

Les guerres que nous n'avons pas vues

Par Claire Fontaine*

« Ainsi passent les années qui précèdent l'adolescence, telles des pommes que l'on vous a données à rapporter à la maison, une pour vous et quatre pour les autres. Peu à peu l'une après l'autre, vous les dévorez jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une seule, il faut bien manger la dernière puisqu'il ne reste rien des quatre autres, cela n'aurait aucun sens de garder la dernière car il faudrait tout raconter, alors à quoi bon, de toute manière vous en éprouverez toujours des remords. La guerre est ainsi, qui dure, qui continue à durer, et bientôt personne n'a plus rien à manger, du moins ceux qui ne prennent pas ce qui ne leur appartient pas, et plus tard le remords n'empêche pas que la dernière pomme ait été mangée. Dans le cas contraire il faudrait s'expliquer alors que les explications n'arrangent rien ni personne, le remords n'arrange rien, lui non plus, ne pas manger la pomme n'arrange rien¹. » Ainsi Gertrude Stein compare, dans *Les guerres que j'ai vues*, l'avancée des êtres vers l'âge adulte avec l'arithmétique implacable de la famine.

Aussi inévitable que l'égoïsme des enfants et les remords qui l'accompagnent, la violence qui engendre la guerre se perpétue et s'en dissocier ne suffit pas. Tels les traumatismes de l'âge tendre, ces pommes mangées resteraient encore plus présentes si personne ne venait à en découvrir l'existence, si personne ne venait obliger quelqu'un, peu importe qui, à

porter le bonnet d'âne du coupable pour qu'on puisse dire que justice est faite alors que l'histoire des pommes persistera tout de même à nous hanter. La guerre et la question, la guerre et la confession, la guerre et les tribunaux sont des couples qu'on ne sépare pas, car la production d'une vérité officielle est un des buts principaux du combat. C'est au nom de ceux et celles qui ne font pas la guerre que le dispositif de l'interrogatoire est employé. Avouer c'est adhérer à son rôle de vaincu sans reste, prendre dans l'histoire la place que l'ennemi veut bien nous accorder.

Les déclarations et les images volées font partie du butin des vainqueurs. Les cartes postales que les protagonistes des *Carabiniers* de Godard envoient du front et ramènent à leurs femmes au moment du retour *sont*, et ne représentent pas, leur conquête de l'espace et du temps. Les spectateurs occupent une position guère enviable dans tout cela : rien ne les innocente et tout les implique.

S'il y a une leçon à tirer de l'ouvrage de Coco Fusco, qui aborde de manière faussement didactique des questions en réalité fort problématiques, c'est bien celle-ci : que le refus ou l'« étrangeté » en tant qu'arguments probants de sa propre innocence ne sont pas des réactions appropriées face à la guerre contemporaine.

On ne peut pas se limiter à tenir un discours moraliste ou politiquement correct, pacifiste ou démocrate, pour refuser la guerre, car justement le conflit par soustraction, les drapeaux blancs ou arc-en-ciel pendus aux fenêtres et les manifestations (peu peuplées par ailleurs ces temps-ci) où on lève des mains propres vers un ciel sourd, tendent à faire entendre que la guerre est justement là où elle a été officiellement déclarée et pas ailleurs. Ce sont autant de gestes de

dissociation plus ou moins passive qui dessinent un ailleurs où la vie serait en discontinuité avec la guerre, éventuellement vierge de conflits et de violences, où les luttes de classe, de race, de sexe et bien d'autres seraient miraculeusement suspendues au nom d'une désirable coexistence pacifique.

On peut faire remonter aux années 1960, à l'époque de la guerre du Vietnam, le désir des artistes de matérialiser au cœur du confort capitaliste les horreurs de la violence militaire, de montrer de manière littérale et simpliste la dialectique qui lie consumérisme et extermination. Appartiennent à cette veine les collages de Martha Rosler, *Bringing the war home* réalisés entre 1967 et 1972, montrant des intérieurs bourgeois hantés par des corps de Vietnamiens moribonds ou des soldats aux aguets derrière les rideaux, et la performance de Chris Burden, *Shoot*, en 1971, au cours de laquelle l'artiste se fit tirer dessus par une personne armée d'un fusil. Burden déclara que sa transformation en cible vivante visait à ramener la guerre du Vietnam plus près des corps de l'artiste et du public.

