économie où la visibilité et la notoriété sont à la fois souveraines et monnaies d'échange, comment se manifeste l'énonciation intime derrière l'image médiatisée? Comment réussit-elle à rester agente tout en étant immergée dans la parole commune? Reste-t-il quelque chose derrière le nom, après qu'il ait été tapissé sur les panneaux publicitaires, les réseaux sociaux, les journaux à potins? Davantage, le nom peut-il devenir « sujet » alors qu'il s'incarne comme une pure image? Et s'il y arrive, peut-il, comme l'espère Butler dans sa lecture foucauldienne du sujet et de son corps, aller au-delà de ce pouvoir — Hollywood, le spectacle, la célébrité — qui « produit le sujet qu'il contrôle [et fonctionne] comme le moyen régulateur et normatif par lequel sont constitués les sujets » (2009 : 37)? Les féministes pop qui parviennent à se poser comme *sujets* du féminisme contemporain en resubjectivant le nom-image, savent-elles se faire *agentes* d'un changement, aussi minime soit-il?

Encore une fois, je trouve réponse dans le corps de Beyoncé, droit comme un « i », son corps « I » qui oblitère le « I-Beyoncé » pour n'être qu'« I-FEMINIST ». Je reviens à la notion de

¹¹⁵ D'ordinaire, la rhétorique classique place d'un côté la réputation d'un homme (son statut social, sa réputation, sa profession, la position de sa famille, etc.) et de l'autre l'ethos qu'il construit dans son discours.

posture telle que l'a articulée Jérôme Meizoz et je me dis que cette posture féministe chez les féministes pop qui « surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre¹¹⁶ » (2007 : 20) gagne à être dépliée : « leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance* » (*ibid.*) qu'elles nous offrent de lire sans la détacher du système spectaculaire duquel elle émane. Le fait d'être visibles, le fait d'être des personnalités publiques qui se mettent en scène n'empêche ni la mise en place d'une posture, ni la possibilité de jouer avec celle-ci, voire de la déjouer. Comprendre toute la portée de cette performance, nous dit Meizoz, demande de s'attarder à la fois au discours — ce qu'elles disent — et à la conduite — ce qu'elles font ou montrent¹¹⁷ (*ibid.* : 18). Si l'amoureux peut transmettre la force de ses sentiments à sa promise malgré qu'il use de formules éculées et attendues et que, ce faisant, il se pose « en agent qui agit », je crois que les féministes pop ont tout autant le potentiel de toucher celles qui — comme moi — lisent, consomment, adoptent et aiment l'image-modèle qu'elles portent.

5.2.3 Autobiographies de stars : consécration ou profanation de l'idole?

Avant d'en arriver à comprendre comment ou par quel retravail de leur ethos, encore faut-il savoir : de quels textes parle-t-on, au juste? Quelle est-elle, cette parole autobiographique? D'un côté se trouve, comme nous l'avons vu, leur persona qui comprend à la fois leurs prises de position dans les médias, la façon dont elles occupent l'espace public avec leur corps ou la présence qu'elles déploient sur les réseaux sociaux. Rassemblées, ces manières de s'énoncer comme sujet participent de la mise en place d'une présentation de soi qui est alors aussi spontanée (telle qu'elle se construit dans leurs interactions sociales) que programmée (telle qu'elles cherchent à « se vendre »). Ici, le texte, c'est elles, mais c'est aussi leurs productions textuelles « concrètes », c'est-à-dire les best-sellers autobiographiques qu'elles publient. S'il peut paraître banal d'aborder la dénomination formelle de ces livres, je crois que, au contraire, il est important de les situer afin d'en articuler concrètement les mécanismes et les dispositifs, d'autant plus que la critique et la recherche entourant les objets culturels féministes « best-sellers » (au

¹¹⁶ Comme c'est le cas dans les postures littéraires de Christine Angot, Annie Ernaux, Amélie Nothomb ou Virginie Despentes auxquelles s'intéresse l'analyse de Meizoz.

¹¹⁷ C'est aussi ce que Dominique Maingueneau définit comme l'ethos dit et l'ethos montré.

sens où l'emploi Whelehan) s'attardent peu aux textes non fictionnels. En effet, contrairement à des objets fictionnels de la culture pop¹¹⁸ dont la part de féminisme a été analysée dans de nombreux ouvrages¹¹⁹, le rôle que joue la non-fiction « blockbuster » dans la mise en place d'un discours sur le féminisme dans l'imaginaire contemporain est nettement moins explorée par les critiques, les universitaires ou les fans. Ainsi, il est d'autant plus important de délimiter les contours des textes abordés afin de bien poser la tradition littéraire dans laquelle ils s'inscrivent.

Ces livres participent d'une rencontre entre l'autobiographie des stars hollywoodiennes plus « classique »¹²⁰ et la tradition anglo-saxonne des *memoirs*. De fait, du côté anglophone, s'il existe également une nuance entre *autobiography* et *memoir*, elle est plus ténue que ses équivalents francophones. D'abord, l'*autobiography* se base d'ordinaire sur une progression chronologique des événements, alors que le *memoir* ne requiert pas que les faits de la vie de celui ou celle prenant la plume s'enfilent de façon continue. Plus variés sur le plan de la forme, les *memoirs* n'ont pas à se concentrer exclusivement sur « la vie ». C'est plutôt tout ce qui passe *autour* de la voix narrative qui cimente l'œuvre. Pensons à *My Life in France*, de Julia Child, qui porte autant sur l'état d'une France d'après-guerre que sur les difficultés entourant la publication d'un premier livre. Ainsi, on pourrait dire que là où le *memoir* « montre » (le lectorat est plongé *in situ*), l'*autobiography* « raconte » (les événements nous sont racontés tels qu'ils sont remémorés). Qui plus est, l'acception courante d'*autobiography*, en anglais, réfère d'habitude à des récits de vies célèbres qui sont rédigés par des écrivains fantômes dont le travail est d'amener le lectorat à

¹¹⁸ Je pense à des objets tels que les séries télévisées *Charlie's Angels* (1976), *Cagney & Lacey* (1980), *Buffy the Vampire Slayer* (1997) ou *Sex and the City* (1998); les films *Alien* (1979, 1986, 1992), *A Question of Silence* (1982), *Thelma & Louise* (1991), ou *Legally Blonde* (2001); ou encore les séries best-sellers pour jeunes adultes *Sweet Valley High* (1983), *Clueless* (1995) ou *The Hunger Games* (2008), pour ne nommer qu'eux!

¹¹⁹ Pour des analyses se concentrant sur les œuvres de fiction nommées ci-dessus, on peut se reporter aux études de Hollinger, 1998; Hollows, 2000; Loudermilk, 2004; Malz Bovy, 2017; Radner, 2011; Whelehan, 2005, entre autres.

¹²⁰ Je pense à des livres emblématiques comme *The Lonely Life* (1962), de Bette Davis; *Goodness Had Nothing to Do with It* (1959), de Mae West ou *My Story* (1974), de Marilyn Monroe. Cela dit, ces premiers opus relatant d'un point de vue intérieur la vie extraordinaire des enfants chéries d'Hollywood ne constituent que la pointe de l'iceberg. Depuis, des humoristes (Gilda Radner, Ellen DeGeneres, Kathy Griffin, Sarah Silverman) aux scénaristes (Nora Ephron) en passant par les chanteuses (Dolly Parton, Carol King) ou les actrices (Drew Barrymore, Carrie Fisher), les vedettes sont nombreuses depuis à nous livrer leur vie à la première personne, sous des formes diverses.

croire que la voix qu'ils canalisent est celle — authentique, vraie, pure — de la star ou de la personne connue dont il lit l'histoire personnelle.

En français, la différence entre autobiographie et mémoires est davantage marquée. Alors que l'autobiographie n'a pas pour visée d'inscrire son sujet dans un continuum collectif ou historique, les mémoires sont à mi-chemin entre le récit de soi et le récit historique. Ce sont des écrits dans lesquels l'individu se raconte dans toute sa condition historique, avide de transmettre le mémorable de sa vie à sa collectivité. En ce sens, les mémoires impliquent d'emblée une circulation entre l'intimité du récit de vie et la visée publique de ce même récit. Pour Jean-Louis Jeannelle, le contrat établi par la mémorialiste¹²¹ avec son lectorat est dès lors davantage de l'ordre du mandat que du pacte :

Si le modèle du pacte implique une homogénéité structurale entre l'énonciateur et ses destinataires, ou plutôt chacun d'entre eux, au sens où tous peuvent faire l'expérience de se reconnaître dans le récit qui leur est proposé, le mandat implique une relation unilatérale. Un mandat repose [...] sur un processus de représentation par lequel *un pouvoir s'exerce* en passant d'un sujet à ceux auxquels il s'adresse (Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau, 2017 : 34, je souligne).

Or, ce pouvoir de la mémorialiste sur son lectorat ne doit pas être compris comme l'exercice d'une autorité qui serait suspecte, voir menaçante puisque monolithique. Au contraire, l'autrice

¹²¹ Puisque la féminisation est l'une des prémisses de base de ma thèse, j'utilise ici le féminin pour décrire le statut de la personne ayant pour tâche de consigner l'importance historique, politique ou social de son existence à travers l'écriture de ses mémoires. Toutefois, force est de constater que le canon littéraire francophone en la matière se compose majoritairement d'ouvrages écrits au masculin, ceux de Chateaubriand en tête de liste. Des mémoires d'hommes de lettres en passant par ceux d'hommes politiques ou de scientifiques... ces écrits sont légion. Or, parmi ceux-ci, et quasiment seule à se tenir aux côtés des « grands » auteurs de mémoires, Simone de Beauvoir et son cycle mémorialiste (*Mémoire d'une jeune fille rangée*, *La cérémonie des adieux* et *La force de l'âge*) ont su se tailler une place respectée tant par les institutions que le lectorat. Sa présence dans le canon est d'autant plus puissante que son écriture déjoue — encore une fois — les codes et refuse de faire ce qu'on attend d'elle. Chez de Beauvoir, aucune trace de cette forme de légation mandataire surplombante qui sous-tend l'écriture de mémoires. Au contraire, l'écriture de ses mémoires s'exerce à demeurer une « expérience vivante », un récit intime : « Ce que je voulais dire, je voulais que ce soit encore pour moi une expérience tout à fait vivante, et les souvenirs qu'on écrit à 70 ou à 75 ans, c'est peut-être charmant, mais ça n'a pas du tout le même caractère, malgré tout aigu, que des souvenirs qu'on prend presque encore sur le vif. » (Lebrun, 2018 : 0:51) Son écriture refuse toute supériorité ou complaisance de l'écrivaine mature sur l'enfant et l'adolescente qu'elle a été. En ce sens, les écrits mémorialistes de Beauvoir ne refusent pas leur part d'intime au profit d'une rectitude du récit de vie qui rendrait possible une représentativité historique fidèle. Au contraire, l'intime devient en quelque sorte le « lègue » de son écriture.

de mémoires ne cherche pas à coucher le récit de sa « vie mémorable », comme la nomme Jeannelle, dans le but d'influencer son lectorat, de le « manipuler [...] en lui imposant un récit de vie rigide, voué à la complaisance, soucieux exclusivement des faveurs de la postérité » (*ibid.* : 36), mais plutôt d'autoriser « quelqu'un à reconstituer un passé vécu en commun avec les membres de sa génération, à trouver dans sa vie les ressources nécessaires, les capacités suffisantes pour en faire un point de vue privilégié sur un passé partagé » (*ibid.*). Pour le dire autrement, la charge que la mémorialiste s'est vue confier durant sa vie (parce qu'elle jouissait d'une posture privilégiée comme écrivaine, femme politique ou comme professionnelle) se retrouve à son tour transmise à la collectivité à laquelle elle appartient. S'installe ainsi une « circulation de l'autorité » (*ibid.* : 35) qui permet d'aller au-delà du phénomène d'institution de soi qui génère parfois une réserve ou une méfiance dans la réception des écritures de soi.

En ce sens, bien que les récits de vie des féministes pop paraissent s'inscrire davantage dans la tradition anglo-saxonne des *memoirs*, quelque chose dans leur texte m'apparaît participer de la posture du mémorialiste telle que l'envisage Jean-Louis Jeannelle. D'abord, comme le ou la mémorialiste qui jouit d'une certaine réputation grâce aux fonctions qu'il ou elle a exercées, les féministes pop, par leur position privilégiée de célébrités, possèdent un grand capital (financier, mais aussi symbolique) grâce auquel elles s'efforcent de « corriger une réputation préalable à [leur] récit en faisant converger au fur et à mesure [du] récit le *sujet remémoré* (aux différentes étapes de [leur] vie) et *l'instance mémoriale* qui en gère la mise en scène » (*ibid.* : 29). C'est donc dire qu'elle se servent de leur récit personnel pour s'instituer comme « sujet mémorable ». Ainsi, plus que l'autobiographe, mémorialistes et féministes pop embrassent une posture par laquelle ils « donne[nt] à voir une manière d'être, un type de comportement dont il[s] tire[nt] toute [leur] crédibilité » (*ibid.*). Il ne s'agit pas simplement de la mise en récit d'une existence, mais de l'articulation de son autorité et de sa crédibilité quant à la collectivité qui en deviendra le mandataire. Mais alors, il est juste de se demander à quelle collectivité appartiennent les féministes pop? Elles qui trônent au sommet des listes et qui déambulent sur les tapis rouges, avec qui partageraient-elles « un passé vécu en commun » (*ibid.* : 36)? J'aimerais poser l'hypothèse que, dans l'accumulation de leurs prises de parole et dans la diversité de formes que celles-ci prennent, les célébrités féminines s'expriment dans l'espace public afin de détailler, de

dénoncer ou de contester leur rôle de femmes dans le show-business participent à la mise en place d'un mandat entre elles et toutes celles qui en sont les lectrices (au sens large, toujours). Les féministes pop à l'étude dans le cadre de cette thèse, mais aussi toutes les autres femmes d'Hollywood dénonçant ses travers, font de leur existence « un cadre d'appréhension partagé des évènements traversés par une génération et propre à alimenter le sentiment d'appartenance à une même époque » (*ibid.*). En d'autres mots, ce que la vague #MeToo qui a déferlé sur Hollywood en octobre 2017 montre, c'est que les récits de soi des femmes du show-business ont le potentiel d'offrir « un contexte dont les repères bien connus servent de support à la reconstitution d'une vie, [et que] celle-ci en retour vaut comme perspective pour donner sens à ce qui a été vécu en commun, offrant d'innombrables ressources de configuration » (*ibid.*). Dès lors, il ne s'agit pas ici de poser de fausses catégories qui seraient inopérantes — les féministes pop sont des mémorialistes —, mais plutôt de placer des repères conceptuels — penser leur écriture en fonction d'un mandat plutôt que du pacte — qui me permet de commencer à les envisager comme des agentes d'un changement à même le pouvoir.

Maintenant que la table est mise entre *memoirs*, mémoires et autobiographie, que penser de livres comme *Not that Kind of Girl* de Lena Dunham ou *Bossypants* de Tina Fey? Au premier coup d'œil, d'un point de vue formel, ils pourraient se ranger du côté de ces *autobiography* de stars, produites par des personnes autres que les « je » qui s'y manifestent. D'ailleurs, au fil des discussions informelles que j'ai eues avec ami·e·s, collègues ou pur·e·s inconnu·e·s durant l'élaboration de mon projet de recherche, c'est la réflexion que l'on m'a servie quasi systématiquement : « Ouais, mais au fond, elles ne l'ont pas *vraiment* écrite, leur posture féministe! Elles ont des *ghost writers*. » Cette réaction épidermique chez les autres m'a énervée parce qu'elle semblait n'avoir pour autre but que celui de délégitimer les féministes pop et le féminisme qu'elles avancent. Et puis, d'ailleurs, pourquoi serait-il si évident que les féministes pop n'écrivent pas leurs livres? Ne sont-elles pas, justement, des femmes *écrivantes*? Des femmes dont — pourrait-on croire! — le métier de scénariste (Poehler, Fey, Kaling, Dunham, Fey, Poehler, Jacobson, Glazer), d'écrivaine (Jacobson, Dunham), ou d'humoriste de stand-up (Schumer), d'improvisation et de sketch (Fey, Poehler) leur aurait donné les outils nécessaires et suffisants à la rédaction d'un ouvrage dont la forme ne présente pas de jeu littéraire autres que

celui de détailler leurs expériences personnelles en regard de leur carrière dans le show-business? Je ne peux m'empêcher de me demander si l'on dit cela aussi spontanément des livres publiés par Aziz Ansari (*Modern Romance*, 2015) ou Neil Patrick Harris (*Choose Your Own Autobiography*, 2015)...

Certes, là, c'est moi qui suis de mauvaise foi. Au fond, cette « authentification » de l'écrivaine ne m'intéresse pas et ne me paraît pas particulièrement pertinente. D'abord, comme le signale Amossy, le contrat que signe la star avec son lectorat est de l'ordre d'une parole véridique visant à réaffirmer sa dimension humaine que l'industrie spectaculaire l'hébergeant tend à gommer. Ce pacte est « inhérent au genre, et participe de ses règles », peu importe l'autrice « réelle » du document, ce qui fait que « la star qui rédige elle-même ses mémoires ne diffère pas ici de celle qui confie la tâche à un professionnel » (Amossy, 1991 : 151). À la manière dont on dira d'une lithographie numérotée d'une peinture originale qu'il s'agit d'un Riopelle, par exemple, même si le peintre lui-même n'a pas œuvré directement à sa confection, les autobiographies de stars possèdent une valeur du fait qu'elles sont authentifiées comme véridiques et légitimes par l'industrie culturelle qui les produit. D'ailleurs, dans *Sincérité et authenticité*, Lionel Trilling rappelle que la provenance du terme « authenticité » « est le monde des musées, où des experts en la matière vérifient que des objets d'art sont ce qu'ils paraissent être ou bien ce qu'ils prétendent être, et par conséquent qu'ils valent bien le prix que l'on en réclame ou, si le prix a déjà été payé, s'ils méritent l'admiration qu'on leur voue. » (1994 : 116) Envisagée sous cet angle, l'authenticité des féministes pop auraient ainsi autant à voir avec la véracité de leur propos que sur l'importance que l'on leur confère, dans nos vies quotidiennes, dans notre façon de les aimer, de les consommer. Au final, il s'agit d'un discours que les stars acceptent de tenir (ou que l'on tienne) sur elles. C'est la conclusion à laquelle arrive également Kathleen Rowe en étudiant l'autobiographie de Roseanne Barr¹²² : « Like any autobiography, it is valuable less for its factual authenticity and completeness than for the portrait it creates of the author as she wishes to present herself. » (1995 : 66) Que les féministes pop aient *vraiment* écrit leur best-sellers ou pas, elles l'entérinent, le partagent, le promulguent et — parfois, même —

¹²² Arnold, Roseanne. 1989. *Roseanne : My Life as a Woman*. New York : Harper & Row.

l'adaptent au petit écran; bref, il participe, comme tout le reste, à leur *texte*, à la mise en place de leur persona. C'est une « façon d'occuper une position » (Viala, 1993 : 216). C'est leur posture :

Ce que le statut de narrateur confère essentiellement à la star, c'est en fait une *position*. De produit mercantile manufacturé par une industrie spécialisée, elle se transforme en sujet à part entière, en individu autonome. Plutôt qu'une image construite par les autres, elle est désormais une narratrice capable de donner sens et forme à son être » (Amossy, 1991 : 151).

Pour cette raison, l'écriture du soi est le fil rouge qui les relie l'une à l'autre. Lorsque ces femmes disent « je », elles empêchent leur image de demeurer exclusivement publique et la ramènent vers une frontière plus trouble entre l'intime et le public, une zone poreuse dans laquelle elles sont soudainement juste un peu plus imparfaites, juste un peu plus ordinaires; elles retournent ainsi, même si ce n'est que momentanément, vers « le fond indifférencié » que Bourdieu oppose à la visibilité à laquelle elles se soumettent. Là débute le retravail de leur ethos et, je l'espère, une resubjectivation qui réponde « aux idées reçues et aux diagnostics à l'emporte-pièce qui clament que la civilisation du spectacle a banni l'échange de la parole raisonnée » (*id.*, 2010 : 219).

Ceci étant dit, les écrits des féministes pop qui retiennent mon attention ne prennent pas exactement la même forme que les autobiographies de stars étudiées par Amossy. Déjà, une nuance se pose entre les livres d'autrices comme, par exemple, Roxane Gay et Sheryl Sandberg dont il a été question ici dans le premier chapitre, et ceux écrits par les personnalités du star-system auxquelles je m'attarde ici. Il va sans dire que tous ces livres se sont hissés au sommet des palmarès de vente, trônant sur la liste des meilleurs vendeurs durant plusieurs semaines consécutives¹²³. Par contre, au même chapitre que l'ont été à leur époque des livres comme *Sex and the Single Girl* (Helen Gurley Brown, 1962) ou *The Beauty Myth* (Naomi Wolf, 1990), *Lean*

¹²³ À titre d'exemple, *Yes Please* d'Amy Poehler s'est hissé en première place de la liste des meilleurs vendeurs du *New York Time* le 16 novembre 2014 et est resté dans le top 10 jusqu'en novembre 2015; le livre de Tina Fey a passé plus de cinq semaines au sommet de la même liste et s'est écoulé en un millions de copie en quelques mois; Lena Dunham a reçu un cachet de 3,7 millions en avance pour l'écriture de *Not That Kind of Girl* qui est entré en deuxième place de la liste des meilleurs vendeurs du *New York Time* en octobre 2014; *Lean In* de Sheryl Sandberg a été traduit en plus de 24 langues en plus de trôner au sommet des palmarès; *Bad Feminist* de Roxane Gay est demeuré dans la liste des meilleurs vendeurs durant plus de 57 semaines (Taylor, 2016).

In de Sandberg et *Bad Feminist* de Gay¹²⁴, ils se construisent davantage comme des essais réflexifs proposant une approche singulière des enjeux féministes contemporains¹²⁵, ce qu'Anthea Taylor définit comme des « feminist blockbusters » (2016), terme qu'elle réactualise d'ailleurs à la suite de Shane Rowlands et Margaret Henderson (1996). En comparaison, les récits de soi publiés par Lena Dunham, Tina Fey, Mindy Kaling, Amy Poehler ou Amy Schumer me paraissent appartenir davantage à la tradition des *memoirs* qu'à celle du « feminist blockbuster » (Taylor) ou de l'autobiographie de stars (Amossy). Alors que cette dernière se conforme à une conception classique du genre, c'est-à-dire une réflexion introspective effectuée par une star (souvent en déclin) se lançant dans la réminiscence de sa vie et de sa carrière dans le show-business tout en offrant au lecteur (qui est d'ordinaire un fan éperdu) une fenêtre vers son intimité de femme dite « réelle » (en opposition, tacitement ou non, à son image construite et calculée de star), les livres de féministes pop ne contemplent pas leurs actions du passé sous la lunette surplombante et réfléchie de leur persona actuelle. Au contraire, elles s'écrivent au présent, peu importe la période de la vie à laquelle elles retournent. Par exemple, la première partie de *Bossypants* de Fey nous amène dans les recoins plus défavorisés de Chicago, alors que la jeune Tina¹²⁶ tente de se faire un nom sur la scène *underground* de l'improvisation. Elle y raconte son premier emploi étudiant au YMCA de Evanston, une banlieue où le contraste entre sa vie familiale confortable de la classe moyenne et celle des hommes qui viennent chercher refuge au centre lui permet de brosser un portrait humain des inégalités sociales dont elle est témoin au

¹²⁴ J'omets ici volontairement le livre *Hunger* (2017), le seul autre ouvrage de non-fiction publié par Gay à ce jour parce que, contrairement à *Bad Feminist*, il s'inscrit très clairement dans la tradition des *memoirs*, et adopte une posture résolument introspective et autobiographique : « Every body has a story and a history. Here, I offer mine with a memoir of my body and my hunger. » (3) Néanmoins, je ne l'inclus pas pour autant dans le corpus principal, car bien que Gay demeure indubitablement une figure importante de la scène critique et littéraire féministe contemporaine d'Amérique du Nord, elle ne participe pas au star-system au sein duquel évoluent les féministes pop ou, du moins, pas de la même manière.

¹²⁵ Sandberg propose une réflexion féministe ancrée dans des valeurs néolibérales qui se recentrent sur la responsabilité individuelle des femmes et des hommes dans le combat pour l'égalité, alors que Gay propose une réflexion refusant d'entériner le statu quo quant aux questions de genre, de classe, d'origine – et leurs intersections – dans l'élaboration d'une posture féministe. Pour une analyse plus en profondeur des divergences et des ressemblances reliant ces deux bestsellers et de l'importance qu'ils prennent dans la diffusion d'une posture féministe dans l'imaginaire collectif, on peut se reporter aux recherches de Anthea Taylor (2016).

¹²⁶ Pour le texte de Tina Fey comme pour tous les autres textes au corpus, je référerai aux narratrices par leur prénom et aux autrices par leur patronyme.

quotidien (2012 : 68-80). De la même manière, quand Lena Dunham se plonge dans l'écriture de ses premières années d'étude à Oberlin, l'avalanche d'anecdotes impudiques sur ses histoires d'un soir peu glorieuses ou sur les manières dont elle a voulu se conformer aux autres étudiant-es nous parlent moins de l'aura de Dunham-la-jeune-prodige que du visage des violences sexuelle et sociale à l'œuvre dans les campus étatsuniens.

Par ailleurs, tout en assumant la posture autobiographique de leurs écrits, les féministes pop refusent de manière assez systématique l'étiquette *autobiography*. Prenons en exemple le chapitre introductif du livre d'Amy Schumer dans lequel elle exprime clairement ce refus :

This book isn't my autobiography. I will write one of those when I'm ninety. I just turned thirty-five, so I have a long way to go until I am memoir-worthy. [...] I'm a flawed fuckup and I haven't figured anything out, so I have no wisdom to offer you. But what I can help with is showing you my mistakes and my pain and my laughter (2016a : 2).

Quant à Amy Poehler, elle aborde de front la mixité de son récit :

In this book there is a little bit of talk about the past. There is some light emotional sharing. I guess that is the "memoir" part. There is also some "advice," which varies in its levels of seriousness. Lastly, there are just "essays," which are stories that usually have a beginning and an end, but nothing is guaranteed. Sometimes these three things are mixed together, like a thick stew. I hope it is full of flavor and fills you up, but don't ask me to list all the ingredients (2014: xviii).

Dans son chapitre introductif, Mindy Kaling s'attaque plutôt aux clichés auxquels on ramène habituellement ce genre de livre en répondant faussement à des questions quant à sa teneur :

What is this book about? In this book I write a lot about romance, female friendship, [...] Hollywood, heartache, and my childhood. Just that really hard-core masculine stuff men love to read about. [...] *Is this one of those guide books celebrities write for girls?* Oh, hell no. I'm only marginally qualified to be giving advice at all. [...] *So, is this book like a women's magazine?* Not really, but if it reads like a funny magazine, I'll be psyched. I love magazines. You can't walk by a magazine and not sit down and read it (2011 : 3-5).

Ce faisant, elle signale d'abord à ses détracteurs qu'elle a bien conscience de la place de son livre dans le champ culturel, mais grâce à ce jeu rhétorique, elle offre aussi une sorte de gage d'authenticité à ses fans avec qui elle est désormais de connivence.

Au final, il importe peu de savoir si Schumer et ses contemporaines délaissent l'étiquette autobiographique par fausse humilité (elles n'en seraient pas encore « dignes ») ou plutôt par souci de ne pas s'associer à un genre somme toute stéréotypé qui restreindrait la réception de leurs écrits. Car bien que la carrière et l'aura d'une Lena Dunham ou d'une Tina Fey n'avoisinent en rien celles d'une May West ou d'une Marilyn Monroe, il me semble que l'interrogation posée par Amossy concernant la parole intimiste des stars demeure pertinente. Avec les unes comme avec les autres, nous nous trouvons en présence d'un texte à la première personne écrit par une figure publique surmédiatisée prenant la plume pour rectifier, complexifier ou dynamiser son éthos de star en regard de sa position comme femme dans le show-business qui promet à son lectorat de tenir un discours authentique, mais maîtrisé : « [E]verything in this book really happened. It's all true and nothing but the truth, so help me God. But it isn't the *whole* truth. Believe it or not, I don't tell you guys everything. » (Schumer, 2016a : 1) C'est une stratégie commune : plus qu'une simple (re)prise de possession — de leur image, de leur éthos —, il s'agit d'un « essai d'homogénéisation et de globalisation » (Amossy, 1991 : 152). Dès lors, à l'instar de Ruth Amossy, je me questionne à savoir si le « texte autobiographique ne tente pas seulement de retrouver l'être humain dans la star superbement réifiée; [mais s'il n'entend pas] aussi les souder et les réintégrer harmonieusement l'une à l'autre » (*ibid.*). Et que, ce faisant, l'énonciation mise en place par la féministe pop ne contribuerait pas *aussi* à perpétuer cet éthos connu et aimé de star qui avait, au départ, motivé et orienté la curiosité du lectorat. La conséquence d'une telle énonciation serait que « loin de combattre Hollywood, [celle-ci] ne [ferait] en réalité que renforcer le *star-system* » (*ibid.* : 153). Par la stratégie globale à laquelle ils adhèrent, ce genre d'écrits participeraient *de facto* de ce qu'Amossy nomme « un rite de confirmation », c'est-à-dire que les stéréotypes que la star tente de déconstruire dans sa présentation de soi deviendraient d'autant plus efficaces qu'ils passent par l'épreuve de leur dénonciation. En effet, Amossy soutient que la star a beau dénoncer ou déconstruire le stéréotype à travers le retravail de son éthos préalable, elle ne peut en aucun cas l'éluder : si le lectorat désire « connaître la vérité sur Norma Jean, c'est uniquement parce qu'elle est devenue Marylin Monroe » (*id.*, 2010 : 53). Je me questionne : en va-t-il ainsi des livres des féministes pop? L'énonciation qui s'y déploie renforce-t-elle, au final, la « magie d'Hollywood et l'image consacrée qu'[elle] joue à démystifier? »

(*ibid.* : 54) ou offre-t-elle une voie vers autre chose, un peu comme les récits de l'adolescence acnéique de Gurley Brown l'ont fait pour Dunham?

5.3 Le récit du corps comme dispositif de l'intime dans les écrits autobiographiques des féministes pop

Je me ramène à Fœssel qui écrit que l'intime a le potentiel de se poser « comme une réserve critique qui permet de remettre en cause les déficiences de l'ordre établi » (2008 : 14) et j'ose penser que quelque chose de ce calibre, dans l'écriture du soi des féministes pop, refuse justement le rite de confirmation que redoute Amossy. Et, que peut-être, au contraire, leur énonciation participe à démonter et à profaner le rite de consécration de leur image de star. L'intime de leur énonciation serait ce par quoi elles résistent, puisqu'il naît « à la source d'une protestation dont la nature, contrairement à ce que l'on dit le plus souvent, n'est pas antipolitique » (*ibid.*). À mon sens, leur énonciation procède surtout de cette résistance par la place — démesurée — et le traitement — désinhibé — qu'elle laisse à l'écriture et au récit du corps. À la lecture de leurs livres, à l'écoute de leurs stand-up humoristiques ou encore dans leur prise de parole sur les réseaux sociaux, il devient impossible de ne pas noter l'omniprésence du corps. Il se rencontre partout, il découpe même l'organisation de leur récit : bien souvent, les chapitres se structurent en fonction des diverses épreuves ou rituels que le corps traverse¹²⁷. Il y a une prédominance des thématiques du corps — surpoids, beauté, pilosité, sexualité, vieillesse —, mais particulièrement des thématiques des corps assignés *féminins* : avortement, attouchement, harcèlement, maternité, menstruations, etc. Ces femmes présentent des corps tantôt vieillissants et marqués comme chez Fey ou Poehler, tantôt sexuels et grotesques comme chez Schumer, tantôt blessés et gauches comme chez Dunham. Chez les unes comme chez les autres, le corps n'est pas qu'un simple thème. Il est le moteur de l'énonciation : « I don't remember a time when I wasn't chubby. Like being Indian, being chubby feels like it is just part of my permanent deal » (2011 : 11), écrit Mindy Kaling comme incipit. En effet, dans leur livre, corps et identité font souvent qu'un. Les multiples façons dont elles déclinent le corps dans l'écriture constituent autant de manières de

¹²⁷ Je pense à des chapitres tels que « Rememberances of Being Very Very Skinny » (Fey); « How I Lost My Virginity » (Schumer); « Take My Virginity (No, Really, Take It) », « Sex Scenes, Nude Scenes, And Publicly Sharing Your Body », « Who Moved My Uterus? » (Dunham); « Chubby for Life », « The Day I Stopped Eating Cupcakes » (Kaling).

construire ce que Dominique Maingueneau nomme leur « corps énonçant » (2004 : 207), c'est-à-dire la part de leur ethos qui se décline au-delà du langage et qui s'érige plutôt autour des déclinaisons du corps. C'est donc dire que le corps motive l'écriture parce qu'il permet « une identité en quelque sorte incarnée » (*ibid.*). Par lui, elles « s'incorpore[nt] à un monde associé à un certain imaginaire du corps, et ce monde est configuré par une énonciation qui est tenue à partir du corps » (*ibid.* : 221). Le corps, pensé comme dispositif d'énonciation identitaire intime, génère le même type d'interruption, de *glitch* dans la narration de leur récit personnel que les comportements parfois erratiques qu'elles adoptent dans l'espace public. Si ceux-ci contribuent à la mise en place de leur persona inaimable dans la fière lignée de Méduse, l'écriture du corps dans leur récit autobiographique complète cette transformation. Grâce à celle-ci apparaissent les points de tension entre leur ethos de star et celui — plus banal, plus commun — de femme. En passant par le récit du corps — lorsqu'il leur fait défaut ou échappe à leur contrôle —, les féministes pop ouvrent la voie vers une possible profanation de leur ethos spectaculaire, un retravail de leur image de soi qui commence à questionner l'ingérence et la gouvernance de l'industrie qui est la leur.

5.3.1 Le corps faillible : incohérences et répétitions chez Lena Dunham

Dans l'écriture de Dunham, nous sommes devant un corps fuyant, en perte de contrôle. Sorte de contrepois — contre-force — au corps débordant qu'elle propose dans *Girls* ou qu'elle met en jeu sur Instagram, son corps écrit est un corps étranger qui gêne, qui paralyse, et qu'il lui faut parfois traîner, au fil des pages, comme un boulet ou une cicatrice apparente. Ce n'est donc pas innocemment qu'elle commence son livre avec le récit de la perte de sa virginité (« Take My Virginity [No, Really, Take It] »), gardant les anecdotes tirées de l'enfance pour les pages suivantes. La virginité, cette chose que l'on rend omniprésente dans l'imaginaire des jeunes filles et qu'on leur apprend à protéger coûte que coûte, à chérir plus qu'elles-mêmes, est ici portée comme un fardeau. Déjà trop âgée au goût de la société nord-américaine pour ne pas avoir eu de relations sexuelles, l'anxieuse Lena redoute, comme de nombreuses jeunes adultes, cette première fois qui ne vient pas :

I was sure that, once I let someone penetrate me, my world would change in some indescribable yet fundamental way. I would never be able to hug my parents with the

same innocence, and being alone with myself would have a different tenor. How could I experience true solitude again when I'd had someone poking around my insides? (Dunham, 2014 : 8)

Ce que nous dit Dunham des craintes qui assaillent Lena est au diapason avec la construction sociale occidentale de la virginité : la jeune fille vierge sera changée, transformée, une fois que l'acte sera accompli; en elle, une part d'innocence, voire de pureté, sera perdue. Car dans la littérature, la culture pop, l'Histoire, la mythologie, les religions, la psychanalyse, l'éducation sexuelle, la loi et j'en passe... la virginité — et tout particulièrement l'expérience de sa perte — est envisagée comme un rite de passage pour la jeune fille¹²⁸ : celle-ci est appelée à faire entrer son corps « dans un temps téléologique : il y a un *avant* et un *après*. À l'intérieur de ce paradigme, il n'y aurait jamais d'*ailleurs* possible. La virginité constitue une forme de sentence que la jeune fille subit à même son corps : elle devient *une* femme, *une* fois, et à *jamais*. » (Mihelakis, 2017 : 177) Suspendue dans cet espace liminaire sacré, la fille-qui-n'est-pas-encore-femme fascine et inquiète, mais — surtout — elle ne s'appartient plus. On la somme d'envisager son état avec respect, diligence et retenue, on lui répète qu'il est crucial que l'« événement » se passe avec quelqu'un de significatif en qui elle aurait confiance, on lui fait des recommandations sur ce qui est « bien » ou « mal », etc. Sa virginité (et l'hymen qu'elle suppose) est donc « une aporie parce qu'elle cristallise [...] la tension entre le visible et l'invisible, le détectable et l'indétectable » (*ibid.* : 20), et son corps se fait la preuve matérielle à offrir au monde pour qu'il en évalue la valeur : « As a doctrine, virginity has been a cultural artifact. For much of human history, it has been held in high esteem for young women approaching marriage: virginity has been an essential quality for determining their market value » (MacLachlan et Fletcher, 2007 : 3).

Or, en exprimant le désir de se débarrasser au plus vite de cette étape de sa vie sexuelle (comme en témoigne le titre du chapitre), puis en partageant un récit de « première fois » (comme le veut la formulation consacrée) qui est d'une banalité rassurante, Dunham ajoute une pierre à l'édifice de la désacralisation des corps des jeunes femmes puisqu'elle échappe aux étapes rituelles

¹²⁸ Dans son ouvrage étudiant le discours occidental sur la virginité vue par la médecine, la loi, la littérature et la mythologie, Eftihia Mihelakis rappelle que « virgo », la racine latine du mot « vierge », signifie autant « jeune fille » que « fille qui n'a jamais été mariée ». L'étymologie de « jeune fille » se retrouve donc inextricablement liée à celle de la virginité, ce qui fait que « la “fille” est aussi et surtout une vierge, qu'elle soit jeune ou pas », conclut la chercheuse (Mihelakis, 2017 : 17).

entourant habituellement ce moment soi-disant sacré de leur vie. Rien ne se déroule *comme il le faudrait* : ni le garçon sur lequel elle jette son dévolu (qu'elle choisit un peu par défaut et un peu par ennui), ni le lieu (son dortoir de collègue), ni la manière dont le tout se déroulera (dans le malaise et sans orgasme pour les deux partenaires). En se « départissant » de sa virginité sans tambour ni trompette, à la première occasion concrète, Lena refuse cette transaction marchande, cette économie sexuelle qui signifierait perdre un statut pour en gagner un autre. Du même geste, elle refuse donc le temps téléologique et les ritualisations entourant d'ordinaire ce moment de l'existence des jeunes filles. Et puisque rien n'aura été ritualisé, rien n'a été amené vers la sphère du sacré. Il n'y a eu aucune cérémonie, aucune consécration. Rien n'a véritablement changé. Il n'y a aucune transfiguration :

I awoke the next morning, just like I did every morning, and proceeded to do all my normal things: I called my mother, drank three cups of orange juice, ate half a block of the sharp cheddar that had been sitting out since the night before, and listened to girl-with-guitar music. I looked at pictures of cute things on the Internet and inspected my bikini line for exciting ingrown hairs. I checked my email, folded my sweaters, then unfolded all the sweaters in the process of trying to decide which sweater to wear. That night, lying down felt the same, and sleep came easily (Dunham, 2014 : 7-8).

Par cette énumération des gestes banals de son quotidien de jeune collégienne, Dunham contrecarre l'idée d'une perte, justement. Si rien n'est changé en elle, c'est qu'elle n'a rien perdu : « No floodgate had been opened. No vault of true womanhood unlocked. She remained, and she was me. » (*Ibid.*) Lena s'extirpe du prisme à travers lequel on évalue habituellement les filles et les femmes. Elle refuse « la fatalité d'un temps téléologique qui n'a pas nécessairement été choisi » (Mihelakis, 2017 : 177). Ni femme, ni fille, Lena est demeurée elle-même; Lena est demeurée *en* elle. La formulation qu'elle utilise est d'autant plus puissante que la perte de la virginité en tant que signe construit socialement se matérialise systématiquement par le paradigme de l'hétérosexualité, c'est-à-dire la pénétration du pénis dans le vagin. Sans cette intrusion du membre masculin, la jeune fille n'est rien ou, pour le dire plus justement, ne vaut rien. Elle ne devient rien (ni femme, ni mère, ni épouse, etc.). Mais Lena reste en elle malgré le (ou grâce au?) fait qu'on soit entré en elle, mettant à mal le discours de la virginité voulant que « ce n'est que par son corps que la fille peut se forger un destin acceptable, car il emmagasine et

monopolise son potentiel » (*ibid.* : 179). Ce faisant, elle recadre le discours entourant la virginité, rappelant qu'il est temps d'arrêter d'enseigner aux filles qu'elles sont les gardiennes d'un trésor, d'un Graal lourdement convoité : si elles laissent aller cet imaginaire toxique entourant les premières relations sexuelles, peut-être arrêteront-elles de se sentir chassées, traquées, et commenceront-elles à se sentir maîtresses de leur sexe et de leur sexualité, s'extirpant enfin de l'économie sexuelle dans laquelle sont enserrés leur corps?

Dunham conclut ce tout premier chapitre en revenant vers l'écriture du soi, récusant la transgression du corps que peut représenter la première pénétration une bonne fois pour toute. Elle confie combien la mise en récit de l'évènement — plus que l'évènement lui-même — est ce qui s'est avéré marquant pour elle, lui donnant accès à sa véritable identité :

Only later did sex and identity become one. I wrote that virginity-loss scene almost word for word in my first film, *Creative Nonfiction* [...]. When I performed that sex scene, my first, I felt more changed than I had by the actual experience of having sex with Jonah. Like that was just sex, but this was my work (Dunham, 2014 : 9).

Sa « vraie » première fois, c'est celle qu'elle écrira, celle qu'elle dirigera et celle qu'elle jouera devant les caméras. La « première fois » n'advient qu'au moment où elle prend les commandes de son récit, de sa mise en scène. Dans son exploration de la catégorie normative du « sexe¹²⁹ », Judith Butler suggère que le « sexe » est la marque qui matérialise le corps dans un processus de normalisation. C'est effectivement ainsi que s'envisage la virginité dans nos sociétés occidentales : le devenir femme hétéronormé de la jeune fille dans la matérialité de la rupture de son hymen. Ainsi, le « sexe » n'est pas « un fait simple ou une condition statique du corps, mais un processus par lequel des normes régulatrices [le] matérialisent [...] et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes » (Butler, 2009 : 16). Conséquemment, cette matérialité, pour Butler, doit être pensée comme l'effet d'un pouvoir, ce qui, en retour, nous oblige à considérer la matérialité des corps non plus comme un site ou une simple surface, mais « comme un processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et

¹²⁹ Le « sexe », dans *Ces corps qui comptent* (2009) de Judith Butler garde ses guillemets parce qu'il réfère à la catégorie normative du « sexe », c'est-à-dire cette construction idéale qui « non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit » (15). Je conserverai cette nomenclature afin de garder en tête que le « sexe » se joue dans un système de normes qui contrôlent et conditionnent les corps.

produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière » (*ibid.* : 23). Prise dans cette matérialisation que subit son corps, Dunham n'en fait pas abstraction; seulement, en l'écrivant comme script d'abord, puis en la rejouant à l'écran ensuite, elle la dédouble hors de la matière pour lui donner forme aussi du côté du langage. C'est sa véritable mise au monde, sa réelle transfiguration. Elle (re)joue sa matérialisation, mais une matérialisation qui peut commencer à échapper au pouvoir puisque, comme l'exprime Butler, « le sujet qui veut résister à ces normes est lui-même capable de le faire en vertu de ces normes, voire est produit par elles » (*ibid.* : 30). Ici, Dunham nous montre que « langage et matérialité ne sont [...] pas opposés, car le langage est matériel en même temps qu'il se réfère à ce qui est matériel, et ce qui est matériel n'échappe jamais entièrement au processus par lequel il est investi de significations » (*ibid.* : 79). Elle écrit son corps en le laissant lui dicter la voie.

Ce langage matériel et cette matière signifiante me ramènent vers Ruth Amossy dont les recherches, qui s'inspirent de celles de Dominique Maingueneau sur l'ethos, suggèrent qu'« en disant “je”, le locuteur construit dans son énonciation une image de soi en même temps qu'il se constitue en sujet » (2010 : 105). Dunham, en plaçant cet essai en début d'ouvrage, pose ainsi fermement son ethos de femme écrivante : plus qu'actrice ou vedette, elle me demande de la lire comme une créatrice. Au-delà de la découverte de sa sexualité ou de l'expérience d'une perte, c'est dans l'écriture qu'elle se constitue comme sujet et comme corps, semblant nous dire que « toujours déjà impliqués l'un dans l'autre, toujours s'excédant déjà l'un l'autre, le langage et la matérialité ne sont jamais tout à fait identiques ni tout à fait différents » (Butler, 2009 : 80). Là se situe sa véritable persona, semble-t-elle me dire : dans ce qu'elle écrira d'elle (posture qui n'est pas sans rappeler le gazouillis d'excuses qu'elle publie à la suite de sa formulation malheureuse à propos de l'avortement, dont il a été question dans le chapitre précédent). Ce faisant, elle amorce le retravail de son ethos préalable, c'est-à-dire qu'elle déconstruit sa « réputation personnelle [...] qui oriente *a priori* les façons dont [elle] sera perçue » (Amossy, 2010 : 73), pour se redéfinir — en partie — selon ses propres termes. Il y a, dans ce geste, une certaine puissance d'agir.

En effet, c'est dire qu'elle se donne le droit de jouer d'abord sur cette image, mais également sur les paramètres de la mise en récit de son corps, ce qui s'avère d'autant plus significatif du moment que ce corps a subi une transgression. Rapidement, la narratrice témoigne d'un viol vécu

lorsqu'elle étudiait à l'université. Afin d'exprimer la difficulté du dire et l'odieux de la transgression vécue par son corps, il lui faudra par deux fois, à une vingtaine de pages d'écart, raconter l'évènement. La première fois, elle en dévoile très peu (dans le chapitre « Girls & Jerks »). En fait, on pourrait même affirmer qu'elle n'en dit rien, puisque, comme lectrice, je ne détiens pas encore les clés de lecture pour comprendre. Dans ce chapitre assez politisé, Lena explique combien son éveil rapide au féminisme ne l'a pas empêchée de s'empêtrer dans de trop nombreuses fréquentations avec de mauvais garçons — des « jerks » comme elle les nomme :

Nothing about my history would imply that I'd dig jerks. I went to my first Women's Action Coalition meeting at age three. We, the daughters of downtown rabble-rousers, sat in a back room, coloring in line drawings of Susan B. Anthony while our mothers plotted their next demonstration. I understood that feminism was a worthy concept long before I was aware of being female, listening to my mother and her friends discuss the challenges of navigating the male-dominated art world (Dunham, 2014 : 41).

Au milieu du récit de ces histoires de cœur peu édifiantes, Lena relate sa rencontre avec un jeune garçon qu'elle ne nomme pas. Le récit de leur histoire d'un soir ne s'étire que sur quelques lignes et est abordé avec l'humour grinçant qui caractérise la plume de Dunham : « How that led to intercourse was a study in the way revulsion can quickly become desire when mixed with the right muscle relaxants. » (*Ibid.*: 42) Imbibées d'effluves d'alcool et de mauvaise haleine, les étreintes de Lena se terminent en queue de poisson :

I told him he should probably go, chucking his hoodie and boots out the door with him. The next morning, I sat in a shallow bath for half an hour like someone in one of those coming-of-age movies [...] and [decided] that the next time I was penetrated it would be a more respectful situation (*ibid.* : 43).

De cette rencontre, elle ne dévoile guère d'informations : une soirée arrosée, un homme moustachu sans nom, une relation sexuelle décevante, voire avortée; bref, rien de bien surprenant dans l'univers de la drague d'un soir. L'anecdote terminée, elle s'attardera ensuite à ses autres « jerks » : Geoff, Joaquin et tous les autres. Fin du chapitre.

Le chapitre suivant a pour titre un prénom d'homme — « Barry » — et s'ouvre sur une curieuse confession : « I'm an unreliable narrator. » (*Ibid.* : 51) Lena Dunham explique alors qu'elle invente parfois des détails dans les histoires qu'elle écrit sur sa mère, ou qu'elle modifie

ses souvenirs afin qu'ils s'insèrent mieux aux récits qu'elle crée. Mais, surtout, elle souligne qu'il ne faut pas se fier à sa narration puisqu'elle a impunément glissé un mensonge entre les pages du livre que je tiens entre mes mains : « In another essay in this book I describe a sexual encounter with a mustachioed campus Republican as the upsetting but educational choice of a girl who was new to sex when, in fact, it didn't feel like a choice at all. » (*Ibid.* : 51) Puis, elle se lance dans le compte-rendu de cette histoire d'un soir où les zones grises — ces fameuses *blurred lines*¹³⁰ qui ont envahi les ondes radiophoniques, rappelant aux femmes que leur corps est disponible pour conquête — s'amenuisent d'heure en heure pour elle, de ligne en ligne pour moi. Elle y raconte une nuit passée avec un certain Barry. Contrairement aux essais précédents, la forme est hachurée; le rythme, saccadé, rappelant que la narratrice tourne autour d'une confidence qui lui échappe ou qu'elle ne parvient pas encore à exprimer tout à fait. Des phrases comme « I'm not sure whether I can't stop it or I don't want to », « It was terribly aggressive » ou « I don't know how we got there, but I refuse to believe it's accident » (*ibid.* : 58–60) se glissent ici et là dans le fil des événements et me laissent aux aguets. Quelque chose va se passer. Ou — plutôt — quelque chose s'est déjà passé. Je sais que je devrais reconnaître des détails du moment où tout a basculé. Mais dans l'abondance des anecdotes banales vécues avec les différents « jerks » de sa vingtaine des pages ultérieures, je doute. Dunham a avoué être une narratrice faillible et me voilà devenue, à mon tour, une lectrice tout aussi faillible. Je n'ai pas porté suffisamment attention. Je ne savais pas pas. J'arrive trop tard.

Puis, Lena interrompt brusquement son récit :

When I was young, I read an article about a ten-year-old girl who was raped by a stranger on a dirt road. Now nearly forty, she recalled lying down *in a gingham dress* her mother had sewn for her and making sounds of pleasure to protect herself. It seemed terrifying and arousing and like a good escape plan. And I never forgot this story, but I didn't remember until many days after Barry fucked me. Fucked me so hard that the next morning *I had to sit in a hot bath to soothe myself*. Then I remembered (*ibid.* : 60, je souligne).

¹³⁰ Je fais ici référence à la chanson *Blurred Lines*, interprétée par Robin Thicke, qui a déclenché durant l'été 2013 une vaste discussion sur la culture du viol latente dans l'univers de la chanson pop.

Et alors, à l'instar de Lena qui émerge de sa torpeur une fois dans son bain, et qui commence à faire des liens évidents entre le récit de viol d'autrui et l'agression qu'elle vient de vivre, j'émerge à mon tour. Voilà qu'une image récurrente apparaît. Ce bain qui n'était encore qu'un détail banal quelques pages auparavant prend une importance capitale. « J'ai déjà vu ceci », me dis-je. Comme l'ont si souvent fait les filles de *Girls*, me voilà assise avec Dunham dans un bain devenu tiède, à tenter de déconstruire l'évènement. De cerner la menace. J'arrête ma lecture, je retourne en arrière, tournant les pages pour retrouver le passage avec l'homme moustachu anonyme et j'essaie en vain de trouver des traces de ce qui m'aurait échappé, de décoder à quel moment j'aurais dû voir venir le danger, moi aussi.

À la manière de ces chapitres qui, côte à côte dans son livre, reprennent deux fois le même évènement sur des variations différentes, Lena Dunham joue à devenir son propre intertexte en multipliant les modes d'énonciation, mais aussi les plateformes les recevant. Que se soit dans son livre, dans ses films ou sa série, dans son podcast *Women of the Hour*, dans les articles qu'elle écrit pour divers journaux (*New York Time*, *Vogue*) ou pour sa plateforme féministe *Lenny*¹³¹, Lena Dunham se dissémine. L'une des manifestations les plus évidentes de cette dispersion est lorsque Dunham reprend dans les chapitres de *Not That Kind of Girl* des segments de sa vie personnelle déjà explorés à travers le personnage d'Hannah dans *Girls*¹³². Mais tout

¹³¹ En 2015, Lena Dunham lance avec Jenni Konner, la co-productrice de *Girls*, une infolettre électronique visant à créer une communauté féministe en ligne : « We want to be a useful place for women who go to think about feminism, to promote equality and to, you know, learn about tube tops! » (Li, 2015) Dunham usera de son capital social pour y rallier des textes de grands noms du show-business, mais aussi du féminisme militant et de la politique étatsunienne (entre autres : Gillian Anderson, Hillary Rodham Clinton, Roxane Gay, Kris Jenner, Jennifer Lawrence, Janet Mock, Lupita Nyong'o, Zadie Smith, Gloria Steinem, Elizabeth Warren, etc.). D'abord financé exclusivement par Dunham et Konner afin d'en garantir l'indépendance, *Lenny* (un nom portemanteau des prénoms des créatrices) est ensuite racheté par Hearst Digital Media, une vaste corporation qui chapeaute également *Cosmopolitan*, *Elle* et *Marie-Claire*. Au-delà de cette revente certainement problématique, *Lenny* ouvre un espace inclusif créé par et pour les personnes s'identifiant comme femmes à même le web, endroit qui leur est trop souvent hostile. Explicitement féministe, *Lenny* héberge des discussions variées sur le genre, la sexualité, la classe sociale, les pratiques artistiques et les enjeux féministes les plus divers, portées par des femmes de tous horizons.

¹³² Voici un exemple parmi tant d'autres : Dans le neuvième épisode de la première saison de *Girls*, Hannah assiste au lancement du premier livre d'une ancienne collègue de classe. Elle y croise un de ses anciens professeurs de création littéraire, et ils discutent quelques instants de la qualité des écrits d'Hannah à l'époque du collège. Au moment de se quitter, il l'invite à venir lire un de ses textes en chantier lors d'une lecture publique qui a lieu le lendemain soir. Hannah hésite quant au texte à lire, les trouvant tous vains et sans grande tension dramatique. Complexée, elle se résout à écrire un nouveau texte dans le métro, en route

particulièrement, elle prend forme à travers la publication de *Is It Evil not to Be Sure?*, un zine à édition limitée qu'elle publie en avril 2016 dans lequel elle regroupe des entrées de son journal intime écrites durant son année scolaire 2005-2006 à Oberlin, en Ohio. Publié en seulement 2000 exemplaires papier puis réédité en livre audio, le zine avait pour but de ramasser des fonds pour Girls Write Now, une organisation fondée en 1998 qui offre des ateliers et du mentorat aux jeunes filles s'intéressant à l'écriture. Au cœur de ces fragments (qu'elle garantit n'avoir pas édités), on reconnaît des formulations, des tournures de phrases, des images emblématiques de son livre. Le 10 mars 2006, elle écrit :

the moment comes at the oddest moment / Indeed, I once I [sic] read an article / about a girl *in a dress just-stitched* / by her mother being lain back on her back / on a stony back road, saying / that she liked it again and again / while this hobo raped her—she hoped / this might please him and he'd stop (Dunham, 2016a : 34, je souligne).

Comme pour le bain, la robe d'une petite fille inconnue agressée sur un chemin de campagne fait effet de déjà-vu, à la fois figure de présage pour la lectrice et dispositif protecteur pour la narratrice : pour la première, il annonce la gravité de ce qui a eu lieu; pour la dernière, il offre la mise à distance salvatrice permettant de poser des mots sur l'évènement traumatique. Sans surprise, les entrées de journal suivantes sont gangrenées par une violence sexuelle latente : « I'm learning that just because someone is smart, funny and good in bed, it doesn't mean they're nice » (entrée du 24 avril 2006, *ibid.* : 40); « he puts his arm around me. "I recognize your needs, / dunham. I just don't respect them" » (entrée du 5 mai 2006, *ibid.* : 42); « you hurt my organs when you fucked me, pushed them on / top of each other » (entrée du 28 juin 2006, *ibid.* : 48). Le

vers la lecture. Devant une foule austère et juste assez élitiste, elle lira donc l'histoire de sa rencontre avec Igor, son petit ami d'Internet, qui meurt subitement après six mois de clavardage, avant qu'elle ne réussisse à le rencontrer. Sa lecture est un fiasco total. Le texte est médiocre, s'appuie pathétiquement sur un effet de pathos qui n'advient pas, et son ancien professeur lui en veut d'avoir lu un texte si peu travaillé. Hannah repart chez elle, penaude. Dans son livre, Lena Dunham reprend la même histoire. Cette fois, elle est finement menée : drôle et touchante, laissant toute la place à la fragilité d'une Lena adolescente qu'aucun garçon en chair et en os n'aime et qui se voit bouleversée par la mort subite de son correspondant virtuel. C'est le point de rencontre entre la fiction et le réel, qu'elle distend encore davantage en donnant à un des personnages de la série le nom de famille du vrai Igor : « Years later, I will give his last name to a character on my television show. A smoke signal, so that whoever wants to know can know: he was kind to me. He had things to say. There was a way in which I loved him. » (2014 : 32) Ainsi, avec la même anecdote, Dunham parvient à écrire une histoire d'humiliation et d'échec, et une seconde de tendresse et de fragilité, multipliant ainsi ses façons d'apparaître aux yeux de son lectorat.

titre de l'ouvrage lui-même, que l'on retrouve dans l'entrée du 19 mai 2006, se teinte d'une autre nuance. On en ressent désormais l'ellipse : « is it evil not to be sure *that...*? » (*ibid.* : 45) « Est-il mal de ne pas être certaine de ce qui vient de m'arriver? » semble alors nous demander la narratrice.

