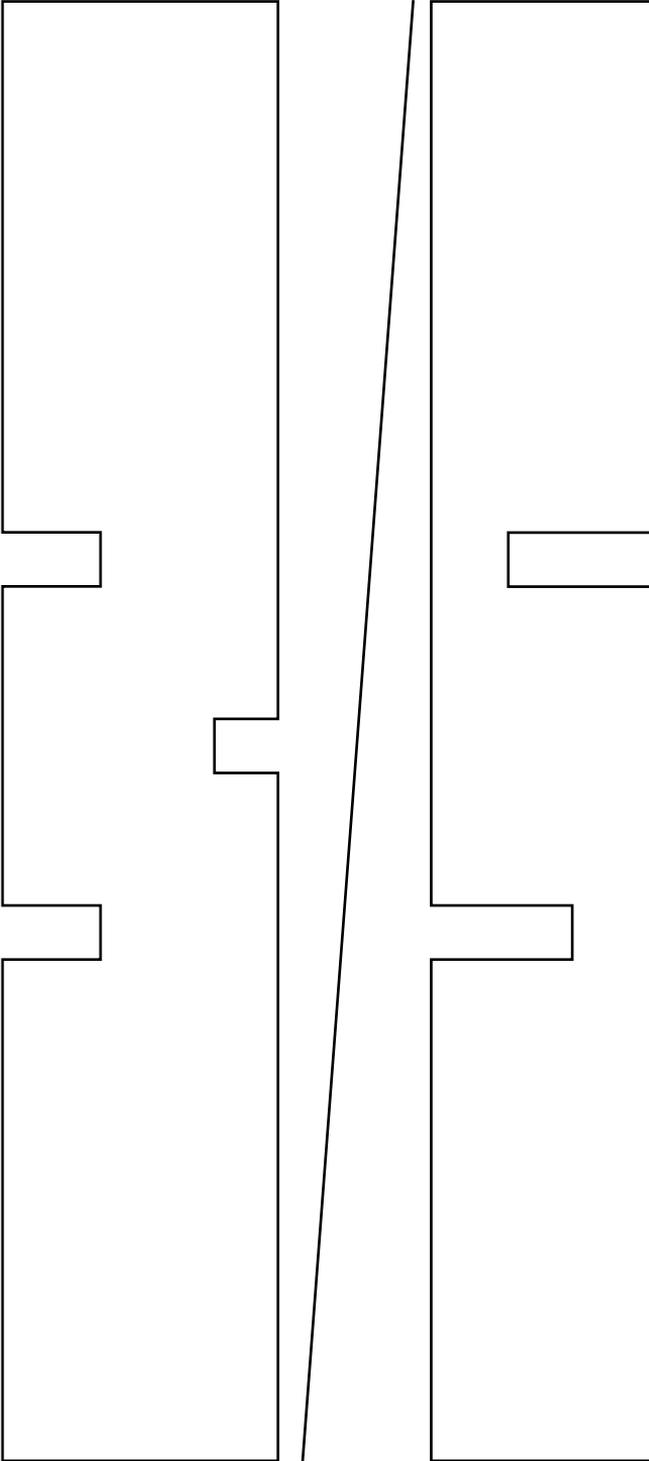


Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts



Hétérotopies du féminin

Hétérotopies domestiques : cadres et points de fuite féminins (XIXe-XXIe s.)

Nella Arambašin*
Université de Franche-Comté

Abstract

In applying the notion of heterotopia to domesticity this paper aims to historicize, from the 19th century to today, the vanishing points imagined by those who maintain the interiors where they are assigned to those “good to do everything,” such as nannies and housewives. The inner frame then opens like an Alberti’s window to narrative perspectives which, according to historical configurations, articulate private and public spaces, as well as urban and rural, bourgeois and popular, and national and foreign, to designate counter-spaces of domesticity: the café, ball, square, multimedia installation, beach, and flight. To access the paradoxical nature of these “located utopias,” both hindered and half-open to freedom, it is necessary to use the writers (Octave Mirbeau, Marguerite Duras, Léïla Slimani, Aldous Huxley), artists (Edouard Manet, Lucien Simon, Richard Hamilton, Birgit Jürgenssen), as well as filmmakers (Benoît Jacquot, Alfonso Cuarón). They lay the groundwork for a deconstruction of the matrimonial norm, from which feminine vanishing points radiate, produced by the stereotypes of the servant-whore, the good Bécassine or the housewife, in order to try to thwart them and free themselves from them.

Keywords: heterotopia, domestic, subalternity, (Alberti’s) window, square.

En fait, la manière dont nous
nous échappons du réel désigne
nettement notre réalité intime.

Bachelard, *L’Air et les songes* (1943), 2016:13.

* arambasin.nella@gmail.com

Introduction

Les formes hétérotopiques de la domesticité semblent inexistantes. Pourtant, elles demeurent à la fois persistantes et invisibles aux yeux de la société occidentale, dont elles instruisent le revers. Il faudrait les traiter avec ce que Michel de Certeau appelle le « style optique » de Foucault, un « caractère visuel » de la pensée capable de « dégager les implications de l'impensé qui perce le quadrillage de l'ordre établi et des disciplines acceptées » (1986:3-4). Pour percer le quadrillage de l'ordre domestique, soumis plus que tout autre aux « mécanismes anonymes qui 'normalisent' l'espace social » (Idem), il est donc nécessaire de s'appuyer sur les Etudes culturelles qui décentrent l'objet des sciences humaines et sociales vers les cultures minoritaires, mais aussi d'articuler celles-ci aux représentations artistiques et littéraires où se façonne l'imaginaire d'une époque. Parce que « la visibilité transforme l'espace en opérateur de pouvoir » (Idem), arts et littérature rendent perceptibles les opérateurs d'assujettissements dans la sphère privée, un cadre de représentation d'où partent également les perspectives émancipatrices de l'impensé domestique.

Travaillée « dès l'origine par la question de l'infini », la perspective géométrique se développe à partir de la finitude du sujet, happé par un « point de fuite » situé dans la matière – dans son dos, « pensée de derrière la tête » dit Pascal –, qui souligne « l'antinomie entre la notion d'un point fixe et son rejet à l'infini », explique l'historien de l'art Hubert Damisch (1993:141, 74). Or cette antinomie travaille aussi les hétérotopies de Foucault, ces « lieux sans lieu » auxquels donne accès « le corps utopique », à la fois « ouvert et fermé », « si visible » mais « capté par une sorte d'invisibilité » face au miroir où chacun peut tâter l'arrière de son crâne mais non le voir (2009:11-20). Aussi, le dispositif perceptif du miroir chez Foucault peut être tenu pour un dispositif perspectif, inscrivant les hétérotopies dans l'histoire de l'art et la culture visuelle.

Le modèle spatial sur lequel se fondent les représentations occidentales depuis la Renaissance, dont l'homme occupe le centre, d'où se déploie sa vision hiérarchisée du monde, est la fenêtre albertienne. Alberti ayant effectivement « enfermé la troisième dimension dans le *quadro* réglé par la perspective centrale » (Hofmann 2007: 420), la place, taille et visibilité des individus y relève de la « monofocalité » du peintre qui y dispose « d'un seul point de vue » – une convention à la fois picturale et symbolique qui s'érode vers le milieu du XVIII^e siècle (Idem). Plutôt que de faire usage du concept structurel de « polyfocalité » théorisé par Werner Hofmann, qui

certes décrit la désintégration historique de ce cadre à travers ses formes esthétiques, il s'agit ici d'en dégager les impensés subalternes féminins, spatiaux et mentaux. L'hétérotopie serait alors un principe de transformation de soi dans le cadre contraint transhistorique de la domesticité. Pour (dé)montrer cette hypothèse, il faut en passer par un «procès de duplication, de répétition, de redoublement, dont le miroir est l'agent» (Damisch:121), autrement dit, par les effets que les hétérotopies produisent sur cette structure normative, qui à défaut d'être abolie, découvre son reflet inversé ou déformé en perspective – une image «en souffrance», comme l'explique Olivier Beuvelet (2017) :

le quadrilatère d'Alberti n'est pas un encadrement d'image, c'est au contraire une ouverture, la condition de possibilité de l'image en souffrance, «l'espace où du visible va advenir» dit Gérard Wajcman [2004: 85], la fenêtre préexiste au regard et c'est par ce geste inaugural performatif que commence le tableau. [...] Quelque chose va être dit que l'emploi du terme *historia* amène sur le terrain de l'énonciation narrative. L'acte fondateur de la peinture à l'âge de la *finestra* est un acte d'énonciation visuelle. [...] En d'autres termes, cadrer, c'est nommer.

Si l'invention de la fenêtre albertienne convient aux hétérotopies domestiques, c'est parce qu'avant même d'architecturer un espace, elle donne accès à une histoire des corps représentés suivant une échelle de grandeur et de valeur. Or, l'histoire des femmes est d'abord celle de la représentation de leurs corps, pour devenir bien plus tard celle de leur regard. Sans avoir besoin d'être individualisés, dans le cadre familial de leur insignifiance sociohistorique, des corps féminins subalternes nomment «un paysage mental», «une réalité spirituelle», un «tiers» espace-temps imaginaire, hétérotopique précisément (Soja 1993).