Coco Fusco va plus loin, d'une certaine manière, et emprunte une piste dangereuse. Elle fait appel à l'équipe Delta pour suivre un cours d'entraînement à la survie, à l'évasion, à la résistance et à la fuite. Les deux jours de cette formation pour travailleurs sous contrat de l'armée américaine sont consacrés aux techniques d'interrogatoire des prisonniers, dans lesquelles Fusco veut étudier la place des femmes et les rapports de pouvoir liés au genre (*gender*). Dans sa performance *A Room of One's Own: Women and Power in New America*, on la voit en treillis, dans une vidéo rappelant les images prises par les caméras de surveillance, partir questionner un acteur/prisonnier, puis revenir sur

scène pour tenir une conférence sur les interrogatoires et la Guerre contre le Terrorisme, illustrée par les visuels qui sont reproduits à la fin de cet ouvrage. Il s'agit des dessins de Dan Turner, dont le graphisme épuré ne peut pas ne pas rappeler les illustrations de modes d'emploi ou d'abécédaires. Unique îlot visuel du livre à proprement parler, ces scénettes, qui reproduisent des moments réels ou possibles de l'interrogatoire d'un prisonnier arabe type, ont un effet étrange sur leurs spectateurs.

Si l'on regarde l'extrait vidéo de la performance sur le site internet de Coco Fusco, on découvre avec surprise que lors de la projection de ces images l'hilarité du public éclate à plusieurs reprises. Le caractère très stéréotypé des personnages (la soldatesse blonde dominatrice et l'arabe au crâne rasé dans la célèbre tunique orange) peut partiellement expliquer ces rires inappropriés. Pourtant, Fusco nous assure qu'elle a eu recours à ces dessins parce que, voulant enquêter sur le rôle de la sexualité féminine comme arme dans la Guerre contre le Terrorisme, elle a « décidé de confectionner un manuel illustrant les tactiques sexuelles auxquelles on sait maintenant qu'ont eu recours les femmes-soldats. Toutes les scènes illustrées ici – nous assure-t-elle – proviennent de témoignages de détenus et de comptes rendus de témoins oculaires ». L'effet comique suscité par la projection de ces figures dérange : Est-ce la liberté de cette pauvre *wonder woman* sadique qui paraît drôle ? Ou est-ce le terroriste arabe terrorisé ramené à un état de soumission tel que même une femme peut l'abuser ? Dans les deux cas, le sexisme ou le racisme apparaissent comme le ressort de ces rires.

Dans *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag part de la même matrice problématique que Coco Fusco dans

Extension du domaine de la femme, soit l'invitation de Virginia Woolf dans *Trois Guinées* à regarder les mêmes photographies de la guerre d'Espagne pour voir si « nous ressentons les mêmes choses ». Certaines formes sont indiscernables : « un cadavre qui pourrait être celui d'un homme ou d'une femme ; il est si mutilé qu'il pourrait tout aussi bien être celui d'un cochon² » ; d'autres sont nettes : les corps sans vie des enfants, la maison éventrée par une bombe. Les mêmes mots d'horreur et de dégoût montent à la bouche de Woolf et de son interlocuteur masculin, même si à la lumière des pages qui suivent ce ressenti commun paraîtra un terrain peu solide pour établir une alliance contre la guerre. L'impossibilité de s'accorder sur une action commune à partir d'une image, de fonder donc des actes sur la base d'une sensibilité partagée semble atteindre son paroxysme après la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque se vérifie dans le cinéma ce que Deleuze appelle la crise du lien sensori-moteur, qui entraîne la crise de l'image-action. Les illusions, « même les plus saines », tombent ; « nous ne croyons plus guère – écrit Deleuze – qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier³ ». La pensée doit systématiquement infiltrer le tissu des évidences émotionnelles qui paraissent tout à coup éclatées et aplaties, incapables à soutenir une narration⁴. Une inflation a eu lieu dans l'économie des images et leur valeur a chuté, moralement elles deviennent progressivement inutilisables, en tant que document historique elles sont soupçonnées d'inauthenticité ; depuis lors, le monde militant fuit les caméras et casse les appareils photo en se réfugiant dans un iconoclasme primaire.