Avec la publication du zine, Dunham se dénude dans toute son intertextualité, en plus de mettre à nu son processus d'écriture, ramifiant ainsi sa voix et le discours qu'elle tient sur son corps. À l'écran comme à l'écrit, Lena Dunham s'étend. Et grâce à cela, je crois, elle se dote des moyens discursifs dont elle a besoin pour se resubjectiver et ainsi proposer une posture féministe qui ne participe plus entièrement du spectacle duquel celle-ci profite en faisant fructifier son capital.

Réfléchissant à l'agentivité que permettent les écritures autobiographiques chez les femmes, Barbara Havercroft refait la généalogie du concept d'« *agency* ». Elle rappelle que l'on doit son émergence à des chercheuses féministes comme Judith Butler, mais aussi Helga Druxes, Patricia Mann, Rita Felski et Shirley Neuman qui ont cherché à repenser la notion d'engagement afin qu'elle prenne en compte les possibilités d'action offerte au sujet — femme — lorsqu'il se retrouve empêtré dans un état de sujétion. De concert avec la compréhension qu'a Druxes de l'agentivité, Havercroft rappelle que subjectivité et agentivité ne sont pas tout à fait synonymes l'une de l'autre. Plutôt, la seconde « serait [...] inextricablement liée à la [première], tout en étant distincte, puisqu'elle est le *modus operandi* du sujet » (Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau, 2017 : 266). C'est donc dire que si la subjectivité est une manière d'*être*, l'agentivité est une manière de *faire*, une voie d'expression, de construction ou de déconstruction de cette subjectivité. Cela signifie qu'il ne suffit pas à un sujet — Dunham, comme c'est le cas ici, mais également toutes les autres féministes pop — de s'énoncer pour engendrer du changement, social ou politique. Un sujet d'énonciation peut bien dire, dire et se dire encore, si son discours ne fait que reprendre des stéréotypes en les perpétuant, il ne deviendra jamais agent de changement, ni pour lui, ni pour tous ceux autour. Peu importe son énonciation subjective, le *statu quo* est maintenu. Le langage joue donc un rôle de premier ordre dans l'articulation d'une agentivité. Butler ne dit pas autrement lorsqu'elle rappelle que le langage est ce qui redonne puissance d'agir au sujet, grâce à la « repetition of an originary subordination for another purpose, one whose

future is partially open » (1997 : 38). Ainsi, le fait de répéter le discours auquel il est soumis offrirait au sujet de jouer avec lui, de lui conférer un nouvel usage, duquel il serait possible de tisser de nouvelles significations. Ou encore, pour le dire avec Eftihia Mihelakis, « la production est la plus forte quand elle devient reproduction » (2017 : 94). Et il me semble que cette « réitération discursive » (Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau, 2017 : 269) est ce qui est à l'œuvre chez de nombreuses féministes pop qui dispersent leur parole sur de nombreuses plateformes, mais de façon tout exemplaire chez Dunham qui se fragilise en répétant le récit de son agression, mais qui, du même geste, se redonne une puissance d'agir puisqu'elle ose se placer « dans une pratique de réitération ou de reformulation immanente au pouvoir, et non dans une relation d'opposition externe au pouvoir » (Butler, 2007 : 30).

L'intertexte est agissant, comme l'ont montré de nombreux chercheurs¹³³. Il peut participer de la création d'une atmosphère, de l'avancée de la diégèse ou de l'approfondissement d'une thématique. Il peut être une forme d'hommage, de démonstration d'amour pour celui ou celle que l'on cite ou pastiche. Mais comme Barbara Havercroft le note en s'attardant aux proses d'Annie Ernaux et de Chloé Delaume, c'est lorsque l'intertexte devient « susceptible de transformer le sujet de la narration en un agent qui critique, qui questionne, qui ébranle le *statu quo* et les idées reçues, en faisant varier le sens du discours d'emprunt » (Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau, 2017 : 279) qu'il se fait le plus redoutable. Par l'itération de figures comme celle du bain ou de la robe à motifs vichy que Dunham dépose dans ses diverses productions comme autant de petites pierres à suivre pour retrouver la sortie, elle devient comme cette petite fille qui se répète — encore et encore — qu'elle aime cela pendant qu'on transgresse son corps, mais qui, du même geste, se protège. Car, à force de répétition se libère toute la charge de sa colère. Et alors, l'évènement se transforme en autre chose : un récit de fiction qui peut, à son tour, servir à remuer l'inertie et le silence qui entourent les histoires des corps de femmes que l'on prend sans demander :

¹³³ Pensons aux explorations qu'en a fait la revue *Tel Quel* dans les années 1960, entre autres à travers les réflexions de Julia Kristeva et Philippe Sollers, mais aussi aux recherches de Gérard Génette (*Palimpseste. La littérature au second degré*, 1982), Laurent Jenny (« La stratégie de la forme », 1976) ou encore, plus récemment, celles de Tiphaine Samoyault (*L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, 2001).

One afternoon, I pitch a version of the Barry story [in *Girls'* writer's room] [...]. I feel like there are fifty ways it's my fault. [...] But I also know that at no moment did I consent to being handled that way. I never gave him permission to be rough, to stick himself inside me without a barrier between us. I never gave him permission. In my deepest self I know this, and the knowledge of it has kept me from sinking (2014 : 65).

Cette mise en fiction dont elle use pour donner sens aux transgressions qu'a vécues son corps — fin de la virginité et agression sexuelle —, Dunham s'en sert encore une fois pour raconter la relation malsaine qu'a entretenue avec elle un de ses professeurs, alors qu'elle n'avait que onze ans. Dans son livre, elle raconte comment cet enseignant, Nathan, lui accordait plus d'attention qu'aux autres élèves de la classe, l'appelant « my Lena » (*ibid.* : 168); comment il l'invitait à manger avec lui le midi, en tête à tête; ou comment il lui massait longuement la nuque pendant qu'il continuait de donner son cours au reste de la classe. Un jour, il lui confisque un billet d'un dollar avec lequel elle joue et lui dit qu'elle pourra le récupérer à la fin des cours. Lorsqu'elle se rend à son bureau pour le lui demander, il sourit, puis le plonge dans sa chemise, contre la peau de son torse. Devant l'immobilisme de Lena, l'enseignant le ressort et le lui lance en disant : « Jesus, Lena. You're all talk, but when it comes to action... » (*ibid.*) Des années plus tard, elle croise un homme dont la fille est dans la classe de Nathan. Lorsqu'elle tente de le mettre en garde, lui confiant les gestes inappropriés qu'il a tenus envers elle, l'homme se fâche : « That's a pretty big accusation. » (*Ibid.* : 169) Honteuse, et fâchée de l'être alors qu'elle est celle ayant vécu la violence, Lena n'insiste pas.

Répété une seule fois, le récit de la transgression reste affligeant, certes, mais n'ouvre pas forcément de nouvelles significations. Or, cette histoire, Dunham la reprend presque mot pour mot dans un épisode phare de la dernière saison de *Girls*. Grâce à cette nouvelle itération, Dunham permet une nouvelle semiosis. Dans celui-ci, Hannah est invitée dans le luxueux appartement du Upper West Side de Chuck Palmer, un écrivain à succès dont elle admire le travail. Elle s'y rend pour discuter d'un article qu'elle a écrit sur les accusations d'agressions sexuelles qui sont portées contre lui par une série de jeunes autrices et chroniqueuses, dans lequel elle dénonce le fait qu'il use de son capital de célébrité pour profiter de jeunes étudiantes durant les tournées promotionnelles de ses livres. Se disant profondément heurté par l'interprétation d'Hannah, Palmer la reçoit pour lui donner sa version de l'histoire : « I'm not perfect, but I'm not

saying I'm perfect », dit-il à Hannah, « I'm a horny motherfucker with the impulse control of a toddler. » (s. 6, ép. 3 : 09:52) Ces mots, cette déculpabilisation... ce personnage masculin est familier, terriblement familier. Il est comme cet homme politique qui se servirait du mot-clic #NotAllMen sur Twitter, cet homme d'affaires qui dirait que les fausses dénonciations d'agressions sexuelles sont courantes et détruisent la carrière des hommes, ou cette chroniqueuse qui soutiendrait que l'on vit dans un matriarcat (Bombardier, 2018). C'est encore cet acteur célèbre qui demanderait à devenir le « poster boy » du mouvement #MeToo, bien qu'il ait été soupçonné d'abus sexuel sur sa fille alors qu'elle était petite (Nussbaum, 2017). Chuck Palmer incarne une masculinité toxique du fait qu'elle est déresponsabilisée (ce n'est pas faute de tous les hommes) et essentialisée (les hommes n'y peuvent rien, ils ont des pulsions). Ce n'est pas pour rien que Dunham choisit d'orner les murs de l'appartement fictif de Palmer avec les nombreux prix littéraires qu'il a reçus, avec des portraits semi-réalistes de lui-même ainsi qu'avec une peinture de Woody Allen, sa tête ornée d'une auréole dorée comme celle des saints du Moyen Âge, pointant un pistolet sur sa tempe. Car Chuck Palmer incarne cet artiste masculin dans la cinquantaine, à la Philip Roth¹³⁴, dont les écrits semi-autobiographiques l'ont porté aux nues, faisant de lui un héros national de la littérature. Pour Palmer, si les jeunes filles font la file devant sa chambre d'hôtel, c'est parce que « they need something to write about, they need stories » et qu'une fois qu'il leur aura magnanimement ouvert la braguette de son pantalon, « all of a sudden, [they have] something to write about. [They have] a story. » (s. 6, ép. 3 : 10:43) Exaspérée, Hannah tente tant bien que mal de lui faire comprendre les dynamiques de pouvoir à l'œuvre, mais l'écrivain se défile en soulignant les zones forcément grises de la sexualité, ce qui fâche Hannah pour de bon : « I am so sick of grey areas. » (*ibid.* : 13:51) C'est alors qu'elle lui raconte, comment, enfant, un de ses professeurs a profité d'elle, répétant les mêmes détails que dans le chapitre « This Is Supposed to Be Fun » de son livre : le fait d'être préférée aux autres élèves, les massages de la nuque, et la honte lorsqu'un autre homme ne la croit pas, des années plus tard. Palmer rétorque qu'il est désolé qu'une telle chose lui soit arrivée, mais qu'il comprend désormais son attitude devant ses frasques sexuelles. Hannah ne le laisse pas finir. Elle ne le

¹³⁴ À la fin de l'épisode, Chuck remettra d'ailleurs à Hannah une copie de *When She Was Good*, de Philip Roth, un roman dans lequel l'héroïne passe sa vie à tenter de sauver ou de réformer les hommes qui l'entourent, jusqu'à en mourir d'épuisement.

laisse pas l'enfermer dans ce cliché qui le disculperait de toute responsabilité. Le coupant dans son élan psychologisant, elle lui sert propre rhétorique : « Look at me. I'm smart. And amazing. And I have a story. » (*ibid.* : 15:34)

Plusieurs choses sont à l'œuvre dans cet épisode, mais la question des zones grises m'intéresse particulièrement parce qu'elle vient faire écho à l'intertexte qui se tisse dans l'ensemble de l'œuvre de Dunham. Au-delà de la référence à Woody Allen ou à Philip Roth, grâce à l'insertion de cette histoire du professeur et à la réplique finale de Hannah, on comprend rapidement que la vraie zone grise se trouve ailleurs qu'entre Chuck et ses victimes, ou qu'entre Chuck et Hannah¹³⁵. Au fond, la seule zone qui compte est celle qui se trouve entre Hannah et Lena, dans la multiplication des voix de la créatrice et des images dont elle entoure son corps : de Lena à Hannah, mais aussi en passant par Anna (le personnage que crée Hannah dans ses cours de création littéraires lorsqu'elle va étudier en Iowa dans la cinquième saison), ou Aura (protagoniste de *Tiny Furnitures*) et Ella (protagoniste de *Creative Fiction*); voilà où s'étend la vraie zone grise. Or, cette fois, elle ne représente pas une menace. Elle n'est plus un espace dans lequel on peut blesser sans impunité. Au contraire, cette zone grise réinventée autorise la narratrice à s'énoncer comme elle le souhaite, dans les décors qui lui plaisent. Elle la rend responsable de la narration, rappelant à tous les Palmer de ce monde que les femmes — les créatrices — n'attendent pas que les hommes leur déballetent leur vie comme on ouvre une braguette pour avoir des histoires à raconter. Elles sont aux commandes de leur propre narration. Dans leurs chairs, sur leur peau, au creux de leur ventre se trouvent déjà toutes les histoires du monde.

¹³⁵ Cette zone grise entre Hannah et Chuck peut se penser en deux temps. D'abord parce que, vers la fin de l'épisode, Chuck tentera de profiter d'Hannah comme il l'a fait avec de nombreuses jeunes autrices avant elle. Mais aussi parce que le personnage de Chuck et celui d'Hannah partagent des traits communs, surtout en ce qui a trait à leur rapport à l'écriture autobiographique, d'abord, mais aussi à la sexualité. Tous deux, ils ont eu des comportements sexuels discutables. En effet, à certains moments au cours des saisons précédentes, Hannah a elle aussi imposé sa nudité ou sa sexualité aux gens autour d'elle : elle a flirté avec un patron, elle a montré sa vulve à un autre, elle a presque forcé un petit-ami à recevoir une fellation alors qu'il n'en voulait pas, etc. Par contre, là où ce genre de comportements fait de Palmer un personnage abusant de sa position de pouvoir, cela n'est pas le cas pour Hannah, qui se retrouve rarement en posture dominante. Plus souvent qu'autrement, ces situations se soldent en échecs cuisants et font d'elle le dindon de la farce. Ainsi, le moment de la rencontre entre Chuck et Hannah montre le décalage existant entre les deux personnages dans leur approche respective de la sexualité, tournant en quelque sorte la page sur cette part d'ombre d'Hannah.

Dans ces instants, Dunham se fait plus intime que jamais. Qu'elle se place en narratrice non fiable ne brise en rien le lien entre la narratrice et son lecteur; au contraire, il me semble que par cela, elle évite le piège de l'injonction d'authenticité si prédominante dans ce genre d'écrits. Elle confie ne pas toujours écrire la vérité et pourtant, elle ne trahit en aucun cas le véridique. Plutôt, elle en redessine les contours en rejetant « la fiction du moi comme maître des circonstances » (Butler, 2007 : 132) et rappelle qu'être contrainte « de répéter la blessure, ce n'est pas nécessairement être contraint[e] de la répéter de la même manière, ou de demeurer entièrement au sein de son orbite traumatique », mais que « la force de répétition dans le langage pourrait être la condition paradoxale par laquelle une certaine puissance d'agir [...] est tirée de l'impossibilité du choix » (*ibid.*). En se présentant à son lectorat comme imparfaite, faillible, dans la multiplication de ses récits de trauma, il me semble qu'elle expose combien il ne faut pas confondre « le dire vrai » et « les discours de vérité » (Fœssel, 2008 : 62), suggérant que nous abordions l'exigence d'authenticité autrement que comme une épée de Damoclès, prête à tout moment à dérailler ou à être compromise, invalidant d'un même mouvement la parole de ceux ou celles qui s'en seraient portés garants. Le contrat d'authenticité que suppose une écriture autobiographique gagne à être envisagé *grâce à* — et non *en dépit de* — ses imperfections et ses incohérences puisque c'est par elles que nous pouvons « envisager une réalité sociale selon d'autres critères que ceux que cette réalité énonce » (*ibid.* : 61). En ce sens, être authentique, « c'est donc dire que la vérité [...] n'est rien en dehors des procédés, des expériences et des détours qui y mènent » (*ibid.* : 62). C'est en ce sens que le texte se lit comme intime et qu'il détient le potentiel de refuser ce que Fœssel nomme l'« apologie spectaculaire des sentiments » (*ibid.* : 148). Quand Dunham avoue ses travestissements de narration ou quand elle se donne le droit de réécrire encore et encore la même histoire, remettant invariablement son corps en scène et en jeu, le dire l'emporte sur le dit, la tentative sur la réussite, et l'intime se met à « servir de critère à un comportement authentique » (*ibid.* : 62). Ce faisant, Dunham démonte l'attendu et le présupposé d'un texte comme le sien qui devient alors la source potentielle d'un regard critique sur le monde. Elle passe d'image à sujet pour devenir agente. Les figures récurrentes qu'elle sème un peu partout dans ses productions culturelles construisent sa posture féministe, mais servent également à rappeler qu'à Hollywood comme dans les univers fictionnels, c'est encore la loi du plus fort qui règne, et que cette loi est

encore résolument masculine : c'est celle du professeur, celle de l'écrivain connu, celle de l'amant d'un soir, mais aussi celle du patron, du conjoint ou du décideur politique.

5.3.2 Le corps comique : thématiques du bas ventre chez Ilana Glazer, Abbi Jacobson et Amy Schumer

Si l'itération du corps et des expériences qu'il traverse permet aux féministes pop de se constituer comme sujet en se réappropriant leur mise en récit, son travestissement et sa profanation par l'humour est une autre façon d'enrayer le rite de confirmation craint par Amosy puisque, comme le note Linda Mizejewski, « women's comedy has become a primary site in *mainstream* pop culture where feminism speaks, talks back, and is contested » (2014 : 6)¹³⁶. Déjà, dans son exploration de la figure de la femme ingouvernable, Kathleen Rowe remarque qu'ingouvernance et humour au féminin se partagent des caractéristiques : « The unruly woman crosses the boundaries of a variety of social practices and aesthetic forms, appearing most vividly in the genres of laughter, or those that share common structures of liminality and inversion. » (1995 : 19) En effet, de la pratique du stand-up à la participation aux émissions de variété en passant par le jeu un peu caricatural du sitcom, les humoristes sont de celles qui se donnent littéralement « en spectacle ». Impudique, l'humour autorise la féministe pop à jouer avec son image, ce qui, en retour, lui permet de dessiner un nouvel horizon quant aux représentations du corps féminin dans le show-business. Bon nombre de féministes pop ont cimenté leur célébrité grâce à une posture s'articulant à l'intersection des enjeux du féminisme et des codes de l'humour. Je pense bien sûr à Tina Fey, à Amy Poehler et Amy Schumer, dont les pratiques artistiques se façonnent au sein de l'industrie de la *comedy* étatsunienne, mais aussi à Mindy Kaling ou Lena Dunham, dont les productions sont, au final, résolument humoristiques. Mais on pourrait aussi penser à des artistes comme Sarah Silverman, Rachel Dratch, Kristen Wiig, Kate

¹³⁶ Malgré cela, les recherches sur la place des femmes en humour sont encore peu nombreuses, en partie à cause du fait que l'humour a longtemps eu mauvaise presse dans le milieu académique qui le considérait trivial, superficiel. Depuis les années 1980, elles commencent à se multiplier, mais il reste de nombreuses voies d'étude à tracer, surtout en matière d'humour contemporain. Néanmoins, parmi les textes fondateurs en la matière, on peut penser à *Pulling our Own Strings: Feminist Humor and Satire* (1980) de Gloria Kaufman, *Comedy and the Woman Writer* (1983) de Judy Little, *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* (1988) de Nancy A. Walker, *Women's Comic Visions* (1991) de June Sochen, *Queens of Comedy* (1997) de Susan Horowitz (en plus des ouvrages de Regina Barreca (1991) et Linda Mizejewski (2014) dont il est déjà question entre ces lignes).

McKinnon, Phœbe Robinson, Amy Sedaris, Mo’Nique, Margaret Cho, Chelsea Handler, Wanda Sykes ou Jenny Slate. Certaines jouissent d’une célébrité internationale, certaines œuvrent plutôt sur les scènes locales, mais toutes articulent leur féminisme à même la scène humoristique nord-américaine, posant ainsi — nous le verrons — un geste déstabilisant *de facto* un certain *statu quo*. En me servant principalement de l’imaginaire du corps développé par Abbi Jacobson et Ilana Glazer dans leur série *Broad City* ainsi que de la persona construite par Amy Schumer au fil de sa carrière, j’aimerais poser les bases d’un humour autobiographique du bas corporel qui permettent de repenser et peut-être de contourner les préceptes habituellement imposés au corps féminin sur la scène humoristique contemporaine.

Il y a quatorze ans, la chercheuse Lucie Joubert, réfléchissant à la place restreinte occupée par les femmes sur la scène humoristique du Québec, posait ce constat : « Prendre la parole, et à plus forte raison utiliser cette parole pour faire rire la galerie, courir le risque d’être ridicule, tout cela rompt avec l’image figée, codifiée, de la féminité. » (2002 : 18) Dix ans avant elle, la chercheuse étatsunienne Regina Barreca tirait à peu près les mêmes conclusions : « For most women, humor occupies a different space emotionally and socially than it does for men. For most women, humor is something we aren’t sure how to use, because we’ve been told it’s something we haven’t got. » (1991 : 11) Conception éculée s’il en est une, elle a pourtant encore la couenne dure¹³⁷ : en humour — comme en salle de classe, lors d’une assemblée politique ou dans la vie quotidienne — on aime les femmes posées, tout en retenue. Silencieuses. Celles qui sortent des

¹³⁷ En 2007, Christopher Hitchens, un journaliste réputé, publie dans le *Vanity Fair* un article intitulé « Why Women Aren’t Funny » dans lequel il démontre en quoi l’humour au masculin est plus incisif, plus persuasif, plus intelligent et – surtout – plus naturel que l’humour au féminin. Le fait d’être drôle, écrit-il, est un trait de sélection naturelle, comme le fait d’avoir de bonnes dents ou une taille avantageuse. Hitchens reconnaît qu’il existe des femmes drôles, mais spécifie que lorsque c’est le cas, elles ont tendances à être « hefty or dykey or Jewish, or some combo of the three », trois caractéristiques qu’il considère comme masculine. Dès lors, les humoristes qui participent à ce genre d’humour sont plus masculines que féminine, de toute façon... En réponse à son article, Alessandra Stanley monte un dossier dans lequel la photographe Annie Leibovitz croque le portrait d’humoristes telles que Tina Fey, Amy Poehler, Sarah Silverman dans des poses de vamp, avec des décolletés plongeants, langoureusement allongées sur des sièges de limousines ou dans des chambres d’hôtels aux lumières tamisées. En plus de réfuter l’argument principal de Hitchens – les femmes drôles sont laides –, la journaliste et les humoristes qu’elle rencontre dénoncent combien la question de l’apparence constitue l’une des entraves les plus significatives à la parité en humour. (Hitchens, 2007; Stanley, 2008).

rangs et osent revendiquer ses scènes d'énonciation ou ses codes dérangeant puisqu'elles ébranlent l'injonction pérenne du « sois belle et tais-toi ».

De fait, l'histoire humoristique des États-Unis reste résolument masculine. Que l'on remonte jusqu'au début du cinéma et à ses inventeurs des ressorts physiques du rire (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, Harold Lloyd), que l'on pense aux figures notoires de l'humour juif (Woody Allen, Larry David, Billy Crystal, Jerry Seinfeld, Adam Sandler), aux noms de la scène afro-américaine (Richard Pryor, Eddie Murphy, Dave Chappelle), aux stars de la comedy de type « *man child*¹³⁸ » des années 1990 (Jim Carrey, Will Ferrell, Brendan Fraser, Steve Martin, Seth Rogen, Adam Sandler) ou aux têtes d'affiche des *late night show* (Jimmy Fallon, Jay Leno, David Letterman, Conan O'Brien, John Oliver, Jon Stewart), force est de constater que les grands noms de l'humour aux États-Unis sont synonymes de « grands hommes de l'humour ». Et pourtant, nous dit-on, les noms à l'affiche dans les galas d'humour, les différentes comédiennes participant aux ligues d'improvisation ou aux émissions de type *Saturday Night Live*, et celles détenant des spectacles d'humour sur Netflix prouvent que les femmes conquièrent aujourd'hui massivement la scène humoristique. Enfin, acclame-t-on, les humoristes féminines sortent de l'ombre et reprennent la place qui leur est due tout en brisant les codes figés d'une féminité à défaire. À ce chapitre, les États-Unis constituent effectivement une pépinière de talents au féminin. Les humoristes féminines ont su profiter de la prolifération des espaces de diffusion humoristiques, que ce soit du côté de la télévision (câble, spectacles de variétés, chaîne spécialisée comme *Comedy Central*) ou des *comedy club* (qui ont proliféré). Or, si on y regarde réellement de plus près et qu'on se met à compter, à dénombrer (ce que les chercheuses finissent toujours par faire lorsque vient le temps d'étudier la place ou la représentation des femmes dans les diverses strates de la culture pop¹³⁹), les chiffres montrent que non seulement les têtes

¹³⁸ Sous-genre florissant dans les années 1990 et continuant de rencontrer un fort succès populaire aujourd'hui, la comédie de type « man child » présente les mésaventures de personnages masculins se comportant comme des adolescents niais et maladroits. Depuis le succès unilatéral du film *Dumb and Dumber* en 1994 qui a lancé la carrière de Jim Carrey, ce genre de film a continué d'accumuler plus de 100 millions au box office dans les 10 dernières années avec des films comme *Wedding Crashers*, *The 40-Year-Old Virgin*, *Knocked Up*, *Step Brothers*, *Ted*, *21 Jumps Street*, etc.

¹³⁹ À ce chapitre, on peut penser aux recherches de la professeure et écrivaine Lori Saint-Martin qui se sont attardé à montrer l'espace restreint accordé aux livres écrits par des femmes dans les sections de littérature de quelques quotidiens québécois (Saint-Martin, 2016), mais aussi aux recherches journalistiques

d'affiche des soirées d'humour sont encore majoritairement masculines¹⁴⁰, mais que les personnes s'identifiant comme hommes forment la grande majorité des consommateurs d'humour. À cela s'ajoutent des producteurs et réalisateurs de salles qui sont plus nombreux au masculin. Et je mettrais ma main au feu que si on allait voir du côté des salles de rédaction de différentes séries télévisées, il n'en serait pas autrement... Vraiment, la scène humoristique nord-américaine rappelle que, si l'on est prêt à laisser une (certaine) place aux femmes sur les planches, il faudra qu'elle demeure sagement balisée et que ses occupantes restent justement cela : des femmes. Laisser parler les femmes, soit. Mais entre elles.

Lorsqu'il est question d'humour et de genre, les idées reçues sont légion et difficiles à déconstruire : une femme drôle, c'est forcément une femme laide; elle fait des blagues parce qu'elle ne peut séduire, parce qu'elle possède — c'est obligé — un physique ingrat. Et puis : une femme qui parle fort, c'est une femme vulgaire, trop sexuelle; c'est une femme qui ose se donner en spectacle alors qu'elle devrait se tenir sagement dans son coin. Si l'on suit cette logique, il est inconcevable que l'état « humoriste » corresponde à l'état « femme » (du moins, tel qu'il se déploie, stéréotypé, dans l'imaginaire de notre société nord-américaine), et « le corollaire serait alors que les belles femmes pourraient se refuser à faire de l'humour pour ne pas porter atteinte à leur image » (Joubert, 2002 : 18). Le fait de dissocier ainsi les codes de la féminité des codes de l'humour a pour vicieuse conséquence de refuser aux femmes le statut d'humoriste ou, du moins, qu'elles ne soient jamais reconnues comme étant à la fois l'une et l'autre, laissant le champ libre

approfondies de Susan Faludi qui lui ont permis de mettre en place l'essai *Backlash: The Undeclared War Against Women* (1991) dont il a déjà été question dans ces lignes. Souvent, être chercheuse et féministe, ça veut dire prouver que l'on sait compter.

¹⁴⁰ En juillet 2017, dans le cadre d'une chronique radiophonique, je me suis intéressée à la programmation du Festival Juste Pour Rire, l'un des plus grand festival d'humour au monde qui se tient à Montréal et qui rassemble des humoristes du monde entier, en langue anglaise et française. D'ailleurs, nombre d'humoristes masculins et d'humoristes féminines des États-Unis sont venus y lancer leur carrière, comme Amy Schumer qui a fait ses premières armes au Café Cléopâtre, sur la rue Saint-Laurent. Pour cette mouture 2017 anglophone et francophone, en considérant seulement les spectacles d'humoristes en solo ou en duo (en excluant donc les galas rassemblant plusieurs humoristes et les variétés comme les comédies musicales ou les pièces de théâtre humoristiques, par exemple), j'ai compté un total de quarante-cinq spectacles pour les programmations francophone et anglophone. Parmi ceux-ci, trente et un spectacles étaient d'humoristes masculins contre trois – trois! – spectacles d'humoristes féminines. Du côté des galas, huit étaient animés par des humoristes masculins contre un seul animé par deux humoristes féminines (le seul, d'ailleurs, qui présentait environ une parité homme-femme dans ses têtes d'affiche).

aux humoristes masculins (qui de toute façon, sont considérés comme des « humoristes » tout court) :

If the first thing someone says about a woman is that she has a sense of humor, too often the stereotyped image that comes to mind is a vulgarly dressed, big-mouthed, shrill-voiced, bingo-playing redhead who will slap her hands down on the table every time she laughs at her own bad jokes. [...] We don't think of the "real" funny women we know, meaning most of the women we know (Barreca, 1991 : 29).

Elles n'ont pas prononcé leur première blague qu'elles sont vouées à l'échec : trop femmes pour être humoristes ou trop drôles pour être femmes. À leur époque, Carol Burnett, Phyllis Diller et Joan Rivers avaient bien compris cette dynamique. En endossant des personas peu attrayantes ou désagréables, elles court-circuitaient d'office les reproches qui pourraient leur être adressés et pouvaient s'adonner à un humour grivois sans risquer d'être remises à « leur place ». Pervertir les codes de la féminité leur donnait plus de liberté pour jouer avec les codes de l'humour. Mae West a construit une grosse part de sa carrière sur ce précepte, s'amusant à rire des paramètres de la féminité et de la masculinité traditionnels. Des années plus tard, Schumer fait le même pari en décidant d'ignorer les critiques qui seront orientées vers son apparence physique :

Now that all of my work, my relationships, my tweets, my body parts, and my sandwiches are publicly analyzed, I'm proud that I labeled myself a flawed, normal human before anyone else did. I beat all the critics and Internet trolls to the punch. I've been called everything in the book, but I already branded myself a tramp, so the haters are going to have to come up with something fresh (2016a : 310-311).

Il reste qu'avant même d'avoir ouvert la bouche et risqué d'être discréditées pour ce qu'elles diront ou ne diront pas, « c'est en tant que *femmes*, justement, et non pas en tant qu'humoristes, que [les humoristes féminines] sont d'abord entendues. » (Joubert, 2002 : 25) Dès lors, prises dans cette économie humoristique réductrice pour les femmes et dans laquelle le pouvoir d'achat revient encore aux hommes, elles se voient contraintes à faire preuve de prouesses rhétoriques et se tournent alors souvent vers l'autodérision, tant et tellement que Barreca comprend ce type d'humour comme « the most "traditional" form of women's humor » (Barreca, 1991 : 23). S'il possède ses vertus (le repli stratégique permet parfois des victoires qu'on n'espérait plus), l'autodérision est risquée puisqu'elle ne met personne d'autre en danger que l'interlocutrice. Prenons par exemple une humoriste qui offre un segment de stand-up sur une aventure d'un soir

durant laquelle son partenaire lui ferait des remarques — rendues comiques — sur son sexe ou sur sa difficulté à la contenter sexuellement. En situant sa blague dans le regard d'un partenaire masculin, peu importe le comique avec lequel le tout sera transmis, elle se range du côté du discours dominant selon lequel le sexe des femmes est honteux en plus d'être complexe à satisfaire¹⁴¹. Si l'on rit, c'est encore et toujours d'une femme. De l'humoriste, d'abord, mais de toutes les autres femmes à sa suite. Ainsi, malgré le nombre croissant de femmes ayant investi les rangs de l'humour, il semblerait qu'il existe — une fois de plus — un deux poids deux mesures quand il est question de thématiques humoristiques. En tant que femmes, il leur est permis de faire rire, certes, mais pas en parlant de n'importe quoi : « It's okay to be funny if you're a woman as long as the only thing you're laughing at is yourself—or other women. » (Walker, 1988, cité par Barreca, 1991 : 24).

Dans *Le rire de la Méduse*, Cixous rêve d'une « autre langue » (Segarra, 2015) qui associerait le sujet féminin à l'idée d'un rire se faisant l'avertissement d'une reprise de liberté, d'un refus de capituler, d'une entrée en pouvoir. Grâce à la création d'une parole féminine dangereusement rieuse, Cixous espère « tordre la vérité de rire » pour « mettre en pièce les bâtis des institutions » (Cixous, 2010 : 59) et ainsi en finir avec les systèmes de pensées binaires et simplistes. Par contre, elle souligne qu'une telle effusion de puissance par le rire ne saurait exister sans son incarnation dans la puissance du corps :

Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot “silence”... (*Ibid.* : 55-56)

¹⁴¹ Durant le colloque «L'humour Sens dessus dessous » organisé par l'Observatoire de l'humour en collaboration avec l'École nationale de l'humour et l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour, qui s'est tenu en 2013 en Montréal et qui rassemblait praticiens et théoriciens de l'humour, les propos qu'a l'humoriste québécoise Lise Dion sur son numéro portant sur la sexualité au féminin me paraissent exemplaire à ce chapitre : « Dans mon numéro sur le point G, en gros, je dis aux hommes de ne pas s'en faire s'ils ne le trouvent pas du premier coup, puisque moi-même, je le cherche encore. » Ici, l'humoriste réitère le discours dominant selon lequel le sexe des femmes est si complexe que de chercher à le satisfaire s'apparente à faire la traversée d'un désert ou partir en quête d'un Graal inatteignable. (Lévesque, 2013)

Si je m'autorise à articuler la parole humoristique contemporaine — et nettement plus vernaculaire — des féministes pop à la langue rebelle et libérée de Cixous, c'est que je leur trouve des affinités dans la manière dont elles interrogent leur rire de femmes écrivantes pour comprendre comment il se lie à la force de leur corps. L'une et les autres, elles récusent l'omerta qui enveloppe le corps des femmes. Mais ce refus du silence — le fait d'arriver à en rire — n'est pas chose facile. Il ne suffit pas aux humoristes d'aborder des thématiques liées au corps pour enrayer des années de codes sexistes ni pour retrouver ce corps « de l'écriture » dont parle Cixous. Pour Gloria Kauffman, là se situe la différence entre « humour féminin » et « humour féministe » : « female humor, while it may organize cultural inequities, does not seek to change them, whereas feminist humor does; feminist humor is one of hope, whereas female humor is one of hopelessness. » (1980 : 71) L'humoriste qui fait une blague sur ses menstruations sans en déjouer les stéréotypes habituels fait de l'humour féminin; quand Sarah Silverman monte sur scène avec des pantalons beiges souillés de rouge à l'entrejambe et qu'elle déclare à son public, qui pense avoir tout compris, « I had anal sex for the first time tonight », elle fait de l'humour féministe (Mizejewski, 2014 : 101). En abordant de front deux tabous du bas corporel féminin et en les ralliant sous le signe du sang, Silverman signe son refus d'être embarrassée par l'un ou par l'autre.

À mon sens, l'humour féminin exerce un potentiel politique lorsqu'il refuse de se complaire dans la honte du corps des femmes. Le corps en humour se fait politique lorsque, plutôt que d'être déprécié pour ce qu'il a d'imparfait ou encensé pour ce qu'il incarne de sacré, il se laisse profaner pour redevenir sujet prenant du processus d'écriture. Lorsque, habité par le rire, il se met à dire autre chose que le silence et la honte qu'on lui a imposés. Même en humour, on n'aime pas voir la corporalité des femmes. En effet, si le corps des femmes occupe de plus en plus de place — tant par la présence physique des humoristes sur la scène et à l'écran que par le contenu de leur matériel humoristique —, il reste trop souvent confiné à un traitement poli, tronqué.

Dans ses recherches sur le grotesque et le carnavalesque, Mikhail Bakhtine oppose au corps classique — complet, lisse, contenu — un corps grotesque caractérisé par son organicité; un corps tout en orifices, en sécrétions, en ouvertures et en protubérances. Ainsi, aux parties supérieures du corps — cérébrales, nobles et reliées à des émotions qui le sont tout autant — s'opposerait un

« bas corporel » associé aux pulsions et fonctions vitales et mécaniques : manger, boire, déféquer, copuler, etc. Alors que le haut du corps représente la quintessence du savoir et de la raison, le bas du corps est le lieu de la matérialité, de la terre, de la salissure. Il est celui qui rabaisse l'humain, c'est-à-dire qui le ramène à la terre :

Rabaïsser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaïssement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation (Bakhtine, 1970 : 30).

En ce sens, sans que Bakhtine ne l'énonce clairement, de nombreuses fonctions corporelles exclusivement féminines s'envisageraient comme grotesques : « The grotesque body is above all the female body, the *maternal* body, which, through menstruation, pregnancy, childbirth, and lactation, participates uniquely in the carnivalesque drama of “becoming,” of inside-out and outside-in, death-in-life and life-in-death. » (Rowe, 1995 : 33–34) Pour Kathleen Rowe, cette conception philosophique du bas ventre dessinée par Bakhtin participe de l'omerta et du silence qui entourent les corps féminins dans les arts :

His ideaization of the women as the “incarnation” of the “lower bodily stratum” falls into one of the most enduring and misogynist of philosophical traditions, that of relegating the feminine to matter and the masculine to spirit, and then privileging the latter. [...] Men transgress in their actions; women transgress in their being, through the very nature of their bodies, not as subjects (*ibid.* : 34).

Lucie Joubert abonde en ce sens quand, dans son ouvrage, elle souligne que certains sujets en humour se révèlent plus tabous que d'autres pour les femmes, surtout en ce qui a trait à ce qu'elle nomme un « humour du bas corporel », en reprenant la nomenclature bakhtinienne (2002 : 39). Et, aurais-je envie de rajouter, du bas corporel spécifiquement féminin. Car s'il n'est déjà pas commun pour une humoriste de faire un sketch sur des flatulences à heure de grande écoute, il est d'autant plus rare qu'elle y fasse une blague de flatulences vaginales. Sarah Silverman rapporte d'ailleurs cette omerta du bas ventre dans son mémoire en dénonçant les pratiques de censure de la chaîne Comedy Central qui héberge son émission *The Sarah Silverman Show*. Elle remarque que, si les mots « penis », « balls », « scrotum », « shaft » peuvent être utilisés sans limites, les

mots reliés à la génitalité féminine comme « labia » ou « vagina » sont presque systématiquement censurés (Silverman, 2010 : 189-190).

Heureusement, parmi les foisonnantes incarnations que prend le corps dans les récits de soi des féministes pop, les représentations d'un bas ventre libéré de tout contrôle occupent une place non négligeable dans l'ensemble du corpus. Les récits d'endométriose de Dunham, bien qu'ils ne participent pas d'un registre comique, en sont un bon exemple, tout comme l'humour de Sarah Silverman, dont le langage coloré lui vaut une cote 18 ans et plus sur le réseau de télévision câblée. On pense bien sûr aussi aux différentes productions d'Amy Schumer, qui abordent presque toutes, d'une manière ou d'une autre, des thématiques propres au bas ventre : maladies génitales, relations sexuelles, agressions, mésaventures scatologiques. Chez elle, la profanation de l'image de star passe par l'humour particulier dont elle entoure son corps. Dans ses stand-up tout comme dans sa série *Inside Amy Schumer*, ses deux films ou son livre, l'humoriste présente un corps charnel, à la limite du carnavalesque et du grotesque. Se jouant de la persona de « [girl that] walks around all times with a margarita in one hand and a dildo in the other » (Schumer, 2016a : 5) — que de toute manière les médias ont tôt fait de lui coller à la peau —, elle ne se gêne pas pour décrire et exhiber fièrement ses chairs rebondies, ses postures les moins flatteuses, ses aventures sexuelles. Dans une défiance évoquant celle d'une Mae West ou d'une Joan Rivers, elle affiche une assurance inébranlable en son corps et en ses capacités, et en souligne les imperfections avant que ses détracteurs n'aient même la chance de s'en saisir pour s'en servir contre elle. Elle conclut même, non sans une pointe d'autodérision : « [E]ven I sometimes confuse my onstage sexual persona with my reasonable, sensible, real-life self. » (*Ibid.* : 5) Un peu à la manière de Dunham, elle s'amuse à exposer son corps atypique pour les normes hollywoodiennes¹⁴² en matière de beauté : des bourrelets ou un double-menton mis en évidence,

¹⁴² Il est capital de répéter que ni Dunham ni Schumer ne présentent de physiques atypiques (déjà, qu'est-ce que cela signifie?). Plutôt, c'est dans l'œil du show-business qu'elles sont considérées « hors-normes », comme l'étaient Roseanne Barr ou Phyllis Diller avant elles. Bien sûr, comme l'exprime avec justesse Roxane Gay, elles ne subissent pas les violences ou les exclusions quotidiennes que peuvent subir en société personnes qui excèdent réellement ces normes, que ce soit par leur poids, leur âge ou la couleur de leur peau. C'est dire combien « celebrity bodies provide the unachievable standard toward which we must nonetheless strive » (Gay, 2017 : 141) : jeunesse, minceur, blancheur.

une préférence pour les vêtements peu flatteurs et sans forme, des expressions faciales caricaturales, etc.

Jouer ainsi, comme le fait Schumer, sur les codes de l'apparence physique dans une industrie où « the weight fluctuations of famous women are tracked like stocks because their bodies are, in their line of work, their personal stock, the physical embodiment or market value » (Gay, 2017 : 141) est d'autant plus significatif qu'elle dénonce que, de l'idée reçue selon laquelle les femmes n'ont pas d'humour en passant par la faible présence des femmes dans l'industrie, la scène humoristique nord-américaine et l'ensemble d'Hollywood se présente toujours comme la chasse gardée d'un *boy's club* très sélect qui n'ouvre la porte qu'aux dames qui seront leur apporter un capital à la hauteur de leur beauté. Parmi toutes les humoristes qui s'attellent à déconstruire le biais opposant beauté à humour, Amy Schumer ne donne pas sa place¹⁴³.

L'une de ses stratégies humoristiques privilégiées est la création d'univers satiriques et/ou parodiques dans lesquels elle s'amuse à transformer des problèmes de société sérieux — souvent reliés à des enjeux féminins et féministes — en une version édulcorée et comique. Par l'absurde qui en ressort souvent, Schumer parvient ainsi à insister sur la critique qu'elle souhaite exprimer. Par exemple, dans le sketch « 12 Angry Men Inside Amy Schumer » présenté durant la troisième saison de *Inside Amy Schumer*, elle aborde de front cette idée d'un physique irrecevable pour l'industrie au sein de laquelle ses semblables et elle évoluent. Dans un pastiche du film *12 Angry Men*, réalisé par Sidney Lumet en 1957, dans lequel un jeune homme est jugé pour parricide, le personnage d'Amy se retrouve jugé à savoir si elle est « hot enough to be on television ». En optant pour le film marquant de Lumet comme intertexte, Schumer fait un choix judicieux : elle montre, par l'absurde, l'importance démesurée que prend le corps des femmes dans le show-business. À l'instar des jurés du film original qui hésitent à se porter responsables de la mort d'un homme, un des jurés du sketch avoue qu'il hésite à tuer Schumer sans avoir un débat sérieux qui s'articulerait autour de faits et non d'opinions. Interloqué, un deuxième juré dit : « What do you mean... end her life? » Laconique, on lui répond : « Well, her appearance. So her life » (s. 3, ép. 3 : 03:30), posant le ton pour le reste de l'épisode. Les douze hommes se lancent alors dans une

¹⁴³ Elle s'entoure d'ailleurs d'humoristes et d'artistes qui embrassent une esthétique semblable : Bridget Everett, Jennifer Lawrence, Lena Dunham, etc.

longue délibération quant à la présence de traits physiques ou de caractère chez la condamnée qui la rendraient indésirable et qui justifieraient sa condamnation. Ce sont les faits. On la compare à Mindy Kaling et Lena Dunham, on souligne au passage le manque d'humour de leur série respective, avant de conclure qu'elles sont de toute façon aussi attirantes que des bélugas. Quand un juré s'oppose en faisant remarquer à ses collègues que, dans les séries produites par Kaling, Dunham ou Schumer, de nombreux comédiens ne sont pas non plus très beaux et ne méritent pourtant pas la mort, on remet les pendules à l'heure : « But we don't need to think about fucking [them]. » (s. 3, ép. 3 : 05:13) Les jurés s'attaquent ensuite à sa manière de parler (« When a woman talks like a sailor, that's not hot. That's unnatural » (*ibid.* : 09:26)) et à sa liberté sexuelle (son godemiché, encore humide, est amené comme preuve à conviction).

C'est justement l'arrivée du jouet érotique qui fait basculer le sketch. Les douze jurés sont d'abord ébranlés par ce phallus qui trône au centre de la table; ils se sentent menacés dans leur virilité. Mais rapidement, le jouet devient catalyseur, et s'ouvrent alors des discussions sur la sexualité, le genre et le corps féminin de moins en moins conservatrices. Après de longues heures de délibération, les jurés finissent par s'entendre : Amy Schumer est « hot enough for basic cable » (*ibid.* : 18:02), clin d'œil au fait que le réseau de télévision câblée a permis à bon nombre d'humoristes féminines d'accéder à une carrière substantielle¹⁴⁴. Au-delà du soin apporté au pastiche (le noir et blanc, les traits de caractère des jurés, l'arc narratif, la typographie des titres, etc.), Schumer capture avec justesse la misogynie ordinaire à laquelle se confrontent les femmes, qu'elles soient célèbres comme Dunham, Kaling et elle-même, ou qu'elles soient anonymes comme toutes ces autres femmes sans noms — petite amie d'école, épouse, femme de chambre — que les jurés méprisent durant le sketch. Davantage, Schumer y arrive en alliant habilement la facture lente et immersive du film de Lumet à son esthétique habituelle, c'est-à-dire

¹⁴⁴ Je pense bien sûr à Lucille Ball (*I Love Lucy*) et Roseanne Barr (*The Roseanne Show*) qui ont ouvert la voie en ce sens, mais aussi à celles qui ont suivi, comme Margaret Cho et Ellen DeGeneres qui, grâce aux sitcoms dans lesquels elles jouaient, ont pu développer suffisamment de notoriété pour lancer leur propre émission (*The Cho Show* et *Ellen*). Je pense aussi à Tina Fey qui a évité le cul-de-sac que constituent les rôles d'épouse et petite amie généralement réservés aux femmes en comédie et qui a créé l'une des émissions parmi les plus marquantes de la télévision grand public des vingt dernières années, nous offrant le tout aussi légendaire personnage de Liz Lemon (*30 Rock*). Plus que le cinéma ou le théâtre, l'arrivée de la télévision dans les foyers nord-américains a contribué à créer des rôles diversifiés pour les artistes féminines, particulièrement en comédie.

un humour très frontal où le sous-texte adopté par la société — les femmes doivent être belles pour aspirer à une qualité de vie — se retrouve si exagérément parodié — une femme mérite la mort parce qu'elle fait du 8 de taille — qu'il en perd tout fondement. Au passage, elle écorche aussi l'imaginaire stéréotypé de la masculinité. Durant le sketch, plus les discussions se déplient, plus les jurés s'émancipent. Leurs désirs se libèrent. Ils n'ont plus à désirer un seul type de femme (mince, blonde, discrète), ni même une femme tout court (il se glisse un délicieux sous-texte homoérotique tout au long du sketch qui culmine lorsqu'un juré crie à un autre « fuck you » et que celui-ci lui répond « Do you really mean that? Do you really want to fuck me? Or you're just being a tease? » (*Ibid.* : 12:15)) Amy Schumer ne se contente pas de dénoncer l'opposition binaire qui oppose la beauté à l'humour, elle s'en sert comme d'un dispositif pour tourner au ridicule les idées reçues sur le désir, les normes de beauté et la misogynie ordinaire du milieu du show-business.

Ainsi, le corps n'est jamais loin avec Amy Schumer, surtout pas le bas du corps. Si Dunham choisit de commencer son livre avec un chapitre sur sa virginité, Schumer ouvre le sien avec « An Open Letter to My Vagina », dans lequel elle s'adresse directement à son sexe. Omniprésente, la corporalité du bas ventre n'est pas esthétisée, léchée, aseptisée comme on a l'habitude de nous la présenter. Au contraire, Schumer aime lui redonner toute son organicité, avec tout ce que cela entraîne : « Vaginas are supposed to look and smell like vaginas. Keep your strange scented washes away from me, women's magazines. I'll allow my vag to keep its natural aroma of chicken noodle soup, thank you very much. » (2016a : 253) Elle ne se contente pas d'en parler brièvement ou en surface; comme pour le reste de sa persona, tout se joue dans la démesure et l'excès. Durant son spectacle *Live show* qu'elle a présenté en tournée mondiale, elle décrit de long en large l'odeur et l'aspect de sa vulve après une longue journée d'exercices, dans un segment qui dure trente bonnes minutes. Elle commence par feindre de s'excuser de ses « imperfections », comme le veut le discours entourant le sexe féminin : « Sometimes, our pussies are going to smell. Sorry. That's the truth. We are so sorry that we were born on this earth. We are so sorry that we are born with these vaginas. Oh God, we are so sorry.... And then it bleeds once a month. We are so sorry. » (*Live Show*) Le comique jaillit ensuite de la surenchère de détails explicites et de la gestuelle grotesque de l'humoriste sur scène, mais aussi de son refus

clair et net de considérer cela comme une tare, lorsqu'elle tourne ce réflexe d'autoflagellation au ridicule :

But you know what? It's fine. That's okay. That is the real nature of a pussy. [...] We are so raised to be ashamed of our bodies. Have you ever had a guy come in your mouth and go "Does it taste okay?" No! That would never occur to them. Because, men, you weren't raised to hate yourself, to question every part of your bodies (*ibid.*).

À l'image de l'ensemble de sa comédie, dans ce segment où la vulve occupe toute la place, nous ne sommes plus là pour faire son procès ou rire de ce qu'elle a de honteux (comme c'est souvent le cas lorsque la génitalité assignée féminine est convoquée en humour), mais plutôt pour retrouver la légitimité d'un tel corps à travers le récit de celui de Schumer.

Dans un autre registre, mais de façon tout aussi exemplaire, la série *Broad City*, créée par Ilana Glazer et Abbi Jacobson, se démarque par l'intelligence, par l'irrévérence et par l'impudeur avec lesquelles le corps féminin et ses fonctions mécaniques sont traités. Un peu à la manière des œuvres de Dunham, *Broad City* va puiser dans les vies de ses deux créatrices pour construire les caractères et les aventures de ses deux protagonistes, et, au fil des saisons, la complicité est telle entre les deux femmes que les frontières entre la réalité et la fiction s'estompent. Deux new-yorkaises sans grandes ambitions ni moyen financier, Abbi et Ilana se contentent d'être radicalement amies. Entre elles, aucun tabou n'est toléré, surtout pas en ce qui a trait à leur corps ou leur sexualité. En fait, à aucun moment, les corps d'Ilana et Abbi ne sont condamnés, jugés ou évalués. Au contraire, la série propose un imaginaire du corps de la jeune femme qui se place au-delà de toutes contraintes — sociales, culturelles, individuelles et sexuelles —, mais de façon désintéressée, carrément désinvolte. Comme chez Schumer, la nudité est omniprésente, mais cette fois, elle n'est pas pléthorique : elle est extrêmement banale et banalisée. *Broad City* rend le corps féminin quotidien, commun. Il est simplement là. Par exemple, dans le premier épisode de la 2^e saison, Ilana et Abbi se sauvent d'une canicule new-yorkaise pour profiter de l'air conditionné d'un magasin Top Shop. Pendant qu'Abbi essaie des jeans dans une cabine, elle discute avec Ilana qui se trouve dans la cabine adjacente, scène classique entre deux amies qui effectuent des emplettes. Perchée sur la jambe droite et le pied gauche appuyé sur le miroir, la vulve bien en vue, Ilana se perce ce que l'on imagine être — pour l'avoir toutes fait — des poils incarnés dans

l'entrejambe en affirmant : « Oh my God! This lighting is incredible. » (s. 1, ép. 2 : 03:34) C'est tout. La focalisation de la scène ne se dirige pas vers sa nudité ni sur son sexe¹⁴⁵. Les deux amies échangent sur tout et sur rien, et la pilosité d'Ilana est un sujet parmi les autres. Le phénomène se reproduit au courant des saisons à de nombreuses reprises, entre autres dans les scènes récurrentes (devenues iconiques) qui montrent les deux amies se parler en vidéoconférence de leur appartement respectif, alors que leurs deux corps, eux, s'occupent aussi de leurs fonctions : depuis la toilette, dans le bain, pendant une épilation, nues dans la chambre, en train de s'habiller, en train d'avoir des relations sexuelles avec une tierce personne. Elles se parlent et se regardent poser tous ces gestes. Et moi, avec elles.

Les corps d'Ilana et Abbi ne sont pas contenus, retenus. Ils sont tout le temps là. Nous en sommes bombardées, mais jamais de manière voyeuse, violente ou sexualisée. Sans participer complètement de l'esthétique du grotesque ou du carnavalesque qu'explore Schumer, Jacobson et Glazer autorisent leur corps à prendre toute la place. Chez l'une comme chez les autres, une telle corporalité est d'autant plus subversive qu'elle est assignée féminine, considérant que le corps qui

sue, urine, pète et défèque avec le triomphalisme inhérent au carnaval est à peu près absent des œuvres de femmes [...]. Toute manifestation du genre constitue une atteinte au "décorum", à cette "façade de la féminité" que la femme, en toutes circonstances, doit préserver et qui la tient à distance de son corps (Joubert, 2002 : 48).

Cette ligne éditoriale de la série devient tout à fait assumée lors de la scène d'ouverture de la troisième saison qui nous montre les protagonistes dans leurs salles de bain respectives durant ce qui semble être le déroulement d'une année. Pendant que les mois défilent, elles s'adonnent en parallèle à diverses activités qui ont tantôt tout à voir avec le lieu dans lequel elles se trouvent — passer un test de grossesse, prendre un bain, débloquent les toilettes, effectuer un auto-examen des

¹⁴⁵ Il faut dire que la série est diffusée sur la chaîne Comedy Central qui possède des politiques strictes quant à la nudité à l'écran, ce qui fait que les organes génitaux et les seins féminins sont pixélisés. Cela n'empêche pas les deux réalisatrices de se positionner contre l'oblitération du bas ventre féminin en humour. Par exemple, pour ce plan, les responsables de la chaîne exigeaient que les pixels soient de la même couleur que la peau d'Ilana, ce à quoi les deux réalisatrices se sont opposées avec véhémence, gagnant gain de cause (et des pixels plus foncés évoquant les poils pubiens). Glazer dira, en entrevue : « We don't have baby vagina. I'm a adult, I have pubes. Give me bush. » (Jimmy Kimmel Live, 2016)

seins — tantôt rien à voir avec celui-ci — tricoter, pratiquer le yoga, lire la biographie d’Hillary Rodham Clinton, dormir, danser. Chose certaine, la série se réapproprie un lieu duquel les femmes sont ordinairement évacuées. Abbi et Ilana occupent sans pudeur cet espace qui, lorsqu’on nous le présente à l’écran, est souvent réservé au rituel de la mise en beauté — maquillage, coiffure, etc. — ou au rituel de la maternité — donner le bain, surveiller la toilette — et, parfois, au rituel de l’amour lorsque l’ensemble reste bien cadré et effectué dans une douche propre qu’on ne remarquera pas. Dans ce cas-ci, les deux cuvettes de toilette jouent un rôle déterminant. Elles ne sont pas dissimulées ou évitées. Au contraire, elles trônent au centre de la pièce, complices des deux protagonistes. Elles nous rappellent que les filles de *Broad City* pètent, urinent, suent, saignent, vomissent, ont les sous-vêtements qui se prennent entre les fesses, se fouillent dans le nez, baisent, mangent, jouissent, dansent, fument, ont du poil et un anus. Lorsque des femmes laissent s’exprimer de telles microfonctions corporelles d’ordinaire associées à la masculinité, elles transmettent leur refus de gouvernance. En acceptant de perdre le contrôle du corps, elles reprennent le contrôle de leur énonciation :

Farting, belching, and nose-picking convey a similar failure—or refusal—to restrain the body. While boys and men can make controlled use of such “uncontrollable” bodily functions to rebel against authority, such an avenue of revolt is generally not available to women. But, if it should ever come into women’s repertoire, it will carry great power, since it directly *undermines the sacredness* of women’s bodies (Rowe, 1995 : 64).

