

Traits d'Union

la revue du BDP3



01

Personne



du
lub p

W

W

Unea
mits
an

no
p, 1
try n

in p
aret

nur
.50 (c
ght's

now

6.

va

ul

Édito

À l'origine il n'y a personne ; alors j'en suis réduit à imaginer une scène, une autre scène dont je suis sans y être pour rien.

J.-B. Pontalis

On ne naît pas personne, on le devient.

Au cœur des mises en scène, personne ne sort jamais sans personnage.

À un système de pensée qui se veut unitaire, stable, sans ambiguïté, la personne s'oppose par une polarité constante entre le tout et le rien. À une époque où un discours de responsabilité, de catégorisation, de psychologie à outrance revendiquant le « je pense » tout puissant est majoritaire, il est intéressant, voire amusant, de remarquer que la notion de personne, utilisée comme catégorie de l'humain pour subsumer l'âme et le corps, reste équivoque, glissante, insaisissable

« Personne » maintient la tension entre trois scènes qui paraissent de prime abord indépendantes. La scène de théâtre -scène du jeu et du personnage-, la scène sociale -scène du rapport à l'autre- et la scène grammaticale -scène de structure du discours, d'écriture et de différence sexuelle.

La polysémie de la notion de personne est peu étonnante quand on regarde les quiproquos qui la constituent. En effet, classiquement « personne » vient de *persona* -masque. Par une fâcheuse erreur de sonorité, les latins auraient entendu *persona* comme un calambour de *persōnare*, sonner au travers Le substantif viendrait plutôt de l'étrusque et encore, rien n'est sûr... Cependant la double dimension de personne et de personnage prend forme, indissociable.

Dans le théâtre antique, les acteurs jouent plusieurs rôles, chaque masque permettant d'identifier un personnage. C'est cette identification par le nom qui a sûrement permis à la notion de personne de prendre la dimension de droit à la personne (place dans une société, statut social) et de devenir synonyme de la « vraie » nature de l'individu. Cependant il ne nous reste aujourd'hui que des fables de ce passage...

En parallèle à cette ambiguïté un autre malentendu résonne ; cette fois-ci entre les grecs et les latins. La notion grammaticale de personne s'élabore sur l'analyse du spectacle de théâtre, sur le personnage joué par l'acteur, l'accent étant mis sur son rôle, sur une scène de théâtre, dans un discours, dans une phrase. « En utilisant le nom du masque de théâtre pour exprimer la notion grammaticale de personne, les grammairiens latins ont certainement cru traduire l'usage des grammairiens grecs puisque le mot grec qui désigne chez eux la personne grammaticale se rencontre à la même époque en grec dans le sens de « masque de théâtre »¹.

Ce premier numéro de *Traits - d'Union* a été pensé comme un lieu d'échange et de pluralité pour faire se mouvoir la question de la personne dans ces différentes facettes. Autant sur la scène littéraire, artistique que sociale, personne, bien que superposable avec individu et sujet, ne se laisse pas pour autant résumer, rassembler, englober. Il est toujours question de corps et d'esprit, de regard et de parole, de reconnaissance et de place dans une société.

Le dossier s'ouvre sur la scène littéraire avec une étude de la quatrième personne du singulier dans *Her* de Lawrence Ferlinghetti. Dans cette semi autobiographie, la première personne du singulier se laisse déborder, surprendre, mélanger pour faire place au multiple, aux autres. Pierre-Antoine Pellerin nous montre que c'est par cette quatrième personne -celle qui passe par l'autre, le féminin-, par cette faille ouverte que le poétique peut résonner. Les frontières entre le réel et l'imaginaire se brouillent pour faire place au symbolique. La quatrième personne se love dans le langage ; langage qui implique, avant même le premier mot formulé, la place de l'autre, d'une écoute, d'un réceptacle. Ainsi tel que la grammaire l'énonce, dire « je » n'a de sens que si un « tu » écoute.

Puis, c'est la limite entre moi et l'autre qui devient floue dans l'article de Cécile Chartier, « Songe d'une nuit d'été » : statut des personnages et statut du texte dans « What Was It? A Mystery » de Fitz-James O'Brien. Au « qui es-tu, toi ? », la créature de F. O'Brien renvoie la question au narrateur dans un effet de miroir. Lequel des deux peut obtenir le statut de personne ? La créature invisible et muette ou le narrateur maître de la langue ? Par cette quête de la personne, c'est toute la narration qui est remise en jeu.

1/ Françoise Létoublon, *La personne et son histoire*, le texte original peut être consulté à l'URL suivante www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/flang_1244-5460_1994_num_2_3_900.

Mais alors, comment le lien entre la personne et le personnage s'entretient-il ? C'est la question que pose Florence Dujarric dans une étude de *Lanark* et *The Brigde*. Alasdair Gray et Iain Banks font évoluer leurs protagonistes dans un monde de plus en plus inquiétant où la question de l'identité se rejoue constamment : multiplicité de rôles, multiplicité de lectures.... La possibilité de dire « je » est liée à la possibilité d'écrire en général, comme l'énonce Derrida. Avec le « je », il y a un fantôme identitaire d'un moi constitutif qui n'existe pas, le « je » ne sait jamais qui il est.

Cependant, la notion de personne est aussi un fait social, un fait de représentation influencé par des structures sociales particulières. C'est donc sur la scène sociologique et culturelle que Marc Kaiser travaille la personne, prise dans un espace, dans un environnement. Elle n'est plus pensée seule mais au sein du collectif. Elle ne se contente pas de subir la pression des codes culturels et sociaux, elle interagit avec eux.

Ainsi, la personne se construit par rapport à la structure de la société dans laquelle elle évolue. Marie Moreau, à travers une étude de l'évolution de la structure familiale aux Etats-Unis et au Canada, souligne ce lien entre privé et public. Dans les codes stricts du mariage, les personnes deviennent des personnages, obligés de jouer un rôle prédéfini. Cependant, si les personnes refusent le mariage, elles sont rapidement exclues de la société et considérées comme insensées. Le poids de la raison sur la personne laisse des traces. En effet, dans le droit romain, on ne peut être une personne que lorsqu'on est considéré comme responsable et conscient de ses actes. Or ce n'est qu'au cours du XVI^e siècle que les femmes et les enfants deviennent des personnes dans l'ordre du droit.

A partir de là, c'est une longue construction de la personne qui commence pour les femmes. Comment, aujourd'hui, les femmes jouent-elles avec les différents rôles qu'on leur impose ? Comment inventent-elles de nouvelles représentations ? Clélia Barbut aborde cette interrogation fondamentale, « qui suis-je ? », du côté des femmes artistes pour faire entendre toute la difficile question de l'identité sexuelle. Il ne suffit pas d'un corps, il faut aussi un discours sur le corps, des mots, de l'équivoque. L'enjeu est double : trouver une place dans la société mais aussi dans la création. La boucle est bouclée ! Personne, signifiant fragile et instable, en scène toujours à la limite du hors scène, brouillant la séparation entre le dedans et le dehors, le vrai et le faux.

Le dossier relance l'appel : « Il n'y a toujours personne ? » ■

> Elsa Polverel

Ont contribué à ce numéro :

Comité de rédaction : Agathe Dumont / Zeynep Su Kasapoglu / Elsa Polverel

Comité de lecture : Cécile Martin / Cécile Chartier / Anne-Sophie Béliard / Elodie Vignon /

Claire Cornilleau / Gabriel Laverdière / Agathe Dumont / Zeynep Su Kasapoglu / Elsa Polverel

Conception graphique, photographies, mise en pages : Claire Pacquelet (clairepacquelet@yahoo.fr)

Mise en ligne : Cécile Chartier

Sommaire

- **La quatrième personne du singulier dans *Her* ou la (semi) autobiographie de Lawrence Ferlinghetti** p. 6
 > *Pierre-Antoine Pellerin*
- **« Songe d'une nuit d'été » : statut des personnages et statut du texte dans « What Was It? A Mystery » de Fitz-James O'Brien** p. 10
 > *Cécile Chartier*
- **Névroses de la personne dans deux romans d'Alasdair Gray et d'Ian Banks** p. 13
 > *Florence Dujarric*
- **Personne, scène musicale et politiques publiques: une approche comparative. Les cas de la France, de l'Australie et du Québec** p. 17
 > *Marc Kaiser*
- **La famille comme entité globale ou somme d'individus: la place de la personne dans les évolutions familiales aux États-Unis et au Canada** p. 21
 > *Marie Moreau*
- **Corporéité et personne : du visible à l'énonçable** p. 25
 > *Clélia Barbut*
- **Biographies des auteurs** p. 28

La quatrième personne du singulier dans *Her*

ou la (semi) autobiographie de Lawrence Ferlinghetti

> Pierre-Antoine Pellerin

Après avoir défini l'autobiographie comme 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 », Philippe Lejeune identifie quatre critères constitutifs du genre : les formes du langage (« récit en prose »), le sujet traité (« vie individuelle », « histoire d'une personnalité »), la situation de l'auteur (« identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur »), et la position du narrateur (« identité du narrateur et du personnage principal » et « perspective rétrospective du récit »)¹. Personne, personnage et personnalité représentent donc le prisme à travers lequel s'articule cette littérature du personnel selon Lejeune. *Her*, autobiographie poétique de Lawrence Ferlinghetti publiée en 1960, se distingue d'une telle conception de l'écriture de soi. Récit poétique non-rétrospectif qui échappe au narrateur (dont le nom ne renvoie pas à la « personne réelle » de l'auteur et qui ne nous dit rien de sa « personnalité »), *Her* ne raconte pas tant la vie que la mort du narrateur, et prend la forme d'un monologue intérieur dans lequel il n'a pas le statut de « personnage principal ». *Her*, que Ferlinghetti décrit comme « a surreal semi-autobiographical black-book record of a semi-mad period of my

life, in that mindless, timeless state most romantics pass through, confusing flesh madonnas with spiritual ones »², est en effet le récit à la première personne d'un étranger errant dans les rues de Paris, mû par la vision d'une femme qui hante son imagination. C'est donc bien le témoignage - « record » - d'une période de sa propre vie - « period of my life » - que Ferlinghetti se propose de faire sur un mode partiellement autobiographique - « semi-autobiographical ». Mais au lieu de nous livrer un compte-rendu de son expérience personnelle, l'autobiographie de Ferlinghetti tend vers l'impersonnel³. Son récit ne cherche pas à reconstituer les origines et la genèse de la personne du narrateur ou de l'auteur ; la voix poétique, dans son jeu de *personae*, montre

comment le poète-narrateur Andy Raffine, alter ego de Ferlinghetti, s'évide et se défait. Le « I » qui parle ne raconte pas comment il est devenu ce qu'il est mais comment il est entré progressivement dans l'anonymat de l'impersonnel. En se plongeant dans une altérité radicale qui le fuit- la troisième personne du singulier féminin qui donne son titre au livre -, la première personne se désagrège et l'autobiographie tend alors vers ce qu'il appelle la « quatrième personne du singulier »⁴. Ce que Ferlinghetti cherche à transcrire, c'est l'expérience de l'étranger, l'expérience de soi - et de l'autre- comme étranger, l'écart irréductible et constitutif de la personne.

Autobiographie de personne

Le narrateur de Ferlinghetti présente une personnalité sans densité psychologique, sans description physique, sans généalogie établie, sans passé connu, sans identité précise : il n'est littéralement personne. Son nom, qui n'apparaît qu'au bout d'une quinzaine de pages, n'est pas tant le marqueur stable d'une identité personnelle qu'une étiquette qui lui colle mal à la peau, signifiant qu'il entre dans un jeu incessant de déformations ; Andy Raffine devient ainsi « Fatso Raffine,

⁴ / *Her*, traduit par *La Quatrième personne du singulier*, est un titre intraduisible en français, le pronom « elle » recelant une ambiguïté irréductible, pouvant être à la fois sujet et objet du verbe, à la fois « she » et « her ».

¹ / Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1974], Paris, Seuil, 1983, p. 14.

² / Ferlinghetti, Lawrence, *Her* [1960], New York, New Directions Paperbook, 1988, quatrième de couverture. Références suivantes entre parenthèses dans le corps du texte.

³ / Notons que Ferlinghetti se distingue par là nettement de l'expression personnelle propre à bon nombre d'auteurs de la *Beat Generation*, notamment Jack Kerouac qui, dans son essai intitulé « Essentials of Spontaneous Prose », souligne l'importance de la dimension personnelle de son écriture, flux incontrôlé qui jaillit directement et spontanément de l'intériorité de l'écrivain et comparé à la libre improvisation du saxophoniste de jazz : « sketching language is undisturbed flow from the mind of *personal* secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image » (*The Portable Beat Reader*, p. 57). La *Beat Generation* est un mouvement littéraire et artistique née dans les années 1950, aux États-Unis. Le terme fut employé pour la première fois en 1948 par Jack Kerouac.

not so refined, trying to refine himself » (33), puis « Andalous Raffine » (44), et un peu plus tard « Red Raffine the red herring » (137) ou encore « Lardy the Loser » (136). Par ce processus de *désidentification*, le narrateur cherche à faire tomber les faux-semblants de la *persona*, à se défaire des marques et des masques de l'identité personnelle, à commencer par les noms propres : « I would stop those words and names behind which everyone hid and was hidden and that were the buildingblocks of false identities » (41). Si le nom du narrateur est un référent instable, sa généalogie ne permet pas non plus de l'identifier. Il se présente à la fois comme son propre père et son propre fils—« I was my son and I was my father not known » (25). Parfaits inconnus, les membres de sa famille sont réduits à l'état de spectres anonymes et placés eux aussi sous le signe de l'absence : « father mother sister brother who will always and forever be only ghosts by the wind ungrieved » (95).

Orphelin comme l'était d'ailleurs Ferlinghetti, le narrateur est bien plus une personne au sens grammatical qu'un personnage d'autobiographie. Mais malgré la répétition pronominale obsessionnelle, la première personne du singulier a ici pour caractéristique principale d'être une forme vide. Placé sous le signe de la négativité – « myself, this no-mind noman's land » (145), il se définit lui-même comme vacance de la première personne – « I was a vacated site, a vacant spot » (77). Peu à peu, le pronom de la première personne du singulier, délégation linguistique de la personne du narrateur, se révèle être le lieu d'une absence, comme si le « I » qui parle n'arrivait pas à incarner le moi qui vit. Cherchant à se fuir lui-même, il ne parvient pas à dissoudre son identité ni son corps : « was none other than myself again, having not escaped my skin [...]. One end of me had been tied down someplace, and I had stretched like a rubber band, but now had snapped

back in place »⁵ (49). Le lien qui lie le moi-corps et le « I » du narrateur est malléable et, tel un élastique, peut s'étendre mais jamais ne rompt.

