

Féminismes et incertitude. Un corps à soi et hors de soi Feminisms and Uncertainty: A Body of One's Own and Beyond Oneself

Thérèse St-Gelais

Number 90, Spring–Summer 2017

Féminismes
Feminisms

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85598ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Gelais, T. (2017). Féminismes et incertitude. Un corps à soi et hors de soi / Feminisms and Uncertainty: A Body of One's Own and Beyond Oneself. *esse arts + opinions*, (90), 34–43.

Tous droits réservés © Thérèse St-Gelais, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Féminismes et incertitude.

Un corps à soi et hors de soi



Thérèse St-Gelais

Dans une préface intitulée « De la beauté des (mauvaises) filles », Michelle Perrot, historienne féministe de renom, relève que « la peur du corps et du sexe des femmes¹ » est une récurrence dans les représentations qui sont faites à travers le temps des femmes et – pour diverses raisons, ajouterai-je – des féminismes, lesquels provoquent parfois également quelques craintes.

Partant de l'idée qu'il n'existe pas de phénomène tel qu'un féminisme ayant pour support écrit, visuel ou sonore un manifeste qui en traduirait toute la teneur non plus qu'un féminisme relevant d'une école qui en dicterait les règles d'appartenance, il est néanmoins convenu que les féminismes partagent des enjeux identitaires où le corps se trouve à la croisée de leurs réflexions, peu importe, dans le présent contexte, l'approche qu'ils mettent de l'avant. Or, c'est parce que le corps relève à la fois du privé et du public et qu'il peut s'avérer, parfois malgré lui, porteur de revendications, voire d'agentivité, qu'il m'intéresse de le commenter ici. « Le corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir (*agency*) », dit Judith Butler. [...] Le corps a toujours une dimension publique; constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas le mien. Offert aux autres depuis la naissance, portant leur empreinte, formé au creuset de la vie sociale, le corps ne devient que plus tard, et avec une certaine incertitude, ce dont je revendique l'appartenance². » Une « incertitude » qui m'apparaît significative sur le plan critique quant aux artistes et aux œuvres choisies pour cet essai.

Je me concentrerai sur des œuvres de Nadège Grebmeier Forget et de Manon Labrecque qui, bien que je ne leur connaisse pas de liens avoués avec le politique et l'engagement, dirigent parfois la lecture que l'on peut en faire vers des regards féministes, aussi hétérogènes soient-ils. Une hétérogénéité qui permet d'ailleurs, à mon sens, une compréhension élargie des enjeux multiples et croisés soulevés par les féminismes. Je tenterai également quelques détours vers des planches dessinées de Julie Delporte, parce qu'elles me semblent relever d'un regard autofictionnel où la représentation du corps « vulnérable » interroge, semblablement à Grebmeier Forget et Labrecque, sa « dimension publique ».

Proposant en apparence des productions aux antipodes l'une de l'autre, par l'éclatement de l'une dans ses manifestations du corps et le repli de l'autre qui « traduit un sentiment d'impuissance, d'inaptitude à dire³ », Nadège Grebmeier Forget et Manon Labrecque se rejoignent toutefois par la dimension en un sens intimiste, voire « corporalisée » (*embodied*) de leurs représentations de soi. Or, ces représentations appellent, chez moi, ce regard féministe qui ne peut faire l'économie d'une conscience genrée chez les deux artistes. À l'opposé d'une action asservissante sur le corps, les actions tant chez Grebmeier Forget que chez Labrecque cherchent à en faire voir l'illusoire domestication depuis longtemps dénoncée par de nombreuses féministes.

Lors de son exposition performative — *Hier est aujourd'hui*.⁴, Nadège Grebmeier Forget a joué de son corps, de sa représentation, et de l'espace qu'elle occupait de manière pour le moins éclatée. À l'intérieur d'un cube rose, dont le format et la couleur allient les clichés de la salle d'exposition dite neutre et cette teinte associée à un féminin construit de toutes pièces, apparaît l'artiste en transmission vidéo directe et continue depuis son atelier-maison. Pour voir l'artiste, nul autre choix que d'entrer dans ce cube.

Manon Labrecque

touchée, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

1 — Véronique Blanchard, David Niget, *Mauvaises filles. Incorrigibles et rebelles*, Paris, éditions Textuel, 2016, p. 8.

2 — Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2006, p. 35.

3 — Nicole Gingras, *Manon Labrecque – Corps en chute*, Montréal, éditions Nicole Gingras, 2002, p. 62.

4 — Vu, centre de diffusion et de production de la photographie, Québec, du 11 février au 13 mars 2016.

Julie Delporte

Journal, extrait | extract, L'Agrume, Paris, 2014.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

À l'opposé d'une action asservissante sur le corps, les actions tant chez Grebmeier Forget que chez Labrecque cherchent à en faire voir l'illusoire domestication depuis longtemps dénoncée par de nombreuses féministes.