Il me semble que c’est exactement cela qu’accomplissent les filles de *Broad City*, épisode après épisode : elles démontent l’aspect sacré du corps. En déjouant nos attentes quant au corps féminin et à ses représentations, elles lui redonnent une certaine banalité — une certaine universalité, aurais-je envie de dire¹⁴⁶. Tous ces comportements que l’on tolère, voire pardonne au masculin, Abbi et Ilana se les réapproprient pour mieux les exacerber : dans un épisode, Ilana enfouit des sachets de marijuana dans son vagin et, pour éviter d’être démasquée par la sécurité

¹⁴⁶ Dans une entrevue, les deux réalisatrices soulignent d’ailleurs que cette démocratisation du corps féminin est au cœur de la création de la série dès le départ. Quand la journaliste souligne qu’elle a rarement croisé des personnages féminins aussi à l’aise de parler de leurs fonctions corporelles, Glazer rétorque que, pour elle, il était urgent que les représentations du féminin à la télévision reflètent ce que partagent réellement les femmes entre elles, dans l’intime de leurs relations, ce à quoi Ja cobson renchérit : « Maybe not a lot of women on TV act the way we do — but a lot of the women we know act that way. » (Stewart, 2014)

de l'aéroport, elle enduit son pantalon de sang menstruel; dans une autre scène, Abbi et Ilana se réclament haut et fort de leur flatulences durant leurs cours de yoga; et finalement, dans un autre épisode, Abbi montre fièrement ses hémorroïdes à une vétérinaire qu'elle est pourtant venue consulter pour un chien dont elle a la garde, mais qui s'est empiffré de chocolat, etc. Comme le remarque Petersen, « if a dude did any of these things, it'd be called "epic" or "legendary" or maybe just a "casual hang" with the guys. When a woman does it, it's unruliness in the highest degree » (Petersen, 2017 : 51). Alors que Dunham arrive à cette profanation en réitérant le récit des assauts que subit le corps, les féministes pop comme Amy Schumer, Abbi Jacobson et Ilana Glazer le font en se réappropriant un imaginaire du bas corporel sans retenue ni compromis qui participe à dessiner les frontières du carnaval réinventé que j'imaginai dans le chapitre précédent. Une telle écriture du corps devient le dispositif énonciatif faisant dérailler l'éthos de star qui se met en place dans les écrits autobiographiques des féministes pop, empêchant le retour vers l'éthos initial qu'entraîne le rite de confirmation. Se construit alors un espace où le corps des femmes peut exister en étant juste un peu moins contrôlé, juste un peu moins normé, juste un peu moins désincarné. Juste un peu moins sacré.

5.4 La profanation comme trajectoire : déconstruire le piédestal

Depuis un moment, je louvoie autour de l'idée de profanation. Dans l'usage commun, profaner signifie que l'on porte atteinte à une chose. Par un acte d'irrévérence ou de transgression, on la dépouille de son caractère sacré, on la rend à un emploi qui n'appartient plus aux sphères immuables du sacré, mais qui redevient commun, temporel, terrestre. Pour le philosophe Giorgio Agamben, il s'agit de ramener à l'usage commun ce qui avait été séparé par le rite pour être placé dans la sphère du sacré : « Alors que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes. » (Agamben, 2006 : 95) Ainsi, la profanation n'est pas simplement la perte de l'état sacré. C'est l'espace qui s'ouvre grâce à la chute qu'elle entraîne : « Sacré et profane représentent ainsi, dans la machine du sacrifice, un système à deux pôles, dans lequel un signifiant flottant passe d'un niveau à l'autre sans cesser de se rapporter au même objet. » (*Ibid.* : 105) La profanation est trajectoire. Ainsi, pour qu'elle advienne, il ne faut « pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage, à jouer avec elles » (*ibid.* :

115). Lorsque les féministes pop — Glazer, Jacobson, Schumer, Dunham ou les autres — se jouent des conventions et se plaisent à mettre leur corps en jeu et en joue, lorsqu'elles exposent leur nudité au grand jour, lorsqu'elles explorent leur sexualité avec autrui, lorsqu'elles partagent la défaillance de leur corps et — surtout — lorsqu'elles nous font rire : elles jouent. Elles libèrent alors « la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, en fait un usage particulier » (*ibid.* : 98) grâce à cette part d'intime et d'humour qu'elles y glissent. En ce sens, ce que dit Anne Helen Petersen des personnages d'Ilana et d'Abbi me semble tout à fait s'appliquer à d'autres de leurs contemporaines, faisant d'elles des maîtres de la profanation :

If a “proper lady” never curses, ignores the existence of bodily functions, and possesses a sex drive solely activated by male desire, then Abbi and Ilana are impropriety manifest: *they play profanity like a personal piano* (Petersen, 2017 : 60-61, je souligne).

Grâce à l'étude du récit autobiographique intime qu'elles offrent de leurs corps — ces corps qui refusent de se voir harnacher, qui débordent au propre et au figuré —, on discerne plus clairement en quoi les féministes pop s'inscrivent en filiation avec la figure de la *unruly woman* de Rowe. Qu'elles soient une simple figure d'analyse ou femmes de chaire, toutes elles refusent la socialisation des corps féminins¹⁴⁷ que décrit Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* qui fait que « la féminité se mesur[e] à l'art de “se faire petite” » (Bourdieu, 1998 : 47). Leurs corps sont trop gros, trop nus, trop exubérant, trop sexuel. Dans le sillage de Méduse et de toutes les femmes ingouvernables à sa suite, les féministes pop savent, par moment, profaner à outrance, c'est-à-dire ne plus se soucier des séparations — de genre, de classe, de sexe — le temps d'une anecdote, leur temps d'une blague. Dans leurs récits de soi, elles jouent, déjouent, détournent, réinventent. Et, plus que tout, ne se font pas petites.

Or, qui joue risque de perdre. Agamben nous met en garde par rapport à la décadence potentielle du jeu comme organe de la profanation. S'il offre la possibilité de libérer l'humanité de la sphère du sacré, cela ne signifie pas que celle-ci ait disparu pour de bon ni qu'elle soit abolie sans espoir de résurgence. En dépit du jeu et de la séparation qu'il a engendrée, il peut être tentant

¹⁴⁷ Se tenir droite, ne pas écarter les jambes, ne pas élever la voix, garder les yeux baissés, rentrer son ventre, monter un visage avenant, etc. (Bourdieu, 1998 : 43-50)

— rassurant — de retourner vers l'objet sacré. Mais alors, on risque de s'embourber dans une toute nouvelle liturgie : « Dans le jeu, [...] il [l'Homme] recherche désespérément et obstinément exactement le contraire de ce qu'il pourrait y trouver : la possibilité de retrouver l'ancienne fête perdue, un retour au sacré et à ses rites. » (Agamben, 2006 : 100) Alors, la profanation s'enraye; l'objet est sacralisé de nouveau sans qu'un nouvel usage ait réellement été créé. La profanation n'aura pas lieu. Elle a échoué.

À ce chapitre, un épisode désormais culte de la première saison de *Broad City* me paraît exemplaire dans la façon qu'il a d'éviter ce piège qu'illustre Agamben. Dans celui-ci, Abbi parvient finalement à obtenir un rendez-vous galant avec son voisin de palier, Jérémy, qui l'obsède depuis quelques épisodes. Après avoir discuté pendant quelques heures, les deux voisins se déplacent vers le lit et commencent à s'embrasser. Mais alors, tout bascule. Abbi, voulant inverser la position des corps, demande : « Do you want to maybe switch...? Mix it up a little bit? » (s. 2, ép. 4 : 06:45) Jeremy se relève, fébrile, et sort de sa commode un godemiché qu'il tend à sa partenaire avec comme seule directive : « Right in the butt. » (*Ibid.*) Voyant l'air interloqué de sa partenaire, il réalise, penaud : « Oh my God! You just meant switch positions... » (*Ibid.* : 07:10) Abbi, bonne joueuse, se dirige vers la salle de bain pour enfiler l'objet, d'où elle téléphone à Ilana pour lui demander conseil. En entendant que sa meilleure amie a la chance de pénétrer le garçon sur qui elle a jeté son dévolu, elle se met à danser spontanément en plein milieu du magasin où elle se trouve, incapable de contenir sa joie et son excitation. Quand Abbi lui avoue hésiter devant l'inconnu de la manœuvre sexuelle, Ilana la somme de se ressaisir : « This is once in a lifetime! All throughout college, I slept with a strap-on on just in case the opportunity came along, that you have handed to you on a silver platter! » (*Ibid.* : 08:32)

Pour profaner, il faut jouer, martèle Agamben. Dans cet extrait, l'ensemble de l'action repose sur un quiproquo, un jeu de langage, pourrait-on dire. Lorsque Jeremy complète l'ellipse de sa partenaire en comprenant « maybe switch roles », la profanation se met en marche et tout s'inverse, en commençant les rôles genrés. En acceptant de porter le jouet sexuel et d'y prendre plaisir, Abbi renverse les codes habituels de performativité du genre. Elle rejette ainsi toute « production ritualisée, [...] tout rituel réitéré sous la contrainte et à travers elle, à travers la force de l'interdit et du tabou » (Butler, 2009 : 105). C'est donc dire qu'elle s'extirpe de la

« performance » qu'on attend d'elle — être pénétrée — afin de pénétrer à son tour, et participe ainsi de l'*unruliness* qu'espère Rowe en renversant les rôles genrés¹⁴⁸. Alors que la culture pop représente trop souvent le sexe anal comme quelque chose d'émasculant lorsque vécu par les hommes, ici, la série recadre la pratique sexuelle comme quelque chose d'agréable pour les deux partenaires, mais en insistant sur le fait qu'elle est particulièrement glorieuse et enviable pour la femme, comme l'illustre la danse jubilatoire d'Ilana. Cette célébration de la pénétration anale de l'homme par la femme m'apparaît en soit intéressante considérant que les tropes de la pornographie hétérosexuelle traditionnelle suggèrent d'ordinaire la situation inverse, c'est-à-dire la pénétration anale comme quelque chose que reçoit (subit) la femme, sans qu'elle y prenne grand plaisir. Et lorsqu'on nous présente la femme s'adonnant à des jeux sexuels anaux, il s'agit généralement de deux femmes s'amusant avec des jouets sexuels ensemble, mais toujours pour le plaisir de l'homme, que celui-ci figure avec elles à l'écran ou qu'il soit de l'autre côté, en train de les consommer. Dans cet épisode, l'expérience est approchée comme une pratique agréable, enrichissante et sexuellement satisfaisante *pour* Abbi. D'ailleurs, Ilana dira à Abbi que « it's a dream come true » de savoir que sa meilleure amie pénétrera incessamment « Jeremy's hairy, adorable little butthole » et lui promettra de penser à elle « plowing it like a queen » (s. 2, ép. 4 : 08:59). Il est fantastique qu'Ilana parle d'Abbi en train de labourer — « to plow » — Jeremy, champ syntaxique d'habitude réservé pour décrire le rôle fertile excessivement passif des femmes dans la reproduction. Enfin, la femme obtient à son tour la chance de sortir aux champs et de traverser la terre fertile de son sillon!

Après sa nuit avec Jeremy, Abbi rejoint Ilana et sa famille à la shiv'ah¹⁴⁹ de sa grand-mère. C'est dans ce lieu que la profanation complète sa trajectoire. Dès qu'elle arrive sur les lieux, Abbi est bombardée de questions par sa meilleure amie qui, fébrile, oublie toutes les règles de

¹⁴⁸ D'ailleurs, sur la couverture de son best-seller, Tina Fey joue elle aussi sur ce renversement. On l'y voit, posée à partir du buste, le visage sobrement maquillé, sereine. Contemplative, elle appuie sa joue contre sa paume, mais sa main est en fait une énorme main d'homme. De fait, des épaules jusqu'au nombril, sa tête semble reposer sur un torse d'homme : manche de chemises roulées révélant d'énormes avant-bras poilus, cravate au cou et montre au poignet. En choisissant cette esthétique pour illustrer son livre au titre déjà révélateur – *Bossypants* –, Fey expose l'imaginaire que nous avons des femmes en position de pouvoir. Les mains velues et disproportionnées rappelle de façon déconcertante que nous avons tendance à penser la femme « qui porte le pantalon » comme *monstrueusement* masculine.

¹⁴⁹ Dans le judaïsme, période de deuil observée par les proches de la personne décédée.

bienséance requises dans ce contexte funéraire. Quand Abbi lui confirme que tout s'est bien déroulé, qu'elle y a pris plaisir, Ilana hurle « This is the happiest day of my life » (*ibid.* : 12:44), perturbant ainsi les prières des proches endeuillés. Mais elle n'a rien à faire des regards désapprobateurs autour d'elle. L'instant suivant montre les deux amies, entourées des parents et du frère d'Ilana. Alors que le deuil se poursuit autour d'eux, ils sont trop occupés à discuter des jouissances entourant la pénétration anale pour en respecter les codes : ils rient, s'exclament, se réjouissent. Toute la cérémonie en est perturbée. Le père d'Ilana a même une illumination en comprenant que le sexe anal n'est pas réservé aux hommes homosexuels. Son épouse lui promet qu'ils remédieront à la situation, ensemble.

Pour Agamben, la profanation par la création d'un nouvel usage est « possible qu'en désactivant un usage ancien, en le rendant inefficace » (2006 : 113). Dans cette fin d'épisode, la profanation est donc complète : non seulement l'acte profanatoire sexuel l'emporte sur les rites sacrés du deuil, mais le retour à l'état initial n'est envisageable pour aucun protagoniste. Abbi et Ilana ne sont plus seules à refuser la liturgie du culte sacré de l'hétéronormativité. Devant le visage épanoui d'Abbi, plus personne ne désire retrouver « l'ancienne fête perdue » où les hommes pénétraient et les femmes étaient pénétrées. La sexualité, comme ils l'envisageaient auparavant, n'est désormais plus enviable.

5.5 « *En corps* » et encore, refuser la honte

Lorsque les stars racontent leur bas corporel dans toutes ses imperfections (cicatrices, vergetures, handicaps), dans toutes ses pertes de contrôle (pilosité, maladies, flatulences vaginale ou anale), dans toutes ses actions ordinaires (uriner, saigner, s'épiler, jouir), elles démontent l'aspect sacré du corps féminin. Elles démontent l'idée selon laquelle « une jeune fille bien doit se faire voir avant de se faire entendre » (Joubert, 2002 : 16), autre manière de dire le « sois belle et tais-toi » de mon enfance qui exige des jeunes filles qu'elles s'en tiennent « sinon au silence intégral, du moins à la parole retenue, soignée, contrôlée, et au sourire, signe d'acquiescement tranquille à l'interlocuteur » (*ibid.* : 16). Alors qu'il a toujours été permis aux hommes de faire rire par un usage « contrôlé » de fonctions corporelles « incontrôlables », les femmes doivent se

redonner le droit à une irrévérence, à une perte de contrôle du bas ventre qui, en déjouant nos attentes quant au corps féminin et à ses représentations, le profane.

Montrer, dire, raconter ou rire le bas corporel féminin est une manière de ne plus se laisser réduire au silence. Ne pas redouter de se souiller la langue et de descendre vers ce « bas de l'humour » qui est « libidineux, scatologique, dément, vaginal, réactionnaire, vulgaire » (*ibid.* : 37-38), ce n'est pas seulement jouer à profaner le corps et ses représentations, c'est aussi participer à la désacralisation de la parole féminine que l'on préfère douce, retenue, discrète. Comme l'écrit Rowe, que l'on veuille condamner les femmes qui parlent trop ou trop fort, celles qui mangent trop ou trop peu, celles qui s'exhibent trop mal, n'est pas une coïncidence, puisque ces comportements évoquent

a failure to control the mouth. Nor are such connotations of excess innocent when they are attached to the female mouth. They suggest that the voracious and shrewish female mouth, the mouth that both consumes (food) and produces (speech) to excess, is a more generalized version of that other, more ambivalently conceived female orifice, the vagina. Together they imply an intrinsic relation among female fatness, female garrulousness, and female sexuality (1995 : 37).

Les femmes qui ouvrent la bouche dérangent : elles ne sont pas de bonnes filles, celles qui agissent comme il se doit, celles qui gardent les lèvres jointes et les genoux bien serrés, leurs orifices sagement cois jusqu'à ce qu'on leur commande de les mettre à disposition. Comme pour leur sexe, la bouche ouverte des femmes gêne parce qu'elle exhale leur refus de toute gouvernance, leur perte de contrôle délibérée. À leur bouche débordante, vorace, excessive répond leur sexe gourmand, curieux, insatiable. Une femme qui prend la parole, c'est tout à la fois une femme qui rit, qui crie, qui pleure, qui baise, qui dévore, qui urine. Qui jouit. Une femme qui prend la parole, c'est un corps entier qui se redonne droit de cité. En ce sens, l'écriture du bas corporel des féministes pop a tout à voir avec leur resubjectivation, d'abord, mais aussi avec leur agentivité, tout particulièrement lorsqu'elle se rend intime et que les profanations qui s'y déroulent enraillent le rite de confirmation qui risque de renforcer le star-system plutôt que de le morceler. Ces profanations sont d'autant plus puissantes qu'elles ont lieu du côté du star-system, justement. Ce sont des facettes des stars — les cicatrices de la masectomie de Tig Notato, la cicatrice au visage de Tina Fey, les tatouages de type « tramp stamp » d'Amy Schumer, le visage

contortionné de Beyoncé durant son spectacle du Super Bowl, etc. — qu'on ne veut pas voir¹⁵⁰. Les journaux à potins travaillent fort à faire tomber les idoles (tout en entretenant leur image) en les photographiant dans des postures ou des représentations dévalorisantes.

Pensons à Britney Spears et à sa lente descente aux enfers fortement documentée par les magazines vers la fin des années 2000 : ses sorties dans des discothèques sans sous-vêtements, son évanouissement dans une boîte de nuit de Las Vegas, ses problèmes de consommation. Son corps défaillant a été exposé encore et encore, jusqu'au point de rupture, le 16 février 2007 où, incapable de faire un déplacement sans être suivie par une horde de paparazzis, Spears rentre dans un salon de coiffure de Tarzana, en Californie, s'empare d'un rasoir électrique et rase l'entièreté de ses cheveux sous les flashes des photographes. En quelques heures, son crâne rasé et son visage passant du sourire au désarroi étaient sur toutes les tribunes. L'idole était tombée. Mais comme le remarque la chroniqueuse India Ennenga, le geste d'éclat de Spears de 2007 revêt aujourd'hui un caractère annonciateur :

[Our] era was heralded when Britney Spears shaved her head and the onlooking public could only digest it as hysterical—the most misogynistic of characterizations. It now feels avant-garde: she assassinated her own character. Indeed, she reclaimed her self as something more than just a brand or commodity. By attacking her appearance (her hair, the root of so much aesthetic femininity) she drew attention to the ways in which our society attaches identity to women (2018).

À l'époque, on a analysé le geste de Spears comme l'aveu de sa déchéance la plus totale. Or, à la lumière des textes de Rowe, de Barreca ou même de Cixous, on réalise combien le fait de raser ainsi ses longs cheveux blonds et d'offrir au monde entier l'image de son crâne dénudé – grotesque de ne plus répondre aux codes du genre qui devrait être le sien —, permet à Spears de faire table rase et d'annuler le contrat qu'elle a signé avec le gouvernement spectaculaire. C'est ainsi que l'arrivée massive des réseaux sociaux a permis aux féministes pop qui tapissent cette

¹⁵⁰ Je me demande si ce n'est pas pour cette raison que, aussi communs qu'ils soient, ces corps déformés, vieilliss, imparfaits ne se retrouvent jamais dans les sections de type « Stars are just like us! » des revues à potins. Pour ces sections, on préfère des éléments qui ne sont pas reliés au corps, justement : cette star fait les courses, celle-ci va chercher ses enfants à la garderie, celle-là paie du parking puis met de l'essence et celle-là porte un casque en vélo. Ce sont des moments d'un quotidien ordinaire, certes, mais qui demeurent désincarnés – désincorporés.

réflexion d'accéder plus directement à ce que Britney Spears a su faire en se servant des journaux à potins : reprendre le contrôle de leur mise en scène. On peut penser à Amy Schumer qui a exposé — en photo et en récit — son tatouage honteux avant qu'un paparazzi ne s'en charge, mais aussi aux mesures prises par Beyoncé et son équipe de presse pour faire tomber les photos disgracieuses d'elle prises durant le spectacle de la mi-temps du Superbowl 2016. Indépendamment des résultats obtenus (les photos de Beyoncé sont bien évidemment encore partout sur le Web), ces deux exemples montrent qu'en décidant de prendre les rênes de la mise en récit de leurs corps faillibles, certaines célébrités posent non seulement un geste féministe, mais elles refusent que le pouvoir qui les a portées aux nues soient l'instigateur de leur chute. Si elles tombent, ce sera selon leurs paramètres.

Qu'elles soient riches ou pauvres, célèbres ou anonymes, il n'est pas anodin qu'on tente de museler les femmes, de les empêcher de parler ou de rire trop fort, de leur dire qu'elles ne sont pas drôles, de contrôler comment elles montrent leur corps. Quand on répète jusqu'à satiété que « ça ne passera pas dans la bouche d'une fille », que « ce n'est pas élégant chez une femme » ou que « les femmes n'ont pas d'humour », on les garde à dessein dans l'ignorance de leur capacité tout en les réduisant au silence. On leur refuse d'inventer une langue dans laquelle elles pourraient se « rire du silence », comme le dit Cixous, et « tout casser, [...] faire sauter la loi en l'air » (2010 : 59). En les gardant dans le silence, on les immobilise dans la honte – de leur corps mais de leur parole, aussi : « *En corps* : plus que l'homme [...], les femmes sont corps. Plus corps donc plus écriture. » (*Ibid.* : 57)

Or, la honte — comme le rire — est question de connaissance. Pour l'une comme pour l'autre, il faut *savoir* : comprendre sa faute comme on comprend une blague. Mais la connaissance dans le rire offre une prise de pouvoir. Pour provoquer le rire tout comme pour le laisser jaillir, il faut être de connivence. Pareillement, pour que la honte d'être femme nous habite — pour que nos sexes nous paraissent défectueux, nos voix trop aiguës, nos idées trop futiles, nos chairs trop abondantes — il faut connaître « notre » faute, c'est-à-dire que la nature de notre tare nous soit montrée pour ce qu'elle est : mauvaise, ignoble, impardonnable. Immémoriale. Bourdieu ne dit-il pas dans *La domination masculine* que « la reconnaissance de la domination suppose toujours un acte de connaissance » (1998 : 62)?

Et si la connaissance par le rire annihilait la connaissance par la honte?

Dans le mythe qu'on m'apprenait dans mes cours de catéchèse, Adam et Ève ne ressentaient pas de honte devant leur nudité dans le Jardin d'Éden simplement parce qu'ils ne la *connaissaient* pas. Ne pas savoir leur nudité les empêchait de la connaître comme une faute. Ce n'est qu'après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal qu'ils s'embarrassent devant leur sexe dénudé. Ils *savent*, désormais. Et pour les avoir entraînés vers la connaissance, Ève est punie : les écritures la condamnent à enfanter dans la douleur et à désirer un mari qui la dominera. Elle paie cher sa curiosité, sa soif de savoir.

Et si, une fois encore, on récrivait le mythe? Je veux me délester des histoires étouffantes de mon enfance. Si Ève n'avait pas été bannie du Jardin parce qu'elle n'était plus assez pure pour y vivre, mais plutôt parce qu'elle avait doublement compris : sa nudité et la fausse importance qu'on lui donne? Que devant son sexe enfin exposé elle avait éclaté d'un rire si libérateur et si puissant que chaque chose et chaque être s'en étaient trouvés ébranlés? Comme j'aime penser à Méduse qui sort de son antre sans jeter un regard à Persée, riante et magnifique, j'aime imaginer qu'Ève refuse d'être mise dans l'embarras par sa nudité, par son propre corps et qu'on veut la punir justement parce qu'elle a osé rire de son Créateur et de ses interdits dérisoires. Et que, depuis, ce sont toutes les Ève à sa suite qu'on cherche à réduire au silence, à garder dans l'ignorance, pour éviter qu'elles *sachent* et que, fortes de cette connaissance, elles ébranlent les murs du jardin du statu quo avec leurs éclats de rire et leur corps nu, glorieux et fier. En découvrant son sexe, Ève a déployé sa gorge et retrouvé la voix et, comme Méduse, elle « n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (Cixous, 2010 : 54).

Cixous promet qu'il suffit qu'on ose regarder Méduse en face pour réaliser qu'elle n'est pas mortelle. Alors, je les regarde, mes Méduses modernes, ces *bad feminists*, ces femmes ingouvernables, ces exilées du Jardin, ces *nasty women*. Dans toutes leurs insuffisances et toutes leurs contradictions, dans leur grotesquerie, malgré tout, elles me font rire. Et comme le rappelle Bakhtine, « le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire. » (Bakhtine, 1970 : 98) Juste ça, alors, ce n'est pas rien.

Je suis arrivée au féminisme en me taisant. Grâce aux féministes pop, je l'habite désormais en riant.

CHAPITRE VI

SPECTACULAIRE DOULEUR

The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare or Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry...

Virginia Woolf, *On Being Ill*

Où sont les femmes, là sont les maux.

Ménandre, *Les Fragments*

6.1 Introduction

L'été de mes onze ans, j'ai un coup de foudre pour un roman jeunesse qui raconte l'histoire d'amour passionnelle entre Sara et Serge, deux adolescents convaincus d'avoir rencontré l'âme sœur à l'âge de douze ans. Leur idylle prend brusquement fin quand Serge est frappé de plein fouet par une voiture venant en sens inverse dans la rue alors qu'il courait ramasser un ballon perdu. Il meurt sur le coup, devant son amoureuse impuissante. Sara est dévastée. Sa douleur est sans nom. Cet été-là, j'emprunte le roman à plusieurs reprises à la bibliothèque municipale. Comme Sara, je suis une adolescente amoureuse. Chaque rentrée scolaire, je tombe délicieusement sous le joug d'une nouvelle âme sœur que je passe l'année à désirer en secret. Mais si j'aime autant ce roman, ce n'est pas seulement parce que je suis amoureuse de l'amour; c'est parce qu'une part de moi rêve de devenir cette fille explorée dont le grand amour meurt.

Je suis convaincue que les filles aiment mieux lorsqu'elles souffrent.

J'ai seize ans, peut-être dix-sept. Je vais au HMV pour acheter le DVD de *Moulin Rouge*, suivant le conseil de mon amie Daphné qui m'a confié que c'était l'une des histoires d'amour des plus grandioses qu'elle n'ait jamais vues. Daphné et moi, on aime être amoureuses ensemble. On peut marcher durant des heures dans les rues de son quartier en parlant des amours qui nous triturent le cœur. Si elle me recommande un film, je sais que je ne serai pas déçue. De retour du centre commercial, je m'empresse de visionner le film dans la tranquillité de ma chambre, grâce à une petite télévision reçue pour mon anniversaire. À mon tour, je suis transportée par l'intensité de l'histoire d'amour entre Christian, le beau poète sans le sou, et Satine, la sublime courtisane du cabaret parisien. Comme tous les hommes venus regarder performer Satine, je suis subjuguée par sa beauté fragile : sa peau diaphane, ses lèvres vermillon, son corps paré d'étoffes opalines et de rangées de diamants. Mais sous sa peau se dissimule un mal incurable : quand Satine est prise d'une quinte de toux, quelques gouttelettes de sang souillent son mouchoir immaculé, trahissant la maladie qui la ronge de l'intérieur. L'amour entre Christian et Satine est impossible, voué au tragique : Satine va mourir. Satine *doit* mourir.

Vers la fin du film, pendant que la vie expire de ses lèvres écarlates et qu'elle gît dans les bras de son amoureux sur un tapis de pétales de roses, un filet de sang, aussi rouge que ses lèvres, s'échappe du coin de sa bouche. Satine se meurt et, parce qu'elle se meurt, elle se met à vivre. Sa maladie est sa raison d'être. En s'abandonnant à elle, Satine peut renaître — transfigurée — au cœur des mots de Christian, chargé d'écrire leur histoire. Satine est à Christian ce qu'Eurydice est à Orphée. Alors, en muse funestre, Satine n'en finit plus de mourir. Les sanglots gutturaux de Christian envahissent ma chambre, et moi, je pleure en silence. Je ferme le téléviseur. J'essuie mes joues humides. Je rejoins ma mère qui plie du linge dans la pièce d'à côté et je lui demande quelle est la maladie qui fait qu'on tousse du sang. Je m'imagine déjà en morte tragique.

Je suis maintenant convaincue qu'on aime mieux les filles lorsqu'elles souffrent.

À partir de ce moment, j'entretiens une fascination pour les belles femmes malades ou mourantes. Tragédiennes passives de mon quotidien, elles m'enjôlent par la superbe de leur vie en train de se consumer. Dans les films que j'aime, dans les chansons tristes que j'écoute en boucle, dans mes livres... elles apparaissent partout. De Chloé et son nénuphar dans *L'écume des*

jours, en passant par la douceur chrétienne de Jamie Sullivan dans *A Walk to Remember* ou par les folies libératrices de Sara Deever dans *Sweet November*... Plus elles se suivent, plus elles se ressemblent : beautés diaphanes dont la vie perdue sauve l'âme d'un amoureux en quête de sens. Les femmes souffrantes imaginaires qui m'entourent semblent vouées à un unique destin : mourir pour mieux redonner souffle à cet Autre qui les regarde disparaître. À cette époque, j'aspire à la même chose.

Bien des années plus tard, alors que je m'intéresse aux écrits de Susan Sontag sur la photographie dans le cadre de ma maîtrise, je tombe par hasard sur ses réflexions autour de la maladie, plus précisément ses recherches sur la romantisation de la tuberculose dans les récits de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle. Sontag montre combien les incarnations féminines du corps tuberculeux — un corps pâle, mince, alangui et rendant son dernier souffle dans la fleur de l'âge — se transforment graduellement, pour les femmes, en synonyme d'une nouvelle aristocratie et d'un nouvel idéal de beauté à atteindre : « Agony became romantic [...] [and] the tubercular look, which symbolized an appealing vulnerability, a superior sensitivity, became more and more the ideal look for women. » (Sontag, 1977 : 29) Rapidement, le corps languissant de la bourgeoise invalide devient une panacée inespérée pour le corps médical qui se presse de l'étudier sous toutes ses coutures (Ehrenreich et English, 1982 : 119). Au moment où je lis ceci, je n'en fais pas grand cas. La tuberculose. Voilà une maladie à laquelle je n'avais pas songé depuis le soir où ma mère m'en avait appris l'existence alors que je la questionnais sur le mal mystérieux qui avait séparé les amants du Moulin Rouge. Le visage blême mais lumineux de Satine danse devant mes yeux. Un mot si laid qui fait de si belles victimes.

Aujourd'hui, songeant aux mots de Sontag, je me rappelle de la beauté surnaturelle de la courtisane, dont l'ensemble du récit dépend. Aurais-je aimé l'histoire de Satine sans sa souffrance quasi céleste?

Un après-midi que je réalise des recherches sur des interviews de stars, je tombe sur un extrait vidéo d'Avril Lavigne à *Good Morning America*. L'animateur interroge la chanteuse sur le combat médical qu'elle mène depuis les derniers mois et qui l'a forcée à annuler sa tournée.

Fondant en larmes, elle lui confie l'enfer qu'elle a traversé avant d'obtenir un diagnostic clair pour la maladie de Lyme qui la terrasse depuis quelques mois. *I was seeing every specialists, like literally the top doctors. And it was so stupid. They would say: « Why don't you try to get out of bed, Avril, play some piano?»* Malgré le traitement théâtral, un peu ampoulé, de la vidéo (les plans rapprochés sur les larmes de la chanteuse, le regard contrit de l'animateur, le montage entrecoupant l'entretien de photos de fans qui lui envoient des messages d'appui), je suis frappée par le commun de la structure de son récit : d'abord, la conviction que quelque chose ne tourne pas rond en elle; puis, la rencontre violente avec le scepticisme du corps médical et l'impossibilité à recevoir un diagnostic; enfin, sa propre prise en charge de la douleur par la recherche d'un spécialiste de la maladie de Lyme. D'ailleurs, dans son récit, elle passe très rapidement du « I » au « them » anonyme incluant toutes les personnes qui, comme elles, sont ignorées par la médecine : *That is what they do with people. They don't have any answer for them so they tell them like « you're crazy ».* Dans les commentaires sous la vidéo, les témoignages des fans se multiplient et viennent se confondre avec le récit de la star. J'ai soudainement les larmes aux yeux. Il y a à peine quatre ans, c'était mon amoureuse qui se sentait devenir folle devant des médecins qui refusaient de voir ce qu'il y avait d'inquiétant dans ses pertes de mémoire et sa fatigue extrême. Au lieu de se préoccuper de la tache qui grossissait sur son tibia, on lui a prescrit des antidépresseurs. Je l'ai regardée sortir du bureau du neurologue en pleurs, convaincue qu'elle était dépressive, sans le savoir. *Il a peut-être raison, Sandrine... C'est peut-être juste ma tête qui est triste?* Les larmes que je verse devant l'interview d'Avril Lavigne n'ont rien à voir avec celles que m'aura soutirées la mort tragique de Satine. Elles ne sont pas déclenchées par la tristesse du récit. Elles sont... vraies. Ces larmes proviennent d'un lieu trop profond, trop intime en moi pour être autre chose que vraies.

Nous sommes en 2017. Je suis plongée dans la rédaction de ma thèse. Mon amie Fanny travaille comme infirmière dans une communauté crie au nord du Québec. Elle dévore une quantité impressionnante de livres pour emplir ses soirées et ses congés solitaires. Elle me partage souvent des lectures qu'elle fait et qui lui semblent en lien avec ce qu'elle sait de mes recherches. Le climat est dur; les quarts de travail, exigeants. La fatigue s'accumule. Dans nos conversations virtuelles, entre les photographies qu'elle prend de pages de livre dans lesquelles elle a surligné

des passages juste pour moi, elle m'écrit son épuisement, cette douleur qui s'installe au creux de son ventre, entre ses os, partout. Elle voit des médecins, en vain. Ils ne trouvent pas. Ils n'écoutent pas. Puisqu'elle est déjà sous antidépresseurs depuis quelques années, ils ramènent tout vers cela : sa « faiblesse » a le dos large. Fanny me confie qu'elle a été forcée de ralentir ses lectures. Elle n'a plus de concentration ni d'énergie. Les mois s'enchaînent, les symptômes se multiplient, mais toujours rien qui ne satisfasse suffisamment la médecine occidentale. À la fin de ses vacances, incapable de s'imaginer retourner travailler durant de longues heures à l'hôpital, elle se résout à demander un congé de maladie, convaincue qu'elle n'aura besoin que d'un ou deux mois de repos avant de s'y remettre. Elle rentre à Montréal pour changer d'air. Un jour, elle rencontre enfin un médecin qui reconnaît quelque chose dans le récit qu'elle donne de son mal. Le diagnostic tombe : fibromyalgie. Fanny ne regagnera pas le Nord. Son congé ne prendra pas que quelques mois. Un après-midi, je vais lui rendre visite dans l'appartement de Notre-Dame-de-Grâce qu'elle loue à un prix ridiculement cher parce qu'elle n'a pas l'énergie de chercher plus consciencieusement un logement. Elle me sert du thé, puis retourne se blottir sur le champs contre une bouillotte. *Je suis tellement décrite, Sandrine.* Je la regarde. Elle n'a rien de Chloé, Jamie, Sara, Satine. Aucune lumière n'émane de son visage endolori. Son corps, rompu de fatigue, n'a rien de sublime. Elle n'est transcendée par aucun destin plus grand qu'elle. Elle n'a personne d'autre à sauver qu'elle-même. Elle se tient là, éreintée, sans rien comprendre aux signaux que lui envoie son corps. Soudain, elle se lève d'un coup et saisit un livre dans sa bibliothèque. *Tiens, pour ta thèse, peut-être.* Elle me tend *The Empathy Exams*, de Leslie Jamison. On discute un moment, puis je la quitte pour qu'elle puisse se reposer. Remontant la rue Monkland et ses commerces huppés, je me dis que, finalement, on n'aime pas *toutes* les femmes qui souffrent. On aime seulement celles qui se racontent — ou sont racontées? — selon certains paramètres bien définis. Les autres, on préfère autant qu'elles disparaissent dans leur appartement trop cher où elles ne gêneront plus au bon déroulement du monde. Le livre de Fanny est précieusement déposé dans mon sac. Chaque jour, je le lis dans le métro en route vers l'université. Finalement, Jamison deviendra l'un des catalyseurs de ce chapitre.

*

Comme Méduse que l'on aime mieux décapitée et sanguinolente, comme Ève que l'on préfère repentante et honteuse... C'est comme si l'on avait une affection particulière pour les femmes sacrifiées par leur douleur :

The pain of women turns them into kittens and rabbits and sunsets and sordid red satin goddesses, pales them and bloodies them and starves them, delivers them to death camps and sends locks of their hair to the stars. [...] Violence turns them celestial. [...] We can't look away. We can't stop imagining new ways for them to hurt (Jamison, 2014a : 245).

Aujourd'hui que je convoque ces figures de femmes mythiques — Ève, Méduse — et que je m'amuse à repenser leur mythe pour qu'elles deviennent des femmes aussi riantes que souffrantes, je me demande ce qu'il advient des corps des femmes réelles qui — comme Avril Lavigne, mon amie Fanny, mon amoureuse — ne cadrent pas dans l'imaginaire de la douleur féminine telle qu'elle nous est dessinée par une grande partie de la fiction. Et, toujours dans l'idée d'un féminisme pop qui puiserait sa puissance d'agir dans l'intime que ses tenantes acceptent de déployer dans le discours spectaculaire, je m'interroge à savoir ce que cela fait quand des figures fortement médiatisées comme Avril Lavigne mettent en récit leur douleur ou leur maladie. Dans cet univers du paraître et de la performance, qu'est-ce que cela entraîne d'avouer — d'écrire — son corps précaire, son corps incapable? Les corps célèbres comptent-ils encore lorsqu'ils travestissent l'image qu'on attend d'eux, cette image qui constitue la seule monnaie d'échange valable à l'économie spectaculaire?

Fœssel écrit que l'intime désigne « ce qui est plus intérieur que l'intérieur lui-même » et qu'il est « le site d'une profondeur exacerbée [...] [qui] ne désigne pas seulement un lieu qui demeure caché à tous les regards, [mais qui] est la marque d'une proximité incomparable » (2008 : 11). Je lis ces mots et j'y vois aussi une définition de la maladie, du corps défaillant. La maladie n'est-elle pas ce mal qui ronge *de l'intérieur*, qui se loge à même l'intimité de nos organes, de nos gènes? Et la douleur n'est-elle pas cette présence trop souvent invisible pour quiconque ne la subit pas — comme en témoigne l'enrageante réplique « tu n'as pas l'air malade! » —, mais qui se fait en même temps extrêmement commune, devenant parfois la possibilité d'une rencontre — d'une proximité — entre celles ou ceux partageant la même affliction? Et si la douleur et la maladie formaient le point de retranchement le plus profond de

l'intime, et ce, tout particulièrement lorsqu'elles sont articulées depuis une énonciation médiatisée, spectaculaire? S'il me faut penser la capitalisation de l'intime au sein d'un féminisme pop, il est important de ne pas faire l'économie des corps célèbres qui se mettent à souffrir.

Me trouvant aux abords de la fin de ma réflexion sur la capitalisation du féminisme sur la scène de la culture pop, je me tourne donc en dernière instance vers des récits de douleur livrés en plein cœur du spectacle. Que signifie une douleur performée, surtout si elle est livrée sous les projecteurs et les caméras du monde entier? Comment travaille-t-elle à réécrire les narrations l'entourant habituellement? Les égoportraits que certaines stars publient depuis des lits d'hôpital se distinguent-ils de ceux pris depuis une fête de soir de gala ou ne sont-ils que différentes itérations — différents contextes — pour une seule et unique mise en scène du soi? Dans les récits que créent Lena Dunham, Tig Notaro et Lady Gaga sur la maladie et la douleur chronique se dessine un corps qui demande à échapper à la singularité de la renommée pour se donner le droit de se retrancher vers le commun, dans l'espace particulier — ni privé ni public — qu'ouvre l'énonciation intime. Par le déplacement de certaines normes, ces trois célébrités déconstruisent à la fois l'imaginaire de la féminité et celui de la douleur. À elles trois, elles ouvrent la possibilité d'une douleur qui peut se projeter au-delà de son impératif d'utilité et de son rapport au féminin (Jamison). Ce faisant, elles mettent à bon escient le pouvoir que leur confère leur notoriété en illuminant des afflictions doublement ignorées du fait qu'elles sont considérées comme féminines.

Il m'aura fallu un long détour par les femmes souffrantes de mon enfance pour réaliser qu'elles n'ont plus rien à voir avec ma compréhension de la douleur. Je pense aux petites — et moins petites — enfants qui, comme c'était le cas pour moi, apprennent la douleur des femmes comme naturelle, pis, comme désirable. Quand elles lisent les récits de toutes ces amoureuses endeuillées ou de ces jeunes femmes condamnées, envisagent-elles la possibilité d'une souffrance qui existerait sans que son mythe en soit pour autant réifié? Les féministes pop qui écrivent leur corps malade, leur corps en déroute, sont-elles en mesure d'offrir un contrepoids à ces imaginaires d'une féminité mourante mythifiée et d'une douleur glorifiée d'être féminine? Grâce à la performance d'une identité malade (Tamar Tembeck, 2016a) qu'elles développent sur les réseaux sociaux et dans leurs best-sellers, parviennent-elles à construire une certaine dramaturgie

du soi (*id.*, 2009) qui ouvrirait sur un autre imaginaire du corps féminin souffrant? Je me demande comment s'articulerait un récit de la maladie ou de la douleur énoncé à partir d'une culture du spectacle qui en éviterait la glorification et qui ne passerait pas par la reconduction d'un idéal féminin, tel que l'a décodé Sontag dans les représentations littéraires de la tuberculose. Si « *illness calls for stories* » (1995 : 54) comme l'écrit Arthur W. Frank, quels récits pouvons-nous faire de la douleur spectaculaire pour que celle-ci se fasse fertile, autant pour celles la vivant que pour celles la lisant?

6.2 L'héritage d'Ève : entre fertilité, honte et douleur

Fertile. Voilà un terme bien féminin que je puise aux écrits de Leslie Jamison. Aux prises avec la relation ambiguë qu'elle entretient avec les questions de la douleur¹⁵¹ et du féminin¹⁵², l'écrivaine s'interroge sur l'impératif d'utilité entourant souvent la douleur dans notre société. Il lui semble que pour qu'une douleur soit socialement acceptable, il lui faut une raison d'être. Il faut qu'elle sache se rendre *fertile* : pour soi ou pour l'autre, la douleur doit servir, sinon, à quoi bon la subir? Jamison montre combien on se méfie des douleurs qui nous paraissent exagérées ou inauthentiques¹⁵³, et combien on méprise les personnes qui se contentent de se complaire dans leur douleur sans en tirer quelque chose, que ce soit une motivation à aller de l'avant, de l'art, une maxime de vie, une vocation ou — à tout le moins — un bon récit. C'est d'ailleurs ce que reproche un inconnu à Jamison après qu'il l'ait questionnée quant à l'origine d'une cicatrice sur son avant-bras. Quand elle lui répond qu'elle s'est bêtement brûlée sur une plaque à pâtisserie à la

¹⁵¹ À l'instar du mot « *pain* » en anglais qui convoque une série d'autres termes, le mot « douleur » servira, dans le cadre de ce chapitre, de concept englobant pour les nombreuses dénominations qui s'y rapportent : souffrance, maladie, cicatrice, trauma, blessure, détérioration, malaise, défaillance, etc.

¹⁵² Elle écrit, en conclusion de son chapitre sur la question: « We've got a Janus-faced relationship to female pain. We're attracted to it and revolted by it; proud and ashamed of it » (Jamison, 2014a : 338). Dans le cadre de ce chapitre, le féminin est compris tel que la culture pop le décline, c'est-à-dire comme une norme genrée et binaire, bien délimitée dans ses codes et ses représentations

¹⁵³ Elle cite en exemple la réaction d'énervement que suscitent souvent dans l'espace public les récits des personnes s'automutilant : « Cutting as a failure to feel better, as deliberately going on kind of sympathetic welfare – taking some shortcut to street-cred of pain without actually feeling it » (Jamison, 2014a : 306). Les personnes s'automutilant, à l'image des assisté·e·s sociaux qu'on accuse de vivre au crochet de la société, ne seraient pas de bonnes ni de vraies malades. Elles profiteraient de nous en spectacularisant un mal-être considéré comme factice.

boulangerie où elle travaillait auparavant, il lui rétorque : « You gotta come up with a better story than that! » (Jamison, 2014a : 303) Pour la personne qui ne souffre pas, la douleur de l'autre est tolérable, voire compréhensible, une fois passée par le filtre du récit. La douleur peut s'entendre si elle divertit. Mais qu'en est-il de la personne souffrante? Comment ce récit participe-t-il de sa mise au monde comme subjectivité douloureuse? Et doit-elle nécessairement devenir fertile, productive?

Or, parler de douleur fertile connote davantage qu'une simple mise en utilité d'une souffrance. Parler de douleur qui doive se rendre fertile, c'est unir une fois de plus la douleur et ce qu'elle dissimule — la blessure, le trauma, la pathologie, la détresse, l'aliénation — à quelque chose de l'ordre du féminin. Cette association s'articule depuis un si grand nombre d'années qu'on oublie même parfois de la confronter. Déjà, dans un ouvrage de vulgarisation médicale de 1905, un médecin écrit : « Il est impossible de se faire une juste opinion des souffrances mentales et physiques qu'[une femme] doit fréquemment endurer en raison de sa condition sexuelle, causées par les menstruations que le Père des Cieux a bien voulu rattacher à son état femme. » (Ehrenreich et English : 121) De fait, depuis des décennies, la médecine moderne s'est afférée à démontrer que « les fonctions (biologiques) de la femme étaient pathologiques par nature » (*ibid.* : 120), contrecoup direct des approches qui ont guidé les pratiques médicales de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle qui considéraient la maladie comme un état normal pour la femme.

En parlant de douleur fertile, Jamison expose qu'encore aujourd'hui, il est ardu de se défaire de l'association entre pathologie et féminin. À l'instar de la terre des champs ou de l'utérus des femmes, il serait impératif que la douleur génère autre chose qu'elle-même, qu'elle se montre féconde, ce sans quoi nous ne saurions lui trouver de fonctions sociale, économique ou sémantique. Inapte à remplir cette fonction primaire, elle ne serait bonne qu'à être rejetée dans l'ombre, oubliée des débats publics, à laisser crever en solitaire. La douleur comme une servante écarlate, condamnée à *cause de* sa fertilité, puis contrainte à performer inlassablement cette fertilité jusqu'à ce que la source se tarisse et qu'on l'envoie mourir au loin. La douleur comme une incarnation moderne d'Ève. Dans les écritures chrétiennes, la fertilité d'Ève advient en synchronisme avec sa condamnation à la douleur — physique et morale : « Dieu dit à Ève : “Je

multiplierai les souffrances de tes grossesses; dans la peine tu enfanteras des fils. Ta convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi.” » (*La Bible de Jérusalem*, Genèse 3.16) Qu’importe la variante de l’Ancien Testament choisie, on retrouve la même punition, déclinée en fonction des mêmes menaces : peine, souffrance, domination. Voilà la douleur devenue naturelle pour le féminin. Et comme Adam que l’on destine à fertiliser et à dominer sa compagne, la sexualité masculine devient, dans notre culture, synonyme de domination. Corollairement, la pénétration vaginale — et avec elle l’éjaculation masculine et l’orgasme qu’elle procure — est ce vers quoi tout doit tendre, indépendamment du plaisir de la partenaire, ce qui fait dire à Lili Loofbourow que « we live in a culture that sees female pain as normal and male pleasure as a right. » (2018b) Ainsi, en détaillant la figure d’une blessure fertile, Leslie Jamison, tout en nuance, ne sous-entend pas que la douleur est le synonyme du féminin; plutôt, elle suggère que l’idée que nous avons du féminin résonne nécessairement avec celle que nous avons de la douleur et qu’il est urgent de déconstruire cette corrélation : « [It] holds a more sinister suggestion: the possibility that being a woman *requires* being in pain, that pain is the unending glue and prerequisite of female consciousness. » (2014a : 299) C’est un peu comme si, depuis Ève, la fatalité de la fertilité était également devenue celle de la douleur *et* celle du féminin, dans une triade tout aussi cruelle qu’abrutissante.

En 2001, les chercheuses Diane E. Hoffmann et Anita J. Tarzian s’intéressent aux nombreuses recherches qui documentent déjà le biais genré existant dans le traitement de la douleur en Amérique du Nord. À la lumière de ce vaste bassin d’analyse étudiant autant la part biologique que psychologique, sociale ou cognitive des patients, Hoffmann et Tarzian concluent que, si les hommes et les femmes semblent vivre la douleur et y répondre de manière différente, les femmes sont plus promptes à recevoir un traitement inadéquat à la transmission de leurs symptômes, à savoir que « they are more likely to have their pain reports discounted as “emotional” or “psychological” and, therefore, “not real” » (2001 : 21). Leur rapport, judicieusement intitulé « The Girl Who Cried Pain », indique que, à la suite du récit de leur douleur, les hommes reçoivent majoritairement des antidouleurs alors que les femmes se voient prescrire des sédatifs (*ibid.* : 13). C’est donc dire que non seulement on destine le féminin à la douleur depuis qu’Ève a osé essayer d’accéder au savoir, mais que — d’un même geste aussi

tordu qu'ironique — on réfute le récit de cette douleur à celles s'en revendiquant : « It's not just that women are prone to hurting—a pain that never goes away—but also that they're prone to making it up. » (Jamison, 2014b)

La tentation est forte, donc, de rejeter toute relation à la douleur pour éviter d'être ramenées inlassablement à cette conception éculée de la féminité, pour ne pas risquer d'être enfermées une fois de plus dans le cliché. Lena Dunham, qui a largement documenté sa propre douleur chronique — j'y reviendrai — explore à sa manière cette problématique dans *Girls*. Tout au long de la série, les filles de *Girls* souffrent constamment : déceptions, ruptures amoureuses, maladie mentale, un corps qui ne coopère pas... Et pourtant, elles refusent d'être cette douleur, et ce, dès la première saison. Vers la fin de celle-ci, Hannah et Marnie en arrivent à un point de leur amitié où elles ne peuvent plus cohabiter. Elles se connaissent trop bien; elles savent comment se faire du mal. Durant une violente dispute où chaque adversaire puise dans les secrets de l'autre pour l'humilier, Marnie finit par dire à Hannah : « I can't take you anymore. You think that everyone in the world is out to humiliate you. You're like a big ugly fucking wound. » (s. 1, ép. 9 : 23:01) Hannah lui rétorque immédiatement : « You are the wound! » Pendant un moment, Hannah et Marnie se renvoient la faute — « I'm not the wound, you're the wound! », « No, you're the wound » —, jusqu'à ce que le fil ténu tissé de souvenirs et d'expériences passées qui les unissait jusque là se brise, créant une faille entre les deux amies qui prendra plusieurs années — et six saisons — pour se colmater. Personne ne souhaite être la blessure, même pas Hannah, qui doit pourtant être l'une des protagonistes les plus mélodramatiques de la télévision contemporaine. Pour Leslie Jamison, les filles de *Girls* ne sont pas donc blessées, elles sont « post-blessées » : « These women are aware that “woundedness” is overdone and overrated. They are wary of melodrama, so they stay numb or clever instead. » (2014a : 316)

Si cet état s'applique certainement à certaines des *girls* — Jessa et Marnie, par exemple, dont l'arc narratif se déploie sous le signe de la fuite ou du détachement —, il ne me semble pas réellement coller au personnage d'Hannah qui, au contraire, se vautre dès qu'elle le peut dans la douleur. Leslie Jamison écrit que les femmes

post-wounded make jokes about being wounded or get impatient with women who hurt too much. [...] [They] know that postures of pain play into limited and

outmoded conceptions of womanhood. Their hurt has a new native language spoken in several dialects: sarcastic, jaded, opaque; cool and clever (*ibid.* : 317).

Il me semble qu'Hannah n'évite pas la douleur; pour elle, celle-ci est synonyme de réconfort. C'est misérable qu'Hannah se sent en terrain connu. Sans honte, elle se love le plus aisément du monde dans l'apitoiement. Combien de fois, au fil des saisons, préférera-t-elle sa douleur aux réalités du monde extérieur? Jusqu'au tout dernier épisode de la série, Hannah place ses difficultés au-dessus de celles des autres. « I'm in emotional pain », crie-t-elle à sa mère, qui lui rétorque, blasée : « You know who else is in emotional pain? Fucking everyone. For their whole lives » (s. 6, ép. 10 : 16:38). Mais Hannah s'en moque. Elle n'a pas honte de souffrir. Elle n'a pas honte de le dire. Elle n'a pas honte de le montrer ni de le mettre en scène. Elle n'a pas honte que les autres pensent qu'elle exagère. Dans la douleur comme dans la joie, la création, l'échec, le plaisir, l'amitié ou l'amour, Hannah Horvath est sans compromis. À mon sens, à travers le personnage d'Hannah, Lena Dunham amorce le travail qu'elle continuera dans ses essais autour de la question de la douleur au féminin. En proposant de porter à l'écran une jeune femme dont la douleur n'est ni fertile ni honteuse, Dunham déconstruit d'un même coup le double discours auquel on ramène souvent la douleur au féminin. Non seulement Hannah n'est pas une souffrante sympathique — elle se plaint et se complaît dans sa plainte —, mais elle fait très peu pour mettre à profit sa douleur. Elle préfère s'en draper et s'en servir comme barrière protectrice contre le monde. Elle n'est pas une bonne amie, lui reproche Marnie. Elle n'est pas une fille, lui reproche sa mère. Elle n'est pas une bonne amoureuse, lui reproche Adam. Elle n'est pas une bonne mère, se reproche-t-elle. Elle ne sera pas non plus une bonne souffrante.

Délaissant les *girls* de Dunham trop blasées à son goût, Leslie Jamison réfléchit plutôt à une douleur féminine qui refuserait sa fétichisation grâce au personnage emblématique de Carrie White. Pour Carrie, cette adolescente du roman éponyme de Stephen King qui étouffe entre une mère ultra-religieuse et des camarades scolaires cruels, la douleur prend la couleur des premières menstruations. Quand elles surviennent après le cours d'éducation physique dans les vestiaires, Carrie est admonestée de tous côtés : d'abord, sa professeure la réprimande d'être bouleversée par un événement aussi naturel; puis, de retour à la maison, sa mère la frappe pour la punir de porter en elle la faiblesse d'Ève. Ridiculisées à l'école et honnies au foyer familial, les règles de Carrie

supportent tout le poids de la faute originelle tout en servant de métaphore à la douleur au féminin : impérativement signes de fertilité, elles se doivent de demeurer honteuses. Or, comme le remarque Leslie Jamison, Carrie s’empare de cette honte originelle de la fertilité pour la transformer en arme : « She doesn’t get rid of the bleeding; she gets baptized by it. She doesn’t wound herself; she wounds everyone else » (2014a : 314). Carrie, comme métaphore de la douleur au féminin, nous permet d’imaginer une mise en récit de la souffrance qui va au-delà des stéréotypes habituels, mais sans pour autant ignorer son existence ou cesser de la représenter. Les personnages de Carrie et d’Hannah semblent offrir deux manifestations diamétralement opposées de la douleur au féminin, mais à mon sens, l’une et l’autre sont cruciales à la déconstruction du mythe qu’aborde Jamison. De la même manière qu’il n’existe pas qu’un féminisme, la douleur ne saurait se penser que dans sa spécificité, son unicité. Elle gagne à se démultiplier : « We see pain from every angle; no single posture of suffering is allowed any monopoly. We can’t see suffering one way; we have to look at it from [all] directions, and that is only the beginning—then we are called to follow this figure striding out of the light. » (*id.*, 2014b) Dans la multiplication, peut-être, l’absolution.

Comme Jamison, je crois que la douleur n’a pas à être fertile. Mais je suis convaincue que, parfois, elle le *devient*, malgré tout, grâce à la multiplication des récits qu’elle engendre dans son sillage. C’est un paradoxe que je suis prête à accepter. Mais une douleur exprimée depuis le succès, depuis la richesse, depuis la renommée parvient-elle à se faire plurielle ou n’est-elle destinée qu’à être l’émule répétée d’un seul et unique récit?