Mobiliser l'hétérotopie à propos de la domesticité permet ainsi de rendre perceptible ce qui, dans la sphère privée quelconque du quotidien, ne le serait pas – à savoir un processus psychique, tactique et inventif, que les femmes assignées à domicile mettent en œuvre à la manière d'un *modus agendi*, pour percer, détourner ou changer leur cadre de vie socialement prédéfini. Touchant à la contradiction, l'hétérotopie domestique s'exclut de l'espace quadrillé dans lequel elle est incluse: elle le déborde comme le corps contenu qui y transpire, à la fois caché mais affecté, désirant bien qu'obéissant. Percevoir la contradiction, c'est adopter la perspective hétérotopique, où certes «le sujet est pris, manœuvré, capté dans le champ de la vision», mais qui offre aussi «le moyen de mettre en scène cette capture, et d'en jouer sous l'espèce réflexive» (Damisch:68).

En effet, dès lors qu'il est investi par une hétérotopie, le cadre domestique devient un sujet de connaissance: il informe non seulement

l'existence de celles qui y vivent, mais ébranle aussi l'ordre régnant, où de siècles en siècles la séparation entre espace privé et public a permis de maintenir les femmes enfermées dans la domesticité, sans autre perspective. En ce sens, l'hétérotopie demeure l'outil d'analyse privilégié pour étudier d'autres perspectives de la domesticité, alternatives, qui malgré les apparences et la banalité des lieux ont pu y être projetées. Au sein du cadre quadrillé, les lignes de fuite féminines, d'abord implicites et ambivalentes deviennent explicitement critiques, jusqu'à dessiner une histoire de l'émancipation domestique, aussi albertienne que subalterne – à la fois esthétique et micropolitique.

Le choix d'une approche diachronique vise à articuler les contraintes réelles avec des ailleurs possibles selon des contextes sociohistoriques différents, ouvrant par là des voies d'affranchissement qui semblent parfois paradoxales ou piégées, mais qui dans tous les cas mettent en mouvement une agentivité dont le féminisme peut se prévaloir. Bien que retranchée dans les coulisses de l'histoire, l'agentivité subalterne ne se montre pas mais se perçoit, ne professe pas mais témoigne d'un impensé de l'émancipation.

1. Historiciser les hétérotopies domestiques : dégager un point de fuite

Pour l'historienne Maria Casalini, dès la fin de l'Ancien Régime en Europe, la féminisation durable du service domestique consacre une distinction de genre et de classe qui a partie liée avec la modernité occidentale. L'entrée massive des femmes dans la domesticité répond à la « généralisation de la bonne à tout faire » dans les maisons de villes, donc à « l'extension d'un secteur d'emploi uniquement féminin », dû à l'urbanisation et au « développement d'une classe moyenne à la recherche d'une identité bourgeoise, cherchant à se différencier des classes inférieures » (2009 :10-20). A partir des campagnes peu développées, s'instaure la tradition « d'envoyer les jeunes filles en service dans les villes », qui y fournissent un personnel féminin bon marché assigné à ne pas évoluer, alors que le personnel masculin s'adapte à « l'influence d'une mentalité proprement bourgeoise » (Ibid.19, 14) :

introduits dans les milieux de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie urbaine, les serviteurs semblent mettre dans leur emploi qu'ils considèrent comme hautement qualifié, un espoir d'ascension sociale, tandis que les servantes, pour lesquelles les tâches ménagères sont une forme de travail de moins en moins appréciées, n'y voient qu'un instrument leur permettant

de subvenir à leurs besoins dans une société où l'unique possibilité de promotion sociale pour une femme est toujours le mariage. (Ibid.17)

Tandis que le service domestique conforte et creuse entre femmes une discrimination de classe, la norme matrimoniale pose le cadre infiniment reproductible d'une perspective féminine commune à toutes et immuable. Démontrer qu'il existe des hétérotopies domestiques vise à rendre visibles les types de « projection mentale » (Damisch 145) élaborés à partir de cette contrainte à la fois sexuelle et sociale – les hors-champs d'un seul et même destin de genre.



[fig.1] Benoît JACQUOT (film 2015) *Journal d'une femme de chambre*

Pour Marx, le travail reproductif de la domesticité ne relève pas du prolétariat, si bien que les servantes ne sont pas supposées avoir accès à l'utopie révolutionnaire d'un monde égalitaire; elles restent enfermées dans une complaisante et dangereuse contiguïté avec les maîtres, qui leur retire tout pouvoir de pensée et d'action progressistes. Même l'écrivain anarchiste Octave Mirbeau ne leur accorde pas une conscience politique émancipatrice, si bien que le *Journal d'une femme de chambre* introduit certes en 1900 la modernité énonciative d'un « je » subalterne, mais se conclut sur la compromission de Célestine avec l'antisémitisme de Joseph au moment de l'Affaire Dreyfus.

Cependant, Mirbeau s'intéresse au désir d'ascension sociale de la femme de chambre. Sachant que seul un mariage peut le réaliser, il lui fait parcourir les gammes socioculturelles de la sexualité, communément perverses, morbides, vouées à l'impuissance ou au pourrissement (Pór 2007).

Ces déviations-dérivations de la pulsion sexuelle sondent en littérature un sillon subversif, pour *in fine* dégager, au cœur de la multitude des formes sociales d'aliénation, un point de fuite féminin capable de « formuler les contestations qui constituent déjà des ailleurs de la norme »:

la satire montre du doigt sans formuler le rêve d'ailleurs qui devient alors l'élément évoqué en creux. Nous pourrions dire qu'au départ de l'utopie il y a la satire, et que l'envers de l'utopie fournit la satire en retour: il faut formuler une critique du monde pour penser un ailleurs et la fiction de cet ailleurs rêvé contient en creux une critique du monde. (Laborde 2014:181)

La fiction de l'ailleurs de Célestine se fixe sur un café, hétérotopie qui contient la critique de son mariage avec Joseph. Le café de Cherbourg prénommé « A l'armée française! » situe *a priori* le sommet de l'ascension indissociablement matrimoniale et sociale de Célestine, le lieu où la femme de chambre s'embourgeoise, devenue une patronne qui à son tour exploite une petite bonne. Lorsque Benoît Jacquot adapte le roman au cinéma en 2015, il se distingue des réalisateurs antérieurs et ne transfère pas l'intrigue dans les années 1930 comme Luis Buñuel, ni n'en modifie la fin comme Jean Renoir, mais rend visible l'envers matrimonial au XIXe siècle, en insérant dans le corps du désir de Célestine un plan raccord, où surgit l'image du café subjectivé par son imagination. Cette image, incarnée par Léa Seydoux, est précisément choisie pour la diffusion-promotion du film, comme un emboîtement hétérotopique de l'espace cinématographique.

D'origine bretonne, ainsi que la plupart des bonnes montées à Paris, où en 1896 les Bretons sont qualifiés de « parias » (Moch 2012:1), Célestine poursuit une trajectoire ascensionnelle qui relève d'une instrumentalisation identitaire. Afin d'attirer les soldats au café, elle accepte de se faire passer pour Alsacienne, « puisqu'il n'y a rien comme le patriotisme pour saouler les gens » (Mirbeau 2001:666). La fiction matrimoniale s'avère donc nationale aussi; elle ne permet pas tant de sortir de la condition subalterne, que d'en tirer un gain personnel. Conformément au cinquième principe foucauldien, suivant lequel « un système d'ouverture et de fermeture » permet à la fois « d'isoler » et de « rendre pénétrables » les hétérotopies (2001 II:1579), le café assure finalement à Célestine la protection légale, matrimoniale, des transactions économique-sexuelles à laquelle elle a toujours été destinée.

Entre bouteilles et soldats, la servante/serveuse ne saurait pourtant être réduite à une « réclame, petite et vulgaire », ainsi que se décrivait Célestine. Au contraire, l'enseigne est disruptive, à l'image du plan raccord de Benoît Jacquot qui fait surgir la réminiscence d'*Un Bar aux Folies Bergères* (1882), tableau de Manet que Foucault a commenté entre 1967 et 1971, au moment même où il réfléchissait aux hétérotopies. Pour un philosophe

«très nettement» plus sensible au travail de la peinture qu'à celui de la littérature (Foucault 2001 II:1575), cette toile creuse au cœur du visible l'antinomie de la perspective fictionnelle féminine: centrale, dédoublée et encerclée. On pourrait la tenir pour un des «noirs soleils de théories qui pointent» dans la pensée foucauldienne, précisément parce que «des raisons oubliées bougent dans ces miroirs» (Certeau 1986:4).



[fig.2] Edouard MANET, *Un Bar aux Folies Bergères* (huile sur toile, 1882, Institut Courtauld Londres)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

La référence à Manet donne en effet à la promotion domestique un faux-reflet inquiétant, à savoir une incohérence de la vision présentée en miroir dans un espace fermé, à travers laquelle la fonction hétérotopique se met en place, et qui, suivant un ultime principe foucauldien, vise à «créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée» (2001 II:1580).

