

Ces femmes-machines de guerre

Inch'Allah, d'Anaïs Barbeau-Lavalette, Québec, 101 min.

Rebelle, de Kim Nguyen, Québec, 90 min.

Laurence Pelletier

Number 247, Winter 2014

Féministes ? Féministes !

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71102ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, L. (2014). Ces femmes-machines de guerre / *Inch'Allah*, d'Anaïs Barbeau-Lavalette, Québec, 101 min. / *Rebelle*, de Kim Nguyen, Québec, 90 min. *Spirale*, (247), 44–46.

jeunes militantes qui, par ailleurs, ouvrent grandes leurs portes aux personnes transgenres, transsexuelles, intersexuées, de même qu'aux femmes altérisées (immigrantes, travailleuses du sexe).

Plus de quarante ans après la Commission Bird, point de départ du documentaire *Statu Quo*, les jeunes féministes militantes sont appelées à faire le point. Nous connaissons les gains qu'ont permis les différents mouvements féministes qui se sont succédé ou qui ont coexisté au cours des dernières décennies au Canada. Il semble toutefois que certains acquis soient encore bien fragiles. Les jeunes féministes demeurent attentives aux reculs qu'accusent actuellement les droits fondamentaux des femmes. L'appel qu'elles lancent est clair : « *Rise, RebELLEs, rise.* » Ce que nous avons conquis de haute

lutte en un siècle peut nous être retiré plus facilement qu'il n'y paraît si nous n'y prenons garde. ⊥

1. En témoignent les réactions anti-féministes qui se multiplient dans les dernières années à mesure que les féministes s'expriment ouvertement sur les problématiques qui concernent la condition des femmes (Francis Dupuis-Déri, *Quand l'antiféminisme cible les féministes. Actions, attaques et violences contre le mouvement des femmes*, Montréal, L'R des centres de femmes du Québec, 2013).
2. <http://www.cfc-swc.gc.ca/rc-cr/pub/violence-canada-fra.pdf>
3. <http://rebelles.org/wp-content/uploads/2013/06/Manifesto-Manifeste-bilingual-version-2.pdf>
4. Notons à cet effet que le gouvernement Harper a annoncé récemment qu'il n'ouvrirait pas d'enquête publique sur le cas des 600 filles et femmes autochtones assassinées ou portées disparues, contrairement à ce qui avait été recommandé par le Conseil des droits de l'homme des Nations Unies. Voir : Manon Cornéliier, « Qu'elles attendent », *Le Devoir*, 21 septembre 2013 (en ligne : <http://www.ledevoir.com/politique/canada/388044/qu-elles-attendent>).

Ces femmes-machines de guerre



PAR LAURENCE PELLETIER

INCH'ALLAH
d'Anaïs Barbeau-Lavalette
Québec, 101 min.

REBELLE
de Kim Nguyen
Québec, 90 min.

Le visage des guerres modernes, qui nous hante depuis le début du XXI^e siècle, est celui des femmes : des femmes qui torturent, des femmes qui tuent. C'est ce qu'affirme Kelly Oliver dans son article « *Women: The Secret Weapon of Modern Warfare* ». En invoquant les attentats-suicides exécutés par des femmes palestiniennes, la capture et le secours de la soldate Jessica Lynch ou encore les images choquantes de séances de torture perpétrées par les soldates Lynndie England et Sabrina Harman à la prison d'Abu Ghraib, Oliver veut envisager les femmes, leur corps, leur sexualité ou encore leur image médiatisée comme les armes des guerres modernes.

