

Poupées Dolls

Martine Delvaux

Volume 12, numéro 2, 2009

Images et représentations de la sexualité au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000709ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000709ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Delvaux, M. (2009). Poupées. *Globe*, 12(2), 95–107.
<https://doi.org/10.7202/1000709ar>

Résumé de l'article

À partir de la figure de Barbie et des textes de la poète Josée Yvon, l'auteure s'interroge sur la condition du sujet féminin, par le biais des notions de singularité et de communauté mises de l'avant par Giorgio Agamben. Elle montre d'abord comment, de façon totalitaire, la célèbre poupée contribue à re-produire l'idée d'un féminin anonyme, inorganique, éternellement propre et souriant. À cette figure aliénante, l'auteure oppose la communauté de filles sans nom qui prend vie dans les textes de Josée Yvon. Ces filles-terroristes, sauvages et incarnées, font violemment exploser le fantasme masculin de la femme-poupée pour se répandre sans compromis dans toute leur chair et leur sang.

POUPÉES

MARTINE DELVAUX

Université du Québec à Montréal

+ +

Résumé — À partir de la figure de Barbie et des textes de la poète Josée Yvon, l’auteure s’interroge sur la condition du sujet féminin, par le biais des notions de singularité et de communauté mises de l’avant par Giorgio Agamben. Elle montre d’abord comment, de façon totalitaire, la célèbre poupée contribue à re-produire l’idée d’un féminin anonyme, inorganique, éternellement propre et souriant. À cette figure aliénante, l’auteure oppose la communauté de filles sans nom qui prend vie dans les textes de Josée Yvon. Ces filles-terroristes, sauvages et incarnées, font violemment exploser le fantasme masculin de la femme-poupée pour se répandre sans compromis dans toute leur chair et leur sang.

+ + +

Dolls

Abstract — *Through the study of the image of Barbie, the author thinks about the “feminine condition” through the writings of Giorgio Agamben and particularly his notions of singularity and community. She shows how, in a totalitarian fashion, the famous doll contributes to reproduce the idea of an anonymous objectified woman. She then turns away from this figure of alienation to reflect on the community of “girls without names” that comes to life in Josée Yvon’s poetry. These female terrorists, wild and embodied, violently blow up the male fantasy of the doll.*

+ +

La fille est la première victime mais elle doit aussi servir d'exemple et de piège¹.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI

Quand j’étais petite, au fond de la campagne québécoise où j’ai grandi, je pouvais tout faire avec Barbie : l’habiller, la coiffer, la maquiller, la faire marcher, sauter, danser, la câliner et la torturer, inventer autant de jeux qu’il était possible d’en inventer avec une poupée. Car tout était possible,

+ + +

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 339.

avec Barbie, tous les jeux étaient permis. C'est encore ce qu'on dit aujourd'hui pour convaincre ses détracteurs que Barbie ne représente aucun danger, qu'on peut tout faire avec elle, tout reproduire mais aussi tout transgresser. À l'occasion du 50^e anniversaire de la poupée (célébré ça et là à travers le monde, et souligné dans la presse québécoise²), et à l'ère du Net pédophile et des débats sur l'hypersexualisation³, je veux me pencher sur le contenu politique de Barbie pour entendre ce que cette poupée a à nous dire. On le sait : les féministes décrivent depuis longtemps le modèle anatomique valorisé par la poupée (poitrine surabondante, taille minuscule, jambes filiformes, etc.), et divers artistes se sont amusés à la défigurer pour faire apparaître quelque chose sous la surface plastique de la poupée. Toutes les petites filles québécoises auront tenu dans leurs mains, un jour ou un autre, une Barbie. La majorité en auront eu plusieurs, la plupart auront rêvé de lui ressembler, quelques-unes se seront plu à la défigurer. Le voyage au pays de Barbie que je propose ici veut mettre en lumière certains enjeux de la poupée, de ce qu'on pourrait nommer un « être-poupée ». Mon approche s'inspire des lectures de la singularité quelconque proposées par Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient*⁴, et de ce qu'elles peuvent nous apprendre de la condition du sujet (féminin) dont la poupée Barbie – c'est mon hypothèse – représente la mise au ban. Si, comme toutes les petites filles, les petites filles québécoises jouent à la poupée, elles ne jouent pas avec n'importe laquelle : elles jouent avec celle-là, Barbie. Qu'est-ce que ça implique en termes d'identité ? D'une part, je veux explorer l'univers de la poupée et voir sa surface comme un écran sur lequel sont projetés les fantasmes (masculins) d'une féminité inorganique, inanimée, marque de commerce reléguée éternellement au monde de l'enfance. D'autre part, je veux voir comment, dans les pages de la poète Josée Yvon qui dit écrire pour les « filles sans nom », la poupée se lève d'entre les morts. Je veux voir comment revient à la vie un féminin qui n'est