Le narrateur se présente alors comme englué dans le récit de sa vie, récit dont il a perdu le contrôle. Au détour d'une rue, il trouve ainsi dans le caniveau un journal dans lequel est écrite l'histoire de sa propre vie, comme si celle-ci était déjà fixée à l'avance, écrite noir sur blanc à la troisième personne. Le récit se fait ainsi chronique d'une mort annoncée, « thanatographie » plus qu'autobiographie : « I had died and I could prove it ; it was in the papers, in the morning papers. [...] There was my picture to prove my death, with a caption under it, explaining it all »⁶ (19-20). Le narrateur est alors le jouet de la troisième personne du pluriel—« they », pronom dont la référent n'est pas explicité, mais qui révèle que son avenir est entre d'autres mains, anonymes et impersonnelles. L'autobiographie se fait alors biographie : « I ran along after it, reading the paper as we skittered on, my life printed there, [...] printed years in advance of publication »⁷ (125). Déjà écrite, déjà publiée, exposée aux yeux de tous, l'autobiographie échappe à son auteur et il en devient un simple lecteur. Etranger à sa propre vie, sur laquelle il n'a plus son mot à dire, il ne peut que courir après comme il court après le journal emporté par le vent, tel un figurant prisonnier du film de sa propre vie : « Like an extra in a grade B movie, I could not walk out of it, trapped in the celluloid sequence » (9-10).

5 / Afin de permettre une meilleure compréhension du texte, les citations longues sont traduites en notes de bas de page. (ndlr)

« J'étais redevenu nul autre que moi-même, ne m'étant jamais évadé de ma peau [...]. On avait fixé une de mes extrémités, et je m'étais distendu tel un élastique, mais j'étais brusquement revenu en place.»

6 / « J'étais mort et je pouvais le prouver ; c'était dans les journaux, les journaux du matin. [...] Il y avait ma photo pour prouver ma mort et une légende au-dessous expliquant tout. »

7 / « Je courais après le journal, le lisant alors que nous glissions le long de la rue, ma vie imprimée là, [...] imprimée des années avant sa publication. »

Autobiographie de tout le monde

Si *Her* est l'autobiographie d'une absence, d'un narrateur qui reste un parfait inconnu, elle est en même temps l'autobiographie de tout le monde⁸. Le narrateur n'est plus maître à bord et se laisse déborder de toute part. Incapable de se contenir dans un *Je* centralisé et autonome, le narrateur se dissémine en une multiplicité de *personae* et de fictions, miroirs et doubles de son identité, et se définit lui-même comme un « attrapeur de mondes » – « a world's catcher » (11). L'autobiographie, laissée vacante par la première personne, donne l'hospitalité à l'humanité toute entière : « all the travelers that had ever traveled merged in myself, speaking sixty-six languages, with all the languages dubbed together into one great supranational soundtrack with multilingual simultaneous translation, a long-playing record of talking existence »⁹ (84). La première personne n'est plus vraiment du singulier, mais se fait tour de Babel, hybride et polyglotte. Véritable pronom ventriloque, le « I » du narrateur n'est que le lieu de convergence de l'histoire de tout le monde, de celle de son héroïne comme celle du lecteur, à l'exception de la sienne : « The libretto of the story spilled out, like a ham opera, your story, her story, everybody's story » (50), « the story of everybody's life but my own » (33). Ce « je poreux » – « The porous I » (61) –, qui fuit comme une passoire et absorbe tout comme une éponge, prête sa voix à une multiplicité impersonnelle : « I'm still somebody, even if I'm nowhere [...], trying to produce a world's face from the composite face of many people and painting one long pic-

8 / Nous empruntons cette expression à Gertrude Stein, *Everyone's Autobiography* [1937], Cambridge, Exact Change, 1993.

9 / « Tous les voyageurs qui avaient jamais voyagé se fondaient en moi, parlant soixante-six langues, toutes les langues concentrées en une grande bande sonore supranationale, avec traduction multilingue simultanée, un disque d'existence parlante. »

ture all my life, sitting alone at a wooden table »¹⁰ (136).

Le narrateur décrit ainsi son récit comme une parodie d'autobiographie, « an endless parade of figures who might have been myself in a parody of my life which was itself based upon an endless sexual fantasy centered on some vague unmet figure of love » (61). Cette figure féminine, projection d'un désir masculin, nous informe bien plus sur le « I », sujet parlant, que sur ce « her », objet du discours. Le titre du roman est ainsi trompeur : il s'agit bien du « her » du « I », et donc du « I » en définitive : « I am on the way to myself through what I hope is love or through what at least I would take for love » (60). Le pronom de la troisième personne du singulier féminin est un référent vide, non pas simplement le véhicule anonyme d'un fantasme, mais instrumentalisé en réceptacle de son autobiographie : « she was a strange vessel, she an anonymous vessel, an anonymous receptacle into which I could pour myself, pour the history of myself » (36). C'est donc par ce détour de la troisième personne qu'il nous faut chercher les traces de ce narrateur en quête du personnage principal de son autobiographie : « I was looking for the main character of my life » (10). Le narrateur a beau essayer de distinguer entre sujet et objet, entre *persona agens* et *persona patiens* – « she [...] is not the subject of my story for I myself am the subject of my sentence and she's the object and I've diagrammed it all and analyzed the syntax of my sentence », il s'y perd aussitôt : « she is her in this case which is the case of myself »¹¹ (147). La femme a beau donner son pronom au livre, c'est

bien de lui dont il est question. A force de se déverser, de se projeter dans la troisième personne du singulier, le narrateur de Ferlinghetti finit par incorporer en lui la femme qui le hante dans un processus d'introjection. La frontière entre ce qui appartient à la sphère du moi et ce qui lui est extérieur devient diffuse avant de disparaître entièrement : « I had lost her anonymous body in the flow of myself I had absorbed her into my blood » (106).

Autobiographie poétique

Au lieu de recourir à un Moi-conscience narré par un Je-narrant, forme synthétique finie de la personne, Ferlinghetti rédige une autobiographie poétique rédigée à la quatrième personne du singulier, « singularité impersonnelle » que Deleuze célèbre chez le poète américain : « Les singularités sont les vrais événements transcendants : ce que Ferlinghetti appelle *la quatrième personne du singulier*. Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un *potentiel* qui ne comporte pas lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué »¹². Dans son étrange autobiographie, Ferlinghetti cherche en effet à transcender et à dissoudre la personne dans la matérialité poétique des mots et des choses, vision de cet oeil fou et omniscient, « mad seeing-eye dog of the fourth person singular » (90), « seeing-eye of the fourth person singular that saw everything and understood nothing, yet still saw, the eye that saw and understood everything but myself, not able to see that in which it was itself imbedded, the fleshpaint skin I hid in like painters hiding behind their paint, authors behind their words

»¹³ (134). Les singularités impersonnelles sont celles du langage poétique derrière lequel le poète se cache, véritable *labynuit* (« nightmaze » (41, 81 et 123) comme il l'écrit à plusieurs reprises, et qui paraît s'engendrer de lui-même, sans l'intermédiaire d'un moi-conscience ou d'un Je-personne. C'est donc au sein de la matérialité des mots que le lecteur doit chercher les indices de l'identité du narrateur – « a mislaid clue to his life » – en suivant les transformations du signifiant : « A clue or a clou or a clef. A key » (68). D'un indice à une clef, de « clue » à « key », par homonymie – de « clue » à « clou », par paronomase – le « clou » à « clef » – et par traduction – de « clef » à « key ». Tout se passe comme si le langage poétique instaurait sa propre énonciation, « adding a narrative voice which was supposed to be myself but was some kind of fourth-person-singular voice I did not recognize » (23).

Les formes verbales non-finies (phrases sans verbe, bases verbales, infinitives en « to », propositions nominales en « -ing ») permettent au narrateur de ne pas laisser de traces dans son autobiographie. Ferlinghetti fixe ainsi des états impersonnels qui suspendent toute profondeur subjective en ne portant pas les marques de la personne à l'instar du verbe conjugué. Le langage poétique permet alors d'instaurer une énonciation impersonnelle sans temps ni ponctuation, à rebours du sujet pensant structuré par le logos : « Myself to find my witless self anew on the old Orient Express out of myself » (83). Parfois, le verbe copule « be » est absent, littéralement effacé, incompatible avec la biographie impersonnelle que vise Ferlinghetti : « I an extra who returned to find something »

10 / « Je suis encore quelqu'un, même si je suis nulle part [...], essayant de créer un visage du monde d'après les visages combinés de nombreuses personnes et peignant un long tableau unique toute ma vie, assis seul à une table en bois. »

11 / « Elle n'est pas le sujet de mon histoire car c'est moi-même qui suis le sujet de ma phrase et elle l'objet et j'ai fait un diagramme de tout cela et analysé la syntaxe de ma phrase, [...] elle est elle-même dans ce cas qui est mon propre cas. »

12 / Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 125. Les expressions en italique sont entre guillemets dans le texte original.

13 / « L'oeil voyant de la quatrième personne du singulier qui voyait tout et ne comprenait rien, qui pourtant voyait toujours, l'oeil qui voyait et comprenait tout sauf moi, ne pouvant voir ce dans quoi il était lui-même implanté, la peau en chair-peinture dans laquelle je me cachais comme les peintres qui se cachent derrière leur peinture, les écrivains derrière leur mots »

(75). En plaçant le verbe fondateur de l'ontologie et de la personne sous rature, Ferlinghetti désactualise et disloque la relation prédicative, et la personne-énonciateur peut ainsi se transformer, en dehors de toute factuelité chronologique ou de souci de véracité, au gré des mots, des sons et des images, et se réinventer par exemple en un drôle de roi¹⁴ bapti-

¹⁴ / L'expression « fishy king » recèle une ambiguïté fondamentale, pouvant signifier à la fois « drôle de roi » ou « roi douteux », « roi qui

sé d'un nom de marque de conserve de poisson : « the fishy king none other than myself, my name a brand of canned salt fish » (27). La quatrième personne du singulier n'est pas le relais d'une identité, mais un certain agencement du matériau autobiographique au travers du langage poétique, une vision impersonnelle qui

sent le poisson » et fait écho au « Fisher King » de la légende arthurienne présent plus haut dans le texte. Notons qu'il fut traduit en français par le « roi baiseur » par Jacqueline Bernard.

permet à Ferlinghetti de « porter la vie à l'état d'une puissance non-personnelle »¹⁵ et de signer là l'impensable non-identité-à-soi qui pourtant structure tout sujet. ■

¹⁵ / Deleuze Gilles & Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 61.



« *Songe d'une nuit d'été* »

statut des personnages et statut du texte dans « *What Was It? A Mystery* » de Fitz-James O'Brien

> **Cécile Chartier**

La nouvelle « *What Was It? A Mystery* » de Fitz James O'Brien¹ précède de 28 ans « *Le Horla* » de Guy de Maupassant (1887), à laquelle elle est souvent comparée, notamment par H.P. Lovecraft². Ce texte a été publié dans de nombreuses anthologies, en anglais comme en français³, et il est fréquemment cité comme un modèle du genre fantastique. Harry Escott, le narrateur, emménage avec tous les habitants d'une pension dans une maison new-yorkaise réputée hantée. Un soir d'été, après avoir fumé de l'opium avec son ami et voisin le Docteur Hammond, il se trouve assailli par une créature. Après un pugilat dans l'obscurité, Escott découvre que la créature, bien qu'elle respire et qu'elle soit pourvue d'un corps de forme humaine, est invisible. Avec l'aide de Hammond, le narrateur parvient à la capturer, en fait faire un moulage en plâtre, puis la laisse mourir de faim, faute de trouver ce dont elle se nourrit. Une note finale nous informe que le moulage va être exposé dans un musée de la ville. L'effet de terreur ménagé dans ce récit repose entièrement sur cette créature que le narrateur ne parvient jamais à nommer. Néanmoins, malgré tous les efforts d'Escott pour montrer la créature comme unique

source d'horreur, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander qui des deux est le plus monstrueux.

« *What Was It? A Mystery* » est un récit du doute : à la question posée, (« qu'était-ce ? ») la seule réponse apportée n'en est pas vraiment une (« un mystère ») et la plupart des formes interrogatives de la nouvelle semblent pareillement aporétiques, ne trouvant des réponses que par des termes aux contours flous (« something or other », « a certain chemical coarseness »⁴). Entre la goule, l'animal, la matérialisation spirite, les personnages hésitent à identifier la créature. Le genre du récit est également problématique : s'agit-il d'un récit naturaliste, scientifique, cryptozoologique témoignant de l'existence d'une espèce jusqu'alors inconnue ou plutôt d'un récit surnaturel⁵ ? Au niveau interprétatif, le récit lui-même est-il une représentation de la victoire de la rhétorique scientiste de l'homme blanc sur les corps hors-normes⁶ ou encore d'une métaphore sur le statut des noirs qui n'avaient pas de droits civiques⁷ (et dont le devenir

fut l'enjeu de la guerre de Sécession qui éclata en 1861) ? La créature figure-t-elle l'inconscient ? Les possibilités d'interprétations de cet être se multiplient à mesure que le critique regarde. Mais subordonner l'interprétation de la nouvelle à la seule étude de la créature serait certainement tomber dans le piège tendu par le narrateur, qui est en réalité le véritable point focal de la nouvelle et dont la voix doit attirer l'attention des critiques. En d'autres termes, pour savoir qui est la créature demandons-nous qui est Escott. Si ce dernier, par son récit, parvient à faire de la créature une « non-personne », cela fait-il de lui une personne pour autant ? Comment et pourquoi l'accession au statut de personne et *a fortiori* à celui d'auteur est-elle le véritable pilier sur lequel repose le récit ?

« *What Was It? A Mystery* » est une narration à la première personne qui vise dans un premier temps à souligner non pas l'inhumanité de la créature, mais l'impossibilité de la catégoriser, ni comme humain, ni comme bête, ni même comme créature surnaturelle. C'est Escott qui sème le doute, alors qu'il prétend tenter de toutes ses forces de faire la lumière. Dans un second temps, la narration affirme sans relâche la victoire physique, intellectuelle et, *in fine*, énonciative du narrateur. Ce qui ressort des principales pistes interprétatives, est que le narrateur s'engage dans une campa-

1 / Fitz-James O'Brien, « *What Was It? A Mystery* », *Harper's New Monthly Magazine*, mars 1859, p. 504-509. Le texte original de la nouvelle peut être consulté à l'URL suivante : <http://www.harpers.org/archive/1859/03/0038537>.

2 / Howard Philip Lovecraft, « *Supernatural Horror in Literature* » [1923], *Dagon and Other Macabre Tales*, Sauk City, Wisconsin, Arkham House, 1965.

3 / Voir en particulier Fitz-James O'Brien « *Qu'était-ce ? Un mystère* », *Le Forgeur de merveilles et autres nouvelles*, Rennes, éd. Claude Fiérobe, Terre de Brume, 2003.

4 / « *Quelque chose* », « une certaine irrégularité chimique », « *What Was It?* », op. cit., p.508.

5 / Ce doute fut théorisé par Tzvetan Todorov et qualifié de genre « fantastique » : « *Le fantastique*, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p.29.

6 / Joyce L. Huff, « *The Domesticated Monster: Freakishness and Masculinity in Fitz-James O'Brien's "What Was It?"* », *Nineteenth-Century Gender Studies*, n°4, été 2008, [en ligne] <http://www.ncgsjournal.com/issue42/huff.htm> (dernière consultation le 8 juin 2009).

7 / Ralph Ellison utilisait la métaphore de l'invisibilité pour décrire la condition des noirs aux États-Unis

dans son roman *Invisible Man*, London, Penguin Books, 2001, 4-5. Dans les premières pages du roman, le récit d'un combat avec un homme blanc fait écho de manière surprenante avec la nouvelle de O'Brien.

gne d'auto-promotion en même temps qu'il ligote la créature – au sens propre comme au figuré – en la cantonnant au statut d'objet, et non de sujet, ce que la réalisation du moulage en plâtre vient matérialiser. Quand on est « quelque chose », on ne peut devenir « quelqu'un » ni acquérir le statut de « personne » en tant que sujet de conscience, de droit ou de discours, statut qui est par conséquent l'enjeu principal de la narration.

