

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Reconnaissance de soi et revendication de l'autre : éthique du care et identité trans dans Laurence Anyways et Le sexe des étoiles

DOMINIQUE HÉTU

Résumé

Sandra Laugier, une des philosophes francophones à réfléchir le concept du *care* en philosophie, conçoit « le cinéma comme lieu privilégié de la perception morale » (Laugier, 2006, p. 323). Dans cette perspective, et afin de démontrer comment les éthiques du *care* sont un outil théorique important pour l'analyse cinématographique, cet article explore les films québécois *Laurence Anyways* (2012), de Xavier Dolan, et *Le sexe des étoiles* (1993), de Paule Baillargeon, dans lesquels des personnages hors normes cherchent à concilier leur besoin d'exprimer leur identité trans et leur besoin d'être acceptés par les autres. L'article souligne plus particulièrement le rapport problématique mais inévitable entre dépendance et autonomie, en regardant de près la complexité de l'interdépendance des sujets représentés. Puis, devant l'ambivalence de certaines relations mises en scène dans les deux œuvres, il est particulièrement pertinent de mettre de l'avant les tentatives de préservation des liens affectifs entre les personnages et de voir comment s'articulent « les conflits entre responsabilité envers soi-même et envers autrui » (Gilligan, 2008, p. 64). Le propos se concentre donc sur l'espace de fiction cinématographique qui offre un regard imaginaire sur les enjeux de l'interdépendance : la revendication particulière d'une voix à soi et, par le fait même, la reconnaissance de la voix d'autrui (Laugier).

Pour citer, téléchargez ce PDF.

Les éthiques du *care* [1], parfois nommées éthiques du prendre-soin, de la sollicitude ou du souci, contribuent, surtout depuis les années 1980, au développement et à l'évolution du regard porté sur la différence et la vulnérabilité, deux notions ayant des ancrages partagés. Issues de réflexions philosophiques majoritairement anglo-saxonnes, les éthiques du *care* ont aujourd'hui traversé les frontières et sont travaillées et réfléchies à l'intersection, entre autres, de la politique, de la médecine, de la sociologie et du droit. La reconnaissance de la personne en tant que personne-sujet, peu importe ses particularités, est au cœur de ce concept. Bien que cette reconnaissance soit aussi une préoccupation du domaine de la justice, l'apport des éthiques du *care* s'articule surtout sous forme d'une posture dont les caractéristiques ou valeurs sont la sollicitude, l'empathie et la solidarité, plutôt que la raison et l'égalité. Les éthiques du *care* se penchent sur les particularités de la vulnérabilité comme expérience vécue, sur la dialectique affective entre le soi et l'autre et sur les conditions et le maintien de la vie bonne dans un monde où chaque humain doit laisser place à l'autre pour avoir un espace à lui, un monde où chacun est à la fois autonome et dépendant.

Sandra Laugier, une des philosophes francophones à réfléchir le concept du *care*, utilise le cinéma dans sa théorisation afin de porter un regard moral autre, une attention nouvelle, à des détails du

quotidien trop souvent rendus invisibles. S'inspirant grandement des travaux du philosophe américain Stanley Cavell, Laugier conçoit « le cinéma comme lieu privilégié de la perception morale » (2006, p. 323). Elle souligne que les œuvres cinématographiques révèlent la vie morale et permettent de la comprendre à travers le récit des actions de sujets dont la cohérence et la complexité s'articulent dans une histoire particulière, dans des circonstances singulières, ce qui requiert du spectateur ou de la spectatrice un regard perceptif sensible et ouvert. Une des caractéristiques de l'éthique du *care* est d'ailleurs cette concentration sur le particulier, sur des sujets spécifiques et leurs interrelations. Et puisque le *care* se définit comme une réponse (de types variés) aux besoins de personnes spécifiques dans des circonstances déterminées, l'œuvre de fiction – qu'elle soit littéraire ou cinématographique – devient primordiale (Kupfer, p. 1). L'expression cinématographique, de par sa représentation de corps et de rapports corporels, permet ainsi de mieux comprendre notre rapport à la différence et à l'étranger, en plus de mettre de l'avant ce que Deleuze [2] nomme « le pouvoir d'être affecté » et d'affecter : « La structure d'un corps, c'est la composition de son rapport. Ce que peut un corps, c'est la nature et les limites de son pouvoir d'être affecté » (Deleuze, 1968, p. 197).

Cet article se concentre donc sur deux œuvres cinématographiques dans lesquelles la présence de pratiques et de conduites du *care* joue un rôle prédominant dans les trames événementielles, mais aussi dans la représentation d'identités hors normes qui soulignent, d'une manière unique, comment l'autonomie et le « je » passent par la connectivité et la relationalité avec les autres. Les films québécois *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) et *Le sexe des étoiles* (Paule Baillargeon, 1993) racontent, à des époques rapprochées, les relations difficiles entre un personnage trans [3] et un être aimé (une conjointe chez Dolan et une enfant chez Baillargeon). Les actions se déploient autour de l'interdépendance des personnages soucieux, inquiets l'un de l'autre, mais qui ne réussissent pas complètement à préserver leur relation dans une société hétéronormative hostile. Si la transidentité apparaît comme un sujet central dans les deux films, elle est aussi une métaphore de la différence vécue par des individus marginaux qui s'intègrent difficilement dans une société normée. Elle est une marque visible de cette différence et de la lutte quotidienne que le simple fait d'être différent ou différente enclenche. Plus précisément, les relations des personnages trans avec un être aimé illustrent la place difficile et parfois étroite de l'écoute de l'autre qui est tant nécessaire pour l'expression de soi. La revendication de cette écoute, de cet accueil, participe à la reconnaissance du « je » et à la résolution, complète ou partielle, du conflit identitaire. Toutefois, cette revendication, cette demande, ouvre des brèches chez cet autre qui amorce, lui aussi, une réflexion et un cheminement ne menant pas nécessairement à un rapprochement ou à une écoute attentive. Par conséquent, la difficulté de la posture éthique, caractérisée par une réponse à la vulnérabilité et au besoin, ainsi qu'à la prise de conscience de sa propre fragilité, est au centre de cette réflexion cinématographique.