+ + +

2. L'événement a été marqué dans les médias de toutes sortes, ainsi que dans les magazines féminins.

3. Nombre de chercheurs québécois (dont Jocelyne Robert) se sont penchés sur la question de l'hypersexualisation. Un film récent, *Sexy Inc.*, produit par l'ONF (et objet de controverses), aborde de front le problème dans le contexte de l'école primaire (Sophie BISSENETTE, *Sexy Inc. Nos enfants sous influences*, Québec, 2007, 35 min.). Par ailleurs, le roman de Nelly Arcan, *Folle*, dans sa manière d'aborder la pornographie sur Internet, met en lumière un sous-texte pédophile : « les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur [...] portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls, et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriends et celles qui portaient des bottes qui ne manquaient jamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots. Grâce à toi j'ai appris que sur le Net il y avait peu de Women » (Nelly ARCAN, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 19). Plus loin, la narratrice s'amalgame à un clone de Barbie, adoptant le regard de la colocataire de son amant, collectionneuse de la célèbre poupée qui voit en elle sa version vivante (*ibid.*, p. 61).

4. Giorgio AGAMBEN, *La communauté qui vient*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

plus une poupée mais un nom et un visage, la membre d'une communauté⁵. Contre la fille nommée mais anonyme que représentent la Barbie et sa version «adulte», la RealDoll⁶ – ces poupées génériques qui correspondent à une sorte d'étalon du féminin –, je veux me pencher sur un féminin qui se trouve quelque part entre une représentation totalitaire (la Barbie) et le continent noir de l'irreprésentabilité investi et figuré par Josée Yvon, un féminin à la fois nommé et innommé, le féminin des filles sans nom. Je veux faire apparaître sur la peau de Barbie, ce pilier de l'enfance féminine, les reflets du fascisme.

*
* * *

Le camp de concentration est le « *nomos* de l'espace politique dans lequel nous vivons encore⁷ », dit Giorgio Agamben. Et Milan Kundera : le goulag est « une fosse septique où le kitsch totalitaire jette ses ordures⁸ ». On préfère les peintures sur velours noir du bonheur, le calme plat de ce qui exclut la singularité, le scepticisme, l'ironie, et là où se trouve le kitsch, la mort n'est pas loin. Saul Friedlander, réfléchissant à ce qu'il appelle (en 1982) le nouveau discours sur le nazisme (manifeste dans certaines oeuvres produites après la guerre et qui veulent mettre en scène, d'un point de vue critique bien sûr, l'époque du nazisme), suggère que si ces œuvres donnent des frissons, c'est par une accumulation de répétitions, d'incantations qui produisent une harmonie sucrée, une vague religiosité, un réalisme plus que parfait – et qu'en ce sens, elles ne sont pas loin de l'idéologie qu'elles veulent condamner⁹. C'est là la poigne du nazisme, dit-il, sur l'imagination contemporaine. Et c'est pour cette raison qu'il faut prendre Barbie au sérieux.

+ + +

5. C'est là un premier exemple que je propose, qui correspond au début du féminisme littéraire au Québec, dont on pourrait trouver des descendantes contemporaines, entre autres, chez Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan.

6. La RealDoll est une poupée de silicone, de taille humaine, dont l'acheteur peut choisir l'apparence – le visage, la chevelure, les dimensions, etc. Elle a des orifices (bouche, vagin) qui imitent au plus près possible, dit-on, les sensations que procure le corps de la femme humaine. Le site www.realdoll.com (15 septembre 2009) la décrit comme « la meilleure poupée d'amour au monde » (« *the world's finest love doll* »). La poupée existe depuis peu en version masculine.

7. Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, « Une biopolitique mineure. Entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, n° 10, hiver 2000, <http://www.vacarme.org/article255.html> (6 juin 2009).

8. Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 316. Et Abraham Moles : « Le Kitsch est doux et insinuant, permanent et omniprésent, de plain-pied avec notre vie... il est sain et à l'abri de tous les coupables excès de l'art absolu, d'où son rapport intime avec la religion dès que celle-ci devient religion de masse » (Abraham A. MOLES, *L'art du bonheur*, Paris, Éditions Mame, 1971, p. 231).