Réification et effacement

Une « personne » est un corps humain qui peut voir, être vu, entendre et être entendu, toucher et être touché, qui est en plus doté de raison, de crédit auprès de ses congénères, d'un statut social, et qui peut ainsi être une « première personne » du singulier ou, comme Escott l'affirme de lui-même, « a person of immense importance »⁸. Bien qu'il concède à la créature, à une reprise, une « volonté »⁹, elle n'est ni sujet de droit (Hammond et Escott la laissent mourir de faim et l'enterrent dans le jardin sans procès), ni sujet de parole. En effet, son invisibilité ne doit pas occulter le fait qu'elle est également totalement muette, ou du moins que le narrateur ne nous laisse jamais entendre le moindre son émis par la créature.

Une personne doit aussi avoir un nom. Or le narrateur éprouve une certaine réticence à la nommer : « I can hold the – the Thing but a short while longer »¹⁰. La « chose » est désignée sous des termes variés et elle ne semble pas trouver d'identité fixe : « A Something » (« un Quelque chose »), « the creature » (« la créature »), « the terrible Enigma »

(« l'effroyable Énigme »)¹¹. Cette indécision fait que le critique lui-même a du mal à désigner cette entité littéraire¹². Elle n'est décrite qu'à travers son corps, et cela à cause même de son invisibilité : « a solid, living, breathing body »¹³. Le corps anormal est omniprésent et le narrateur en dépeint à de nombreuses reprises la forme, la texture, les mouvements, les fonctions. « It was shaped like a man. Distorted, uncouth, and horrible, but still a man. [...] Its face surpassed in hideousness any thing I had ever seen. Gustave Dorè [*sic*], or Callot, or Tony Johannot never conceived any thing so horrible »¹⁴.

La créature se rapproche donc plus d'une chimère, du fruit de l'imagination d'un artiste, que d'espèces animales gravées dans des manuels d'histoire naturelle ou de tribus indigènes décrites dans les récits de voyages. Ainsi, le narrateur à son tour met à contribution sa capacité à imaginer : « It was the physiognomy of what I should fancy a ghoul to be. It looked as if it was capable of feeding on human flesh »¹⁵ (je souligne). L'imagination du narrateur et la réification de la créature, tout en permettant à Escott d'affirmer son existence, concou-

11 / op.cit., p.507.

12 / Nous choisissons, faute de mieux, le terme de « créature » : c'est ainsi que Escott la désigne à de nombreuses reprises, ce terme est générique et il s'agit de celui qui porte le moins de charge interprétative, à la différence de « the ghoul », et il désigne, par définition, quelqu'un qui ne s'appartient pas, qui est « créé ».

13 / « Un corps tangible, qui vit, qui respire », op.cit., p.508.

14 / « Cela avait la forme d'un homme. Difforme, imparfait et hideux, mais un homme pourtant [...] Son visage était la chose la plus laide que j'aie jamais vue. Même Gustave Doré, ou Callo, ou Tony Johannot n'ont jamais rien imaginé d'aussi hideux. » op.cit., p.509.

15 / « Sa physionomie correspondait à l'idée que je me faisais d'une goule. Elle avait l'air capable de se nourrir de chair humaine. », Ibid, Le terme « fancy » désigne l'imagination, la fantaisie, la lubie, voire le fantôme. L'accusation d'anthropophagie est particulièrement efficace pour discréditer la créature, la rejeter aux marges de l'humanité et ainsi justifier sa mort « inhumaine ».

re à la transformer, non pas en ennemi, en homme à abattre ou en *persona non grata*, mais en invention, en « créature », c'est-à-dire en objet créé, qui n'a pas d'existence propre. Ce déni d'existence autorise son effacement graphique du récit, presque comme Winston Smith, le personnage du roman de George Orwell *1984*, efface ceux qui sont désignés comme « *unpersons* » et oublie volontairement qu'il a déjà rencontré certains d'entre eux.

Valorisation et narcissisme

La créature et le narrateur évoluent dans des espaces opposés et symétriques. Quand Escott définit la créature comme « quelque chose », c'est-à-dire qu'il la réifie, il affirme qu'il est lui-même « quelqu'un », et a une grande crédibilité auprès de ses voisins : « I found myself a person of immense importance, it having leaked out that I was tolerably well versed in the history of supernaturalism and had once written a story, entitled "The Pot of Tulips", for *Harper's Monthly*, the foundation of which was a ghost »¹⁶. Tout se passe comme si le narrateur avait accédé à ce statut à son insu et en toute modestie, alors que dans le même temps la formulation « it having leaked out » fait peser sur le narrateur le doute de cette indiscretion.

En ce qui concerne ses compétences littéraires, physiques, morales ou intellectuelles, le narrateur saisit chaque occasion de se valoriser : « I have, I trust, the literary courage to face unbelief »¹⁷. Escott semble par conséquent être une figure narcissique, c'est-à-dire victime d'une fixation affective sur lui-même. In-

16 / « Je fus promu au rang de personne éminemment importante car il fut révélé que j'avais de modestes connaissances de l'histoire du surnaturel, étant donné que j'avais un jour écrit une nouvelle, intitulée « Le Pot de Tulipes », pour *Harper's Monthly*, qui reposait sur un fantôme. », op.cit., p.505.

17 / « Je suis doté, sans aucun doute, d'assez de courage littéraire pour faire face à l'incrédulité. », op.cit., p.504.

8 / « Une personne éminemment importante », « What Was It ? », op. cit., p.505.

9 / « This thing has a heart that palpitates. A will that moves it. Lungs that play and inspire and respire ». « Cette chose-là, en revanche, a un cœur qui bat. Une volonté qui l'anime. Des poumons qui inspirent et expirent. », op.cit., p.508.

10 / « Je ne peux retenir la...la Chose très longtemps encore », Ibid.

capable de voir la créature, il se voit partout. Son discours dénote également une volonté de prouver à tout moment qu'il est maître du logos : « Those hours of opium happiness which the doctor and I spent together in secret were regulated by a *scientific* accuracy. We did not blindly smoke the drug of Paradise, and leave our dreams to chance »¹⁸ (je souligne). La science vient justifier une expérience narcotique illégale. Même dans les aspects les moins « raisonnables » de sa personne, comme l'usage de l'opium, Escott replace la raison comme principe directeur alors même que l'opium est une des explications possibles de l'apparition de la créature : « "Harry," whispered Hammond approaching me, "you have been smoking too much opium." »¹⁹. Le binôme Escott / Hammond fournit une caution à la démarche scientifique avec une alternance de doutes, d'hypothèses, d'expériences et de conclusions dans une progression dialectique qui anticipe souvent les doutes du lecteur. « [I] felt a sort of *scientific* pride in the affair which dominated every other feeling »²⁰ (je souligne).

C'est peut-être cette obsession d'Escott à souligner sa propre capacité à agir et à penser et cette omniprésence de la raison semblant l'imposer comme le parangon des valeurs positivistes et scientifiques du temps qui incitent le lecteur à douter de lui. Le discours de surface, rationnel, érudit et scientifique est en effet sapé à plusieurs reprises et laisse entrevoir la non-fiabilité du narrateur, sa possible folie et son indéniabilité inhumanité.

18 / « Ces heures de bonheur d'opium que le docteur et moi passions secrètement ensemble étaient gouvernées par une précision toute scientifique. Nous ne fumions pas aveuglément la drogue du Paradis en laissant au hasard le choix de nos rêves », op.cit., p.506.

19 / « « Harry, » me dit Hammond à voix basse en s'approchant de moi, « vous avez fumé trop d'opium. » », op.cit., p.508.

20 / « Dans cette histoire, je ressentais une fierté scientifique plus que toute autre chose », *Ibid.*

Narration et altération de l'état de conscience

En plus de son usage d'opium, un autre élément peut faire douter de la parole d'Escott : en décrivant les conversations échangées avec Hammond alors qu'ils fument de l'opium, il commet un scandaleux *lapsus calami* : « If we talked of Shakespeare's "Midsummer Night's Dream," we lingered over Ariel and avoided Caliban »²¹. Il va sans dire qu'Ariel et Caliban sont les célèbres personnages de *La Tempête*, et non du *Songe d'une nuit d'été*. Pour un narrateur qui s'enorgueillit de son courage littéraire et de son style, la méconnaissance des œuvres de Shakespeare n'est rien moins qu'une imposture littéraire. Le lapsus est cependant significatif dans la mesure où « songe d'une nuit d'été » pourrait décrire les événements du récit, et en suggérer une interprétation onirique, voire hallucinatoire.

Loin d'être le récit d'un personnage responsable et crédible, « What Was It? » pourrait être celui d'un fou ou d'un opiomane dont la conscience serait altérée, qui déparlerait²² et qui userait du discours scientifique comme couverture pour le délire de la parole. Jean-Étienne

21 / « Lorsque nous évoquions le *Songe d'une Nuit d'Été* de Shakespeare, nous préférons parler plutôt d'Ariel que de Caliban. » « What Was It? », op.cit., p.506. Ce passage fut l'objet d'une des nombreuses modifications apportées au texte dans la première anthologie des textes de O'Brien (*Life, Poems and Stories of Fitz-James O'Brien*, Boston, James R. Osgood and Company, 1881), dont le compilateur, William Winter, attribua ce lapsus à l'auteur et non au narrateur. Jusqu'à la fin des années 1980, c'est le texte de Winter qui était utilisé.

22 / Le verbe « déparler » s'emploie pour désigner l'acte de divaguer, de proférer des idioties. L'idée que le contraire de la parole n'est pas le silence mais la parole sans raison renvoie à l'origine du mot parole : parabola vient du latin ecclésiastique et signifie comparaison. La parabola, c'est le discours sanctifié qui montre le chemin vers Dieu. Comme l'indiquent ses deux constituants grecs, le préfixe para- (à côté de, le long de) et le verbe ballein (jeter), le mot parole se réfère à une trajectoire droite, congruente et qui met en parallèle le mot avec la raison divine. L'on déparle lorsque cette trajectoire diverge et devient déplacée, incongrue.

Esquirol (1772-1840), l'un des fondateurs en France de la psychiatrie, théorise le discours hyper-logique du fou et nomme cette tendance « la monomanie raisonnante »²³. Or la folie ou le délire, même passagers, ont pour conséquence, entre autres, la déresponsabilisation pénale du sujet. C'est-à-dire que le sujet délirant perd une partie de ce qui constitue la notion de « personne » en droit. On voit bien par ailleurs que la question de la responsabilité de la destruction de la créature est rejetée par Escott : « I confess that I would gladly have voted for the creature's destruction. But who would shoulder the responsibility? »²⁴. La nouvelle accomplit donc une chose et son contraire : elle procède à réduire au silence complet un personnage qui se voit refuser le statut de personne (la créature), en même temps qu'elle donne la parole à un autre qui est un sujet non responsable et non fiable, car dans un état de conscience altéré, ne serait-ce que par l'opium. Mais O'Brien dissimule le discours du fou, faisant subrepticement entrer la folie dans la sphère du lecteur qui est amené malgré lui à y souscrire au moins temporairement.

L'impossibilité qu'a Escott de voir et de dire la créature implique peut-être qu'elle n'est que son alter ego, et que c'est de sa propre monstruosité qu'il cherche à se cacher. La vraie terreur qui anime Escott n'est pas la question affichée en titre, mais la possibilité que la réponse réside dans la parfaite identité entre « cela » et « moi », entre « it » et « I ». ■

23 / Il est fait mention de la monomanie raisonnante et d'Esquirol dans « Uncle and Nephew », une nouvelle française d'Edmond About (« Uncle and Nephew » trad. Fitz-James O'Brien, *Harper's New Monthly Magazine*, mars 1857, pp.518-526).

24 / « J'avoue que j'aurais volontiers voté en faveur de la destruction de cette créature. Mais qui en assumerait la responsabilité? » « What Was It? », op.cit., p.509.

Névroses de la personne dans deux romans d'Alasdair Gray et d'Iain Banks

> Florence Dujarric

« Comment t'appelles-tu ?

- Je me nomme personne », répond Ulysse au cyclope Polyphème¹. Les protagonistes des romans *Lanark* d'Alasdair Gray² et *The Bridge* d'Iain Banks³ pourraient donner la même réponse.

Lanark et *The Bridge* sont respectivement des oeuvres majeures d'Alasdair Gray et d'Iain Banks. Les deux écrivains sont issus du même environnement, celui d'une Ecosse contemporaine oscillant entre pays et région, et qui cherche à définir son identité culturelle. Au cours de l'histoire, les personnages de roman écossais ont souvent incarné cette instabilité ; *Lanark* et *The Bridge* s'inscrivent dans cette tradition. Les deux ouvrages offrent une analogie formelle frappante (mais non fortuite, puisque Banks reconnaît s'être inspiré de l'ouvrage de Gray) qui abrite un questionnement ontologique commun.

Les deux romans décrivent un voyage fantastique qui se transforme en quête identitaire initiatique. Ils font tomber le masque de la personne sociale (*persona*), mais aussi celui de la personne/personnalité, et vont jusqu'à déconstruire le personnage fictif, support de la personne dans le roman. Les protagonistes subissent une crise d'amnésie, puis une démultiplication identitaire schizophrène qui culmine en une véritable implosion.

Sans nom ni lieu

Les protagonistes de *Lanark* et de *The Bridge* sont propulsés dès le début du roman dans un univers dystopique qui leur est incompréhensible. Mais ce sont surtout leurs personnalités qui sont mises à mal : car tous deux sont oublieux de leur passé et de leur identité même. Ainsi dans *Lanark*, le premier souvenir du personnage éponyme est un train vide qui l'emmène vers une ville inconnue et fantasmagique. Il a avec lui un sac à dos dont l'apparence l'inquiète⁴. Après un examen sommaire du contenu du sac à dos, Lanark en extrait un portefeuille : « Underneath was a folded map and a wallet stuffed with papers so I opened the window, dropped them out and pulled the window shut »⁵. Il n'a aucun souvenir antérieur : il vient donc délibérément de renoncer à son identité. En psychanalyse, cela s'appelle une amnésie névrotique.

Dans *The Bridge*, l'amnésie du protagoniste est expliquée par un court chapitre initial en focalisation interne intitulé : « Coma ». Le narrateur, emprisonné dans sa voiture accidentée, perd ses esprits : « But what about - ? Where ? Who - ? Oh shit, I've forgotten my name. This happened once at a party ; drunk and stoned

and stood up too quick, but this time it's different (and how come I remember forgetting that time and can't remember my name now ?) »⁶. Juste avant de sombrer complètement dans le coma, le narrateur entend comme un sifflement de train et les mots « The dark station » lui traversent l'esprit. « A noise like a train whistle; something about to depart. Something about to begin, or end, or both. Something that is THEDARKSTATION me. Or not »⁷. Le motif du train, repris et développé dès le début du chapitre suivant, est un clin d'oeil à *Lanark*. Dans la phrase nominale « something that is [...] me », le pronom personnel « me » se substitue au « I » considéré comme correct grammaticalement ; en passant d'un équivalent du nominatif à un équivalent de l'accusatif, cette formule éloigne la personne du sujet, effectue un reniement ou un dédoublement du soi.