Fusco relate dans *Extension du domaine de la femme* l'histoire d'un homme qui avait fait son service militaire au

Département de la Défense pendant la guerre du Vietnam et qui, étant archiviste, avait été soumis au visionnage de nombreuses images de vietnamiens grièvement blessés dont certaines, pas officielles et rapportées par des soldats, figuraient des têtes aux bouches remplies d'organes génitaux arrachés. Cet homme avait souffert par la suite d'une sévère dépression, mais, écrit-elle, « on croit ne plus du tout courir ce risque de nos jours ».

Sontag, tout comme Fusco, semble croire que le dessin et la peinture ne sont pas victimes de la même dévalorisation et, dans la mesure où ils n'aspirent aucunement à la reproduction fidèle du réel, qu'ils gardent intacte leur vertu de transmission émotionnelle.

« Que les atrocités perpétrées par les soldats français en Espagne – écrit-elle – ne soient pas exactement de même nature que ce qui est décrit – la victime, mettons, n'est pas tout à fait ressemblante, ou cela ne s'est pas passé près d'un arbre – ne suffit pas à discréditer *Les Désastres de la guerre*. Les images de Goya opèrent une synthèse. Elles déclarent : “Des choses *de cette nature* se sont produites”⁵. » Et le pouvoir de ces atrocités illustrées devrait être plus fort que celui des photographies, car elles seraient libérées d'une aspiration documentaire mensongère et ne seraient jamais enchaînées à leur fonction policière de preuve. Plus loin, Sontag regrette que même à l'ère des cybermodèles, l'esprit soit encore perçu comme un théâtre de la mémoire au sein duquel nous installons des images qui rendent le souvenir possible. « Le problème – écrit-elle – n'est pas qu'on se souvienne grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvienne que des photographies⁶ ».

Voici pourquoi sans doute Fusco ressent le besoin de performer, de rejouer la réalité obscène de l'interrogatoire, de mettre son corps habillé en tenue militaire face au public de l'art contemporain en incarnant la tortionnaire, et de montrer ces illustrations puérides au lieu de fouiller dans les coupures de journaux et de se servir des archives. Les dessins apparaissent alors comme des étapes à suivre, comme une reproduction par un autre médium du contenu des témoignages et aussi bien comme une matrice d'actions possibles à répéter.

À l'origine de cet exercice conceptuel et performatif se trouve sans doute l'inquiétude suscitée par les documents de la guerre en Irak, par leur rareté et par leur nature même. Fusco en décrit la qualité « insidieusement intime ». Trop d'encre a déjà été versé sur les photographies montrant Lynndie England en train de tenir en laisse un détenu et Sabrina Harman sourire à côté du cadavre d'un prisonnier. Le caractère insoutenable de ces images vient du sentiment qu'elles suscitent chez le spectateur d'être le voyeur d'une disgrâce, mêlé au pressentiment qu'il doit s'agir ici seulement du sommet émergé de l'iceberg. Cet iceberg est ce qui est repéré en négatif par l'artiste, il est ce dont aucune image ne subsiste : les interrogatoires. Ces zones grises se trouvent au cœur de la loi et en même temps complètement en dehors d'elle, et c'est là précisément que les êtres deviennent de purs corps sur lesquels le pouvoir peut inscrire sa vérité.

La *vie nue* est ce qui est sciemment produit par les gouvernements à des moments précis de leur histoire, c'est une vie qu'on peut faire vivre ou laisser mourir, qui a perdu, avec

ses droits, sa possibilité de mettre à distance son corps par le langage, dont la parole n'a plus de pouvoir et les actions sont contrôlées. Cette vie est l'habitante de l'état d'exception, et elle a proliféré depuis le Patriot Act américain et le tournant « sécuritaire » de plusieurs gouvernements européens. Michel Foucault en avait tracé une cartographie que Giorgio Agamben a prolongée, notamment dans la trilogie *Homo Sacer, Ce qui reste d'Auschwitz* et *État d'exception*.