Que le bourgeois vu dans le miroir en diagonale en haut à droite chez Manet se transforme en soldat au premier plan chez Benoît Jacquot, il demeure le consommateur-souteneur dont la femme dépend et qui la

fait pivoter entre deux statuts, public ou privé, respectable ou scabreux, bien peignée de face, ébouriffée de derrière. Mais se rendre compte que nous spectateurs sommes mis «à la place» de l'homme auquel la femme s'adresse, nous implique aussi dans ce qui est signifié dans la diagonale en haut à gauche – deux mollets d'une acrobate suspendue –, à savoir l'expression littérale d'une «partie de jambes en l'air». C'est bien notre «mobilité» de spectateur qui est activée ici, notre capacité à saisir un système «d'incompatibilités» (Foucault 2004), entre le vide frontal où tout spectateur se tient et l'arrière-plan embouteillé à l'excès, comme deux mondes qui ne coïncident pas mais cohabitent, semblant ne pas se connaître. La «distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devrait y être», marque selon Foucault une rupture «avec la peinture classique qui fixe un lieu précis pour le peintre et le spectateur» (Idem).

Avec Manet, le philosophe prend ainsi la suite de l'analyse des *Ménines* de Vélasquez, où la «syntaxe» du monde, qui faisait «tenir ensemble (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses» (1966:9), se fissure, au point d'ouvrir ici un écart «entre l'organisation géométrique du tableau et sa structure imaginaire» (Damisch:454). Déjà «l'envers» de la toile rendue visible par le peintre espagnol au travail sollicitait le spectateur; mais alors que Vélasquez maintenait celui-ci «exclu de la représentation» (Ibid.442), à présent Manet le pousse à briser le cadre du tableau, dont la propriété n'est plus d'être «un espace normatif mais un espace par rapport auquel on peut se déplacer» (Foucault 2004). Or en circulant, le regard du client spectateur rejoint l'imaginaire de la servante qui le capte et le contrôle, lui montre ce qu'il en coûte, l'absorbant dans son point de fuite désabusé.

Si la fenêtre albertienne demeure pour Foucault un modèle de visibilité dont dépend la représentation de l'existence ancillaire, avec Manet, la perspective demeure certes «inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angles droits», mais en tournant autour des «deux faces» de la toile, dans ses «limitations matérielles», il n'y a plus d'illusion à entretenir, la ligne de fuite y reste enfermée, «sans profondeur» (Foucault 2004). Fasciné chez Manet par ce qu'il appelle la «laideur», le philosophe qualifie ainsi la destruction et l'indifférence aux «canons esthétiques» (Foucault 2001 II:1574), ce que la mise à plat de la perspective exemplifie sur le plan narratif, en se référant aux relations que la subalterne de Manet comme de Mirbeau entretient sous couvert commercial-matrimonial, renversant à son profit le stéréotype de la servante-prostituée, qui en tant que figure abhorrée continue de se propager dans l'imaginaire collectif bourgeois du XIXe siècle (Martin-Fugier 1979:320 et Corbin 1980).

2. Devenir sujet de l'hétérotopie domestique: du point de fuite au point de vue

De même qu'entrer et sortir de certaines hétérotopies oblige à se soumettre à des contraintes, rites ou purifications, de même lorsque l'ouverture semble totale, s'y «cachent de curieuses exclusions» (Foucault 2001 II:1579). Avec la modernité, les hétérotopies domestiques mettent en jeu les passages entre espace privé et public, entre la ville, ses quartiers et sa campagne, ainsi qu'entre la nation et l'étranger. Malgré la «désacralisation théorique de l'espace», des oppositions non questionnées le quadrillent «encore par une sourde sacralisation» (Ibid.1573).



[Fig.3] Bécassine (BD et poupée), Musée du jouet ancien de Wambrechies (photo Pierre André Leclercq) [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9e_de_la_Poup%C3%A9e_et_du_Jouet_Ancien_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9e_de_la_Poup%C3%A9e_et_du_Jouet_Ancien_(2).jpg)

L'ordre domestique en France se construit à partir d'une circulation territoriale, notamment la Bretagne, dont la population est qualifiée «de 'peuple' noir' par l'extrême gauche pour dénoncer l'emprise des curés» (Kerdreux 2008), et qui devient dans la presse illustrée française du XXe siècle le «provincial des confins, l'étranger de l'intérieur», associant la ruralité et le colonisé (Bistolfi 2019). L'analyse par Michael Orwicz de la figure de la Bretonne dans la peinture du tournant de siècle, chez Dagnan-Bouveret et Gauguin notamment, montre l'ampleur de l'enjeu national identitaire que celle-ci cristallise pour la citoyenneté moderne française, dont elle fixe l'altérité. La «Frenchness» n'est pas seulement basée sur un principe d'exclusion traditionnelle «où certains – les femmes, 'minorités', 'étrangers'» sont privés de l'exercice du pouvoir, mais aussi sur un «imaginaire de la différence» («fantasy of difference») de ce qui «n'est pas soi» et qui rivalise symboliquement avec l'identité républicaine séculière, à

savoir la piété catholique bretonne, tenue pour excessive et rejetée comme pratique superstitieuse (Orwicz 2005 : 25-26). D'où le rapprochement avec les analyses de Homi Bhabha sur les identités colonisées, toujours défaillantes sur le plan psychique («lack in the subject psyche») et dès lors comblées par des stéréotypes qui, à la manière des fétiches, substituent au réel des masques écrans capables d'inhiber les relations conflictuelles avec l'altérité (Ibid. 29-31).

Bécassine la bonne est le prototype du fétiche identitaire, crédule paysanne bretonne quasi analphabète, représentée sans bouche, très largement popularisée dès 1905 par les débuts de la bande dessinée jeunesse, puis par ses produits dérivés qui imprègnent la culture de masse de l'entre-deux-guerres et combinent la vocation féodale du service domestique à la modernité de la société de consommation (Moch:145). S'il «est rassurant de lire Bécassine par-dessus l'épaule des enfants», c'est qu'à travers les générations, elle affermit une hiérarchie sociale paternaliste et «incarne le peuple dressé» (Corbin 1980). À l'infériorité socioéconomique genrée s'ajoute le dénigrement ethnique de la bonne, rendu manifeste à l'Exposition coloniale à Paris en 1931, où les nounous dans l'aire de jeu des enfants sont habillées en Bécassine : mais un argument colonial en chasse un autre, et si le Maréchal Lyautey ordonne le retrait des costumes, c'est parce qu'ils donnaient sans doute une image «trop négative des Bretons aux enfants d'Indochine et d'Algérie» (Louis Beaufrère (1938) cité par Moch:152). En termes (post)coloniaux, la relation d'altérité à la nounou, dans une structure familiale, confirme l'existence d'un type d'hétérotopie – que Foucault croyait révolu dans notre civilisation –, produit par une illusion spatiale, ou plutôt par une manière errante, donc erronée, d'entrer et de sortir d'un territoire : «on croit [y] pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu» (2001 II:1579).

Ce clivage entre deux perceptions spatiales introduit le point de vue du sujet. La coexistence dans le moi de deux attitudes psychiques contraires envers la réalité fait de la bonne «un sujet incarné», qui n'a pourtant pas «d'autre être que celui que lui assigne la perspective historique où il est pris» (Damisch 77). En 2006, le curateur de l'exposition *Bécassine-Banania. destins croisés*, met en évidence la perception clivée du moi en dédoublant les corps extra-nationaux, deux altérités folkloriques, bretonne et africaine, engagées dans une destinée commune : l'assimilation joyeuse, sinon infantile, au sein de la nation-civilisation française. Ronan Dantec met alors en miroir deux stéréotypes culturels forgés par les représentations illustrées, concourantes dans la presse de l'entre-deux-guerres et qui procèdent non pas d'une «confrontation de cultures, ce qui sous-tendrait une égalité, mais d'un collectage, comme pour ces naturalistes qui, à la même époque, parcourent le monde pour découvrir de nouvelles espèces et enrichir les collections des muséums» (Dantec 2006:23).

Le collectage pérennise *de facto* une «hétérochronie» (Foucault 2001 II:1578), dans la mesure où «la définition racisante du marché du travail» s'étend géographiquement et inclut jusqu'à aujourd'hui, dans l'espace-temps de la famille nucléaire, des «espèces» de plus en plus étrangères qui confortent divers stéréotypes raciaux, pour justifier la subordination sociale de celles-ci: «Les Péruviennes seraient plus aptes que les Nigérianes à la garde des personnes âgées, les Marocaines aiment bien faire le ménage» (Scrinzi 2004:10). Attribuer des capacités sur un critère national garantit l'insertion professionnelle des migrantes, tout en les fixant dans leur culture d'origine, une intégration contradictoire dans la société qui leur impose «l'invisibilité comme condition de vie normale» (Idem).

L'invisibilité hétérochronique de la nounou se maintient sous sa forme bretonne jusque dans les années 1960 à Paris, relayée par les immigrées postcoloniales, que la mondialisation transforme à présent en «femmes transcontinentales» (Ibos 2012:202). Cette perspective historique construit le réseau continument extensible des migrations féminines, mais produit aussi le «sujet» de la perspective, différent d'une époque à l'autre, et dont le «point de vue» requiert, dès les origines de son invention en art, «l'exigence d'un minimum insécable de nomination» (Damisch:147-148).