Le monde environnant devient également étrange et inquiétant, et les personnages sont dépossédés de leurs repè-

6 / « Mais qu'est-ce que - ? Où ? Qui - ? Eh merde, j'ai oublié mon nom. C'est déjà arrivé une fois à une soirée ; saoul et shooté, je me suis levé trop vite, mais cette fois-ci c'est différent (et comment ça se fait que je me souviens la fois où j'avais oublié et que je n'arrive pas à me souvenir de mon nom ?) » Banks, op. cit., p.2.

7 / « Un bruit comme un sifflement de train ; quelque chose qui va partir. Quelque chose qui va commencer, ou finir, ou les deux. Quelque chose qui est LAGAREOBSCUR moi. Ou pas », Banks, op. cit., p.3.

1 / Homère *L'Odyssée*, Chant IX.

2 / Gray Alasdair, *Lanark, A Life in Four Books*, Edinburgh, Canongate, 2002.

3 / Banks Iain, *The Bridge*, London, Abacus, 1986.

4 / Gray, op. cit., pp.16-17.

5 / « Dessous, il y avait une carte pliée et un portefeuille rempli de papiers, alors je descendis la vitre, les jetai à l'extérieur et refermai la fenêtre. », Gray, op. cit. p.17.

res sociaux et géographiques, expulsés de leur lieu et de leur temps vers un monde invraisemblable et sans nom. *Lanark* décrit une ville de cauchemar qui ressemble étrangement à Glasgow mais dont le nom échappe pendant très longtemps au personnage, et *The Bridge* un pont immense et anonyme, reliant deux terres que personne n'a jamais vues : « The City » (double fantomatique d'Edimbourg) et « The Kingdom » (qui correspond au comté écossais nommé « the Kingdom of Fife »). Chez Banks comme chez Gray, l'indétermination spatiale est donc un miroir de l'indétermination identitaire.

L'une des premières entreprises de chacun des personnages quand ils arrivent dans leur nouvel univers est de se trouver un nom. Lanark, ignorant encore son amnésie, se rend dans des bureaux administratifs, où l'employé qui l'accueille lui propose des noms par liste alphabétique.

« I told him that I knew my name. [...] I thought I remembered a short word starting with *Th* or *Gr* but it escaped me. The earliest name I could remember had been printed under a brown photograph of spires and trees on a hilltop on the compartment wall. [...] I told him my name was Lanark. »⁸

Les syllabes *Th* et *Gr* sont des auto-références facétieuses de l'auteur : *Gr* pour Gray, et *Th* pour Thaw, le nom du protagoniste dans la partie réaliste de la diégèse, avant son arrivée dans le monde infernal. « Gray » signifie d'ailleurs « gris », et « thaw », « le dégel » : les deux patronymes renvoient à des entre-deux, qui rappellent l'oscillation inscrite dans le nom de Waverley, héros ballotté de Sir

Walter Scott⁹. Quant à Lanark, c'est un nom de région qui alimente une possible interprétation du personnage comme allégorie de son pays.

De même, un nom arbitraire attribué au protagoniste de *The Bridge* : les infirmières qui le soignent dans son nouveau monde, voyant la marque circulaire semblable à un O laissée sur sa poitrine par le volant de sa voiture, le baptisent Orr, ajoutant le prénom John « because it is a common, inoffensive name »¹⁰. Iain Banks occulte jusqu'au bout le « vrai » nom du protagoniste, même s'il le donne à deviner indirectement au lecteur attentif¹¹. L'étude de l'onomastique dans ces deux romans révèle donc une souffrance de l'identité personnelle qui doit être inventée à partir d'un vide, d'un zéro, d'un O comme celui imprimé sur la poitrine de John Orr.

La déchirure

À partir de ce vide, naît peu à peu une multitude. Chacun des deux protagonistes juxtapose au moins deux personnalités imperméables : sa personnalité d'avant la catastrophe (Duncan Thaw et Alexander Lennox), et sa personnalité dans le monde de la dystopie (Lanark et John Orr). Le texte est donc le lieu d'une dissociation que l'on peut rapprocher de la schizophrénie. Le thème de la dissociation de personnalité est un leitmotiv de la littérature écossaise ; l'exemple le plus connu étant sans doute *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*¹².

Iain Banks subdivise encore la personnalité de son protagoniste en nous menant sur une fausse piste juste après l'accident de voiture d'Alexander Lennox : on y lit sans préambule l'histoire,

racontée à la première personne, d'un homme qui descend d'un train (comme dans *Lanark*) pour conduire une voiture à cheval scellée vers une mystérieuse destination¹³. Mais bientôt, il voit arriver dans sa direction une voiture toute semblable à la sienne et qui l'empêche de passer du fait de l'étroitesse du chemin. Il suffirait que l'une des deux voitures cède le passage à l'autre, mais elles font exactement les mêmes écarts en même temps et se retrouvent toujours face à face. Les juments qui tractent les calèches sont d'un côté noires, de l'autre blanches et les cochers ne se ressemblent pas. Le narrateur, incrédule, dit doucement : « 'This is a dream. [...] This is not possible. I am dreaming and you are something from within myself.' »¹⁴ Cette dernière remarque intériorise la disparité apparente des deux cochers, rappelant bien un phénomène schizophrène. Les différents aspects de la personne du protagoniste, qui devraient naturellement être emboîtés, se retrouvent juxtaposés et incarnés en différents personnages.

Pour augmenter encore la confusion des personnes et des personnages, le chapitre suivant nous apprend que l'épisode des deux calèches n'est pas le début de l'histoire du protagoniste dans un monde parallèle comateux, mais seulement un rêve que John Orr, le « vrai » protagoniste dans ce monde parallèle, soumet à son psychiatre. Mais c'est un rêve qu'il a inventé pour faire plaisir au praticien ! Un rêve de rêve dans un rêve. D'autres rêves viennent à Orr (ou est-ce à Lennox ?) ; notamment, le rêve récurrent du barbare. Ce personnage est une autre manifestation schizophrène du protagoniste ; il est grossier, obscène et brutal, et parle un écossais très prononcé transcrit semi-phonétiquement. Il est d'ailleurs généralement accompagné d'un comparse qui peut être lu comme un double

8 / « Je lui dis que je connaissais mon nom. [...] Il me semblait que je me rappelais un mot court commençant par Gr ou Th, mais il m'échappait. Le nom le plus récent que ma mémoire avait conservé était imprimé sous une photographie sépia de flèches d'églises et d'arbres en haut d'une colline sur le mur du compartiment. [...] Je lui dis que mon nom était Lanark. », in Gray, op. cit., p.20.

9 / Scott Sir Walter, *Waverley* [1814], London, Penguin, 1981. *To waver*: hésiter, balancer.

10 / « parce que c'est un nom ordinaire, inoffensif », in Banks, op. cit., p.25

11 / Le nom du protagoniste est Alexander Lennox.

12 / Stevenson Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* [1886], London, Penguin, 1994.

13 / Banks, op. cit., pp.7-19.

14 / « C'est un rêve. [...] Ce n'est pas possible. Je rêve et tu es issu de moi-même. » in Banks, op. cit., p.17.

inversé ou un repoussoir de lui-même. C'est un petit animal doué de voix et de raison et qui s'avère être d'ailleurs d'une intelligence très largement supérieure à celle de son maître. La narration à la première personne, attribuée au barbare, intègre certains de ses discours érudits, retranscrits dans un anglais parfait que le barbare est pourtant bien incapable d'imiter¹⁵. Impossible donc de démêler les fils et d'établir une hiérarchie des niveaux de conscience. Le lecteur a affaire chez Iain Banks à une démultiplication proliférante de la personnalité, un chaos du personnage. Toutes les entités personnelles distinctes du roman peuvent être lues comme des manifestations personnifiées du moi en crise du protagoniste.

Si le problème de la quantité des doubles ne se pose pas autant dans *Lanark*, il existe une autre différence essentielle entre les deux ouvrages. À l'exception du chapitre trois intitulé « Manuscript », qu'il est censé avoir écrit lui-même, Lanark est toujours désigné à la troisième personne par un narrateur omniscient, tandis que John Orr est le narrateur de sa propre histoire. En outre, John Orr et ses doubles se rassemblent et redeviennent Alexander Lennox quand il(s) se réveille(nt) de son (leur) coma à la fin du roman. L'identité du protagoniste de *The Bridge* est donc peut-être un peu plus chevillée à son corps que celle du protagoniste de *Lanark*. En effet, le lien entre les personnages de Thaw et de Lanark n'est jamais affirmé avec certitude. Leurs histoires sont simplement juxtaposées. On soupçonne un suicide de Thaw¹⁶ qui le condamnerait à une autre vie en enfer sous le nom de Lanark, mais rien ne peut être affirmé avec certitude. D'ailleurs, Lanark, la supposée réincarnation de Thaw, meurt à la fin du roman, sans que Gray nous laisse espérer une nouvelle réincarnation. Les deux personnages, Thaw et Lanark, sont aliénés à eux-mêmes et aliénés l'un à l'autre ; il y a une fracture

tragique irréparable entre les deux faces du protagoniste du roman d'Alasdair Gray.

Implosion

Le seul protagoniste qui se dise capable de faire le lien entre les personnages de Thaw et de Duncan est un étrange oracle autoproclamé qui interrompt un récit intitulé « Prologue » (survenant après une centaine de pages de narration) afin de raconter sa propre histoire, l'histoire d'une incroyable et spectaculaire implosion de l'individu¹⁷. L'oracle raconte que, lorsqu'il était quelqu'un, il jouait en bourse et ne vivait que pour les chiffres de ses actions, perdant peu à peu prise avec la réalité qui l'environnait. Sa vie bascule quand, un jour, il s'aperçoit que les objets autour de lui perdent leur texture et leur couleur, deviennent lisses et d'un gris uni. Bientôt ce sont ses employés qui perdent leurs visages. Le monde entier finit par s'effacer autour de lui¹⁸. Seules, des empreintes de pas demeurent visibles, traçant son chemin devant lui. Un jour, lassé, il fait un pas dans le vide : « I stepped forward and nothing happened, except that the pressure on my feet vanished. I neither fell nor floated. I had become bodiless in a bodiless world. I existed as a series of thoughts amidst infinite greyness »¹⁹. La mémoire et l'identité des autres personnages ont déjà été systématiquement mises à mal, mais ce personnage-ci fait un pas de plus vers le dépouillement : il perd son corps. Il est le revers du protagoniste Thaw/Lanark, qui lui a bien un corps mais dont les souvenirs fondateurs se sont effacés. Il faut noter cependant que d'un point de vue narratologique, cette désintégration est plutôt une réconciliation avec la vraie nature du personnage, qui n'a jamais existé que comme une série de pensées dans l'es-

17 / Gray, op. cit., pp.108-117.

18 / Gray, op. cit., pp.110-111.

19 / « Je fis un pas en avant et rien n'arriva, à part que la pression sous mes pieds disparut. Je ne tombai ni ne flottai. J'étais devenu désincarné dans un monde sans substance. Je n'existais plus que comme une série de pensées au sein d'une infinité grise. » Gray, op. cit., p.111.

prit d'Alasdair Gray puis de ses lecteurs.

Au sein de la diégèse toutefois, le pas que fait cet étrange personnage vers le vide le fait passer d'un statut de personne au non-être. Bientôt, sa solitude lui apparaîtrait dans toute son horreur.

« I was in hell. Without eyes I tried to weep, without lips to scream, and with all the force of my neglected heart I cried for help.

I was answered. A sullen, determined voice – your voice – asked me to describe his past. [...] By describing your life I will escape from the trap of my own. From my station of nonentity, everything existent, everything not me, looks worthwhile and splendid²⁰. »

Ce personnage de *Lanark* nous offre symboliquement un remède à la déperdition individualiste de la première personne (manifestée dans le texte par les pronoms « I », « me » ou « my own ») par le recours à une deuxième personne (« your »). C'est la fin de l'individu hermétique, et la naissance d'une personne communicante. De même, c'est en cherchant à détecter la présence d'autrui (incarné par Andrea, la femme qu'il aime et qui l'attend à son réveil dans son lit d'hôpital) qu'Alexander Lennox parvient finalement à se réveiller :

« Eyes; open, dammit!

Twitch, hands!

Feet; come on, do your stuff!

... Somebody? Anybody?

Take it easy. Lie back and think of Scotland. »²¹

20 / « J'étais en enfer. Sans yeux j'essayai de pleurer, sans lèvres de crier, et de toute la force de mon coeur négligé j'appelai au secours. Et on me répondit. Une voix maussade, déterminée – ta voix – me demanda de lui décrire son passé. [...] En décrivant ta vie, je vais pouvoir échapper au piège de la mienne. De ma situation de non-entité, tout ce qui existe, tout ce qui n'est pas moi, semble intéressant et splendide. » Gray, op. cit., p.116.

21 / « Yeux ; ouvrez-vous, bon sang !

Bougez, mains !

Pieds ; faites ce que vous avez à faire !

15 / Banks, op. cit., pp.96-97.

16 / Gray, op. cit., p.354.

Les pronoms encore indéfinis « ... Somebody? Anybody? » sont les témoins d'une quête anxieuse d'autrui où rien n'est encore gagné, puisque « anybody » balaye plus largement et plus désespérément le champ des possibles que « somebody », qui n'a pas trouvé de réponse. Cependant, on sent qu'une énergie phénoménale est insufflée au protagoniste. À la familiarité langagière près, les commandements tels que « eyes; open », pourraient être ceux donnés à Adam par le dieu de la Genèse. Par ces impératifs, Alexander Lennox re-

crée lui-même sa personne, lui redonne naissance grâce à une tension vers autrui, symbolisée par le motif omniprésent du pont. Au moment de renaître, le protagoniste pense à l'Écosse, exprimant l'espoir d'un renouveau pour ce pays tiraillé.

La personne chez Alasdair Gray et Ian Banks semble donc être un composé d'un corps, de souvenirs et de rêves créateurs. Quand souvenirs et corps sont soustraits au personnage du roman, seul reste le rêve créateur. Le personnage inconscient (ou décédé) se rêve lui-même et, comme chez Borges²², agit ainsi sur son destin.

On pourrait qualifier cette agence du personnage fictif sur le déroulement de la narration de « postmoderne » ; elle entremêle les différents niveaux narratifs et brouille les frontières entre personnage et personne. Peu avant la fin de *Lanark*, le protagoniste rencontre d'ailleurs un personnage baptisé Nastler qui se targue d'être l'auteur du roman et débat avec lui de la fin qu'il va pouvoir apporter à l'histoire²³. Ainsi, tandis que les personnages accèdent au rang de personnes, la figure de l'auteur se fait personnage. ■

... Quelqu'un ? Qui que ce soit ?
Du calme. Allonge-toi et pense à
l'Écosse. »

Banks, op. cit., p.385.

22 / Borges Jorge Luis, « Les Ruines Circulaires », *Fictions* [1956], Gallimard, « Folio », 1983

23 / Gray, op. cit., pp.483-499.