6.3 La douleur des gens célèbres

Star parmi les stars, Selena Gomez est l’une des chanteuses pop les plus populaires de la dernière décennie. Elle n’a rien à envier au succès de mégastars comme Lady Gaga ou Beyoncé; à la manière des Monsters ou du BeHive, Gomez rassemble elle aussi son armée de fans fidèles : les Selenator. Bien sûr, sa renommée s’accompagne de la dose habituelle de rumeurs et de spéculations autour de sa persona dans les revues à potins ou sur les réseaux sociaux. Son apparence, ses performances, ses amitiés et ses actions sont commentées, décortiquées, critiquées sur toutes les tribunes, sous toutes les coutures. C’est donc sans surprise que, lorsque son état de

santé semble décliner, en 2012, les journaux à potins assurent qu'elle consomme des drogues dures et qu'elle est une adepte des centres de réadaptation. Est-ce « vrai » ou « faux »? On s'en soucie peu, tant que ça fait vendre. C'est également sans surprise qu'en 2015, lorsqu'elle publie des photographies d'elle en maillot de bain, beaucoup d'usagers de Twitter ne se gênent pas pour juger sa fluctuation de poids : « mmm... @selenagomez you need to work out! Please stop eating junk food! [...] She is not curvy at all... shes [sic] an actress she needs to tone her body, in the business sadly the image its [sic] important i'm [sic] just saying that she needs to work. » (Chung, 2015) Jusque là, rien de nouveau sous le soleil d'Hollywood. Ces réactions sont monnaie courante dans la vie des superstars et des personnalités publiques en général¹⁵⁴. Selena Gomez répond à ses détracteurs en partageant de nouvelles photographies d'elle en bikini sur sa page Instagram, en s'assurant de souligner qu'elle est heureuse et bien dans sa peau. Là encore, elle fait ce qui est attendu d'elle, en quelque sorte. Or, en octobre 2015, dans une entrevue dans le magazine *Billboards* d'abord, puis durant une rencontre sur le plateau d'Ellen Degeneres, Selena Gomez change le cours de son récit en confiant qu'elle combat le lupus, une maladie auto-immune, depuis près de trois ans. Elle avoue qu'au moment où les tabloïds annonçaient qu'elle consommait des drogues, elle était réellement en chimiothérapie, et que sa prise de poids était directement liée aux médicaments qu'elle prenait.

Quand mon amie Fanny apprend que j'en suis à écrire autour de la mise en récit de la douleur chez les stars et plus particulièrement chez les féministes pop, elle m'envoie un message pour me parler du cas de Selena Gomez. *Pourquoi elle n'a rien dit, à ce moment-là? Elle était shootée à la cortisone, tout le monde la traitait de grosse, mais elle a préféré endurer le bullying plutôt que de dire qu'elle avait le lupus... Pourquoi?* Ce n'est que plus tard que je trouverai les mots de Selena pour lui répondre, elle qui confiera en entrevue : « It was just very complicated because I didn't understand and then that was something that I did want to keep private until my

¹⁵⁴ Néanmoins, il y a fort à parier qu'elles sont de natures différentes si elles sont adressées à des célébrités masculines ou à des célébrités féminines. Les dernières recherches en matière de cyberharcèlement montrent que les femmes en font plus souvent les frais et de manière plus violente. Par exemple, en 2016, le *Guardian* a mené une étude au sujet des commentaires reçus par ses chroniqueuses et chroniqueurs. Alors que le périodique britannique a avoué publier une majorité de chroniqueurs masculins blancs, les dix personnes ayant reçu un plus grand nombre de commentaires abusifs étaient huit femmes, dont quatre étaient racisées, et deux hommes – racisés. Bien sûr, à l'inverse, les dix chroniqueurs ayant reçu le moins de commentaires désobligeants étaient des hommes (Gardiner, Mansfield et al.).

whole life suddenly wasn't private. » (Fisher, 2016) Mais les mots de Fanny, qui trahissent sa détresse, me restent en tête : si même la superstar qu'est Selena Gomez a peur de ne plus avoir de valeur aux yeux de son industrie une fois atteinte d'une maladie chronique, quel espoir demeure-t-il pour quelqu'un d'anonyme — d'ordinaire — comme mon amie?

6.3.1 Les motifs de la douleur spectaculaire

Pour Arthur W. Frank, la propagation et la diffusion de récits de corps souffrants et malades sont cruciaux parce qu'ils participent activement à la construction d'un imaginaire collectif de la maladie. Qu'ils prennent la forme de récits officiels publiés — comme l'autobiographie d'une femme en rémission du cancer du sein — ou l'aspect de témoignages officieux — des discussions sur un forum portant sur l'endométriose, par exemple —, ils génèrent un espace de réflexion autour de « la-maladie », d'abord, mais également autour de maladies — au pluriel —, ce qui permet de démultiplier et complexifier la rhétorique sociale entourant ces enjeux : « The stories we tell about our lives are not necessarily those lives as they were lived, but these stories become our experience of those lives. A published narrative of an illness is not the illness itself, but it can become the experience of the illness. » (Frank, 1995 : 22) Avec le temps, certainement, à force d'être racontés et lus, certains récits deviennent plus tolérés, sinon plus tolérables. Ils participent de l'imaginaire collectif de la maladie; leur tracé narratif, pourrait-on dire, nous est familier. Symptôme, traitement, dangerosité... nous en reconnaissons les signes. Nous savons quelles étapes elles font traverser au corps. Et, dans une certaine mesure, nous savons ce qui nous attend lorsque nous plongeons dans leur lecture.

Quand ma belle-mère a été diagnostiquée d'un cancer du sein, certains proches bienveillants lui ont offert des livres relatant le combat de personnes — connues ou non — aux prises avec le même cancer qu'elle dans l'espoir de l'aider à mettre en mots ce qu'elle vivait. Les livres se sont accumulés sur sa table de chevet, intouchés. *Je n'ai pas envie de les lire*, m'a-t-elle dit un jour, *je sais ce qui s'en vient*. Derrière ces mots, cinq petits mots — « ce qui s'en vient » — se cachaient d'innombrables visites chez l'oncologue, la table d'opération, le liquide toxique, la perte de cheveux, les douleurs articulaires, la peau brûlée, les nausées, mais aussi la peur, l'abattement, l'épuisement, la colère. La maladie bouleverse le futur qu'on s'était dessiné — « present is not

what the past was supposed to lead up to, and the future is scarcely thinkable » (*ibid.* : 55), écrit Frank. Dans le cas de ma belle-mère, malgré le bouleversement premier, l'abondance de récits existant déjà sur le cancer du sein lui donnait l'impression que sa route était tracée d'avance. Et si elle lisait le récit d'une femme en rémission et qu'elle se mettait à espérer le même sort? Et si elle lisait le récit d'une femme ayant succombé au cancer et qu'elle perdait tout espoir? À cet instant-là, elle n'était plus en charge de son propre récit, et ce sentiment avait à la fois quelque chose de rassurant et d'effrayant.

Filtrés à travers la lunette grossissante du star-system, de tels récits prennent une proportion démesurée du simple fait qu'ils sont portés par des personnalités dont l'aura médiatique est déjà considérable. Si certaines maladies semblent aujourd'hui *mainstream*, c'est souvent parce qu'une célébrité — politique, sportive, hollywoodienne — a offert son nom, son image et son argent au service de sa cause¹⁵⁵. Le cas de Michael J. Fox illustre à merveille cette mécanique. Avant que l'acteur ne partage son expérience personnelle et décide de s'engager financièrement et publiquement pour combattre la maladie de Parkinson, celle-ci était peu populaire, tant du côté du public que de celui des laboratoires scientifiques ou des compagnies pharmaceutiques. Or, une fois que l'acteur de la célèbre série *Back to the Future* a endossé la cause, la maladie de Parkinson se met à exister aux yeux du public et de l'industrie. Elle devient visible. À son tour, elle est baignée des projecteurs. L'allocution sentie que Fox livre devant le Sénat américain met en lumière ce rapport entre célébrité et maladie : « What celebrity has given me is the opportunity to raise the visibility of Parkinson's disease and focus attention on the desperate need for more research dollars. I was shocked and frustrated to learn the amount of funding for Parkinson's disease is so meager » (Ebner et Derrick, 1999), affirme l'acteur en face d'une salle pleine à craquer et des sénateurs manifestement émus. Pourtant, l'année d'avant, quand le Parkinson's Action Network avait tenté le même exercice, la moitié des sièges étaient vides et la cause avait engendré bien peu d'émoi (*ibid.*). Pour l'historien et médecin Barron H. Lerner, c'est une constance dans les récits de maladie de célébrités. Une fois leur condition rendue publique, on attend d'elles qu'elles réagissent et agissent d'une certaine manière :

¹⁵⁵ J'écris ceci tout en gardant en tête que, dans de nombreux cas, les célébrités finissent par connaître une forme de rémunération quelconque en retour, que celle-ci prenne la forme de cachets, de remise en produits ou, simplement, de gain de popularité.

Just as celebrities [can] define popular tastes in clothes, food, and style, so, too, [can] they demonstrate how to be a successful patient and, increasingly over time, a successful disease activist [...]. But what is more striking is the degree to which the stories increasingly confirmed to *predictable patterns* [...]: going public with their sickness, sharing details of their treatments, and then becoming visible and optimistic spokespeople (Lerner, 2006 : 270-271, je souligne).

Ainsi, de la même manière qu'il y aurait une « bonne » façon d'être malades ou que certaines douleurs seraient plus « utiles » que d'autres, Lerner se demande s'il existerait une « bonne » façon de performer la maladie ou la douleur lorsqu'on participe aux sphères de la visibilité. Les stars seraient responsables de gérer leur maladie, mais également de la manière dont son récit se propage. Je pense au ressentiment de Fanny devant le silence de Selena Gomez et, à mon tour, je me demande si, avec la renommée des *people*, ne naîtrait pas une narration de la douleur tout aussi formatée que la vie de ceux et celles l'énonçant, ce qui collaborerait à l'élaboration d'un imaginaire restreint pour les gens « ordinaires », justement, aux prises avec cet imaginaire extraordinaire de la souffrance : « [Ordinary people] were now supposed to act like ill celebrities—not starting foundations, necessarily, but becoming knowledgeable about their conditions and fighting their disease. » (*ibid.* : 271) Dès lors, le paradoxe d'une telle *peopolisation* de la douleur serait que — au cœur même de la maladie, la souffrance, c'est-à-dire quelque chose de l'ordre de l'imperfection, la dégradation du corps et de l'esprit — se développerait malgré tout une nouvelle forme d'idéal à atteindre. Plutôt que de défaire un paradigme, la douleur vedettarisée ne ferait qu'en générer de nouveaux, tout aussi connotés :

If illness could destroy the more traditional type of beauty, it could create another. [...] By the 1990s, organizations representing still-stigmatized diseases, such as lung cancer, actively sought celebrities who could provide needed cachet and attention. [...] Illness, it could be argued, was becoming fetishized (*ibid.*).

Non seulement il est convenu que les personnalités publiques performant leur douleur d'une certaine façon, mais cette performance contribue ensuite à formater le récit de celles et ceux n'appartenant pas à cet univers. Un corps malade qui est aussi un corps célèbre participe donc de ce qu'Arthur W. Frank décrit comme un « corps en miroir » (« *mirroring body* ») :

The mirroring body tells itself in its image, and this image comes from elsewhere. The images this body mirrors come most often from popular culture, where image is reality. [...] Tabloid journalism, advertisements, made-for-TV movies, and soap

operas produce the images that most bodies seek to mirror. These images include both idealized health and pitiful illness; popular culture often plays one image against the other, idealizing health in contrast to illness, and depicting illness as pitiful in contrast to idealized health. Clearly other sources of images exist: families and medicine generate images of their own, though these images are often expressed in adaptations of popular culture (1995 : 44-45).

La fétichisation de la douleur que redoute Leslie Jamison est ainsi magnifiée, extrapolée, du fait qu'elle s'envisage depuis un univers qui participe *déjà* du culte de l'image et du fétiche. Et alors, certaines histoires, et les maladies qu'elles font apparaître, commencent à circuler au détriment d'autres, devenant ainsi aimées — adorées, même, — de la même façon dont sont adorées les personnalités en souffrant, et elles se fixent dans notre imaginaire collectif en fonction de paramètres qui n'ont plus à voir avec l'expérience commune — ordinaire — de celles-ci, mais plutôt avec « the performance expectations of others who are its audience » (*ibid.* : 44).

6.3.2 Au féminin

Sans surprise, il me semble donc que, là comme ailleurs, des rapports de force se mettent en place. Deux choses : d'abord, comme le note Lerner lui-même au début de son étude, les récits de maladie de personnes célèbres qui dominent dans l'espace public sont majoritairement ceux d'hommes blancs¹⁵⁶; ensuite, s'il vrai qu'on s'est intéressé aux récits de maladie des stars d'un point de vue sociohistorique en réfléchissant l'impact que de telles prises de parole pouvaient avoir sur la santé publique¹⁵⁷, la part genrée de cette équation reste encore à explorer. Par là,

¹⁵⁶ Justifiant son corpus d'analyse, Barron H. Lerner écrit en introduction à *When Illness Goes Public* que « the majority of the book's subjects are the white and male, reflecting the fact that such individuals long dominated politics and sports and thus were more likely than other people to become famous patients » (2006 : 14). Si cette remarque se veut probablement simplement consciencieuse et statistique, elle m'apparaît symptomatique des jeux de pouvoir à l'œuvre dans la constitution des divers canons de l'histoire officielle, que celle-ci soit artistique, politique ou, comme c'est le cas ici, socio-médicale. Lerner, qui amorce son étude avec Franklin D. Roosevelt, le premier patient célèbre selon lui, continue en détaillant douze cas de patients dont les vies se déroulaient, à un degré plus ou moins grand, sous l'œil du public et dont les maladies ont été largement couvertes par les médias. Parmi ces douze cas, il n'en explore que quatre de femmes. Pourtant, le choix de malades emblématiques féminines *et* publiques ne manque pas. Pensons seulement à Zelda Fitzgerald, Judy Garland, Frida Khalo ou Sylvia Plath... Le choix que fait Lerner n'est pas aussi « représentatif » qu'il le soutient. Il contribue plutôt à l'effacement de l'histoire de celles qui sont constamment effacées du simple fait de ne pas être blanches ou hommes, justement.

¹⁵⁷ On retrouve cela dans le livre de Barron H. Lerner qui se sert des récits de maladie hypermédiatisés de personnalités publiques pour réfléchir aux impacts qu'ils peuvent avoir sur les malades

j'entends non seulement qu'il semblerait que les cas de femmes malades captivent moins les chercheurs, les médias et le public, mais que les maladies — au sens large — souscrivant à cette conception éculée de la douleur « féminine » abordée en introduction ont moins de chance d'attirer l'attention du simple fait qu'elles sont — justement — considérées comme « féminines », c'est-à-dire innées et naturelles : « Women are enculturated to be uncomfortable most of the time. And to ignore their discomfort. » (Loofbourow, 2018b) Leurs douleurs sont normales. Biologiques. À l'exception du cancer du sein qui a joui d'une organisation — pour ne pas dire d'un lobby! — puissante, je ne peux m'empêcher de me demander si certains maux du corps dit féminin ne sont pas sous-représentés du fait qu'ils touchent majoritairement les personnes s'identifiant comme femmes. Dans leur ouvrage passionnant revenant sur près de 150 ans de conseils médicaux prodigués aux femmes par des experts médicaux (du gynécologue au psychiatre en passant par le neurologue), Barbara Ehrenreich et Deirdre English montrent combien la féminité a longtemps été synonyme de pathologie, alors que « les médecins continuaient à considérer les menstruations, la grossesse et la ménopause comme des maladies et des risques pour l'intellect » (2005 : 147). À voir les maigres subventions ou la faible attention médiatique que reçoivent des conditions liées aux organes traditionnellement associés au féminin (endométriose, post-partum, syndrome des ovaires polykystiques, les crampes menstruelles, la dyspareunie, etc.) ou le manque d'intérêt de la recherche scientifique à explorer les symptômes spécifiques des patientes considérées de sexe féminin dans certaines maladies (cardiaques, mentales, etc.)¹⁵⁸, j'ai l'impression que le constat des deux chercheuses est

« ordinaires » et sur la perception que nous avons de certaines maladies dans l'espace public. Mais on pourrait aussi référer aux travaux entrepris par Christina S. Beck, Stellina M. Aubuchon et leur équipe pour inspecter plus de 157 récits de célébrités ayant partagé publiquement des informations privées sur leur état de santé (2014). Je pense également aux nombreux articles s'attardant à l'influence qu'ont eu sur la santé publique des cancers hypermédiasés comme ceux de Lance Armstrong ou Kylie Minogue, ou de combats comme celui de Earvin "Magic" Johnson contre le sida. À ce sujet, on peut entre autres se reporter à Basil, 1996; Brown et De Matviuk, 2010; Chapman et al., 2005; Kalichman et Hunter, 1992.

¹⁵⁸ Par exemple, des études commencent à sortir à l'effet que les femmes ne présenteraient pas les mêmes symptômes que les hommes devant une crise cardiaque. Avant celles-ci, personne n'avait cru bon étudier les maladies cardiaques sur un bassin autrement constitué que d'hommes blancs. La raison donnée pour justifier ce manque de diversité ? Les hormones des femmes sont des données aberrantes. Nous voilà de retour à une pathologisation du corps féminin quasiment aussi absurde que de considérer les menstruations comme une maladie. Qui plus est, ce manque de diversité se perpétue même lorsqu'on décide de considérer le corps féminin puisque sont souvent exclus des études ceux considérés comme « hors-norme », soit du fait qu'ils sont pas assez blancs, trop vieux ou trop gros, ou, tout simplement, non

malheureusement encore d'actualité. C'est également ce que déplore Lena Dunham, quand elle obtient enfin son diagnostic d'endométriose après des années de douleurs abdominales ignorées. Elle écrit que, malgré son soulagement, elle ne peut s'empêcher de penser à toutes les autres patientes qui « fight against the betrayals of their bodies, and who are often met with skepticism by doctors trained to view painful periods as the lot of women who should learn to grin and bear it. » (Dunham, 2015c) Rappelons-nous que, selon une étude du North American Endometriosis Association Survey (NAEAS), les personnes atteintes d'endométriose doivent supporter 9,28 années de douleurs atroces avant d'obtenir le bon diagnostic (Million Women March). D'un côté, on se complaît dans une pathologisation des corps dits féminins, perpétuant un imaginaire où maladie et féminin s'entrelacent intimement, mais du même geste, le corps médical résiste à reconnaître les réelles pathologies de ces corps, ainsi qu'à mettre en place des traitements adéquats pour celles s'identifiant comme femmes et se plaignant de symptômes de douleur. Voilà un autre paradoxe que, cette fois, je refuse d'accepter. Qui plus est, les affections qui participent de la douleur chronique ou du syndrome, et qui échappent au diagnostic clair et rassurant de maladies telles que le cancer ou le sida, par exemple, ont — il me semble — quelque chose de « féminin », au sens où on finit par les considérer comme « normales ». Devant l'impossibilité de la médecine à trouver des mots pour les circonscrire, elles deviennent la nouvelle norme des personnes les vivant qui, peu à peu, se voient dénier la légitimité de leur récit de douleur. Comme Ève après la faute, comme Carrie avant le déluge de sang, ces personnes ne sont bonnes qu'à souffrir, faute d'être écoutées, faute d'être crues. On préfère les écarter, les marginaliser¹⁵⁹.

cisgenres. Déjà que les femmes blanches cisgenres constituent un faible pourcentage du bassin d'analyse dans l'univers de la recherche médicale, elles y forment l'écrasante majorité dans la part de « diversité ».

¹⁵⁹ Les importantes nuances entre maladie et douleur ne constituent pas le cœur de ce chapitre, puisque ces dernières me servent surtout de relais pour articuler une intimité pensée au cœur du spectacle. Bien que je m'intéresse principalement à la performance de l'une ou de l'autre dans l'espace public par les féministes pop, il m'apparaît important de souligner que ces nuances ouvrent toutefois sur une riche réflexion autour de l'impératif du diagnostic dans notre système médical moderne. L'impossibilité (ou le refus) du diagnostic expose les limites de la médecine et de la science puisqu'elle les place face à des symptômes qu'elles ne voient pas (ou refusent de voir?) Les douleurs ou les maladies qui se dérobent au diagnostic rappellent que la médecine est tout sauf infaillible et qu'il est nécessaire de repenser la prédominance du diagnostic dans la mise en marche de la prise en charge du corps souffrant. De plus, l'expérience d'une douleur échappant à la lecture médicale permet de repenser certaines binarités (intérieur/extérieure, visible/invisible, authentique/fabriqué, psychologique/physique) jusqu'ici considérées comme la norme en matière de paysage conceptuel de la douleur. S'extirper de l'impératif du diagnostic

Est-ce en partie ce que redoute Selena Gomez lorsqu'elle décide initialement de taire son état? À la lumière de ce qui a été dit sur la maladie performée dans la sphère publique, quelle lecture donner des performances livrées par des stars comme Avril Lavigne et Selena Gomez en rapport avec celles offertes par des hommes du star-system comme Michael J. Fox ou Lance Armstrong (et son marketing du « Live Strong »), par exemple? Là où les seconds ont embrassé sans hésiter le modèle (« *pattern* ») que décline Lerner en jouant la carte de fortes prises de parole publiques à volonté motivatrices et optimistes, les premières ont décidé d'abord et avant tout de s'en tenir au silence, au repli. Ce n'est que dans un deuxième temps, selon leurs préférences, qu'elles ont mis leur parole en circulation. Jusqu'à un certain point, on pourrait dire qu'elles ont — durant un moment — échoué à être telles que le public espérait qu'elles soient (et qui le leur a d'ailleurs bien rendu en les insultant sur les réseaux sociaux). Comme le personnage d'Hannah, elles n'ont pas été de bonnes malades; « they fail at being sick » (2014b), pour le dire avec Jamison. À la lumière de ce que les réactions de Gomez et Lavigne ouvrent dans le rapport entre célébrité et douleur, j'aimerais revenir vers certaines féministes pop et la performance qu'elles livrent de leur douleur afin de poser l'hypothèse que c'est à ce moment-là — lorsqu'elles échouent à être de bonnes malades — qu'elles dessinent une réelle énonciation intime échappant — si ce n'est que momentanément — à cette fétichisation de la maladie qui est à l'œuvre *surtout* lorsque la maladie ou la douleur deviennent publiques et que, ce faisant, elles déconstruisent la corrélation entre féminin et douleur.

6.3.3 Dramaturgie du corps célèbre et malade

Or, dans notre ère d'information en continu marquée par la multiplication des réseaux sociaux, les stars et les personnalités publiques ne sont plus seules à porter le fardeau de la visibilité de la douleur ou de la maladie, comme c'était le cas il y a une vingtaine d'années. Il y a fort à parier que l'intervention d'un Michael J. Fox serait moins cruciale à la reconnaissance de la maladie de Parkinson par le grand public aujourd'hui qu'en 1999. Les plateformes comme Instagram, Snapchat ou Facebook permettent une mise en réseau inégalée de la douleur —

permettrait, peut-être, de redessiner une typologie de la douleur et de ses modes d'expressions. À ce propos, la thèse de Tamar Tembek (2009) et les recherches dirigées par EJ Gonzalez-Polledo et Jen Tarr (2016, 2017, 2018) constituent d'excellents points de départ.

physique, psychologique — qui trouve ainsi une nouvelle façon de se mettre en langage. De fait, les égoportraits témoignant d'une santé incertaine¹⁶⁰ occupent une telle place dans notre quotidien qu'ils se déclinent désormais comme l'une des incarnations du genre autopathographique, terme référant à une autobiographie dont la trame narrative s'articule autour de l'expérience de la maladie ou du trauma¹⁶¹. Or, comme le souligne Tamar Tembeck, tous les « *selfies of ill health* » ne proposent pas la même profondeur autopathographique :

A selfie taken by a patient in a health care environment does not necessarily amount to an autopathographic selfie [where] the representation of an experience of illness not only constitutes an integral part of the image's subject matter but also serves to publicly attest to the pictured subject's identity as an individual living with illness (2016a).

Afin d'étayer cette mise en garde, Tembeck prend en exemple les égoportraits publiés sur Instagram par certaines stars ayant fait un court séjour à l'hôpital. Sur ces photos partagées par, entre autres, Justin Bieber, Miley Cyrus ou Clara Delevigne (Yahoo, 2013), on ne retrouve rien qui performe réellement la maladie ou le trauma. Leur passage à l'hôpital ne participe pas de leur récit personnel. À l'exception, parfois, de certains détails dans l'environnement entourant les célébrités — des appareils médicaux, un lit d'hôpital, une jaquette bleue —, le cliché ne se distingue pas du lot d'égoportraits partagés en d'autres temps, en d'autres lieux par l'une ou l'autre. Dès lors, en dépit des mots-clics tels que #Sick ou #HospitalGlam qu'elles accolent au cliché, ces célébrités ne s'attachent à aucune valeur explicite de la maladie. Pour le dire autrement, elles ne *sont* pas malades, du moins pas tel que se déploie le récit photographique offert. Au contraire d'explorations visuelles autopathographiques autour du cancer du sein comme celle de Jo Spence en photographie contemporaine ou celle que développe Carolyn Gehrig sur Instagram autour de la maladie chronique (Tembeck, 2009), ces photographies de stars ne contribuent pas à l'élaboration d'une performance de la douleur ou du trauma (ce que Tamar

¹⁶⁰ Je réfère ici à des égoportraits témoignant des diverses inscriptions de la douleur ou de la maladie sur un sujet : des photographies prises depuis des lits d'hôpital, des photographies des marques laissées sur le corps par la maladie ou ses traitements, des photographies prises en solidarité avec d'autres personnes malades (relayées par des mots-clics comme #NoMakeupSelfie, par exemple, créé en solidarité avec les gens aux prises avec un cancer), etc.

¹⁶¹ À cet effet, les travaux de Tamar Tembeck (2016a et 2016b) constituent une excellente introduction.

Tembeck appelle une « dramaturgie » de la maladie). Elles ne mettent en place aucune subjectivité ni aucune identité malade, et ne génèrent aucune réflexion quant aux relations qui existent entre la maladie et ses représentations. Elles épousent plutôt les codes de deux impulsions en apparence incompatibles : le fait de vouloir dire un état pathologique en même temps que montrer une image de perfection. En soit, cette dualité n'est pas impossible dans un médium comme le *selfie* puisque celui-ci est, par définition, une image de soi orientée par sa *publicité*, c'est-à-dire à la fois par l'impression que nous avons de notre identité et par l'image publique que nous désirons livrer de cette identité. En ce sens, on peut très bien se sentir malade tout en offrant un récit qui n'en témoigne pas sur les réseaux sociaux.

Néanmoins, pour Tamar Tembeck, c'est ce qui fait que ces égoportraits ne peuvent pas prétendre être des « embodiment » de la maladie, terme qu'elle emprunte à Amelia Jones. Cette dernière, en dialoguant avec les réflexions de Maurice Merleau-Ponty sur la corporéité, explore comment certains autoportraits¹⁶², grâce à la performance particulière du corps et du soi qu'ils proposent, deviennent le canal potentiel d'une « technology of embodiment » (Jones, 2002 : 950). Jones montre que les autoportraits qui parviennent à cet état d'« embodiment » fascinent le regard du fait, justement, qu'ils constituent une « représentation » du corps qui est exacerbée :

These performative images are still “self-portraits” in the sense that they convey to the viewer the very subject who was responsible for staging the image [...] and yet—through *their very exaggeration of the performative dimension* of the self (its openness to otherness and, especially clearly in representation, its contingency on the one who views or engages with it)—clearly they profoundly shift our conception of what a self-portrait is. [...] *The subject performs herself or himself* within the purview of an apparatus of perspectival looking that freezes the body as representation and so—as absence, as always already dead—in intimate relation to lack and loss (*ibid.*: 948, je souligne).

Dans ce déplacement, dans cette association qui s'ouvre avec ce qui a été perdu ou qui n'est plus, ils parviennent à devenir une interface par laquelle les subjectivités — et avec elles, le corps — peuvent entrer en relation.

¹⁶² Sa réflexion débute autour de l'autoportrait de Claude Cahun (1939), puis se tourne ensuite vers les pratiques d'artistes comme Cindy Sherman, Hannah Wilke ou Lyle Ashton Harris (Jones, 2002).

Voilà pourquoi Tamar Tembeck considère que les égoportraits de célébrités comme ceux de Justin Bieber ou de Miley Cyrus ne peuvent former un discours autopathographique légitime. À l’instar des autoportraits étudiés par Amelia Jones, les « sickbed selfies » doivent offrir une dimension performative du soi *malade*, et non seulement du soi. Les égoportraits de célébrités dont Tembeck se sert comme contre-exemple, du fait qu’ils ne s’associent pas concrètement à la maladie, refusent cet « embodiment ». Ils ne sont l’interface de rien ni de personne d’autre qu’eux-mêmes, puisqu’ils ne performant pas le corps malade. Ils ignorent la mise en référent de la maladie et, ce faisant, ne produisent aucune subjectivité qui soit construite en lien avec elle.

Ce manque de référent au cœur même d’une photographie qui joue — soi-disant — à montrer la maladie est d’autant plus problématique que la douleur « —unlike any other state of consciousness—has no referential content. It is not *of* or *for* anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectivation in language » (Scarry, 1985 : 5). Elaine Scarry, dont les recherches se tournent vers la souffrance physique et les relations qu’elle entretient avec les discours littéraire, politique, philosophique, médicaux et religieux, propose que, parmi la myriade de sentiments, d’émotions et de sensations qui occupent notre intérieur, la douleur est un état de conscience qui n’est accompagné d’aucun objet dans le monde extérieur. Alors qu’on éprouve de la colère, du ressentiment ou de l’affection *pour* quelqu’un; qu’on a peur *de* quelque chose ou qu’on hésite *devant* une décision, notre douleur est nôtre, et nôtre seule. Ainsi, c’est un double effacement qui se structure dans un selfie comme celui, par exemple, de Justin Bieber. Couché à demi-nu sur son lit (qu’on devine à peine être un lit d’hôpital, d’ailleurs), la couverture suffisamment basse pour dévoiler les abdominaux et la ceinture d’Apollon, le bras négligemment déposé sur l’oreiller dans une allure de *pin-up*, la mégastar masculine fixe l’objectif, un petit sourire en coin, plus séducteur que jamais. Ici, la douleur est doublement mise à mal dans le langage : une fois du fait qu’elle appartienne seulement à celui la vivant, s’extériorisant difficilement, et une seconde fois d’être traduite dans une mise en scène qui ignore tous des référents qui pourraient ramener à la surface tout ce qui se tait en dessous — traces sur le corps, autour du corps, environnement, etc. Voilà pourquoi Tamar Tembeck ne croit ni au potentiel dramaturgique (raconter un récit de douleur) des « sickbed selfies » de célébrités ni à leur potentiel politique (montrer un corps malade pour ce qu’il est) :

l'expérience de la douleur est reléguée au second plan, derrière la toute-puissance du sujet et de sa renommée. Le *pathos* disparaît au profit du *bios*, plutôt que l'inverse.

Ça, c'est pour Justin Bieber. Mais au-delà des exemples donnés par Tembeck, serait-il tout de même possible d'envisager une énonciation médiatique qui participe à la fois du spectacle et du dévoilement intime de la douleur? À mon sens, la persona que construit Lena Dunham sur Instagram agit en ce sens, en plus de replacer au premier plan une douleur souvent balayée du revers de la main parce qu'elle est dite « féminine ». Contrairement aux égoportraits de stars pris en exemple par Tembeck, la présence Instagram de Dunham joue sur cette idée d'un « embodiment », d'une mise en corps de l'idée collective que nous avons de la douleur — particulièrement de la douleur comprise comme féminine. Si, comme l'écrit David Le Breton, « sous le règne du regard, la surface devient le lieu de la profondeur » (2006 : 18), alors l'exposition à répétition que fait Dunham de sa peau est assurément une manière de rendre visibles les douleurs et les marques que laisse l'endométriose en elle.

6.4 Le cas Dunham : réécrire l'origine

La publication de *Not That Kind of Girl* est probablement l'une des premières fois où Dunham aborde publiquement l'endométriose, sans encore la nommer pour ce qu'elle est. Dans le chapitre « Who Moved My Uterus », elle relate d'abord les crises menstruelles débilitantes qu'elle vit à l'adolescence et qui lui font manquer des cours, des événements sociaux, des opportunités professionnelles. Son état de santé fragile semble apparemment sans cause — on lui répète que c'est normal d'avoir mal durant les menstruations — ce qui l'amène à croire que si quelque chose ne tourne pas rond chez elle, c'est plutôt psychologiquement que physiquement : « When it began, it held a morbid fascination, like a car crash that happened inside my underpants every three weeks. [...] The pain came and went, but my anxiety about it grew steadily. I avoided the doctor, sure the prognosis would simply be “basket case”. » (Dunham, 2014 : 116-118) Comme de trop nombreuses personnes avant elle (et sans doute comme de trop nombreuses après elle), Dunham doute de la force et de la démesure de sa douleur utérine. Si elle ne parvient pas à endurer la douleur, c'est sûrement qu'elle n'en est pas digne : « I associate pain in the vagina with weakness and sadness. » (*ibid.* : 117) Elle a honte. Plongée dans cette tourmente, elle se fait le

serment de ne jamais se servir des menstruations comme d'un effet comique ou narratif, promesse qu'elle tiendra dans ses diverses réalisations (*ibid.* : 116). Chaque fois qu'elle le fera, ce sera pour évoquer son corps à elle, directement, sans passer par l'entremise de la fiction ou l'écriture de personnages, comme dans ce passage de son premier livre :

In the drawing [my gynecologist] showed me, it looked like hundreds of seed pearls working their way into soft pink velvet. He was kind enough to also show me some photographs he had taken during laparoscopic surgeries, of cases worse than my own. The photos looked like the remains of a wedding: rice scattered, cake smushed. A little bit of blood (*ibid.* : 120).

Alliant le désenchantement d'une fin de soirée trop arrosée et la délicatesse d'un collier de perles roulé dans du velours, Dunham dessine enfin un portrait de l'endométriose qui témoigne des dommages causés par la maladie dans le corps des personnes atteintes tout en conservant un regard bienveillant, indulgent, sur son propre corps qui trop souvent la trahit. Elle devra d'ailleurs annuler la tournée européenne de promotion de son livre parce qu'elle est aux prises avec une crise de douleurs aiguës.

En 2016, elle persiste dans la mise en récit de sa douleur en publiant dans *Lenny* un long texte intitulé *The Sickest Girl*. Cette fois, l'écriture se concentre exclusivement sur l'obtention du diagnostic d'endométriose. Dunham y déplore le manque d'empathie auquel se frottent les personnes souffrant de crampes menstruelles ou de maux du bas ventre en général :

Even my eternally supportive and tolerant parents seemed dubious. And who could blame them? It was impossible for me to take my own pain seriously, so how could anyone else? [...] Whatever the cause of the pain and fatigue, I missed 62 English classes in tenth grade and was crowned the grade's sickest girl. Lindsay and Sarah both decided not to invite me to their birthday parties on the off chance I wouldn't show. I three-way-called them, sobbing but unable to defend myself beyond repeating the words, "I don't lie about being sick" (2015c).

Pour Dunham, un poids immense se soulève lorsqu'elle entend le gynécologue, que lui a recommandé son amie et coproductrice Jenni Konner, prononcer le nom du mal qui l'affecte en plus de compatir devant les nombreux diagnostics erronés qu'elle a dû subir dans le passé : « "Let me guess," he said. "You've had your appendix poked at a lot." I laughed with relief before I even heard him utter the word endometriosis. He sent me home with a prescription for a new kind

of birth control [...] and a possible name for my pain. » (*Ibid.*) Si la douleur échappe au langage, comme le suggère Scarry, alors le fait de pouvoir la nommer — soit en la décrivant ou soit en obtenant un nom pour l'identifier — permet de se la réapproprier. Ce que fait Dunham en mentionnant à répétition l'endométriose — sur Instagram, en entrevues, dans ses écrits —, c'est lui redonner une importance politique :

It was observed that ordinarily there is no language for pain, that it [...] resists verbal objectification. But the relative ease or difficulty with which any given phenomenon can be *verbally represented* also influences the ease or the difficulty with which that phenomenon comes to be *politically represented* (Scarry, 1985 : 12).

Faire circuler le mot « endométriose » l'autorise à exister *politiquement*, pour le dire avec Scarry. En ce sens, ce que fait Michael J. Fox en 1999 pour rendre publique la maladie de Parkinson et ce que fait Dunham en 2014 pour sensibiliser le public à l'endométriose participe du même mécanisme. Par contre, avec Dunham, à la différence de l'allocution livrée devant le sénat par Fox, la représentation de la maladie excède le contexte institutionnel. Elle se répand dans l'écriture d'abord, puis, rapidement, dans l'image pour devenir partie intégrante de la mise en scène de soi, de l'articulation de la subjectivité de Dunham comme femme souffrante, ce qui permet, d'un même geste, de dépasser la célébrité, l'unicité. Dunham n'est plus la porte-parole d'une maladie, sa défenderesse devant l'état, reconnue et légitimée grâce à sa célébrité. À l'aide de l'énonciation intime et ancrée dans le corps qu'elle déploie dans l'écriture et par ses égoportraits, elle s'inscrit dans une communauté d'« *endogirls*¹⁶³ » qui la ramène — si ce n'est que brièvement — au commun, pour le dire encore une fois avec Giorgio Agamben. Mais c'est en échouant à être une bonne malade et à présenter le visage de la parfaite *endogirl* que Dunham se fait réellement intime, si l'on comprend l'intime comme cette ouverture vers la part précaire de

¹⁶³ Surnom que se donnent les malades d'endométriose, qui s'est rapidement répandu sur internet grâce aux réseaux sociaux. À l'aide du mot-clic #endogirl et d'une série d'autres (#endosisters, #endowarrior, #chroniclif, #spoonie, #chronicpain, #invisibleillness), un sentiment de communauté émerge entre les personnes vivant de l'incompréhension ou du jugement sur les plans social et médical, ce qui leur permet de partager leurs expériences, leurs remèdes, leurs incertitudes, leurs victoires. Comme l'écrit elle-même Dunham dans un essai sur les comptes Instagram qui ont meublé ses longs mois de convalescence, de telles communautés rendent possible une certaine évasion, bien qu'elle soit clouée au lit par la douleur : « Today I'm having a down day. I'm in bed, trying to meditate away the referred pain and also the guilt that comes with admitting what your body can't do. But in [Instagram] terms, I am everywhere: a Drake concert, the farmers' market, a beach. I am an idea, a tank top, a body without limits. I am whole, except for this irrelevant flesh. » (2016l)

soit (Føessel, 2008 : 143). En exposant un corps imparfait qui ne respecte pas ce qui est attendu des corps célèbres *et* malades pas plus qu'il ne respecte les étapes habituellement réservées aux corps souffrant d'endométriose, Dunham suggère une nouvelle narration de la douleur du bas-ventre dit féminin.

6.4.1 Au commencement, l'interruption

La maladie « is about learning to live with lost control », comme le note à répétition Arthur W. Frank (1995 : 30) dans son exploration sur les diverses façons de mettre en récit le corps malade. Il s'agit de jongler avec la contingence du corps, avec ses dérapages potentiels, ses incohérences, ses imprévus. Or, comme l'ont illustré les travaux d'Erving Goffman (1975) sur le stigmaté, notre société exige de ses membres un niveau élevé de maîtrise des corps. La perte de contrôle doit être enrayée — corrigée — le plus rapidement possible, faute de quoi elle occasionne de la gêne, de la honte, du dégoût :

on demande à l'individu stigmatisé de nier le poids de son fardeau et de ne jamais laisser croire qu'à le porter il ait pu devenir différent de nous; en même temps, on exige qu'il se tienne à une distance telle que nous puissions entretenir sans peine l'image que nous nous faisons de lui. (145)

Dunham ne se plie pas à cet impératif. Elle montre, expose et raconte son corps en déroute, et la honte initiale que cela lui incombe :

I would come into work with that telltale stomach pain, nausea, and inability to move a muscle. The feeling of stopping a crew of 100 people from doing their jobs is far more stressful than missing Intro to Greek Drama class at a liberal-arts college, but I felt the same sense of hot shame. The kind of shame you feel as someone with an anxiety disorder that plays tricks on them. The kind of shame you feel as a woman showing weakness (Dunham, 2015c).

Elle dénonce tout ce que le stigmaté a d'absurde, de contraignant. Elle écrit comment, bien que quelques minutes la séparent d'une opération longue et intrusive durant laquelle on lui retirera un organe, elle ne se donne pourtant pas le droit de pleurer : « I want to cry so badly, but I know it's not welcome here. My sobbing could easily be seen as doubt and reverse it all. I am already mourning, but I am not in doubt. » (*id.*, 2018a)

Ce corps qu'Anne Helen Petersen décrit comme œuvre d'art ratée (« *a failed piece of art* »), Lena Dunham le porte comme une machine détraquée, prête à la trahir à tout moment. Mais la trahison n'arrive pas de n'importe où. Elle fomente au creux d'elle, dans l'utérus, cet organe que l'on appelle matrice tant on aime croire qu'il est constitutif du corps qui l'abrite : « I've always known there was something wrong with my uterus. It was just a feeling, really. A sense that things were not quite *right* down there. The entire system. » (*id.*, 2014 : 113) L'utérus, organe trop longtemps envisagé comme le centre décisionnel des femmes, le lieu de leurs humeurs, de leurs désirs et de leur tare originelle, « the controlling organ in the female body » (Ehrenreich et English, 2005 : 132); l'utérus, la matrice de tous les commencements, l'origine dissimulée derrière l'origine du monde de Gustave Courbet; l'utérus comme fondement premier, « as if the Almighty, in creating the female sex, *had taken the uterus and built up a woman around it* » comme le déclare, lyrique, un certain Hubbard, professeur à New Haven, devant une assemblée médicale, en 1870 (Wood, 1973 : 29).

Au commencement était l'utérus, semble-t-on nous ressasser depuis qu'on a fait sa découverte anatomique. Pour Arthur W. Frank, le commencement absolu, le commencement sans commencement, l'éternité des gens souffrants toutefois est tout autre : « In the beginning is an interruption. » (1995 : 56) La maladie interrompt l'existence et, par la suite, s'impose comme une interruption perpétuelle. Pour Lena Dunham, cette interruption originelle ourdit au lieu de sa soi-disant origine matricielle — « without any scientific understanding of my own insides, I pictured a red rim around every organ, a fiery line slashing through my uterus and bladder and out of me onto the floor like a vag-centric Keith Haring painting. » (2015c) — et menace de surgir à tout moment pour détruire tout ce qu'elle a créé : « [I was] covering a fear so profound as to be unspeakable: that my body would betray me, hold me back, and prevent me from pursuing a life of substance. That I had no control. » (*Ibid.*) Au creux du bas ventre se logent la douleur, la peur et le danger. Dunham a perdu le contrôle sur son corps. La vie telle qu'elle la connaissait s'est interrompue.

Mais Lena Dunham échoue aussi à être malade (« *fail at being sick* »). Elle n'est pas la parfaite malade que notre société contemporaine espère : « I see the residue of certain cultural imperatives: to be stoic, to have a relationship to pain defined by the single note of resistance.

These imperatives make it shameful to feel any attachment to pain or any sensitivity to its offerings. » (Jamison, 2014a : 333) Plutôt que de se tenir stoïque devant la douleur, Dunham en récuse l'obligation de fertilité en décidant d'extirper d'elle le symbole même de sa fertilité comme femme. Comme une Ève qui se met à rire ou une Méduse qui ne meurt pas, Lena Dunham rejette la malédiction en redessinant l'origine.

À la fin de l'année 2017, Lena Dunham disparaît des réseaux sociaux. Vers la mi-novembre, elle qui avait l'habitude de publier plusieurs photos par semaines sur son compte Instagram devient silencieuse, après le partage d'une phrase énigmatique qui se lit de façon mi-figue mi-raisin quand on connaît le rapport que Dunham entretient avec la douleur et la maladie mentale : « Wishing you a speedy recovery from your imaginary illness » (2017b). Sous l'image, un court texte pour la commenter : « Me to me every day » (*ibid.*). Quand elle réintègre les réseaux sociaux, environ deux mois plus tard, Lena Dunham annonce, dans d'un témoignage publié dans *Vogue*, qu'elle vient de subir une hystérectomie pour tenter de réduire les symptômes invasifs de l'endométriose qui ruinent sa vie professionnelle, amoureuse et sociale. En faisant le choix de se départir du seul organe auquel on ramène constamment les femmes — cet organe autour duquel des lois patriarcales s'invitent et se réinvitent invariablement — et de l'annoncer très publiquement par le biais d'une publication dans un magazine féminin consacré, Dunham ouvre le chemin vers une reconstruction du mythe et d'une certaine performativité de la féminité.

Si la douleur échappe au langage, comme le note Elaine Scarry, et que le langage est « producteur, constitutif, voire, pourrait-on soutenir, performatif, dans la mesure où cet acte signifiant délimite et trace les contours du corps » (Butler, 2009 : 42), on peut donc dire qu'il est impératif de repasser *par* le corps pour performer et se réapproprier la douleur : « One must *both* objectify its felt-characteristics *and* hold steadily visible the referent for those characteristics. » (Scarry, 1985 : 17) La représentation de la douleur gagnerait à rester collée au corps, et c'est ce sur quoi joue inlassablement Dunham dans la présentation de son identité malade sur les réseaux sociaux. Elle y montre ses journées de convalescence, documente ses séjours à l'hôpital, le visage de ses soignants, détaille les cicatrices laissées sur son abdomen. Je pense en particulier à une série de trois photographies que Dunham publie neuf mois après son opération, sur lesquelles elle pose nue, sobrement assise sur ce qu'on devine être un lit. Les draps sont écus; la tête de lit, d'un

brun foncé. La qualité des clichés n'est pas bonne : il y a du grain dans l'image, le cadrage est croché, et la star est échevelée, le tout laissant croire qu'elle a pris ces photographies en solitaire, coinçant son téléphone entre deux coussins, sans la présence d'une seconde personne pour les recadrer, les perfectionner, les diriger¹⁶⁴. Si on les fait défiler l'une à la suite de l'autre, les trois photographies nous donnent l'impression de « tourner » autour du corps dénudé de Lena Dunham puisqu'elles présentent, tour à tour, le devant de son corps, son profil, puis son dos. De profil ou de face, ses yeux ne quittent pas l'objectif; Dunham nous invite à la regarder comme elle se regarde.

Sur les trois photographies de Dunham, un petit détail — un *punctum*, dirait Roland Barthes¹⁶⁵ — perce. Parmi les nombreux tatouages ponctuant l'épiderme de la jeune femme, on réalise que l'un d'eux est encore un peu rougi. Les mots « RIP Judy » (2018b) tatoués en lettres cursives sur les côtes s'y devinent, malgré la faible qualité de l'image. « Judy », explique Dunham dans le texte adjacent aux photos, est le surnom que donnait un ami à son utérus. À cet instant, le tatouage se fait la trace d'une « réappropriation d'un corps et d'un monde qui échappent, [il devient] une limite symbolique dessinée sur la peau » (Le Breton, 2006 : 19). Son tatouage marque *sur* la peau l'inscription d'un vide ailleurs, là-bas, *sous* la peau. Si la douleur est une perte de contrôle qui échappe momentanément au langage, le fait d'en tatouer le récit sur

¹⁶⁴ Encore une fois, je réitère qu'il n'est pas important de déterminer si c'est *réellement* le cas, si Lena Dunham était *réellement* seule dans sa chambre à poser nue dans la noirceur. C'est l'intime dans l'image et non son authenticité qui m'importe. Là où l'authenticité – c'est-à-dire cet injonction d'être ce que l'on est – reste « un concept vague et trompeur, [et] un idéal illusoire et trompeur puisqu'il enferme le sujet dans le fantasme de sa propre transparence » (Føessel, 2008 : 57), l'intime, lui, permet d'échapper à cette idée étouffante d'une subjectivité pure, immuable, depuis laquelle il faudrait établir un regard critique sur soi et sur le monde. Au contraire, comme le suggère Føessel, on gagne plutôt à se servir de l'intime – ce lien qu'on tisse vers l'autre pour qu'il pose un regard sur soi – comme d'un critère pour déterminer « un comportement authentique » (*ibid.* : 62). Ici, ce comportement authentique a tout à voir avec la performance de la douleur et des traces qu'elle a laissées sur le corps. C'est en ce sens que l'image que propose Dunham est intime, indépendamment du fait qu'elle soit authentique dans sa mise en scène.

¹⁶⁵ Dans son essai *La chambre claire*, Roland Barthes exprime le souhait d'approfondir la photographie par l'affect, c'est-à-dire « non comme une question (un thème), mais comme une blessure » (1980 : 42). Son texte, qui se lit comme une véritable oraison funèbre à sa mère tout juste décédée, distingue deux éléments centraux à l'éveil d'une émotion devant une photographie donnée : le *studium* et le *punctum*. Alors que le *studium* participe de ce qui, dans une photo, éveille un intérêt humain, un intérêt général, parce qu'il s'ancre dans un système de codes, le *punctum*, lui, est fondamentalement ancré dans la subjectivité et la douleur.

l'épiderme est une manière de reprendre symboliquement la parole et de cacheter ce balbutiement d'un sceau : *Voilà. Il s'est passé cela*. Ainsi que le rappellent les travaux de David Le Breton sur les marques que l'on applique volontairement sur le corps (piercings, scarifications, etc.) le tatouage — et le rite de passage qu'il entraîne — permet de recueillir dans la mémoire du corps un événement fort, significatif. À défaut d'être en contrôle, ce qui s'écrit sur le corps devient « un objet à portée de main sur lequel la souveraineté personnelle est presque sans entraves » (*ibid.* : 19). Ici, le rite du tatouage profane l'injonction sacrée voulant que la maladie au féminin demeure secrète ou contenue. La chair se métamorphose, sans possibilité de retour en arrière. Paradoxalement, Lena Dunham grave sa peau sans rémission possible pour souligner, justement, le début de quelque chose de cet ordre — une rémission — au creux de son ventre. Pour cette raison, j'ai l'impression que son tatouage — et le fait de le montrer — a « valeur de mise au monde » (*ibid.*), pour le dire avec David Le Breton.

6.4.2 Puis, le dénuement

Au-delà de cet élément qui nous invite à entrer dans l'image à défaut d'entrer sous la peau, ce qui me frappe quand je fais défiler en boucle ces trois photographies, c'est que je m'y reconnais. Le bourrelet du bas ventre qui vient masquer le pubis, les veinules bleutées des cuisses, la profondeur du nombril, le double menton inévitable à cause de la prise de vue en contre-plongée, le creux dans la chair où se place la colonne vertébrale, sans que se distinguent les vertèbres... Si j'avais le courage de me photographier nue, voilà à quoi ressemblerait mon corps, me dis-je. Dunham me présente un corps qui n'a pas été filtré par le regard d'un Autre — que cet autre revête le visage d'impératifs culturels de beauté, d'un éditeur de magazine, d'un photographe professionnel, d'un ami, d'un parent, d'un assistant, d'un médecin —, et grâce à cela, je parviens à m'y trouver, à m'y lire. Déjà, juste cela, ce n'est pas rien, considérant que mon corps n'est pas celui que je vois le plus souvent dans les objets culturels que je consomme¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Et encore, puisqu'il a le privilège d'être né blanc, d'être né cisgenre, d'être né sans handicaps physique ou mental, il reste parmi les corps les plus visibles, les plus racontés. Derrière lui s'effacent une série d'autres corps d'autant moins présents dans les imaginaires que nous propose la culture pop.

Pour Anne Helen Petersen, cet état brut du corps exemplifie la différence entre un corps « *nude* » et un corps « *naked* »¹⁶⁷ et fait partie prenante de l'esthétique de Dunham :

The naked body is raw, without pretense, bare; the nude is nakedness refined: smoothed, proportional, pleasing. The naked body becomes nude as it's filtered through the eye of the artist—an eye that, for the history of Western culture, has almost always been male. (2017 : 212)

En étant aux commandes de sa propre nudité — qui plus est une nudité ouvertement *en douleur* —, Lena Dunham permet de penser une nouvelle esthétique du corps dénudé en culture populaire, un corps qui n'est pas *un nu*, mais qui *est nu*, un corps qui me rappelle que « women's bodies are worthy even when they are not arranged, distorted, or otherwise represented through and for the gaze of men » (*ibid.* : 213).

À travers sa présence corporelle douloureuse *et* publique, Lena Dunham propose un corps dans lequel le mien a le droit de se voir, comme le sien s'est vu aussi dans celui de sa mère, avant elle. J'écris ceci en songeant aux réflexions que Dunham tisse dans son livre autour du travail d'artiste de sa mère, Laurie Simmons, particulièrement son exploration de l'autoportrait :

My mother understood, implicitly, the power of it [self-portrait]. See these hips, these teeth, these eyebrows, these stockings that bunch and sag at the ankles? They're worth capturing, holding on to forever. I'll never be this young again. Or this lonely. Or this hairy. Come one. Come all, to my private show (2014 : 101).

Chez l'une comme chez l'autre, le corps — matière d'abord privée et secrète — se dénude et se montre tel qu'il est : « *naked* » et à soi : « To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen

¹⁶⁷ Petersen emprunte cette dénomination à Kenneth Clark qui, dans son ouvrage *The Nude: A Study of Ideal Art*, explore la nuance existant selon lui dans la langue anglaise entre les adjectifs « *nude* » et « *naked* » : « The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word "nude," on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. » (1964 : 3) Au-delà des notions plasticiennes soulevées par Clark qui excèdent certainement le cadre de cette réflexion, qu'il suffise de dire que la distinction entre ces deux adjectifs, présente en anglais, trouve difficilement résonance en français. On pourrait penser à « le nu » - le nom - qui connote la dimension artistique comprise dans « *nude* » en opposition avec « être nu », l'adjectif qui se rapproche davantage du « *naked* ». Mais ni l'un ni l'autre n'évoquent la même « brut-alité », la même nudité – au sens de dénudement brut – du corps. Par soucis de clarté, j'userai donc des termes anglais.

naked by others and yet not recognized for oneself. [...] Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display. To be naked is to be without disguise. » (Berger, 1997 : 53) Et parce qu'il est ainsi — *naked* —, il se fait intime. À l'image des photographies que Simmons développe dans sa chambre noire et qui apparaissent d'abord pour elle seulement, avant d'être offertes pour le regard de toutes, les images du corps de Dunham sont des invitations intimes au sens où elles forment des surfaces — elles ouvrent des lieux — qui ne sont plus cachés aux regards, mais au contraire, deviennent « la marque d'une proximité incomparable » (Føessel, 2008 : 12) pour celles qui veulent les lire :

When you're naked, it's nice to be in control. And my mother always knew that, hence her Nikon raised high and pointed right into the mirror. She sensed that by documenting her own body, she was preserving her history. Beautifully. Nakedly. Imperfectly. Her private experiment made way for my public one (Dunham, 2014 : 105).

Dans leurs nudités distinctes, puis jointes, Dunham et sa mère trouvent une manière de se dire en isolant leur corps comme « une matière à part qui donne un état du sujet, [qui donne] le support à géométrie variable d'une identité choisie et toujours révocable » (Le Breton, 2006 : 17). Par leur corps et le récit qu'elles en font, elles me donnent la possibilité de tracer le mien. Ce procédé devient d'autant plus fort qu'il s'attache à un corps douloureux, malade, comme celui de Dunham, combattant l'endométriose. Dans *La vie sexuelle* (1969), Sigmund Freud suggère que la douleur physique aurait un effet de détermination, c'est-à-dire qu'elle constituerait l'une des façons dont une idée du corps est acquise par le sujet¹⁶⁸. Dès lors, quand Lena Dunham décide d'unir la matière de son corps au récit de sa douleur, elle rajoute une pierre à l'édifice des énonciations intimes qui échappent à l'aliénation du spectacle en se resubjectivant, en plus de proposer un récit de la douleur au féminin qui interfère avec sa réification.

6.4.3 Enfin, la remise au monde

Or, le récit que Dunham livre de son hystérectomie rappelle que ne se débarrasse pas de son utérus qui veut. Après de longs mois aux prises avec une douleur si intense qu'elle n'arrive plus à sortir du lit, Dunham demande à sa médecin traitante s'il serait possible de considérer l'ablation

¹⁶⁸ Idée avec laquelle Judith Butler négocie dans *Ces corps qui comptent*, d'où je l'extrais.

totale de son utérus. Cette dernière lui répond, laconique : « Let's wait and see. » (Dunham : 2017b) En mauvaise malade, Dunham n'entend pas suivre ce conseil. Elle sent qu'elle a suffisamment donné au chapitre de la passivité et de l'endurance. Deux jours plus tard, elle se rend donc aux urgences de l'hôpital et affirme : « I am not leaving until they stop this pain or take my uterus. No, really, *take her.* » (*Ibid.*, je souligne) La suite de son récit relate le processus fastidieux et invasif auquel elle doit se soumettre pour que le corps médical accepte de se plier à une telle requête :

They don't contemplate this request lightly, doctors. Medical-malpractice suits are real, and women are attached to their uteruses (for me, an almost blind, *delusional loyalty, like I'd have to a bad boyfriend*). Sometimes it takes a while for the reality of infertility to set in, the rage. The doctor needs evidence he's operating on someone resolved enough to give consent and never take it back. And so, while I am on what is essentially medical-grade heroin to handle the pain (impossibly addictive drugs are obviously not a long-term solution for me), I write a 1,000-word essay on why, given the circumstances, I'm sure I can handle losing my uterus before I turn 32 (*ibid.*, je souligne).