9. Saul FRIEDLANDER, *Reflets du Nazisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 23.

L'ancêtre de Barbie, c'est Lilli, la poupée allemande créée en 1952, antéversion pornographique et aryenne, « l'Aryenne vaincue qui creuse, à la manière d'un chercheur d'or, son retour à la prospérité ». Dans son essai *Forever Barbie: The Unauthorized Biography of a Real Doll*, M. G. Lord écrit :

Barbie a été inspirée par la poupée « Bild Lilli », un jouet lascif pour hommes adultes inspiré d'un personnage de bande dessinée d'après-guerre publiée dans le *Bild Zeitung*, un journal bas de gamme du même acabit que le *National Enquirer* américain. La poupée, principalement vendue dans des bureaux de tabac, était commercialisée comme une espèce de pin-up à trois dimensions. Dans sa version bande dessinée, Lilli n'était pas qu'une catin, c'était une catin allemande – un modèle de l'idéal aryen, une blonde platinée au nez pointu – qui avait sans doute connu la misère pendant la guerre, mais qui ne souffrirait plus, aussi longtemps qu'il y aurait des hommes munis d'un carnet de chèques¹⁰.

Lilli était la première, Lilli-Lilith au regard méchant, maquillée en vamp-sorcière. Le concept de Ruth Handler, la propriétaire juive de Mattel, était de créer la version en trois dimensions des poupées de papier avec lesquelles sa fille Barbara s'amusait. Une fois les droits de Lilli vendus à Handler et à son mari, la poupée allemande est devenue Barbie, une version de Lilli lavée de ses fantômes – l'histoire, les horreurs du passé –, une poupée femme américaine et innocente, une petite juive blonde aux yeux bleus qui a tout oublié de ce qui s'est passé dans le monde¹¹.

Mattel défend une amnésie. Mattel est le grand défenseur de l'intégrité de Barbie. Il protège ce nom à tout prix et intente des procès à ceux qui osent le salir¹². Lors d'un jugement récent au cours duquel Mattel a

+ + +

10. « the vanquished aryan gold digging her way back to prosperity » ; « Barbie was knocked off from the "Bild Lilli" doll, a lascivious plaything for adult men that was based on a postwar comic character in the *Bild Zeitung*, a downscale German newspaper similar to America's *National Enquirer*. The doll, sold principally in tobacco shops, was marketed as a sort of three-dimensional pinup. In her cartoon incarnation, Lilli was not merely a doxie, she was a German doxie – an ice-blond, pixie-nosed specimen of an Aryan ideal – who may have known hardship during the war, but as long as there were men with checkbooks, was not going to suffer again » (M. G. LORD, *Forever Barbie: The Unauthorized Biography of a Real Doll*, Frederickton, Goose Lane Editions, 2004, p. 7-8). Certains détracteurs de Barbie suggèrent que les mensurations de la poupée correspondaient à celles d'Eva Braun. Une telle rumeur est symptomatique de l'imaginaire qui entoure la poupée, relié à son passé allemand et à sa naissance au lendemain de la guerre.

11. Voir entre autres les sites <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/projects/wolf.html>, <http://inventors.about.com/library/inventors/blbarbie.html>, et <http://www.articlesbase.com/hobbies-articles/barbie-doll-history-of-the-most-popular-doll-ever-510051.html> (15 septembre 2009).

12. Le site <http://www.detrus.net/projects/barbie/>, hôte de la « *distorted Barbie* », fait mention de divers sites où sont exposées des œuvres visant à désacraliser la poupée. En date du 5 juin 2009, ces sites sont hors d'usage, ce qui est sans doute dû à des poursuites, ou à des menaces de poursuites, intentées par Mattel.

perdu sa cause, on a reproché à l'industrie son manque d'humour. Pour le père de Barbie, il n'y a rien de drôle là-dedans, on ne doit pas montrer Barbie nue coincée dans une flûte à champagne ou dans des scènes de pornographie. Il faut lui être éternellement respectueux. Si Barbie est excitante, elle doit toutefois rester vierge, et c'est ainsi qu'elle ne déçoit pas. Elle comble par le désir qu'elle nourrit : on attend que, comme les statues, les automates, les mannequins et toutes ces femmes ensommeillées, elle s'anime sous nos yeux. Barbie est une des têtes d'affiche de l'humanité décrite par Agamben dans *La communauté qui vient*, cette humanité qui est un film publicitaire où on aurait effacé toute trace du produit publicisé. Barbie se donne comme un rêve démocratique (tout le monde ou presque a ou peut avoir une Barbie) alors qu'elle est un rêve totalitaire. Elle n'est pas une ennemie de l'État – comme les singularités quelconques dont parle Agamben, qui « ne peuvent former une *societas* parce qu'elles ne disposent d'aucune identité qu'elles pourraient faire valoir, d'aucun lien d'appartenance qu'elles pourraient faire reconnaître¹³ ». Les singularités quelconques sont sans identités représentables, et rejettent « toute identité et toute condition d'appartenance » ; en cela, elles sont le « principal ennemi de l'État¹⁴ ». Plutôt, Barbie est une des figures de l'État, cet État qui carbure aux corps génériques qui effacent toute forme de quelconque et de singularité.