L'analyse proposée ici fait appel au particulier de l'expérience transidentitaire racontée de deux manières différentes. Mon intention est de soulever un questionnement sur les particularités des « bonnes » ou « mauvaises » conditions d'existence que le cinéma permet d'exprimer et de mettre en

doute. Plus précisément, il s'agit ici de regarder différemment le rapport à la proximité ainsi que les motivations et les relations qui permettent « d'assumer l'entretien (conversation/conversation) d'un monde humain » (Laugier, 2009, p. 81). L'apport d'une éthique du *care* permet de mieux comprendre les représentations fictives et symboliques d'un souci de préservation des liens entre les personnages et de voir comment s'articulent « les conflits entre responsabilité envers soi-même et envers autrui » (Laugier, 2009, p. 84). Plutôt que d'explorer les différences historiques et contextuelles entre les deux œuvres, je concentrerai mon propos sur l'espace de fiction cinématographique qui présente aux spectateurs un regard imaginaire sur des enjeux moraux de l'expérience transidentitaire au Québec : la revendication particulière d'une voix à soi et, par le fait même, la reconnaissance de la voix d'autrui (Laugier, 2009, p. 84).

Dans *Laurence Anyways* et *Le sexe des étoiles*, un personnage, qui désire vivre en tant que femme alors qu'elle est née dans un corps de sexe masculin, prend la décision difficile d'extérioriser cette identité et, par conséquent, de risquer ses relations amoureuses et familiales. Ce choix est explosif et multidimensionnel : la re/construction d'un soi honnête nécessite, pour les sujets trans représentés, que ceux et celles avec qui ils sont en relation les acceptent, les accueillent et les soutiennent. Les deux films mettent l'accent sur une relation principale : le couple formé de Laurence et Fred chez Dolan et la relation parent-enfant formée de Marie-Pierre et Camille chez Baillargeon. Dans le film de Dolan, le corps de Laurence Alia se transforme : son identité de femme s'articule dans la dimension corporelle, s'extériorise, non sans difficulté et sans dilemme. Laurence sollicite, sur une période d'environ dix ans, le soutien moral de sa conjointe Fred, qui le rejette d'abord, mais qui ne peut moralement et affectivement se résoudre à l'abandonner, pour finalement reconnaître que la demande est trop grande pour elle. Dans *Le sexe des étoiles*, adaptation du roman de Monique Proulx, la jeune Camille refuse de reconnaître la transidentité de son père, qui se nomme à présent Marie-Pierre et qui ne veut plus s'identifier à la figure paternelle. La relation difficile entre Camille et Marie-Pierre est caractérisée par un problème d'écoute mutuelle, de déni et de quête identitaire complexe. En effet, Camille est à l'aube de la puberté et Marie-Pierre cherche à concilier son identité parentale, associée à la figure du père, et son identité de femme.

Dans ces deux œuvres, le traitement de la transidentité conteste l'hétéronormativité et la dichotomie homme/femme et permet surtout une exploration particulière du besoin d'être soi, de dé/re/construire son identité dans un corps étranger, ce qui est la cause principale du conflit identitaire représenté dans les films. Ces représentations trans posent un regard particulier sur la dialectique poreuse entre « soi » et « autre », puis entre masculin et féminin, et ce, de différentes manières. D'abord, bien que l'utilisation de la transidentité comme métaphore soulève des critiques constructives quant au maintien des stéréotypes et des processus discriminatoires, le choix de représenter et d'imaginer l'expérience trans est particulièrement significatif [4]. Le préfixe *trans-* signale un passage, un mouvement d'un état à un autre, d'un lieu à un autre, et différents éléments cinématographiques symbolisent cette transidentité et cette traversée, voire ce brouillage identitaire. Les éléments narratifs et cinématographiques tels que l'utilisation d'une voix off, l'intertextualité,

l'affect des objets et les modalités particulières des relations interpersonnelles seront analysés. Ces composantes seront mises en lien avec les manifestations et les pratiques du *care* présentes dans les deux œuvres puisque les choix et les stratégies narratives et filmiques ont un rôle dans ces expressions du *care* et font davantage rayonner l'interdépendance entre les idées de souci et d'autonomie.

Cette dialectique particulière et émotionnelle permet l'analyse de ces deux films dont les sujets s'entrecroisent et s'opposent, dont les ressemblances et différences permettent d'enrichir la réflexion philosophique et artistique sur le *care*. Si d'emblée il semble que les relations principales autour desquelles les films sont construits ne réussissent que partiellement et peuvent ainsi indiquer un échec du *care*, je suggère que le médium du film fait avancer, se déployer la notion et la conceptualisation du *care* en articulant les diverses raisons qui mènent à la fois vers l'échec de certaines relations, mais aussi vers une expression identitaire qui met à mal la spirale négative activée par le rejet, l'exclusion et l'indifférence (Pourriol, p. 235). Ainsi, à travers la représentation du couple et de la relation parent-enfant, ces films montrent des « choses semblables à nous » et font éprouver quelque chose, inévitablement, en faisant appel à l'universalité de l'expérience singulière de la différence et du besoin (Spinoza, cité dans Pourriol, p. 241).

Dans cette optique, il est particulièrement important de rappeler que les enjeux éthiques d'une approche du *care* se concentrent sur ce qui compte en matière de « droit aux attachements et aux émotions » plutôt que sur le plan de ce qui est « raisonnable », ce qui permet de regarder autrement les représentations de l'exclusion des sujets trans et les réactions de ceux et celles avec qui ils sont en relation (Delon, p. 121). Le *care* est ici un « outil de résistance contre les hiérarchies implicites dans les éthiques majoritaires ... [qui] permet d'articuler l'affectif et l'empathie à une analyse des conditions sociales de la domination d'une catégorie par une autre » (Donovan, cité dans Laugier, 2012, p. 31). En effet, les rapports de pouvoir sont ici multiples et ne s'articulent pas strictement dans un mouvement polarisé : les sujets trans représentés dans les films ne sont pas que des victimes d'un environnement oppressif, et ceux et celles qui réagissent à leur transformation ne sont pas tous et toutes des figures de l'oppression normative. La dialectique relationnelle mise en scène dans les deux œuvres cinématographiques dévoile plutôt un jeu de négociations identitaires, d'appels au souci et à l'attention, de tissages relationnels dans lequel le « je » cherche sa place et finalement de revendication provenant autant du sujet trans que du sujet avec qui il souhaite cheminer.