Chez Dunham, l'utérus de la narratrice, qui passe dans ses mots d'une entité féminine — *take her* — à un mauvais petit-ami dont on ne saurait se dépendre, est présenté à la fois comme une bordure brûlante qui se répand pernicieusement sur tous ses organes et consume son for intérieur, et comme une matrice vide qui ne sera jamais autre chose que défectueuse. Ni fertile dans sa fonction première ni fertile dans la douleur qu'il génère, l'utérus de Dunham lui donne la possibilité de « fail at being sick ».

Ni féminin ni masculin, l'organe devient alors un seuil où s'enclenche le renversement de l'idée selon laquelle il serait la seule matière qui compte dans le corps des personnes identifiées comme femme; ce qui constituerait leur intelligibilité, pour le dire avec Judith Butler (2009 : 44). Le corps qui compte (« *that matters* »), c'est celui qui ne se contente pas de faire simplement matière (« *to be material* »), comme un utérus qui existerait pour être fécond, pour s'enflammer ou pour marquer le féminin. Un corps qui compte, c'est celui qui sait également transmettre sa signification ou son importance (« *significance* »), celui qui se fait substantiel (« *matters* ») en se matérialisant, c'est-à-dire en signifiant quelque chose (« *to mean* ») (*ibid.* : 44), en montrant quelque chose d'autre. Ici, le geste que commet Lena Dunham a pour effet, en quelque sorte, de

« répéter l'origine de façon à déplacer cette origine *en tant* qu'origine » (*ibid.* : 58). L'utérus n'a plus à être le début et la source de tout — de la vie, de la douleur, de notre conception de la féminité : « I would choose to be a woman. Any day, any way, any time. Being a woman is the best thing that ever happened to me. [...] And I am no longer scared of my body. In fact, I listen to it when it speaks. » (Dunham, 2015c)

Par le délogement de son utérus, elle refuse la violence symbolique qui fait du ventre des femmes le lieu du sacré. Dunham se donne le droit de faire ce qu'elle entend avec sa douleur, que ce soit de la cultiver pendant des heures dans un lit alors qu'une production complète attend qu'elle se remette sur pieds, ou que ce soit de tenter de l'enrayer en s'attaquant à la source du mal, aussi sacré soit-il : « I am choosing to stay, choosing this. I have to admit I am really choosing this—I gave up on more treatment. I gave up on more pain. I gave up on more uncertainty. The medication enters my bloodstream, and my vision blurs pleasantly. I won't have to feel for a little while. » (2018a) Lena Dunham abandonne et parce qu'elle abandonne, elle reprend contrôle en profanant l'organe sacré de son corps. Je vois quelque chose de l'ordre d'une résistance dans l'échec de Dunham, dans sa capitulation, dans la perte de son utérus. Son abandon total, l'exposition répétée de l'infertilité de sa douleur et — finalement — celle de son propre ventre ne tiennent pas lieu de défaites, mais deviennent ce que Ross Chambers appelle « a failure that is [...] an accusatory message » (Chambers, 1991 : 146), en filiation avec l'idée de tactique chez Michel de Certeau. Cet échec métamorphosé en accusation dénonce ces discours — politiques, sociaux, médicaux, religieux — recouvrant les corps douloureux d'une chape de plomb moulée dans la même honte que celle dont on a tenté d'accabler Ève, Méduse, Carrie et toutes les autres : « I am red with rage that access to medical care is a privilege and not a right in this country and that women have to work extra hard just to prove what we already know about our bodies and what we need to be well. » (Dunham, 2018c) Sur la photo qui accompagne ce texte sur Instagram, Lena est allongée dans un lit d'hôpital. Elle soulève sa jaquette pour montrer les traces de la chirurgie. Sous les sous-vêtements d'hopitaux, ses poils pubiens sont visibles. Sous elle, un piqué. Ses mains entourent son abdomen, dans une pose qui n'est pas sans rappeler celle d'une femme enceinte soutenant son ventre rond. Lena ne sourit pas.

Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler se penche sur la matérialité du corps, sur les discours social, culturel et politique qui participent à sa construction. Au fil des pages, elle s'oppose encore et encore à un retour à l'essentialisme que justifierait une soi-disant antériorité de la matérialité du corps au discours. En encourageant le dialogue entre des notions comme celle de la formation imaginaire de la morphologie du corps chez Jacques Lacan ou celle de la perte du corps maternel chez Julia Kristeva (Butler, 2009 : 69), Butler montre combien les normes — sociale, esthétique, politique, etc. — contribuent à la constitution de la matérialité du corps, tout en concourant à en forger une certaine idée dans l'imaginaire collectif. Elle pose ainsi l'une des pierres angulaires de sa pensée du corps et de la place qu'il prend dans le discours : « Il ne s'agit pas de dire par là soit, d'un côté, que le corps n'est fait que de langage, soit, de l'autre, qu'il n'a aucun rapport avec le langage. Il est constamment en rapport avec le langage. » (*ibid.* : 79) Il me semble qu'il en va de même avec la douleur. Tant qu'on se borne à l'envisager hors du langage, exclusivement dans le sens de la lésion, de la blessure physique ou comme le prolongement d'une altération organique, on risque de faire l'impasse sur les forces politique et intime qu'elle dissimule sous ses traces physiques :

La douleur [...] est la conséquence d'une relation affective et signifiante à une situation. Elle est toujours une question de signification et de valeur, *une relation intime au sens et non de seuil biologique*. Elle n'est pas celle d'un organisme, elle marque un individu et déborde vers son rapport au monde (Le Breton, 2010 : 27, je souligne).

Avec ceci en tête, je retourne au triptyque partagé par Dunham. Sous les trois images, la jeune star écrit un long message qu'elle commence ainsi : « It's [...] the 9 month anniversary of my hysterectomy, I've never celebrated the 9 month anniversary of anything and I realized last night why that number feels so funny—I won't ever do it the way I planned to. » (2018b) Lena Dunham a beau être une célébrité parmi les célébrités, la matérialité de son corps s'est inscrite dans le même héritage quasi millénaire que le mien, que celui de sa mère ou celui des *endogirls* qui commentent sous ses publications : celui d'un discours hégémonique de l'utérus comme déterminatif du féminin et — corrélativement — de la fertilité, de la transmission de la vie, de la maternité. À même les nouvelles frontières de son corps amputé, Dunham est confrontée à ce que Butler décrit comme « l'expérience vécue de la différenciation, celle-ci n'étant jamais neutre vis-

à-vis de la question de la différence de genre ou de la matrice hétérosexuelle » (2009 : 77). Dans la mise en scène qu'elle rejoue de son corps dans ces trois photos, Lena Dunham déplace cette origine. Elle déplace la matrice. Elle en réécrit la signification. À sa place, un vide. Une impossibilité, « someplace inside [...] in that vast cavern of organs and scar tissue » (Dunham : 2018a) qui n'est plus, ou plutôt qui se retrouve à vivre autrement, projetée sur la peau, grâce à des centaines de pigments d'encre tracés en lettres cursives. Ainsi, Lena Dunham ouvre non seulement la possibilité d'une mise en récit métamorphosée de la douleur — particulièrement la douleur du bas ventre dit féminin —, mais elle rend surtout possible des interprétations plurielles du corps et du féminin, me rappelant que comme la douleur, ceux-ci n'ont pas à *être* fertiles. Le féminin peut se matérialiser autrement. Il peut signifier différemment, exister au-delà. Pour Lena Dunham, la caverne d'organes et de tissus scarifiés devient le lieu de la possibilité de sa renaissance : « Happy Giving Birth to Myself Day » (2018b), conclut-elle.

6.5 Le cas Notaro : se rire de la douleur

Me voilà à parler de mise au monde, de possibilité de renaissance, alors que je tente justement de déconstruire l'impératif d'une douleur fertile qui serait corrélative à une idée sclérosée du féminin. Qu'aurais-je à gagner à m'inspirer d'une nomenclature de la maternité? Peut-être est-ce pour éviter cet écueil que le sociologue David Le Breton choisit plutôt de parler de métamorphose (2010 : 71)? Il est vrai que, comme pour le réveil brutal de Gregor Samsa¹⁶⁹, les corps métamorphosés par la douleur ou la maladie créent « un avant et un après de l'expérience » (*ibid.* : 247). Ces corps, à l'image de la nouvelle enveloppe cafardesque de Samsa, déplaisent, gênent ou perturbent l'équilibre des vies qui les côtoient. On préfère les ignorer, les écarter ou les soigner — parfois jusqu'à l'acharnement — pour qu'ils retrouvent leur état initial qui, au fond, n'existe déjà plus. Puisque la douleur « amène à se défaire de soi » (*ibid.* : 72), il paraît urgent de sortir de « cette expérience de la désolation » (*ibid.*) qu'est la souffrance pour chercher à se reposséder. Se refaire, le plus rapidement possible, à n'importe quel prix.

¹⁶⁹ Le protagoniste de *La métamorphose*, de Franz Kafka qui se réveille, un matin, transformé en cafard géant.

Or, je crois que l'idée d'une douleur comme métamorphose chez Le Breton gagne à se lire en deux temps, comme c'est le cas chez Franz Kafka¹⁷⁰. Par là, j'entends que, à l'instar de la métamorphose dédoublée du récit kafkaïen, la douleur génère une première métamorphose — physique et morale — qui en cache une seconde, située *par delà* le corps souffrant. Quand on se retrouve pris dans les tenailles de la douleur, on observe son corps se modifier et, avec lui, son esprit et le sens qu'il donne au monde. Mais lorsque cette douleur se montre au lieu de se plier aux impératifs sociaux qui, davantage que la douleur elle-même, causent l'exclusion ou la dépersonnalisation de l'individu, j'aime penser que, à la suite de la première perte de contrôle — à cette entrée en douleur du corps et de l'esprit —, on peut imaginer qu'une deuxième métamorphose, potentielle, se dessine. Et que, cette fois, elle aurait plutôt à voir avec la mise en récit, la performance, l'extériorité de la première, comme Grete pour Gregor. Et que c'est l'une jointe à l'autre, l'une grâce à l'autre, l'une avec l'autre, qu'elles permettraient, justement, un certain retour à soi, sans pour autant que ce retour cherche à rétablir inéluctablement l'état initial; que ce retour puisse former une fin en soi sans nécessairement se faire le moyen, le canal vers l'achèvement d'une fertilité quelconque de la douleur.

Si l'on part du principe de Scarry selon lequel la maladie et la douleur échappent au langage au moment de leur phase la plus aiguë, la réappropriation du « narrative wreck » (Frank, 1995 : 55) qu'est devenu le soi souffrant passe par sa mise en récit, que celle-ci prenne la forme de publications Instagram, de pages de journal intime, de performances, de créations artistiques¹⁷¹... La deuxième métamorphose advient là, au cœur de ces espaces que le psychanalyste Roy Schafer

¹⁷⁰ Dans le livre, la première métamorphose, évidente, est celle que vit de Gregor. Derrière celle-ci, la seconde, moins explicite, est celle qui sous-tend pourtant l'ensemble du récit : celle que traverse le reste de la famille Samsa. Car, dans *La métamorphose*, plus l'état de Gregor se modifie, s'altère, et plus son entourage change, lui aussi : son père, d'ordinairement faible et somnolent, devient énergique, tandis que que sa sœur, âme douce et innocente, s'indépendantise et ne cherche plus à protéger son frère, qui meurt, abandonné, alors que Grete sort de chez elle et reprend contrôle de sa vie. La métamorphose de Gregor donne vie à celle des autres personnages.

¹⁷¹ C'est une idée que développe également Elaine Scarry dans la seconde partie de son livre. Pour elle, devant la déconstruction (« unmaking ») causée par la douleur, il est possible que se génère éventuellement une nouvelle construction (« making »). En d'autres mots, il est possible que l'individu parvienne parfois à se réapproprier la douleur en créant : que ce soit dans l'imaginaire (le « making-up ») ou dans le monde réel (le « making real ») (1985 : 161).

nomme des « self-stories ». Pour lui, les récits de soi¹⁷² ne font pas que simplement décrire le soi. Ils constituent le moyen d'être *à soi* :

In telling these self-stories *to others* we may for most purposes, be said to be performing straightforward narrative actions. In saying that we also tell *them to ourselves*, however, we are enclosing one story within another. This is the story that there is a self to tell something to, a someone else serving as audience who is oneself or one's self... On this view, the self is a telling (Schafer, 1981: 31).

L'acte de se raconter instaure donc une double réaffirmation : réaffirmation d'un lien à l'autre et réaffirmation d'un lien à soi. C'est en ce sens que le récit de la douleur ou de la maladie se ressent, comme l'écrit Dunham, comme une sorte de mise au monde de soi. Puisque la douleur est une crise du soi, « an incertitude that one's self is still there as an audience » (Frank, 1995 : 56), le fait de retrouver la voie vers ce soi-destinataire forme le début d'un renouveau.

La deuxième métamorphose, celle qui suit la métamorphose-interruption, est dès lors une métamorphose racontante qui se situerait *à côté de* : à côté de la douleur, à côté du corps. Un état du soi qui témoignerait de la douleur sans l'ignorer, mais sans la réifier non plus. C'est la mise en scène d'un soi qui n'est pas le soi lui-même, mais un soi *racontant*. Ce qui voudrait dire que, sans forcément se rendre fertile ou utile — deux mots qui, on le comprend désormais, sont problématiques lorsqu'il est question de douleur parce qu'ils deviennent la plupart du temps synonymes de ce qui est socialement acceptable —, la douleur a le potentiel de générer un déplacement, comme c'est le cas avec l'hystérectomie de Dunham. Ce déplacement, telle une seconde métamorphose, naîtrait dans une mise en récit, une mise en expérience de la douleur, et c'est ce qui fait conclure à David Le Breton que, devant la douleur, « lors d'expériences voulues, même radicales, si l'individu en conserve le contrôle il en fait une force de transformation de soi » (2006 : 248).

6.5.1 La maladie comme dispositif humoristique

Pour l'humoriste Tig Notaro, cette transformation passe par l'expérience de la scène. Lena Dunham construit un récit du soi qui s'articule autour de l'exposition de ses cicatrices et de la

¹⁷² Tous récits confondus, pas seulement les récits de douleur.

description des multiples invasions de la médecine sur son corps afin de donner forme aux ravages que l'endométriose cause dans son ventre. Pour sa part, Tig Notaro décide de mener le récit de sa maladie jusque sur les planches. L'humoriste étatsunienne, connue pour son humour pince-sans-rire au ton sarcastique, a l'habitude de se mettre en scène tout en conservant un visage impassible, peu importe le sujet abordé. Son calme et sa nonchalance à la limite du désintérêt font partie prenante du procédé comique qu'elle déploie. Son public est, en quelque sorte, toujours gardé à distance. Or, quand la maladie lui fait perdre toute inspiration créatrice, c'est le fait de risquer l'abolition de cette distance qui lui permet de se remettre au monde. Elle se redonne accès son propre récit : « I felt reborn. Breathing was as easy as doing nothing. I was light and available to life again. I was eager to put myself out in front of an audience [again]. » (Notaro, 2016 : 209)

En 2012, la carrière de Tig Notaro bourgeoise, mais sa vie personnelle se frappe à plusieurs écueils. D'abord, elle contracte une pneumonie. Les antibiotiques qu'on lui administre alors pour combattre la maladie fragilisent si fortement son système immunitaire qu'elle attrape la bactérie C-Difficile qui manque de la terrasser. Après un long séjour à l'hôpital, sa mère fait une chute et meurt subitement des complications. Puis, sa petite amie de longue date met fin à leur relation. À la même époque, Notaro est responsable d'une soirée d'humour appelée *Tig Has Friends* qui a lieu chaque mois au club Largo, à Los Angeles. Devant l'imminence de la prochaine soirée et la visible absence de temps et d'énergie de Notaro pour produire du nouveau matériel humoristique, le gérant du club et ami, Mike Flanagan, lui suggère d'écrire sur ses mésaventures des quatre derniers mois.

Après tout, comme le remarque Regina Barreca, il n'est pas rare que les humoristes féminines se rabattent sur des sujets traditionnellement réservés à la tragédie afin de se réapproprier la souffrance par l'humour. Comme l'autodérision, cette technique peut faire figure de défense : « If you can see, in the most obscured curve of your peripheral vision, the way the situation could be funny, you might just be able to save yourself. » (Barreca, 1991 : 32) Rire de ce qui afflige, oppresse ou blesse semble parfois l'unique réaction possible. C'est un rire de protection, un rire barricade. Ce rire, c'est celui que je retrouve chez Offred, dans *La servante écarlate*, qui — lorsqu'elle réalise le danger que représentent pour elle les rencontres secrètes avec le Commandant — réprime une envie de rire tellement forte, tellement puissante, qu'elle

« bout comme une lave dans [sa] gorge » et menace de lui fêler les côtes (Atwood, 2017 : 247). Ce rire, c'est celui d'Amy Schumer qui décide de rire des pénibles défaillances corporelles de son père, gravement atteint par la sclérose en plaques. L'un de ces moments qu'elle rejoue sur scène sur le mode classique du stand-up est consigné dans son livre. Sous un ton plus intime, elle y raconte comment, un jour où son père l'accompagnait à l'aéroport, il a eu un malaise intestinal fulgurant, causé par la maladie :

When we got [at the airport], I pulled my giant suitcase out of the trunk of the car and navigated the airport entrance without his help. This must have looked strange to other people, seeing this strapping man watch his eighteen-year-old daughter lift and tote her giant suitcase all by herself, but they didn't know he was sick. I didn't really understand the symptoms of the disease, but I did know that it slowed him down, that even if he looked normal he could still be in a lot of pain, unable to do the small physical acts he used to do with ease. [...] We still had ways to go when my dad took a sharp right turn and beelined it to the side of the hall. I stopped walking and turned to see what he was doing. He shot me a pained look, pulled his pants down, and peed shit out of his ass for about thirty seconds. Thirty seconds is an eternity, by the way, when you're watching your dad volcanically erupt from his behind. Think about it now. One Mississippi. That's just one. People quickly walked past, horrified. One woman shielded her child's eyes. They stared. I yelled at one chick passing by, "WHAT?! Keep it moving!" After he had finished, [...] I went in for a top-body hug goodbye. I didn't cry, I didn't laugh, I just smiled and said, "I love you, Dad. I won't tell Mom." I started to walk away from the whole scene when I heard, "I said I'd walk you to the gate!" I turned around to see if he was joking; he was not. To the gate we walked (Schumer, 2016a : 54-55).

Dans une prose tendre, mais désopilante, l'humoriste puise parmi les moments de faiblesse d'une des personnes qu'elle chérit le plus au monde pour susciter le rire de son public. Mais ce mécanisme n'est pas seulement pour le bénéfice de ses fans; c'est d'abord et avant tout une façon d'appivoiser la douleur que représente le fait de voir son père — fort, fier, indépendant — devenir l'ombre de lui-même : « So many parts of these stories are so disturbing that they make me laugh—because it's too much to digest any other way. [...] I look at the saddest things in life and laugh at how awful they are, because they are hilarious and it's all we can do with moments that are painful. » (*Ibid.* : 56) Ce rire, c'est aussi le mien, lorsqu'Amy Schumer répète, sur la scène d'un Centre Bell bondé, un de ces incidents humiliants qu'a vécu son père, et que je ne peux m'empêcher de penser à ma belle-mère, aux fois où j'ai dû, moi aussi, prendre soin de son corps qui refusait de s'en tenir aux limites convenables à cause de cette maladie affreuse qui le

transforme en instrument de sa propre destruction. Ces rires ne sont pas que des rires. Ils se situent à l'intersection d'un sentiment d'impuissance, d'un grand soulagement et d'une connivence entre initiées. Qu'un tel rire prenne la forme de quelque chose qui craque et qui se casse à l'intérieur du corps (Atwood, 2017 : 246), qu'il éclate, libéré, dans les gradins d'un amphithéâtre montréalais ou qu'il flotte sur le visage, sous la forme d'un sourire mi-amer, c'est un rire qui naît de la douleur tout en aidant à la rendre tolérable.

Or, Tig Notaro, constamment interrompue par la maladie et la souffrance depuis sa pneumonie, n'arrive pas à trouver la part de rire dans cette douleur : « There was a part of me that was a little offended that he [Mike Flanagan] would think that there was humor in this. Where is the humor? I just didn't get it. » (Goolsby et York, 2015 : 00:19:38) Puis voilà qu'à quarante-huit heures de la soirée d'humour au Largo, son médecin, qui lui avait fait passer des examens de routine, lui apprend qu'elle souffre d'un cancer du sein bilatéral. À partir de cet instant, devant l'absurdité des malheurs qui s'enchaînent, mais surtout devant l'expérience de la perte de langage ultime que constitue la possibilité de sa propre disparition, la seconde métamorphose s'enclenche chez Notaro :

I was sobbing on the sidewalk. I love stand-up so much. I wanted to do it one more time. Maybe that seems utterly insane, but as soon as I was diagnosed with cancer, everything came over me as funny. And I got a sense of humor cause it was so ridiculous. And so I just started writing (*ibid.* : 00:21:38).

C'est ainsi que deux jours après son diagnostic de cancer, Tig Notaro monte sur scène et prononce les mots introductifs du nouveau récit de sa douleur : « Good evening, hello! I have cancer, how are you? Is everybody having a good time? I'm diagnosed with cancer. » (*Ibid.* : 00:21:56) Elle se tait, laisse un temps de silence. Habitué à son humour décalé, le public s'écroule de rire. Puis le malaise s'installe graduellement dans la salle. Certains spectatrices et spectateurs toussent, d'autres chuchotent. Les gens commencent à douter : est-ce une blague? Tig Notaro les rassure, sarcastique : « It's okay. It's okay. It's gonna be okay. It *might* not be okay. But I'm just saying: *you're* gonna be okay. » (*Ibid.* : 00:22:31) Les rires reprennent de plus belle. La douleur est performée, la dure réalité de sa mort potentielle mise en scène.

En se servant de sa maladie comme mécanisme humoristique, Tig Notaro parvient à récupérer un certain contrôle sur sa vie en constante interruption depuis quatre mois. Jointe au rire, la douleur s'envisage simultanément comme une menace, mais aussi comme le bouclier pour se protéger de ses assauts : « Laughter occurs when you regain your sense of perspective, when you defuse a situation the way you'd defuse a bomb. » (Barreca, 1991 : 33) Sur scène, Notaro devient la démineuse de sa douleur. Durant l'heure qui suit, se tournant vers ses souffrances récentes, Tig Notaro improvise presque la moitié du matériel qu'elle livre à son public, charmé. Une grande partie de son monologue n'a pas été prévu. Il n'a pas été manipulé, modifié, altéré, filtré. Ensemble, l'assemblée et elle dessinent une nouvelle façon de performer la douleur. Au fil du récit de l'humoriste, certaines personnes se mettent à pleurer. À travers leurs émotions, Notaro se rend compte qu'elle se redonne droit aux siennes : « It was very intense, because it was also reflecting back at me. Like, this is really happening *to you*. » (Goolsby et York, 2015 : 00:22:44) En s'adressant à son public, c'est elle-même qu'elle retrouve comme public de sa propre histoire. Ce soir-là, entre les quatre murs du Largo, la douleur n'a pas fini d'advenir. Ce n'est pas un évènement du passé que tenterait d'articuler Notaro. Au contraire, elle se tient directement au point de pivot entre l'avant et l'après. Et pourtant, déjà, elle invente une façon de faire exister la douleur *pour* quelqu'un d'autre qu'elle, ce qui me force à repenser l'affirmation de Scarry qui veut que la douleur n'ait pas de référent. En fait, pour Tig Notaro, on pourrait dire que c'est l'inverse : la maladie devient réelle, concrète, voire envisageable, à partir du moment où elle trouve le chemin de l'humour, de la scène, et qu'elle se met à exister par et pour le public.

Ce faisant, Tig Notaro donne un visage à la belle formulation de Arthur W. Frank qui dit que si « in the beginning [there] is an interruption », alors « telling an interrupted life requires a new kind of narrative » (1995 : 58). Si le commencement se déplace, si l'origine n'est plus celle qu'on croyait, si au commencement il n'y a plus le Verbe — il n'y a plus de verbes —, mais qu'il n'y a que la douleur, alors forcément, il faut accepter d'en recommencer le récit afin que se dessinent de nouvelles façons de le déplier vers l'autre et vers soi. Voilà ce que continue d'explorer Notaro dans son parcours humoristique. Après ce spectacle fondateur au Largo, elle subit une double mastectomie, puis traverse une longue rémission. Quand Notaro est apte à remonter sur scène, elle choisit de retourner sous les éclairages du Largo, lieu d'où elle a puisé sa

renaissance, où Sarah Silverman, collègue et complice, la présentera d'ailleurs ainsi au public fébrile : « God, I remember the day she was born. The doctor just put her on my belly, covered in all that goop, and I just said: “Tig. I’ll call her Tig.” » (Goolsby et York, 2015 : 1:21:12) Tig n’a pas terminé de se remettre au monde.

6.5.2 Corps imparfait, corps libéré

Dans les mois qui suivent, elle écrit un spectacle, *Boyish Girl Interrupted*, dans lequel elle plonge sans aucun compromis vers cette idée d’une nouvelle narration. Adoptant un ton plus personnel que pour ses spectacles précédents, elle parle de ses débuts humiliants en humour, de sa fiancée, de sa famille, de sa double mastectomie sans reconstruction chirurgicale. Puis, vers la fin du spectacle, elle raconte un passage à la sécurité d’un aéroport, après sa mastectomie. Elle avoue au public qu’avant l’intervention chirurgicale, déjà, il arrivait souvent que les gens la confondent avec un homme dans des cadres officiels comme celui-ci. Si une telle confusion ne lui posait pas problème auparavant et qu’elle se contentait de réajuster le tir, elle confie combien, ce jour-là, elle prend un plaisir renouvelé à observer en silence le désarroi d’une agente de sécurité chargée de lui faire une fouille par palpation. Jouant le rôle de l’agente et d’elle-même, Notaro mime les gestes de l’agente, dont le protocole de sécurité exige qu’elle circoncrive bien le buste afin de vérifier qu’aucun danger ne s’y dissimule, pendant qu’elle demeure impassible, sans dire un mot. Devant son public hilare, Notaro continue d’imiter les allées et venues de l’agente qui, à trois reprises, retourne vers son superviseur pour valider auprès de lui qu’elle est bien en train d’examiner une femme. Puis, le sketch tirant à sa fin, Notaro déclare, d’un ton posé, presque monocorde : « And the thing is... I knew exactly what was happening. I knew that all I needed to do was speak... And then she would know that *I was female*. But I just did not want to help her out... [long silence] at all. » (2015 : 33:49, je souligne) Habitée de jouer sur son androgynie en spectacle, Notaro pousse encore le jeu plus loin. Elle ne dit pas « *I am female* », mais bien « *I was female* », non pas pour suggérer la perte de son identité de genre depuis l’opération, mais plutôt pour souligner l’absurdité d’avoir à en prouver une à autrui — constamment — quand soi-même, on n’y accorde que peu d’intérêt. Sans seins à exhiber comme preuve de sa féminité, comme Dunham-sans-utérus, elle est dorénavant devenue une femme dont le corps échappe aux normes du féminin, un corps « hors-norme », un féminin qui se décline à l’imparfait de l’indicatif. Notaro

n'a pas besoin d'être ou ne pas être « le-féminin », mais l'agente, elle, a besoin d'identifier des signes évidents de cette identité, de ce féminin désormais imparfait. C'est en ce sens que Kathleen Rowe comprend l'androgynie comme une forme d'ingouvernance. En se plaçant ni d'un côté du spectre ni de l'autre, le corps androgyne — comme la douleur — échappe au langage : « it is an “impossible referent” that collapses upon closer scrutiny [...], a site of condensation for all those instances when the certainty in our identity wavers under the constant pressure of something hidden but not forgotten. » (1995 : 143) Alors, devant l'inquisition de l'autorité — l'agente de sécurité —, l'humoriste décide de ne pas parler. De ne rien faire. Comme Bartleby, le personnage d'Herman Melville, qui « ne préfère ne pas », Notaro se tait. Comme lui, plutôt que d'aider l'autorité en agissant d'une quelconque manière, elle reste là, apathique. Elle se tient sur scène comme elle se tient à l'aéroport, les bras ballants, les yeux grands ouverts, atone. Elle attend. Elle ne fait rien et parce qu'elle ne fait rien, elle s'ingouverne. Elle résiste aux discours qui instrumentalisent le corps dit féminin en lui dictant son apparence et ses attributs, les mêmes qui exigent de lui qu'il se reconstruise s'il subit une altération, une déformation, afin qu'il continue de s'inscrire dans la norme requise.

Fin du sketch. Notaro remercie le public. Les projecteurs chauffent la scène. A-t-elle chaud? Qui sait, mais elle retire, mine de rien, son veston et l'accroche au pied de micro juste derrière elle. Bon public, quelques personnes sifflent, pour l'encourager à aller un peu plus loin, comme on le fait pour les effeuilleuses ou les femmes, dans la rue, dont on se permet de commenter le corps et l'apparence. Tig Notaro, consciente de l'ironie que représentent ces sifflements de désir devant un corps amputé des appareils qui les attirent d'ordinaire, rétorque : « Do not tempt me. I will do it. I will. I will. » (2015 : 35:04) Puis, lentement, en détachant chaque mot d'une pause : « Guys... Guys, no. Of course I'm not gonna take my shirt off. No. » (*Ibid.*) Et pendant qu'elle dit cela, entre chaque silence, elle déboutonne un à un les boutons des manches, puis ceux du devant de la chemise. La peau du torse apparaît entre les deux pans de tissu blanc. Le public continue de siffler. Puis, toujours sans laisser paraître d'émotion, comme un anti-effeuillage, Notaro retire sa chemise et la pose nonchalamment par-dessus son veston, comme une peau qu'on aurait retournée, exposée à l'envers. Quelque chose dans son geste me fait penser à cette théorie médicale qui a tenu lieu de vérité durant des milliers d'années selon laquelle le vagin était

compris comme un pénis intérieur, dont les grandes lèvres auraient été le prépuce; l'utérus, le scrotum et les ovaires, les testicules, comme si les femmes n'étaient que des hommes, virés à l'envers (Norman, 2018)¹⁷³. Notaro fait quelques pas sur la scène, feignant de trouver l'inspiration pour le prochain segment. La foule applaudit, siffle, rit. Notaro garde un visage neutre, à son habitude. Une fois de plus, elle ne *fait* rien. Puis, elle reprend, flegmatique : « So. I'll tell you. I am afraid to fly. » (2015 : 36:10) Le public s'écroule de rire, devant l'absurdité de la situation pendant qu'elle se justifie, affectant de ne pas saisir ce qui fait réellement rire l'assemblée : « I am. Laugh all you want. » (*Ibid.*) Et s'ensuit un sketch sur une mésaventure en avion qui n'a aucun rapport avec ce qui vient — et qui continue — de se dérouler sur scène.

Elle se tient là, le torse nu, ses cicatrices saillantes sous les projecteurs de la salle. Son corps devient le témoin d'une perte, d'un vide, qui force, comme Dunham, le déplacement. Notre déplacement. Ici, ce déplacement prend la forme de l'oubli, du retour vers la banalité. Comme l'humoriste ne revient pas sur l'incident et qu'elle nous amène vers un terrain différent, qu'elle nous fait rire d'autre chose, on ne voit plus ce qui est devant nous. On oublie. On ne voit plus la douleur, la chirurgie, les traces, la fragilité, la peur, la possibilité de la mort, la soi-disant perte du féminin. Tout disparaît, en dépit des lumens dont est baigné le corps de l'humoriste. Et derrière cette disparition, comme un rappel de l'artifice qui vient de nous subjugué, le pied de micro, avec sa peau de tissu retournée, reste là, témoin silencieux de la métamorphose, à nous dire, à son tour : ce n'est pas ça qui compte, regardez au-delà. Ce faisant, Tig Notaro offre un nouveau récit. Et celui-ci n'en est pas juste un — puissant — de réaffirmation et de réappropriation du soi devant la maladie. En puisant au potentiel comique de la tragédie, Notaro non seulement montre qu'il est possible de rire de ce qui nous accable, mais elle détourne son attention d'une des images les plus vendues et les plus objectivées de la culture à laquelle elle appartient : celle du corps de la femme nue dans la culture pop. Durant plus de vingt minutes encore, elle continue d'enchaîner

¹⁷³ Pierre Bourdieu y fait d'ailleurs allusion dans *La domination masculine*, citant à cet effet les travaux de Marie-Christine Pouchelle (1983). En revenant sur ce passé médical, Bourdieu rappelle que la « définition sociale des organes sexuels, loin d'être un simple enregistrement de propriétés naturelles, directement livrées à la perception, est le produit d'une construction », ce qui fait qu'on tente de « trouver dans le corps de la femme la justification du statut social [qu'on] lui assigne au nom des oppositions traditionnelles entre l'intérieur et l'extérieur, la sensibilité et la raison, la passivité et l'activité » (1998 : 29).

des numéros humoristiques. En présentant sans gêne sa peau meurtrie et sa poitrine manquante à son public, Notaro le force à déconstruire une image préexistante, sexualisée, réconfortante et binaire du corps féminin. Ses cicatrices flamboyantes dans la lumière crue des projecteurs, elle se rend vulnérable, mais est pourtant plus puissante que jamais.

Au moment des salutations d'usage pour signaler la fin du spectacle, le public se lève d'un trait, lui offrant une longue ovation. Affectant d'être gênée devant tant de reconnaissance, elle dit, faussement humble : « Please be seated. I'm just a person. Touch me. » (*Ibid.* : 52:44) Toujours torse nu, elle parcourt alors la scène de gauche à droite, tendant sa main et le bras entier aux gens des premières rangées, redemandant encore et encore qu'ils la touchent. Posant un geste très intime, elle leur offre le contact de sa peau et expose les marques de l'opération sur elle sans le filtre rassurant de la distance que procurent la scène et l'éclairage contrôlé. *Je suis juste une personne*. Elle accepte que le public la scrute de près; elle insiste pour que les mains se posent sur sa peau. Elle veut qu'elles entrent en contact et comprennent cette peau, cette *personne* qui n'a pas à être féminine ou masculine ou, du moins, qui ne l'est pas moins ou plus en fonction de son corps. Puis, Notaro quitte la scène, sans un mot de plus, laissant derrière elle le pied de micro qui reste seul sur scène, comme un pantin vidé de sa substance. Retour au noir.

6.6 Le cas Gaga : performer le trauma

De ce veston que l'on retire pour montrer le corps féminin désormais hors-norme et que l'on abandonne derrière comme une vieille peau inutile, il n'y a qu'un saut à faire jusqu'à celui, démesuré, qu'arbore Lady Gaga en octobre 2018, au vingt-quatrième gala Women in Hollywood, qui est organisé par le magazine *Elle* chaque année. Ce soir-là, Lady Gaga, dont les apparitions publiques sont toujours plus travaillées les unes que les autres¹⁷⁴, traverse le tapis rouge vêtue d'un costume grisâtre surdimensionné à la coupe résolument masculine, qui fait partie de la collection du printemps 2019 de Marc Jacobs. La pièce de haute couture est métamorphosée.

¹⁷⁴ Alors que de nombreux artistes de la chanson pop commencent leur carrière en proposant une image qui se veut plus authentique, voire ingénue, pour ensuite, dans un deuxième temps, construire une persona plus travaillée (pensons à Katy Perry, Taylor Swift ou Miley Cyrus), Lady Gaga a travaillé dans le sens inverse : elle a commencé avec le personnage. Depuis que Lady Gaga est entrée avec fracas sur la scène pop à l'été 2008 avec la parution de l'album *Fame*, il n'y a pas une entrevue, une performance, une apparition publique qui n'ait pas été savamment calculée ou précautionneusement mise en scène.

Présenté durant différents défilés, le complet gardait des traces du féminin : les mannequins portaient le veston ouvert pour que la taille puisse être délimitée d'une ceinture ou agençaient l'ensemble d'accessoires « féminins » (voilure, bijou, strass, pochette, taffetas, etc.). Pas cette fois. Les bras, les jambes et la taille de la star disparaissent sous des cascades de tissu banal pendant qu'elle pose pour les caméras, les mains négligemment glissées dans les poches du veston. Ses cheveux sont tirés vers l'arrière, enroulés dans un chignon bas; son maquillage, discret. Elle n'arbore aucun bijou, pas même un petit diamant à l'oreille. Gaga a réduit au maximum les marques de ce qui pourrait faire d'elle une femme à Hollywood, paradant sur un tapis rouge. Sous le costume, là où se trouverait d'ordinaire la chemise pour un homme, sa peau apparaît, souveraine, exacerbant l'impression que le vêtement, disproportionné, est la peau d'un autre, enfilée comme un trophée, sinon comme une mise en garde. Au moment de monter sur scène pour accepter le prix qui lui est offert ce soir-là, elle explique son habillement :

As I tried on dress after dress, getting ready for this event, *one tight corset* after another, one heel after another, a diamond, a feather, thousands of beaded fabrics, and the most beautiful silks in the world... To be honest, I felt sick to my stomach. [...] After trying on ten or so dresses, with this sad feeling in my heart that all that would matter was what I wore to this red carpet, I saw an oversized Marc Jacobs suit buried quietly in the corner. I put it on to a resounding view of eyes glazing at me in confusion. « But the Rodarte was so beautiful, » one said. « But the Raf Simons for Calvin Klein was so stunning on you, » said another. « What about the Brandon Maxwell, what about the Dior? » Lots of questions. They were all dresses (Elle, 2018 : 04:35, je souligne).

Quand je découvre la vidéo de son discours parce qu'un ami me l'a envoyée, je pense immédiatement à Satine et à la scène de *Moulin Rouge* dans laquelle elle chante le medley de « Diamonds are a girl's best friend » de Marilyn Monroe et de « Material Girl » de Madonna. « Tiffany! Cartier! », lance-t-elle, comme un écho à la série de designers que Gaga décline elle aussi. Je la revois, perchée sur son trapèze dans les hauteurs du cabaret, dominant une mer d'hommes en costumes noir et blanc, plus indifférenciés les uns que les autres qui la suivent avidement des yeux pendant qu'elle tournoie au-dessus de leur tête. « Here we are now, entertain us », clament-ils, gourmands. Aux nuées d'hommes venus voir performer le diamant brut du Moulin Rouge, Satine offre sa taille parfaite, sculptée au corset; Lady Gaga dissimule la sienne sous de larges pans de tissus gris. Je pense alors à un article lu je ne sais plus où dans lequel

Nicole Kidman confie s'être cassé une côte durant le tournage du film de Baz Luhrmann, à force d'essayer de rentrer dans des corsets trop étroits parce qu'elle rêvait d'avoir une taille de 18 pouces comme Vivien Leigh dans *Gone with the Wind*. Voilà que la première femme inaimable que j'ai aimé revient me hanter jusque dans le souvenir de Satine que je retrouve dans le discours de Lady Gaga que j'écoute, blottie dans mes couvertures, un matin froid d'automne. De Scarlett O'Hara, à Satine, à Lady Gaga, en passant par Tig Notaro, se dessine une série de femmes qu'on aimerait mieux disposées là, comme les perles d'un collier niché dans un écrin de velours, bonnes à servir de parures pour une conception figée de la féminité, bonnes à servir de rappel que, dans notre société, il est convenu « that one side will endure a great deal of discomfort and pain for the other's pleasure and delight. And we've all agreed to act like that's normal, and just how the world works. » (Loofbourow, 2018b) Mais elles ne sont jamais que de parfaites petites perles immobiles et rangées, étouffant dans leur inconfort. Parfois, elles sont aussi le gâteau de fête éclaté sur le plancher après une soirée trop arrosée, comme l'écrit Dunham de son utérus, tout sauf belles et parfaites : Scarlett manipule, Satine ment, Tig Notaro ne dit rien et Lady Gaga excède, amplifie, déforme :

We are not just objects to entertain the world. We are not simply images to bring smiles or grimaces to people's faces. We are not members of a giant beauty pageant meant to be picked against one another for the pleasures of the public. We, women in Hollywood, we are voices, we have deep thoughts and ideas and beliefs and values about the world. And we have the power to speak and be heard and fight back when we are silenced (Elle, 2018 : 05:26).

Comme Satine, Lady Gaga a longuement gardé un secret bien caché derrière le faste de ses costumes. Comme Satine, elle souffre. Ce soir-là, en refusant de choisir parmi toutes les robes qui lui sont offertes et d'endosser plutôt un veston surdimensionné — « an oversized men's suit made for a woman, not a gown » (*ibid.* : 07:43), dit-elle, soulignant toute l'ironie de son habillement —, Lady Gaga trouve non seulement une nouvelle manière de dénoncer les gestes pérennes imposés aux femmes à Hollywood qui les oblige à souffrir de beauté, mais surtout, elle décide de revêtir la peau de l'universel — cet homme ordinaire, ce monsieur Tout-le-Monde — pour se donner droit de parole, pour être écoutée comme un homme, semble-t-elle nous dire : « I had a revelation that I had to be empowered to be myself today more than ever. To resist the standards of Hollywood,

whatever that means. To resist the standards of dressing to impress. To use what really matters: my voice. » (*Ibid.* : 09:54)

6.6.1 *The show must go on*

Quelques mois plus tôt, en septembre 2017, Lady Gaga présente au Festival international du film de Toronto le documentaire *Five Foot Two*, réalisé par Chris Moukarbel. Sur Twitter et durant les conférences de presse entourant la première du film, la star nomme pour la première fois la maladie invisible qui la fait souffrir en silence depuis dix ans : fibromyalgie. Dans le documentaire, elle apparaît dénudée, dépouillée de ses masques habituels. Certes, une certaine attention demeure accordée à la partie glamour de sa vie de chanteuse à la renommée internationale : on la voit se préparer pour des prestations, entourée d'un essaim de professionnels, tourner un vidéoclip plus grand que nature, enregistrer des chansons avec les meilleurs producteurs, fouler des tapis rouges bombardée par les flashes des paparazzis. Mais, la plupart du temps, c'est sans artifice qu'elle est présentée à l'écran. D'ailleurs, le traitement du documentaire — gros plans, caméra à l'épaule, mise au point hésitante, interventions du réalisateur — participe à accentuer cette aura d'ordinaire, ce retour vers le commun. Dès la première scène, on comprend que le parti pris du documentaire est de nous immerger dans le quotidien créatif et émotif de Lady Gaga : on y voit la star dans des vêtements d'intérieur en train de nourrir ses chiens, de cuisiner avec les siens et de discuter des tensions qu'elle vit avec son petit ami. Elle regarde directement la caméra, s'adresse visiblement au réalisateur et dit : « I'm just in a different time in my life, now. I just don't like... I just like... I don't know. I just feel like my threshold for, like, bullshit with men is... it's just—I don't have one anymore. I just don't care. » (Moukarbel, 2017 : 00:02:26) Mais le ton est réellement donné dans la scène suivante, alors qu'on la retrouve couchée sur une table de massage, dans une grande chambre spacieuse, pendant qu'une thérapeute tente d'alléger des spasmes et crampes causés par une vieille fracture à la hanche faite durant la tournée *Born this Way*, trois ans auparavant. Les plans se resserrent : les mains de la thérapeute qui travaillent la peau de son bassin, les grains de beauté sur son épaule, ses yeux rougis, son visage entièrement dépouillé de maquillage. À partir de cet instant, la douleur ne quitte plus l'écran. Au fil du documentaire, Lady Gaga pleure, elle doute, elle pique des crises, elle fume du cannabis pour atténuer ses douleurs. Le documentaire montre une Gaga

aux cheveux parfois sales, dépeignés, le visage souvent sans artifices; vulnérable. Même quand elle parle de musique ou d'écriture, elle puise au registre de la douleur : « They say sometimes it's like open heart surgery, you know? Making music. Every time, it's invasive. » (*Ibid.* : 00:07:47)

Pourtant, dans les nombreux articles, résumés et autres critiques entourant la sortie du film, la douleur est rarement abordée. Tous s'entendent pour dire que la trame narrative du documentaire se centre surtout autour de la promotion de son nouvel album — *Joanne* — et de sa préparation en vue du spectacle de la mi-temps du cinquante et unième Super Bowl. À les lire, il s'agirait surtout d'un gros coup de pub : « There are moments of revelation and self-reflection dressed as a compelling pitch for the present chapter and ones to come. But not nearly enough of them, as *Five Foot Two* never quite shakes the feel of a longform advert for Gaga's new phase that's preaching to the converted. » (Graham, 2017) Une telle lecture ne fait pas fausse route, bien sûr, puisqu'il est question de Lady Gaga. Au risque de me répéter, je ne crois pas qu'il existe une manifestation publique de la *mother monster*¹⁷⁵ qui ne soit pas savamment étudiée à l'avance. Tout est calculé — des costumes à la gestuelle en passant par l'environnement choisi — pour que chaque apparition, chaque production, chaque spectacle s'insèrent de façon cohérente dans la construction globale de la persona « Lady Gaga ». Mais une telle lecture fait fi du point central du documentaire, selon moi. Elle ignore ce qui se ficelle réellement, au-delà du personnage et en dépit du spectacle. « The show must go on », dit le propriétaire du Moulin Rouge à Satine, qui se meurt. *Five Foot Two* montre que, au contraire, parfois, le spectacle déraile sérieusement. Malgré cela, un trop petit nombre de ces articles parlent de la douleur, trop peu relèvent ce fil rouge qui déchire pourtant l'ensemble du récit de ses ondes lancinantes; un trop grand nombre font l'impasse sur la fracture constante que cause la douleur chronique dans la vie de la chanteuse. Ils la dépeignent de manière anecdotique, présente dans le récit en compagnie d'autres éléments de la trame narrative de sa carrière. Davantage, ils comprennent la douleur tel un mécanisme parmi d'autres utilisés par la chanteuse pour se « rendre vraie » afin de mieux se vendre. Car voilà ce

¹⁷⁵ Surnom que les fans de Lady Gaga lui donnent, en écho avec le surnom « Little Monsters » qu'elle a commencé à leur donner en 2009.

qui motive de telles lectures : décider, soupeser, évaluer, quantifier si Lady Gaga, reine des masques, de la représentation et de la mise en scène, est — enfin — authentique.

Je continue à croire que c'est mal poser la question, surtout si celle-ci est énoncée depuis l'univers du show-business et du spectacle. Au-delà de ce qui paraît vrai ou de ce qui sonne faux; au-delà des éléments qui participeraient d'une mise en scène orchestrée par Gaga ou de ceux qui brosseraient un portrait véridique de sa personne... ce qui m'intéresse, m'interpelle, ce qui me semble pertinent dans le cadre d'une réflexion sur la douleur comme manifestation de l'intime, c'est ce qui se tisse finement dans le récit que proposent ensemble Moukarbel et Lady Gaga. Il y a fort à parier que, si le récit de la douleur est une fois de plus relégué au second plan, c'est parce qu'il est énoncé depuis le féminin avant d'être énoncé depuis la célébrité. Car avant d'être une de ses célébrités montantes, Lady Gaga reste d'abord — invariablement — une femme aux yeux de l'industrie. Ce n'est donc pas innocemment qu'au fil du documentaire, deux éléments sont constamment ramenés l'un à l'autre : à répétition, l'aliénation que la douleur fait subir au corps est reliée à celle que l'abus de pouvoir fait subir à l'esprit. Dans *Five Foot Two*, pouvoir et douleur ne sont jamais disjoints.

6.6.2 « I'm not a receptacle for your pain » : trauma, douleur et pouvoir

S'intéressant aux effets de la torture, Elaine Scarry en vient à réfléchir aux rapports qui existent entre douleur et pouvoir. Elle distingue trois moments clés durant un épisode de torture qui cimenter ces rapports : d'abord, l'infliction d'une douleur toujours grandissante, toujours plus intense; puis, l'objectivation, par le torturant, de la douleur vécue subjectivement par le torturé (à savoir le moment où la douleur devient apparente pour quelqu'un d'autre que celui la ressentant); et finalement, le déplacement des signes rendus visibles de cette douleur objectivée en impression de pouvoir. Par cela, Scarry entend que la douleur objectivée est perçue et interprétée non pas comme une douleur en soi, mais plutôt comme une preuve de la « réalité incontestable » du pouvoir du régime, processus que Scarry appelle « analogical substantiation » (1985 : 51), c'est-à-dire que le régime oppressif légitime ses abus de pouvoir par (ou grâce aux) signaux de douleur que lui renvoie le corps de l'oppressé. Le contexte — précis — de la torture dépeint par Scarry, dans lequel bourgeoise cette étroite relation entre pouvoir et douleur, se retrouve sans peine dans

d'autres contextes — plus universels — où la douleur sert de justificatif aux actions. D'ailleurs, n'y a-t-il pas un peu de cela dans le *il faut souffrir pour être belle?*

Toujours est-il que, pour Gaga, l'univers sexiste de la musique pop fonctionne un peu de la même manière. Dans une scène où on la voit fumer un cigarillo à l'extérieur, assise au sol, en compagnie d'un musicien du studio où elle est en train d'enregistrer son prochain single, elle s'insurge :

When producers, unlike Mark, start to act like they're the one... You know, "You'd be nothing without me." For women, especially. It's those men... They have so much power that they can have women in a way that no other men can. Whenever they want, whatever they want, the cocaine, the money, the champagne, the girls, the hottest girls you've ever seen. And then, I walk in the room and it's like... Eight times out of ten, I'm put in that category. And they expect from me what those girls have to offer, when that's just not at all what I have to offer in any way (Moukarbel, 2017 : 00:10:54).

La mécanique que dénonce Gaga est bien huilée. Les jeunes premières sont mises à l'épreuve par des imprésarios qui sont responsables de les faire souffrir pour les préparer aux duretés du milieu du show-business. À travers les tourments qu'ils occasionnent chez leurs ouailles, ils ressentent une rétribution claire de l'importance de leur position et de leur rôle dans les carrières qu'ils supervisent¹⁷⁶. Le montage du documentaire entrecoupe le monologue ému de Lady Gaga avec des images où on la voit circuler dans le studio, un ordinateur portable ouvert à la main. Elle se déplace difficilement, doit se frayer un chemin entre des attroupements d'hommes — d'autres musiciens ou des producteurs, sûrement — qui ne la regarde pas passer. La scène fait image. Gaga semble si petite, du haut de ses cinq pieds deux, seule femme entourée de tous ces hommes. Le documentaire revient sur Gaga, qui termine son cigare et conclut : « That's not why I'm here. I'm not a receptacle for your pain. You know what I mean? I'm not just a place for you to put it. » (*Ibid.* : 00:11:22)

¹⁷⁶ D'ailleurs, cette dynamique atteint son paroxysme dans le cas judiciairisé qui a opposé Kesha à son impresario, Dr. Luke, en 2014. En déposant une poursuite au civil contre Dr. Luke pour violences sexuelles et psychologiques, Kesha brise l'engrenage reliant douleur et pouvoir : elle enraye l'objectivation des douleurs qui lui ont été causées pour les resubjectifier dans l'espace public. Elles se les réapproprie. Mais le système de justice est aussi un espace déficient en matière de gestion de violences sexuelles. Bien que le combat de Kesha génère de fortes réactions d'empathie sur les réseaux sociaux, en 2017, une juge rejette ses demandes. En 2018, Dr. Luke la poursuit à son tour pour diffamation.

For you to put it. Ce « it » a beau référer à la douleur que la star nomme dans la phrase précédente, je ne peux m'empêcher d'y entendre davantage. J'y lis l'expression « to put out », ce qu'on dit des filles qui s'offrent sexuellement, une formulation qui s'utilise surtout à la négative, pour juger, pour rejeter, celles qui refusent, justement, de « put out ». J'entends aussi dans ce « it » tout ce qui accompagne trop souvent les abus de pouvoir entre dominants et dominées, comme lorsque l'on dit des victimes d'agressions sexuelles que *they were asking for it* (elles l'ont cherché). Lady Gaga, qui a commencé à témoigner publiquement d'abus sexuels subits dans le passé, me semble lancer par ce « it » une accusation multiple. Soudain, on ne sait plus très bien de quoi elle parle, ni de qui ou de quoi elle se garde d'être le réceptacle. Et par ce flou, elle se donne le droit de tout repousser en bloc : elle ne sera pas le réceptacle des impératifs de beauté du milieu dans lequel elle évolue, elle ne sera pas le réceptacle des crises de pouvoir des hommes qui l'encerclent comme des vautours, elle ne sera pas le réceptacle de celui qui aura imposé son corps au sien, jadis.

Chez Lady Gaga, si pouvoir et douleur sont intimement reliés, c'est parce qu'ils viennent se raccrocher à la fois à l'expérience du trauma et à celle de la célébrité. David Le Breton rappelle que sans être chronique, la douleur inflige déjà un « avant » et un « après ». Sans être chronique, la douleur génère une mise à distance avec le soi. Mais quand elle dure, se poursuit sans s'interrompre, quand elle devient une épreuve permanente, la douleur prend l'aspect d'une « expérience traumatique, elle submerge les défenses contre l'angoisse, elle rompt la confiance ontologique avec le monde et avec soi-même » (Le Breton, 2010 : 144). À l'instar de l'évènement traumatique, la douleur devient le voile qui recouvre tout — les interactions, les perceptions, les décisions, le présent et l'avenir — et force une forme de mise en deuil du soi parce les significations habituelles qui le rattachent au monde sont rompues pour de bon; « le corps est un autre que soi. Le mal est blotti paradoxalement au creux de soi, mais il est impossible de se reconnaître en lui. » (*Ibid.* : 48)

Five Foot Two atteste de cette expérience traumatique de la douleur chronique causée par la fibromyalgie, mais le fait en la posant constamment en parallèle avec la mise à distance de soi et du corps qu'entraîne le rythme effréné de la célébrité. À de nombreuses reprises, Gaga nous est montrée comme ne s'appartenant plus, comme étant étrangère à son corps, à la fois à cause de la

douleur chronique *et* à cause de ce qui est attendu qu'elle fasse pour maintenir son image. Je pense d'abord à ces deux scènes, présentées côte à côte : Dans la première, Lady Gaga pleure de douleur dans son appartement new-yorkais. Elle hoquette, perd ses mots et se cache le visage, inquiète d'avoir l'air pathétique. Quand la douleur s'estompe un peu grâce aux soins de maints thérapeutes et assistants papillonnant autour d'elle, elle reconnaît que, sans l'aide rapide et compétente à laquelle son statut social lui permet d'accéder avec facilité, elle serait complètement démunie :

I just think about other people that, like, have maybe something like this, that are struggling to figure out what it is, and they don't have the quick money to have somebody help them. Like I don't know what I'd fucking do if I didn't have everybody here to help me. What the hell would I do? (Moukarbel, 2017 : 00:42:16)

Immédiatement après cette scène, on observe la star se préparer à une performance. Ce qui est frappant, dans l'une et l'autre des scènes, c'est le nombre de personnes qui touchent, manipulent, dirigent le corps de Gaga, pendant que, elle, elle reste là, n'ayant que sa voix pour se garder à soi. D'un côté, des thérapeutes qui massent, compressent, bougent des membres; de l'autre, des coiffeurs et maquilleuses qui brossent, lissent, sèchent, retouchent, structurent.

Ce parallèle atteint son apogée dans une scène où la chanteuse a rendez-vous chez une soignante quelconque qui lui propose un traitement alternatif pour ses douleurs chroniques. Gaga, assise sur une table d'examen, porte une jaquette en papier bleu pâle qui est ouverte dans le dos, laissant paraître des restants de traitement de massothérapie par ventouses. La caméra, en gros plan sur l'épiderme, nous dévoile tatouages, cicatrices et ecchymoses. La chanteuse discute de ses symptômes avec une spécialiste en sarrau, quand une voix hors champ intervient : « We have to get ready for this interview. » (*Ibid.* : 01:11:10) S'ensuit un plan serré du haut du torse de Gaga qui nous est montrée de profil. Devant elle, des mains s'affairent à uniformiser son teint à l'aide d'une poudre; derrière elle, d'autres mains dessinent de petits « x » sur le haut du dos, là où, dans quelques instants, une aiguille percera l'épiderme pour injecter un remède (*ibid.* : 01:12:11). Lady Gaga reste là, les yeux fermés, dépossédée de son corps : « Who gets their makeup done while they're getting a major body treatment? » (*ibid.* : 01:11:45) lâche-t-elle, dégoûtée. Elle ne s'appartient plus. Au même instant, elle apprend qu'elle a aussi perdu le contrôle sur son art, que son nouvel album a été piraté et qu'il circule sur Internet, alors qu'il n'a pas encore été

officiellement lancé. Le Breton et Scarry soulignent tous deux qu'une des façons de donner substance à la douleur est d'user de métaphore, de puiser à des « mots infirmes » (Le Breton, 2010 : 163) qui permettent de faire image. Il me semble que c'est ce qui est à l'œuvre, lorsque Gaga, dépassée par l'ironie du moment, laisse tomber : « While this is all occurring, my album is hemorrhaging all over the internet. » (Moukarbel, 2017 : 01:11:50)

Or, l'expérience du trauma et celle de la douleur chronique ne partagent pas seulement des manifestations, des manières de s'incarner dans le corps. Parfois, elles éclosent du même lieu : « La douleur chronique peut être la conséquence de la résurgence d'un évènement biographique qui a laissé une trace de mémoire réactivée dans le présent ou maintenue dans le temps mais déplacée et qui échappe à la lucidité. » (Le Breton, 2010 : 199) Ce que Le Breton dit dans son ouvrage, ce que des psychanalystes et des médecins ont dit avant lui dans des termes plus cliniques (et souvent paternalistes), Lady Gaga l'exprime de façon limpide à Stephen Colbert, sur le plateau du *Late Night Show* :

If someone is assaulted or experiences trauma, there is science and scientific proof... It's biology, that people change. The brain changes. And, literally, what it does, is it takes the trauma and it puts it in a box and it files it away and shuts it, so that we can survive the pain. And it also does a lot of other things. It can cause body pain »
(The Late Night Show, 2018 : 26:50)

Quand cette « trace de mémoire », ce souvenir qui a été profondément mis sous clé ressurgi, le corps résiste, fait barrage, se protège, et cette protection se traduit en douleur. Le corps devient l'ennemi à combattre pour éviter de penser à cet autre ennemi, là-bas, ailleurs, hors de soi, qui le premier a détruit l'unité du soi :

After I was assaulted when I was nineteen, I changed forever. Part of me shut down for many years. I didn't tell anyone. I avoided it myself. [...] After I shared what happened to me with very powerful men in this industry, nobody helped me. [...] Those men hid because they were afraid of losing their power. And because they hid, I began to hide. I hid for a long time until I started to feel physical pain (Elle, 2018 : 10:30).