Depuis l'avènement de la reproductibilité mécanique, dit Agamben, il ne s'agit plus de produire l'image d'un corps aimé, désiré, auratique, mais de produire un corps comme les autres. Pour le dire avec lui, « l'étrangeté incommunicable de la *physis* singulière [est] abolie par sa médiatisation spectaculaire, la mortalité du corps organique mise en doute par la promiscuité avec le corps sans organes de la marchandise¹⁵ ». Mais sous le corps artificiel de la marchandise reste le corps humain, le corps en tant que reste fragile, précaire, de telle sorte que sous la splendeur géométrique des *girls* des bas Dim, on voit « les longues files des corps nus anonymes menés à la mort dans les *lager*¹⁶ ». Cette rencontre entre le corps artificiel et le corps organique permet le rêve de la singularité quelconque qui, parce qu'elle serait sans

+ + +

13. Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 88. On peut voir une manifestation de ces singularités quelconques dans les *girls* de Vanessa Beecroft, ces avatars révolutionnaires de Barbie. Beecroft met en scène des filles le plus souvent nues et en talons hauts. Elle les fait tenir debout pendant des heures devant un public, dans l'espace d'une galerie d'art. Elle les prend en photo et elle attend que les filles tombent, s'affaissent, se fanent progressivement. C'est une expérience douloureuse. Les filles souffrent, se blessent, elles sont humiliées. Et le public les regarde froidement.

14. *Ibid.*, p. 90.

15. *Ibid.*, p. 54.

16. *Ibid.*

identité à faire valoir, évidée, prête à tout, sans identité mais à chaque moment réidentifiable¹⁷, s'opposerait à l'État qui mise sur l'identité revendiquée et ce qui l'accompagne : la vulnérabilité.

Barbie est une image du meurtre des femmes qui s'opère, invisible et en silence. Barbie, la copie aimée, l'ersatz, la fausseté parfaite, est la beauté sur laquelle on verse des larmes de crocodiles comme on pleure le sort des femmes, les pages du livre noir de la condition féminine, pour se donner bonne conscience. Le merveilleux monde de Barbie nous dit que le rêve d'Agamben est inaccessible. Que les filles soient des poupées, voilà ce qui est désiré. Que le corps nommé le soit sans nom véritablement propre, jusqu'à ce que la Barbie se gonfle comme un boeuf et se mesure à la taille d'une femme humaine pour devenir, avec un peu de chance, encore plus vraie qu'elle. Il n'y a qu'un pas entre la Barbie et la RealDoll fabriquée dans une usine en Californie, c'est un soulier de Cendrillon et une botte de sept lieues.

Dans le documentaire du britannique Nick Holt, *Guys and Dolls*¹⁸, Mike nous présente ses poupées : Sandy, Wendy, Misty, Christy, Jazzy, Britty, Lexy. Quand il en parle, ce propriétaire de poupées toutes en silicone doux et maniable, aux orifices pénétrables et à la pilosité naturelle, oppose la RealDoll à la femme qu'il dit « organique », comme si l'opposition était possible, comme s'il fallait préciser l'organicité de la femme, ou qu'une femme non-organique pouvait exister au même titre. Comme si une femme pouvait être une femme sans être humaine, que la nature est une erreur¹⁹ et qu'une poupée c'est bien meilleur.

La RealDoll n'est pas la cyborg de Donna Haraway²⁰, elle n'est même pas la femme bionique, elle est de la matière synthétique pour des hommes qui veulent violer en donnant l'impression de jouer à la poupée. La RealDoll est la poupée gonflable nouveau genre, dernière vague, une nouvelle invention faite avec le matériau le plus ancien. « Elles sont juste là, elles ne réagissent pas, mais si ça ne vous gêne pas, elles s'avèrent très plaisantes²¹. » La RealDoll donne l'assurance que les choses resteront comme elles sont, comme la mère empaillée de Hitchcock, comme la chambre de sa mère que

+ + +

17. Voir Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *op. cit.*

18. Nick HOLT, *Guys and Dolls*, Royaume-Uni, 2007, 50 min.

19. Abraham A. MOLES, *op. cit.*, p. 10.

20. Voir Donna HARAWAY, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », dans *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181.

21. « *They just stay there, they don't react, but if you don't mind that, they're good fun.* » Les phrases dont est parsemée l'analyse de la RealDoll et dont les versions originales anglaises sont données en notes infrapaginales sont des citations d'individus interviewés par Nick Holt dans son documentaire.