Personne, scène musicale et politiques publiques

Une approche comparative. Les cas de la France, de l'Australie et du Québec

> **Marc Kaiser**

Le présent article tend à exposer la portée heuristique de la notion de « scène musicale », et plus largement celle de « scène culturelle », pour réfléchir à l'idée de « personne » dans le cadre de recherches portant sur les politiques culturelles. Le concept de « scène musicale » rend compte de l'objet musical à travers l'ensemble des activités qui le compose. Le concept de « scène culturelle » mobilise l'ensemble des activités culturelles comme étant l'expression identitaire et citoyenne de personnes en milieu urbain, donnant lieu à un ensemble de savoirs et de manières de faire qui interrogent directement la formation sociale et institutionnelle des villes¹.

Pour ce faire, la méthodologie particulière qu'est l'étude de cas permet, d'une part, d'appréhender empiriquement « une situation réelle prise dans son contexte »², en croisant notamment un ensemble de données de diverses sources (documents, archives, observations directes et participantes) par le biais d'une triangulation dans la logique comparatiste d'une analyse sociétale³; et d'autre part, d'interroger

les problématiques d'ordre épistémologique pour les musiciens-sociologues qui cherchent à mettre à profit des expériences endogènes du milieu⁴ en faisant usage d'une certaine réflexivité, de telles expériences pouvant « constituer un matériau de premier choix pour l'analyse »⁵.

Mais avant de présenter ces abstractions sociologiques, le rapport entre l'identité et la culture d'une personne doit être défini afin de comprendre ce qu'est l'« identité culturelle ». En analysant la construction de l'« identité culturelle » des personnes au sein de « scènes » perçues simultanément comme des expressions culturelles et des espaces publics urbains ayant une influence directe sur la vie de la cité, c'est toute une réflexion sur les interventions politiques qui devient possible. S'intéresser à trois scènes locales - celle de Pa-

ris, de Sydney et de Québec⁶ - permet de cerner dans quelle mesure se créent et se renforcent des communautés culturelles, et à quel point les interventions publiques participent à la reconnaissance identitaire de mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique.

La personne sociale, entre identité et culture

Le rapport entre culture et identité est complexe. L'identité fait généralement référence à l'« identité culturelle » d'une personne qui se distingue pourtant de l'identité sociale et personnelle. Ces dernières renvoient d'une part à une norme d'appartenance qui permet à l'individu de se repérer et d'être lui-même repérable socialement (comme le sexe, l'âge, la profession, etc.) et d'autre part à sa « dimension individuelle » c'est-à-dire « les

du travail, n°2, pp.175-191. Maurice propose un type d'approche qui prend en compte les niveaux macro (national), micro (individuel) et méso (organisationnel) dans leurs relations mutuelles afin de dégager, pour chaque société étudiée, des « cohérences nationales », offrant ainsi des perspectives d'analyses probantes dans le cadre de notre comparaison à l'international.

4 / Dans notre cas, en tant que musicien (diverses expériences significatives dont un album distribué au Canada et de nombreux concerts) mais également en tant que programmateur d'une salle de concert et manager.

5 / Le Guern Philippe, « Présentation. Musiciens-sociologues. Usages de la réflexivité en sociologie de la culture », *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, Vol.4, n°1, 2005, p. 8.

6 / La « scène parisienne » fut l'objet d'un premier travail sociologique complété par la suite, dans le cadre d'un échange universitaire lors de notre DEA, par une comparaison avec la « scène sydneyenne » afin de réfléchir à la pertinence de l'idée de « médiation culturelle » dans le contexte politique de multiculturalisme. Une récente mission de recherche au sein du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec sur les pratiques culturelles nous a donné la possibilité d'appréhender la « scène québécoise » dans son rapport à l'interculturalité. L'étude comparative de ces trois scènes permet dès lors de confronter différents modèles de politiques publiques de gestion de l'identité.

1 / Straw Will, « Cultural scenes », *Loisir et société/ Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, pp.411-422.

2 / Muccchielli Alexandre. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 1996, p.77.

3 / Maurice Marc, « Méthode comparative et analyse sociétale. Les implications théoriques des comparaisons internationales », *Sociologie*

caractéristiques personnelles qui le distinguent des autres »⁷.

L'approche sociologique de la culture défendue ici s'écarte de la tradition critique (en particulier celle de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu) pour s'ancrer davantage dans les paradigmes en études culturelles, particulièrement développées en Amérique du Nord⁸. Il s'agit alors de comprendre les rapports de pouvoir entre les groupes sociaux dans chaque forme d'expression culturelle mais également dans les productions et les pratiques, et non plus uniquement à travers la domination idéologique de certains groupes. Cette vision gramscienne de la sociologie s'appuie sur une conception anthropologique de la culture : « Le rapprochement entre sociologie et anthropologie amène la première à emprunter ses méthodes à la seconde et la seconde à emprunter ses terrains à la première. C'est ainsi que vont se multiplier aux États-Unis les études de « communautés » urbaines »⁹. L'identité culturelle désigne dès lors tout ce qui est commun aux membres d'un groupe, telles que les pratiques, les règles, les normes et les valeurs que le sujet partage avec sa communauté culturelle. L'identité culturelle est au centre d'interventions qui concernent la visibilité publique, la cohésion et l'interaction communautaire. Mais comment concevoir l'identité culturelle des personnes au sein de communautés ? Et comment définir ces dernières ?

Scènes musicales, ou comment les personnes s'expriment au sein de communautés culturelles

7 / Camilleri Carmel, « Identité personnelle, identité collective : les différentes formes de contact et d'échanges » in Demorgon Jacques et al. *Guide de l'interculturel en formation*, Paris, Éditions Retz, 1999, p.160.

8 / Maigret Eric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003, pp.147-160.

9 / Cuche Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte & Syros, coll. Repères, 2001, p.46.

Les travaux de recherche prennent pour cadre trois villes d'importance (Paris, Sydney et Québec), le concept de « scène musicale », tel que défini par Will Straw¹⁰, désigne non seulement le lieu physique de la performance mais la musique dans sa totalité, de la performance aux pratiques médiatiques, de l'objet artistique aux relations sociales, du local au global. Pour G r me Guibert, il faut appréhender cette notion selon deux niveaux de lecture : l'un est géographique et concerne les scènes locales qui se « structurent autour d'un territoire balisé (...) par des institutions publiques et privées »¹¹. L'autre renvoie à « une culture musicale, à une orientation stylistique » ou, comme il le nomme, à un « réseau stylistique »¹². On pense par exemple aux particularités de la scène de Birmingham, de la scène *reggae* de Toronto ou encore à la scène *métal* dans son ensemble.

Straw élargira par la suite cette notion pour concevoir des « scènes culturelles »¹³. Les activités culturelles des personnes sont alors envisagées dans leur relation avec les modèles plus vastes de la vie sociale au cœur des centres urbains. Ainsi les communautés culturelles se distinguent-elles soit par un territoire (le quartier anglophone   Montréal par exemple) soit par le type de production qui leur donne une cohérence (un style musical comme la scène « electroclash ») soit par l'activité sociale qui les caractérise (par exemple, la scène urbaine d'échecs en extérieur). Dans le cadre de nos recherches, l'intérêt est justement porté sur l'implication étatique dans la construction de communautés musicales. En montrant, comme le suggère  ric

10 / Straw Will, « Systems of articulation, Logics of change : scenes and communities in Popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n  3, 1991, pp.368-388

11 / Guibert G r me, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, IRMA, 2006, p.37.

12 / Ibid.

13 / Straw Will, « Cultural scenes », *Loisir et société/ Society and Leisure*, vol. 27, n  2, 2004, pp.411-422.

Macé, en quoi « les espaces publics sont une scène spécifique d'expression des normes et des tensions d'une sphère publique plus large »¹⁴, cette étude r v lera « des « conflits de définition » entre des mouvements culturels et contre-mouvements culturels, entre points de vue hégémoniques et points de vue contre-hégémoniques »¹⁵. S'intéresser à trois scènes musicales locales, c'est chercher à analyser les processus de formation de ces communautés, c'est décrire des espaces publics concrets et c'est comprendre comment les groupes sociaux et les activités musicales définissent de véritables mouvements culturels pensés comme un « ensemble de phénomènes ayant pour principal effet de mettre en cause d'abord la légitimité des politiques culturelles conduites jusqu'à présent, ensuite celles des autorités qui sont officiellement responsables »¹⁶.

Il s'engage dès lors toute une réflexion sur leurs influences sur les politiques de gestion de l'identité qui permet, dans le cadre d'une approche comparative à l'international, de comprendre les différentes conceptions et intellectualisations des arts et de la culture dans trois  tats distincts aux particularités significatives.

L' tat, un metteur en scène identitaire ?

Comme le souligne Denys Cuche, les  tats modernes se sont appuyés sur la culture pour promouvoir ou défendre une identité nationale en instaurant des politiques culturelles : « Avec l'édification des  tats-nations modernes, l'identité est devenue une affaire d' tat.

14 / Macé Éric, « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures » in Macé  ric et al., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin / INA, 2005, p.43.

15 / Ibid., p.48.

16 / Teillet Philippe, « La politique des politiques culturelles », *L'Observatoire*, n 25, hiver 2003/2004, p.6. Il suggère notamment de qualifier ces mouvements de « mouvements sociaux de l'art ».

L'État devient le gérant de l'identité pour laquelle il instaure des règlements et des contrôles¹⁷. Différents modèles de politiques de gestion identitaire sont aujourd'hui défendus : le modèle républicain pour la France, le modèle multiculturel pour l'Australie et le modèle interculturel pour le Québec. Il s'agit alors de comprendre dans quelle mesure les interventions étatiques et les pouvoirs locaux participent à la formation de scènes culturelles locales.

En France

L'État français, motivé par un universalisme culturel, s'est toujours attaché à défendre une certaine « exception culturelle », que ce soit sur le plan artistique, social ou économique. Il a d'abord tenté, dans les années 1960, de faciliter l'accès aux œuvres du patrimoine et de la création contemporaine. Un ministère des Affaires Culturelles est alors mis en place sous la direction d'André Malraux afin de démocratiser la culture par des offres culturelles (*Maisons de la Culture, Centre Georges Pompidou*). Ces interventions sont orientées en grande partie par la conception bourdieusienne de « culture légitime », visible notamment dans les premières enquêtes sur les pratiques culturelles des français. L'idée de développement culturel, apparue sous l'influence du ministre Duhamel au début des années 1970, s'impose peu à peu :

« Le Développement Culturel doit mettre la culture partout et pas seulement la réserver au cercle d'initiés. Toutes les politiques publiques sont concernées (...) Le Développement Culturel entre dans la vie, contribue au «développement local», à la «cohésion social», à «l'intégration»¹⁸. Les années

1980 deviennent le point de convergence entre ces visées de démocratie culturelle et des objectifs économiques, la culture devenant le moyen par excellence pour réintroduire une communication entre les différents groupes sociaux, aux cultures diverses et variées, tout en participant activement à l'économie du pays¹⁹. En ce qui concerne les musiques populaires²⁰, elles ont pendant longtemps évolué au sein des réseaux d'éducation populaire²¹ et se sont davantage tournées vers les pouvoirs locaux dans les années 1970. L'arrivée de militants culturels²² au sein du Ministère Lang va engendrer, au niveau national, la professionnalisation des artistes du secteur, et au niveau local, le développement des pratiques de « publics privilégiés (la jeunesse de façon très globale, puis de façon plus ou moins euphémisée, la jeunesse «en difficulté», celles «des banlieues») dont le souci et la reconnaissance des valeurs culturelles propres constituaient les arguments principaux des mesures adoptées en ce domaine »²³.

irma.asso.fr/IMG/pdf/fausse_conversion.pdf (19/08/2009) [en ligne].

19 / Urfalino Philippe, « Quelles missions pour le ministère de la culture? », *Esprit*, n°228, Jan. 1997, pp.37-59.

20 / Les contraintes éditoriales pour cet article ne permettant pas de justifier l'utilisation de cette expression qui renvoie pourtant à de nombreuses problématiques dans ce champ d'étude.

21 / Notamment pour les pratiques en amateur, l'amateurisme étant ouvertement rejeté par les réseaux étatiques d'alors.

22 / A l'image de Bruno Lion, fondateur du *Réseau Rock* en 1985 et du *Centre Info Rock* en 1986 devenu chargé de mission pour le rock et les variétés de Jack Lang à partir de 1989.

23 / Teillet Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles » in Donnat Olivier et al., *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, 2003, p.156. Pour comprendre

En Australie

Dans le cas de l'Australie, trois périodes sont à distinguer²⁴ : la première, qui commence au début du 20^e siècle, concerne les interventions privées ayant pour but de nourrir culturellement les populations éloignées et ainsi défendre des artistes locaux en soutenant des *œuvres d'excellence*. La seconde, qui s'étend des années 1960 au début des années 1970, est caractérisée par le parrainage gouvernemental dans le but de démocratiser les arts de la *haute culture*. La troisième commence avec la reconnaissance officielle en 1973 du multiculturalisme de la société australienne afin de défendre les intérêts des différentes communautés qui la composent. Les musiques populaires ont contribué, selon John Stratton²⁵, à faire reconnaître une certaine « australianité » de la culture de trois manières différentes : Par la diffusion sur le réseau national, dans les années 1970, de la première émission de télévision nationale consacrée à ces musiques et qui a eu un impact majeur auprès de l'ensemble des jeunes australiens²⁶; par les tournées de groupes ne bénéficiant pas ou peu du soutien médiatique. Ces groupes ont participé à la reconnaissance d'un son spécifiquement australien ayant pour conséquence la mise en place de réseaux et d'une presse spécialisée; par le développement d'une scène alternative. Pour l'auteur, ce sont ces musiques alternatives qui ont permis de parler d'expériences australiennes et d'aborder des sujets politiques. L'im-

la problématique de la catégorie sociologique « jeune », en particulier en musiques populaires. Voir Le Guern Philippe, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141/142, vol.25, 2007, pp.17-45.

24 / Stevenson Deborah, *Art and organisation: making Australian cultural policy*, St Lucia (Australie), Queensland University Press, 2000.

25 / Stratton Jon, « Nation building and Australian Popular Music in the 1970s and 1980s », *Continuum: Journal of Media & Culture Studies*, vol.20, n°2, 2006, pp.243-252.

26 / *Countdown*, un *Top of the Pops* version australienne.

17 / Cuche Denys. Op. cit., p.89.

18 / Lucas Jean-Michel (alias Doc Kasimir Bisou), « Diversité culturelle et politiques publiques. La fausse conversion française ! », www.

position par le gouvernement, dans les années 1970, d'orientations multiculturelles issues de considérations culturelles est pour Stratton la première réponse politique d'importance aux nouvelles préoccupations identitaires qui se développent alors dans les milieux culturels.

Au Québec

Pour la société canadienne en général, il s'est agi pendant de nombreuses années de faire face à l'influence du pays voisin et de résister à l'inondation du marché par les biens culturels états-uniens. Les autorités fédérales n'ont reconnu officiellement l'hétérogénéité culturelle de la société canadienne qu'en 1971, pour ensuite institutionnaliser en 1982 une véritable politique multiculturelle qui favorise la pleine association des minorités culturelles à la vie de la société canadienne. Pour la société québécoise en particulier, il était question de préserver une culture francophone en Amérique du Nord. Le développement du Québec dans les années 1960 a conduit à une politisation grandissante de la question culturelle jusqu'à l'approbation en 1992, par l'Assemblée Nationale du Québec, d'une politique culturelle visant à défendre « l'affirmation, l'expression et la démocratisation » d'une culture « majoritairement francophone »²⁷. Les années

27 / Ministère des Affaires Culturelles, *La*

1960 sont marquées par ce qui est appelé « la révolution tranquille »²⁸, une prise de conscience nationale tournée vers la modernité et le nationalisme, qui aurait notamment eu une répercussion dans le monde des arts et de la culture. Les chansonniers, désignant les « auteurs-compositeurs-interprètes, déportant en quelque sorte sa signification qui renvoie d'abord au recueil de chansons »²⁹ et qui ont fait leur apparition durant cette période, ont pour beaucoup participé activement à la revendication identitaire des québécois. Les politiques culturelles dans le secteur des musiques populaires concourent, depuis leur apparition, au maintien d'une identité culturelle francophone en Amérique du Nord.