Où trouver une issue, alors, si le corps et la parole font défaut? Quelle est la porte de sortie, si le corps ne nous appartient plus puisqu'il est soumis aux phénomènes douloureux qui s'inscrivent aux creux de chaque organe, de chaque cellule; et que, de même, la douleur « brise la

voix et la rend lasse, hachée, méconnaissable » (Le Breton, 2010 : 166)? À l'exemple de la voix de Lady Gaga qui perce même quand la douleur culmine, il est bon de se rappeler que la parole n'est pas le seul langage. Quand la parole échappe à celle ou celui qui souffre, d'autres langages s'ouvrent : mimiques, tonalité du regard, posture, gestes, actions, comportement (*ibid.* : 167). Bien sûr, chez Gaga, ce langage prend la forme du documentaire lui-même, sorte de journal intime de douleur, mais il s'exprime aussi dans sa voix, d'abord quand elle se plaint et se lamente, mais surtout quand elle chante. Il faut dire que la voix de Gaga, son registre, est parfois plus près de voix d'hommes, comme celle de Sting, par exemple. C'est une voix de gorge, qui s'ancre profondément dans la cage thoracique, qui parvient à se glisser jusqu'à des octaves très bas. Alors que la mode féminine en matière de chanson pop tend davantage vers les petites voix, plus haut perchées, situées dans la partie supérieure du visage (je pense à Ariana Grande, Selena Gomez, Ellie Goulding, Sia, etc.), Lady Gaga propose une voix — qu'elle se niche dans les vibratos ou les mezzos — qui ne se déconnecte jamais du corps.

J'aime croire que tout passe par la voix, chez Lady Gaga — la voix qu'elle prend pour chanter, la voix qu'elle prend quand elle gémit de douleur, la voix qu'elle prend pour dénoncer — parce que sa voix, justement, participe de sa déconstruction du monde qui l'entoure. De la même manière que d'endosser un costume d'homme tellement grand qu'il en devient la caricature de tout ce qu'il symbolise — l'impunité, le privilège, le pouvoir —, chanter, pour Gaga, c'est se redonner un langage. Et le fait d'ainsi retrouver une forme de parole dans la douleur est peut-être quelque chose comme le début d'une résistance au système, d'un pied de nez à la honte et à ceux qui ont espéré la lui faire porter :

As a sexual assault survivor by someone in the entertainment industry, as a woman who is still not brave enough to say his name, as a woman who lives with chronic pain, as a woman who was conditioned at a very young age to listen to what men told me to do, I decided today I wanted to take the power back. Today I wear the pants. In an age where I can barely watch the news, I gasped at the unjust men, and some women quite frankly, that I see running this country. I had a revelation that I had to be empowered to be myself today more than ever. To resist the standards of Hollywood, whatever that means. To resist the standards of dressing to impress. To use what really matters: my voice (Elle, 2018 : 08:37).

Une fois cette voix retrouvée, libérée, elle peut se mettre à jouer, à déjouer, surtout. À déplacer. Comme Lena Dunham et Tig Notaro, Lady Gaga s’amuse à déplacer ce qui est attendu d’elle comme femme du show-business : « The methodology behind what I’ve done is that when they wanted me to be sexy or they wanted me to be pop, I always fucking put some absurd spin on it that made me feel like I was still in control. » (Moukarbel, 2017 : 00:11:46) Le veston surdimensionné en est une manifestation, la prestation qu’elle donne au Video Music Awards de 2009 en est une autre. Après qu’on lui a demandé de faire une version aguichante de *Paparazzi* pour la soirée, Lady Gaga décide de jouer sur le propos de sa chanson, un peu comme elle l’a fait dans le vidéoclip officiel¹⁷⁷. Elle monte sur scène, toute de blanche vêtue, affublée d’une culotte et d’un bustier extravagant. Sa chevelure rappelle explicitement la coiffure emblématique de Maryline Monroe. Elle danse, chante, fait tout comme il se doit dans un décor aussi blanc que son costume et ses cheveux. Puis, de son torse, à la hauteur de son cœur, du sang se met à couler. Derrière elle, le décor passe au rouge. En idole sacrifiée, elle termine la chanson oscillant dans les airs, pendue par un seul bras, l’immaculé de sa parure souillé de sang. Je pense à Carrie White, baignée de son sang menstruel. Je pense à Satine, la trop belle et trop parfaite victime.

Pour Lady Gaga, la douleur se reflète dans la célébrité au sens où l’une et l’autre cultivent une esthétique de la féminité toxique. L’une et l’autre érigent des idoles à magnifier pour mieux les voir tomber et souffrir. De Satine à Maryline Monroe, de Lady Gaga à Nicole Kidman, on les veut glamour, même dans la douleur et surtout dans la célébrité. Ainsi, quand des femmes célèbres comme Tig Notaro, Amy Schumer, Lena Dunham, Lady Gaga et tant d’autres déplacent la discussion autour de la douleur, surtout en ce que notre société moderne considère qu’elle a de « féminin »; elles touchent au dernier retranchement de l’intime et, grâce à lui, proposent un nouveau récit. En faisant dérailler l’image de la malade (célèbre) parfaite, elles rendent possible un nouvel imaginaire du corps — féminin, malade, célèbre.

¹⁷⁷ La chanson qui constitue le dernier single de l’album *The Fame* décrit le harcèlement d’une personne par une autre, dans le but de s’attirer attention et célébrité. Dans le vidéoclip, Gaga joue Lady Gaga, une jeune star constamment poursuivie par des paparazzi qui a un amoureux possessif qui manque de la tuer. Après sa rémission, elle se crée un alter-ego, séduit à nouveau son petit-ami et se venge enfin en l’empoisonnant. Le clip se termine alors qu’elle se dénonce à la police et que son arrestation relance sa carrière comme jamais.

6.7 La dernière profanation

Chez Giorgio Agamben, le spectacle est envisagé comme « la phase extrême du capitalisme » (2006 : 107) où exhibition et consommation se partagent les deux faces « d'une même impossibilité de l'usage » (*ibid.*), c'est-à-dire d'une incapacité à restituer à l'usage commun ce qui avait été séparé dans la sphère du sacré. Pour Agamben, le spectacle se fait le lieu par excellence de la mise en place d'un « Improfanable absolu » parce qu'il réalise « la forme pure de la séparation sans plus rien séparer » (*ibid.*), un peu à l'image d'une ville transformée en musée par les touristes dont elle est envahie. Enfilant les « il faut voir telle place », « il faut goûter telle spécialité », « il faut marcher à tel endroit », les touristes errent dans une ville devenue destination sacrée, aux points de convergence délimités comme les étapes d'un pèlerinage, sans qu'elle soit réellement habitée, réellement visitée, réellement expérimentée. Le spectacle — et son abondance d'objets à consommer sans réellement les investir ou les travestir — a quelque chose de cette muséification, dit Agamben. Parmi ces objets, les récits de douleur formatés de stars que déplorent Lerner, ou les égoportraits qui ne proposent aucune dramaturgie du soi malade que dénonce Tembeck, participent de la part d'Improfanable du spectacle. Dans ce cas, la capitalisation n'a épargné ni la douleur ni la maladie. Jusque dans ces retranchements les plus intimes, le spectacle s'est immiscé. Hissés au sommet de la perfection, de tels récits contribuent ainsi à une sorte de muséification de la douleur : on y entre comme on entre dans un musée, suivant un parcours de déambulation précis, prévisible, balisé, observant des objets qui ont été triés, sélectionnés au préalable. Dans de telles représentations spectaculaires, la douleur et la maladie ont été soit reléguées au passé puisque vaincues, soit tout simplement évacuées, masquées derrière la superbe des vies qui en témoignent. Autrement dit, ces récits n'ont rien de communs. Au contraire, il s'y déploie une narration de la douleur aussi formatée, aussi sacrée, que la vie de ceux et celles l'énonçant.

Heureusement, Agamben rappelle que même l'Improfanable n'est pas à l'abri de la profanation. Il faut chercher — braconner, dirait Michel de Certeau — afin de « retrouver, au-delà ou en deçà de son seuil, un usage intact » (*ibid.*). Si l'on suit l'analogie de la ville muséifiée par ses touristes, cela signifierait qu'elle offrirait malgré tout la possibilité d'un usage imprévu : une rencontre, un évènement, un contretemps qui auraient le potentiel de changer le cours d'un

voyage pourtant prévu dans ses moindres détails. Dans l'économie spectaculaire de la douleur, cet usage intact se dénicherait peut-être du côté du déplacement; il serait une forme de non-usage. Une sacralisation s'est créée autour de la dyade formée du féminin et de la douleur, fortifiée par des siècles d'approches — médicale, sociale, littéraire, philosophique, etc. — sexistes et genrées. Depuis, un dispositif commun les rassemble pour mieux les figer : la fertilité. Or, par le refus, par le non-usage de cet impératif s'ouvre son éventuelle profanation. Il me semble que les récits de douleur de Lena Dunham, Tig Notaro et Lady Gaga participent, chacune à leur façon, de ce non-usage, de ce pas de côté par rapport à l'idée d'une douleur qui doit être fertile : une douleur qui serait féminine dans ce qu'on attend d'elle — complaisante, passive, utile, discrète et belle —, mais dont la nature « féminine » serait aussi la raison de son discrédit, l'excuse parfaite pour l'accuser de n'être qu'égocentrisme, manipulation, exagération, hystérie, honte.

Malgré le rapport trouble qu'elle entretient avec la douleur au féminin, Leslie Jamison cherche des avenues pour éviter de valoriser les femmes souffrantes sans pour autant leur dénier écoute, reconnaissance, validation. Elle en vient à la conclusion que la seule issue possible pour contrer une réification de la douleur au féminin — pour la profaner, donc —, c'est d'entreprendre « a movement into commonality, “out of the light” of human particularity and gender » (Jamison, 2014b). Ainsi, en dépit du fait qu'une douleur devienne dicible *grâce* à la lumière qu'attire à lui le corps — et le nom — de celui ou celle la vivant, il suffit que s'y dessine tout de même quelque chose qui appartienne au commun, qui transcende la singularité et le genre de l'individu pour que la douleur commence à signifier autrement, et pour d'autres que lui : « pain only reaches beyond itself when its damage shifts from private to public, from solipsistic to collective » (*ibid.*). Que ce soit en repensant le corps et le féminin par le biais de l'absence de l'utérus plutôt que par sa toute-puissance, que ce soit en esquissant une subjectivité douloureuse qui advienne au monde par le rire et sans égards pour les normes genrées, ou que ce soit plongeant au cœur des liens intimes se tissant entre pouvoir et douleur, les célébrités convoquées ici m'apparaissent toutes trois imaginer une mise en récit de la souffrance qui se situe hors des stéréotypes habituels, mais sans pour autant nier leur existence. Par les dispositifs intimes auxquels elles ont recours — le témoignage, le dénudement du corps, la voix —, elles contribuent à une démocratisation de la douleur en la rendant visible, d'abord, mais surtout en lui permettant d'être plurielle. La visibilisation qu'elles

activent ramène la douleur des personnes s'identifiant comme femme à l'avant plan, sans qu'elle soit ne figée par des interprétations romantiques et, ce faisant, dénaturalise le corps dit féminin en évitant de reconduire des stéréotypes essentialisant de l'identité de genre.

*

J'aurai toujours une profonde affection pour les tragédiennes passives de mon enfance. À chacun de mes visionnements, Satine meurt, et je l'aime chaque fois un peu davantage. Je n'y peux rien, c'est comme ça. Mais j'ai appris à ne plus valoriser la douleur des femmes pour ce qu'elle a de féminine, justement : « The wounded woman gets called a stereotype, and sometimes she is. But sometimes she's just true. I think the possibility of fetishizing pain is no reason to stop representing it. Pain that gets performed is still pain. Pain turned trite is still pain. » (Jamison, 2014a : 284) Ma lecture de Jamison comme une lueur pour me guider, je garde en tête que, au-delà de toutes les représentations romancées et autres performativités de la douleur qui sont produites, écrites, jouées, quelque chose persiste : la douleur — elle — demeure. Peu importe le lieu de son énonciation ou la manière dont elle est mise en scène, une douleur performée est encore une douleur, remarque Jamison. Il s'agit de trouver le chemin de sa profanation pour qu'elle parvienne à compter — à se matérialiser, dirait Butler. Pour que derrière elle des personnes comme ma chère Fanny commencent, elles aussi, à apparaître.

Ainsi, la douleur vécue par les féministes pop peut se lire comme le degré zéro d'une posture intime articulée au cœur du gouvernement spectaculaire que forment les industries culturelles. Avec leurs corps qui ne peuvent plus, qui ne veulent plus, qui ne suffisent plus, il leur devient impossible de répondre parfaitement aux impératifs du système qui les accueillent. Une autre fois encore, elles échouent. Or, c'est la mise en récit de cette interruption, de cette incapacité, de cette insuffisance qui leur permet de renverser — de profaner — les structures habituelles d'Hollywood en se faisant tactique. Grâce aux « failles que des conjonctures particulières [leur douleur] ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire [les industries culturelles] » (de Certeau, 1990 : 61), elles parviennent à écrire, jouer et performer leur douleur et, de ce fait, à braconner. Chez Dunham, Notaro et Gaga, le fait de se retirer — momentanément ou non — du spectacle, puis de se raconter entraînent d'être vulnérables, incomplètes et même parfois vaincues

dans la douleur participe de leur resubjectivation puisque, comme l'écrit Michel de Certeau, « c'est parce qu'il perd sa place que l'individu naît comme sujet » (*ibid.* : 204). Et je crois que cet ultime retranchement du corps célèbre dans ses quartiers les plus intimes a le potentiel d'ouvrir une énonciation féministe autobiographique qui aille au-delà des schèmes empruntés à l'idéologie dominante pour permettre une expérience qui participe davantage du commun ou de l'ordinaire

CONCLUSION

Ces femmes, jamais rencontrées, mortes ou vivantes, réelles ou non, avec qui, malgré toutes les différences, je me sens quelque chose de commun. Elles forment en moi une chaîne invisible où se côtoient des artistes, des écrivaines, des héroïnes de roman et des femmes de mon enfance. J'ai l'impression que mon histoire est en elle.

Annie Ernaux, *L'événement*

Quand j'ai été fin prête à m'attabler sérieusement à l'écriture de cette thèse, j'ai eu la chance d'accéder à un bureau de rédaction, dans lequel je pouvais laisser traîner mes livres, une machine à café, quelques collations. À mon arrivée, les murs du local étaient déjà tapissés des différentes affiches de colloques et autres publications organisées par ma directrice ou par ses anciennes étudiantes. Petit à petit, j'ai collé à mon tour quelques items : des photographies, des mots d'encouragement, des cartes postales d'amies parties vivre au loin, le signet funéraire de mon grand-père. De l'intérieur, cet espace était occupé, il vivait; mais de l'extérieur, il se fondait dans l'enfilade de portes anonymes du couloir universitaire. J'ai donc épinglé sur le petit babillard adjacent à la porte du local l'impression d'un égoportrait qu'avait publié Lena Dunham sur Instagram en 2016. Sur ce cliché, elle porte un chandail blanc. Ses yeux fixent l'objectif. Elle ne sourit pas. À son cou, un *chocker* de plastique entortillé comme ceux que j'achetais en paquet de trois chez Ardène dans les années '90 et qui reviennent aujourd'hui à la mode. La photo est cadrée de façon à tronquer le haut de la figure, laissant tout l'espace au t-shirt pour qu'on puisse lire la phrase qui y est sobrement imprimée en lettres cursives noires : « pussy stronger than god ». On reconnaît à peine le visage de la star. En dessous, Dunham commente : « Just in case my belief system was opaque to you » (2016n).

Au départ, le geste d'afficher cette image était purement pratique, une façon d'offrir un repère visuel aux gens moins habitués au département d'études littéraires qui désiraient venir me rejoindre à mon local de rédaction. Il me suffisait alors de leur indiquer de suivre le couloir jusqu'à elle. Je l'avais choisie parce qu'elle incarnait bien, selon moi, les objets de recherche qui

se tramaient derrière la porte qu'elle gardait : célébrité, instantanéité, mise en scène de soi, corps et féminin. Or, elle est rapidement devenue, bien malgré moi, un objet contestataire. Un matin que j'arrivais pour une autre journée de rédaction, j'ai réalisé que l'image n'était plus sur le babillard. À sa place se trouvait une affiche promotionnelle pour le syndicat étudiant. Je me suis dit qu'elle avait dû être décrochée pour faire de la place. Je n'en ai pas fait grand cas. J'ai réimprimé une copie et je l'ai épinglée au carré de liège. Mais la disparition s'est répétée. De semaine en semaine, l'image de Dunham se volatilisait. Un jour, je l'ai retrouvée négligemment jetée dans le bac de recyclage juste sous le babillard. On ne prenait même plus la peine de camoufler la volonté évidente de la faire disparaître. Je me questionnais : qu'est-ce qui offusquait sur cette petite image d'à peine 13 cm sur 13 cm? Était-ce le mot « pussy »? Le fait qu'on ose désirer sa suprématie sur un dieu anonyme? Dunham elle-même? Toutes ces réponses? Devant mon étonnement, une amie m'a confié que l'affiche d'un colloque auquel elle avait participé dans le passé avait aussi été arrachée à plusieurs reprises, bien qu'elle ait été estampillée et authentifiée par les instances universitaires requises, en plus d'avoir été apposée sur les babillards officiels du département. Sur l'affiche, entre autres, se trouvait une image en noir et blanc, représentant le torse d'une femme nue, assise. Le lettrage du titre du colloque, judicieusement placé, dissimulait sur le corps de cette femme anonyme les zones soi-disant « critiques » que sont la vulve et les mamelons. Ensemble, nous en avons conclu que le corps identifié comme féminin dérangeait tellement que même sa simple évocation — le mot *pussy*, dans le cas de mon affichette — ou sa représentation censurée — dans le cas du visuel du colloque — choquaient lorsqu'il osait s'exposer sur les murs respectés de l'institution.

Qu'à cela ne tienne : j'ai imprimé et réimprimé encore ma petite photographie Instagram. Et la légende apposée par Dunham sous son égoportrait est graduellement devenue le mot d'ordre de mon atelier d'écriture. *Just in case my belief system was opaque to you.*

*

Je fais mon entrée au doctorat en septembre 2012, le conflit de la grève étudiante vient à peine de prendre fin. J'ai passé les derniers mois à arpenter les rues de Montréal et quelque chose s'est brisé en moi à force d'être témoin de la violence silencieuse qui gronde alors dans les rues

de la métropole. J'ai réalisé combien les corps n'existent pas tous de la même manière dans l'espace. La même scène me revenait toujours en tête : une jeune fille, environ du même âge que moi, ses cheveux noués dans une queue de cheval, assise sur le bord d'un trottoir, à regarder passer la manifestation parce que, sans doute, elle se repose un peu avant d'y retourner; et un policier, chargé d'encadrer la même manifestation, qui, en passant derrière elle, — parce qu'il est plus fort, parce qu'il en a le droit, parce qu'il méprise ceux qu'il est censé protéger — décide d'empoigner la couette de cheveux et de tirer. Je vois la nuque de la jeune fille se cambrer violemment par l'arrière. Je vois le sourire satisfait du policier. J'ai les poings serrés.

Deux ou trois mois plus tard, dans un 5 à 7 universitaire, une étudiante se fait embrasser contre son gré par un professeur.

L'hiver suivant, je suis un séminaire où, pour la première fois en sept ans d'études littéraires, le corpus à l'étude est composé à 100 % d'œuvres créées par des écrivaines. Je suis soudainement affamée. Je dévore tout ce qui est au programme. Je recherche un espace et des voix pour penser les changements qui s'opèrent à l'intérieur de moi. Je n'ai toujours pas de sujet de thèse défini, bien que ma scolarité s'achève et qu'il me faudra bientôt passer au séminaire de thèse.

Et puis, 2014 arrive.

J'ai écrit en introduction que ma thèse s'était dessinée autour du corps de Beyoncé Knowles-Carter, illuminé par les mots de Chimamanda Ngozi Adichie, un soir d'août 2014. Mais au fond, autour de moi grondait déjà un nouvel ordre qui allait lentement en façonner les assises.

*

Au début de l'année 2014, le mot-clic #MMIW (pour « *missing and murdered Indigenous women* »), créé par la cheffe Sheila North Wilson en 2012, devient l'un des sujets de l'heure sur Twitter. Quelques mois plus tard, la Gendarmerie Royale du Canada (GRC) publie un rapport dans lequel elle reconnaît que les femmes des Premiers Peuples, qui représentent 4 % des Canadiennes, comptent pour 16 % des cas d'homicides de femmes et pour 11,3 % des cas de disparitions entre 1980 et 2012 (RCMP, 2014). Quelques jours après la publication du rapport, on

retrouve le corps de Tina Fontaine, une étudiante de 15 ans et membre de la Nation Sagkeeng, enfoui dans un sac, au fond de la Red River au Manitoba.

Le 23 mai, dans la communauté balnéaire d'Isla Vista en Californie, un homme lourdement armé tue six personnes et en blesse 13 autres. Dans les jours qui suivent, l'enquête montre que l'attaque était préméditée et qu'elle visait les femmes, que le tueur détestait. En quelques heures, sur les réseaux sociaux, le mot-clic #YesAllWomen détrône le controversé #NotAllMen : les hommes ne sont peut-être pas tous des agresseurs, mais toutes les femmes subissent les violences du sexisme ordinaire et de la misogynie, clament en chœur plus de deux millions de gazouillis. Ce soir-là, dans une soirée, le conjoint d'une amie me demande si je crois à ça, moi, la culture du viol.

Le 17 mai, grâce au travail acharné d'une coalition féministe, Facebook cesse de censurer les photographies d'allaitement. Pourtant, l'épreuve du temps montrera que le réseau social a encore une idée bien arrêtée de la manière dont les corps féminins doivent se dénuder : une poitrine à peine contenue par un bikini microscopique, mais pas le mamelon d'une femme en train d'allaiter; un corps taille 4 posant en sous-vêtements devant le miroir, mais pas un corps taille 10 au plus; les gros plans sur l'entrejambes, mais pas ceux qui laissent deviner les poils pubiens. Ce que Facebook nous envoie comme message, écrit la chroniqueuse Jessica Valenti, c'est : « Only pictures of women who men want to fuck, please. » (2015)

En juillet, Laverne Cox devient la première personne trans à être nominée pour un Emmy. Pour elle et ceux qu'elle nomme affectueusement ses « transgender brothers and sisters », cette nomination est tout sauf banale : « For me personally, I am an individual who consumes mainstream culture. And I want to see myself. [...] I have mainstream sensibilities. Just because I'm black and trans does not mean I'm somehow not mainstream and not consuming the same culture everyone else is consuming. » (Gjorgievska et Rothman, 2014)

En août, Anita Sarkeesian, une vidéoblogueuse féministe qui s'intéresse à l'univers des jeux vidéo, annule une allocution qu'elle devait donner dans une université d'Utah après que l'administration de l'université ait reçu une mise en garde anonyme. Les mots violents circulent abondamment sur les réseaux sociaux : « She is going to die screaming like the craven little

whore that she is if you let her come to USU... I will write my manifesto in her spilled blood, and you will all bear witness to what feminist lies and poison have done to the men of America. » (Dockterman, 2014) Sarkeesian est habituée à ce genre de menaces depuis qu'elle alimente sa plateforme Feminist Frequency, mais, cette fois, elle décide de ne pas prendre la parole parce que les dirigeants de l'université refusent de lui assurer que les armes légales seront contrôlées sur le site de sa conférence.

En septembre, la finissante en arts visuels Emma Sulkowicz déambule sur le campus de la très réputée université Columbia avec un matelas de 23 kilos sur le dos. Ce matelas est semblable à ceux qui se retrouvent dans chaque chambre de chaque dortoir étudiant. Ce matelas est semblable à celui sur lequel elle s'est fait violer en 2012 par un autre étudiant. Elle le portera jusqu'en mai 2015, jusqu'à la cérémonie de remise des diplômes.

Durant la même période, Emma Watson livre un vibrant plaidoyer à l'Organisation des Nations Unies en tant qu'ambassadrice de bonne volonté d'ONU Femmes pour le lancement de la campagne « HeForShe », une initiative visant à mobiliser des hommes de tous âges pour qu'ils s'engagent dans la lutte pour l'égalité des sexes. Comme la performance de Beyoncé avant elle, l'allocution de Watson polarise les débats. Malgré la réception enthousiaste généralisée de son discours et du message qu'il promeut, l'actrice reçoit une pluie de critiques provenant de féministes, indépendantes et institutionnelles. On lui reproche son aveuglement devant ses propres privilèges (Navarro, 2014a et 2014b). L'idée du féminisme populaire commence à être discutée sur de nombreuses tribunes.

Le 16 octobre, sur la scène du Trocadero, l'humoriste Hannibal Buress accuse Bill Cosby d'être un violeur. Une personne dans la salle enregistre le numéro et le partage sur les réseaux sociaux, où elle devient virale, ce qui relance l'intérêt des médias quant à la série de scandales d'agressions sexuelles entourant l'intouchable vedette du *Cosby Show*. Jusqu'à sa condamnation pour viol en 2018, plus de soixante femmes prendront la parole pour dénoncer les abus et les violences sexuelles qu'il leur aura fait vivre, entre 1965 et 2008.

À peine quelques jours plus tard, la CBC renvoie son présentateur radio vedette, Jian Gomeishi, en lien avec des accusations d'agressions sexuelles. La crédibilité des femmes ayant

porté plainte est rapidement attaquée : pourquoi n'ont-elles rien dit jusqu'à maintenant? Deux journalistes, Antonia Zerbisias et Sue Montgomery, décident d'offrir leur support aux femmes portant les dénonciations sur leurs épaules en révélant que, elles aussi, ont subi un viol sans le reporter aux autorités. Elles créent le mot-clic #BeenRapedNeverReported qui est relayé par plus de 8 millions de personnes, en plus d'être traduit dans beaucoup de langues, dont #AgressionNonDénoncée en français. Au cours des semaines qui suivent, plus d'une quinzaine de femmes accuseront Gomeishi d'agressions sexuelles, dont six cas seront officiellement amenés jusqu'en cour, deux ans plus tard. Faute de témoignages satisfaisants, il en ressort indemne.

Le 19 décembre, la *Ms. Foundation for Women*, une organisation à but non lucratif fondé en 1972 par Gloria Steinem, Patricia Carbine, Letty Cottin Pogrebin et Marlo Thomas, annonce, en collaboration avec le magazine *Cosmopolitan*, leur palmarès des dix célébrités féministes de l'année. Au sommet trône Emma Watson, puis, dans l'ordre : Laverne Cox, Rachel Maddow, Beyoncé, Cher, Amy Poehler, Tina Fey, Meryl Streep, Mindy Kaling, Ann Curry.

À la fin de l'année 2014, je remets l'ébauche de mon projet doctoral que je soutiendrai en janvier de l'année suivante.

*

Il m'apparaît aujourd'hui évident que l'année 2014, durant laquelle les revendications et les mobilisations citoyennes féministes ont côtoyé une certaine « féministisation » de la culture pop et des médias, a participé à la construction de la question qui allait m'occuper l'esprit durant les quatre années suivantes et qui traverse désormais les pages de cette thèse : comment les célébrités qui se réclament du féminisme parviennent-elles à proposer une création — une énonciation — qui se fasse suffisamment intime qu'elle évite — en tout ou en partie — de contribuer aux dynamiques parfois oppressives de la culture populaire dominante? Autrement dit, j'ai cherché à comprendre comment s'articulait la part d'intime dans le spectaculaire féminisme pop, et à quelles fins. Un peu à la manière de Laverne Cox qui refuse de penser sa transidentité hors de la culture *mainstream* puisqu'elle en est une consommatrice active et avide, je n'envisageais pas de penser ma propre venue au féminisme sans la problématiser en lien avec mon rapport à la culture pop puisque, d'aussi loin que je me souviens, je l'ai consommée, j'y ai adhéré, je l'ai aimée.

C'est ainsi que la réflexion qui s'étaient déclenchée en moi durant la performance de Beyoncé, puis qui s'était attisée devant les réactions qu'avait causées l'élocution d'Emma Watson à l'ONU, s'est cimentée autour de la persona de Lena Dunham, puisqu'il m'est apparu clair qu'elle incarnait, à sa manière, tout ce que l'on reprochait au féminisme pop : opportunisme, blancheur, impunité, égocentrisme, attitude ostentatoire. Jonglant avec un projet de thèse dont la problématique s'écrivait au présent, changeant presque au rythme de l'actualité, j'ai tenté ainsi de délimiter un panorama de stars qui, de la même manière que Dunham, Watson ou Beyoncé, construisaient une part de leur persona autour des — et grâce aux! — féminismes contemporains et à leurs enjeux. Qui plus est, il me semblait important de différencier leur posture féministe de celles — disons plus ponctuelles — de certaines célébrités qui, comme Kelly Clarkson ou Katy Perry, n'étaient mises de l'avant qu'au détour d'entrevues ou de panels télévisés quelconques lorsqu'on les y interrogeait sur la question simplement parce que c'était dans l'air du temps. Ceci s'est imposé comme le premier critère discriminant dans la mise en place du corpus d'étude.

Néanmoins, devant la prolifération de contenus pouvant potentiellement s'inscrire dans cette « mise en féminisme » de la culture pop¹⁷⁸, il me fallait encore resserrer davantage, et c'est ainsi que je me suis tournée vers les célébrités qui s'adonnaient à une mise en scène de soi dans l'écriture. J'étais à la recherche de voix qui — consciemment ou non — se retranchaient vers le point de contact unique entre soi et l'autre que permet l'intime. Mon corpus s'est ainsi dessiné autour des célébrités que j'ai définies comme *écrivantes*, c'est-à-dire celles qui se livraient au jeu d'une présentation de soi autobiographique. En plus des best-sellers qu'elles publiaient ou des productions culturelles qu'elles scénarisaient, c'est l'ensemble de leur persona que j'ai compris comme un *texte* à lire et à examiner comme de multiples itérations d'une certaine intimité au cœur du spectacle. Le texte, principalement, c'était elles. Et l'intime qu'elles y plaçaient, envisagé de concert avec Michaël Fœssel, m'a semblé porter le potentiel de s'imposer comme un contre-dispositif aux dispositifs par moment annihilateurs de l'univers du show-business et de la culture pop *mainstream*. Car si, comme l'écrit Giorgio Agamben, les dispositifs consistent en « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer,

¹⁷⁸ D'autant plus que ce regain de popularité pour le féminisme dans l'espace public n'a pas été exclusif au monde d'Hollywood et s'est fait sentir autant dans l'univers de la mode, qu'en publicité, au cinéma, à la télévision ou sur les réseaux sociaux.

d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007 : 31), alors l'intime, parce qu'il « permet de suspendre tout jugement extérieur sur ce qui s'y trouve élaboré [et que,] pour exister, il doit échapper aux regards » (Fœssel, 2008 : 16) me paraît ouvrir la possibilité d'une respiration, d'une resubjectivation à même le gouvernement spectaculaire. Tout en continuant de s'inscrire dans le discours dominant et les normes qui le régissent, les féministes pop du corpus analysé sont par moment parvenues à braconner (de Certeau) à vue au su de tous grâce à la mise en place d'une image de soi qui s'est offerte comme « un mode particulier de manifestation, une manière d'apparaître irréductible à toutes les autres » (*ibid.* : 70). Je pense au torse de Notaro sur la scène de spectacle, je pense aux chairs débordantes de Lena Dunham, je pense aux larmes de Lady Gaga, je pense aux bas-ventres racontés de Schumer, Glazer ou Jacobson... Chacune à leur façon, elles n'ont pas fait ce qui était attendu d'elles.

Pour en arriver à déplier cette énonciation intime, il m'a d'abord fallu retracer les liens se dessinant entre spectacle et féminismes. En revenant vers les différents temps du féminisme occidental, conventionnellement scandé en trois vagues, j'ai voulu de brosser un portrait des relations se tissant entre féminismes, célébrité, capital et écriture de soi. Il peut paraître paradoxal de commencer une réflexion voulant se distancer d'une lecture en fonction des vagues du féminisme par un portrait de ces mêmes vagues, mais ce retour a été fait dans le but de mieux le déconstruire ensuite. L'idée était d'illustrer l'impasse dans laquelle nous place une telle lecture, nous empêchant de penser le féminisme dans sa pluralité ainsi que dans le continuum culturel et social dans lequel il existe réellement. La pensée d'un féminisme linéaire atténué, à mon sens, les tensions inhérentes à tout mouvement social qui, dans une culture, s'efforce d'aller de l'avant. En réalité, deux forces principales s'opposent constamment l'une à l'autre : celle qui pousse vers l'avant, vers l'extérieur; et celle qui exerce une résistance, qui tente de freiner l'avancée afin de conserver les structures du pouvoir en place. Les *backlashes* n'arrivent pas *après* les grands mouvements féministes; ils ont toujours été là, à exercer une pression, une force contraire plus ou moins forte, plus ou moins visible, plus ou moins organisée. Pour cette raison, j'aime plutôt imaginer les luttes féministes comme formant des sphères aux multiples diamètres dans lesquelles, à la manière d'une étoile, viendraient jouer des forces de compression — le ressac des

backlashs — qui cherchent à resserrer les sphères les unes sur les autres, mais aussi des forces d'expansion — les gains, les victoires — qui accroîtraient le volume des sphères purement grâce à leur énergie interne, amenant ses revendications toujours un peu plus loin : « If little ground was won, little ground was lost », dira d'ailleurs Henry Jenkins en référant à la pensée John Fiske selon laquelle chaque acte d'oppression rencontre son opposition correspondante (Fiske, 2010 : xviii). Et, à l'image d'une étoile au sein de laquelle les forces d'expansion seraient plus fortes que toutes les forces gravitationnelles autour, la gonflant toujours davantage, les féminismes changent, se déforment, mais agrandissent leur aire d'influence. Petit à petit, le terrain gagné augmente, indépendamment du terrain qui a été perdu.

Déconstruire la linéarité des vagues pour la repenser en avancées cycliques m'apparaît d'autant plus important que, à force de lire et de se remémorer l'histoire des féminismes contemporains en fonction de ses trois vagues, on risque de contribuer à l'effacement de certaines idées, personnes ou luttes puisque celles-ci, n'étant pas retenue par le canon officiel, ne résistent pas toujours au passage du temps. Cette invisibilisation se dédouble alors à celle que subissaient déjà ces idées, personnes ou luttes au moment de leur essor. Rappelons comment le Mouvement des femmes des années '60 et '70 a refusé de tenir compte des réalités des femmes racisées et des femmes lesbiennes, de peur de diluer le combat, de même que les suffragettes se sont, à la fin du 19^e siècle, détournées de la lutte antiesclavagiste pour éviter que l'attention se dirige ailleurs que sur les droits des femmes. Pour Kimberlé Williams Crenshaw, professeure féministe étatsunienne à qui on doit l'important concept d'intersectionnalité, cette double invisibilisation ne doit plus être évacuée des conversations actuelles. Elle doit être reconnue, puis enrayée. Encore récemment, réfléchissant aux évènements ayant entouré l'audience d'Anita Hill devant le Sénat des États-Unis, en 1991 (alors que celle-ci témoignait pour dénoncer le harcèlement à caractère sexuel que lui avait fait subir Clarence Thomas lorsqu'il était son supérieur, dans le but d'empêcher sa nomination à la Cour Suprême), Crenshaw souligne combien la réticence des antiracistes et des féministes blanches à lutter contre les stéréotypes racistes pesant sur Hill a laissé un vide dommageable dans l'histoire :

We can still redress the shameful legacy of the Hill-Thomas confrontation by placing black women in their rightful place at the center of the fight against sexual predation

on and off the job. [...] Throughout history, black feminist frameworks have been doing the hard work of building the social justice movements that race-only or gender-only frames cannot. Intersectionality, my term for the urgent project of uniting the battles for race and gender justice, is an indispensable way to understand aspects of our history, that, to our peril, remain hidden (2018).

J'écris ces mots alors que le premier anniversaire de #MeToo est scruté sous tous ses angles dans les médias et qu'encore trop souvent, on oublie de souligner que l'on doit le mot-clic à Tarana Burke, une activiste noire de Harlem, qui l'avait créé il y a plus de dix ans devant le désarroi qui l'avait assailli à la suite d'une rencontre avec une jeune fille de 13 ans qui lui avait confié son récit d'agression sexuelle. Elle s'en était alors voulu de n'avoir su lui dire « moi aussi ». Le mouvement de 2017, mené cette fois par des stars hollywoodiennes, a forcément rayonné davantage puisqu'il a joui de la notoriété de celles qui ont osé prendre parole : ces vedettes ont fait résonner dans l'espace public un message qui peinait à se faire entendre, dressant la table pour d'autres qui n'auraient pas le temps, l'énergie, la capacité ou le capital pour aller libérer leur parole sur Twitter. Les bienfaits d'une telle prise de parole portée par des figures connues et aimées n'ont pas tardé à se faire sentir. Au Québec, on a noté une hausse des demandes d'aide dans les CALACS¹⁷⁹ chaque fois qu'une vedette partageait son récit dans les médias (Nadeau, 2018). Si certaines paroles, plus audibles, peuvent ainsi participer à en mettre d'autres en lumière, il ne faut pas que la force de leur voix occulte les récits de celles qu'elles prétendent aider. Pour illustrer cela, il suffit de penser au numéro spécial du magazine *Time* qui a nommé les « briseuses de silence » (« *silence breakers* ») de #MeToo comme personnalités de l'année 2017. Si le numéro consacre des passages du dossier à Burke ainsi qu'à d'autres femmes de moins grande renommée dans une volonté évidente de démocratiser la discussion et de la rendre intersectionnelle, cette volonté est entachée par le choix éditorial de la photographie de couverture du magazine. En effet, de nombreuses voix se sont élevées pour déplorer que Burke ne s'y retrouve pas ainsi que pour contester le fait que Taylor Swift, elle, y figure. Certes, relier Swift à #MeToo n'est pas sans fondement : elle a été au centre d'un procès pour agression sexuelle durant l'été précédant les premières révélations de #MeToo, procès au fil duquel elle a souligné à répétition les limites du système judiciaire en matière d'agressions ou de harcèlement sexuels ainsi que les doubles standards imposés aux victimes. Par exemple, quand l'avocat de la

¹⁷⁹ Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel

défense lui a demandé si elle éprouvait des remords en sachant que son présumé agresseur avait été renvoyé de son travail avant même d'avoir reçu un jugement de culpabilité, elle a rétorqué, impassible : « I'm not going to allow you or your client to make me feel in any way that this is my fault, because it isn't. I am being blamed for the unfortunate events of his life that are a product of his decisions and not mine. » (Ryzik, 2017) Le procès, hautement médiatisé, a rouvert un débat à peine refermé depuis l'affaire Jian Gomeishi, relançant des discussions essentielles. Néanmoins, indépendamment de cela, l'apparition de Swift sur la couverture du *Time* se lit comme la tentative maladroite d'élever la mégastar au centre d'un récit auquel elle ne participe pas réellement. Elle n'en est, en réalité, qu'en périphérie. Oui, la notoriété de Swift et la médiatisation de son procès auront servi à stimuler le dialogue autour de la culture du viol et du sexisme ordinaire, préparant ainsi le terrain pour ce qui grondait à l'horizon. Mais quand la chanteuse est sacrée comme l'un des visages principaux de #MeToo alors qu'il n'en est rien, ce sont d'autres femmes qui sont écartées pour lui faire de la place. Et alors, celles-ci sont doublement ignorées : d'abord par une société qui refuse de reconnaître la légitimité de leur récit d'agression, puis par le mouvement même qui prétend vouloir leur redonner parole. Ce morceau d'histoire récente me semble être la continuation des tensions que j'ai cherché à tracer dans le premier chapitre à travers les moments clés du féminisme canonique occidental, ce qui me rappelle combien elles ne sont ni nouvelles, ni propres aux féminismes des dernières années, ni à tenir pour acquises.

Une fois qu'a été déconstruite l'idée d'un féminisme unique, suivant des vagues plus ou moins régulières et des *backlashs* tout aussi scandés, le « retour » du féminisme et de ses enjeux qu'on observe dans l'espace public depuis une dizaine d'années, et que les médias ont tenté tant bien que mal de circonscrire à coups de nouvelles nominations, apparaît moins comme un mouvement en soit — une énième vague, pour le dire ainsi — que comme la suite ininterrompue de rapports de force et de pouvoir se jouant depuis des années. Dans le cadre de cette thèse, j'ai simplement décidé d'en détacher un pan, un morceau, une manifestation, que j'ai appelé le féminisme pop, par souci d'adopter une appellation qui permet à la fois d'inscrire ce féminisme dans une pensée de la culture populaire et d'appréhender l'engouement entourant cette inscription. Or, comme en aura attesté le second chapitre, la question de la mise en marché des

féminismes n'est pas neuve. Le féminisme pop des dernières années peut paraître de plus en plus personnalisé, *brandé*, se rattachant à des marques emblématiques — de Dove à Thinx — ou des personnalités — de Sheryl Sandberg à Michelle Obama —, mais, comme le remarque Anthea Taylor, « such mechanisms of self-branding have long been integral to public feminist performances—and [...] we should not presume that this is inevitably limiting to feminism » (2016 : 7). Comme pour de nombreux mouvements sociaux, les mouvements féministes deviennent une opportunité d'affaire à partir du moment où ils se font *mainstream* et qu'ils rassemblent alors suffisamment de gens pour constituer un capital potentiel d'investissement pour diverses industries. Nike n'a-t-il pas puisé, en septembre 2018, au combat de Colin Kaepernick en l'élisant comme visage de leur nouvelle campagne? En choisissant ce footballeur étatsunien (le premier sportif à poser son genou à terre durant l'hymne national en solidarité avec le mouvement Black Lives Matter) pour fêter les trente ans de son emblématique slogan « Just Do It », le géant mondial en articles de sport prend tout de même position sur les questions des inégalités raciales au pays, faisant enrager au passage le président Trump. Comme l'auront montrées les recherches de Ross Chambers sur la lecture oppositionnelle qui s'inscrivent en filiation directe avec celles de Michel de Certeau sur le braconnage culturel, et comme me l'ont rappelé les larmes des femmes durant la scène d'ouverture de *Wonder Woman*, il y a toujours moyen de moyenner, de produire « a (mis-)reading of the discourse of power » (Chambers, 1991 : xvi), de se jouer des textes que nous envoie la culture dominante. C'est ainsi que les consommatrices et consommateurs réinjectent parfois aux versions soi-disant édulcorées du système dominant un sens nouveau, imprévu et insoupçonné. Cet insoupçonné, dans le cas des féministes pop, m'a semblé naître de l'intime. Et c'est cet intime qui occupe mon esprit depuis cet instant où le temps s'est suspendu, un soir d'août 2014, alors que je regardais distraitement les MTV Video Music Awards dans mon salon, et que j'ai entendu la voix d'Adichie et que j'ai vu ses mots être martelés sur l'une des plus grandes scènes au pays, durant l'une des soirées amassant parmi les plus larges cotes d'écoute aux États-Unis.

Voilà pourquoi l'un des points constitutifs de ma thèse demeure que j'en suis la contemporaine. J'ai sensiblement le même âge que la majorité des féministes pop citées entre ces

pages, et même lorsque ce n'est pas le cas et que nous n'appartenons pas exactement à la même génération, nous partageons malgré tout des référents culturels communs et évoluons dans un contexte socioéconomique semblable. Nous sommes du même temps, les unes et les autres. Parfois, j'ai l'impression que si tel n'avait été le cas, je n'aurais pas mené à bien ce projet. Au final, j'ai eu besoin de lui. J'ai eu besoin d'elles. Sans avoir la prétention de croire que je suis la seule à grandir, muer, progresser de concert avec son projet de thèse, je ressens une importante concordance entre sa construction et la personne que je suis devenue, une synchronicité que je n'avais pas prévue, mais qui s'est avérée déterminante dans ma vie professionnelle et personnelle. Mais cette contemporanéité, doublée du caractère populaire des objets étudiés, a aussi été le lieu d'une profonde résistance de ma part : je me sentais prise entre toutes les tensions constitutives au féminisme pop. J'oscillais constamment entre une posture surplombante qui dévalorisait le féminisme pop et une posture défensive qui l'encensait pour quelque chose qu'il n'était pas (ou n'était pas encore). Grâce aux mots d'Agamben, j'ai retrouvé un peu de quiétude, me rappelant que « le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que [...] nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain » (2008 : 35). Ainsi, au fil des mois, au fil des pages, à force de laisser mon Instagram être de plus en plus envahi par leurs photographies et de lire les commentaires publiés en dessous, à force de parcourir les articles que m'envoyaient incessamment mes amies et à force de discuter avec celles-ci des dires de l'une ou des actions de l'autre, j'ai commencé à « vivre en lui », à m'insérer dans les tensions du féminisme pop sans les redouter, sans vouloir les amener d'un côté et de l'autre, jusqu'à me le répéter, ici, pour une dernière fois : il ne s'agit pas de chercher à savoir si nous sommes en présence d'un bon ou d'un mauvais féminisme, mais plutôt de prendre cette facette des féminismes contemporains — un féminisme qui se réclame du capitalisme, un féminisme récupéré par le discours social, un féminisme de privilèges, un féminisme dévalué à cause de sa part de populaire — et prendre acte de ses tensions. Je me rapporte aux mots de Françoise Collin qui me rappellent que

si l'héritage est empoisonné [...], ce n'est pas une raison pour nier l'héritage ou le refuser. Le voudrait-on d'ailleurs qu'on ne le pourrait pas. C'est que la culture au féminin ne s'est pas développée parallèlement à la culture patriarcale ou en dehors d'elle, mais en rapport constant avec elle, de sorte qu'elle ne peut pas s'en arracher sans s'amputer elle-même (2014 : 40).

De la même manière, un féminisme populaire énoncé depuis le pouvoir existe tel qu'il est justement parce qu'il en est tributaire. Je ne redoute plus ses manquements ni ses contradictions parce que « rien ne serait plus redoutable, même pour les hommes, qu'une culture au féminin qui soit un état » (*ibid.* : 43). On gagne à ce que « dans une culture au féminin se retrouv[ent] des familles d'esprit, des tendances, des pratiques diverses » (*ibid.*). Le féminisme qui se joue à Hollywood et dans le show-business, celui-là même que s'échangent une poignée de stars ne suffit pas. Le néolibéralisme, du fait qu'il valorise l'individu et ses réussites personnelles au détriment de tout, ne peut contribuer seul à l'avancée concrète des luttes féministes, qui ont toujours gagné à être communautaires, intersectionnelles, multiples. Mais le féminisme pop ne forme pas l'unique forme de féminisme, heureusement. Je préfère l'envisager comme un outil, plutôt qu'une fin en soi, afin que son utilité — sa puissance d'agir — demeure bien après que les projecteurs se soient éteints, bien après que les tapis rouges soient terminés et bien après qu'on ait arrêté d'imprimer des #FEMINIST sur des sous-vêtements vendus en grande surface. Il faut penser *les* féminismes, et celui qui s'exprime depuis la culture pop n'en est qu'une manifestation parmi tant d'autres. À partir de là, afin de pouvoir appréhender le féminisme pop adéquatement, il fallait que je parvienne à lui être réellement contemporaine, c'est-à-dire que je ne me contente pas d'être du même temps que lui, mais j'accepte plutôt de m'installer « au point de [sa] fracture » (2008 : 25), comme l'écrit Agamben. Ce point névralgique, cette césure d'où commence à apparaître la part d'obscurité singulière d'une époque — pour le dire encore avec le philosophe —, je l'ai trouvé dans les imperfections du féminisme pop, mais aussi à l'intersection des réseaux de sens soulevés par l'idée même du populaire : à la fois pop (issu des industries culturelles), Populaire (aimé) et populaire (« du peuple » ou « à la manière du peuple »).

Au cœur de la liturgie stellaire (Morin, 1972) sans faille que nous promet l'industrie du spectacle, je me suis arrêtée à ses *glitches*, à ces moments où, à cause d'un vice dans la structure, la lumière de ses étoiles vacille soudainement. Voilà pourquoi c'est surtout la part d'inattendu des féministes pop qui m'a attirée, les moments où — tout en continuant d'alimenter leur persona éblouissante — quelque chose dans leur *texte* faisait fluctuer leur lumière et générait une interruption dans leur part de spectaculaire. Résistant à l'idée d'un éblouissement qui empêcherait toute lecture, tout esprit critique — ce que Debord nomme le discours ininterrompu que l'ordre

présent tient sur lui-même (1992 : 26) — je me suis rappelé que s’il y a lumière, il y a forcément de l’information transmise. Voir — même *trop* — c’est encore avoir la possibilité de décoder de l’information. Ainsi, plutôt que de disqualifier les féministes pop pour tout ce qu’elles avaient de spectaculaire (leur part de Populaire) *et* d’inadéquat à même ce spectaculaire (leur part de populaire), j’ai pris le pari de les aimer pour ces mêmes raisons et de me servir de ces *glitches* dans leur image pour comprendre comment elles parviennent parfois à la profaner plutôt qu’à en perpétuer la sacralisation. Il me semblait impératif de ne pas fermer les yeux et, surtout, de continuer à lire ce féminisme qui bourgeonnait au cœur de tous les objets culturels dont j’étais la consommatrice.

Mais cette relation entre elles et moi n’a pas été sans heurts. Encore il y a quelques mois, en apprenant qu’Asia Argento, une des premières actrices à dénoncer publiquement Harvey Weinstein, était à son tour accusée d’agression sexuelle par un jeune acteur, je me suis revue ouvrant mon téléphone, le matin, et découvrant dans le fil de nouvelles une énième bétise commise par l’une ou l’autre de mes féministes pop. Le même sentiment brûlant de déception m’a envahie. *Ah, non. Pas encore. Pas elle. Pas maintenant.* Puis, le découragement. Tout serait à refaire, à réexpliquer. Avec énormément d’appréhension, j’ai lu des articles entourant la nouvelle. Asia Argento aurait agressé sexuellement un acteur, Jimmy Bennett, quand il avait dix-sept ans et lui aurait ensuite versé 380 000 \$ pour acheter son silence. Dans un parallèle quasi parfait avec son propre récit d’agression, Argento nie les accusations : elle n’a jamais eu de relations sexuelles avec Bennett et lui a simplement remis le montant qu’il exigeait afin qu’il ne l’approche plus. L’histoire se répète, mais différemment. Les étiquettes nettes et définies, rassurantes, se confondent : victime? agresseuse? menteuse? innocente? Avec cette histoire, #MeToo connaît sa première interférence majeure : une anomalie dans le réseau fait fluctuer sa pertinence, sa légitimité, son influence. On le voit pour ce qu’il est : imparfait. Et Argento devient une inaimable — comme Dunham prenant la défense de son auteur accusé d’agression sexuelle; comme Lady Gaga résistant à s’affirmer féministe; comme Schumer tombant dans les stéréotypes raciaux; comme Jacobson et Glazer réalisant un épisode de *Broad City* au scénario transphobe; comme Beyoncé sous-traitant la production de sa marchandise promotionnelle dans des usines d’outre-mer aux normes éthiques douteuses... Argento nous a fait faux bond. Elle a failli à la

tâche. Son aura de parfaite victime est déconstruite. Je peste. Comment se fait-il que, là encore, nous n'ayons pas le droit à une histoire sans taches, à une parfaite dénonciation? « Sometimes the stories are relentlessly, inconveniently messy » (2018), écrit Monica Hesse à propos de la chute d'Argento. Et elle a raison. Demander à Argento ou à toutes les autres femmes ayant pris la parole d'être de parfaites victimes, c'est faire fi du système à l'origine des violences qu'elles ont vécues : « Argento's alleged actions need to be wrestled with—not because they “invalidate” the movement, but because they're a part of it. #MeToo was never about what a handful of men did to a handful of women, after all, but about the poison we're all choking on. » (*Ibid.*)

De la même manière, j'ai décidé d'aborder les faux-pas et les débordements des féministes pop non pas comme étant ce qui les invaliderait, mais plutôt comme ce qui révélerait les rouages du gouvernement spectaculaire dans lequel elles évoluent. De concert avec Michel Foucault, j'ai envisagé l'univers du show-business nord-américain comme un gouvernement, c'est-à-dire un lieu où le pouvoir se tisse en réseau, où il s'organise en relations. Au cœur de ce gouvernement spectaculaire où image, réputation et plaisir vont de pair, le pouvoir réside forcément dans la possession et le contrôle du visible : qui est vu, mais aussi qui montre qui ou quoi, et de quelle façon. Comme l'ont bien illustré les travaux de Laura Mulvey sur le *male gaze*, Hollywood a particulièrement participé à dicter les paramètres de cette visibilité, qui est devenue celle d'un féminin offert pour plaisir du regard masculin. Des kilomètres de pellicules et des milliers de pages de scénarios y ont été créés depuis la perspective dominante du masculin :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness (Mulvey, 1999: 837).

Pour Mulvey, puisque les hommes regardent des femmes qui existent pour être regardées, celles-ci deviennent « the bearer of meaning and not the maker of meaning » (*ibid.* : 843). Mais pour chaque moment où elles se font inaimables, les féministes pop échappent à cette mise en regard. Elles ne plaisent pas. Et parce qu'elles déplaisent, elles reprennent les rênes de leur mise en spectacle : « In acts of spectatorial unruliness, I believe, we might examine models of reclaiming

the pleasure and power of making spectacles of ourselves, and beginning to negate our own invisibility in the public sphere. » (Rowe, 1995 : 12)

Alors qu'elle constate l'absence de représentations d'une féminité noire dans les films qu'elle consomme, bell hooks conclut que « there is power in looking » (1992 : 115). Selon elle, ce pouvoir réside justement dans le fait d'être hors du système, de ne pas en faire partie puisque ainsi seulement peut-on en voir les rouages. Chez les féministes pop, le pouvoir ne se trouve ni dans le fait de regarder, ni dans celui d'être vues, mais bien dans le fait de se montrer – et de choisir comment. Pour cette raison, j'ai vu chez les féministes pop quelque chose de la figure du fou du roi. Comme le bouffon qui appartient à la Cour, mais qui en est pourtant l'observateur extérieur, les féministes pop appartiennent au spectacle, mais quelque chose chez elles empêche qu'elles en soient des membres à part entière. Constamment, elles échouent à faire ce qui y est attendu d'elles. Elles tombent de leur piédestal, elles désacralisent l'image de la star. Même si elles demeurent des personnalités en vue, elles ne sont pas les parfaites étoiles d'Hollywood. Dans ce décalage s'installant entre l'image qu'il faudrait qu'elles présentent — être des objets féminins de désir — et celle qu'elles proposent — être des sujets imparfaits refusant les paramètres du féminin qui leur est imposé —, elles exposent les dispositifs du système dont elles font partie sans s'y opposer de front. Elles y existent autrement. Trop grosses, trop vieilles, trop nues, trop bruyantes, trop malades... Elles incarnent l'*unruliness* que dénote Rowe chez les figures désormais consacrées de la culture pop que sont Miss Piggy ou Mae West. Ainsi, comme le bouffon qui joue, sans en avoir l'air, un rôle central dans l'équilibre du royaume, « being a spectacle doesn't make [unruly women] vulnerable to men but ensures [their] power » (Rowe, 1995 : 120). En suivant le chemin de l'*inamabilité* des féministes pop, j'ai pu tracer celui de leur *ingouvernance*, ce qui m'aura permis de les penser comme des Méduses venues se rire du mythe dans lequel on tente d'enfermer le féminin, particulièrement à Hollywood.