Mike préserve telle quelle depuis sa mort, même la corbeille à vidanges. On l'habille, on la maquille, on lui colle un visage qui dort quand vient la nuit, on la nettoie. Et quand elle est abîmée, on l'envoie comme une voiture chez un mécanicien qui, après examen des articulations, de la bouche, du vagin et des seins, diagnostiquera un besoin de vis (vices) dans les coudes et les genoux, et une nouvelle muqueuse en caoutchouc. Elle pèse 100 livres. On peut choisir son apparence, la forme de ses yeux, de sa poitrine et de ses hanches, la quantité de poils pubiens. On prend de l'astroglide et, avec cette fille, le petit garçon devient un dieu. Il a de nouveau cinq ans et retrouve sa toute-puissance, sans crainte de grossesse ou de MTS, sans avoir à composer avec le libre-choix de sa partenaire. La RealDoll, on dit que ce n'est pas seulement pour la qualité de l'expérience sexuelle, que c'est surtout pour la paix de l'esprit, amour assuré et fidélité garantie: « Nous sommes là l'un pour l'autre²² ». La RealDoll est l'assurance que cette fille-là n'a pas couché avec d'autres hommes. Elle est le fantasme de l'éternelle petite fille, l'imaginaire d'un pédophile. Un mécanicien de poupées raconte qu'il n'a pu résister à la beauté d'une de ses clientes, et a eu des rapports sexuels avec elle. Il raconte comment la poupée a semblé prendre vie sous les secousses de son corps; on aurait dit qu'elle résistait comme si elle se faisait violer: « Le sexe en soi est presque un acte violent, mais les poupées sont faites pour ça. Elle a pris vie pendant l'acte sexuel. Tout d'un coup, il n'y avait pas que moi qui poussait, elle aussi s'y est mise. Cette façon de se comporter rend le produit très stimulant²³. »

La poupée a tout ce qu'il faut pour remplacer une femme organique. Elle en est « à peine » différente. Elle est l'avènement de la femme parfaite comme le règne messianique ou le monde à venir, dans la parabole racontée par Benjamin (et rapportée par Agamben dans *La communauté qui vient*), est le même monde que celui dans lequel on se trouve à présent, à peine modifié. Ne lui manquent que le frémissement de la vie, le tremblement de l'âme. Plus la RealDoll est réaliste, plus grande est la ressemblance, meilleur est le rapport sexuel (alors qu'on pourrait dire de la femme réelle qu'elle l'est un peu trop, à peine – son organicité est un bâton dans les roues du sexe).

+ + +

22. « We're there for each other. »

23. « Sex in itself is almost a violent act, but the dolls are made for it. She came to life during sex. All of a sudden, I'm not only pushing on it, it's starting to push back. The way the product behaves in this manner is very stimulating. »

Un jour, Mike amène sa RealDoll avec lui, l'installe dans la voiture pour qu'elle l'attende pendant qu'il fait du gliding. Sur elle, il place une étiquette: «Je suis une poupée. Mon nom est Virginie RealDoll²⁴», pour qu'on ne confonde pas la poupée avec une femme catatonique. C'est un nom de fabrique, un nom de famille générique, qui inscrit la patrilinéarité de l'industrie.

Renvoyant à la déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, Catharine MacKinnon demande, dans son ouvrage éponyme *Are Women Human?* si nous, les femmes, nous sommes enfin des êtres humains? «Ce qui arrive aux femmes est soit trop singulier pour être universel, soit trop universel pour être singulier, c'est-à-dire trop humain pour être féminin ou trop féminin pour être humain²⁵.» Avoir des rapports sexuels avec une RealDoll, c'est pouvoir enfin jouir d'un corps de femme sans qu'il proteste, sans que la tête parle, sans qu'il jouisse ou souffre, sans qu'on ait à se demander s'il est humain ou singulier. C'est coucher avec un cadavre de femme, sans honte et sans culpabilité. C'est avoir l'impression, enfin, de penser ce corps communicable²⁶, d'en percevoir le mystère.

La RealDoll est le fantasme de l'*homo sacer* qu'on peut tuer sans que justice ne s'en mêle. La RealDoll est la prostituée qu'on ne paye qu'une seule fois, la mariée dont on s'assure les services, celle qui nous appartient pour toujours et par rapport à qui on a tous les droits. C'est pour cette raison qu'il faut tenter de tirer une droite entre le fait d'avoir des rapports sexuels avec une RealDoll et le regard lubrique des Nazis sur les déportés juifs mis en cages pour observation de leur «vie sexuelle»: un homme juif congelé puis placé dans un lit avec une femme juive nue pour voir si la chaleur animale allait le ranimer.