Inch'Allah, d'Anaïs Barbeau-Lavalette, et *Rebelle*, de Kim Nguyen, nous montrent les visages des guerres modernes, ces visages de femmes, des femmes soldates, des femmes médecins, des femmes kamikazes, mères, filles, conjointes,

amies. Le réalisateur et la réalisatrice en ont fait les protagonistes de leur film. Ce choix n'est pas anodin et en reliant ces deux films, en les superposant, je veux ouvrir un espace de réflexion sur le rôle accordé aux femmes dans le contexte de la représentation des conflits armés. En suivant l'intuition de Kelly Oliver, j'aimerais penser les femmes de *Inch'Allah* et de *Rebelle* comme des machines de guerre. Dans les deux cas, nous sommes en présence de corps, des corps investis politiquement et dont la mobilité est définie par l'espace circonscrit par l'état de guerre. Ces corps y circulent, obéissent (ou pas) au trajet suggéré par ces espaces. Se crée alors, à l'intérieur des deux longs-métrages, quelque chose comme une topographie féminine : par la mise en mouvement de leurs corps, les protagonistes de *Inch'Allah* et de *Rebelle* deviennent des machines de guerre et par leurs déplacements, elles représentent et figurent tantôt l'oppression du régime de guerre, tantôt la résistance à ce dernier.

TECHNOLOGIE DES CORPS

L'organisation spatiale modélisée par l'état militaire est un phénomène qu'a étudié Michel Foucault dans *Surveiller et punir* à travers la notion de *quadrillage* : l'apparition des états militaires au XVII^e siècle a entraîné une schématisation et une division de l'espace qui vise la disciplinarisation des individus. Les corps, comme autant de fragments d'espace, doivent être bien répartis et rendus maîtrisables, fonctionnels et utiles ; ils doivent devenir, en quelque sorte, des machines.

Les corps de *Inch'Allah* sont ceux de Chloé, Ava et Rand. Chloé, jeune femme québécoise, obstétricienne, vit en Israël et travaille dans une clinique de naissance en Cisjordanie dans un camp de réfugié(e)s palestinien(ne)s. Tous les jours, elle quitte son appartement, passe le *checkpoint* où son amie Ava, une soldate israélienne, fait le contrôle, puis se rend à la clinique. Elle y soigne des femmes enceintes : parmi elles, il y a Rand, avec qui elle s'est liée d'amitié. Chloé fait le lien entre ces deux femmes, un lien qui s'effrite en même temps que le conflit entre les deux états s'aggrave, un lien qui cède définitivement avec le sacrifice de Rand.

Rebelle nous présente l'histoire de Komona, une jeune Congolaise de 12 ans, qui est enlevée par une armée de guerriers rebelles lesquels, après l'avoir forcée à tuer ses propres parents, l'entraînent avec eux pour en faire un enfant-soldat. Elle les suit à travers la forêt et les camps de rebelles. Entre fuites et enlèvements, elle réussit enfin à s'échapper, avec en elle l'enfant du capitaine qui l'a violée. En route vers son village natal, où elle compte enterrer les restes de ses parents, elle donne naissance dans sa pirogue. C'est depuis ses 14 ans qu'elle raconte son histoire, destinée à cet enfant dont l'existence est portée par le récit.

Les métiers, les occupations, les fonctions de ces femmes sont d'une importance primordiale pour la compréhension des personnages et de l'implication de leurs corps en temps de guerre. *Inch'Allah* nous présente Chloé soignant les corps, les touchant, les mettant au monde. Elle participe d'un biopouvoir qui vise à produire du vivant, produire du corps, le réguler, le rendre fonctionnel. Dans un conflit armé, cet aspect prend une signification toute particulière. Sa clinique est un lieu de contrôle, de gestion et de surveillance. Lorsque le soldat israélien débarque pour une inspection, Rand, qui se trouve sur la table d'examen, lui demande d'un ton à la fois offensé et défiant : « *Vous voulez examiner l'échographie? Le bébé est peut-être armé!* » et le frère de cette dernière, en regardant à son tour l'échographie du bébé, insiste sur cette image : « *Une arme de destruction massive palestinienne* ». Autant d'allusions qui font du simple corps, de la « *vie nue* » comme le formulerait Giorgio Agamben, un lieu du politique. Ava, soldate enrôlée de force, fusil au bras, rappelle et nous renvoie à la vulnérabilité, à la docilité de nos corps : celui qui passe le contrôle, se met en ligne pour les interrogatoires, celui qui revêt l'uniforme, qui prend sa place, qui en brusque un autre s'il le faut. De la même manière, dans *Rebelle*, Komona, la fille, l'enfant, nous montre la malléabilité d'un corps investi et qui se plie au système guerrier. Combien est évocatrice la toute première incursion en forêt, durant laquelle les enfants enfilent leurs uniformes (des bottes de caoutchouc) et se saisissent de leur