Avec cette image d'une star qui chute en tête, je suis revenue vers l'idée d'un intime énoncé à partir du spectaculaire, même si, au départ, j'étais réticente à l'idée de poser le mot « intime » au sein d'une thèse s'intéressant aux féminismes contemporains. En usant d'un tel rapprochement, je redoutais de lier une fois de trop le féminin à quelque chose de l'ordre du petit, du domestique, si discret et si infime qu'on pourrait le balayer du revers de la main. Mais grâce à

ma rencontre avec Michaël Føssel, qui réfléchit l'intime en rapport avec l'idée du discours amoureux chez Roland Barthes et chez Hegel, tout en s'attaquant aux doutes d'Heidegger quant à l'inauthenticité, j'ai investi l'idée d'un intime qui existe hors de la sphère du privé, mais qui n'est pas non plus « l'autre de l'espace public et de la liberté des citoyens, mais une condition de leur émergence dans le monde moderne » (Føssel, 2008 : 70). De fait, l'intime évolue à vue au su de tous. Il n'est pas secret, mais s'adresse néanmoins qu'à certain·e·s. Il est affaire de perception :

Pour celui qui s'en trouve exclu, [l'intime] se manifeste par un geste qui ne lui est pas offert, et qui dessine un espace transversal à celui du partage social. Est-ce à dire que le spectateur interprète nécessairement cette exclusion comme un tort qui lui est fait? Nullement, puisque le geste en question ne lui est pas destiné : littéralement, il ne le « regarde » pas (*ibid.* : 72).

Il s'agit donc d'un intime lucide, qui ne se lit pas comme une fuite hors du monde — un repli secret sur soi —, mais plutôt comme une volonté distincte d'y adhérer sous un autre mode : celui « d'une intériorité qui doit tout à la fois apparaître et se refuser » (*ibid.* : 73) dans un rapport de rencontre à l'autre. Pensé au cœur du spectacle, cet intime devient d'autant plus riche qu'il en est une forme d'oxymore, son ennemi naturel, en quelque sorte. Grâce à l'espace perceptif qu'ouvre l'intime, les féministes pop peuvent « braconner » en toute quiétude, au sens où elles peuvent poser des gestes ou présenter leur corps de façon à ce qu'ils ne s'adressent pas à tous, mais n'en regardent que certain·e·s. Cette brèche qui s'ouvre alors — cet espace de l'intime — me permet d'aborder le spectacle depuis le point où il s'apparente le plus à l'intime : sa vulnérabilité (*ibid.* : 158). Je l'ai ainsi suivi dans les incohérences et les répétitions dont était parsemé le texte de Lena Dunham. Puis, je l'ai ressenti dans la présence ostentatoire des thématiques du bas ventre assigné féminin dans le texte de nombre de féministes pop, mais tout particulièrement à travers les récits humoristiques et décomplexés des corps de Schumer, Jacobson et Glazer. Finalement, il m'a semblé s'incarner plus que jamais dans les récits de douleur qui s'énonçaient depuis le spectacle.

Au sein d'une réflexion s'intéressant au rôle que peut jouer l'intime lorsqu'il s'installe au cœur d'un féminisme spectaculaire, la mise en récit de la douleur des corps célèbres s'est imposée comme le lieu ultime de la profanation, du retour au commun que décrit Agamben, au sens où la douleur m'a paru être le retranchement le plus éloquent de l'intime : à la fois commune à plusieurs, mais pourtant en retrait des regards et partagée seulement par certain·e·s. Davantage,

j'ai l'impression que la réticence initiale que j'éprouvais par rapport à l'idée d'intime émerge du même lieu que la fatigue que connaît Leslie Jamison par rapport aux représentations culturelles de la douleur au féminin : force est de constater que douleur et intime sont constamment dévalués, dépolitisés, décomplexifiés du fait d'être considérés comme féminins. Comment enrayer ce biais de lecture faisant que les idées ou les créations revêtant les signes du féminin paraissent moins dignes que celles qui en sont exemptes? En effet, je réalise que, malgré l'amour que je porte aux objets de la culture pop ainsi qu'à ses différentes figures, je n'ai pas toujours su les lire également. Par exemple, jusqu'à très récemment, je n'avais pas regardé le nouveau film d'Amy Schumer, *I Feel Pretty*. Au moment de sa sortie au cinéma, les critiques générales que j'en avais lues dressaient le portrait d'un film vaguement insipide et sans profondeur¹⁸⁰, et les critiques plus ouvertement féministes reprochaient à Schumer d'avoir encore une fois été aveugle à ses propres privilèges. Aucun·e·s de mes ami·e·s n'étaient intéressé·e·s à se déplacer pour si peu : juste un autre film de filles. Pourtant, cette année-là, nous sommes tout de même allé·e·s voir *The Meg*, un film à gros budget racontant l'histoire d'un homme musclé taciturne venu sauver une base scientifique d'exploration sous-marine terrorisée par un requin préhistorique monstrueux, le tout délivré avec l'humour caractéristique des films grand public qui ne se prennent pas trop au sérieux. Tous les clichés habituels des films d'action y étaient : muscles, testostérone, combats épiques, dominance de l'homme sur l'animal, séduction de la femme par l'homme, etc. Nous savions très bien que le film n'avait pas de réelle « valeur » cinématographique, qu'il ne révolutionnait rien, qu'il n'était qu'un coup de sous pour la machine hollywoodienne. Nous ne le prenions pas pour autre chose que ce qu'il était, ce qui ne nous a pas empêché·e·s de rire franchement durant notre visionnement, tout diverti·e·s que nous étions. Nous avons passé un bon moment entre ami·e·s.

Des mois plus tard, parce que je me sentais mal de ne pas avoir visionné un film dans lequel jouait l'une des célébrités de mon corpus, j'ai enfin écouté *I Feel Pretty*, en solo sur mon ordinateur portable, dans le silence de mon salon. Je me suis surprise à sourire devant les

¹⁸⁰ Voici quelques titres d'articles, tous écrits par des critiques masculins, pour illustrer cela : « Amy Schumer's Self-Image Comedy Falls Flat » (Lee, 2018); « Amy Schumer's Body-Positive Comedy Is Cruel and Self-Defeating » (Robey, 2018); « New Amy Schumer Comedy Is Never as Funny as You Want It to Be » (Macnab, 2018).

mimiques d’Amy Schumer et à me reconnaître dans son personnage. Bien sûr, j’ai vu les limitations du film. Là n’est pas la question. Mais en contemplant le générique de fin, je me suis demandé pourquoi j’avais été si prompt à valoriser un film comme *The Meg* au détriment de *I Feel Pretty*. Pourquoi juger l’un différemment de l’autre alors qu’au final, ils naissent de la même industrie et présentent des zones problématiques sensiblement semblables? Ce biais de lecture, Lili Loofbourow le nomme le *male glance*, en écho avec le *male gaze* de Mulvey :

The male glance is the opposite of the male gaze. Rather than linger lovingly on the parts it wants most to penetrate, it looks, assumes, and moves on. It is, above all else, quick. Under its influence, we rejoice in our distant diagnostic speed. The glance is social and ethical the way advice columns are social and ethical, a communal pulse declaring—briefly, definitively, and with minimal information—which narrative textures constitute turgid substance, which diastolic fluff (2018a).

C’est ainsi que nous avons considéré, mes ami·e·s et moi, que l’humour autodérisoire de *The Meg* consistait forcément en une « turgid substance », alors que l’humour autodérisoire de *I Feel Pretty* n’était que du « diastolic fluff ». C’est également ce qui a poussé mes amis à me conseiller d’écouter *Master of None* au lieu de *Broad City*. C’est ce qui leur a fait dire que *Bridesmaids* était étonnamment aussi drôle que *The Hangover*. C’est aussi ce qui fait que les joueuses des équipes canadiennes professionnelles de hockey féminin n’ont commencé à être rémunérées qu’en 2017. C’est précisément ce qui fait que les célébrités masculines se proclamant féministes ont été encensées¹⁸¹ alors que les célébrités féminines ont été reçues avec critique et réticence. La réalité est, comme le souligne Loofbourow, que nous n’attendons pas des textes féminins qu’ils présentent une quelconque qualité universelle. Nous les imaginons comme « small and careful, or petty and domestic, or vain, or sassy, or confessional » (*ibid.*), mais jamais comme étant simplement grands, géniaux ou importants. Dans l’exemple dont je me suis servi, il coule de source que ni *The Meg* ni *I Feel Pretty* n’est un film génial, en langage cinématographique. Mais si l’on se met à parler le langage d’Hollywood — celui des recettes rapportées par les films — on constate rapidement que l’un a été considéré comme plus important que l’autre : *I Feel Pretty* a rapporté 94,5 millions au box-office et *The Meg*, presque six fois plus avec 527,8 millions. Dès lors, le *male glance* appliqué à la culture pop fait que nous avons une alarmante propension « to

¹⁸¹ Je pense à Joseph Gordon-Levitt, Matt McGorry, Ryan Gosling, mais aussi à Aziz Ansari (Zeisler, 2014; Cobb, 2015).

discredit entire cultural phenomena—Nicki Minaj, women’s basketball, romance novels—by deeming them too “girly” for the discernment of critical eyes that are still, by default, male » (Zeisler, 2016 : 39). C’est une des choses que je ne voulais pas faire avec le féminisme pop. Voilà pourquoi je redoutais d’écrire sur l’intime, voilà pourquoi je redoutais d’aborder la douleur.

Or, les récits de douleurs livrés par Dunham, Notaro et Gaga nous forcent à déplier davantage notre lecture habituelle des objets féminins. Elles s’emparent de la douleur — constamment rattachée à des caractéristiques dites « féminines » et dévalorisée pour cette même raison — et en offrent des récits qui déplacent la conception que nous en avons. Un peu à la manière de Monica Hesse qui rappelle qu’il n’y a pas de parfaites victimes en parlant d’Asia Argento, elles nous montrent toutes trois qu’il n’y a pas de parfaites malades. En profanant l’image de la malade parfaite — célèbre, qui plus est —, elles dessinent un nouvel imaginaire du corps qui évite de reconduire des stéréotypes essentialisant liés à l’identité de genre. Femmes hors-norme par leur corps amputé de leurs « attraits » féminins, elles n’essaient pas de simplifier ni d’adoucir le récit qu’elles livrent : « Let the stories be complicated. Leave them messy [...], because that messiness isn’t a bad thing. It’s actually the only thing. It’s the only way to acknowledge there aren’t neat labels. » (Hesse, 2018) Il faut résister à la tentation d’homogénéiser les féministes pop et les diverses faces des féminismes qu’elles proposent : les positions de Beyoncé ou de Laverne Cox ou de Lena Dunham ou de Lady Gaga diffèrent. Là encore, elles restent plurielles. D’ailleurs, je me demande si la pertinence, sinon la force, du féminisme pop ne se placerait pas justement dans ses complications, dans les débats passionnels qu’il soulève, dans l’indécision que nous avons à déterminer quelles célébrités nuisent aux féminismes, quelles célébrités y contribuent *authentiquement*, quelles célébrités les entravent... C’est un peu comme si cette contingence permanente en regard de qui prouverait être « une bonne féministe » était la substance, le travail même du féminisme pop.

Il y a quelque chose de puissant dans le fait d’avoir eu autant de célébrités qui, tout d’un coup, se sont identifiées publiquement — et sans gêne — comme féministes. Dans la culture pop et, plus précisément dans la culture de célébrités d’où s’énonce ma thèse, le féminisme a souvent été envisagé comme la victime de son propre succès, désavoué parce qu’il capitule, en quelque

sorte, à l'ennemi (l'axe que privilégient certaines analyses ou approches post-féministes¹⁸²). À cette méfiance entourant l'association entre féminisme et pop se rajoute la tendance du « I not a feminist, but... » des années 1990 et du début 2000 (Scharff, 2011). Dès lors, que ces stars usent du capital que leur offre leur célébrité pour ramener à l'avant-plan la discussion sur les inégalités de genre ne me paraît pas dénuée de portée politique ou symbolique, puisque cela contribue à façonner l'imaginaire collectif autour de ces questions. Cet essor des interventions des célébrités quant aux enjeux féministes s'explique également par la création de nouveaux médias et par les nouvelles voies d'expression qu'ils proposent : « media interest in celebrities, and celebrities' interest in utilising the extensive digital media platforms afforded by their fame, ensures that celebrities take a high profile in setting the public agenda of feminist debate. » (Brady, 2016 : 434) Si l'on considère que « audience is central in sustaining the power of any celebrity » (Marshall, 1997 : 65), il serait intéressant de poursuivre cette réflexion en se penchant plus en profondeur sur les interactions se formant entre stars et fans au sein de ces nouvelles plateformes. Qui plus est, il est important de réaffirmer que le contexte d'analyse de ce projet est restreint, cartographiant un féminisme pop et une identité féministe spécifiquement nord-américains. Étant donné que la renommée s'étend rarement hors de frontières culturelles ou nationales, les études culturelles se consacrant à la célébrité demeurent forcément situées. Dès lors, je me questionne : est-ce que le phénomène du féminisme pop s'exprime différemment dans des cultures accordant plus ou moins de place au culte de la célébrité? Quels sont les modes d'expressions du féminisme qui sont favorisés dans l'espace public en Europe, en Asie, en Afrique? Le rôle joué par les nouveaux médias dans la démocratisation de la pensée féministe y est-il plus ou moins central? Ces angles d'analyse offriraient un portrait plus global quant à la spécificité culturelle du féminisme pop.

Pour le moment, qu'il suffise de conclure que je ne crois pas que le féministes pop ont décidé « d'ajouter » l'idée du féminisme à leur marque de commerce ou de s'en servir pour générer une image particulière de soi. Plutôt, les questions féministes sont devenues une partie intégrante de leurs diverses productions culturelles et, ainsi, de leur renommée. L'engagement qu'ont pris des femmes comme Beyoncé Knowles-Carter, Lena Dunham, Amy Schumer, Mindy

¹⁸² À ce sujet, voire Gill, 2007b; McRobbie, 2009; Negra, 2009 ou Taylor 2012.

Kaling, Abbi Jacobson, Ilana Glazer, Tina Fey, Amy Poehler, Sarah Silverman, Lady Gaga ou Tig Notaro par rapport aux enjeux politiques et sociaux naissant aux intersections du genre, de la classe sociale et de l'appartenance raciale n'a pas été qu'une question d'image, quoi qu'on en dise. Sans forcément se radicaliser, puisqu'une telle chose est virtuellement inenvisageable, comme le rappelle John Fiske, leur persona médiatique témoigne d'une certaine politisation :

However we might wish to change the social meanings and textual representations of, say, women or nonwhite races, such changes can only be slow and evolutionary, not radical and revolutionary, if the texts are to remain popular. Too radical a change would break the relevances between textual representation and social experience: Neither *Charlie's Angel* nor *Cagney & Lacey*, for instance, would have been popular if their female detectives had operated completely free of any sort of patriarchal structures (2010 : 105).

De la même manière, devant la montée de la droite politique aux États-Unis à la suite de l'élection de Donald Trump en 2016 — et, subséquemment, de la défaite d'Hillary Clinton, candidate championne d'Hollywood et de ses féministes pop — les femmes dont les noms tapissent désormais les pages de cette thèse se sont lentement mais sûrement mobilisées, à leur façon : certaines ont massivement investi, comme productrices, dans le travail d'autres créatrices (Tina Fey et Amy Poehler, par exemple) dans le but de « féminiser » Hollywood de l'intérieur; d'autres ont procédé à un examen de conscience approfondi, reconnaissant que des propos tenus dans le passé étaient inacceptables (je pense, entre autres, à Amy Schumer) et certaines ont même commencé à se taire, de laisser le *spotlight* se diriger vers d'autres qu'elle : « My voice isn't needed », dira Lena Dunham alors qu'on lui demande pourquoi elle s'est retirée de l'attention médiatique (Davis, 2018). Qu'il s'agisse d'un réel engagement ou d'un simple opportunisme — quoique je cherche encore la personne qui ait gagné quoi que ce soit du fait de se dire féministe —, le résultat est environ le même. Leur persona, qu'elles construisent à coup de gazouillis et de photographies Instagram, s'est transformée, sensiblement, durant les années qu'il m'a fallu pour écrire ces pages. Leurs médias sociaux, force est de le constater, s'est politisé : appel à la mobilisation politique, dénonciation des abus du gouvernement à la frontière mexicaine, soutien aux organismes pro-choix, etc. Je l'ai répété souvent à des ami·e·s qui me questionnaient sur l'avancée de mes recherches : sans l'élection de Trump, j'ai le sentiment que c'est une tout autre conclusion que je serais en train d'écrire aujourd'hui. Tristement, la montée

de la haine aux États-Unis a catalysé une certaine urgence qui s'est répercutée jusque dans les industries de la culture pop. Des commentaires politiques se retrouvent désormais parsemés à la fois dans des émissions satiriques tels que *Les Simpsons* ou *Who Is America*, dans les *late night talk-shows* comme ceux qu'animent John Oliver ou Jimmy Fallon, voire dans les émissions de télé-réalités comme *RuPaul's DragRace*. Les féministes pop n'y font pas exception. De toute manière, comme le rappelle Henri Giroux, les dynamiques politiques se jouant dans les industries culturelles ne devraient pas être considérées comme moindres — inauthentiques — par rapport à une « vraie », authentique, politique (2000 : 7).

La présence médiatique des féministes pop n'est pas apolitique. C'est pour cette raison que, quand on lui demande si, selon elle, les événements des deux dernières années — les Marches des femmes, #MeToo, l'augmentation de candidates en politique — ne sont que des moments distincts et éphémères ou s'ils prennent part à un réel mouvement, l'écrivaine Rebecca Traister réajuste le tir :

The binary on which the question relies is a false one. Because movements are made up from moments, strung out over months, years, decades. They become discernible as movements—are made to look continuous and coherent—only after they've made a substantive difference. [...] It is easy to feel defeated by this, but more worthwhile to feel inspired: to know that in resisting today, we are playing our parts in a story with deep, proud roots (2018).

Le féminisme pop n'existe pas seul. Tout est question de continuum. Il ne gagne donc en rien à être pensé en vase clos, car comme le remarque Sophie Smith au lendemain des Golden Globes de 2018 où le tapis rouge s'est paré de noir, « the problem with thinking in terms of breaks and moments is that it risks obscuring not just how tedious the work of politics can be, but also the mismatch between the occasional swiftness of democratic politics and the slow rate of structural change » (2018). N'oublions pas que ce soir-là, — malgré toutes les robes noires, malgré les petites broches #TimesUp, malgré le discours senti d'Oprah Winfrey qui devenait la première femme Noire à recevoir le prix Ceci B. DeMille, les deux prix décernés à un acteur principal ont été remis à des comédiens accusés d'agressions (Gary Oldman et James Franco) et que Kirk Douglas, accusé de viol, a reçu une ovation.

En 2018, après l'explosion de #MeToo à Hollywood, Jian Gimeshi, comme une ultime insulte, publie un essai dans le *New York Review of Books* pour partager son « expérience ». Il écrit : « I had become a Hashtag. One of my female friends quips that I should get some kind of public recognition as a #MeToo pioneer. There are lots of guys more hatred than me now. But I was the guy everyone hated first. » (2018) L'ensemble de son texte est odieux dans la propension qu'il a de rester complètement aveugle aux questions de pouvoir inhérentes à ce genre d'affaires. Il se donne le droit de livrer son histoire dans une revue prestigieuse sans jamais soulever le fait que son acquittement ne porte pas sur l'ensemble des accusations ni qu'il a été innocenté principalement à cause de la maladresse des témoins. Mais j'aime cette citation parce qu'elle me permet de prendre ses mots et de les retourner contre eux-mêmes afin qu'ils se mettent à dire autre chose. Gimeshi y suggère — ouvertement provocateur — qu'il devrait être considéré comme le pionnier de #MeToo. Mais ce récit ne lui revient pas. Ce récit ne lui appartient pas. Ce que Gimeshi est incapable d'envisager, engoncé dans un *male gaze* doublé d'une *male glance* qui l'empêchent de placer son regard autrement que dans sa perspective dominante, c'est qu'il n'est pas l'homme que tout le monde a détesté en premier. Enlevons-lui cette importance. Il n'est qu'un homme, qu'un des visages des oppressions que les féminismes de tous acabits s'affairent à démonter. Il n'a pas existé comme mot-clic parce qu'il était le premier. Il a existé comme mot-clic parce qu'il était un de trop, un de plus. Ce n'est pas à lui que revient #MeToo, mais à la discussion — commune et multiple — qui a entouré la prise de parole des femmes sur les réseaux sociaux, fomentant les bases d'une colère grâce à laquelle, quatre ans plus tard, #MeToo a pu prendre les proportions qu'on lui connaît. Gimeshi n'est pas Persée, le héros mythique venu tuer la Méduse. Il n'est qu'un petit Persée parmi d'autres, banals, qui redoutent le rire des Méduses, plurielles à n'en plus finir. « Plus une minute à perdre », nous dit Cixous, « *sortons*. » Voilà ce que je souhaite au féminisme pop : qu'il sorte. Qu'il continue de déborder au-delà de ce qui est attendu de lui, que ce soit par l'usage qu'en feront celles et ceux qui le consomment, ou que ce soit par ses actantes, qui elles-mêmes se déconstruisent afin de proposer un langage spectaculaire qui ait autant à voir avec l'intime et le politique, le personnel et le commun.

*

Pâques 2019. Je suis de retour dans le salon de ma grand-mère avec ma mère et ma tante. Malgré la perte de son permis de conduire, elle a refusé de déménager de sa grande maison isolée de tout. Par la fenêtre, je vois poindre les premières fleurs sur les cornouillers qui encerclent le terrain. Alors que je feuillette les albums de photos, comme à mon habitude, ma tante me questionne sur mon champ d'études, sur ma thèse. Depuis toutes ces années, depuis toutes ces Pâques, c'est la première fois. Je commence. Je donne le contexte. Je m'y attendais : elle roule des yeux dès que je prononce le mot « féminisme » et s'empresse de me couper la parole pour me dire que les féministes exagèrent, que les jeunes garçons ne parviennent plus à s'épanouir, qu'on n'a plus le droit d'être un homme en paix. *Regarde les universités, c'est rempli de filles comme toi qui raflent tous les honneurs.* S'ensuit une brève altercation durant laquelle je tente de lui articuler tout ce que cache une telle affirmation, mais rapidement, elle étend sa main, la paume bien ouverte, autoritaire, et tranche : *De toute façon, elle va servir à quoi, ta thèse? Qui va la lire? C'est pas comme si tu proposais des solutions concrètes.* Je referme l'album de photographies que je tiens entre mes mains et je me lève. Je quitte la pièce, sans penser à ce que je suis en train de faire. *Je sors.* Derrière moi, le ton monte entre ma mère et ma tante. J'entends ma mère me défendre, elle qui n'a jamais rien eu à faire des questions féministes. *Elle doit savoir ce qu'elle dit, quand même, elle en a lu des trucs depuis six ans. Tu ne la laisse même pas parler, tu ne l'écoutes pas.* Je me surprends à sourire. Puis, je sens les larmes arriver. Rien n'est jamais gagné, même avec Beyoncé comme porte-étendard. Mais, n'empêche, il y aura ma mère, désormais.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse principal

Apatow, Judd (réalisateur) et Schumer, Amy (scénariste). 2015. *Trainwreck*. [Film, DVD]. Los Angeles : Apatow Productions.

Carlock, Robert et Fey, Tina (créateurs). 2015-2017. *Unbreakable Kimmy Schmidt*. [Série télévisée, DVD]. New York : Little Stranger.

Dunham, Lena. 2010. *Tiny Furnitures*. [Film, DVD]. New York : Tiny Ponies.

. 2012-2017. *Girls*. [Série télévisée, DVD]. Los Angeles : Apatow Productions.

. 2014. *Not That Kind of Girl: A Young Woman Tells You What She's « Learned »*. Toronto : Doubleday Canada.

. 2015-2017. *Women of the Hour*. [Baladodiffusion]. *Buzzfeed*, 2 saisons. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/podcast/women-of-the-hour/id1049452428?mt=2> (consulté le 14 avril 2017).

. 2015a. « Six Sausages ». *Lenny Letter*, 31 août. En ligne : <http://www.lennyletter.com/culture/a407/six-sausages/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2015b. « The Lenny Interview: Hillary Clinton ». *Lenny Letter*, 23 octobre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/politics/news/a93/the-lenny-interview-hillary-clinton/> (consulté le 14 avril 2017).

. 2015c. « The Sickest Girl ». *Lenny Letter*, 17 novembre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/health/a160/the-sickest-girl/> (consulté le 14 avril 2017).

. 2015d. « Hearing the Call ». *Lenny Letter*, 9 décembre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/work/a184/hearing-the-call-lena-dunham/> (consulté le 14 avril 2017).

. 2016a. *Is It Evil not to Be Sure?* New York : Random House.

. 2016b. « Don't Take It Personally When I Tell You « No ». I'm Using It On Everyone this Year ». *LinkedIn*, 20 janvier. En ligne : <https://www.linkedin.com/pulse/say-life-lena-dunham> (consulté le 14 juin 2016)

. 2016c. « I Love You, Natalie: Sometimes Friendship Is Everything ». *Lenny Letter*, 10 février. En ligne : <http://www.lennyletter.com/relationships/a257/i-love-you-natalie-lena-dunham/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2016d. « Retouched by an Angel ». *Lenny Letter*, 8 mars. En ligne : <http://www.lennyletter.com/life/a292/retouched-by-an-angel-lena-dunham/> (consulté le 27 juin 2016).

. 2016e. « Coachella with My Girls ». *Lenny Letter*, 20 avril. En ligne : <http://www.lennyletter.com/culture/a343/coachella-with-my-girls/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2016f. « Sorry, Not Sorry: My Apology Addiction ». *LinkedIn*, 25 mai. En ligne : <https://www.linkedin.com/pulse/sorry-my-apology-addiction-lena-dunham> (consulté le 14 juin 2016).

. 2016g. « The Lenny Interview: Sheryl Sandberg ». *Lenny Letter*, 24 juin. En ligne : <http://www.lennyletter.com/work/news/a448/the-lenny-interview-sheryl-sandberg/> (consulté le 27 juin 2016).

. 2016h. « Stuff it: Lena Dunham Packs for the Democratic National. ». *Lenny Letter*, 26 juillet. En ligne : <http://www.lennyletter.com/politics/a483/stuff-it/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2016i. « The Mechanic ». *Lenny Letter*, 31 août. En ligne : <http://www.lennyletter.com/culture/a526/the-mechanic/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2016j. « The Lenny Interview: Amy Schumer ». *Lenny Letter*, 2 septembre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/culture/interviews/a527/the-lenny-interview-amy-schumer/> (consulté le 4 septembre 2016).

. 2016k. « Hillary Clinton for President ». *Lenny Letter*, 8 novembre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/politics/interviews/a602/hillary-clinton-for-president/> (consulté le 26 mai 2017).

. 2016l. « The Picture of Health ». *Lenny Letter*, 30 novembre. En ligne : <http://www.lennyletter.com/culture/a630/the-picture-of-health/> (consulté le 26 mai 2017).

. [@lenadunham]. 2016m. Sans titre. [Photographie Instagram]. 20 décembre. En ligne : <https://www.instagram.com/p/BOQ0L8v19gs/?hl=fr> (consulté le 17 décembre 2017).

. [@lenadunham]. 2016n. Sans titre. [Photographie Instagram]. 1^{er} septembre. En ligne : https://www.instagram.com/p/BJz_rwqgqA/ (consulté le 17 décembre 2017).

. 2016o. « Why Kesha's Case Is About More Than Kesha ». *Lenny Letter*, 23 février. En ligne : <https://www.lennyletter.com/story/why-keshas-case-is-about-more-than-kesha> (consulté le 26 mai 2017).

. 2017a. « One of a Kind ». *Lenny Letter*, 8 février. En ligne : <http://www.lennyletter.com/health/a716/one-of-a-kind/> (consulté le 26 mai 2017).

. [@lenadunham]. 2017b. Sans titre. [Photographie Instagram]. 17 novembre. En ligne : <https://www.instagram.com/p/Bbmy2KiFE-W/?taken-by=lenadunham> (consulté le 17 décembre 2017).

. 2017c. « Losing Birth Control Could Mean a Life of Pain ». *The New York Times*, 9 juin. En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/06/09/opinion/lena-dunham-losing-birth-control-could-mean-a-life-of-pain.html> (consulté le 17 décembre 2017).

. 2018a. « In Her Own Words: Lena Dunham on Her Decision to Have a Hysterectomy at 31 ». *Vogue*, 14 février. En ligne : <https://www.vogue.com/article/lena-dunham-hysterectomy-vogue-march-2018-issue> (consulté le 15 février 2018).

. [@lenadunham]. 2018b. Sans titre [Photographie Instagram]. 15 août. En ligne : <https://www.instagram.com/p/Bmf2EorF-lB/?taken-by=lenadunham> (consulté le 9 septembre 2018).

. [@lenadunham]. 2018c. Sans titre. [Photographie Instagram]. 17 octobre. En ligne : https://www.instagram.com/p/BpCVOZEIqPA/?utm_source=ig_embed (consulté le 17 octobre 2018).

Elle. 2018. *Lady Gaga's Emotional Speech on Surviving Sexual Assault and Mental Health*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 17 octobre. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=14KX7xOJsqE> (consulté le 22 octobre 2018).

Fey, Tina (autrice). 1999-2006. *Saturday Night Live*. [Émission télévisée, en direct]. New York : NBC Universal Television.

. 2006-2013. *30 Rock*. [Série télévisée, DVD]. Universal City, California: NBC Universal Television Studio.

. 2012. *Bossypants*. New York : Little, Brown and Co.

Goolsby, Kristina et Ashley York. 2015. *Tig*. [Film]. Netflix Productions. En ligne : <https://www.netflix.com/ca-fr/title/80028208> (consulté le 15 décembre 2016).

Jacobson, Abbi et Glazer, Ilana. 2014-2019. *Broad City*. [Série télévisée, DVD]. Los Angeles : Paper Kite Productions.

- Jenkins, Patty. 2017. *Wonder Woman*. [Film, DVD]. Los Angeles : Warner Bros.
- Kaling, Mindy. 2011. *Is Everyone Hanging Out With Me? (And Other Concerns)*. New York : Crown Archetype.
- . 2012-2017. *The Mindy Project*. [Série télévisée, DVD]. Universal City, California : Universal Television.
- . 2015. *Why not Me?* New York : Crown Archetype.
- (scénariste). 2019. *Late Night*. [Film]. New York : FilmNation Entertainment.
- Knowles-Carter, Beyoncé. 2013. *Beyoncé*. [Disque compact audio]. New York : Columbia Records, 66:35.
- . 2014. « Gender Equality Is a Myth ». *The Shriver Report*, 12 janvier. En ligne : <http://shriverreport.org/gender-equality-is-a-myth-beyonce/> (consulté le 26 mai 2015).
- . 2016. *Lemonade*. [Disque compact audio]. New York : Columbia Records, 45:42.
- . 2019a. *Homecoming : The Live Album*. [Disque compact audio]. New York : Columbia Records, 108:57.
- . 2019b. *Homecoming : A Film by Beyoncé*. [Film]. New York : Parkwood Entertainment.
- Knowles-Carter, Beyoncé, Ed Burke et al. 2013. *Life Is but a Dream*. [Film, DVD]. New York : Parkwood Entertainment.
- Knowles-Carter, Beyoncé et Jay-Z (The Carters). 2018. *Everything Is Love*. [Disque compact audio]. Sony., 41:50.
- Kohn, Abby et Marc Silverstein. 2018. *I Feel Pretty*. [Film, DVD]. Burbank : STX Entertainment.
- Mitchell, Tyler. 2018. « Beyoncé in Her Own Word : Her Life, Her Body, Her Heritage ». *Vogue*, 6 août. En ligne : <https://www.vogue.com/article/beyonce-september-issue-2018> (consulté le 9 décembre 2018).
- Moore, Jason. 2015. *Sisters*. [Film, DVD]. New York : Little Stranger.
- Moukarbel, Chris. 2017. *Five Foot Two*. [Film, en ligne] Netflix Productions. En ligne : <https://www.netflix.com/watch/80196586?trackId=14277281&tctx=0%2C0%2Ccddd648c-342e-4a71-8d8c-a530e18eaa76-143132388%2C%2C> (consulté le 5 mai 2018).

Notaro, Tig. 2015. *Boyish Girl Interrupted*. [Spectacle d'humour]. New York : HBO. En ligne : <https://www.hbo.com/specials/tig-notaro-boyish-girl-interrupted> (consulté le 15 décembre 2016).

(scénariste, actrice, réalisatrice, productrice). 2015-2017. *One Mississippi*. [Série télévisée]. Los Angeles : Zero Dollars and Zero Sense Productions

. 2016. *I'm Just a Person*. New York : Harper Collins.

. 2018. *Happy to Be Here*. [Spectacle d'humour]. Los Angeles : A Very Good Production.

Poehler, Amy et Fey Tina (scénaristes). 2014a. *71st Golden Globe Awards*. [Émission télévisée, en direct] Beverly Hills : NBC, 12 janvier.

. 2014b. *Ask Amy*. [Chaîne YouTube]. En ligne : <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0F5894A2E8BA0> (consulté le 15 mars 2015).

. 2015. *72st Golden Globe Awards*. [Émission télévisée, en direct] Beverly Hills : NBC, 11 janvier.

Poehler, Amy (autrice). 2001-2008. *Saturday Night Live*. [Émission télévisée, en direct]. New York : NBC Universal Television.

(scénariste). 2009-2015. *Parks and Recreation*. [Série télévisée, DVD]. Los Angeles : Deedle-Dee Production.

. 2014. *Yes Please*. New York : Harper Collins.

. 2016. « Parks and Recreations: Leslie Knope Writes Letter to America Following Donald Trump's Victory ». *Yahoo*, 10 novembre. En ligne : <https://www.yahoo.com/tv/parks-and-recreation-leslie-knope-writes-letter-to-america-following-donald-trumps-victory-142904267.html> (consulté le 14 avril 2017).

(réalisatrice). 2019. *Wine Country*. Los Angeles : Paper Kite Productions.

Schumer, Amy et Powell, Daniel. 2013-2016. *Inside Amy Schumer*. [Série télévisée, DVD]. New York : Jax Media.

Schumer, Amy. 2012. *Mostly Sex Stuff*. [Spectacle d'humour, DVD]. New York : Comedy Central.

. 2015. *Live at The Apollo*. [Spectacle d'humour]. New York : HBO. En ligne :

www.hbo.com/comedy/amy-schumer-live-from-the-apollo (consulté le 14 avril 2017).

. 2016a. *The Girl with the Lower Back Tattoo*. New York : Gallery Books.

. 2016b. *Amy Schumer Gets Heckled in Stockholm*. [Vidéo]. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=iCZceDUx4bQ> (consulté le 15 décembre 2016).

. 2017. *Amy Schumer Live*. [Spectacle d'humour]. Montréal : Centre Bell, 17 février.

. 2017. *The Leather Special*. [Spectacle d'humour]. Netflix Productions. En ligne : <https://www.netflix.com/title/80150002> (consulté le 26 mai 2017).

. 2018. *3 Girls, 1 Keith*. [Baladodiffusion]. *Spotify*, 27 épisodes. En ligne : <https://open.spotify.com/show/2UtdM2mvBQesTqGTyiKn8w> (consulté le 6 juin 2019).

. 2019. *Growing*. [Spectacle d'humour]. Netflix Productions. En ligne : <https://www.netflix.com/ca/title/81037077> (consulté le 6 juin 2019).

The Late Night Show. 2018. *Lady Gaga Talks to Stephen Colbert*, 5 octobre. [Vidéo en ligne]. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=zWaV_PTICxk (consulté le 26 octobre 2018).

Waters, Mark (réalisateur) et Fey, Tina (scénariste). 2004. *Mean Girls*. [Film, DVD]. Los Angeles : Paramount Pictures.

Winfrey, Oprah. 2018. « Amy Schumer : A Modern-Day Warrior Woman ». *Super Soul Conversations*. [Baladodiffusion]. Oprah, 22 avril. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/podcast/oprahs-supersoul-conversations/id1264843400?mt=2#> (consulté 31 avril 2018).

Corpus d'analyse secondaire

Bennetts, Leslie. 2016. *Last Girl Before Freeway: The Life, Loves, Losses, and Liberation of Joan Rivers*. New York : Brown and Company.

CoverGirl. 2014. *#GirlsCan: Women Empowerment*, 21 février. [Vidéo en ligne]. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KmmGCIZb8Mg> (consulté le 10 septembre 2017)

Elle Magazine. 2014. « Women in TV ». *Elle*, février, n° 4 (numéro spécial).

Gavron, Sarah. 2015. *Suffragette*. [Film, DVD]. Londres : Film4 Productions.

Gay, Roxane. 2014. *Bad Feminist*. New York : Harper Perennial.

- . 2017. *Hunger: A Memoir of (My) Body*. New York : HarperCollins Publishers.
- Jacobson, Abbi. 2018. *I Might Regret This*. New York : Grand Central Publishing.
- Jimmy Kimmel Live. 2016. *Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Where They Buy Their Weed*. [Vidéo]. En ligne : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=coH-y1Qefxk (consulté le 15 décembre 2016).
- Lawrence, Jennifer. 2015. « Why Do I Make Less Than My Male Co-Stars? ». *Lenny Letter*, 13 octobre. En ligne : <https://www.lennyletter.com/story/jennifer-lawrence-why-do-i-make-less-than-my-male-costars> (consulté le 14 avril 2017).
- Maines, Natalie. [@1NatalieMaines]. 2016. *I'm pretty sure I've uttered the sentence « I will never perform on the CMA's again as long as I live ». And then came Bee :).* [Tweet]. 3 novembre, 1:24. En ligne : <https://twitter.com/1nataliemaines/status/794092799490719744> (consulté le 12 juin 2017)
- Mock, Janet. 2017. *Surpassing Certainty: What my Twenties Taught Me*. New York : Atria Books.
- Moran, Caitlin. 2012a. *How to Be a Woman*. New York : Harper Perennial.
- Oluo, Ijeoma. [IjeomaOluo]. 2015. *Do you know who else would rather have been rebels? Actual slaves.* [Tweet]. 5 octobre, 10:01. En ligne : <https://twitter.com/IjeomaOluo/status/651079897117384704> (consulté le 12 juin 2017).
- Pantene. 2014. *Not Sorry Shine Strong*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 25 décembre. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=p73-30IE-XE> (consulté le 30 septembre 2017).
- Rodham Clinton, Hillary. 2017. *What Happened*. New York : Simon & Schuster.
- Sandberg, Sheryl. 2013. *Lean In: Women, and the Will to Lead*. New York : Alfred A. Knopf.
- Silverman, Sarah. 2010. *The Bedwetter: Stories of Courage, Redemption and Pee*. New York : Harper Collins
- Under Armour. 2014. *Misty Copeland — I Will What I Want*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 30 juillet. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=ZY0cdXr_1MA (consulté le 30 septembre 2017).
- Verizon. 2014. *Inspire Her Mind*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 2 juin. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=XP3cyRRAfX0&feature=youtu.be> (consulté le 30 septembre 2017).

Watson, Emma. 2015-en production. *Our Shared Self*. [Club de lecture] *Goodreads*. En ligne : <http://www.goodreads.com/group/show/179584-our-shared-shelf> (consulté le 26 mai 2017).

Autour du féminisme pop et réception du corpus

Angelo, Megan. 2014. « The Lady Boss: Mindy Kaling ». *Glamour*, 4 novembre. En ligne : <http://www.glamour.com/story/mindy-kaling> (consulté le 13 décembre 2016).

Ballast. 2015. « Clémentin Autain : “Rendre au féminisme son tranchant!” ». *Ballast*, 8 août. En ligne : <http://www.revue-ballast.fr/clementine-autain-rendre-au-feminisme-son-tranchant/> (consulté le 18 août 2015).

Barnes, Tom. 2016. « Beyoncé’s Feminist Masterpiece “Lemonade” Is Missing One Important Thing: Other Women ». *Mic*, 27 avril. En ligne : <https://www.mic.com/articles/141983/beyonc-s-feminist-masterpiece-lemonade-features-a-surprising-lack-of-women-songwriters#.JL1hxadom> (consulté le 23 septembre 2017).

Barnett, Laura. 2011. « Being Juliette Binoche ». *The Guardian*, 31 juillet. En ligne : <https://www.theguardian.com/stage/2011/jul/31/juliette-binoche-mademoiselle-julie-interview> (consulté le 13 décembre 2016).

Bell, Katherine. 2013. « Obvie, We’re the Ladies! Postfeminism, Privilege and HBO’s Newest Girls ». *Feminist Media Studies*, vol. 13, n°2, 363-366.

bell hooks. 2013. « Dig Deep: Beyond *Lean In* ». *The Feminist Wire*, 28 octobre. En ligne : <http://www.thefeministwire.com/2013/10/17973/> (consulté le 10 janvier 2017).

. 2016a. « Moving Beyond Pain ». *The bell hooks Institute*, 9 mai. En ligne : <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain> (consulté le 10 janvier 2017).

. 2016b. « Femme Feminista ». *The bell hooks Institute*, 11 mai. En ligne : <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/femme-feminista> (consulté le 10 janvier 2017).

Beusman, Callie. 2014. « What Does It Mean for Feminism if Feminism Becomes Trendy? ». *Jezebel*, 23 février. En ligne : <http://jezebel.com/what-does-it-mean-for-feminism-if-feminism-becomes-tren-1501305340> (consulté le 15 février 2014).

- Bianco, Marcie. 2016. « We Sold Feminism to the Masses, and Now It Means Nothing ». *Quartz*, 26 mai. En ligne : <http://qz.com/692535/we-sold-feminism-to-the-masses-and-now-it-means-nothing/> (consulté le 26 mai 2017).
- Bitch HQ. 2016. « Cool Girls Talking: The Six Most Painful Quotes from Lena Dunham's Amy Schumer Interview ». *Bitch Media*, 2 septembre. En ligne : <https://bitchmedia.org/article/cool-girls-talking-six-most-painful-quotes-lena-dunham%E2%80%99s-amy-schumer-interview> (consulté le 4 septembre 2016)
- Boinet, Carole. 2014. « Beyoncé, Miley Cyrus : faut-il avoir peur du féminisme pop? ». *Les Inrocks*, 26 octobre. En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2014/10/26/actualite/beyonce-miley-cyrus-faut-il-avoir-peur-du-feminisme-pop-11529817/> (consulté le 30 octobre 2014).
- Bombardier, Denise. 2018. « Le Québec : un matriarcat ». *La Presse*, 7 mai. En ligne : <https://www.journaldemontreal.com/2018/05/07/le-quebec-un-matriarcat> (consulté le 4 avril 2019)
- Bradley, Laura. 2017. « Why Won't the *Handmaid's Tale* Cast Call It Feminist? ». *Vanity Fair*, 22 avril. En ligne : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/handmaids-tale-hulu-feminist-elisabeth-moss> (consulté le 20 octobre 2018).
- Brady, Anita. 2016. « Taking Time Between G-String Changes to Educate Ourselves: Sinead O'Connor, Miley Cyrus, and Celebrity Feminism ». *Feminist Media Studies*, vol. 16, n°3, p. 429-444.
- Bernstein, Jonathan. 2017. « Kathy Griffin: "Trump Went for Me Because I Was a Easy Target" ». *The Guardian*, 23 septembre. En ligne : <https://www.theguardian.com/culture/2017/sep/23/kathy-griffin-trump-went-for-me-easy-target> (consulté le 9 décembre 2017).
- Brockes, Emma. 2016. « Amy Schumer : "I'm not trying to be likable" ». *The Guardian*, 27 août. En ligne : <https://www.theguardian.com/culture/2016/aug/27/amy-schumer-not-trying-be-likable> (consulté le 17 décembre 2016).
- Butterly, Amelia. 2013. « Miley Cyrus Says She's One of the Biggest Feminists ». *BBC*, 12 novembre. En ligne : <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/24911610/miley-cyrus-says-shes-one-of-the-biggest-feminists> (consulté le 18 mars 2018).
- Chung, Madelyn. 2015. « Selena Gomez Slams Body Shaming Trolls on Instagram ». *The Huffington Post*, 1^{er} mai. En ligne : https://www.huffingtonpost.ca/2015/05/01/selena-gomez-body-shaming_n_7188714.html (consulté le 18 mars 2018).
- Chung, Ryoa. 2014. « Le féminisme de la haute ». *Liberté*, n° 302, p. 54.

- Clarke, Cath. 2015. « Meryl Streep On Feminism, Family and Playing Pankhurst in *Suffragette* ». *Time Out*, 28 septembre. En ligne : <https://www.timeout.com/london/film/meryl-streep-on-feminism-family-and-playing-pankhurst-in-suffragette> (consulté le 16 décembre 2015).
- Collectif. 2014. « Réponse radicale à un féminisme populaire ». *je suis féministe*. En ligne : <http://www.jesuissfeministe.com/?p=7733> (consulté le 22 janvier 2015).
- Conger, Cristen et Ervin, Caroline. 2014. « Beyoncé's Feminism ». [Baladodiffusion]. *Stuff Mom Never Told You*, 10 octobre 2015. En ligne : <http://www.stuffmomnevertoldyou.com/podcasts/beyonces-feminism/> (consulté le 10 octobre 2015).
- Connolly, Amanda. 2015. « Pop Feminism Inspiring More Young Women to Get Involved in Politics ». *iPolitics*, 26 août. En ligne : <https://ipolitics.ca/2015/08/26/pop-feminism-inspiring-more-young-women-to-get-involved-in-politics/> (consulté le 26 août 2015).
- CulturesMonde. 2015. « Devenir femme et après? D'Amina Wadûd à Beyoncé : décroiser le féminisme ». [Baladodiffusion]. *France Culture*, 12 octobre. En ligne : <http://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/devenir-femme-et-apres-14-damina-wadud-beyonce-decroiser-le-feminisme> (consulté le 20 octobre 2015).
- Davis, Allison P. 2018. « “Yeah, I’m Not for Everyone. Lena Dunham Comes to Terms with Herself” ». *The Cut*, 26 novembre. En ligne : https://www.thecut.com/2018/11/lena-dunham-comes-to-terms-with-herself.html?fbclid=IwAR2z_J8YE5c7CALx9nclh-nFOc-fE8o88Hq2xLeBfQhqYQ5qN_OQGsx4P6M (consulté le 26 novembre 2018).
- de Leon, Aya. 2015. « The Trouble with Celebrity Feminism ». *Bitch Media*, 24 avril. En ligne : <https://www.bitchmedia.org/post/the-trouble-with-celebrity-feminism-patricia-arquette-oscar-emma-watson> (consulté le 28 août 2016).
- Dockerman, Eliana. 2014. « What Is #GamerGate and Why Are Women Being Threatened About Video Games? ». *Time*, 16 octobre. En ligne : <http://time.com/3510381/gamergate-faq/> (consulté le 30 octobre 2018).
- Dowse, Sara. 2013. « Feminism at the Top Table ». *Inside Story*, 3 avril. En ligne : <http://insidestory.org.au/feminism-at-the-top-table/> (consulté le 3 juin 2018).
- Dries, Kate. 2016. « Why We Keep Trying to Figure Out Self-Described “Mouseburger” and Feminist Helen Gurley Brown ». *Jezebel*, 10 mai. En ligne : <http://pictorial.jezebel.com/why-we-keep-trying-to-figure-out-self-described-mouseburger-1774719205> (consulté le 28 août 2016).
- Dry, Rachel. 2014. « Review: *Not That Kind of Girl* ». *The Washington Post*, 24 septembre. En ligne : <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/review-not-that-kind-of-girl->

[by-lena-dunham/2014/09/24/4e482c04-42c0-11e4-b437-1a7368204804_story.html](https://www.huffingtonpost.ca/2014/09/24/4e482c04-42c0-11e4-b437-1a7368204804_story.html)
(consulté le 28 août 2016).

- Duberman, Amanda. 2014. « CoverGirl “Girls Can” Reminds Us Of All the Things We Can Already Do Without Buying Mascara ». *The Huffington Post*, 24 février. En ligne : https://www.huffingtonpost.ca/2014/02/24/girls-can-covergirl_n_4847852.html (consulté le 13 décembre 2016).
- Dussault, Anne-Marie. 2017. « La liberté d’expression des femmes est brimée par les trolls, dénonce Lili Boisvert ». *Radio-Canada*, 1^{er} mars. En ligne : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1019881/liberte-expression-femmes-brimee-trolls-lili-boisvert-onu> (consulté le 14 juillet 2017).
- Ellcessor, Elizabeth. 2012. « Tweeting@feliciaday: Online Social Media, Convergence, and Subcultural Stardom ». *Cinema Journal*, vol. 2 n^o 51, hiver, p. 46-56.
- Ellison, Jo. 2013. « The Electrifying Beyoncé ». *Vogue*, 4 avril. En ligne : <http://www.vogue.co.uk/article/beyonce-interview-may-vogue> (consulté le 13 décembre 2016).
- Emelife, Aindrea. 2015. « “She’s a Wild Woman, She’s a Shaman”: Nicki Minaj Becomes a Feminist Art Muse ». *The Guardian*, 1^{er} septembre. En ligne : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/nicki-minaj-anaconda-camille-henrot-feminist-art> (consulté le 7 septembre 2015).
- Fisher, Kendall. 2016. « Inside Selena Gomez’s Rollercoaster Year After Revealing her Lupus Diagnosis ». *E News*, 30 août. En ligne : <https://www.eonline.com/news/791181/inside-selena-gomez-s-rollercoaster-year-after-revealing-her-lupus-diagnosis> (consulté le 18 mars 2018).
- Freeman, Hadley. 2014. « *Not That Kind of Girl* Review: Lena Dunham Exposes It All, Again ». *The Guardian*, 1^{er} octobre. En ligne : <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/30/not-that-kind-of-girl-lena-dunham-review-memoir> (consulté le 28 août 2016).
- . 2015. « How Amy Poehler and Tina Fey Made the Golden Globes the First Feminist Film Award Ceremony ». *The Guardian*, 12 janvier. En ligne : <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/jan/12/amy-poehler-tina-fey-golden-globes> (consulté le 28 août 2016)
- Friedman, Vanessa. 2013. « Sheryl Sandberg’ Mistake ». *Financial Time*, 22 mars. En ligne : <https://www.ft.com/content/5646683a-8bec-11e2-b001-00144feabdc0> (consulté le 14 décembre 2018).

- Friend, Tad. 2011. « Funny Like a Guy : Anna Faris and Hollywood's Woman Problem ». *The New Yorker*, 11 avril. En ligne : <http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/11/funny-like-a-guy> (consulté le 26 mai 2017).
- Fuller, Sean et Catherin Driscoll. 2015. « HBO's Girls: Gender, Generation, and Quality Television ». *Continuum*, vol. 29, n° 2, p. 253-262.
- Gardiner, Becky, Mahana Mansfield et al. 2016. « The Dark Side of Guardian Comments ». *The Guardian*, 12 avril. En ligne : <https://www.theguardian.com/technology/2016/apr/12/the-dark-side-of-guardian-comments> (consulté le 26 mars 2018).
- Gay, Roxane. 2014a. « Lena Dunham, a Generation's Gutsy Ambitious Voice ». *Time*, 24 septembre. En ligne : <http://time.com/3425759/lena-dunham-a-generations-gutsy-ambitious-voice/> (consulté le 4 mai 2017).
- . 2014b. « Roxane Gay Talks to Lena Dunham About Her New Book, Feminism, and the Benefits of Being Criticized Online ». *Vulture*, 2 octobre. En ligne : <http://www.vulture.com/2014/10/roxane-gay-interview-lena-dunham-bad-feminist-not-that-kind-of-girl-books.html> (consulté le 4 mai 2017).
- . 2014c. « Emma Watson? Jennifer Lawrence? These Aren't the Feminists You Are Looking For ». *The Guardian*, 10 octobre. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/10/-sp-jennifer-lawrence-emma-watson-feminists-celebrity> (consulté le 4 mai 2017).
- . 2016a. « The Oscars and Hollywood's Race Problem ». *The New York Times*, 22 janvier. En ligne : <https://www.nytimes.com/2016/01/24/opinion/the-oscars-and-hollywoods-race-problem.html> (consulté le 27 juin 2016).
- . 2016b. « White Crime: On Race, and Brock Turner ». *Lenny Letter*, 15 juin. En ligne : <http://www.lennyletter.com/politics/a430/white-crime/> (consulté le 27 juin 2016).
- Givhan, Robin. 2014. « What Does a Feminist Look Like? At Paris Fashion Week, She's Wearing Chanel ». *The Washington Post*, 30 septembre. En ligne : https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2014/09/30/what-does-a-feminist-look-like-at-paris-fashion-week-shes-wearing-chanel/?noredirect=on&utm_term=.e96f59f13b95 (consulté le 13 décembre 2016).
- Gjorgievska, Aleksandra et Lily Rothman. 2014. « Laverne Cox Is the First Transgender Person Nominated for an Emmy — She Explains Why That Matters ». *Time*, 10 juillet. En ligne : <http://time.com/2973497/laverne-cox-emmy/> (consulté le 10 octobre 2018).
- Gomeshi, Jian. 2018. « Reflections from a Hashtag ». *The New York Review of Books*, 11 octobre.

- Graham, Bryan Armen. 2017. « Gaga: Five Foot Two review — pint-sized music doc wallows in self-reflection ». *The Guardian*, 22 septembre. En ligne : <https://www.theguardian.com/music/2017/sep/22/lady-gaga-five-foot-two-netflix-review> (consulté le 5 mai 2018).
- Haggerty, Meredith. 2017. « “Who Are You Wearing?” Is Dead, Long Live “Who Are You Wearing?” ». *Racked*, 6 janvier. En ligne : <https://www.racked.com/2017/1/6/14116970/who-are-you-wearing> (consulté le 4 mai 2017).
- Hamad, Hannah et Anthea Taylor. 2015. « Feminism and Contemporary Celebrity Culture ». *Celebrity Studies*, vol. 6, n° 1, p. 124-127.
- Harris, Mark. 2017. « Taylor Swift’s “Look What You made Me Do” Is the First Pure Piece of Trump-Era Pop Art ». *The Vulture*, 30 août. En ligne : <https://www.vulture.com/2017/08/taylor-swift-look-what-you-made-me-do-pure-trump-era-pop-art.html> (consulté le 20 octobre 2018).
- Harris, Tamara Winfrey. 2013. « All Hail the Queen? What Do Our Perceptions of Beyoncé’s Feminism Say about Us? ». *Bitch Media*, 20 mai. En ligne : <https://www.bitchmedia.org/article/all-hail-the-queen-beyonce-feminism> (consulté le 13 décembre 2016).
- Heisey, Monica. 2015. « Amy Schumer: Comedy’s Viral Queen ». *The Guardian*, 28 juin. En ligne : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/28/amy-schumer-comedys-viral-queen> (consulté le 4 mai 2017).
- Hequet, Céline. 2014. « Léa Clermont-Dion et le féminisme relooké ». *je suis féministe*, 4 avril. En ligne : <http://jesuisfeministe.com/?p=7583> (consulté le 6 avril 2014).
- Hess, Amanda. 2015. « The Female Gaze: How Amy Schumer Flips the Script on Real-life Gender Dynamics ». *Slate*, 21 avril. En ligne : http://www.slate.com/articles/arts/television/2015/04/inside_amy_schumer_season_three_review.single.html?print (consulté le 9 septembre 2015).
- Hess, Monica. 2018. « Asia Argento, and the Dangerous Fallacy of the Perfect Victim ». *The Washington Post*, 21 août. En ligne : https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/asia-argento-and-the-dangerous-fallacy-of-the-perfect-victim/2018/08/21/c749118e-a489-11e8-a656-943eefab5daf_story.html?utm_term=.2c83395009bb (consulté le 20 octobre 2018).
- Holmes, Anna. 2013. « Maybe You Sould Read the Book: The Sheryl Sandberg Backlash ». *The New Yorker*, 4 mars. En ligne : <http://www.newyorker.com/books/page-turner/maybe-you-should-read-the-book-the-sheryl-sandberg-backlash> (consulté le 27 juin 2016).