Dans un premier temps, les deux films utilisent une voix *off* et changent ainsi le rapport à l'image du spectateur et de la spectatrice. *Laurence Anyways* débute sur une image noire au travers de laquelle nous entendons des voix lointaines et de la musique. Une personne exprime d'abord un souci technique pour faire une entrevue, et une conversation entre deux locutrices débute : « Laurence Alia, que recherchez-vous? » (Dolan). La réponse de Laurence est courte, mais chargée : « Écoutez... » (Dolan). Cet impératif est une convocation polie, dite sur un ton sérieux, demandant l'attention de l'interlocutrice. D'ailleurs, dès cette première scène, suite à la réponse de Laurence à la question de la journaliste, la problématique de l'œuvre est bien annoncée. Le spectateur doit

d'ailleurs porter une attention particulière aux paroles puisqu'il n'y a pas d'image pour accompagner le son, ce qui a pour effet d'accentuer particulièrement ce qui est entendu plutôt que ce qui est vu. L'image noire, ou l'absence d'image, comme le souligne Thomas Armbrecht, pourrait aussi signifier que Laurence « est tellement marginale qu'elle est hors champ » (Armbrecht, p. 34). En réponse à la question « que recherchez-vous? », Laurence dit qu'il recherche « une personne qui comprenne [s]a langue et qui la parle, même » (Dolan). Sa réponse indique que l'incompréhension et le préjudice face à la différence persistent, qu'il cherche toujours une voix qui pourra l'entendre et lui répondre. Il ajoute que son écriture ne s'adresse pas seulement aux « droits des marginaux », mais aux « droits de ceux qui se targuent d'être normaux » (Dolan). Apparaît là une des lignes directrices du film de Dolan : qu'est-ce qu'une personne normale et que faut-il faire pour avoir droit à ce type de reconnaissance?

Dans cet ordre d'idées, *Le sexe des étoiles* débute aussi avec la voix *off* d'une jeune fille qui s'adresse à son père en scrutant les étoiles dans le ciel. Ce personnage préadolescent parle intérieurement à son père absent de ses découvertes en astronomie, sa passion :

Moi aussi, j'ai découvert des choses écœurantes : premièrement, la nébuleuse America a la forme de l'Amérique du Nord. Deuxièmement, elle est pleine d'étoiles doubles. [...] C'est rempli de couples, dans l'univers. Les trous noirs et les quasars, les étoiles doubles, les galaxies doubles... Tout marche en couple dans le monde. Tout se tient deux par deux [...] C'est dégueulasse (Baillargeon).

Cette lettre à son père dévoile, entre autres éléments importants, le discours cosmologique présent dans le reste du film, ainsi que l'empreinte que les étoiles ont sur la conception du monde de cette préadolescente. En effet, ce discours cosmologique est caractérisé par de nombreuses références à l'astronomie dans le film. La voix *off* du départ est entendue alors qu'elle scrute le ciel, et la scène suivante nous montre une figure féminine (qui se révélera être Marie-Pierre, le père trans de Camille) regardant le ciel par la fenêtre de sa chambre. Aussi, dans l'une des premières scènes du film, Camille fait un exposé oral sur les étoiles devant sa classe, qui marquera le début de sa relation avec le personnage de Lucky et, comme le remarque Francine Dupras, plusieurs scènes avec sa mère comportent des allusions aux étoiles : « [L]es interventions de Michèle auprès de sa fille sont presque invariablement accompagnées d'une référence aux étoiles : "Qu'est-ce que t'as vu, ce soir, dans le ciel?" ... "Le ciel est clair, ce soir. Tu regardes pas les étoiles?" ... ; "Qu'est-ce que tu vas faire? Vas-tu regarder les étoiles?" » (Dupras, p. 63). Ce discours bâti autour de la cosmologie et de l'astronomie encadre le récit filmique et représente le parcours identitaire de la jeune adolescente qui est, au départ, dégoûtée par cet univers où tout se tient par deux, mais qui, pour finir, acceptera d'avoir besoin des autres pour être bien avec elle-même.

Bien que le personnage de Marie-Pierre apparaisse d'emblée comme la figure centrale du film, l'attention est vite déplacée sur la relation problématique qu'entretient Camille avec les autres, ce qui est dû en partie à sa relation difficile avec Marie-Pierre. Il y a une brèche dans le rapport à l'autre, quel qu'il soit, de cette jeune fille. L'expérience familiale et sociale de Camille lui a montré que la vie

à deux n'est pas possible : ses parents ont rompu et sa mère est à nouveau en couple. Heurtée, Camille refuse cette conception d'un monde à deux et ce monde lui est aussi refusé. Son père, qui s'appelait Pierre avant sa transformation et qui se nomme à présent Marie-Pierre, ne répond pas à ses lettres et est absent depuis des années. Sa mère vit une relation avec un autre homme et s'absente souvent de la maison, puis Lucky, ce garçon auquel elle est sensible, lui dit d'emblée, dans une de leurs premières conversations, qu'il ne « voudrai[t] jamais sortir avec une fille intelligente comme ça » (Baillargeon). Bien qu'elle soit attirée par Lucky, Camille doute des bienfaits de ces relations et repousse toute tentative de rapprochement, que ce soit avec lui, avec sa mère ou son nouveau conjoint. Elle doute même de Marie-Pierre, quoique cette dernière tente de la rassurer et de lui faire croire, lors de leur première rencontre, qu'elle est toujours la même personne : « C'est moi. J'suis encore moi, Camille » (Baillargeon). Si Camille semble vouloir renouer avec Marie-Pierre, il apparaît évident que c'est à Pierre, une identité qui n'existe plus, que la jeune fille s'adresse réellement. Ainsi, les personnages qui gravitent autour de la jeune fille ne répondent pas à ses besoins et la comprennent mal, tout comme elle refuse de s'engager dans des relations avec eux.