Le concept de « scène » semble offrir des pistes probantes pour appréhender la notion de « personne » à travers la formation d'identités culturelles au sein de communautés spécifiques dans leurs

politique culture du Québec. Notre culture. Notre avenir, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 2^e trimestre 1992.

28 / Expression qui désigne, notamment dans le domaine des arts et de la culture, la période de réformes menées dans les années 1960 par le premier ministre québécois Jean Lesage qui aurait permis un « miracle culturel québécois ». Voir, Bélanger Yves et al., *La Révolution tranquille - 40 ans plus tard: un bilan*, Montréal, Éditions VLB, 2000.

29 / Chamberland Roger, « De la chanson à la musique populaire » in Lemieux Denise (Dir.), *Traité de la culture*, Québec, PUL, 2002, p.703.

rapports aux interventions étatiques. Les activités culturelles des individus en milieu urbain, regroupés selon leurs « scènes musicales » d'appartenance, révèlent des dimensions identitaires communes qui interrogent directement les rapports de pouvoir dans les faits et les pratiques culturels. Dans chacun des cas observés à l'international, les musiques populaires représentent des espaces publics concrets dans lesquels les individus ont pu reconsidérer les politiques culturelles adoptées et faire valoir leurs positions dans les orientations politiques défendues. Ainsi les scènes musicales populaires sont-elles des terrains d'analyses heuristiques pour saisir les oppositions dans les définitions identitaires. En montrant très succinctement de quelles manières ces communautés musicales ont influencé les politiques publiques dans trois états aux modèles de gestion identitaire particuliers, c'est toute une réflexion qui s'ouvre sur les finalités des politiques publiques à l'heure où la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* de 2001 stipule que le « pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle »³⁰. ■

30 / UNESCO, *Déclaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversité culturelles*, UNESCO, Paris, 2 Novembre 2001, article 2.

La famille entre entité globale ou somme d'individus

La place de la personne dans les évolutions familiales aux États-Unis et au Canada

> Marie Moreau

Introduction

Principale composante de la vie privée, la famille est également intrinsèquement liée au domaine public puisqu'elle est la base de toute société et fait donc nécessairement l'objet de règles et de lois qui l'encadrent et la façonnent. Elle relève d'un choix personnel : à travers la forme familiale qu'il choisit, un individu choisit un mode de vie. Pourtant, la tension entre le privé et le public rend ce choix personnel moins évident. Il trouve en effet sa limite dans le cadre que la société établit au moyen de sa législation ou des normes morales ; la société modèle le visage de la famille avec lequel ses acteurs, que sont avant tout les individus, vont composer. Cependant, les récentes évolutions familiales semblent indiquer que les individus sont moins enclins à jouer ce rôle et se dirigent vers de nouvelles formes familiales qui mettent plus en avant la personne en tant que telle et ne considèrent pas la famille comme une entité globale dans lesquels les membres sont indifférenciables et définis uniquement par leur statut domestique plutôt que par leur individualité.

Depuis la fin des années 1960, la très grande majorité des pays industrialisés ont connu une profonde transformation de leurs familles. Les évolutions des tendances sociales – la chute du nombre de mariages et la hausse des divorces, la baisse de la fertilité et la réduction du nombre d'enfants, le recul de l'âge au moment de commencer sa famille – ont mené à une véritable diversification des structures familiales. Les familles traditionnelles, formées d'un cou-

ple marié et de leurs enfants naturels, coïncident à présent d'autres modèles, comme les familles recomposées, monoparentales, homoparentales, ou encore celles dans lequel le couple vit en concubinage ou reste volontairement sans enfants. La fin du monopole de la famille nucléaire – ce modèle, composé d'un père, d'une mère et de leurs enfants, reste toutefois le modèle prédominant mais n'est plus aujourd'hui considéré comme la seule forme familiale acceptable – semble ouvrir à plus d'options en matière de famille, et ces évolutions pourraient bien s'inscrire dans un processus d'individualisation qui chercherait à laisser plus de place à la personne et à la conception qu'à chaque individu de la famille.

C'est aux Américains que l'on doit la représentation courante de la famille traditionnelle, par les séries télévisées et les films qu'ils produisent massivement – depuis *The Adventures of Ozzie and Harriet* dans les années 1950-60 au plus récent *Sept à la maison*, sans oublier *La petite maison dans la prairie*¹ – mais aussi par le mythe qu'ils

1 / Ces trois séries américaines mettent chacune en scène une famille considérée comme la famille idéale de son époque (*Ozzie and Harriet* est diffusée entre 1952 et 1966 et *Sept à la maison* entre 1996 et 2008 ; quant à *La petite maison dans la prairie*, bien que diffusée aux États-Unis entre 1974 et 1983, l'action se situe dans l'ouest américain du XIXe siècle. Ces trois familles, toutes composées d'un père pourvoyeur de fond, d'une mère au foyer, et de leurs enfants, surmontent leurs problèmes quotidiens à l'aide d'une forte morale empreinte de religion. Ces trois exemples de séries à succès contribuent fortement à la diffusion de l'image de la famille traditionnelle aux États-Unis et à l'international (*La petite maison dans la prairie* est par exemple toujours régulièrement rediffusée en France depuis le milieu des années 1980).

lui consacrent et les combats qu'ils mènent en son nom – on ne compte plus les associations influentes qui exercent du lobbying en faveur de la famille traditionnelle et des questions qui en découlent (l'homosexualité, l'avortement, etc.) comme *Focus on the Family* ou *Concerned Women of America*.² Le Canada, pourtant si lié aux États-Unis sur de nombreux plans, semble quant à lui célébrer les choix personnels qui permettent le développement individuel. Ainsi, alors qu'un vote populaire rejetait le mariage entre personnes de même sexe en Californie en novembre dernier – faisant du Massachusetts le seul État américain à pratiquer un tel mariage – les Canadiens le légalisaient en 2005. Ces deux pays semblent donc offrir un bon exemple pour notre réflexion sur la place qu'occupe la personne dans la famille.

Les années d'après-guerre : le personnage au service de la famille

Après avoir passé leur enfance pendant les années de la crise économique de 1929 et leur adolescence pendant la deuxième guerre mondiale, les jeunes qui arrivent

2 / *Focus on the Family* est une association américaine dont le but est de « développer et défendre la divine institution de la famille » (<http://www.focusonthefamily.com/>). Ses positions vont de la défense inconditionnelle du mariage à l'opposition ferme contre l'homosexualité, la pornographie, les relations sexuelles en dehors du mariage, et à la condamnation sans appel de l'avortement ; positions que son dirigeant, le pasteur James Dobson, a fait entendre à George W. Bush durant sa présidence, et que partagent d'autres associations chrétiennes conservatrices telles que *Concerned Women of America* ou *American Family Association*.

à l'âge adulte au lendemain de ce conflit mondial voient dans la famille la sécurité et la stabilité qui leur a toujours manqué, ainsi qu'un refuge face aux menaces de la guerre froide.³ Aux États-Unis tout particulièrement, les jeunes adultes s'engagent plus massivement et plus rapidement que jamais dans la vie de famille. En 1960, seulement 21% de la population totale est célibataire (par rapport à 31% en 1940 et 23% en 1950), et en 1959 presque la moitié des femmes (47%) sont mariées avant leurs 19 ans.⁴ Le Canada est également pris de cette fièvre familiale, qui culmine entre 1955 et 1957 lorsque l'on compte que 96% des Canadiennes se marieront au moins une fois avant 50 ans (97,5% pour les Américaines).⁵ La famille répond alors à des normes bien définies : « Le couple fondé sur un mariage indissoluble jusqu'à la mort de l'un des conjoints, tourné vers la procréation et organisé sur le mode d'une répartition différentielle des rôles : l'homme comme pourvoyeur de fonds et engagé professionnellement à l'extérieur du foyer, la femme comme "gardienne du foyer" et chargée à titre principal sinon exclusif d'élever les enfants ». ⁶ Si le mariage est le fondement de la famille traditionnelle – et la seule forme familiale reconstruite – l'élément central en est l'affirmation de rôles distincts et très clairement définis pour les époux. L'homme se définit par sa capacité à entretenir sa famille, et l'identité de la femme ainsi que l'essence de sa

féminité passent par son statut d'épouse et de mère dévouée à son foyer, comme le décrit l'historienne américaine Stéphanie Coontz : « Au milieu des années 1950, les enquêtes menées par les publicitaires révélaient que les femmes avaient de plus en plus tendance à définir les tâches domestiques comme un moyen d'expression de leur féminité et de leur individualité ». ⁷

Les hommes et les femmes des années 1950 jouent donc le jeu de la famille traditionnelle devant l'inévitabilité de celle-ci, ⁸ comme le rapporte une mère de famille de l'époque : « On ne se demandait tout simplement pas *si* on voulait se marier et avoir des enfants ; les seules questions pertinentes étaient 'quand' et 'combien' ? Et la réponse était 'le plus rapidement possible' et 'autant que possible' ». ⁹ Ce mode de vie apparaît comme la seule alternative acceptée par la société, et quiconque refuse de vivre selon ce modèle est laissé de côté, comme par exemple les couples sans enfants, « exclus de la culture des banlieues centrée sur les enfants et considérés avec de la pitié ou bien du mépris, selon que leur absence d'enfants était le résultat de la malchance

7 / Coontz Stephanie, *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, 1992, New York, Basic Books, 2000, p.27. « By the mid-1950s, advertisers' surveys reported on a growing tendency among women to find 'housework a medium of expression for... [their] femininity and individuality' ».

8 / Il est toutefois important de noter que les familles d'après-guerre sont loin d'être un bloc monolithique. En effet, il existe notamment de grandes différences selon les appartenances ethniques. La famille traditionnelle telle que nous la décrivons ici est principalement le fait de la communauté blanche. De plus, les historiens prennent leur distance par rapport à la conformité générale de cette période et tendent à la nuancer, tout particulièrement au Canada (voir Fahrni Magda et Rutherford Robert (dir.), *Creating Postwar Canada: Community, Diversity, and Dissent. 1945-1975*, UBC Press, Vancouver, 2008). Toutefois, on ne peut nier que l'image prédominante de la famille blanche traditionnelle d'après-guerre demeure aujourd'hui encore dans l'imaginaire collectif.

9 / Harvey Brett, op. cit., p.69. « You simply didn't ask yourself *if* you wanted marriage and children; the only relevant questions were when and how many? And the answers were, as soon as possible and as many as possible ».

ou d'un choix ». ¹⁰ Aux États-Unis, les femmes qui refusent de se marier ou d'avoir des enfants sont accusées de démençance et de perversion, ou sont considérées comme des inadaptées sociales : « L'internement et quelques fois les traitements aux électrochocs étaient utilisés pour forcer les femmes à accepter leur rôle domestique et les ordres de leur mari ». ¹¹ A moindre échelle, les hommes aussi sont victimes de cette pression vers le conformisme puisque les célibataires peuvent également être accusés de déviance et se voir refuser un emploi ou une promotion. Les figures publiques doivent également se plier au jeu et se positionner par rapport au modèle familial accepté, et l'on voit les actrices dénudées et sexy des années 1940 se rhabiller et donner l'image de bonnes mères de famille. ¹²

Si les Américains se sont bien souvent engagés d'eux-mêmes dans ces modes de vie familiale, le gouvernement a tout fait pour les y inciter mais également pour les y maintenir, tant la famille américaine d'après-guerre offre une belle vitrine au triomphe du capitalisme dans la guerre contre le communisme. Ainsi, on demande aux femmes « d'embrasser la vie domestique pour rendre service à la nation, tout comme elles étaient venues à l'aide du pays en prenant des emplois pendant la guerre ». ¹³ A cette fin, l'État coupe l'aide fédérale mise en place pour le système de garderie pendant la guerre, forçant les femmes à retourner à la vie domestique et à leurs enfants. ¹⁴ Le modèle familial des années

10 / May Elaine Tyler, op. cit., p.15. « Childless couples were excluded from the child-centered culture of the suburbs, and regarded with either pity or scorn, depending on whether their childlessness resulted from chance or choice ».

11 / Coontz Stephanie, op. cit., p.32. « Institutionalization and sometimes electric shock treatments were used to force women to accept their domestic roles and their husbands' dictates ».

12 / Ibid., p.28.

13 / May Elaine Tyler, op. cit., p.98. « Experts called upon women to embrace domesticity in service to the nation, in the same spirit that they had come to the country's aid by taking wartime jobs ».

14 / Staggenborg Suzanne, *Gender, Family, and Social Movements*, Thousand Oaks, Pine Forge

3 / C'est l'historienne Elaine Tyler May qui insiste sur l'importance du contexte d'après-guerre et de guerre froide comme facteur expliquant la frénésie familiale unique des années 1950 et 1960. Voir *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, 20th Anniversary Edition, New York, Basic Books, 2008.

4 / Harvey Brett, *The Fifties: A Women's Oral History*, New York, HarperCollins Publishers, 1993, p.69.

5 / Le Bourdais Céline et Marciil-Gratton Nicole, « Family Transformations across the Canadian/American Border: When the Laggard Becomes the Leader », *Journal of Comparative Family Studies*, vol.XXVII, n°3, automne 1996, pp.415-436, p.418.

6 / Commaille Jacques et Martin Claude, *Les enjeux politiques de la famille*, Paris, Bayard Editions, 1998, p.52.

d'après-guerre, même s'il donne l'illusion de résulter d'un choix personnel – à lire les témoignages de jeunes couples, presque aucun n'imaginait un autre mode de vie – est en fait le fruit d'une pression sociale et gouvernementale qui pousse les hommes et les femmes à jouer et à se définir selon leur rôle domestique. Les familles d'après-guerre sont des groupes au sein desquels la personnalité est niée et les individus impossibles à distinguer ; la pression de l'apparence est telle sur ces personnages familiaux que nombreux sont les hommes et les femmes qui ont recours à l'alcool et aux tranquillisants en secret.¹⁵ L'impression de carcan qui se dégage de ce modèle pousse les générations suivantes à le remettre en question en cherchant à réconcilier la personne et la famille.