Ce qui dorénavant est mis au jour, l'analogie entre le paradigme perspectif et le dispositif de l'énonciation permet de comprendre comment Serlio a pu prétendre qu'il était plus facile d'enseigner la perspective en empruntant les voies du dialogue (*conferando in praesentia*), que par écrit, ou même par le dessin, *in dissegno*. (Ibid.460)



LE SQUARE

THÉÂTRE DE MARGUERITE DURAS

CHÂTEAU DE DURAS - 1ER JUILLET 2018 À 21H

Adaptation et Mise en espace - Violaine de Villers | Création musicale - Graham Riach
Lecture - Aurore Magnier et Axel Bogouslavski | Photos décor - Gaël Turine



[Fig.4] Affiche pour la représentation théâtrale de Marguerite Duras, *Le Square* (1955), au Château de Duras 1er juillet 2018 ©photos-décors Gaël Turine.

En donnant la parole à une nounou anonyme, Marguerite Duras introduit ce point de vue en 1955, tout en gardant à l'esprit les «milliers de Bretonnes qui débarquaient dans les gares de Paris» (2011:1548). Elle publie *Le Square*, roman dialogué où elle se demande comment ces femmes peuvent se frayer une existence digne d'être vécue, entre l'insignifiance sociale et le déterminisme de leur destinée. La voie est mince, mais l'écrivaine fait sortir l'une d'elle du silence pour entamer une conversation avec un représentant de commerce, tous deux assis sur un banc en bordure du petit quadrilatère de sable, ouvert à l'énonciation comme l'*historia* d'une fenêtre albertienne, au bord de laquelle la bonne attend que l'enfant ait fini de jouer.

Discuter, c'est inscrire la bonne dans une lignée philosophique qui, du fond de l'Antiquité, fait du jardin public le lieu informel «du plaisir de parler» (Duras 2011:1195 et notice 1543). Mais c'est rendre aussi ce plaisir illicite, et d'autant plus critique dans le microcosme sacré de l'hétérotopie «heureuse et universalisante» du jardin persan (Foucault 2001 II:1578), que celui-ci, sous la forme sécularisée du square, maintient une perspective centrée sur le chérubin vire voletant, «nombril du monde» et fontaine (de vie). Déconstruire la fonction consacrée des nounous passe par un décentrement de perspective, qu'accomplit la fonction énonciative en faisant de la jeune femme le sujet de son propre récit, donc d'une expérience vécue. On passe alors d'une perspective hétérotopique centrée à un point de fuite localisé hors du quadrilatère. Cet ailleurs s'exprime par l'envie de la bonne de fréquenter les cafés «plein de monde où l'on fait de la musique», d'être «au comptoir» où l'on parle avec des inconnus «de choses et d'autres» (Duras:1153). Pourtant, une pratique genrée du comptoir permet au colporteur de fréquenter quand il veut les cafés, tandis qu'il n'est pas recommandé à une femme seule d'y «faire un tour» (Idem.).

L'entrave publique du corps féminin est proportionnelle au nombre d'hommes qui peuvent en faire le tour, d'autant que dans l'espace urbain du XIXe siècle déjà, «la place d'une femme mariée y est plus enviable que celle d'une célibataire et a fortiori d'une servante célibataire» (Casalini:32). Les connotations sexuelles du Bar de Manet s'étendent ainsi jusqu'aux années 1960, où

les foyers bourgeois (petits et grands) ne pouvaient fonctionner (avant l'ère des robots ménagers) sans une domesticité minimum, principalement provinciale et immigrée, de plus en plus nombreuse, de plus en plus féminine et venant de plus en plus loin, grâce au chemin de fer. Et les gares étaient justement des lieux privilégiés pour l'exercice de la prostitution et l'incitation «à la débauche». Ainsi, la «Gare de l'Ouest» ou gare Montparnasse – à deux pas du Bal Bullier, célèbre lieu de rendez-vous – . (Fauve-Chamoux 2009:43).



[fig.5] Lucien Simon (Paris, 1861-1945), *Bal bigouden*, huile sur toile, vers 1925 (inv. 1975.18.1), Collection Musée départemental breton, Quimper © Musée départemental breton / Serge Goarin

Alors qu'en 1913 Sonia Delaunay donnait au *Bal Bullier* les couleurs de l'orphisme, que le dadaïsme, le surréalisme, la biguine antillaise et le jazz afro-américain révolutionnaient à l'ouest de Montparnasse le *Bal de la rue Blomet*, dit *Bal Nègre*, Lucien Simon, artiste parisien en vogue dans l'entre-deux-guerres (David 2016:59), peignit longtemps les *Bals bretons*, dont celui de Paris était situé au 18 rue de la Croix-Nivert. La démultiplication de ces bals indique une cohabitation urbaine des traditions rurales et des pratiques cosmopolites d'avant-garde. Cependant, derrière cette image dansante, diffractée depuis le registre populaire jusqu'à l'élite artistique, l'assujettissement ne se lit pas seulement à l'aune de la prostitution ou du colonialisme, mais de la remise en question d'une hétérotopie du bonheur.

Dans l'imaginaire collectif, le bal renvoie au schéma archétypal du bonheur promis aux jeunes filles pauvres, Cendrillons réactualisées en Bretonnes, qui après avoir travaillé toute la semaine tournoyaient le dimanche pour se sentir vivantes dans les rues de Paris et de sa banlieue, les soirs d'été puis dans les mairies des XIV^e et XV^e arrondissements, à la faveur d'une vie associative bretonne intense dans les années cinquante (Moch:150 et 166). Cependant, dans *Le Square*, l'espoir formulé par la bonne d'aller danser s'érode dès la version théâtrale du dialogue en 1965, où Duras

efface la dernière phrase: «Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal» (Duras par Ferrato-Combe, 2011:1544). La disparition de ce contact virtuel laisse suspendue dans le vide celle qui sans accompagnement masculin n'ira sans doute nulle part. Plus encore, le bal acquiert chez l'autrice une place puis une récurrence symptomatique en 1964 avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*, si bien que la suspension du désir féminin d'aller danser semble introduire une scène primitive, qui conteste la fugacité de l'hétérotopie de la fête, y transformant les relations de couple en un faisceau inconscient douloureux.

Les deux «emplacements de passage» et de «halte provisoire» que sont le café et le bal (Foucault 2001 II:1574), projetés eux-mêmes à partir du jardin public, mettent finalement en abyme l'impossibilité de la bonne anonyme de Duras à trouver son propre point de fuite, c'est-à-dire à «se» sortir de cet «état» de bonne qui est «de n'être rien» (Duras:1147): aliénantes, l'entrée et la sortie des hétérotopies féminines nécessitent l'aide des hommes. Tandis que le représentant de commerce réfléchit en termes de conscience de classe: «nous sommes vraiment les derniers des derniers» (Ibid.1162), Duras conçoit le genre féminin encore plus exclu que déclassé: elle étend la condition domestique à «l'universalité du manque» (Ibid.1547), une forme de désespérance dont la forme inclusive, en revanche, détermine à la fois les profondeurs du vide individuel et les marges extensibles d'une société précarisée.

Le cadre du square contient cette extension de la précarité sociale, à la différence des parcs qui creusent plutôt en eux des pratiques de vie minorées. L'analyse en 2015 de Abney Park à Londres permet au géographe britannique Matthew Gandy de dégager dans la pénombre de ce cimetière désaffecté du XIXe siècle, gagné par la végétation, un «nouvel horizon relationnel entre corps et nature», où se démultiplient les usagers atypiques: «artistes, amateurs de sexe en plein air, promeneurs de chiens, alcooliques, écologues, joggeurs, amants, endeuillés, [...]» (Gandy 2015). Mais alors que cette hétérotopie écologique cherche à rendre visibles les minorités sexuelles dans la ville, les bonnes poursuivent une lutte politique qui vise à «détourner les dispositifs d'altérisation au cœur de l'ordre social» (Ibos 2020).

Le square demeure certainement plus inquiétant que *queer*. Entouré d'une clôture protectrice ou d'une rangée d'arbres au sein des agglomérations urbaines, il est pourtant situé «aux confins de l'espace» qui, comme une alternative à «la gangue des apparences» (Vayrette 2006:48), accumule la population muette et invisible de la société. Cette population devient visible en hiver, quand les bancs et les arbres se dépouillent de leurs couples naissants. Décrit par Leïla Slimani en 2016 dans son roman *Chanson douce*, le square donne à entendre qu'il n'y a plus de point de fuite pour des corps éparpillés en pointillés, arrimés au vide :

Les squares, les après-midi d'hiver, sont hantés par les vagabonds, les clochards, les chômeurs et les vieux, les malades, les errants, les précaires. Ceux qui ne travaillent pas, ceux qui ne produisent rien. Ceux qui ne font pas d'argent. [...] Autour du toboggan glacé, il y a les nounous et leur armée d'enfants [...] Des femmes en boubous dans l'hiver glacial. (2016:113)

Ce paysage désolé avec ses catégories humaines bancales, que toute une série de « dispositifs urbains »¹ dissuade aujourd'hui de stationner, est devenu néanmoins une hétérotopie politique, comme l'analyse la sociologue Caroline Ibos, qui qualifie de « bataille des squares » les contestations collectives non institutionnelles des travailleuses domestiques à Paris (2020). Les nounous au square « se retrouvent en bande en fin d'après-midi et réinventent le syndicat » (2012:221). Elles confectionnent une « pratique de pouvoir » (Certeau:7), tactiquement disséminée parmi une catégorie sociale minoritaire, qui petit à petit se construit un abri juridique.