Toutefois, la voix *off* de la première scène indique ce besoin de l'autre, cet appel à l'autre à travers la lettre lue par Camille à son père. Elle y ajoute « *don't forget me* », et, tout au long du film, elle demande : « Pense à moi, pense à moi, papa » lorsqu'elle et Marie-Pierre se disent au revoir (Baillargeon). Camille, qui se trouve quelque part entre l'enfance et l'adolescence, est ainsi encore fortement attachée à son passé et aux souvenirs idéalisés de la période précédant la révélation de l'identité trans de Marie-Pierre et l'échec de leur vie familiale. Elle démontre un attachement à une image presque sacralisée de sa relation avec son père, une construction imaginaire qui prévaut sur le réel, faisant de Marie-Pierre une personne instable, qui n'a pas sa place (Namaste, p. 105). Toutefois, la réalité la rattrape et la force à confronter la transidentité du père et à le voir autrement. Entre autres, le personnage de Lucky la pousse à se familiariser avec l'existence trans en lui montrant des magazines sur le sujet et en lui faisant découvrir un bar que fréquentent plusieurs personnes trans. Mais Camille s'entête à refuser la subjectivité de Marie-Pierre et, durant presque tout le film, elle l'appelle « papa » alors que Marie-Pierre lui demande à maintes reprises de ne plus utiliser ce mot. Tout comme dans *Laurence Anyways*, la relation entre Camille et Marie-Pierre est caractérisée par un appel au sens de la responsabilité (Marie-Pierre, comme parent, ne peut se résoudre à quitter la ville lorsqu'elle constate le besoin criant de Camille de l'avoir près d'elle) et par la difficulté à concilier les besoins des deux personnages qui forment la relation. Dans chacun des films, les sujets peinent à s'écouter l'un l'autre et à accepter leurs besoins respectifs. Dans *Le sexe des étoiles*, tout comme dans le film de Dolan, la voix *off* donne ainsi le ton au film. Elle est d'abord un appel au père absent, puis elle symbolise une texture relationnelle particulièrement problématique, invisible. En elle-même, elle symbolise l'attachement à l'autre et le besoin de l'autre, et les paroles expriment toutefois le rejet d'un monde à deux.

Veena Das, dans *Life and Words : Violence and the Descent into the Ordinary*, constate que le passé et les expériences traumatisantes de ce passé empoisonnent le présent et limitent l'expression

et la création d'autres récits mieux ancrés dans le présent et dans une subjectivité moins marquée par la domination de l'autre : « [T]he bodily memory of being-with-others makes that past encircle the present as atmosphere. ... that if one's way of being-with-others was brutally damaged, then the past enters the present not necessarily as traumatic memory but as poisonous knowledge » (Das, p. 76). C'est à Cavell que Das emprunte la notion du « poisonous knowledge ». Cavell, philosophe dont l'œuvre se déploie au carrefour du scepticisme, de la vie ordinaire, de la philosophie analytique, du cinéma et de la littérature, a suggéré que différentes pièces de Shakespeare [5], en plus de représenter des personnages qui mettent en doute des relations filiales suivant l'acquisition d'un savoir qui change leur perception de l'autre avec qui ils sont en relation, expriment le doute du spectateur ou du lecteur devant l'expression de cette connaissance « infectée » : « Shakespeare's expression of knowledge as infected, ... speaks to the whole theme of the skeptic's distrust in relations.... Cavell sees this as the question of owning or disowning knowledge » (Das, p. 77). Das fait ainsi un parallèle entre l'analyse par Cavell de ce processus du doute, de la méfiance face à l'œuvre et face à un autre qui blesse, et sa propre lecture de témoignages de femmes au passé ayant empoisonné le présent et leur connaissance de l'autre. Das suggère que la formation de la subjectivité est non seulement tributaire des expériences violentes et traumatisantes vécues, mais passe aussi par la récupération de cette violence dans un travail de réappropriation de l'ordre du privé, du rituel et de la renarration (Das, p. 59). Les films de Baillargeon et de Dolan, bien qu'une vingtaine d'années les sépare, problématisent ainsi, par différents appels à cette méfiance envers des idées préconçues relatives à l'identité de genre et de sexe, le paradigme de l'autonomie, éthos de l'individualisme. Les conduites méfiantes – qu'il s'agisse de la mère de Camille envers les motivations de sa fille, de Camille elle-même, ou alors de Fred envers Laurence ou de Laurence envers la communauté trans qui l'accueille lorsqu'il est à son plus bas –, ainsi que les pratiques soucieuses représentées dans ces récits filmiques mettent ainsi l'accent sur l'impossibilité de l'isolement, soulignant que l'expérience est toujours relationnelle, liée par un tissage particulier qui n'est pas statique.

Ce détour par Cavell permet de tisser des liens plus significatifs entre une éthique du *care* et ce rapport problématique à l'autre et au passé illustré dans les deux films qui imaginent, autrement que dans les médiums choisis par Cavell et par Das, ce processus de « renarration ». Les récits filmiques convoquent d'ailleurs l'écriture pour montrer ce désir de raconter, voire de revivre certains épisodes où l'imaginaire et le réel s'embrouillent : Camille écrit des lettres à son père qui n'existe plus et Laurence revisite certains moments clés de sa trajectoire identitaire dans l'écriture. Les déplacements hors de Montréal expriment aussi cette réinvention relationnelle et ce désir imaginaire d'un autre monde possible : Marie-Pierre veut emmener Camille à New York et Laurence emmène Fred à l'Île au Noir. L'écriture et l'ailleurs sont donc deux lieux qui permettent aux personnages trans de faire table rase du passé et de s'inventer, bien que temporairement, un présent plus représentatif de leur identité et dans lequel la relation à deux sera harmonieuse.

De plus, la méfiance envers les relations interpersonnelles résonne plus particulièrement dans *Le sexe des étoiles*, alors que Camille doute, voire rejette, une conception d'un monde à deux, construit

autour de la dyade, autour de cette construction de soi à travers un autre *coconstitutif*. De même, elle se méfie de sa mère: sa connaissance particulière de l'astronomie, ainsi que la blessure infligée par le départ de son père et le divorce de ses parents, empoisonne toute possibilité de développer une relation avec elle dans le présent. Traumatisée et sachant que tout est construit sous forme de couple selon ce qu'elle a appris en astronomie, elle se réapproprie l'identité de Pierre pour se faire un autre récit et pour nier celui que Marie-Pierre se fabrique avec sa nouvelle identité. Camille ne peut pas faire le deuil de son père, et elle refuse donc la subjectivité de Marie-Pierre en lui imposant ses souvenirs, en refusant ses demandes de ne plus l'appeler « papa » et en cherchant à la ramener dans le passé, à la transformer à nouveau en Pierre, à travers différents objets comme les vieux vêtements et meubles qui occupent la chambre de Camille. Une attention aux conduites soucieuses souligne ici l'échec partiel du *care* : les personnages négocient difficilement leurs besoins personnels et ceux des autres, dans un jeu où le don et le recevoir ne sont pas toujours symétriques, où la vulnérabilité, d'ordre éthique, est exacerbée.