arme : « *Prends. C'est comme ton père, comme ta mère. Respectez vos armes comme vos nouveaux papas et mamans* », leur dit l'un des guerriers. Komona doit faire corps avec l'arme et s'y soumettre ; il n'y a plus de distinction possible entre elle et son fusil, ils sont à présent liés.

DU CORPS AU MOUVEMENT, DU CORPS EN MOUVEMENT

D'emblée, la fonction exigée par leur emploi ou leurs occupations font des protagonistes (et donc aussi de leur corps) les instruments de l'état de guerre. Ces femmes sont des machines, travaillées, assemblées, entraînées pour donner la vie et la retirer.

Or le récit n'est pas défini par leur fonction. C'est-à-dire que nous ne nous interrogeons pas sur ce que va faire Chloé en tant qu'obstétricienne, ni sur ce que feront Ava ou Komona en tant que soldates. L'histoire de ces films ne repose pas sur ce que ces femmes feront avec les capacités et le pouvoir que leur octroient leurs fonctions, comme dans tant d'histoires de guerre où l'accent est mis sur chaque geste du soldat, sur l'ingéniosité et la témérité du guerrier, sur l'action, donc, plutôt que sur les relations et les rapports de force responsables de l'avoironnement. Dans *Inch'Allah* et *Rebelle*, au contraire, ce sont les rapports de force, de domination, de contrainte et de résistance qui fondent le récit.

Les deux films privilégient la caméra-épaule, qui se tient près des visages, regarde par-dessus les épaules des protagonistes, bouge avec eux, suit les mouvements de leur corps. Elle installe d'emblée un point de vue subjectif sur les lieux — le point de vue des protagonistes, ou bien le nôtre —, et met ainsi en valeur l'aspect incarné, incorporé du déplacement. Les endroits représentés — la forêt, la maison, la clinique, la ruelle, le *checkpoint* — n'agissent pas à titre de simple décor, ne servent pas le déroulement de l'action et ne s'offrent pas à la contemplation des personnages/spectateurs. À l'exception de plans impressionnants du mur (la barrière de séparation israélienne), dans *Inch'Allah*, ils sont à peine contenus dans le cadre, n'apparaissent que de manière floue ou fragmentaire dans le champ. Ces endroits tirent plutôt leur importance du fait qu'ils sont des relais, des points temporaires et stratégiques placés sur le parcours des personnages. Dans cette optique, ce sont les rôles de ces femmes qui servent à situer leur corps dans l'espace et qui en retour nous rapportent à des lieux, à la place qu'elles occupent ; ce qui compte, c'est la manière dont elles se déplacent.

Dans *Inch'Allah*, Chloé assure la liaison entre Ava et Rand, entre l'Israélienne et la Palestinienne. Elle parcourt le circuit de la ségrégation, nous amène avec elle à constater les entraves et les contraintes territoriales. Se soustrayant à ce que commande le mur, parce qu'elle est médecin et/ou parce qu'elle est étrangère — « *Tu vas où tu veux, quand tu veux. Tous les côtés c'est comme aucun côté* » — elle relie les deux amies, de l'appartement de l'une à la maison de l'autre, en apportant par exemple à Rand le rouge à lèvres d'Ava, qu'elles finissent par porter toutes les deux. Elle nous présente, chemin faisant, le lieu d'une détresse et d'un espoir partagés. Toutefois, ses pérégrinations nous montrent aussi l'impasse,