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben affirme qu'il existe une consistance non juridique de la vérité qui réside « dans tout ce qui porte une action humaine au-delà du droit, la soustrait radicalement au Procès⁷ », ce type de vérité ne pouvant être subsumé sous le droit, et en entraînant fatalement la ruine⁸. Dans ces généalogies du pouvoir qui questionnent ses épisodes les plus tragiques et qui relisent aussi le xx^e siècle comme le moment où apparaissent au grand jour les dysfonctionnements les plus graves de la machine gouvernementale, Agamben explore les racines du politique, la manière dont le pouvoir aborde le vivant doté de langage, en le mutilant, en le contrôlant ou en le faisant taire. La question du biologique comme arme déshumanisante est récurrente dans la trilogie d'Agamben, et le biopouvoir s'y révèle comme étant ce qui transforme au moyen de plusieurs techniques des êtres de langage et de désir en vies à administrer, en population, en singularités quelconques acculées au pire.

La tendance aberrante, dont se plaint Fusco, à associer les fantasmes sadomasochistes et les images d'Abou Ghraïb, suscitée notamment par la présence de chargés d'interrogatoire de sexe féminin, repose sur un malentendu général : ces corps torturés ne sont plus ni objets ni sujets

de désir, car ils ne peuvent jamais dire « non c'est non », ils sont à leur tour des vies nues. Dans ce contexte, le sexe ne saurait intervenir autrement que comme une des variantes de l'oppression, car la situation est « inérotisable ». Que le Pentagone ait donné l'ordre de mettre en œuvre la torture sexuelle, cela ne devrait pas être perçu comme un scandale moral mais juste comme une optimisation des nouveaux effectifs, autrement dit les soldats femmes.

On parle de « théâtres de guerre », et il y a bien une dimension proprement théâtrale dans la mise en scène et dans les poses prises par les soldats et les prisonniers dans les centres de détention devant les objectifs des caméras et, on s'en doute, loin de ceux-ci. Le rôle des femmes y est exemplaire : d'après les directives du Pentagone, pour les molestations sexuelles elles doivent « jouer » la femme, incarner le stéréotype nouveau et horripilant de la dominatrice occidentale émancipée par un capitalisme amoral. Il y a des étapes à suivre dans le détail pour pouvoir devenir un militaire chargé d'interrogatoire, il n'est jamais question de se laisser aller à ses instincts sadiques. Dans son cours, Fusco découvre la nécessité de maîtriser parfaitement les émotions et de développer un grand professionnalisme dans l'usage des techniques psychologiques pour que l'exercice porte ses fruits. Les implorations, les pertes de contrôle des prisonniers, les hurlements et leur désarroi ne surviennent pas comme des accidents causés par des bavures occasionnelles, mais comme des effets rationnellement planifiés, conformes à un seuil de peine étudié et calibré pour la situation. Fusco analyse les subterfuges du gouvernement américain pour ne pas qu'on appelle torture ce qui l'est de fait, et, dans ce glissement sémantique, torturer devient le

moyen qu'on exerce sur les corps pour réduire sur un mode légal la marge de ce qui nous est inconnu, pour assouvir notre volonté de savoir par tous les moyens.

Dans son cours de 1976 publié sous le titre « Il faut défendre la société », Michel Foucault analysait la loi et l'État dans une perspective opposée à celle de la souveraineté. En retournant le principe de Clausewitz, Foucault affirmait que la politique c'est la guerre continuée par d'autres moyens, et dans une déconstruction admirable de la généalogie du pouvoir légitime, il se mettait en quête du « sang qui a séché dans les codes⁹ ». « La loi – d'après Foucault – n'est pas pacification, car sous la loi la guerre continue à faire rage à l'intérieur de tous les mécanismes de pouvoir, même les plus réguliers. C'est la guerre qui est le moteur des institutions et de l'ordre : la paix, dans le moindre de ses rouages, fait sourdement la guerre (...), un front de bataille traverse la société tout entière, continûment et en permanence, et c'est un front de bataille qui place chacun de nous dans un camp ou dans un autre. Il n'y a pas de sujet neutre¹⁰. » Dans cette conception, le sujet est le résultat des rapports de force et de domination auxquels il est assujéti et contre lesquels il peut à tout moment s'insurger. Par une analyse lumineuse et célèbre, Foucault nous accompagne à travers les méandres du XIX^e siècle dans lesquels prit forme l'idée de la guerre des races. Faute de pouvoir reparcourir ici tout son raisonnement, nous devons nous contenter d'en extraire des bribes précieuses. Dans ce système guerrier dont nous avons hérité et qui prétend faire la guerre pour le bien des populations gouvernées, et non pas dans un but explicite de conquête et de domination de l'Autre, les ennemis à