Par ailleurs, les circuits affectifs de ces objets ordinaires et des souvenirs de grandes marches le soir ou des activités père-fille de Camille, montrent, comme le remarque Das, que c'est le virtuel, le traduit qui déjoue le réel : « While ordinary language would speak of the past being brought forward, ..., my emphasis is on the way affect is determined by the qualities of the virtual, which, though not actual, still has the quality of the real » (Das, p. 244). Camille offre effectivement sa propre traduction du passé à Marie-Pierre, celle-ci ne se souvenant pas de cette version de leur passé commun : « Tu t'en rappelles pas? C'est pas grave! » (Baillargeon). Camille tente ainsi de retrouver son père en insistant fortement pour que Marie-Pierre enfle des vêtements qui lui appartenaient avant sa transformation. Camille lui demande de se démaquiller, de chausser des souliers qu'elle a gardés précieusement, qui lui laissaient croire que son père existait toujours à travers ces objets qui ont accumulé une valeur affective positive pour Camille et une charge hautement négative pour Marie-Pierre.

L'affect des objets est ainsi une des modalités des représentations du *care* dans *Le sexe des étoiles*. La clé du classeur que Camille portait à son cou est une autre manifestation de cette charge affective des objets comme éléments constitutifs des pratiques et des manifestations du *care* dans le film de Baillargeon. Le télescope, qu'elle apporte lors de deux rencontres avec Marie-Pierre, s'y inscrit aussi, tout comme le scooter de Lucky, qui permet enfin à Camille le déplacement, l'évasion qu'elle souhaite tant et qu'elle communique sans cesse à Marie-Pierre : « C'est moi. Je t'écris. J'ai le cœur brisé. Ça fait tellement mal en dedans, j'ai de la misère à respirer. Si je reste ici, entourée d'ennemis... pis de monde qui m'aime pas, je vais finir par mourir, c'est certain. Viens me chercher, papa » (Baillargeon).

Comme le souligne Sarah Ahmed, l'affect participe à la préservation et au rejet de la connexion entre des valeurs, des objets et des idées : « in rejecting the proximity of certain objects, we define the places that we know we do not wish to go, the things we do not wish to have, touch, taste, hear, feel, see, those things we do not want to keep within reach » (Ahmed, p. 33). Dans *Laurence Anyway*,

différents objets prennent aussi une charge affective qui symbolise et qui participe au *care*. La perruque que Fred offre à Laurence dans les débuts de sa transformation est une expression du souci de Fred et aussi de l'ambivalence de Laurence quant à sa transformation. Il la retire dès qu'elle quitte l'appartement lors d'un souper, exprimant à leurs amies qu'il ne la supporte pas et qu'il la porte pour lui faire plaisir. De plus, les pinceaux que Laurence offre à sa mère lors d'une rencontre symbolisent la nécessité de l'expression artistique comme moteur de libération et d'affirmation de soi. Ce cadeau est visiblement une expression de l'amour et de la reconnaissance que Laurence porte à sa mère, en plus de lui exprimer – sans avoir à utiliser de mots – qu'elle peut prendre du temps pour elle plutôt que de s'occuper de son mari. C'est d'ailleurs avec ce cadeau que Julienne peint la toile qu'elle offre à Laurence lors d'une rencontre où cette dernière apparaît en femme.

Ces objets participent à la relation de *care* entre ces personnages, tout comme ils participent aussi à sa destruction. Dans *Le sexe des étoiles*, ces objets prennent part à l'enracinement de Camille dans une vision passéiste du réel, l'éloignant de Marie-Pierre par son obstination à lui faire porter des vêtements et à l'associer à des meubles d'avant sa transformation, alors que dans *Laurence Anyway* les objets sont plus positifs, comme dans la scène où Fred regarde Laurence se maquiller avec attention et curiosité, faisant place à l'identité trans de Laurence et ne cherchant pas à lui imposer son ancienne vie. Aussi, Laurence manifeste un grand souci envers Fred lorsqu'elle se présente à celle-ci habillée en homme pour essayer de la convaincre de ne pas rompre, « pour [lui] plaire » (Dolan). Laurence opte pour la même stratégie lorsqu'elle lui rend visite à sa maison de Trois-Rivières, après que Fred l'eut contactée en réponse à la lecture de son recueil de poésie. Les vêtements jouent un rôle important dans l'œuvre de Dolan : ils participent à la fois à l'expression identitaire et au déguisement, à l'expression d'un souci envers l'être aimé, mais aussi à l'expression du besoin de l'autre. Laurence revêt son identité homme pour plaire à Fred, pour l'attirer, pour tisser un lien sur un lieu commun qui, malheureusement, n'est plus réel et qui mène tout droit à l'échec. Le vêtement comme stratégie de conquête et comme tentative d'actualiser un passé nostalgique dans le présent, utilisé tant par Camille que par Laurence, mais de manière opposée – Camille tente de déguiser Marie-Pierre alors que Laurence se déguise lui-même – est aussi un appel à l'autre chargé d'émotion. Ces objets sont des embrayeurs de *care*, des manifestations parfois subtiles d'une attention portée à l'autre ou envers soi que les films s'attardent à montrer, parfois « plus efficace encore que le langage verbal ou corporel ... et conférant aux choses une symbolique certaine » (Lapointe et Gauvin, p. 69).

En plus de ce rapport aux objets qui construisent les espaces de vie des personnages et qui marquent l'image de traces – dans le cas de Camille, d'un passé révolu, puis d'une identité en construction pour Marie-Pierre, comme le montre la scène où elle coud sa robe bleue, ou encore pour Laurence qui, assis dans son fauteuil, écoute de la musique à un volume assourdissant tout en écrivant – il s'agit aussi, dans ces deux films, de montrer comment la différence rend visible « une réalité bien ordinaire que nous ne voyons pas parce que précisément elle se définit par l'invisibilité : le fait que des gens s'occupent d'autres, s'en soucient et ainsi veillent au fonctionnement du monde »

malgré bien des épreuves, mais sans garantie de succès (Laugier, 2009, p. 165). Revendiquer et reconnaître font appel à cet état vulnérable puisqu'il s'agit de mettre l'accent sur le besoin de l'autre afin de construire son « je ». *Coconstitutif*, le sujet n'est pas vulnérable strictement parce qu'il est différent, mais il est vulnérable parce qu'il est humain et qu'il a besoin de l'autre pour devenir soi. Ainsi, lorsque Laurence dit à la journaliste, dans la première scène du film avec les voix *off*, qu'il recherche « une personne qui comprenne [s]a langue et qui la parle, même », ou encore lorsqu'il implore sa mère au téléphone, après s'être battu avec un quidam dans un bar : « c'est important, c'est important [...] attends, attends », il manifeste ce besoin d'être entendu par l'autre afin de se construire. Le langage – verbal et corporel – exprime ce besoin primordial « d'expressions et de connexions à autrui » (Laugier, 2009, p. 168).