Pour être vue, nulle autre possibilité pour l'artiste que de s'ajuster au mode contraignant du « panoptique », qu'elle a délibérément choisi par ailleurs, et qui lui permet d'exister par le regard de l'autre ; l'autre qu'elle oblige, le temps de la visite, à la voir telle qu'elle se montre, en même temps qu'elle s'abandonne à une autofiction dont elle ne semble pas nécessairement connaître le dénouement.

Peut-être à la conquête d'un corps, ou plutôt des identités changeantes qui le façonnent, l'artiste performeuse fait dans la démesure, appuyée des nombreux accessoires, des artifices, qui l'accompagnent dans des mises en scène dont la multitude de variables gestuelles liées au corps nous entraîne dans une frénésie visuelle. Impossible de tout voir, et conséquemment de tout nommer, ce qui surgit dans l'image. Avec assurance toutefois, il est aisé d'affirmer que ces choses et les gestuelles déployées traduisent un féminin par trop stéréotypé et qui répond en quelque sorte à des attentes et des normes sociales. « Défier la notion de féminité est l'acte féminin par excellence, dit Judith Butler, une protestation qui peut être interprétée comme la preuve de ce qu'elle cherche à contester⁵. » Un défi que Grebmeier Forget m'apparaît laisser entendre par ses mises en scène et l'exhibition de ses matériaux. Paillettes, perles, rubans, dentelles, miroirs, regards séducteurs, jeux de chevelure, mais aussi parole assiégée par une caméra insérée dans la bouche, maquillages outranciers, voire grotesques, matières solides et fluides agissant sur la résistance d'un corps plusieurs fois mis à l'épreuve, tout cela et bien plus encore étalé sur plus d'une centaine d'heures où parfois la langueur se manifeste. Une fatigue « de faire », peut-être.

En conversation avec Martine Delvaux⁶, auteure féministe de l'ouvrage *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, l'artiste avoue ressentir des liens avec ces « filles » présentées telles des « natures mortes », des « filles fétiches » ou des « tableaux vivants ». Non pas pour en faire voir ce qui en serait la nature, mais bien plutôt pour tenter une transgression des limites qui la définissent. Une action qui, à l'évidence, semble demander du temps et beaucoup d'énergie, ce qui explique peut-être la lassitude ressentie par l'artiste. Toujours en mouvance, l'image d'elle qu'elle nous propose n'est pas en confrontation avec un idéal, que l'on sait irréalisable, mais une représentation qui met l'accent sur sa perpétuelle construction dont l'échec est assuré si le but en est de se diriger vers une vérité identitaire.

Les performances de Nadège Grebmeier Forget sont vertigineuses quant à l'enchaînement d'images qu'elles donnent à voir⁷. C'est d'ailleurs ce qui constitue, en grande partie, sa signature. Comme si le temps et l'espace donnés ne suffisaient jamais chez elle à cibler le sujet qui est à se faire et qui se confond, malgré elle, avec la représentation d'un corps « public ».

Là où « se faire sans cesse » ne garantit pas une image réelle de soi chez Grebmeier Forget, ailleurs, chez l'auteure Julie Delporte, c'est « rien produire » qui laisse croire que l'on n'est personne. Je pense plus précisément ici à

une planche dessinée de *Journal*⁸, quand le personnage féminin dit : « Encore cette idée fausse que si je ne dessine rien, n'écris rien, ne publie rien... je ne suis personne (et qui m'a refilé cette foutue maladie de vouloir être quelqu'un ?) » Cette phrase de Delporte est accompagnée du dessin d'un ordinateur de table ne montrant que des cases sans images – signe, parmi les autres, de ce malaise identitaire – et qui se présente dans un espace vide, sans âme qui vive. « Si je ne peux être sans *faire*, dit encore Butler, alors les conditions de mon faire sont, en partie, les conditions de mon existence⁹. » Et que me permettent-elles d'être, ces conditions ? Entre « se faire sans cesse » et « je ne suis personne », la représentation de soi ne se montre-t-elle pas empreinte d'une indiscernabilité qu'il est légitime d'interroger ?

UN CORPS À SOI OU HORS DE SOI

Ce que Nadège Grebmeier Forget cherche à faire voir dans l'éclatement de son atelier-maison, Manon Labrecque tente de le circonscrire dans les œuvres *touchée* (2015) et *apprentissage* (2015), présentées dans le cadre de l'exposition *L'origine d'un mouvement*¹⁰. Dans les deux cas, il s'agit d'une expérience de corps contraint ou mis à l'épreuve de se représenter, voire de se donner une *réalité*¹¹.

Dans *touchée* comme dans *apprentissage*, Labrecque se montre en quête d'elle-même, elle qui ne semble jamais se résoudre à demeurer là où elle se trouve. Dans *touchée*, une vidéo en boucle fait voir une femme aux yeux fermés, l'artiste, qui avance à tâtons dans un espace restreint. De fait, c'est le contour de mains tracées sur un écran suspendu et placé devant le corps filmé que l'artiste cherche à atteindre, pour aussitôt s'en détacher, prendre ses distances. Comme si la concordance, et plus encore la conformité, des deux représentations

5 — Butler, op. cit., p. 204. Je souligne.