Les poupées sont le ventre de la propagande, le lieu de la synecdoque, l'arbre pour la forêt. Agamben veut penser l'identité impropre, sans biographie, l'identité suivant la formule qu'il puise dans les lettres de Paul: l'identité *comme non*²⁷. Ce n'est pas le corps de l'armée, ce n'est pas non plus

+ + +

24. «I'm a doll. My name is Virginia RealDoll.»

25. «What happens to women, is either too particular to be universal or too universal to be particular, meaning either too human to be female or too female to be human» (Catharine A. MACKINNON, *Are Women Human?*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 262).

26. Voir Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 52.

27. Pour citer Agamben: «Paul pose le problème: "Qu'est-ce que la vie messianique? Qu'allons-nous faire maintenant que nous sommes dans le temps messianique? Qu'allons-nous faire par rapport à l'État?" Et là il y a ce double mouvement qui a toujours fait problème, qui me semble très intéressant. Paul dit en même temps: "Reste dans la condition sociale, juridique ou identitaire, dans laquelle tu te trouves. Tu es esclave? Reste esclave. Tu es médecin? Reste médecin. Tu es femme, tu es marié? Reste dans la vocation

les légions de corps de femmes qui ont traversé les années depuis la fondation du monde, corps clonés, corps nommés innommés. Ce sont des sujets qui se tiennent sur le seuil de la désubjectivation absolue, et qui, entre subjectivation et désubjectivation, forment un reste. C'est ce *no man's land*, ou plutôt ce *no woman's land* que je veux finalement penser ici. Je veux voir ces poupées comme le supin, la forme nominale du verbe latin sur laquelle Agamben arrête son attention, qui peut jouer le rôle d'infinitif et dont le radical sert à former d'autres temps dans la conjugaison latine. Dans sa description du supin, Agamben le prend à rebrousse-poil²⁸, comme une fin et non un point de départ, comme un mot qui a poussé à bout sa déclinaison jusqu'à se retrouver étendu sur le dos (ce qui est le sens du latin *supinus*), exposé et neutre. La Barbie-RealDoll, couchée sur le dos, en position de supination, est ce radical féminin à partir duquel la culture ambiante décline toutes les femmes. La poète Josée Yvon, pour sa part, fait bien autre chose avec ses filles. Vulgaire, elle met pourtant en scène ce qu'Agamben décrit comme une « pudeur » possible du langage : le supin comme une forme grammaticale qui correspond à un état d'épuisement de la langue, de la langue comme machine référentielle (qui cherche à nommer les choses) dont l'épuisement la transforme en un éternel pseudonyme.

*
* * *

Contre le mutisme plastique de Barbie, cette poupée qui est pur fantasme et interdiction de parler, je veux entendre les voix des filles sans nom que fait résonner Josée Yvon. La chienne de l'hôtel Tropicana, Ginette de la rue Frontenac, la méthadone princesse, la sirène suspendue osée insolente, Micheline, Ginny, Lucienne, Nancy, Jackie, Nicole, Nanette, Eugénie Jones, Thérèse la

+ + +

dans laquelle tu as été appelé." Mais en même temps, il dit : "Tu es esclave? Ne t'en soucie pas, mais fais-en usage, profite-en." C'est-à-dire qu'il n'est pas question que tu changes de statut juridique, ou que tu changes ta vie, mais fais-en usage. Il précise ensuite ce qu'il veut dire par cette image très belle : "comme si non", ou "comme non". C'est-à-dire : "Tu pleures? Comme si tu ne pleurais pas. Tu te réjouis? Comme si tu ne te réjouissais pas. Es-tu marié? Comme non-marié. As-tu acheté une chose? Comme non-achetée, etc." Il y a ce thème du "comme non". Ce n'est même pas "comme si", c'est "comme non". Littéralement, c'est : "Pleurant, comme non pleurant; marié, comme non marié; esclave, comme non esclave". C'est très intéressant, parce qu'on dirait qu'il appelle usages des conduites de vie qui, en même temps, ne se heurtent pas frontalement au pouvoir – reste dans ta condition juridique, dans ta vocation sociale – mais les transforment complètement dans cette forme du "comme non". Il me semble que la notion d'usage, en ce sens, est très intéressante : c'est une pratique dont on ne peut pas assigner le sujet. Tu restes esclave, mais, puisque tu en fais usage, sur le mode du comme non, tu n'es plus esclave » (Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *op. cit.*).