Ainsi, une éthique particulière se manifeste dans chaque récit filmique par des pratiques du *care* qu'il faut rendre visibles : Camille qui paye le loyer de son père discrètement; Lucky, qui maladroitement fait découvrir à Camille un bar où vont plusieurs personnes trans; Fred qui achète une perruque à Laurence et qui l'aide à parfaire ses techniques de maquillage; ou encore la journaliste qui dit « Vous êtes très belle » à Laurence lors de l'entrevue. L'invisibilité se trouve précisément dans l'acte qui précède ou qui suit un moment charnière pour les personnages. Ces détails et gestes camouflés de la vie ordinaire, du quotidien, sont rendus visibles grâce au médium filmique et à l'analyse du *care* : « Le *care* se définirait à partir de cette attention spécifique à l'importance des "petites" choses et des moments, à la dissimulation inhérente de l'importance » (Laugier, 2009, p. 84). Plus précisément, une situation particulière, traitée dans la vie ordinaire, est cernée dans chacun des films et souligne une texture, un langage soucieux, en plus de créer des brèches affectives tant au niveau psychique, matériel que corporel chez les personnages. Cette situation particulière est soulignée par l'identité trans de femmes nées dans des corps d'hommes, qui ont besoin de transformer leurs corps, d'assumer ce qu'elles ressentent pour vivre honnêtement, pour ne pas « mourir », comme l'exprime Laurence à Fred : « Je vais mourir si je te le dis pas [...] Ça fait trente-cinq ans que je vis comme ça et c'est un crime. Je vis avec ce crime sur la conscience » (Dolan 2012). Bien qu'un tel aveu donne lieu à des réactions vives et douloureuses, Fred refuse, malgré ses réticences et le jugement de sa famille, d'abandonner Laurence. Ainsi, comme le soulignent Judith Butler et Athena Athanasiou à propos de la précarité, une posture éthique de la responsabilité demande une certaine contestation des normes sociales qui caractérise et qui, peut-être, rend possible cette disponibilité à l'autre : « Ethical responsibility to others passes through critical engagement with the social norms and resources that render us, or do not render us, joyfully and/or painfully available to each other » (p. 108). Fred éprouve cette responsabilité qui la confronte à sa propre fragilité, à la vulnérabilité de chacune dans cette relation.

S'il est donc certain que la question du genre occupe une place importante dans *Laurence Anyways* et dans *Le sexe des étoiles*, ce sont toutefois les idées de reconstruction identitaire, de vulnérabilité humaine et de différence qui ressortent d'une analyse comparative de ces deux œuvres. Comme le suggère Armbrrecht à propos de *Laurence Anyways*, la « transidentité est reléguée au second plan » et

elle est « plus importante comme métaphore que comme sujet » (Armbrecht, p. 31). Il cite d'ailleurs Dolan, dans une entrevue accordée à France Culture : « [*Laurence Anyways*] est une histoire d'amour pour moi. Cela a toujours été. Puis la transsexualité est vraiment reléguée au second plan » (Armbrecht, p. 31). Une entrevue accordée à Victoria Ahearn confirme aussi l'usage de la transidentité comme métaphore, alors que Dolan explique que le sujet du film est plutôt l'amour impossible entre Fred et Laurence : « impossible love between two crazy lovers in the '80s or '90s that have great expectations for their lives that are compromised by honesty and request of authenticity from the man in the couple » (Ahearn, 19 septembre 2012). Puis les propos du réalisateur recueillis par Pierre-Alexandre Fradet confirment ce désir de représenter les impacts intimes et publics de l'expérience de la différence :

La quête absolue d'un des deux protagonistes de *Laurence Anyways* — une fois de plus mon film prend une forme dialectique, avec deux personnages principaux plutôt qu'un — est de devenir une femme. Cette quête devient un prétexte pour montrer que la société gère la différence et l'exclut honteusement (Fradet, p. 47).

La vulnérabilité de cette quête, rendue visible par la situation particulière de l'expérience trans, permet de voir au-delà de la représentation de la différence et de réfléchir comment l'utilisation de « deux personnages principaux » participe à illustrer « l'urgence politique de contrer la figure du sujet autoengendré et autosuffisant, jusque dans ses nouvelles incarnations » (Ferrarese, p. 132). À cet égard, l'expérience trans, dans *Le sexe des étoiles*, est aussi une source de conflits et d'exclusion, mais c'est l'abandon de la figure du père qui crée la blessure la plus grave entre Camille et son père, faisant de leur relation le cœur du film. André Roy souligne d'ailleurs que le personnage trans est ici aussi quelque peu relégué au second plan pour faire place à la relation parent-enfant :

le sujet du *Sexe des étoiles*, ne surprend pas au premier abord, son personnage (apparemment) principal étant un transsexuel, un homme devenu femme. Mais dans un deuxième temps, le véritable objet (ou thème) du film étonnera, puisque ce transsexuel, Marie-Pierre, est père, et c'est sa relation avec sa fille de treize ans qui sera au cœur du film (Roy, p. 5).