3. Les rêves d'élévation du foyer domestique : graver une échelle de valeurs

Si penser à partir des marges révèle une capacité d'action des subalternes, penser à partir de la norme rend compte des imaginaires qui déterminent les cadres institutionnels, notamment ceux du foyer matrimonial.

Longtemps, la situation maritale de la femme au foyer se préparait dès le plus jeune âge, si bien qu'entrer dans le service domestique était tenu pour une expérience prémaritale des jeunes filles, comme *life-cycle service* (Laslett 1965). Les historiens de la famille en tirent « un système de formation des ménages très courant en Europe du Nord et de l'Ouest » (Fauve-Chamoux:5), qui sans être exclusif, prescrit aux femmes d'avoir « pour première préoccupation de trouver un mari », puis « de cesser tout travail » après le mariage afin de « devenir ménagère de son propre foyer » (Casalini:14-15, 31). Léguée comme un modèle standard au XXe siècle, la promotion d'un service féminin en boucle assure la confusion entre travail ménager et domestique (Delphy 1978).

L'ère des robots ménagers brouille plus encore la distinction de statut entre ménagère et maîtresse de maison, dans une « civilisation mécanisée »

1 Le journaliste Guillaume Erner constate, dans son émission radiophonique sur *France Culture*, le 26/5/2021, que la ville de Paris a installé sous la pelouse des squares des monticules qui rendent impossible la pratique des jeux de ballon, un « dispositif » qui s'ajoute aux « bancs impropres à la sieste » et aux « pics » dissuasifs pour les SDF.

où l'américanisation des modes de vie détermine aussi la sexualité: la société fordiste implique des «travailleurs robotisés», «esclaves idéaux, bon marché, capables et obéissants», dont le pendant sexuel conduit à «la femme qui attend à la maison [et] devient une autre partie permanente de la machine» (Wollen 1988:14, 11).

En 1956, le collage de l'artiste britannique Richard Hamilton, *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* [Mais qu'est-ce qui rend aujourd'hui nos intérieurs si différents, si attrayants?] aborde l'ambivalence troublante du nouveau «sex-appeal». Dans un rapport simultané d'identité et de substitution entre femmes, la ménagère toujours disponible et active a une doublure et l'on ne sait plus qui joue le rôle principal; la domestique du couple est à la fois le tiers inclus et la version habillée de celle qui est assise nue dans le canapé. La subalterne, située dans une perspective décentrée en haut à gauche, pousse loin et haut le manche de l'aspirateur dans l'escalier, pour produire la synthèse entre les deux corps-objets auto-érotisés du premier plan: associée à la machine qui technicise son geste, la «bonne» est compétente et progresse par niveaux. Comme l'indique le fléchage, sa progression ascensionnelle est exceptionnelle, sa montée en puissance dépasse les attentes ordinaires («ordinary cleaners reach only this far»).

Le stade hétérotopique de cette domesticité, indissociablement sexuel et technique, ritualise un seuil de performativité qui fait partie d'un programme plus général de la société industrielle de consommation. Le chez soi, envahi par les modes de communication avec l'extérieur – télévision, téléphone, magnétoscope, presse et publicité – transforme «l'emplacement de repos, fermé, ou à demi-fermé» en «un réseau de relations» multimédia (Foucault 2001 II:1574). L'hétérotopie intègre ici à l'ordre domestique la conquête de l'espace, dont la Lune sous-tend le plafond, ainsi que les fictions de l'industrie culturelle du cinéma-théâtre, dont la fenêtre de l'appartement déroule l'écran. Le cadre intérieur est donc devenu une «utopie située, un lieu réel hors de tous les lieux», où se juxtaposent «plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles» (Foucault 2009:24-25, 28), faisant proliférer les images intermédiales à deux et trois dimensions, fixes et mouvantes, de la bande-dessinée jusqu'au tableau de maître ancien.

Ce collage qui inaugure le Pop Art britannique ne relève pas d'une «stratégie d'empowerment» de la ménagère (Preciado 2013), mais en donne l'illusion, sous la forme du simulacre techniciste érotique multimédia qui en est l'envers et la mystification. Barthes parle en 1957 de la «sublimation de l'ustensilité» dans ses *Mythologies*, esquissant une anthropologie pour laquelle le mythe serait «une figure de pensée, née d'une 'chose', d'un élément matériel» qui génère des narrations, des images et des gestes porteurs de rituels (Maggiori à propos de John Scheid et Jesper Svenbro

2014). Ce que génère la robotique dans la domesticité, c'est un imaginaire de la libération, qui aboutit à l'annulation des personnes qui en activent les boutons.

Telle est aussi la conclusion dystopique à laquelle parvient Aldous Huxley dès 1932 dans *Le Meilleur des mondes*, roman d'anticipation où l'utopie fordiste est promue en système totalitaire et religion séculaire. Le « Sauvage » y est celui qui tente d'établir une relation non pas sexuelle, mais sentimentale avec sa partenaire, un plan affectif que la robotisation concourante de la vie intime et sociale a relégué dans la préhistoire civilisationnelle en frappant de « stérilité le lyrisme des phrases » (Foucault 1966:9). L'assèchement du champ métaphorique de l'amour arrête « les mots sur eux-mêmes » (Idem), le langage étant ici l'indice d'une conception référentielle de la langue, où chaque terme renvoie en miroir à un objet de la réalité, sans accès à la mémoire des mots, ni aux multiples effets de sens et usages des choses. Incompréhensibles sont devenus les vers shakespeariens, où il est dit que la bassesse de certaines activités se rehausse de plaisir – « baseness/Delight in them sets off » (*Tempest* II, 1) – jusqu'à acquérir de la noblesse – « some kinds of labour/Are nobly undergone » – (*Tempest* III, 1), surtout lorsque ces vers sont réemployés par le Sauvage pour métaphoriser son amour :

-Je veux dire que je balaierais le sol si vous le désirez.

-Mais nous avons des aspirateurs ici, dit Lenina abasourdie, ce n'est pas nécessaire.

-Non, bien entendu, ce n'est pas *nécessaire*. Mais il est certaines choses basses qu'on subit noblement. Je voudrais subir quelque chose noblement. Vous ne voyez donc pas ?

-Mais puisqu'il y a des aspirateurs...

-Là n'est pas la question.

-Et des Epsilon Semi-Avortons pour les faire fonctionner, reprit-elle, alors, en vérité, *pourquoi* ?

-Pourquoi ? Mais pour vous, pour *vous* ! (Huxley 1975 : chap.XIII 321-322)²

Certes, la technicisation de l'activité ménagère mécanise aussi bien la fonction que la femme : le balai, transformé en aspirateur, trans-humanise

2 « Confused, "I'll do anything", he went on, more and more incoherently. "Anything you tell me. There be some sports are painful-you know. But their labour delight in them sets off. That's what I fell. I mean I'd sweep the floor if you wanted"/ "But we've got vacuum cleaners here", said Lenina in bewilderment. "It isn't necessary." / "No, of course it isn't necessary. But some kinds of baseness are nobly undergone. I'd like to undergo something nobly. Don't you see?"/ "But if there are vacuum cleaners..."/ "That's not the point."/ "And Epsilon Semi-Morons to work them", she went on, "well, really, why?"/ Why? But for you, for you. Just to show that I...» https://archive.org/stream/ost-english-brave_new_world_aldous_huxley/Brave_New_World_Aldous_Huxley_djvu.txt

la personne qui le manie, aboutissement fonctionnel de la condition interchangeable de la subalterne. Cependant, la domesticité continue aussi de régler la conjugalité, métaphoriquement pour l'homme, qui tient le balayage pour le gage d'un investissement libidinal authentique. S'il semble donc entendu que se consacrer au ménage se faisait par le passé pour une femme avec et par amour, la robotique clive la relation amoureuse et annonce l'hétérotopie hamiltonnienne, où la conjugalité se mesure à la performativité sexuelle. Dans un espace connecté, l'amour se déconnecte des corps, affiche Hamilton au mur de l'appartement. Sans intériorité, l'amour est authentifié («true love») par sa conformité au script déjà écrit d'une «romance» de bande dessinée, dont on n'a pas besoin de lire le dialogue pour en apprécier le romantisme. Car voir la triangulation entre deux hommes et une femme suffit à poser le cadre du désir mimétique, scénarisé par le «mensonge» romantico-romanesque (Girard 1961).

De Huxley à Hamilton, il est sous-entendu que l'activité ménagère n'est pas masculine et que nettoyer les sols entrerait en contradiction avec la force musculaire de l'homme. Sur une échelle de valeurs où la noblesse de l'action chevaleresque pousse à accomplir le plus inconcevable exploit pour l'amour de sa dame – l'infâme propreté –, n'inverse pas tant la valeur axiomatique attribuée au genre et au labeur, qu'elle rend le chevalier ridicule aux yeux de sa Dulcinée.