supprimer sont des ennemis au sens biologique du terme, et non pas des adversaires au sens politique, « ce sont les dangers, externes ou internes par rapport à la population et pour la population ». Et c'est ce danger qui donne à l'État le droit de tuer – dont il ne dispose pas en temps normal –, autrement dit de faire la guerre. Le pouvoir qui s'occupe de ses sujets pour qu'ils soient plus sûrs, plus productifs et plus nombreux porte chez Foucault le nom de *biopouvoir* et mène la guerre contre « la race d'en face » pour mieux nous protéger ; ce pouvoir est aussi le même qui fait du corps de l'individu son centre d'application et qui approche la sexualité comme un espace à discipliner, à contenir, à rectifier. Il est facile de relever les ressemblances entre cette conception du gouvernement et de la guerre et la vague de racisme anti-arabe qui a accompagné les derniers conflits en Afghanistan et en Irak menés contre « l'axe du mal » et au nom de la sécurité des populations. Cette guerre extérieure s'est doublée par ailleurs d'une guerre interne qui a instauré un véritable état d'exception à l'intérieur des États occidentaux et qui a visé les mouvements politiques d'opposition et les populations défavorisées.

L'analyse mériterait d'être plus subtile, mais ce qui nous intéresse dans le contexte de l'ouvrage de Coco Fusco c'est d'un côté la continuité que Foucault souligne entre la guerre et la paix, et de l'autre la présence de l'élément biologique et du dispositif de sexualité au cœur de cette politique de la guerre.

Revenons donc à *Extension du domaine de la femme* ; il s'agit d'une lettre que Fusco adresse à Virginia Woolf. Dans *Trois guinées*, Woolf répondait à la question qu'un célèbre avocat

lui avait posée en 1935 : que peuvent les femmes pour empêcher la guerre ? La réponse lui parvint sous la forme de cette lettre ouverte, longue, fastidieuse, pleine de digressions et d'anecdotes historiques, de détours par des biographies plus ou moins obscures, par des aspects divers de la vie matérielle. Réponse insupportable, aussi insupportable que la vie d'une femme en 1938 ou auparavant, insoutenable de pertinence et de précision dans l'analyse des racines de l'oppression féminine. Fusco s'adresse à Virginia Woolf en regrettant de ne pas pouvoir trouver pour elle-même l'agilité d'expression que l'exclusion des femmes de la guerre (et d'une bonne partie de la société), et donc leur extériorité à celle-ci, pouvaient octroyer à une écrivaine en 1938. Aujourd'hui, Fusco rappelle dans une liste douloureuse à quel point les femmes impliquées dans des postes de responsabilité du gouvernement américain ont été complices des guerres en Irak et en Afghanistan, et elle doute qu'on puisse appliquer cette fois la clause de suspension de complicité avec le monde militaire sous toutes ses formes telle que Woolf la recommandait aux femmes pour qu'elles se préservent d'un esclavage et d'une souillure supplémentaires.

Mais ce n'est pas seulement l'extériorité que Woolf examine comme étant à la fois la source du problème des femmes et sa solution potentielle, c'est une intériorité qu'elle convoque aussi. Cette intériorité est justement celle de la *guerre intestinale* entre les hommes et les femmes, celle des rapports sociaux qu'elle décrit avec une ironie décapante et qu'elle synthétise vers la fin de l'ouvrage par l'image d'un frère et d'une sœur qui, bien que s'étant aimé tendrement dans la vie privée, se voient séparés dans la société qui impose à la place de l'homme « un mâle monstrueux, à la

voix tonitruante, au poing dur, qui d'une façon puérile inscrit sur le sol des signes à la craie, ces lignes de démarcation mystiques entre lesquelles sont fixés, rigides, séparés, artificiels, les êtres humains. Ces lieux où paré d'or et de pourpre, décoré de plumes comme un sauvage, il poursuit ses rites mystiques et jouit des plaisirs suspects du pouvoir et de la domination¹¹ ». Dans cette caricature efficace, Virginia Woolf parle moins de l'exclusion des femmes « des nombreuses sociétés dont est composée » la société des hommes, que de leur *inclusion*. Le projet de fonder la Société des Marginales, qui doit travailler du dehors de la société mais en relation avec celle-ci, s'appuie sur l'organisation d'actions de refus très directes, tel que le refus de fabriquer des munitions et de soigner les blessés. Des sortes de grèves, si l'on veut, qui feraient émerger un travail autrement souterrain et souvent non payé. Pour mener cette grève active, Woolf suggère que les femmes n'incitent plus leurs frères à se battre mais qu'elles ne les en dissuadent pas non plus, qu'elles gardent une attitude *d'indifférence totale*. Une grève du sentiment et de l'empathie, donc une grève de l'humanité compatissante qui serait depuis toujours le monopole du sexe faible – ce que l'on pourrait aussi nommer, à défaut de termes plus précis, une *grève humaine*, fort semblable d'ailleurs à l'apathie du Bartleby de Melville qui « préférerait ne pas »¹².