Il est effectivement important de tenir compte des critiques qui soulignent que l'expérience transidentitaire est instrumentalisée au profit d'un discours plus généralisant sur la différence chez Dolan et sur l'appartenance nationale chez Baillargeon. Mais une lecture appuyée par les propositions du discours du *care* rend visible l'expérience des sujets trans puisqu'elles sont centrales aux relations interpersonnelles mises en scène, leur conférant une visibilité nécessaire et non objectivante. Certes, c'est l'expérience de l'abandon que vit Camille qui est au cœur du film de Baillargeon, et des moments de réconciliation se font et se défont au fil de ses rencontres avec son père trans, mais aussi avec Lucky, puis avec sa mère, qui est l'objet de sa colère et de son ressentiment. Mais les représentations de ces relations particulières qui participent à la construction identitaire des personnages convoquent une éthique du *care* puisqu'elles montrent un rapport difficile entre le soi et l'autre, entre se donner une vie meilleure et s'engager « à ne pas traiter quiconque comme partie

négligeable » (Laugier, 2009, p. 81). C'est donc cette dimension coconstitutive de l'expérience vulnérable d'un devenir identitaire conflictuel qui est au cœur de *Laurence Anyways* et du *Sexe des étoiles* : « l'autre est ma condition de possibilité » (Ferrarese, p. 138).

D'ailleurs, la représentation cinématographique de la transidentité convoque inévitablement la vulnérabilité des sujets. Dans ces deux films, la vulnérabilité est à la fois la mise en danger d'un corps longtemps invisibilisé, car refoulé dans une identité genrée en conflit identitaire majeur, et l'aveu, par le langage, par la poésie et l'épistolaire, de ce besoin d'un soi honnête qui passe immanquablement par l'autre et par son hospitalité, son écoute, et son accueil. Cette vulnérabilité est vécue tant par les personnages trans que par ceux et celles qui sont en relations intimes ou amoureuses avec eux. De plus, s'il est indéniable que les deux films rendent visibles différentes facettes de l'expérience difficile de la transidentité dans la société hétéronormative et dans des relations où cet autre correspond aux catégories normées du genre, il apparaît aussi évident que la représentation de la transidentité comme « changement visible sur l'extérieur de l'être » sert aussi à traiter du sujet plus englobant de la différence (Armbrecht, p. 31). L'adolescence de Camille est certes un processus du devenir corporel et psychique, tout comme la relation amoureuse entre Fred et Laurence est un processus évolutif qui se fragmente, qui se négocie, et qui va au-delà de la transformation trans, mais qui en est évidemment lourdement marquée. Laurence le dit elle-même dans une des dernières scènes du film, alors qu'elle et Fred sont à l'Île au noir : « [A]vant même que je devienne une femme on était foutus. Avant même que je sois marginal, on était marginaux » (Dolan).

Tant dans *Laurence Anyways* que dans *Le sexe des étoiles*, il s'agit de montrer, progressivement, le devenir de l'être à travers la détérioration du tissu social autour du sujet trans; à travers les brèches qui se font et se défont selon le dilemme moral, et selon la responsabilité vécue par les personnages en relation d'interdépendance (Armbrecht, p. 32). D'ailleurs, comme le souligne Armbrecht, l'objet de *Laurence Anyways* est le regard des autres face à l'identité problématique de Laurence. Encore une fois, la vulnérabilité n'est pas qu'une affaire de marginalité, bien qu'il ne fasse aucun doute que les personnages trans subissent oppression, violence et rejet dans les deux œuvres. La transidentité de Marie-Pierre est assumée dès le début du film de Baillargeon, alors que le film de Dolan se concentre sur la transformation de Laurence et sur les impacts que cette expérience a sur les relations interpersonnelles et sur le sentiment amoureux. Dans le film de Baillargeon, le personnage de Marie-Pierre est moins central que celui de Camille, qui s'accroche à ses souvenirs et à une image de son père qui n'existe plus, mais qui lui permet de mieux gérer son absence, son abandon et son sentiment de marginalité. Apparaît alors le constat suivant, malgré tout ce qu'il resterait à dire : *Le sexe des étoiles* et *Laurence Anyways*, à travers différents ancrages, à près de vingt ans d'intervalle, posent un regard complexe sur le processus relationnel de l'être en tant que centre de gravité du devenir.

Il est possible d'affirmer que l'analyse de ces films, à l'aide d'un cadre conceptuel caractérisé par les éthiques du *care*, permet de les regarder différemment : ils sont des sources de connaissances riches sur la complexité morale de la vie, de la coconstitution du soi et de l'autre, ainsi que des

impacts des singularités sur l'interdépendance des individus. Les récits qu'offrent ces deux films permettent une meilleure connaissance du *care* et de ses fonctions éthiques par la représentation de situations et d'êtres singuliers qui font travailler, émotionnellement, le spectateur et la spectatrice. L'exploration de ces vies particulières à travers le médium filmique permet non pas d'émettre des généralités à propos de l'expérience trans, des relations de couple et des difficultés du rapport parent-enfant, mais plutôt d'exprimer une critique de différentes attitudes et violences sociales qui agissent sur le sentiment d'appartenance. Une analyse de ces deux films du point de vue de l'éthique du *care* met aussi en lumière certaines modalités complexes entre autonomie et dépendance, entre vulnérabilité et indifférence. Si le spectateur ne s'identifie pas nécessairement à l'expérience trans de Laurence ou à celle de Marie-Pierre, voire à la trajectoire adolescente de Camille, il peut tout de même se reconnaître dans la difficulté de concilier ses propres besoins et ceux des autres, dans cette texture identitaire entre soi et l'autre qui tiraille toujours, qui blesse parfois, mais qui reste essentielle à la construction du « je ». Ainsi, le « soi relationnel » fait appel non seulement à une émancipation basée sur les droits individuels et sur les fondements égalitaires de la justice pour tous et toutes, mais à une sensibilité, à un engagement émotionnel que les éthiciens et éthiciennes du *care* mettent de l'avant pour compléter une vision peut-être trop atomiste ou rationnelle de l'existence : « I am not naturally alone. I am naturally in a relation from which I derive nourishment and guidance.... My very individuality is defined in a set of relations. This is my basic reality » (Noddings, p. 5). Et le cinéma, dans sa forme soucieuse et attentive, dans son partage d'images qui illustrent la vie, permet de rendre compte de la vie des autres et cultive une capacité pour ce que Martha Nussbaum nomme « l'imagination sympathique » (Nussbaum, p. 85). Explorer le cinéma québécois depuis la perspective du *care* nous permet alors d'étendre le savoir philosophique et d'ajouter de la profondeur à notre compréhension et à notre appréciation des films qui troublent le rapport à l'autre, qui éveillent notre regard aux paroles et aux gestes parfois subtils, qui soulignent notre vulnérabilité humaine et qui nous lient au monde.