[Fig.6] Birgit Jürgenssen, *Fensterputzen* (dessin au crayon, 1975) © Estate Birgit Jürgenssen/Bildrecht Vienna, 2021. Courtesy Galerie Hubert Winter

Il faut attendre le féminisme de la deuxième vague pour que les métaphores ménagères robotisées puissent être comprises avec la mémoire patriarcale des gestes transmis. L'iconographie féministe aura pour objectif de détour-

ner le mythe de la surpuissance techniciste derrière laquelle se tient une nouvelle représentation de la servante-maîtresse. D'où son intérêt massif pour le corps au travail au sein du «foyer hétérosexuel, espace disciplinaire privatisé» selon Paul B. Preciado, où commence à se réaliser néanmoins «l'utopie d'un espace alternatif, en ce qu'il est marqué par l'invention de relations féministes et par le désir de repenser le rapport entre le corps et l'espace à partir d'une politisation de la sphère privée» (2013).

Dans les années 1970, les performeuses et plasticiennes investissent donc les mobiliers, cuisines et salles de bain pour circonscrire la femme au foyer, comme en témoigne l'exposition *Womanhouse* inaugurée par Judy Chicago et Miriam Schapiro en 1971 à Los Angeles, «première installation artistique féminine organisée dans le monde occidental», qui fait aussi de l'espace domestique un «vécu» féminin relevant d'une «expérience humaine universelle» (Chicago 2018:10). Le langage visuel déconstruit le stéréotype de la ménagère comblée, rôle auquel la journaliste-essayiste américaine Betty Friedan avait donné en 1963 le nom de «femme mystifiée» (*The Feminine Mystique*). La base de cette mystification est le couple matrimonial, à partir duquel s'élabore encore le seul destin féminin socialement et psychologiquement légitime.

L'artiste autrichienne Birgit Jürgenssen cherche souvent à mettre en scène des jeux de mots qui mettent le corps féminin «en ménage», domestique et conjugal. Dans son dessin de 1975 *Fensterputzen* [Nettoyage de vitre], elle rend explicite l'imbrication de ces deux ordres de réalité, dans un quadrillage de carreaux de fenêtre, qui ouvre l'*historia* albertienne à une hétérotopie domestique métaphorisée. Le reflet des vitres donne à voir le «rapport général d'analogie directe ou inversée» (Foucault 2001 II:1574), y localisant les contradictions de la ménagère : le statisme de l'escabeau par rapport à l'avion en vol et à la voiture en diagonale; le tablier par rapport au manteau de fourrure; une table dressée au regard du fessier tendu; le profil bas par rapport au portrait du couple amoureux en médaillon. Ecartelée entre l'embellissement d'une vie aux couleurs pastels et son recouvrement par la noirceur du nettoyage, la vitre miroir renvoie l'image de la femme abusée, jouet d'un fantôme romantique auquel elle a bien voulu croire et dont elle lave quotidiennement la réalité. En montant sur son escabeau marital, elle souhaitait s'élever en rêvant de transport amoureux à deux, mais retombe à chacun de ses gestes dans une plus faible estime de soi. En tant qu'espace liminal entre un foyer intérieur fermé contre lequel la main s'appuie, et l'ailleurs d'une plage de sable avec palmiers, l'espace hétérotopique de la condition ménagère superpose le corps laborieux au corps utopique, cette «topie impitoyable» qui demeure une «grille» à travers laquelle le monde est à la fois perçu et recrée avec les illusions d'un «regard myope» (Foucault 2009:9).

Tandis que cette myopie maintient la femme au foyer collée à sa vitre

comme une décalcomanie, d'autres travaux féministes visent à faire voler en éclat ce triste destin romantique et transforment le foyer-prison en créations joyeuses, telles les «Nanas-Maisons» de Niki de Saint-Phalle et autres «Femmes-maisons» de Louise Bourgeois (Morineau & Mesapane 2018:13). Cependant, les *desperate housewives* de la classe moyenne blanche occidentale laissent encore dans l'ombre leur doublure racisée, c'est-à-dire le destin non romantique des indigènes, qui ont depuis l'Antiquité assisté les maîtresses de maison, et qui, partout dans le monde, d'esclaves à bonnes à tout faire, ont toujours été tenues pour un mauvais second rôle.



[Fig:7] Alfonso Cuarón, *Roma* (film) 2018: sur le toit

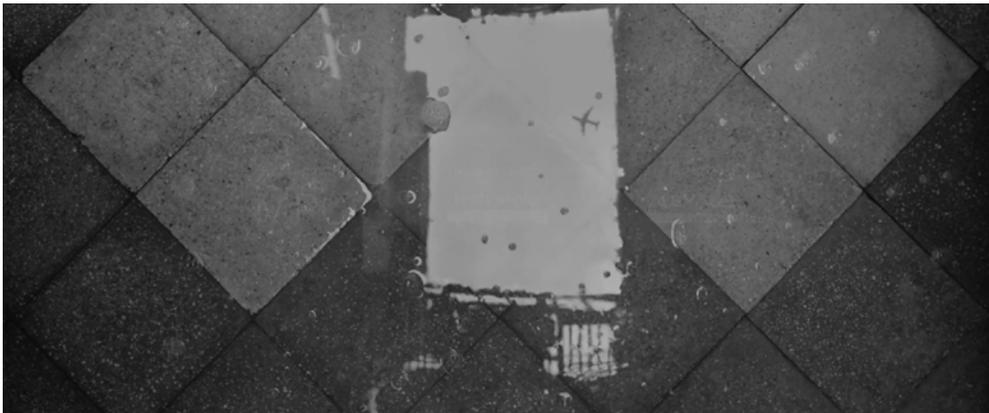
Il faut donc revenir aux années 1970 avec un autre regard, plus global, comme le fait en 2018 le réalisateur mexicain Alfonso Cuarón dans son film autobiographique *Roma*, où il rend visible la bonne mixtèque de son enfance, appelée Cleo dans le film, comme un juste hommage à celle qui lui inspire son passé et qu'un travail de remémoration fait inopinément émerger. *A priori*, celle-ci n'était pas le personnage principal du film, mais un processus foucauldien semble être entré en jeu, où les silhouettes importent moins que les «opérations qui, en un mouvement brownien, tissent et composent le fond du tableau. Par un changement dans la 'mise au point', nous fixons cet arrière-plan, en laissant se troubler les images-vedettes de premier.» (Certeau:5)

Au premier plan, bien sûr, il y a la mère du cinéaste, épouse délaissée puis divorcée, incarnant la *desperate housewife*, mais que l'ombre de la bonne indigène vient littéralement recouvrir en tant que deuxième mère. La mise au point sur ce «rôle parental» plus fort que celui des parents, engage une autre perspective sur la maison familiale, permettant au

cinéaste de reconstruire l'arrière-plan dont l'enfant n'avait pas conscience, le cadre d'«une société inégalitaire comme celle du Mexique où les rapports de classe, d'argent et de race restent inextricablement imbriqués» (Cuarón 2018:59). Dès lors, prendre en charge la séparation parentale est une action qui touche le corps entier (personnel et national), suivant une ligne de faille qui voit sourdre un groupe paramilitaire et mène au «contexte d'un pays en mutation, à l'aube d'une guérilla de trente ans» (Ferenczi 2018). Le film prend acte du 10 juin 1971, marqué par la répression sanglante d'une manifestation étudiante, appelée «massacre de Corpus Christi», qui fracasse aussi le point de fuite matrimonial de Cleo.

Le retour sur soi, vu en noir et blanc à travers une vieille caméra 70mm, puise dans une antériorité sans fond des images produites par une gestuelle ménagère – étendre le linge –, dont l'anamnèse renvoie à une sensation, quand sur le toit de la maison, l'enfant et la bonne se laissent infuser par le soleil, activant chacun dans son corps, la «restauration de l'idée contemplée, avant l'incarnation, par l'âme humaine dans le ciel des idées et dont le souvenir serait resté inconscient sans l'opération de la réminiscence» (Torris). Désincarnés, les vêtements ne renvoient pas à la gravitation mais lévitent dans l'air, au plus près d'une existence solaire que l'on ne peut pas fixer des yeux, mais seulement étendre sur l'écran mémoriel.

Le cinéma est bien un opérateur d'anamnèse capable de situer l'émergence du vivant à la limite du visible. Si à la manière d'un processus psychanalytique le film retrouve l'impensé de l'enfance, il élabore aussi une esthétique que l'on peut qualifier d'hétérotopique, apparaissant comme un manifeste dans le générique.