L'« étrangeté » qui préexiste à cette indifférence, et qui en ressortira accrue, est la clé de l'analyse de Virginia Woolf portant sur les *droits* des femmes de son époque et notamment sur la citoyenneté, qui est la première racine du patriotisme et, cela va sans dire, du racisme. « Que signifie le mot "pays" pour moi l'étrangère ? », demande la sœur devenue indifférente. « En tant que femme – dit-elle – je n'ai pas de

pays. En tant que femme je ne désire aucun pays. Mon pays à moi, femme, c'est le monde entier », et si le frère « prétend se battre pour protéger l'Angleterre, pour l'empêcher d'être gouvernée par des étrangers, elle se dira qu'il n'existe pour elle pas "d'étrangers"¹³ ». Bien entendu, la position de Woolf se base sur des faits concrets qui se sont partiellement transformés depuis, comme les législations sur la nationalité des femmes et sur leurs droits à la possession de biens matériels. Mais de ce scepticisme vis-à-vis du droit, de cette simplicité à repérer la parenté entre la loi, le nationalisme et la guerre, elle tire une hypothèse qui reste passionnante, qui est celle du refus de la collaboration avec le pouvoir (qu'il soit mâle ou femelle).

Nous retrouvons des termes très proches de ceux employés par Virginia Woolf sous la plume de Walter Benjamin, dans le texte de 1920 intitulé *Critique de la violence*, où il exprimait une conception singulière de la grève comme intervalle pendant lequel les ouvriers s'octroient la possibilité de devenir étrangers, indifférents à leur patron. « Les travailleurs organisés – écrivait Benjamin – sont aujourd'hui, à côté des États, le seul sujet de droit qui possède un droit à la violence. À cette conception on peut objecter sans doute qu'une suspension de l'activité, une non-action, telle qu'est bien la grève en fin de compte, ne doit pas être appelée violence (...). Certes, la suspension d'une activité, ou d'un service, lorsqu'elle équivaut seulement à une "rupture de relations", peut être un simple moyen, dépourvu de violence. Et de même que, selon la conception de l'État (ou du droit), ce qui est concédé aux travailleurs dans le droit de grève est moins un droit à la violence qu'un droit de se soustraire à celle que

l'employeur exercerait indirectement contre eux, il peut y avoir ici ou là, sans doute, un cas de grève correspondant à cette perspective qui soit simplement une manière de se "détourner" de l'employeur et de lui devenir "étranger"¹⁴. »

Chez Benjamin, la grève a pour fonction d'instaurer un espace-temps de suspension où le rapport de force constitutif de l'oppression et de la subjectivité du travailleur est mis à distance. Pendant la grève, il n'y a plus de travailleurs et plus de patrons car le travailleur travaille, pour ainsi dire, à fabriquer un espace d'« étrangeté » qui lui fait miroiter une image de son passé récent (la violence de l'exploitation subie) et d'un futur possible (de meilleures conditions de vie) à la lumière d'un présent où il n'est plus lui-même car il s'est installé dans cette césure qui le rend *étranger* à ses contraintes. Le procédé technique de l'interruption, la production d'une grève qui fonctionne comme un intervalle générateur d'« étrangeté », est selon Benjamin une affaire de sortie non seulement du corporatisme mais de sa propre subjectivité. Le vrai changement est un changement de subjectivation qui se produit lors de ce moment d'arrêt spécifique qui engendre l'« étrangeté », par la suspension d'un service, par l'extraction d'un rapport social et humain qui enchaînait le sujet à des réactions obligées. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la figure de l'étranger vient à recouper celle de l'opposant politique, de l'insurgé, comme c'est clairement exprimé dans une phrase de Benjamin tirée de ses commentaires sur les poèmes de Brecht : « Quiconque se bat pour la classe exploitée dans son propre pays un immigré¹⁵. »