Le rôle de l'individu dans les nouveaux choix familiaux

Aujourd'hui le mariage n'est plus une obligation sociale, et pour la première fois au Canada en 2006, on comptait chez les 15 ans et plus un plus grand nombre de personnes non mariées (51,5%) – soit des personnes jamais mariées (34,9%), divorcées (8,1%), séparées ou veuves – que de personnes légalement mariées (48,5%). Ceci est le résultat d'une évolution certaine des modes de vie familiale, puisque seulement cinq ans plus tôt, les célibataires étaient encore légèrement moins nombreux (49,9%) que les gens mariés (50,1%), et vingt ans plus tôt, les personnes mariées représentaient 61,4% des adultes, face à 38,6% de célibataires.¹⁶ Aux États-Unis, où l'attachement à la famille traditionnelle est plus palpable, la tendance entre adultes mariés et non mariés n'a pas encore été ren-

versée. En 2006, 52,7% des Américains de 15 ans et plus étaient mariés contre 47,3% de célibataires – dont 29,4% jamais mariés et 9,8% divorcés.¹⁷ Les sociologues Jacques Commaille et Claude Martin voient dans cette évolution des modes de vie familiale « une émancipation de l'individu à l'égard des contraintes que faisait peser sur lui la famille traditionnelle, avec l'enfermement dans des rôles prescrits, notamment en fonction du genre ». Selon eux, la famille d'aujourd'hui est « individualiste et relationnelle » et est « centrée sur la révélation de l'individu, de son identité au sein d'un réseau familial électif où prime le "principe d'autonomie" ». ¹⁸ La proportion de moins en moins importante des couples mariés dans le paysage des familles nord-américaines pourrait donc bien indiquer une volonté de ne plus mettre sa personne au service de la famille, mais plutôt de la façonner autour de ses choix personnels, d'où l'émergence d'un nouveau modèle « où le mariage ou d'autres formes de mises en couple découlent d'un choix propre à deux individus, lequel peut être remis en cause à tout moment par leurs auteurs ». ¹⁹

Cette revendication d'une liberté de choisir son univers privé et d'organiser celui-ci est sans doute à l'origine de l'augmentation spectaculaire du concubinage au Canada ces dernières années. En effet, le nombre de familles formées de couples en concubinage est passé de 13,8% de l'ensemble des familles en 2001 à 15,5% en 2006, soit une augmentation de 18,5% en cinq ans, c'est à dire plus de cinq fois le taux de croissance des familles formées de couples mariés (qui restent pourtant de loin majoritaires). Aux États-Unis, même si les familles formées de couples non mariés ne représentaient que 9,1% des familles en 2000, ce chiffre est en augmentation.²⁰ L'aspect moins

contraignant du concubinage – par rapport au mariage – fait dire au démographe Yves Péron que les couples non mariés sont plus centrés sur la recherche du bonheur personnel et du développement individuel que sur la formation d'un foyer ou d'une famille à fonder.²¹

De plus en plus, la famille doit s'adapter aux ambitions personnelles des individus qui la composent et non l'inverse, et fonder un foyer n'est plus une priorité pour les jeunes adultes. En 2003, les Américaines se mariaient pour la première fois en moyenne à 25,3 ans et les Américains à 27,1 ans, contre respectivement 20,3 et 22,8 en 1950. Au Canada, en 2003, l'âge moyen au moment du premier mariage était de 28,2 ans pour les femmes et de 30,2 ans pour les hommes, par rapport à 23,6 et 26,6 en 1950.²² En outre, en 2006, pour la première fois au Canada, les familles formées de couples sans enfants (42,7%) étaient plus nombreuses que celles comptant des enfants (41,4%). Dans la plupart des pays industrialisés, l'évolution des modes de vie familiale s'accompagne d'une réduction du nombre d'enfants par famille – l'indice de fécondité canadien était de 3,9 en 1960 et de 1,5 en 2004 – et certains chercheurs voient cette baisse de la fertilité comme faisant partie d'un processus plus global d'individualisation. Ainsi, selon Benoît Laplante, démographe québécois spécialiste de la famille, « la société [...], qui était auparavant organisée autour d'elle-même, de la nation ou de Dieu, est réorganisée autour de la notion de l'individu » ; les gens

Press, 1998, p.23.

15 / Coontz Stephanie, op. cit., p.36.

16 / Toutes les données démographiques pour le Canada proviennent des résultats du recensement de 2006, publiés dans *Portrait de famille : continuité et changement dans les familles et les ménages du Canada en 2006*, disponible sur <http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/as-sa/97-553/pdf/97-553-XIF2006001.pdf> (consulté le 15/04/2009)

17 / Toutes les données pour les États-Unis viennent de *America's Families and Living Arrangements: 2007*, disponible sur <http://www.census.gov/population/www/socdemo/hh-fam/cps2007.html> (consulté le 15/04/09).

18 / Commaille et Martin, op. cit., p.39.

19 / Ibid., p.55.

20 / Marquis Christopher, « Total of Unmarried

Couples Surged in 2000 U.S. Census », *New York Times*, 13 mars 2003.

21 / Peron Yves, « Du mariage obligatoire au mariage facultatif », in *La démographie québécoise : enjeux du XXIe siècle*, Piché Victor et Le Bourdais Céline (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp. 110-143, p.131.

22 / Les données de l'année 1950 pour le Canada viennent du site gouvernemental canadien des Ressources humaines et Développement des compétences (disponibles sur <http://www4.hrsdc.gc.ca/.3ndic.1t.4r@-fra.jsp?iid=78>) et pour les États-Unis du U.S. Census Bureau (disponibles sur <http://www.commissions.leg.state.mn.us/oesw/fs/marstat.pdf>)

repoussent le moment de commencer leur famille et ont moins d'enfants parce qu'ils placent leur intérêt personnel avant celui de leur pays.²³

Les nouveaux enjeux autour de la personne dans les questions familiales

Si la reconnaissance de la personne au sein de la famille est la grande évolution des dernières décennies du XXe siècle, le nouveau millénaire semble pousser plus loin la question de la personne et sa définition par rapport à la famille, créant un nouvel enjeu pour les questions familiales. Alors que le président américain George W. Bush signait en avril 2004 une loi intitulée *Unborn Victims of Violence Act*, le député conservateur canadien Ken Epp présentait en 2008 son projet de loi sur « *Les enfants non encore nés victimes d'actes criminels* »²⁴, qui a été adopté par la Chambre des communes avant d'être finalement abandonné. L'une comme l'autre proposent une double peine pour quiconque blesserait ou tuerait une femme enceinte, traitant la mère et le fœtus²⁵ comme deux victimes à part entière. La loi américaine et le projet de loi canadien ont suscité beaucoup d'inquiétude chez les militants en faveur de l'avortement, qui voient dans ces textes un premier pas vers la définition du fœtus comme une personne, ce qui assimilerait inévitablement, aux yeux de la loi, l'avortement à un meurtre. L'avortement est en effet légal dans ces deux pays dans la mesure où la loi ne reconnaît pas au fœtus le statut de personne.

23 / Laplante Benoît, « The Rise of Cohabitation in Quebec: Power of Religion and Power over Religion », *Canadian Journal of Sociology*, vol. 31, n°1, 2006, pp.1-24, p.5. « [S]ociety [...], previously organized around society itself, the nation or God, is reorganized along this [...] notion of the individual. »
24 / Le texte du projet de loi C-484 est consultable sur le site internet de la Chambre des communes : <http://www2.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=3127600&Language=f&Mode=1&File=30>

25 / Le choix d'adopter dans cet article le terme de fœtus et non « d'enfant non né » relève de raisons pratiques et non idéologiques.

L'avortement est l'exemple le plus évident de la difficulté à tracer la ligne entre la prééminence de la personne et l'obligation du rôle familial : une femme enceinte est-elle avant tout une mère ou une femme, et l'enfant qu'elle porte doit-il être considéré comme une personne ou non ? Suzanne Staggenborg, sociologue spécialiste de l'avortement, dégage deux groupes de femmes : celles « qui sont contre l'avortement se sont engagées dans le rôle traditionnel féminin de l'épouse et de la mère. Les femmes qui sont en faveur du droit à l'avortement ne rejettent pas la maternité, elles voient seulement ce rôle comme une partie de leur vie ».²⁶ Dans le contexte général de l'évolution de la famille, la tendance semble plutôt se diriger vers un plus fort accent sur la défense de la personne par rapport à la famille, surtout aux États-Unis, où, grâce au « droit à la vie privée » (*rights of privacy*), « le caractère absolu des droits individuels est affirmé avec force jusqu'à considérer l'existence d'une légitimité de l'individu par rapport à la famille ».²⁷ Dans un pays où le droit à l'avortement est toujours très sérieusement remis en question trente six ans après sa légalisation au nom du droit à la vie du fœtus et de la définition de la femme comme mère, il n'est pas étonnant que les débats autour de la place de la personne dans la famille soient si fondamentaux.

Conclusion

L'acceptation de plus en plus grande du divorce, de la cohabitation, de l'homosexualité ou des couples sans enfants semble indiquer que la société met dorénavant davantage l'accent sur les choix personnels et souhaite que les membres d'une famille soient avant tout définis comme des personnes plutôt que par leur statut domestique.

26 / Staggenborg Suzanne, op. cit., p.72. « Women who oppose abortion have committed themselves to the traditional female role of wife and mother. Women who support abortion rights do not reject motherhood, but they see this role as only one part of their lives ». Staggenborg reprend ici les conclusions de Kristin Luker (*Abortion and the Politics of Motherhood*, Berkeley, University of California Press, 1984).

27 / Commaille et Martin, op. cit., p.48.

Les évolutions familiales, rendues possibles par les lois successives sur le divorce, la filiation (qui donne aux enfants nés de parents non mariés les mêmes droits que ceux nés d'un mariage) ou les unions civiles, semblent être le résultat d'une volonté d'individualisation, dont la plus grande manifestation a été l'entrée des femmes sur le marché du travail. L'accès des femmes au travail rémunéré dans la sphère publique, qu'il soit motivé par la revendication d'une identité et d'une autonomie ou par des besoins économiques, est certainement ce qui a amorcé les changements familiaux de ces dernières années puisqu'il a remis en question la répartition traditionnelle des rôles, pierre d'angle du patriarcat et de la famille traditionnelle. Ces évolutions sont communes à tous les pays industrialisés, toutefois, dans la mesure où le choix et l'organisation de l'univers familial se font dans le cadre des lois et des normes d'une société, il existe des différences dans les attitudes globales que les pays ont envers les nouvelles formes de famille. Alors que certains pays sont très permissifs – le Québec recense, avec la Suède, les plus hauts taux de couples en concubinage²⁸ – d'autres se montrent inquiets face à l'individualisation des familles, comme cela semble être le cas aux États-Unis. Si la prépondérance grandissante de la personne peut apparaître comme une menace pour la famille aux yeux de certains, l'affirmation de l'individu n'est pas nécessairement contraire à l'idée de famille, ni même à celle du mariage,²⁹ et certains sociologues, comme François de Singly, avancent même que c'est grâce à la famille qu'un individu arrive à se forger lui-même.³⁰ ■

28 / Le Bourdais Céline, et Lapierre-Adamcyk Évelyne, « Changes in Conjugal Life in Canada: Is Cohabitation Progressively Replacing Marriage? », *Journal of Marriage and Family*, vol.66, nov. 2004, pp.929-942, p.931.

29 / Andrew Cherlin développe l'idée d'un « *individualized marriage* », mariage qui depuis les années 1970 est plus centré sur l'individu que sur les rôles domestiques, et dont la satisfaction se mesure en terme de développement personnel. Voir « The Deinstitutionalization of American Marriage », *Journal of Marriage and Family*, vol.66, novembre 2004, pp.848-861, p.852.

30 / De Singly François, *Le soi, le couple et la famille*,

Corporéité et personne : du visible à l'énonçable

> *Clélia Barbut*

Dès 1950 les premières performances projettent le corps sur la scène des arts plastiques, qui y manifestera durant les décennies suivantes une présence de plus en plus récurrente. Ce phénomène s'affirme chez les artistes femmes, dont les travaux n'ont de cesse, entre 1970 et 1980, de prendre le corps et bien souvent leur propre corps, pour objet ; l'arrivée de la performance entre autres, catalyse et accélère ce phénomène. Dans leurs démarches apparaissent fréquemment les chairs, les humeurs et les organes, mais aussi les costumes, les voiles, les fards ou encore les composants, les prothèses et les machines...

Les œuvres des plasticiennes contemporaines ayant trait au corps sont aussi multiples, variées et prolifères que le sont les artistes. Trois œuvres articuleront le propos : une sculpture de Kiki Smith (*Train*, 1994), une série de photographies de Cindy Sherman (*Bus Riders*, 1977-2000), et une opération-performance d'Orlan (*Omniprésence*, 1994). On suggère alors que ces œuvres permettent d'appréhender la notion de personne – terme qui donne une épaisseur propre à un corps, à un être au carrefour d'une dimension individuelle (singulière, différenciée), subjective et comme une modalité d'insertion dans le collectif (une personne l'est parmi d'autres, elle est sociale) – car ce sont, plus que des corps, des individus et des sujets qui y sont mis en scène, notamment à travers les aspects sexués et le genre de leurs identités. Ces démarches paraissent souvent relever, plus que d'un simple geste

artistique, d'une énonciation des enjeux à la fois biologiques et performatifs de la représentation des corps, des sexes et des genres ; une énonciation qui trouve des résonances indéniables dans certains discours théoriques portant sur les mêmes objets. On peut alors suivre les devenirs possibles, visibles et discursifs de certaines corporéités à l'œuvre.

Visibilités

L'idée n'est pas de rassembler ces artistes sous un seul et même sceau, celui du corps, mais au contraire d'appréhender les discontinuités, les décalages et les déplacements dans les visibilités qu'elles lui donnent. La visibilité peut d'ores être déjà être posée comme ce qui peut être spontanément parcouru du regard, ce qui a la possibilité d'être vu.

Train est une installation qui met en scène un corps féminin nu, debout et légèrement penché en avant ; l'œuvre est axée autour d'un long fil de perles rouges qui s'échappe du corps et se déroule tout le long de la salle d'exposition – la pâleur diaphane et silencieuse du corps contraste avec le carmin brillant des perles. Ce rouge évoque les humeurs corporelles, les menstruations : on voit donc un corps représenté à travers les processus physiologiques issus de sa sexualité. À l'inverse, dans la démarche de Cindy Sherman la matérialité du corps disparaît, effacée par la quantité de costumes, d'accessoires et de maquillages dont elle affuble les nombreux personnages dont elle fait les portraits. La série intitulée *Bus Riders* illus-

tre de manière exemplaire la démarche originale de la photographe : son modèle est unique – elle-même – mais son corps n'est qu'un support pour ses gestes, ses postures, ses tenues, il n'est que la surface sur laquelle vont pouvoir se succéder les apparences. Son sexe n'est jamais visible ni son âge : elle fait rebondir le regard de visage en visage, de personnage en personnage et ne montre jamais, masque après masque, rien d'autre qu'un nouveau masque. C'est enfin une démarche tout à fait différente de celle d'Orlan qui, tout en jouant elle aussi de manière on ne peut plus radicale sur le pouvoir de la performance, opère un retour non moins radical à la matérialité corporée. Dans ses « opérations performances », la chirurgie esthétique est le moyen central de la représentation, qui travaille ses formes corporelles en fonction de ses envies personnelles. La chair, les entrailles apparaissent donc, mais dans la mesure où la subjectivité de l'artiste, ses préférences, font emploi de la technologie pour les transformer : dans *Omniprésence* (New York, 1993, opération retransmise au Centre Pompidou), elle fait placer deux boules aux bords de son front.