28. Voir Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*

rousse, Denise la p'tite crisse, Patsy de Sainte-Monique, la grande Caouette, Aline Duchesneau, la petite Maltais de Saint-Wilbrod, la chanteuse kétaine Diane Morgan de son nom d'artiste, Gisèle, dix-huit ans, deux enfants, lit des photos-romans sur son rhum and coke, Joni, Topaze, Saloppe, Kathleen, Charlotte-Lina siamoises, Monday fille de calendrier, Lise «Capotée» Boudreau, la grande Christiane qui cherche encore son jupon noir, la Ferrée, Canuck qui ne sait que raconter «Peau d'Âne», et Nicole-Nympho et Courgette et Rosine Plating... et Betty l'émeutière qui renverse les comptoirs et qui, mordue au gros orteil par un rat, prend sa douche cinq fois par jour, se désinfecte constamment par peur du sida. La poésie de Josée Yvon est une poésie armée. Le ventre du livre-cheval s'ouvre sur une communauté de filles, des filles-missiles nommées et dont on se souvient qu'elles n'ont pas de noms. Yvon écrit «pour toutes les Lise opératrices au Bell, pour toutes les Diane assassinnées chez Simpson's Sears, les Jayne Mansfield violées à la sortie de l'école tellement diluées de partout étouffées sous la bêtise grossière des maris qui je l'espère s'écraseront sur un poteau²⁹». Josée Yvon opère un échantillonnage, reprend ces prénoms dans une ritournelle qui agit contre ce que le capitalisme fait aux femmes, contre le marché des poupées. Son but, comme le souligne Jean-Paul Soulié, c'est de «transmettre le message des filles sans noms³⁰». Elle rend ces noms à la poésie, et leur donne ainsi «la possibilité d'être une monnaie vivante» qui redonne sa vie à celle qui vit, en lui rendant la valeur économique de l'émotion³¹. Les proses de Josée Yvon doivent être lues comme des poèmes, ses poèmes comme des photographies, ses personnages comme des êtres qui pèsent le poids du réel. Les terroristes ne sont pas ceux qu'on pense, les prostituées non plus, et les filles-missiles, les travesties-kamikazes, les commandos-bandées de Josée Yvon, celles qui n'ont pas le droit d'être ici, sont des contre-terroristes, des filles qui vivent sur du temps emprunté et qui n'ont plus rien à perdre parce que «personne ne peut abuser d'elle[s], c'est déjà fait³²». Filles subordonnées, sur la terre et sur la lune, vendues au boss, au mari, à l'amant, elles ne sont pas en vie, elles sont en vice. «Les femmes sont violées dans leur tête, quand ce n'est pas dans leur corps³³», disait Josée Yvon à Danielle Laurin et c'est en ces termes qu'il faut

+ + +

29. Josée YVON, «Filles-commando bandées», *Danseuses-Mamelouk*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 108.

30. Jean-Paul SOULIÉ, «Au nom des petites filles sans noms», *La Presse*, 13 juin 1986, p. E3.

31. Christophe FIAT, *La ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 131.

32. Josée YVON, «La chienne de l'hôtel Tropicana», *Danseuses-Mamelouk*, op. cit., p. 32.

33. Danielle LAURIN, «Josée Yvon. Femme de personne», *Voir*, vol. 8, n° 16, 17 mars 1994, p. 27.

comprendre son désir de faire exister autre chose que des femmes et des enfants, autre chose que les victimes d'une économie de porte-pénis érigée sur ces putains roses qui ont toujours un couteau dans le dos, un enfant mort, et le frigidaire vide. Josée Yvon fait exister des filles qui sont des éventreuses contre un peuple dégonflé par la routine. « Les petites filles bandées dangereuses sèment la mort sur l'autoroute³⁴ », « les blessées d'hiver seront sans pitié³⁵ ». Les photographies et les collages de Josée Yvon, qui parsèment les pages de ses recueils *Danseuses-Mamelouk* et *Maîtresses-Cherokees*³⁶ sont à l'image des textes : une vision crue et dénudée, morcelée, coupée, déchiquetée, la démesure des filles « jusqu'à se défoncer, démolir, exploser³⁷ ». Ce qui fait jouir le mécanicien de poupées, tout comme le violeur, c'est le fait que le plastique résiste. Cette résistance, chez Yvon, a l'apparence d'une bombe. L'écriture est kamikaze : « quand on éclate, on n'a plus peur³⁸ ».

Comme l'écrivait Michel Beaulieu sur *Travesties-kamikazes*:

Le but de Josée Yvon est clair : il s'agit de détruire cette société qui ne survit que grâce à ses fantasmes ; il s'agit que se rejoignent enfin la fiction qu'on nous présente et la vie telle qu'elle se vit. Pour ce faire, elle garroche ses instantanés comme autant de flèches dans la direction des bien-pensants³⁹.