La grève, que Benjamin refuse d'appeler « violence », fait partie de ces rapports de guerre qui traversent la société, de ces rapports de guerre qui passent à travers les corps et

les subjectivations auxquelles ils sont soumis. Ce que cette étrangeté libératrice a en commun avec celle de la Société des Marginales de Virginia Woolf est d'être à la fois le moyen et la fin de la lutte, d'être à partir du moment même où elle est déclarée un espace de liberté et d'amélioration des relations et du réel. Ce refus du joug de l'exploitation libre à la fois le patron et l'ouvrier, l'homme et la femme : « Plus jamais vous ne seriez – promet Woolf à l'homme qui vivrait dans la société où les femmes sont libres et respectées – le visiteur du samedi, l'albatros rejeté par la société, l'homme implorant la sympathie telle une drogue, l'esclave du travail aplati, suppliant d'être regonflé¹⁶. » Mais c'est uniquement en prenant pour leviers l'absence de droits et de reconnaissance qu'une telle révolution copernicienne pourrait s'accomplir, et jamais par le passage de l'exploité du côté de l'exploiteur. Dans la situation de domination que nous vivons à présent, les femmes, en tant que sujets potentiellement porteurs de pratiques de liberté, sont absentes ou presque de la scène politique. Le gouvernement Sarkozy a été exemplaire dans son usage médiatique de femmes issues de minorités ethniques pour mettre en œuvre des politiques plus dures que celles de ses prédécesseurs. Cela n'enlève rien à l'actualité et à l'intelligence de la proposition de Virginia Woolf, qui est – au contraire – celle de s'abstenir de rallier le pire, d'y rester si résolument étrangères que notre « étrangeté » finira par contaminer les autres, et de déplacer ainsi l'idéal discutable de la chasteté corporelle sur le plan de la chasteté professionnelle ; gagner sa vie pour être indépendantes, mais faire chaque travail comme l'étrangère qui se doit de rendre la cité du monde habitable : aller au travail comme on fait la grève, faire du travail une forme active de grève.

Dans sa conférence « Notre avenir féministe¹⁷ », Coco Fusco tombe dans un sarcasme dont il est facile de repérer les motifs, mais qui enlève, d'après nous, de la force à son argumentaire. En tant qu'artiste femme et militante qui travaille à partir des contradictions les plus criantes de la société contemporaine, jusqu'à les expérimenter sur sa propre peau en participant à un cours pour devenir chargé d'interrogatoire, Fusco n'a pas besoin, nous semble-t-il, de ressortir les analogies somme toute banales entre guerre et *business*, guerre et marché de l'art. Les arguments qu'elle pourrait déployer contre l'hostilité manifeste des institutions à l'encontre des valeurs féministes promulguées par certaines œuvres pourraient être à la fois moins résignés et plus mordants.

Rappeler au public du monde de l'art des évidences telles que « la paix fait sourdement la guerre » et « il n'y a pas de sujet neutre », ou qu'en tant qu'artiste, commissaire d'exposition ou collectionneur, nous ne sommes pas à l'abri du conflit, que nous vivons dans un état d'exception devenu la règle, que nous avons chacun et chacune des ennemis, que nous faisons tous partie d'une race, d'un sexe, d'une classe et que les espaces pour suspendre ces déterminations oppressantes sont à construire tous les jours et à protéger de toutes nos forces – voilà qui serait sans doute plus difficile mais plus approprié. Le vrai problème du féminisme, c'est à la fois la racine de notre liberté et les circonstances dans lesquelles nous pouvons l'exercer. Si l'appareil juridique qui excluait les femmes jusqu'à hier se met désormais à les protéger tout en gardant son édifice inchangé, le scepticisme est bien l'attitude à afficher vis-à-vis d'un tel « progrès ».