Voilà donc les trois types de visibilité corporée que ces œuvres offrent à l'œil et aux sens, ce qu'elles donnent à voir des personnes mises en scène : la biologie d'un organisme chez K. Smith, la théatralisation des apparences chez C. Sherman, et la personnalisation de la chair chez Orlan (personnalisée, en ce qu'elle lui imprime des marques et des formes qui sont propres à sa subjectivité, à ses

préférences et désirs spécifiques). Ces visibilités doivent être considérées en tant qu'elles sont dynamiques et agissantes, en tant qu'elles relèvent d'un mode opératoire à la manière de celles découpées par le panoptique foucauldien¹. Gilles Deleuze, dans sa lecture de Foucault, définit la visibilité comme des « complexes d'actions et de passions, d'actions et de réactions, des complexes multi-sensoriels, qui viennent à la lumière »². Il s'agit alors, bien plus que d'une simple visibilité positive, d'un ensemble combinatoire de possibles visuels et visibles, corporels et sensibles. De la corporéité représentée par K. Smith, on voit essentiellement la substance. L'enjeu de *Train* est situé précisément dans ce fil dont la couleur accroche l'œil, et qui suggère les humeurs corporelles, la fixité de la sexuaction, une physiologie déterminante. C. Sherman en revanche orchestre l'affranchissement ou plutôt l'effacement de cet aspect formel pour n'en garder que le potentiel performatif. Ses représentations sont le résultat des déguisements dont elle revêt son corps, et l'idée d'une biologie déterminante est supplantée par l'indéniable effet de réalité de ses mises en scène. La représentation n'est donc plus ancrée dans la matière mais se compose à sa surface, et le repère énonciatif ne se situe plus dans la substance mais dans l'acte ; enfin l'effet de ces actes, tout effet qu'il soit, est tout ce dont on dispose pour décrypter, identifier, et reconnaître les personnages photographiés. Dans le cadre représentatif découpé par Orlan, l'idée d'une matière naturelle n'a plus sa pertinence, pas plus que son opposition traditionnelle à la production culturelle. L'opposition

sexe-genre traduit grossièrement celle de nature-culture, et plus largement un système de pensée dyadique ou binaire.

Reste maintenant à déterminer ce que ces visibilités corporées contiennent de contingence, et peuvent donner à reconnaître des personnages représentés. Une fois visibles, elles pourront être reconnues à nouveau, provoquer des réactions d'identification. Leur reconnaissance possible réside dans l'adresse, c'est-à-dire la désignation par l'autre, elle décide de la lisibilité d'une apparence, du caractère compréhensible d'une posture, de la possibilité d'une vérification perceptuelle d'un trait, des catégories qui permettent de saisir un geste³. C'est l'articulation entre ces manières de faire et les manières d'être que Jacques Rancière considère entre des pratiques esthétiques, leurs formes de visibilité et leurs modes de « pensabilité »⁴.

Énoncés

S'il est un mot auquel le suffixe, conditionnel, du devenir possible « -able » doit être définitivement adjoindé ici, c'est l'énoncé : c'est en réalité au niveau de l'énonçabilité des figures représentées qu'il faut se situer pour relier leurs aspects visibles à leurs aspects dicibles. Le domaine de l'énonçable est le niveau de discours qui fait l'objet de *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault. L'énoncé est avant tout défini comme une « loi de possibilité », une « modalité d'existence »⁵ propres à un ensemble de signes discursifs : on peut alors suggérer que si la visibilité d'un corps et d'une personne maintient, permet et définit son existence au sein d'une formation non discursive, son énonçabilité maintient,

permet et définit son existence au sein d'une formation discursive. Ne serait-ce qu'en lui permettant d'émerger comme « objet », c'est-à-dire d' « apparaître, d'être rendu nommable et descriptible »⁶. Le philosophe formule le positionnement de son archéologie face à la peinture : « Il faudrait montrer qu'au moins dans une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets. »⁷. Une pratique artistique peut donc être reliée à une pratique discursive : avec des performances verbales, des formulations, des phrases, des propositions, des discours. Pour que ces corps puissent être pensés, il faut qu'un accès leur soit tracé par des mots, des notions, des idées. Analyser le traitement discursif potentiel des corps représentés peut permettre de définir les modalités de l'existence des personnes qui y figurent comme objet, qui les rendent nommables et descriptibles, et donc désignables et pensables, énonçables. Il semble justement que le positionnement plastique illustré dans *Train* trouve une résonance assez flagrante dans certains discours qui, traitant de l'identité corporée, insistent sur la nature du corps sexué et sur le rôle de la biologie dans la définition des fonctions et des relations sociales. On trouve par exemple le travail de Françoise Héritier, qui place la différence des sexes au cœur de ses analyses. Pour l'anthropologue, « tout part du corps, d'unités conceptuelles inscrites dans le corps, dans le biologique et le physiologique, observables, reconnaissables, identifiables en temps et tous lieux ; (...). L'inscription dans le biologique est nécessaire⁸. » Le noyau de son discours se situe dans ce qu'elle nomme « la valence différentielle des sexes », c'est-à-dire les rapports universels de force et de pouvoir entre les hommes et les femmes ; elle in-

1 / Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. Tel, 1975. Dans cet ouvrage Foucault décrit le mode de visibilité que les prisons architecturées de manière panoptique (suivant les propositions de Jeremy Bentham) découpent : celle, omnisciente, des visiteurs et celle, réduite, des prisonniers ; Foucault y voit un diagramme de la société disciplinaire.

2 / Deleuze Gilles, *Foucault*, Minitel, Coll. Repères, 2004, p. 66.

3 / Judith Butler parle de ce sujet de « reconnaissabilité ». Voir Butler Judith *Le pouvoir des mots, Politiques du performatif* [1997], traduction de Charlotte Nordmann, Editions Amsterdam, Paris, 2004, p. 27.

4 / Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique Éditions, Paris, 2000, p.14.

5 / Ibid., p. 140.

6 / Op. cit, p. 57.

7 / Foucault Michel, *L'archéologie du savoir* [1969], Gallimard, Paris, 2005, p. 253.

8 / Héritier Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 22.

siste sur leur inégalité fondamentale devant la maîtrise des humeurs corporelles – la fréquence stable des menstruations à laquelle s'écoule le sang des femmes représenterait un moyen symbolique de contrôle qui fait défaut aux hommes. Tout comme le corps représenté dans *Train* est visible exclusivement à travers le fil rouge qui s'en échappe, dans une telle perspective, l'élément principal d'identification des individus est leur matérialité corporelle immédiate. Le rôle de la nature tel que Kiki Smith et Françoise Héritier le suggèrent à travers ces éléments – plastiques et textuels – extraits de leurs œuvres respectives⁹, postule d'une essence. Le pouvoir du culturel et du symbolique est fixé sur une forme spécifique, celle du sexe féminin et masculin.

On a bien aussi affaire à un positionnement énonciatif avec Cindy Sherman, mais tout à fait différent, en ce que la réalité potentielle des corps réside plutôt dans l'effet de leurs mises en scène. Et il semble que ce soit précisément ce même « effet » que l'on trouve dans l'énonciation de Judith Butler, qui en fait « l'« être » du genre¹⁰ ». Inspirée de Beauvoir et du « devenir-femme » (en référence à la phrase d'inauguration de l'ouvrage « On ne naît pas femme, on le devient »¹¹), la philosophe américaine théorise la notion de genre en insistant sur sa construction, « fabrication » par

9 / Il faut insister sur l'idée, fondamentale, que cette lecture du discours de F. Héritier et de la sculpture de K. Smith n'est certainement pas avancée comme exhaustive, ni omnisciente : les extraits sont partiels et on ne discute pas ici leur représentativité de l'œuvre de l'anthropologue ni de l'artiste. Il ne s'agit donc pas de taxer ces travaux d'essentialistes, mais plutôt de reconnaître leur correspondance énonciative et d'envisager les enjeux épistémiques de leur coexistence.

10 / Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005, p. 109.

11 / Beauvoir Simon (de), *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue* [1949], Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 13.

des « actes performatifs »¹². Précisément, l'intelligibilité sexuelle et genrée des corps de C. Sherman ne semble générée que par de tels actes – posture virile, attitude nonchalante ou bien allure pincée, maquillage aguicheur. L'utilisation répétée de l'artifice révèle la double signification du modèle dans la représentation (modèle-support ou modèle-référence), et inverse ainsi les statuts réciproques de l'original et de la copie. L'artiste évoque les problématiques de la philosophe qui demande : « Le « corps » ou le « corps sexué » est-il le fondement inébranlable sur lequel opèrent le genre et les systèmes de sexualité ? Ou serait-ce plutôt que le « corps » est façonné par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il reste fini et constitué par les marqueurs du sexe ?¹³ ». Ce simple questionnement ébranle profondément l'énonciation du rapport entre rôles sociaux et corporéité formulée par Françoise Héritier : elle la dénonce comme un instrument visant à maintenir le corps dans un rôle déterminant pour la sexuaction, dans une discursivité qui a pour effet de soutenir et de produire une matrice « hétéronormative ». Le corps sexué n'est plus alors une donnée indépassable, mais un instrument dans un dispositif politique qui le contient, qu'il soutient et qui le produit. L'espace dans lequel il se déploie est contraint, parce qu'il supporte les forces puissantes de l'hétéronormativité, soutenue par l'idée de différence des sexes. Mais ces contraintes, en tant qu'elles sont elles-mêmes des constructions historiques et performatives, peuvent être explicitées, questionnées et critiquées, ne sont plus énoncées comme indépassables.

Justement indépassables, la forme et la matière ne le sont plus dans la démarche artistique d'Orlan, dont le modelage radical des visibilités évoque fortement le « mythe politique ironique » énoncé par Donna Haraway dans son *Manifeste cy-*

12 / Butler Judith, Op. cit. p. 259.

13 / Ibid. p. 248.

*borg*¹⁴. La figure du cyborg est employée par la théoricienne des sciences pour représenter cette nouvelle ère dont elle annonce l'avènement dans son manifeste : elle considère qu'alors que toute la tradition historique est basée sur une « guerre de frontières » entre organisme et machine, l'enjeu est aujourd'hui « la confusion » de ces frontières¹⁵. Les véhicules principaux de cette confusion et de ces changements sont la science et la technologie, qui fournissent de nouvelles sources d'action. Pour elle, naturel et artificiel, corps et esprit, auto-développement et création externe sont des oppositions qui deviennent difficiles à défendre. L'intelligibilité des corps énoncée par Donna Haraway rend donc obsolète l'insistance de Françoise Héritier sur une indépassable biologie ; en revanche elle redonne à la matérialité toute sa puissance de signification en lui intégrant technologie et imagination. La fiction ainsi théorisée énonce des corps libérés, par l'invention et l'inscription, de leurs assignations de sexes, et même de genres – le cyborg vit dans un monde « post-genres ».

Voilà donc les processus que ces œuvres permettent de suivre : ceux qui, depuis l'aspect formel du corps dans l'œuvre, jusqu'à son aspect textuel dans un discours, tracent les devenirs possibles des personnes concernées par la représentation : sujet/objet, sexe/genre, féminin/masculin, et on le voit, ces oppositions ne sont pas exhaustives. Les différentes modalités par lesquelles les artistes amènent les corps sont autant de jalons identitaires qui sont posés. Les processus corporés qui y sont illustrés pèsent à la fois sur la capacité d'agir, le potentiel signifiant, et l'énonçabilité des personnes représentées. En s'appuyant sur ces trois œuvres, on a donc pu décrire certaines étapes construisant ce parcours à la fois existentiel et épistémique, entre le visible et l'énonçable de la corporéité. ■

14 / Haraway Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Exils, Paris, 2007, p. 29.

15 / Op. cit. p. 31.

Biographies des auteurs

Pierre-Antoine Pellerin

> EDEAGE / Monde anglophone/
Littérature américaine du XX^e siècle

Agrégé d'anglais, Pierre-Antoine Pellerin est allocataire-moniteur à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle où il enseigne la traduction et le théâtre américain. Il rédige actuellement une thèse de doctorat sur « l'imaginaire masculin dans la fiction autobiographique de Jack Kerouac » sous la direction de Marie-Christine Lemardeley. Ses recherches se concentrent sur le théâtre militant des années 1960 et sur les auteurs de la *Beat Generation*, ainsi que sur la représentation du genre dans les États-Unis de l'après-guerre, notamment au sein du projet innovant « Performing Straight White Masculinities ».

Cécile Chartier

> EDEAGE / Monde Anglophone / EA 4398 (Prismes)

Cécile Chartier rédige actuellement une thèse de doctorat au sein de l'EDEAGE (École Doctorale des Études Anglophones, Germaniques et Européennes de l'Université Sorbonne Nouvelle) sur Fitz-James O'Brien, auteur irlandais-américain des années 1850. Elle travaille tout particulièrement sur l'histoire de la critique, la sociologie de l'œuvre d'art, la théorie de la réception et le rapport entre littérature et identité nationale. Cécile Chartier est agrégée d'anglais et enseigne la littérature et la traduction à l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle fait partie des membres fondateurs du Bureau des Doctorants de Paris III.

Florence Dujarric

> EDEAGE / Monde Anglophone/ EA 4398

Florence Dujarric est ATER à l'Université de Rouen. Elle prépare une thèse de doctorat en littérature britannique contemporaine au sein de l'école doctorale d'Études Anglophones de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, sur le sujet : « Représentations de la ville dans les romans d'Alasdair Gray et d'Ian Rankin ».

Marc Kaiser

> ED 267 Arts & Médias / EA 1484 CIM

Marc Kaiser est doctorant en Sciences de l'Information et de la Communication et effectue une thèse sous la direction d'Éric Maigret intitulée « Comparaison internationale des politiques publiques en faveur des musiques populaires. France, Australie et Québec. ». Dans le cadre de ses études, il a passé une année de recherche en Australie (2005 -2006) ainsi qu'au Québec, notamment au Ministère de la Culture et des Communications (2008-2009). Il a récemment écrit « Le concept de «scène»: entre activité artistique locale, réseau stylistique global et vie sociale urbaine », Revue 2.0.1, Revue interdisciplinaire sur les arts, n°2, printemps 2009, « Local/global » et participé à de nombreux colloques et journées d'études en France et au Québec.

Clélia Barbut

> ED 267 Arts & Médias / Médiation Culturelle / CRELIS

Clélia Barbut est doctorante en 2^{ème} année à l'ED 267, « Arts et Médias » et est allocataire monitrice au département de médiation culturelle de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Sa thèse est intitulée Sociologie du corps à l'œuvre. Pratiques artistiques, 1960-1980, France et USA. Elle a récemment publié plusieurs articles dont : « De l'enjeu sociologique du pixel, à paraître in Réelvirtuel », « Textures du numérique », 2010. « (Dé)constructions et (re) présentations corporées », à paraître dans un ouvrage collectif dirigé par le comité de lecture de Genre en Action (www.genreenaction.net), 2009. « Le corps à l'œuvre : stratégies esthétiques et politiques de la représentation », à paraître in *Magma* (www.magma.analisiqualitativa.com), 2009.

Marie Moreau

> EDEAGE/ Monde Anglophone/ Civilisation américaine

Marie Moreau est allocataire monitrice en deuxième année de doctorat à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, où elle donne des cours de civilisation américaine dans l'UFR de Langues Étrangères Appliquées. Sa thèse, réalisée sous la direction de Jean-Michel Lacroix dans l'école doctorale EDEAGE au sein de l'équipe CREW, porte sur une comparaison de la famille aux États-Unis et au Canada.