Ou encore Philippe Haeck, qui avait écrit dans *Le Devoir*, lors d'une parution de Josée Yvon : « On quitte la littérature féministe malheureuse, la poésie est armée⁴⁰ ». L'écriture de Josée Yvon est une prise d'armes pour préserver l'intérieur, ce qu'elle appelle l'intimité contre le capitalisme ambiant, le troc des corps, la prostitution ordinaire. La langue explose, elle est orale, dure, impitoyable, elle est québécoise, elle est vulgaire, elle est la poésie passée au crible des noms de filles comme autant de trous percés par la douleur. Toutes ces filles, tous ces noms sont à la fois ceux de chacune et de toutes, des déesses, des héroïnes et un chœur qui se lève. La sorcière est une princesse, la pute est une reine, la malade est en santé, la pédophile est une bonne mère. Tout peut se renverser, chez Josée Yvon. La poupée se redresse et quitte sa

+ + +

34. Josée YVON, *Danseuses-Mamelouk*, op. cit., p. 127.

35. *Ibid.*, p. 124.

36. Josée YVON, *Maîtresses-Cherokees*, Montréal, VLB éditeur, 1986.

37. Josée YVON, *Danseuses-Mamelouk*, op. cit., p. 124.

38. *Ibid.*, p. 128.

39. Michel BEAULIEU, « Voyage dans les bas-fonds d'une société hypocrite », *Les livres d'ici*, vol. 5, n° 49, septembre 1980, p. 1.

40. Jean ROYER, « Josée Yvon. Douce folie sauvage », *Le Devoir*, 31 janvier 1983, p. 10.

position de supination, « elle mange au lit [et] pisse sur les étoiles⁴¹ ». La poupée quitte le roman bourgeois et s'installe sur la rue Ontario « déguis[ée] en otag[e]⁴² ». Elle aura le nom qu'elle s'inventera, déclinable à l'infini.

Josée Yvon ne s'est pas suicidée, mais elle a vécu sur le coupant de la lame, dans les bars, dans la rue, son corps au bout d'une aiguille. Le sida a explosé en elle comme elle a fait exploser la poésie en la contaminant de corps de femmes, de noms de femmes comme autant de bombes, de mines placées dans le sol masculin pour que les femmes cessent d'exploser « du fond des vagins des trains de banlieue⁴³ ». C'est la rue des femmes qui éclate à la face du lecteur, le corps d'une poupée qu'on croyait endormie et qui se réveille d'entre les mortes.

*
* * *

Le fascisme est pervers, il use du beau et de l'harmonieux, il se sert du jeu d'esprit pour entraîner les foules dans le crime. Le fascisme des poupées l'est lui aussi. Les poupées sont des machines à désubjectiver. Le risque, met en garde Agamben, c'est qu'en face de forces qui détruisent les identités, de nouvelles identités se créent, des contre-identités assujetties elles aussi à l'État⁴⁴. C'est en concevant le sujet comme un écart, un seuil, un reste que ceci peut être évité. Les poupées sont des mortes, des figures humaines produites en série par l'État (le corps politique, le *bios*) ; les femmes réelles sont des vivantes véritablement sacrifiées (le corps biologique, la *zoé*⁴⁵). Les filles de Josée Yvon, elles, sont ce qui reste entre parole et mutisme, identité

+ + +

41. Josée YVON, « Femme inconnue et trahison au Percodan », *Filles-missiles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 31.

42. « L'usaïque », *ibid.*, p. 19.

43. Josée YVON, *Danseuses-Mamelouk*, *op. cit.*, p. 132.

44. Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *op. cit.*

45. À la fin de *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Agamben énonce les trois thèses suivantes qui donnent un sens à la différenciation entre la *bios* et la *zoé* : « 1-La relation politique originaire est le ban [...]. 2-L'acte fondamental du pouvoir souverain est la production de la vie nue en tant qu'élément politique originel et seuil d'articulation entre nature et culture, *zoé* et *bios*. 3-Le paradigme biopolitique de l'Occident est aujourd'hui le camp et non pas la cité » (Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 195). Et pour le dire avec les auteurs d'une entrevue menée avec le philosophe : « L'objet de la souveraineté, selon Giorgio Agamben, c'est non pas la vie qualifiée du citoyen, bavard et bardé de droits, mais la vie nue et réduite au silence des réfugiés, des déportés ou des bannis : celle d'un "homo sacer" exposé sans médiation à l'exercice, sur son corps biologique, d'une force de correction, d'enfermement ou de mort. Au modèle de la cité, censé régir la politique occidentale depuis toujours, il oppose celui du camp, "nomos de la modernité", paradigme de cette "politisation de la vie nue" qui est devenu l'ordinaire du pouvoir. La structure de la politique occidentale, nous dit-il, ça n'est pas la parole, c'est le ban » (Voir Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *op. cit.*).

et contre-identité. Elles sont le nom de singularités quelconques qui sont des femmes comme non-femmes, des poupées comme non-poupées, ce qui reste au bord du générique de Barbie et qui devient une machine de guerre.