En 1987, un collectif italien nommé La librairie des femmes de Milan sortait une publication écrite à plusieurs mains par des groupes de femmes engagées dans l'alphabétisation, dans la défense juridique et dans d'autres activités militantes. Le titre de cet ouvrage est *Ne crois pas avoir de droits : la génération de la liberté féminine dans l'idée et les événements d'un groupe de femmes*. Il renvoie à une phrase des *Cahiers* de Simone Weil qui affirme qu'il y a « une mauvaise manière de croire avoir des droits et une mauvaise manière de croire ne pas en avoir ». Dans ce livre de femmes, collage et herbier d'expériences sauvages, on retrouve toutes les problématiques qui concernent la vie des femmes en tant que corps pris dans un système de signification qui les exclut tout en les exploitant. La vérité peut-être la plus troublante qui en ressort est une objection forte au progrès et notamment à ce qui était déjà là au début de l'émancipation féminine. « S'il est vrai – écrivaient-elles – (...) que la pasteurisation du lait a contribué à donner la liberté aux femmes plus que la lutte des suffragettes, il faut faire en sorte que cela ne soit plus vrai. D'où vient-elle cette liberté qui m'est livrée dans une bouteille de lait pasteurisé ? Quelles racines a-t-elle la fleur qui m'est offerte en signe de civilisation supérieure ? Qui suis-je si ma liberté tient à cette bouteille, à cette fleur qu'on m'a mise à la main ?¹⁸ » De la fragilité du pacte social entre les femmes et les hommes, il résulte que ce qui peut être reçu comme un don émancipateur se transforme en piège en attachant la destinataire du don à une nouvelle servitude, moins apparente et plus insidieuse, pour la dénonciation de laquelle les mots nous manquent encore.

La très grande force du capitalisme, dont nous pouvons retrouver les effets dans différentes régions du monde de

l'art, est de camoufler ces traits tracés à la craie dont Virginia Woolf parle si bien, d'effacer toutes les lignes de partage qui d'être illisibles n'en restent pas moins douloureuses dans le corps de chacun, comme des histoires en attente d'être racontées.

C'est dans cette perspective qu'on peut lire ce qui suit, espérons-le avec plaisir : l'histoire de cette étrangère partie apprendre des hommes chargés d'interroger les prisonniers et de dresser les soldats les pourquoi de la torture et les raisons pour lesquelles d'autres femmes s'y sont perdues, d'autres femmes qui à leur manière ne cherchaient peut-être qu'à gagner leur vie.

Notes

* Claire Fontaine est un collectif d'artistes fondé en 2004. Sa pratique peut être décrite comme un questionnement ouvert de l'impuissance politique et de la crise de la singularité qui semblent caractériser l'art contemporain aujourd'hui.

1. Gertrude Stein, *Les guerres que j'ai vues*, Éditions du Rocher, Monaco, 2002, p. 19.

2. Virginia Woolf, *Trois Guinées*, Éditions des Femmes, Paris, 1978, p. 41.

3. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 278.

4. Deleuze donne une série d'explications à ce phénomène : « La crise qui a secoué l'image-action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres plus intérieures à l'art en particulier. On citerait pêle-mêle : la guerre et ses suites, le vacillement du "rêve américain" sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des

minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres... », *Ibid.*

5. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois, Paris, 2003, p. 55.

6. *Ibid.*, p. 97.

7. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris, 1999, pp. 18-19.

8. *Ibid.*, p. 22. Agamben parle ici de la situation très spécifique des camps d'extermination de la Seconde Guerre mondiale et de la position du rescapé, paradoxale d'un point de vue humain, moral et juridique. Mais ce paradigme lui sert d'exemple extrême de ce à quoi le droit et la guerre, pôles fondateurs de notre société, peuvent mener.

9. Michel Foucault, « Il faut défendre la société », Gallimard-Seuil, Paris, 1997, p. 48.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 191.

12. Une première formulation du concept de grève humaine se trouve dans l'article intitulé « Echographie d'une puissance » paru dans *Tiqqun 2* en 2001 qui peut être lu à l'adresse suivante : <http://www.tiqqun.info/>.

13. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 196.

14. Walter Benjamin, *Œuvres*, vol. 1, Gallimard, Paris, 2000, p. 216.

15. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Paris, 2003, p. 97.

16. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 200.

17. Prononcée en janvier 2007 dans le cadre d'un symposium sur « l'avenir du féminisme » organisé par le Musée d'Art Moderne (MOMA) de New York.

18. La libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti, la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Rosenber et Sellier, Turin, 1987, p. 179.