[Fig.8] *Roma* (film): générique/avion

Les premières images ne présentent pas de corps humain formellement défini, au contraire, «comme pour l'effacer» le réalisateur lui a substitué «un corps sans corps» (Foucault 2009:9), non pas désincarné ou idéal, mais

concret et même trivial. Le procédé est plastique, albertien ; à partir d'un dessin à carreaux – un quadrillage d'abord nu et abstrait –, se forme un pavement, c'est-à-dire la base matérielle sur laquelle glisse l'eau, qui elle-même devient miroir, matière où se reflète le ciel. On assiste au maillage d'une toile, un support-surface dont le *dripping* est un des modèles artistiques du XXe siècle, technique de l'*action painting*, abstraction gestuelle ou peinture gestuelle qui introduit la perspective plongeante de l'artiste au-dessus de son œuvre. On entre ainsi en plan fixe avec la caméra dans une performance, en tant qu'immersion participative du spectateur dans l'élaboration d'une surface dynamique. Cette matière commence à vibrer et à faire émerger en surface un rectangle, l'ouverture géométrique du ciel dans le sol où s'inscrit une fenêtre qui donne accès en miroir à un avion en vol. La vue plongeante est donc une vue aérienne. La superposition de la terre, de l'eau et de l'air propose une imbrication paradoxale d'espaces distincts qui maintiennent leur spécificité au contact les uns des autres, ne produisant pas d'hybrides comme la boue ou le nuage, mais une hétérotopie dont l'avion indiquera tout au long du film une troisième dimension, le leitmotiv d'une profondeur.



[Fig.9] *Roma* (film): générique/Titre «Roma»

Le contact des éléments suit le flux et le reflux de l'eau savonneuse, un rythme ayant les propriétés d'une marée montante qui avance sur un littoral au fur et à mesure que les carreaux sont submergés par des vagues mousseuses, jusqu'à ce que le titre s'affiche, *Roma*.

Roma, pour le public connote tout autre chose que la banlieue bourgeoise de Mexico, plutôt la *Ville ouverte* de Rossellini en 1944, modèle de résistance populaire contre l'occupation nazie, ou encore *Fellini Roma* en 1972, dont la bande-annonce pourrait avoir inspiré Cuarón, si ce n'est que tous les chemins ne finissent pas au Vatican, mais vont ici à l'égout. Depuis le ciel où l'on a suivi l'écoulement au sol de l'eau, la caméra passe

de la matière dynamique à la forme corporelle qui en est l'agent, remontant de l'égout à hauteur de la silhouette de la bonne de dos, simple reflet au sol d'abord, puis actrice d'un geste ample qui introduit la seule courbe dans un espace géométrique quadrillé.



Fig.10] *Roma* (film): générique/grille fermée

La fermeture de la perspective barrée par la grille du fond indique *a priori* que le lavage du sol demeure une performance sans avenir. L'ouverture sur le ciel semblerait alors avoir été illusoire dans une maison irrémédiablement verrouillée, d'autant que l'espace de vie privée et sociale, familiale et politique ne cessera de se réduire, jusqu'à l'asphyxie.

Cependant, de cette ouverture il faudra se souvenir, étant la seule qui ait pu se dégager des reflets trompeurs, s'abstraire de son cadre grillagé, et accéder à une profondeur de vue. Même si l'épouse et la bonne se sont sans doute affranchies du cadre romantique conjugal, la dernière séquence du film n'est certainement pas un appel à l'insurrection, ni un hymne à l'émancipation féministe: le destin de la bonne indigène n'a pas failli à la reproduction de classe-race-genre auprès d'une famille aisée. Pourtant, on découvre l'étendue du pouvoir d'action et de décision de Cleo, une agentivité continue qui lui donne le rôle principal en les sauvant tous du désastre, notamment d'une noyade qui pourrait avoir été annoncée métaphoriquement dans l'hétérotopie du générique. Ainsi, la bonne poursuit-elle son chemin dans une réalité à laquelle elle ne s'assujettit pas, et dont le dernier plan donne la mesure, lorsqu'elle s'engage dans l'escalier et que la caméra suit son élévation.



[Fig.11] *Roma* (film): dernier plan

Serait-il abusif d'y voir la version visuelle du titre musical, *Stairway to heaven* (*L'Escalier du paradis*), succès mondial des Led Zeppelin sorti en 1971 justement?

Dear lady, can you hear the wind blow, and did you know
 Your stairway lies on the whispering wind (You Tube)
 [Chère madame, pouvez-vous entendre souffler le vent, et le saviez-vous
 Votre escalier repose sur le vent murmurant]

En plan fixe, un escalier au quadrillage métallique monte vers le ciel, dégageant un mouvement vectoriel par lequel s'ouvre aussi, dans l'espace aérien, l'avenir de celui qui regarde la femme l'accomplir («all is one and one is all» dit la chanson). Cette grille posée à la verticale entraîne notre regard dans une «imagination ascensionnelle», dont Bachelard a fourni l'analyse dans *L'air et les songes*, tout en empruntant à l'artiste Raoul Ubac l'expression de «contre-espace» (2016:15), dont Foucault s'est fait à son tour l'héritier pour qualifier les hétérotopies (2001 II:1573). Si le principe premier de cette imagination «ouverte» est d'être une «métaphore axiomatique», dont la verticalité marque une «volonté» et la «valorisation» d'une projection psychique qui opère dans sa dynamique une «opération spirituelle», alors plus que toute autre, elle «impose le réalisme de l'irréalité» (Bachelard:11-17, 55). Cette opération sur et à partir du réel «libère» la bonne du cadre de sa fenêtre sur cour, alors même qu'elle ne l'a jamais quitté. La verticale en mouvement disparaît dans l'espace aérien de l'avion où disparaît à son tour Cleo: ainsi l'élévation suit-elle une ligne de fuite verticale qu'elle a tracée en profondeur du sol au ciel. La performance d'ouverture avait donc une puissance insoupçonnée, celle d'une dynamique psychique active dans le réel.

Conclusion

Que cette ultime hétérotopie ait pu extraire la subalterne mixtèque du quadrillage formaté de son cadre n'est pas forcément reconnaissable sur le plan intersectionnel, ni aussi dérisoire que d'autres perspectives tenues par Mirbeau ou Duras pour des voies sans issues. Les hétérotopies domestiques ne sont pas vouées à l'échec du fait qu'elles n'auraient que des contours imaginaires. Ce qu'elles profilent appartient à la modernité du «point de vue», qui a d'abord été fixé par un champ de vision occidental construit à partir d'un centre dominant, aux marges desquelles la subalternité des femmes a été invisibilisée, mais d'où celles-ci se sont dégagées en s'appropriant des lignes de fuite accessibles, qui ont ensuite glissé vers l'autoréflexivité du regard personnel et sont finalement devenues un «positionnement» qui revalorise leur expérience vécue. De mineures et insignifiantes, les vies minuscules de la domesticité donnent à voir dans leurs hétérotopies les conditions de production d'un imaginaire méconnu, une pensée en acte qui rend visible un processus libérateur à l'intérieur d'un espace occulté. A ce titre, l'imaginaire subalterne déconstruit les normes domestiques et peut être qualifié de «savoir situé», déterminé par des expériences corporelles communes aux femmes à toutes les époques (Fonquerne & Walin 2016).

Comme le montre la modernité de l'art et de la littérature, ces hétérotopies se succèdent en ouvrant à chaque époque un pan inattendu du possible, qu'elles rendent désirable et qui devient réalisable. En cela elles participent d'une émancipation féminine, certes maintenue à l'ombre des mouvements féministes, mais présentes au creux de leurs vagues, d'où les servantes, bonnes et nounous font émerger une quête de reconnaissance, d'égalité et d'inclusion. Moins rhétorique que perceptible, cette quête ne relève pas *a priori* d'un programme émancipateur disséminé à travers les discours et les savoirs, les utopies ou les idéologies, mais témoignent de rapports ténus entre réalités sociales et représentations stéréotypées, cultures savante et populaire, projections de soi et mémorielles. Ces hétérotopies introduisent chaque fois une dynamique là où les séparations opèrent des distinctions ou des exclusions, animant jusqu'à rendre cinétique le cadre fixe et hiérarchisé de l'ordre régnant. En tant que principe de perturbation plus que de révolution, elles agissent de manière à produire un changement de visibilité du réel et à le recréer.