NOTES

[1] Comme le souligne Sandra Laugier, il serait préférable de ne pas traduire le terme *care*. La contextualisation et le particularisme de ce concept à la fois théorique et « ordinaire » le rend indissociable de plusieurs notions qui ne sont toutefois pas synonymes, mais qui illustrent le vaste champ sémantique et pratique qui le caractérise : sollicitude, souci, soin, attention, faire attention à, se sentir concerné, protection, préservation, etc. (Laugier, 2007, p. 29).

[2] Deleuze précise d'ailleurs ce qu'il signifie par « corps » : « Un corps peut être n'importe quoi, ce peut être un animal, ce peut être un corps sonore, ce peut être une âme ou une idée, ce peut être un corpus linguistique, ce peut être un corps social, une collectivité » (Deleuze, 1981, p. 187).

[3] J'opte pour le terme inclusif trans plutôt que transgenre ou transsexuel afin d'éviter les glissements problématiques de catégorisation identitaire genrée.

[4] Dans *Invisible Lives : The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Viviane K. Namaste

offre une lecture juste de l'utilisation de la métaphore de la transidentité pour désigner le projet nationaliste québécois dans le film de Baillargeon, illustrant de manière convaincante comment les stratégies narratives et textuelles servent entre autres à cantonner le personnage de Marie-Pierre dans une existence non humaine, en en faisant un objet monstrueux dans une rhétorique nationaliste hétéronormative (Namaste, p. 108; voir aussi les textes de Eberle-Sinatra et Dickinson). Bien que je sois en accord avec cette critique, je suggère qu'il est tout de même important de reconnaître l'agentivité du personnage trans ainsi que sa responsabilité dans les relations interpersonnelles qui participent à sa construction ainsi qu'à celle des autres sujets.

[5] Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

FILMS À L'ÉTUDE

BAILLARGEON, Paule (réal.), *Le sexe des étoiles*, Québec, Lions Gate, 1993, 104 min.

DOLAN, Xavier (réal.), *Laurence Anyways*, Canada (Québec), France, Alliance Vivafilm Canada, 2012, 159 min.

BIBLIOGRAPHIE

AHEARN, Victoria, « Xavier Dolan Says 'Transsexuality is a Metaphor' in New Film *Laurence Anyways* », *The Canadian Press*, 19 sept. 2012, *ProQuest*, Web, 2 mars 2014.

AHMED, Sara, « Happy Objects », dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010, 402 p.

ARMBRECHT, Thomas, « "On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve" : L'ontologie trans- de *Laurence Anyways* », *L'esprit créateur*, vol. 53, n° 1, printemps 2013, p. 31-44.

BUTLER, Judith, et Athena ATHANASIOU, *Dispossession : The Performative in the Political*, Malden, MA, Polity Press, 2013, 211 p.

CAVELL, Stanley, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

DAS, Veena, *Life and Words : Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2007, 282 p.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, 336 p.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 176 p.

DELON, Nicolas, « Handicap et animaux », dans Sandra Laugier (dir.), *Tous vulnérables? Le care, les animaux et l'environnement*, Paris, Payot et Rivages, 2012, p. 99-122.

DICKINSON, Peter. *Screening Gender, Framing Genre : Canadian Literature into Film*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2006, 280 p.

DUPRAS, Francine, *Alliés ou agglutinés. L'enjeu du rapport homme et femme dans Le sexe des étoiles*

de Monique Proulx, thèse, Université du Québec à Montréal, décembre 2008, depot-e.uqtr.ca/1169/1/030105066.pdf

EBERLE-SINATRA, Michael. « Quelques réflexions sur l'adaptation cinématographique du roman de Monique Proulx, *Le sexe des étoiles* », *Essays on Canadian Writing*, n° 76, 2002, p. 139-148.

FERRARESE, Estelle, « Vivre à la merci. Le *care* et les trois figures de la vulnérabilité dans les politiques contemporaines », *Multitudes*, n°s 37-38, 2009, p. 132-41.

FRADET, Pierre-Alexandre, « Xavier Dolan », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 279, juillet-août 2012, p. 46-47.

GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, trad. Annick Kwiatek, rév. Vanessa Nurock, Paris, Flammarion, 2008, 284 p.

KUPFER, Joseph H., *Feminist Ethics in Film : Reconfiguring Care through Cinema*, Bristol, UK, Chicago, Intellect, 2012, 126 p.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Lise GAUVIN, « Lectures croisées d'un texte en plus états. *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénarios et film », dans Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, 2003, 202 p.

LAUGIER, Sandra, « Care et perception. L'éthique comme attention au particulier », dans Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006, 393 p.

LAUGIER, Sandra, « L'éthique comme politique de l'ordinaire », *Multitudes*, n°s 37-38, 2009, p. 80-88.

LAUGIER, Sandra, *Qu'est-ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot et Rivages, 2009, 302 p.

LAUGIER, Sandra (dir.), *Tous vulnérables? Le care, les animaux et l'environnement*, Paris, Payot et Rivages, 2012, 316 p.

NAMASTE, Viviane K. *Invisible Lives : The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2000, 340 p.

NODDINGS, Nel, *Caring : A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, 216 p.

NUSSBAUM, Martha, *Hiding from Humanity*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2004, 432 p.

POURRIOL, Ollivier, *Cinéphilo : Les plus belles questions de la philosophie sur grand écran*, Paris, Hachette Littérature, 2008, 405 p.

ROY, André, « Recherche père désespérément », *24 images*, n°s 68-69, 1993, p. 5-7.

SPINOZA, Baruch, *Ethics*, dans Edwin Curley (trad.), *The Collected Writings of Spinoza*, volume 1, Princeton, Princeton University Press, 1985, 752 p.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Dominique Hétu est doctorante au Département de littérature comparée, à l'Université de Montréal, où elle rédige une thèse sur les représentations et théorisations des éthiques et des géographies du *care* afin de repenser l'expérience spatiale et relationnelle du chez-soi dans un corpus nord-américain d'œuvres écrites par des femmes. Ses travaux de recherche actuels se concentrent surtout sur les éthiques féministes du *care*, la géographie humaine et sur l'espace habitable dans la littérature. Elle a publié aux États-Unis, au Canada et au Québec sur les problématiques du chez-soi, de l'espace vécu et de la culture d'en bas. Elle est aussi chargée de cours au Département de pédagogie de l'Université de Sherbrooke, où elle a obtenu une maîtrise en Littérature canadienne comparée.