- Hope, Clover. 2016. « All Along, It Was You ». *The Slot*, 9 novembre. En ligne : <https://theslot.jezebel.com/all-along-it-was-you-1788758934> (consulté le 14 novembre 2017).
- Hopkins, Susan. 2010. « Bow Down Bitches: When Celebrity Feminism Goes Wrong ». *The Conversation*, 25 février. En ligne : <http://theconversation.com/bow-down-bitches-when-celebrity-feminism-goes-wrong-55033> (consulté le 9 septembre 2015).
- Hughes, Mark. 2017. « “Wonder Woman” Is Officially the Highest-Grossing Superhero Origin Film ». *Forbes*, 2 novembre. En ligne : <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2017/11/02/wonder-woman-is-officially-the-highest-grossing-superhero-origin-film/#1f159cdfbd9> (consulté le 5 janvier 2018).
- Johnston, Elizabeth. 2016. « The Original “Nasty Woman” ». *The Atlantic*, 6 novembre. En ligne : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/11/the-original-nasty-woman-of-classical-myth/506591/> (consulté le 15 janvier 2017).
- Koblin, John. 2018. « After Racist Tweet, Roseanne Barr’s Show Is Canceled by ABC ». *The New York Times*, 29 mai. En ligne : (consulté le 6 février 2019).
- Lanctôt, Aurélie. 2015. « Des paillettes aux revendications : quelques brides du possible “renouveau féminisme” ». *Nouveau projet*, n°7, p. 133-142.
- . 2017. « Les pièges du “féminisme spectacle” ». *Lava*, 20 avril. En ligne : <https://lavamedia.be/fr/les-pieges-du-feminisme-spectacle/> (consulté le 30 avril 2017).
- Lee, Benjamin. 2018. « Amy Schumer’s Self-Image Comedy Falls Flat ». *The Guardian*, 18 avril. En ligne : <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/18/i-feel-pretty-review-amy-schumers-self-image-comedy-falls-flat> (consulté le 20 octobre 2018).
- Li, Shirley. 2015. « Lena Dunham Praises Jennifer Lawrence for Wage Gap Essay ». *Entertainment Weekly*. En ligne : <http://ew.com/article/2015/10/28/lena-dunham-jennifer-lawrence-hollywood-wage-gap-lenny/> (consulté le 9 décembre 2017).
- Lilla, Mark. 2016. « The End of Identity Liberalism ». *The New York Times*, 18 novembre. En ligne : https://www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/the-end-of-identity-liberalism.html?_r=0 (consulté le 14 novembre 2017).
- Luscombe, Belinda. 2013. « Kelly Clarkson: “Not a Feminist” ». *Time*, 30 octobre. En ligne : <http://entertainment.time.com/2013/10/30/kelly-clarkson-not-a-feminist/> (consulté le 13 décembre 2016).
- Macnab, Geoffrey. 2018. « New Amy Schumer Comedy Is Never as Funny as You Want It to Be ». *Independent*, 2 mai. En ligne : <https://www.independent.co.uk/arts->

entertainment/films/reviews/i-feel-pretty-review-amy-schumer-comedy-release-date-uk-michelle-williams-a8332521.html (consulté le 20 octobre 2018).

Maltz Bovy, Phœbe. 2017. *The Perils of Privilege: Why Injustice Can't Be Solved by Accusing Others of Advantage*. New York : St-Martin's Press.

Marling, Brit. 2017. « Harvey Weinstein and the Economics of Consent ». *The Atlantic*, 23 octobre. En ligne : https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/harvey-weinstein-and-the-economics-of-consent/543618/?utm_source=fbb (consulté le 20 octobre 2018).

McQuade, Pénélope. 2017. « Femmes fatiguées, reposez-vous sur nous ». *The Huffington Post*, 8 mars. En ligne : http://quebec.huffingtonpost.ca/penelope-mcquade/penelope-mcquade-journee-femmes_b_15216100.html (consulté le 14 juillet 2017).

Mock, Janet. 2014. « My Feminist Awakening & the Influence of Beyoncé's Pop Culture Declaration ». *JanetMock*, 9 mars. En ligne : <https://janetmock.com/2014/09/03/beyonce-feminist-mtv-vmas/> (consulté le 27 juin 2016).

Moran, Caitlin. 2012b. « There's a Part of Me That Goes: You Think I'm Chubby? Then Look at Me Naked ». *The Times*, 6 octobre. En ligne : <https://www.thetimes.co.uk/article/lena-dunham-theres-a-part-of-me-that-goes-you-think-im-chubby-well-look-at-me-naked-t6j20nvc9k> (consulté le 23 septembre 2017).

Morris, Wesley. 2016. « Beyoncé's True Political Statement This Week? It Wasn't at a Clinton Rally ». *The New York Times*, 5 novembre. En ligne : <https://www.nytimes.com/2016/11/06/arts/music/beyonce-political-hillary-clinton-dixie-chicks.html> (consulté le 23 septembre 2017).

Ms. Foundation for Women. 2014. « Emma Watson Named Feminist Celebrity of 2014 ». *Ms. Foundation for Women*, 19 décembre. En ligne : <https://forwomen.org/emma-watson-named-feminist-celebrity-of-2014/> (consulté le 8 décembre 2018).

Murphy, Meghan. 2014. « bell hooks Will Save Us All from the Long, Slow Death that Is Popular Feminism ». *Feminist Current*, 9 mai. En ligne : <http://feministcurrent.com/8984/bell-hooks-will-save-us-all-from-the-long-slow-death-that-is-popular-feminism/> (consulté le 9 septembre 2014).

Nadeau, Jessica. 2018. « Une vague "glamour" qui a laissé des femmes dans l'ombre ». *Le Devoir*, 6 octobre. En ligne : <https://www.ledevoir.com/societe/538517/une-vague-glamour-qui-a-laisse-des-femmes-dans-l-ombre> (consulté le 20 octobre 2018).

Navarro, Pascale. 2014a. « Emma Watson et le "diplôme" de féminisme ». *Le Devoir*, 1^{er} octobre. En ligne : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/419853/emma-watson-et-le-diplome-de-feminisme> (consulté le 15 décembre 2016).

- . 2014b. « Beyoncé, Emma et nous ». *La Gazette des femmes*, 4 octobre. En ligne : <https://www.gazettedesfemmes.ca/10120/beyonce-emma-et-nous/> (consulté le 14 décembre 2016).
- Nussbaum, Emily. 2015. « The Little Tramp: The Raucous Feminist Humor of *Inside Amy Schumer* ». *The New Yorker*, 4 mai. En ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2015/05/11/the-little-tramp> (consulté le 16 décembre 2016).
- . 2017. « The Cunning “American Bitch” Episode of “Girls” ». *The New Yorker*, 27 février. En ligne : <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-cunning-american-bitch-episode-of-girls> (consulté le 3 février 2018).
- Olité, Mario. 2017. « Comment *Girls* a révolutionné la représentation des corps féminins dans les séries ». *Konbini*, 16 février. En ligne : <https://biiinge.konbini.com/series/girls-corps-feminin-revolution/> (consulté le 23 septembre 2017).
- Ouimet, Michèle. 2017. « Le côté sombre de la chronique ». *La Presse*, 8 mars. En ligne : <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/michele-ouimet/201703/07/01-5076583-le-cote-sombre-de-la-chronique.php> (consulté le 14 juillet 2017).
- Petersen, Anne Helen. 2017. *Too Fat, Too Slutty, Too Loud: The Rise and Reign of the Unruly Woman*. New York : Plume.
- . 2018. « The Rise, Lean, and Fall of Sheryl Sandberg ». *BuzzFeed News*, 14 décembre. En ligne : <https://www.buzzfeednews.com/article/annehelenpetersen/sheryl-sandberg-facebook-lean-in-superwoman-supervillain> (consulté le 14 décembre 2018).
- Pop-en-stock. 2016. *Beyoncé*. [Émission Webdiffusée]. *Choq.fm*, 3 août. En ligne : <http://www.choq.ca/emissions-details/popenstock/> (consulté le 13 décembre 2016).
- Presley, Katie. 2016. « This Is Feminist Country ». *Bitch Media*, 7 novembre. En ligne : <https://www.bitchmedia.org/article/country-music-awards-beyonce-dixie-chicks-performance-feminist-country> (consulté le 15 septembre 2017).
- Projansky, Sarah. 2014. *Spectacular Girls: Media Fascination and Celebrity Culture*. New York : New York University Press.
- Richer, Jocelyne. 2016. « La ministre de la Condition féminine ne se dit pas féministe ». *La Presse*, 28 février. En ligne : <http://www.lapresse.ca/actualites/politique/politique-quebecoise/201602/28/01-4955504-la-ministre-de-la-condition-feminine-ne-se-dit-pas-feministe.php> (consulté le 13 décembre 2016).

- Robey, Tim. 2018. « Amy Schumer's Body-Positive Comedy Is Cruel and Self-Defeating ». *The Telegraph*, 4 mai. En ligne : <https://www.telegraph.co.uk/films/0/feel-pretty-review-amy-schumers-body-positive-comedy-cruel-self/> (consulté le 20 octobre 2018).
- Robinson, Jessica. 2017. « This Viral Tumblr Post Nails Why *Wonder Woman* Made Me Cry ». *Flare*, 14 juin. En ligne : <https://www.flare.com/tv-movies/wonder-woman-review/> (consulté le 3 septembre 2017).
- Rodriguez, Maddie. 2014. « 3 Times Amy Poehler Said Yes to Feminism in Her Memoir, and We're on Board, Naturally ». *Bustle*, 7 novembre. En ligne : <https://www.bustle.com/articles/47745-3-times-amy-poehler-said-yes-please-to-feminism-in-her-memoir-and-were-on-board> (consulté le 12 août 2016).
- Ryzik, Melena. 2017. « Taylor Swift Spoke Up. Sexual Assault Survivors Were Listening ». *The New York Times*, 15 août. En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/08/15/arts/music/taylor-swift-sexual-assault.html> (consulté le 20 octobre 2018).
- Sasseen, Rhian. 2014. « Feminism's Obsession with Celebrity: It's Time to Stop Making our Pop Stars into Political Icons ». *Salon*, 14 mai. En ligne : https://www.salon.com/2014/05/14/feminisms_obsession_with_celebrity_its_time_to_stop_making_our_pop_stars_into_political_icons/ (consulté le 12 août 2016).
- Shapiro, Ben. 2014. « Lena Dunham Threatens to Sue *Truth Revolt* for Quoting Her ». *Truth Revolt*, 3 novembre. En ligne : <https://www.truthrevolt.org/commentary/lena-dunham-threatens-sue-truth-revolt-quoting-her> (consulté le 30 octobre 2017).
- Shapiro, Rebecca. 2017. « Hillary Clinton: Nobody Said a Word When It Was my Fake Severed Head ». *The Huffington Post*, 14 septembre. En ligne : https://www.huffingtonpost.ca/entry/hillary-clinton-severed-head-kathy-griffin_n_59ba4515e4b0edff97196c80 (9 décembre 2017).
- Shoard, Catherine. 2013. « Jennifer Lawrence: How Hollywood Fell in Love with this Perfectly Imperfect Star ». *The Guardian*, 25 février. En ligne : <https://www.theguardian.com/film/2013/feb/25/jennifer-lawrence-hollywood-oscar> (consulté le 9 décembre 2017).
- Slaughter, Anne-Marie. 2012. « Why Women Still Can't Have It All ». *The Atlantic*, juillet-août. En ligne : <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/> (consulté le 9 décembre 2017).
- . 2013. « Yes You Can: Sheryl Sandberg's *Lean In* ». *New York Times*, 7 mars. En ligne : <https://www.nytimes.com/2013/03/10/books/review/sheryl-sandbergs-lean-in.html> (consulté le 9 décembre 2017).

- Smith, Grady. 2015. « Is Country Music Ready to Forgive the Dixie Chicks? ». *The Guardian*, 19 novembre. En ligne : <https://www.theguardian.com/music/2015/nov/19/the-dixie-chicks-tour-is-country-music-ready-to-forgive> (consulté le 3 septembre 2017).
- Smith, Michelle. 2014. « Emma Watson's UN Speech: What Our Reaction Tells Us About Feminism ». *The Conversation*, 29 septembre. En ligne : <https://theconversation.com/emma-watson-s-un-speech-what-our-reaction-says-about-feminism-32024> (consulté le 12 août 2016).
- Smith, Sophie. 2018. « Time's Up? ». *London Review of Books*, 16 janvier. En ligne : <https://www.lrb.co.uk/blog/2018/january/times-up> (consulté le 6 décembre 2018).
- Stahler, Kelsea. 2017. « Why Women Are Crying During *Wonder Woman* Fight Scenes ». *Bustle*, 5 juin. En ligne : <https://www.bustle.com/p/why-women-are-crying-during-wonder-woman-fight-scenes-62261> (consulté le 23 septembre 2017).
- Stewart, Sara. 2014. « *Broad City* Stars Dish on Marijuana and NYC ». *The New York Post*, 31 octobre. En ligne : <https://nypost.com/2014/10/31/broad-city-stars-dish-on-marijuana-and-nyc/> (consulté le 20 juillet 2017).
- Svetkey, Benjamin. 2015. « Most Creative People of 2015: Amy Poehler Is Really Making Herself Uncomfortable ». *Fast Company*, 13 mai. En ligne : <http://www.fastcompany.com/3045739/most-creative-people-2015/amy-poehler-is-really-making-herself-uncomfortable> (consulté le 9 septembre 2015).
- Syme, Rachel. 2018. « Lady Gaga: The Shape-Shifter ». *The New York Times*, 3 octobre. En ligne : <https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/03/magazine/lady-gaga-movie-star-is-born.html> (consulté le 3 décembre 2018).
- The New School. 2014. « Are You Still a Slave? » [Table ronde] New York, 6 mai. En ligne : <https://livestream.com/accounts/1369487/Slave/videos/50178872> (consulté le 26 mai 2017).
- Time Talks. 2016. *The Cast of « Girls »*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 1^{er} février. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=bQ2yJC_YeEM (consulté le 3 février 2016).
- Traister, Rebecca. 2016. « Shattered ». *New York Magazine*, 12 novembre. En ligne : <http://nymag.com/daily/intelligencer/2016/11/hillary-clinton-didnt-shatter-the-glass-ceiling.html> (consulté le 14 novembre 2017).
- . 2018. « And You Thought Trump Voters Were Mad. American Women Are Furious — and our Politics and Culture Will Never Be the Same ». *The Cut*, 17 septembre. En ligne : <https://www.thecut.com/2018/09/rebecca-traister-good-and-mad-book-excerpt.html> (consulté le 20 octobre 2018).

- Vagianos, Alanna. 2016. « How Feminism Became “Trendy” (and Why We Should Care) ». *The Huffington Post*, 3 mai. En ligne : http://www.huffingtonpost.com/entry/how-feminism-became-trendy-and-why-we-should-care_us_5727b5fde4b0b49df6ac0ce4 (consulté le 3 mai 2016).
- Valenti, Jessica. 2013. « Sheryl Sandberg Isn't the Perfect Feminist. So What? ». *The Washington Post*, 1^{er} mars. En ligne : https://www.washingtonpost.com/opinions/dear-fellow-feminists-ripping-apart-sheryl-sandbergs-book-is-counterproductive/2013/03/01/fc71b984-81c0-11e2-a350-49866afab584_story.html (consulté le 27 juin 2016).
- . 2014. « Beyoncé's Flawless Feminist Act at the VMAs Lead the Way for Other Women ». *The Guardian*, 26 août. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/aug/25/beyonce-flawless-feminist-vm-as> (consulté le 23 septembre 2017).
- . 2015. « Social Media Is Protecting Men from Periods, Breast Milk and Body Hair ». *The Guardian*, 30 mars. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/mar/30/social-media-protecting-men-periods-breast-milk-body-hair> (consulté le 25 septembre 2017).
- . 2017. « Did You Weep Watching Wonder Woman? You Weren't Alone ». *The Guardian*, 8 juin. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jun/08/weep-watching-wonder-woman-you-werent-alone> (consulté le 23 septembre 2017).
- Vincent, Alice. 2014. « How Feminism Conquered Pop Culture ». *The Telegraph*, 3 décembre. En ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/11310119/feminism-pop-culture-2014.html> (consulté le 6 janvier 2015).
- Weidhase, Nathalie. 2015. « Beyoncé Feminism and the Constestation of the Black Feminist Body ». *Celebrity Studies*, vol. 6, n° 1, p. 128-131.
- Weigel, Moira. 2016. « Was She a Feminist? The Complicated Legacy of Helen Gurley Brown ». *The New York Times*, 14 juillet. En ligne : http://www.nytimes.com/2016/07/17/books/review/helen-gurley-brown-biographies-enter-helen-and-not-pretty-enough.html?_r=0 (consulté le 29 août 2016).
- White, Erin. 2018. « Lena Dunham Is a White Feminist Nightmare ». *Afropunk*, 6 décembre. En ligne : <https://afropunk.com/2018/12/lena-dunham-is-a-white-feminist-nightmare/> (consulté le 8 décembre 2018).
- Williamson, Kevin D. 2014. « Pathetic Privilege ». *National Review*, 29 octobre. En ligne : <https://www.nationalreview.com/2014/10/pathetic-privilege-kevin-d-williamson/> (consulté le 30 octobre 2017).

Woerner, Meredith. 2017. « Why I cried through the fight scenes in *Wonder Woman* ». *The Los Angeles Times*, 5 juin. En ligne : <http://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-wonder-woman-crying-20170605-htmstory.html> (consulté le 3 septembre 2017).

Wurtzel, Elizabeth. 2017. « Of Course *Girls* Spoke to my Life. Its Brilliance Is That it Could Speak to Everyone's ». *The Washington Post*, 17 avril. En ligne : https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/04/17/of-course-girls-spoke-to-my-life-its-brilliance-is-that-it-could-speak-to-everyones/?utm_term=.ba9379b3994a (consulté le 23 septembre 2017).

Yahoo Celebrity UK. 2013. *Celebrities Take Sickbed #Selfies in Hospital*, 8 mars. En ligne : <https://ca.news.yahoo.com/photos/celebrities-in-hospital-slideshow.html> (consulté le 5 juillet 2018).

Young, Cate. 2019. « Beyoncé's *Homecoming* Makes the Past Present ». *Jezebel*, 19 avril. En ligne : <https://themuse.jezebel.com/beyonces-homecoming-makes-the-past-present-1834164717> (consulté le 30 avril 2019)

Zeisler, Andi. 2014. « Let's Not Fawn Over Male Celebrity Feminists: Making Stars Weigh in on Women's Right is Hurting the Cause ». *Salon*, 21 août. En ligne : https://www.salon.com/2014/08/20/lets_not_fawn_over_male_celebrity_feminists_making_stars_weigh_in_on_womens_rights_is_hurting_the_cause/ (consulté le 27 septembre 2017).

. 2016. *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*. New York : Public Affairs.

Zwingel, Lou. 2015. « Sexisme et féminisme aux prises de la pop-culture ». *OpenBar Mag*, 25 février. En ligne : <http://openbarmag.fr/2015/02/sexisme-et-feminisme-aux-prises-de-la-pop-culture/> (consulté le 26 février 2015).

Études culturelles et culture pop

Adorno, Theodor W. 2014 (1937). « Sur la musique populaire ». *Studies in Philosophy and Social Science*. New York : Institute of Social Research. En ligne : http://www.lecturecritique.org/sites/default/files/Adorno_1937_traduction.pdf (consulté le 4 avril 2019).

Austerlitz, Saul. 2014. « The Pernicious Rise of Poptimism ». *New York Times*, 4 avril. En ligne : https://www.nytimes.com/2014/04/06/magazine/the-pernicious-rise-of-poptimism.html?_r=0 (consulté le 14 mai 2016).

- Barker, Chris. 1994. *Cultural Studies. Theory and Practice*. London : Sage Publications.
- Baetens, Jan. 2005. « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *Cultural Studies* ». *Hermès, La Revue : Peuple, populaire, populisme*, vol. 2, n° 42, p. 70-77.
- Bennett, Tony et al. 1993. *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. New York : Routledge.
- Brantlinger, Patrick. 1990. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. New York : Routledge.
- Chambers, Ross (dir.). 1982. *Discours et pouvoir*. Michigan : Michigan Romance Studies.
- Cuche, Denys. 2010. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : Éditions La Découverte.
- Curran, James, Michael Gurevitch et Janet Woollacott. 1977. *Mass Communication and Society*. London : E. Arnold.
- Durand, Pascal et Marc Lits. 2005. « Peuple, populaire, populisme ». *Hermès, La Revue : Peuple, populaire, populisme*, vol. 2, n° 42, p. 11-15.
- During, Simon (dir.). 1993. *Cultural Studies Reader*. New York : Routledge.
- Featherstone, Mike (dir.). 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres : Sage Publications.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press.
- . 2007. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. New York : Routledge.
- . 2010 (1989). *Understanding Popular Culture*. London : Routledge Classics.
- Frith, Simon et Howard Home. 1989. *Art into Pop*. New York : Routledge.
- Giroux, Henri. 2000. *Impure Acts: The Practical Politics of Cultural Studies*. London : Routledge.
- Goldman, Robert. 1992. *Reading Ads Socially*. London : Routledge.
- Gorman, Paul. 2011. *In Their Own Write: Adventures in the Music Press*. London : Sanctuary.

- Gournelos, Ted. 2009. *Popular Culture and the Future of Politics*. Plymouth : Lexington Books.
- Grossberg, Lawrence. 1993. « The Formations of Cultural Studies: An American in Birmingham ». Dans V. Blundell, J. Sheperd et I. Taylor (dir.). *Relocating Cultural Studies*. New York : Routledge, p. 21-67.
- . 2003. « Le cœur des *Cultural Studies* ». *L'Homme & la Société*, vol. 3, n° 149, p. 41-55.
- Hall, Stuart. 1994. « Codage/décodage ». *Réseaux*, vol. 12, n° 68, p. 27-39.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Willis. 1992 (1980). *Culture, Media, Language*. New York : Routledge.
- Hoggart, Richard. 1963. « A Question of Tone: Some Problems in Autobiographical Writing ». *The Critical Quarterly* 5, vol. 1, 73-91.
- Jenkins, Henry. 2007. *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York : New York University Press.
- Jenkins, Henry, Tara McPherson et Jane Shattuc (dir.). 2002. *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Durham : Duke University Press.
- Lee, Katja. 2014. « Reading Celebrity Autobiographies ». *Celebrity Studies*, vol. 5, n° 1-2, p. 87-89.
- Lewis, Jeff. 2002. *Cultural Studies: The Basics*. Thousand Oaks : Sage.
- Lewis, Tania. 2010. « Branding, Celebritization and the Lifestyle Expert ». *Cultural Studies*, vol. 24, n° 4, p. 580-598.
- Lobenfeld, Claire. 2016. « Poptimism Isn't the Problem ». *The Village Voice*, 12 janvier. En ligne : <https://www.villagevoice.com/2016/01/12/poptimism-isnt-the-problem/> (consulté le 8 mars 2017).
- Marion, Philippe. 2005. « De la presse *people* au populaire médiatique ». *Hermès, La Revue : Peuple, populaire, populisme*, vol. 2, n° 42, p. 119-125.
- Marshall, David P. 1997. *Celebrity and Power*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. New York : Routledge.
- McRobbie, Angela. 1997. *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester : Manchester University Press.

- . 2005. *The Uses of Cultural Studies*. Thousand Oaks : Sage.
- Miller, Toby. 1993. *The Well-tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Miller, Toby et Alex McHoul. 1998. *Popular Culture and Everyday Life*. Thousand Oaks : Sage.
- Probyn, Elspeth. 1993. « True Voices and Real People: The “Problem” of the Autobiographical in Cultural Studies ». Dans V. Blundell, J. Sheperd et I. Taylor (dir.). *Relocating Cultural Studies*. New York : Routledge, p. 105-123.
- Wilson, Carl. 2007. *Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste*. New York : Continuum.
- Witkin, Robert W. 2002. *Adorno on Popular Culture*. New York : Routledge.

Culture populaire et féminismes

- Bell, Emma. 2008. *From Bad Girl to Mad Girl: British Female Celebrity, Reality Products, and the Pathologization of Pop-Feminism*. [Thèse de doctorat]. Denver : University of Colorado.
- Cassandra Voss Center. 2016. *bell hooks & Hari Kondabolu Dialogue at St. Norbert College*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 26 avril. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=q--H0wh2ATk> (consulté le 22 avril 2016).
- Cobbs, Shelley. 2015. « Is This What a Feminist Look Like? Male Celebrity Feminists and the Postfeminist Politics of “Equality” ». *Celebrity Studies*, vol. 6, n° 1, p. 136-139.
- Delvaux, Martine. 2019. « Ce que nous apprend le cinéma ». *À bâbord!*, n° 78, février-mars.
- . 2018. *Les filles en série : Des Barbies aux Pussyriots*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- . 2017. « Le boys' club ou comment le pouvoir appartient aux hommes, ensemble ». *Salons*, 3 octobre. En ligne : <https://salons.erudit.org/2017/10/03/le-boys-club/> (consulté le 20 février 2018)
- . 2016a. « Ingouvernable Jessica Jones ». [Document audio]. Dans le cadre de *Femmes ingouvernables : (re)penser l'irrévérence féminine dans l'imaginaire populaire contemporain*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 5 mai 2016. En ligne :

<http://oic.uqam.ca/fr/communications/ingouvernable-jessica-jones> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2016b. « Ce que le pop apprend au féminisme : *Charlie's Angel, Thelma and Louise, Jessica Jones*, et quelques autres ». [Document audio]. Dans le cadre de *Imaginaires, théories et pratiques de la culture populaire contemporaine*. UQAM, 17 et 18 juin. En ligne : <http://www.choq.ca/mp3/episode/34926/MartinePOP.mp3> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2016c. « Des hommes et de l'invisibilité ». *La Gazette des femmes*, 11 juillet. En ligne : <https://www.gazettedesfemmes.ca/13174/des-hommes-et-de-linvisibilite/> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2016d. « Celles qui aiment aussi la culture pop ». *À bâbord!*, n° 65, été. En ligne : <https://www.ababord.org/Celles-qui-aiment-aussi-la-culture> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2016e. « À nos amies ». *À bâbord!*, n° 66, octobre-novembre. En ligne : <https://www.ababord.org/A-nos-amies> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2014. « À qui appartiennent les femmes? ». *À bâbord!*, n° 57, décembre 2014-janvier 2015. En ligne : (<https://www.ababord.org/A-qui-appartiennent-les-femmes> (consulté le 12 décembre 2016).

. 2013. « Qui sont les filles? ». *Liberté*, n° 300, été, p. 52.

Douglas, Susan J. 1994. *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*. New York : Times Books.

. 2010. *Enlightened Sexism: The Seductive Message that Feminism's Work Is Done*. New York : Times Books.

Ennenga, India. 2018. « Toward a More Radical Selfie ». *The Paris Review*, 27 novembre. En ligne : <https://www.theparisreview.org/blog/2018/11/27/toward-a-more-radical-selfie/?fbclid=IwAR1HBzKF8hQLxHKsFWs7XgEBqsb79gJ1UuOGLcyD6uYaifksr-X68WTNbl> (consulté le 4 avril 2019).

Gill, Rosalind. 2007a. *Gender and the Media*. Cambridge : Polity Press.

. 2007b. « Postfeminist Media Culture, Elements of a Sensibility ». *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, n° 2, p. 147-166.

. 2008. « Empowerment/Sexism: Figuring Female Agency in Contemporary Advertising ». *Feminism and Psychology*, vol. 18, n° 1, p. 35-60.

- Harris, Anita (dir.). 2004. *All About the Girl: Culture, Power and Identity*. New York : Routledge.
- Hollinger, Karen. 1998. *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis : University of Minneapolis Press.
- Hollows, Joanne. 2000. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester : Manchester University Press.
- jesuisféministe. 2014. *Féminisme(s) : divisés ou diversifiés? Partie 1*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 22 avril. En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=heWpoatL-NE> (consulté le 22 janvier 2015).
- . *Féminisme(s) : divisés ou diversifiés? Partie 2*. [Vidéo en ligne]. YouTube, 22 avril. En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=2Jtkcd1-fc> (consulté le 22 janvier 2015).
- Kim, Linda Jin. 2010. *Feminism Without Feminists: Gender, Race and Popular Culture*. [Thèse de doctorat]. Riverside : University of California.
- Loofbourow, Lili. 2018a. « The Male Glance ». *VQR*, printemps, vol. 94, n° 1. En ligne : <https://www.vqronline.org/essays-articles/2018/03/male-glance> (consulté le 20 octobre 2018).
- Loudermilk, Kim A. 2004. *Fictional Feminism: How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality*. New York : Routledge.
- McRobbie, Angela. 2004. « Post-feminism and Popular Culture ». *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, p. 255-264.
- . 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London : Sage Publications.
- McRobbie, Angela et Jenny Garber. 1993. « Girls and Subcultures: An Exploration ». *Resistance Through Rituals: Subcultures in Post-War Britain*. London : Hutchinson, p. 209-222.
- Mulvey, Laura. 1999. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York : Oxford University Press.
- Negra, Diane. 2014. « Claiming Feminism: Commentary, Autobiography and Advice Literature for Women in the Recession ». *Journal of Gender Studies*, vol. 23, n° 3, p. 275-286.
- Pratt, Marnie. 2008. *The L World Menace: Envisioning Popular Culture as Political Tool*. [Thèse de doctorat]. Bowling Green : Bowling Green State University.

- Probyn, Elspeth. 1993. *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. New York : Routledge.
- Radner, Hilary. 2011. *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York : Routledge.
- Rowland, Shane et Margaret Henderson. 1996. « Damned Bores and Slick Sisters: The Selling of Blockbuster in Australia ». *Australian Feminist Studies*, vol. 11, n° 23, p. 9-16.
- Saint-Martin, Lori. 2016. « Du “plafond de papier” et du *manspreading* culturel ». *La Presse*, 2 février. En ligne : <http://www.lapresse.ca/debats/votre-opinion/201602/01/01-4945974-du-plafond-de-papier-et-du-manspreading-culturel.php> (consulté le 6 mars 2016).
- Tasker, Yvonne et Diane Negra. 2007. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham : Duke University Press.
- Taylor, Anthea. 2016. *Celebrity and the Feminist Blockbuster*. London : Palgrave Mcmillan.
- Taylor, Helen. 1989. *Scarlett's Women: Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Thomson, Pauline. 2016. « Comment le mercantilisme des Spice Girls a fait avancer le féminisme ». *Slate*, 9 juillet. En ligne : <http://www.slate.fr/story/120835/mercantilisme-spice-girls-feminisme> (consulté le 12 juillet 2016).
- Valenti, Jessica. 2007. *Full Frontal Feminism: A Young Woman's Guide to Why Feminism Matters*. Emeryville : Seal Press.
- West, Lindy. 2016. *Shrill: Notes from a Loud Woman*. New York : Hachette Books.
- Whelehan, Imelda. 2000. *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. London : Women's Press.
- . 2005. *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Wiseman, Rosalind. 2002. *Queen Bees & Wannabes: Helping Your Daughter Survive Cliques, Gossip, Boyfriends, and Other Realities of Adolescence*. New York : Three Rivers Press.
- Zeisler, Andi. 2008. *Feminism and Pop Culture*. Berkeley : Seal Press.
- . 2014. « Let's Not Fawn Over Male Celebrity Feminists: Making Stars Weigh

in on Women's Right Is Hurting the Cause». *Salon*, 21 août. En ligne : https://www.salon.com/2014/08/20/lets_not_fawn_over_male_celebrity_feminists_making_stars_weigh_in_on_womens_rights_is_hurting_the_cause/ (consulté le 12 juillet 2016).

Le féminisme en vagues : histoire et lectures

Bailey, Cathryn. 1997. « Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminism ». *Hypatia*, vol. 12, n° 3, p. 17-28.

Ballorain, Rolande. 1972. *Le nouveau féminisme américain : Étude historique et sociologique du Women's Liberation Movement*. Coll. « Femme ». Paris : Denoël.

Barakso, Maryann et Brian F Schaffner. 2006. « Winning Coverage: News Media Portrayals of the Women's Movement, 1969-2004 ». *The Howard International Journal of Press/Politics*, vol. 11, n°4, 22-44.

Barker-Plummer, Bernadette. 2010. « News and Feminism: A Historic Dialogue ». *Journalism & Communication Monographs*, vol. 12, n° 3, 1^{er} septembre, p. 144-203.

Barkley Brown, Elsa. 1997. « To Catch the Vision of Freedom: Reconstructing Southern Black Women's Political History, 1865-1880 ». Dans Ann Gordon, Bettye Collier-Thomas, John H. Bracey et al. (éd.). *African American Women and the Vote, 1837-1960*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 66-99.

Berg, Barbara J. 2009. *Sexism in America: Alive, Well and Ruining Our Future*. Chicago : Lawrence Hill Books.

Berkeley, Kathleen C. 1999. *The Women's Liberation Movement in America*. Westport : Greenwood Press.

Bradley, Patricia. 2003. *Mass Media and the Shaping of American Feminism, 1963-1975*. Jackson: University of Mississippi Press.

Crenshaw, Kimberlé. 2018. « We Still Haven't Learned From Anita Hill's Testimony ». *The New York Times*, 27 septembre. En ligne : <https://www.nytimes.com/2018/09/27/opinion/anita-hill-clarence-thomas-brett-kavanaugh-christine-ford.html> (consulté le 12 décembre 2018)

Demetrakas, Johanna (réal.). 2018. *Feminists: What Were They Thinking?* [Film]. Los Angeles : Crazy Wisdom Productions.

Dicker, Rory. 2008. *A History of U.S. Feminisms*. Berkeley, CA : Seal Press.

- Dore, Mary (réalisatrice). 2014. *She's Beautiful When She's Angry*. [Film, DVD]. New York : Cinema Guild.
- Dworkin, Andrea. 2013. *Les femmes de droite*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Evans, Sara M. 2003. *Tidal Wave: How Women Changed America at Century's End*. New York : Free Press.
- Faludi, Susan. 1991. *Backlash: The Undeclared War against American Women*. New York : Crown.
- Findlen, Barbara. 1995. *Listen Up: Voices from the Next Feminist Generation*. Seattle : Seal Press.
- Fraser, Nancy. 2012. *Le féminisme en mouvements : Des années 1960 à l'ère néolibérale*. Paris : Éditions La Découverte.
- . 2013. « How Feminism Became Capitalism's Handmaiden ». *The Guardian*, 14 octobre. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal> (consulté le 24 mai 2017).
- Gill, Rosalind et Christina Scharff (éd.). 2010. *New Feminities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*. New York : Pargrave Macmillan.
- Ginzberg, Lori D. 2009. *Elizabeth Cady Stanton: An American Life*. New York : Hill and Wang.
- Greene, Gayle. 1993. « Looking at History ». *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism*. New York : Routledge.
- Grosz, Elizabeth. 2010. « The Practice of Feminist Theory ». *d i f f e r e n c e s: A Journal of Feminist Studies*, vol. 21, n° 1, p. 94-108.
- Hall, Elaine J. et Marnie Salupo Rodriguez. 2003. « The Myth of Postfeminism ». *Gender and Society*, vol. 17, n° 6, p. 878-902.
- Hanisch, Carol. 1969. *The Personal Is Political*. En ligne : <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (consulté le 14 février 2015).
- . 1970. « Problèmes actuels : éveil de la conscience féminine. Le "personnel" est aussi "politique" ». *Partisans*, n° 54-55, juillet, p. 61-64.
- Henneberger, Melinda. 1994. « In the Young, Signs that Feminism Lives. » *The New York Times*, 27 avril, B1-B2.

- Heywood, Leslie et Jennifer Drake (éd.). 1997. *The Third Wave Agenda: Doing Feminism, Being Feminist*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Kamen, Paula. 1991. *Feminist Fatale: Voices from the « twentysomthing » Generation Explore the Future of the « Women's Movement »*. New York : Donald I. Fine.
- McRobbie, Angela. 2015. « Notes on the Perfect: Competitive Femininity in Neoliberal Times ». *Australian Feminist Studies*, vol. 30, n° 83, p. 3-20.
- Mendes, Kaitlynn. 2011. « Reporting the Women's Movement: News Coverage of Second-Wave Feminism in UK and US Newspapers, 1968-1982 ». *Feminist Media Studies*, vol. 11, n° 4, p. 483-498.
- Morgan, Robin (dir.). 1970. *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. New York : Random House.
- National Constitution Center. s.d. *The Interactive Constitution*. En ligne : <https://constitutioncenter.org/interactive-constitution> (consulté le 14 février 2015).
- Negra, Diane. 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London : Routledge.
- Nicholson, Linda (dir.). 1990. *Feminism/Postfeminism*. New York : Routledge.
- Orr, Catherine M. 1997. « Charting the Currents of the Third Wave ». *Hypatia*, vol. 12, n° 3, p. 29-45.
- Projansky, Sarah. 2001. « The Postfeminist Context: Popular Redefinitions of Feminism, 1980-Present ». *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York : New York University Press, p. 66-90.
- Redstockings. 1978. *Feminist Revolution*. New York : Random House.
- Renegar, Valerie R. et Stacey K. Sowards. 2003. « Liberal Irony, Rhetoric, and Feminist Thought: A Unifying Third Wave Feminist Theory ». *Philosophy and Rhetoric*, vol. 36, n° 4, p. 330-352.
- Rosen, Ruth. 2000. *The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*. New York : Penguin Books,
- Sanghanim, Radhika. 2015. « The Uncomfortable Truth about Racism and the Suffragettes ». *The Telegraph*, 6 octobre. En ligne : <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11914757/Racism-and-the-suffragettes-the-uncomfortable-truth.html> (consulté le 16 décembre 2015).

- Scharff, Christina. 2011. *Repudiating Feminism: Young Women in a Neoliberal World*. Farham : Ashgate.
- Schneir, Miriam (éd.). 1994. *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to Present*. New York : Vintage Books.
- Shugart, Helene A. 2001. « Isn't It Ironic? The Intersection of Third-Wave Feminism and Generation X ». *Women's Studies in Communication*, vol. 24, n° 2, p. 131-168.
- Siebel Newsom, Jennifer (scénariste, réalisatrice, productrice). 2012. *Miss Representation*. [Film]. New York : Virgil Films.
- Siegel, Deborah L. 1997. « The Legacy of the Personal: Generating Theory in Feminism's Third Wave, *Hypatia*, vol. 12, n°3, p. 46-75.
- Slawson, Nicola. 2015. « Feminist Protesters Storm Red Carpet at London Premier of *Suffragette* ». *The Guardian*, 7 octobre. En ligne : <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/07/feminist-protesters-storm-red-carpet-at-london-premiere-of-suffragette> (consulté le 16 décembre 2015).
- Solly Kristen. 2015. « 6 Things to Know About the Fourth Wave Feminism ». *Bustle*, 31 octobre. En ligne : <https://www.bustle.com/articles/119524-6-things-to-know-about-4th-wave-feminism> (consulté le 16 août 2016).
- Taylor, Anthea. 2012. *Single Women in Popular Culture: The Limits of Postfeminism*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Terborg-Penn, Rosalyn. 1998. *African American Woman in the Struggle for the Vote, 1850-1920*. Bloomington : Indiana University Press.
- Tong, Rosemarie. 1998. *Feminist Thought: A Complete Introduction*. New York : Westview Press.
- Walker, Rebecca. 1992. « Becoming the Third Wave ». *Ms. Magazine*. En ligne : <http://www.msmagazine.com/spring2002/BecomingThirdWaveRebeccaWalker.pdf> (consulté le 12 décembre 2018).
- Walker, Rebecca (éd.). 1995. *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York : Anchor Books.
- Walkerdine, Valerie. 2003. « Reclassifying Upward Mobility: Fertility and the Neo-liberal Subject ». *Gender and Education*, vol. 15, n° 3, p. 237-248.
- Zita, Jacquelyn N (éd.). 1997. *Hypatia. Special Issue: Third Wave Feminisms*, vol. 12, n° 3, p. 1-208.

Humour et féminismes

- Barreca, Regina. 1991. *They Used to Call Me Snow White... But I Drifted. Women's Strategic Use of Humor*. New York : Vikings.
- Billingsley, Amy. 2013. « Laughing Against Patriarchy: Humor, Silence, and Feminist Resistance ». Non publié. En ligne : http://pages.uoregon.edu/uophil/files/Philosophy_Matters_Submission_Marvin_Billingsley.pdf (consulté le 28 mai 2017).
- Gagnier, Regenia. 1988. « Between Women: A Cross-Class Analysis of Status and Anarchic Humor ». *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*, vol. 15, n° 1-3, p. 135-148.
- Galewski, Elizabeth. 2008. « “Playing Up Being a Woman”: Femme Performance and the Potential for Ironic Representation ». *Rhetoric & Public Affairs*, vol. 11, n° 2, p. 279-302.
- Gilbert, Joanne R. 2004. *Performing Marginality: Humor, gender, and Cultural Critique*. Détroit : Wayne State University Press.
- Gillouly, Eileen. 1991. « Women and Humor ». *Feminist Studies*, vol. 17, n° 3, p. 473-492.
- Gray, Frances. 1994. *Women and Laughter*. Charlottesville : University Press of Virginia.
- Hitchens, Christopher. 2007. « Why Women Aren't Funny ». *Vanity Fair*, 1^{er} janvier. En ligne : <http://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701> (consulté le 29 mai 2017).
- Horowitz, Susan. 2005 [1997]. *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers and the New Generation of Funny Women*. New York : Routledge.
- Joubert, Lucie. 2002. *L'humour du sexe : Le rire des filles*. Montréal : Les Éditions Tryptique.
- Kaufman, Gloria et Mary Kay Blakeley (éd.). 1980. *Pulling our Own Strings: Feminist Humor and Satire*. Bloomington : Indiana University Press.
- Khazan, Olga. 2015. « Plight of the Funny Female ». *The Atlantic*, 19 novembre. En ligne : <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/11/plight-of-the-funny-female/416559/> (consulté le 6 mars 2016).
- Kohen, Yael. 2012. *We Killed: The Rise of Women in American Comedy*. New York : Sarah Crichton Books.

- Lévesque, François. 2013. « Colloque de l'humour — Le rire a-t-il un sexe? ». *Le Devoir*, 28 novembre. En ligne : <https://www.ledevoir.com/culture/393801/le-rire-a-t-il-un-sexe> (consulté le 6 mars 2016).
- Levy, Barbara. 1997. *Ladies Laughing. Wit as Control in Contemporary American Woman Writers*. Amsterdam : Gordon and Breach.
- Little, Judy. 1983. *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark and Feminism*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Mizejewski, Linda. 2014. *Pretty/Funny: Women Comedians and Body Politics*. Austin : University of Texas Press.
- Rowe, Kathleen. 1995. *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Austin : University of Texas Press.
- . 2014 (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen*. Austin : University of Texas Print.
- Sochen, June. 1991. *Women's Comic Vision*. Détroit : Wayne State University Press.
- Stanley, Alessandra. 2008. « Who Says Women Aren't Funny? ». *Vanity Fair*, avril. En ligne : <https://www.vanityfair.com/news/2008/04/funnygirls200804> (consulté le 15 mars 2016).
- Walker, Nancy A. 1988. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*. Minneapolis : University of Minneapolis Press.

Études féministes générales

- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2014. *We Should all Be Feminists*. New York : Anchor Books.
- Beard, Mary. 2017. *Women & Power: A Manifesto*. London : Profile Books.
- Beauvoir, Simone de. 1976 (1949). *Le deuxième sexe*. Paris : Éditions Gallimard, 2 t.
- bell hooks. 1982. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston : South End Press.
- . 1992. « The Oppositional Gaze ». *Black Looks : Race and Representation*. Boston : South End Press, p. 115-131.
- . 2008. « Sororité : La solidarité politique entre les femmes ». *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris : L'Harmattan.

- Benhabib, Seyla (dir.) 1995. *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. New York : Routledge.
- Benhabib, Seyla et Drucilla Cornell (dir.). 1987. *Feminism as Critique: Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Boston Women's Health Book Collective. 1970. *Our Bodies, Ourselves*. New York : Simon and Schuster.
- Bordo, Susan. 1995. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley : University of California Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- . 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York : Routledge.
- . 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham University Press.
- . 2009. *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Paris : Éditions Amsterdam.
- . 2013. « Nous le peuple : réflexions sur la liberté de réunion », *Qu'est-ce qu'un peuple?*. Paris : La Fabrique, p. 53-76.
- Cixous, Hélène. 2010. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Éditions Galilée.
- Collin, Françoise. 2014. *Anthologie québécoise : 1977-2000*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Despentes, Virginie. 2007. *King Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*. New York : Norton.
- Gearhart, Sally Miller. 1979. « The Womanization of Rhetoric ». *Women's Studies International Quarterly*, n° 2, p. 195-201.
- Greer, Germaine. 1970. *The Female Eunuch*. New York : McGraw-Hill.
- Grosz, Elizabeth A. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University.
- Gurley Brown, Helen. 1962. *Sex and the Single Girl*. New York : Random House.
- Irigaray, Luce. 1985. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Éditions de Minuit.

- Lebrun, Jean. 2018. « Simone de Beauvoir en dialogue avec elle-même ». [Baladodiffusion]. *La marche de l'histoire*, 24 mai. En ligne : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-24-mai-2018> (consulté le 13 août 2018).
- McNay, Lois. 1992. *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Cambridge : Polity Press.
- Miller, Nancy K. 1991. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York : Routledge.
- Rainford, Lydia. 2005. *She Changes by Intrigue: Irony, Fertility and Feminism*. New York : Editions Rodopi.
- Ramazanoglu, Caroline (dir.). 1997. *Up Against Foucault. Exploration of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. New York : Routledge.
- Segarra, Marta. 2010. « Présentation de *Le Rire de la Méduse et autres ironies* ». En ligne : http://www.editions-galilee.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=3308 (consulté le 6 mars 2016).
- Showalter, Elaine. 1981. « Feminist Criticism in the Wilderness ». *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, hiver, p. 179-205.
- Smith, Sidonie et Julia Watson (dir.). 1998. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Solnit, Rebecca. 2014. *Men Explain Things to Me*. Chicago : Haymarket Books.
- Spar, Debora L. 2013. *Wonder Women: Sex, Power, and the Quest for Perfection*. New York : Sarah Crichton Books.
- Vasterling, Veronica. 1999. « Butler's Sophisticated Constructivism: A Critical Assessment ». *Hypatia*, vol. 14, n° 3, p. 17-38.
- Walker, Nancy. 1990. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Wittig, Monique. 2007. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Wolf, Naomi. 1990. *The Beauty Myth*. Toronto : Vintage Books.
- . 2012. *Vagina: A New Biography*. New York : HarperCollins.
- Woolf, Virginia. 2012 (1929). *Une pièce bien à soi*. Paris : Rivages.

Sur la douleur

- Basil, Michael D. 1996. « Identification As a Mediator of Celebrity Effects ». *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 40, p. 478–495.
- Beck, Christina S., Stellina M. Aubuchon et al. 2014. « Blurring Personal Health and Public Priorities: An Analysis of Celebrity Health Narratives in the Public Sphere ». *Health Communication*, vol. 29, n° 3, p. 244-256.
- Brown, William J. et Marcela Alejandra Chavan de Matviuk. 2010. « Sports Celebrities and Public Health: Diego Maradona’s Influence on Drug Use Prevention ». *Journal of Health Communication*, n° 15, p. 358–373.
- Chapman, Simon, Kim McLeod, Melanie Wakefield et Simon Holding. 2005. « Impact of News of Celebrity Illness on Breast Cancer Screening: Kylie Minogue’s Breast Cancer Diagnosis ». *Medical Journal of Australia*, vol. 183, n°5, p. 247-50.
- Ebner, Mark et Lisa Derrick. 1999. « Star Sickness ». *Salon*, 29 novembre. En ligne : https://www.salon.com/1999/11/29/celeb_disease (consulté le 4 septembre 2018)
- Ehrenreich, Barbara et Deirdre English. 2005 (1978). *For Her Own Good: Two Centuries of the Experts’ Advice to Women*. New York: Random House.
- Frank, Arthur W. 1995. *The Wounded Storyteller*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gonzalez-Polledo, EJ et Jen Tarr. 2016. « The Thing About Pain: The Remaking of Illness Narratives in Chronic Pain Expressions on Social Media ». *New Media & Society*, vol. 18, n° 8, p. 1455-1472.
- . 2018. « Beyond the Binaries: Reshaping Pain Communication Through Arts Workshops ». *Sociology of Health & Illness*, vol. 40, n° 3, p. 577-592.
- Gonzalez-Polledo, EJ et Jen Tarr (éd.). 2017. *Painscape. Communicating Pain*. London: Palgrave Macmillan.
- Hoffmann, Diane E. et Anita J. Tarzian. 2001. « The Girl Who Cried Pain: A Bias Against Women in the Treatment of Pain ». *Journal of Law, Medicine & Ethics*, vol. 29, p. 13-27.
- Jamison, Leslie. 2014a. *The Empathy Exams*. Minneapolis: Graywolf Press.
- . 2014b. « Gand Unified Theory of Female Pain ». *VQR*, vol. 90, n° 2. En ligne :

<https://www.vqronline.org/essays-articles/2014/04/grand-unified-theory-female-pain> (consulté le 26 mars 2018).

Kalichman, Seth C. et Tricia L. Hunter. 1992. « The Disclosure of Celebrity HIV Infection: Its Effect on Public Attitudes ». *American Journal of Public Health*, vol. 82, p. 1374-1376.

Le Breton, David. 2010. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris : Éditions Métailié.

. 2017. *Tenir : Douleur chronique et réinvention de soi*. Paris : Éditions Métailié.

Lerner, Barron H. 2006. *When Illness Goes Public*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.

Loofbourow, Lili. 2018b. « The Female Price of Male Pleasure ». *The Week*, 25 janvier. En ligne : <https://theweek.com/articles/749978/female-price-male-pleasure> (consulté le 26 mars 2018).

Million Women March. (s.d.) *Endometriosis Fact Sheet*. En ligne : https://www.acog.org/about_acog/news_room/~media/newsroom/millionwomanmarchendometriosisfactsheet.pdf (consulté le 26 mars 2018).

Norman, Abby. 2018. *Ask Me About my Uterus: A Quest to Make Doctors Believe in Women's Pain*. New York : Nation Books.

Pouchelle, Marie-Christine. 1983. *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*. Paris : Flammarion.

Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain*. New York : Oxford University Press.

Sontag, Susan. 1977. *Illness as Metaphor*. New York : Farrar, Straus and Giroux.

Tembeck, Tamar. 2009. *Performative Autopathographies: Self-Representations of Physical Illness in Contemporary Art*. (Thèse) Université McGill. En ligne : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1537902407907~406 (consulté le 26 juillet 2018).

. 2016a. « Selfies of Ill Health: Online Autopathographic Photography and the Dramaturgy of the Everyday ». *Social Media + Society*, vol. 2, n°1. En ligne : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2056305116641343#articleCitationDownloadContainer> (consulté le 26 juillet 2018)).

. 2016b. « Autopathographies in New Media Environments at the Turn of the

21st Century ». *Emerging Genres in New Media Environments*. New York: Palgrave Macmillan, p. 207-223.

Woolf, Virginia. 2012 (1930). *On Being Ill*. Ashfield : Paris Press.

Wood, Ann Douglas. 1973. « The fashionable Diseases?: Women's Complaints and their Treatment in Nineteenth-Century America ». *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, p. 25-52.

Autre

Agamben, Giorgio. 2006. *Profanations*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.

. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Éditions Payot & Rivages.

Amossy, Ruth. 1991. *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*. Paris : Éditions Nathan.

. 2010. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.

Atwood, Margaret. 2017 (1987). *La servante écarlate*. Paris : Robert Laffont.

Badiou, Alain et al. 2013. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris : La Fabrique éditions.

Baillargeon, Normand. 2007. « Edward Bernays et l'invention du "gouvernement invisible" ». *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie*. Paris : Éditions La Découverte.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Éditions Gallimard.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Éditions Gallimard.

Bédard, Mylène et Mélodie Simard-Houde (dir.). 2018. « Écritures de l'intime et représentations du sujet en contexte médiatique ». *Contextes*, n° 20.

Berger, John. 1997. *Ways of Seeing*. London : Penguin Books.

- Boileau, Nicolas. 2008. « Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique ». Dans C. Fustec et S. Marret (dir.). *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Bompard-Porte, Michèle et al. 2013. *Or Méduse médite : Vagabondages parmi la mythologie grecque*. Paris : L'Harmattan.
- Bonnet, Marie-Jo. 2002. « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 3, n°49, p. 140-167.
- Bourdieu, Pierre. 1976. « Le champ scientifique ». *Actes de la recherche en sciences sociales : La production de l'idéologie dominante*, vol. 2, n° 2-3, juin, p. 88-104.
- . 1982. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
- . 1992. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Avec Loïc J. D. Wacquant. Paris : Éditions du Seuil.
- . 1998. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 139 p.
- Brown, Wendy. 2003. « Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy ». *Theory and Event*, vol. 7, n° 1. En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/48659> (consulté le 12 juin 2017)
- Bruss, Elizabeth W. 1976. *Autobiographical Acts, the Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Cambron, Micheline et Hans-Jürgen Lüsebrink. 2000. « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique ». *Études françaises*, n° 363, p. 127-145.
- Certeau, Michel de. 1990 (1980). *L'invention du quotidien*. Paris : Éditions Gallimard, 2 t.
- Chollet, Mona. 2008. « L'inventeur du marketing ». *Le Monde diplomatique : La fabrique du conformisme*, n° 96, décembre 2007-2008.
- Chambers, Ross. 1991. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Clark, Kenneth. 1964. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Harmondsworth : Penguin Books.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Paris : Éditions Gallimard.
- Degenne, Alain et Michel Forsé. 1994 (2004). *Les Réseaux sociaux : une analyse structurale en sociologie*. Paris : Armand Colin.

- de Man, Paul. 1979. « Autobiography as defacement ». *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5, décembre, 919-930.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes : Essais sur l'apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Ebner, Dean. 1971. *Autobiography in Seventeenth-century England*. La Hague : Mouton.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.
- Flynn, Gillian. 2012. *Gone Girl*. New York : Crown Publishers.
- Fœssel, Michaël. 2008. *La privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*. Paris : Seuil.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Éditions Gallimard.
- . 1976. *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard.
- . 1994a. *Dits et écrits : 1954-1988*. Volume 3 (1976-1979). Paris : Éditions Gallimard.
- . 1994b. *Dits et écrits : 1954-1988*. Volume 4 (1980-1988). Paris : Éditions Gallimard.
- . 2001. *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 2008. *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*. Paris : Éditions du Seuil.
- Goffman, Erving. 1975. *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Good, Graham. 1988. *The Observing Self. Rediscovering the Essay*. New York : Routledge.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob.
- Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public*. Paris : Payot.
- . 1987. *Théorie de l'agir communicationnel*. 2 tomes. Paris : Fayard.

- Hamel, Jean-François, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.). 2017. *Politique de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford : Oxford University Press.
- Heinich, Nathalie. 2012. *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Hutcheon, Linda. 1981. « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, vol. 12, p. 140-155.
- Jones, Amelia. 2002. « The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment ». *Signs*, vol. 27, n° 4, p. 947-978.
- Lahire, Bernard. 2008. « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi ». *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, automne, p. 165-179.
- Le Breton, David. 2006. « Signes d'identité : tatouages, piercings, etc. ». *Journal français de psychiatrie*, vol. 24, n° 1, p. 17-19.
- Lejeune, Philippe. 2005 (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 2 t.
 . 1986. *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lenoir, Yves. 2007. « L'*habitus* dans l'œuvre de Pierre Bourdieu : un concept central dans sa théorie de la pratique à prendre en compte pour analyser les pratiques d'enseignement ». *Documents du CRIE et de la CRCIE*. En ligne : https://www.usherbrooke.ca/crcie/fileadmin/sites/crcie/documents/1-Habitus_chez_Bourdieu.pdf (consulté le 30 mars 2016).
- Leroy, Nele. 2010. *Peuple versus people. Morpho-syntaxe et sémantique d'un couple de paronymes à cheval sur deux langues*. [Mémoire de maîtrise]. Gand : Université de Gand.
- Losh, Elizabeth. 2014. « Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity ». En ligne : http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf (consulté le 16 juillet 2018).
- MacLachlan, Bonnie et Judith Fletcher (dir.). 2007. *Virginity Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*. Toronto : University of Toronto Press.
- Mainueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.
 . 2002. « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, juin, n° 113-114.

- . 2004. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Collin.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Éditions Slatkine.
- . 2011. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Éditions Slatkine.
- Michéa, Jean-Claude. 2017. « Peuple, *people*, populismes ». *Revue des Deux Mondes*, avril.
- Mickelburgh, Tim. 2014. « Torches for Freedom: Selling Cigarettes to Women ». *Media Institute Blog*. En ligne : <http://www.mediainstitute.edu/media-schools-blog/2014/02/edward-bernays/> (consulté le 20 mars 2016).
- Mihelakis, Eftihia. 2017. *La virginité en questions ou les jeunes filles sans âge*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Morin, Edgard. 1972. *Les Stars*. Paris : Éditions du Seuil.
- Olney, James. 1971. *Metaphors of the Self*. Princeton : Princeton University Press.
- Rettberg, Jill Walker. 2014. *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Royal Canadian Mounted Police. 2014. *Missing and Murdered Aboriginal Women: A National Operational Overview*. En ligne : <http://www.rcmp-grc.gc.ca/wam/media/460/original/0cbd8968a049aa0b44d343e76b4a9478.pdf> (consulté le 12 octobre 2018).
- Schafer, Roy. 1981. « Narration in the Psychoanalytic Dialogue ». *On Narrative*. Chicago : University of Chicago Press.
- Sheringham, Michael. 1993. *French Autobiography: Devices and Desires*. Oxford : Clarendon Press.
- Spies, Virginie. 2008. *Télévision, presse people : les marchands de bonheur*. Bruxelles : De Boeck.
- Tisseron, Serge. 2011. « Intimité et extrémité ». *Communications*, vol.1, no88. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-83.htm> (consulté le 14 avril 2017).
- Trilling, Lionel. 1994. *Sincérité et authenticité*. Paris : Bernard Grasset.

Viala, Alain. 1993. « Éléments de sociopoétique ». Dans A. Viala et G. Molinié (dir.), *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*. Paris : PUF, 139-220.