là où la femme n'a plus que son corps pour s'en sortir. Rand, qui a perdu son mari et son bébé, blâme Chloé de n'avoir pas pu faire passer ce dernier au *checkpoint* et le sauver. Elle se retrouve dévalorisée : « *Si tu étais arrivée plus tôt, il ne serait pas mort ; je ne serais pas devenue un rat si t'étais arrivée plus tôt* ». Ni épouse, ni mère, il ne reste plus à Rand, à cette femme, que le rôle de martyre. Passant un sac à dos piégé du côté israélien, Chloé aide Rand à devenir une arme, une machine de cette guerre. « *Personne ne m'enlèvera plus le droit d'exister. Je ne suis pas un mur, et je ne suis pas une pierre* », murmure la voix de Rand à la fin du film, alors que nous voyons sur des affiches le visage de la sacrifiée. Elle ramène ainsi le mur, et l'immobilisme qu'il impose, à la mort.

Le déploiement du film *Rebelle* suit quant à lui les déplacements de Komona. Enlevée de son village, elle est condamnée à une vie nomade dans les forêts. Le parcours que lui imposent les rebelles est rythmé de meurtres et de viols et dans ce mouvement, son corps est doublement investi par la violence : il assène et il subit. Komona réussit pourtant à conjurer la fatalité par la fugue. Elle devient une figure de fuite, une machine de guerre, comme l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, à savoir un corps qui entretient un rapport d'extériorité avec l'organisation militaire, qui échappe à son contrôle et à sa règle. Est éloquente, en ce sens, la scène où Komona se retrouve dans la tente en présence du capitaine avec qui elle « *couche obligée* ». Pour s'en sortir, elle doit devenir « *une fleur empoisonnée* ». Elle

s'insère alors « *une épine dans le trou secret* », un aiguillon placé au centre d'un noyau qu'elle glisse dans son vagin, qui blesse celui qui abuse d'elle, donnant l'occasion à Komona de le tuer, et de s'enfuir enfin. Elle réussit à dévier du trajet en mettant en échec l'instrumentalisation de son corps ; elle en subvertit la technicité, et en assure ainsi la fuite. D'ailleurs, il est singulier que, dans ce film, la fuite soit jointe à la naissance : Komona met au monde son enfant dans sa pirogue. Cette scène porte avec elle le paradoxe du féminin dans le contexte de la guerre (également invoqué dans *Inch'Allah*) : être à la fois mère et machine à tuer.

Les contextes politiques de l'état de guerre représentés dans ces films impliquent un investissement de l'espace et une utilisation de celui-ci qui contraignent les corps des femmes et les soumettent à la violence. En s'attardant aux déplacements des protagonistes, à l'intérieur de circuits spécifiques, il est possible de se figurer cette violence.

Si ces longs-métrages sont filmés dans un style réaliste — caméra à l'épaule, éclairage brut —, les réalisateurs ont toutefois choisi d'aborder le thème de la guerre à travers des histoires fictives. Pour « *provoquer une rencontre intime entre le spectateur et [la] guerre* » nous dit Anaïs Barbeau-Lavalette. En rapprochant ces deux films, j'ai voulu provoquer une rencontre qui m'aura permis de mettre de l'avant cette topographie féminine, cet espace féminin qui se dessine et se trace en même temps que se meuvent les corps à l'écran. ⊥



Qui parle quand une femme parle ?

PAR MARTINE DELVAUX ET VALÉRIE LEBRUN

JE SUIS COMPLÈTEMENT BATTUE
d'Éléonore Mercier
P.O.L, 107 p.

SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN
de Nathalie Léger
P.O.L, 150 p.

Qui parle quand une femme parle ? C'est la question que nous posons ici pour penser une fragmentation du texte qui sert la fragmentation d'un *je*-femme, voire d'un *nous*-femmes qui ne serait jamais monologique, homogène, sûr de lui. Une question que nous voulons

poser pour réfléchir à ce que disent ces femmes qui parlent les unes *pour* les autres, les unes *avec* les autres, et parfois même les unes *sur* et *contre* les autres. Une question à laquelle nous ne pourrions toutefois répondre autrement qu'en nous penchant sur des femmes qui écrivent en se