Sans doute, le caractère concret des espaces hétérotopiques est-il souvent décevant, mais s'y élaborent aussi les conditions de possibilité d'une sortie du cadre structuré de siècles en siècles par le mariage pour maintenir les femmes dans la domesticité. Métaphorique est la portée de ces hétérotopies, dont le modèle perspectif reste la *finestra*, une fenêtre ouverte avec une multitude de points de vue et de fuite encore invisibles, en attente d'être narrativisés.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: (José Corti Ed. 1943), Librairie Générale Française, 2016.
- Beuvelet, Olivier. «Les six fonctions de la fenêtre (finestra) d'Alberti». In *A la croisée des mots et des images*. [Blog] 11/2/2017 <https://veraicona.hypotheses.org/960>
- Bistolfi, Robert. «Banania et Bécassine, même combat!». In *Confluence Méditerranée*, 2019/4, n°111, pp.201-2.
<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2019-4-page-201.htm>
- Casalini, Maria. «Retour sur la féminisation et la professionnalisation du service domestique au XIXe siècle, à partir du cas toscan». In *Annales de démographie historique*, 2009/1, n°117, pp.121-151.
<https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2009-1-page-121.htm>
- Certeau, Michel de. «Le rire de Michel Foucault». In *Le Débat*, sept-nov.1986, n°41, pp.140-152 (pp.1-8). <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1986-4-page-140.htm>
- Chicago, Judy. «Souvenirs de la *Womanhouse* 1972». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington DC: National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.9-10.
- Corbin, Alain. «L'archéologie de la ménagère et les fantasmes bourgeois». In *Critique*, juin-juillet 1980, pp. 595-602 (réédité dans *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*. Paris: Aubier, 1991).
- Cuarón, Alfonso. Interview avec Jean-Paul Chaillet. «Roma relève d'un besoin biologique». In *Transfuge*, décembre 2018, n°124, pp.56-61.
- Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987, réed.1993.
- Dantec, Ronan. «Bécassine-Banania, destins croisés». In *Hommes et migrations*, 2006, n°1260: *Bretagne, terre d'immigration*, pp.21-28.
https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2006_num_1260_1_4437
- David Eric. «Construction et déconstruction des archétypes de la Bretonne dans les romans d'Auguste Dupouy». In *Bretonne ?* Arlette Gautier et Yvonne Guichard-Claudic Eds. Rennes: PUR, 2016, pp.51-71.
- Delphy, Christine. «Travail ménager ou travail domestique ?». In *Les femmes dans la société marchande*. Andrée Michel dir. Paris: PUF, 1978, pp.39-54.
- Duras, Marguerite. *Le Square* (1955). In *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I, 2011, pp.1133-1199. Analyse de Brigitte Ferrato-Combe, pp.1543-1552.
- Erner, Guillaume. «L'humeur du matin: parcs et jardins et mobilier urbain». Emission radiophonique sur *France Culture*, 26/5/2021.
<https://www.franceculture.fr/emissions/lhumeur-du-matin-par-guillaume-erner/lhumeur-du-jour-emission-du-mercredi-26-mai-2021>
- Hofmann, Werner. «Vienne, Paris, Hambourg.. Werner Hofmann et l'histoire de l'art.» Débat avec Eric Darragon et alii. In *Perspective* (revue de l'INHA). Paris: Colin, n° 3, 2007, pp.418-430.
- Fauve-Chamoux, Antoinette. «Domesticité et parcours de vie. Servitude, service

- prémarital ou métier?». In *Annales de démographie historique*, 2009/1, n° 117, pp. 5-34. <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2009-1-page-5.htm>
- Ferenczi, Aurélien. «Sur Netflix, *Roma*, le rêve proustien d'Alfonso Cuarón». In *Télérama*, 14/12/2018. <https://www.telerama.fr/cinema/sur-netflix-roma-le-reve-proustien-dalfonso-cuaron,n5928111.php>
- Fonquerne, Leslie & Walin, Marie. «Savoirs situés et savoirs sur le corps: introduction». Ateliers EFiGiES-Arpège Toulouse. 15/10/2016. <https://efigies-ateliers.hypotheses.org/2433>
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Dits et Ecrits*, t. I (1954-1975) et t. II (1976-1988). Paris: Gallimard (1994), 2001. T.I: «A quoi rêvent les philosophes?» In *L'Imprévu*, n°2, 28/1/1975, pp.1572-1575. T.II: «Des espaces autres» (14 mars 1967), pp.1571-1581.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, pp. 37-61. Introduction de Daniel Defert, «Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles».
- Foucault, Michel. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil, 2004. Retranscription de la conférence sur Manet (Tunis, 20/5/1971): http://etyen.be/sites/default/files/professeur/lapeinturedemanet_foucault.pdf
- Gandy, Matthew. *Nature, sexualité et hétérotopie*. Eterotopiafrance, 2015. <http://www.eterotopiafrance.com/catalogue/ecologie-queer/>
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Huxley, Aldous. *Brave New World* (1932). https://archive.org/stream/ost-english-brave_new_world_aldous_huxley/Brave_New_World_Aldous_Huxley_djvu.txt
Traduit de l'anglais (UK) par Jules Castier. *Le meilleur des mondes*. Paris: Plon-Le livre de poche, 1975.
- Ibos, Caroline. *Qui gardera nos enfants? Les nounous et les mères. Enquête*. Paris: Flammarion, 2012.
- Ibos, Caroline. «La bataille des squares. Travailleuses domestiques en lutte à l'intersection des rapports sociaux. Paris, 2012-2020». Communication présentée au séminaire annuel du LEGS (UMR 8238, Université Paris 8), 27/11/2020.
- Kerdreux, Gilles. «Bécassine et Banania, même fonction de l'image». In *Ouest-France*, 8/11/2008. https://rennes.maville.com/actu/actudet_-Becassine-et-Banania-meme-fonction-de-l-image-_742234_actu.Htm
- Laborde, Fanny. *Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfride Jelinek*. Mémoire de Master 2, Université de Lyon 2, 2014. https://www.academia.edu/21884459/Wittig_Carter_et_Jelinek_contre_les-st%C3%A9r%C3%A9otypes_de_genre
- Laslett, Peter. *The World We Have Lost* (1965). Traduit de l'anglais par Christophe Campos. *Un monde que nous avons perdu*. Paris: Flammarion, 1969.
- Led Zeppelin. *Stairway to Heaven* (UK 1971) Official Audio <https://www.youtube.com>

- Maggiore, Robert. «Trouée aux mythes» [Compte-rendu de John Scheid et Jesper Svenbro. *La Tortue et la Lyre. Dans l'atelier du mythe antique*. Paris: CNRS Ed., 2014]. In *Libération*, 27/11/2014.
- Martin-Fugier, Anne. *La place des bonnes dans la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris: Grasset, 1979.
- Mirbeau, Octave. *Journal d'une femme de chambre (1900)*. In *Œuvres romanesques*, TIII, Pierre Michel Ed. Paris: Buchet-Chastel, 2001.
- Moch Page, Leslie. *The Pariahs of Yesterday. Bretons Migrants in Paris*. Durham/London : Duke University Press, 2012.
<https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/45651/625264.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Morineau, Camille & Pesapane, Lucia. «De la femme au foyer à la 'Nana-Maison': le domestique, enjeu des artistes femmes». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington D.C. : National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.12-16.
- Orwicz, Michael R. "Nationalism and Representation, in Theory". In *Nationalism & French Visual Culture (1870-1914)*. June Hargrove and Neil McWilliam Eds. Washington: National Gallery of Art, London and New Haven: Yales University Press, 2005, pp.17-35.
- Pór, Katalin. «Perversions et crises de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre*». In *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes*. Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin Eds, Caen: Presses universitaires de Caen, 2007.
<https://books.openedition.org/puc/10333?lang=fr>
- Preciado, Paul B. «Revenir à la *Womanhouse*». In *Le Magazine du Jeu de Paume*, 3/10/ 2013.<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revenir-a-la-womanhouse/>
- Schor, Gabriele. «Sur la mort de la femme au foyer. Dans le contexte de l'avant-garde féministe des années 1970». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington D.C. : National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.22-27.
- Scrinzi, Francesca. «'Ma culture dans laquelle elle travaille'. Les migrantes dans les services domestiques en Italie et en France». In *Les cahiers du CEDREF*, 12|2004. <http://journals.openedition.org/cedref/554>
- Slimani, Leïla. *Chanson douce*, roman. Paris : Gallimard, 2016.
- Soja, Edward. *Thirdspace . Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge (Mass.): Blackwell, 1996.
- Torris, Georges. Article «Anamnèse». *Encyclopédie Universalis*.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/anamnese/>
- Vayrette, Patrick. «Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens». In *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Anne Cousseau, Dominique Denes dirs., Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2006, pp.145-161.
- Wajcman, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse: Verdier, 2004.

Wollen, Peter. «Le cinéma, l'américanisme et le robot». In *Communication*, 1988, n°48: *Vidéo*, pp.7-37.

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1718

FILMOGRAPHIE, ŒUVRES PICTURALES, GRAPHIQUES ET VISUELLES

Cuarón Alfonso. *Roma* (film). 2018. Mexique/USA: Esperanto Filmoj, Participant Media, 135 mn.

Duras, Marguerite. Affiche pour la représentation théâtrale, *Le Square*, au Château de Duras 1er juillet 2018. © photos-décors Gaël Turine.

Hamilton, Richard. *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* Collage (1956), Kunsthalle, Tübingen.

Jacquot, Benoît. *Le Journal d'une femme de chambre* (film). 2015. France/Belgique: Les Films du lendemain, JPG Films, 95 mn.

Jürgenssen, Birgit. *Fensterputzen* (dessin au crayon, 1975) © Estate Birgit Jürgenssen/ Bildrecht Vienna, 2021. Courtesy Galerie Hubert Winter

Leclercq, Pierre André. Photographie de «Bécassine» (poupée et bande-dessinée), Wambrechies Musée de la poupée et des jouets anciens. Creative Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9_de_la_Poup%C3%A9_et_du_Jouet_Ancien_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9_de_la_Poup%C3%A9_et_du_Jouet_Ancien_(2).jpg)

Manet, Edouard. *Un Bar aux Folies Bergères*, peinture, 1882, Institut Courtauld, Londres.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

Simon, Lucien (Paris, 1861-1945). *Bal bigouden*, huile sur toile, vers 1925 (inv. 1975.18.1), Collection Musée départemental breton, Quimper © Musée départemental breton / Serge Goarin.