6 — À la Maison des arts de Laval, le dimanche 30 octobre, lors de l'exposition de Nadège Grebmeier Forget : *LIVE 11-03-16*, 12 h – 17 h, du 28 août au 6 novembre 2016.

7 — Dans le cas de la pièce — *Hier est aujourd'hui* —, un fil d'images Instagram (@mirrorspapillon), généré et partagé en temps réel, permet d'assister au déroulement des actions.

8 — Publié à Paris, aux éditions L'Agrume, en 2014.

9 — Butler, op. cit., p. 15.

10 — L'exposition, qui s'est tenue à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe du 27 août au 23 octobre 2016, était commissariée par Nicole Gingras.

11 — Judith Butler a longuement commenté ce que peut vouloir dire une vie « réelle » en évoquant les femmes et les minorités sexuelles, entre autres, dans un contexte où la violence se manifeste. Voir *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, éditions Amsterdam, 2005.



ne tenaient qu'à l'espace-temps d'un *toucher* rapidement dissipé et constamment retenté. Comme un ressenti dont la durée trop courte impose d'être reconduit pour ne demeurer finalement que le vestige d'une rencontre entre soi et la projection de soi, dans toute l'inconstance et la fugacité de cette rencontre. Chez Labrecque, l'impression d'un raté est plus forte que celle d'une résolution, d'un aboutissement, ce que Nicole Gingras avait déjà souligné pour l'ensemble du travail de l'artiste, qui semble « prendre un malin plaisir à cultiver l'erreur, le ratage d'un mouvement, d'une parole, le manque dans l'image¹² ». Or, ce « ratage » s'apparente à ce que Judith (Jack) Halberstam a revendiqué de l'échec¹³ pour ce qu'il a de bénéfique, et peut-être même de salutaire, dans la mesure où il apparaît ici comme une résistance à la maîtrise (*mastery*) d'un corps, de soi, à une possession de soi dans sa totalité. Halberstam formule ainsi un impératif, « Resist mastery », qui précise que « l'échec peut se lire, par exemple, comme un refus de la maîtrise¹⁴ ». Ce refus engage une reconsidération des savoir-faire qui a un impact direct sur la construction des savoirs et des identités, dont l'objectivité est interrogée de longue date par les épistémologies féministes¹⁵.

S'approprier son corps, l'habiter, le faire « soi », prendre corps, voilà des actions qui semblent à l'œuvre dans *apprentissage*, où le corps d'une femme cherche à nouveau à rejoindre ce qui est peut-être le profil de son alter ego. Combiné à l'image vidéo d'une femme, ici dans un espace relativement grand et dépouillé, un

tracé est dessiné sur le mur où apparaît la projection. Or, c'est à l'intérieur de ce tracé représentant un corps à la verticale – celui de l'artiste – que cherche à s'aligner, voire à se mouler, le corps flouté de la vidéo dont la résistance est mise à l'épreuve. Constamment, elle vacille, comme si un confort ne pouvait trouver satisfaction dans un arrêt sur image. Se repliant sur elle-même, la figure femme se retrouvera au sol, laissant devant elle un corps évidé, pour ensuite reprendre en boucle le mouvement depuis la verticale jusqu'à l'horizontale. Ce mouvement, à nouveau, ne prétend pas se déployer avec l'objectif d'un accomplissement qui permettrait de contenir dans sa totalité ou son ensemble le sujet femme en représentation. Anna Khimasia reconnaît également ce déploiement sans achèvement dans l'œuvre de Labrecque : « Son exploration du corps en mouvement dans le temps et l'espace semble reproduire l'actualisation perpétuelle, jamais définitive, de notre sentiment d'exister¹⁶. »

« [J]e ne m'habite pas entièrement », conclut le personnage du *Journal* de Julie Delporte, exprimant une tension entre la fille et la femme. « Il faudrait cesser d'être cette petite fille dans mon corps de femme » – et l'on voit alors le profil vide d'un torse vraisemblablement féminin dans un décor plutôt abstrait. Comme si, là encore, une quête de soi se trouvait en cours sans chercher à arriver à ses fins, ni même penser pouvoir y arriver. Ce qui vacille chez Labrecque, ne prend pas corps chez Delporte et se réitère sans cesse chez Grebmeier Forget atteste que la représentation de soi n'est pas

sans manques, ce qui, paradoxalement, lui donne son pouvoir et sa résistance.

À la suite de ce qu'Halberstam propose, à savoir que les féministes pensent à une résistance « [...] qui ne parle pas la langue de l'action ou du mouvement, mais se formule plutôt en termes d'évacuation, de refus, de passivité, de dédevenir, de désêtre¹⁷ », et considérant « l'incertitude » avec laquelle le corps jauge notre (mon) appartenance, il est opportun de penser que les œuvres ici commentées offrent des résistances aux représentations prescrites des corps, des femmes et même des féminismes – et ceci, même si elles en laissent voir des manifestations silencieuses. ●

12 – Gingras, op. cit., p. 34.

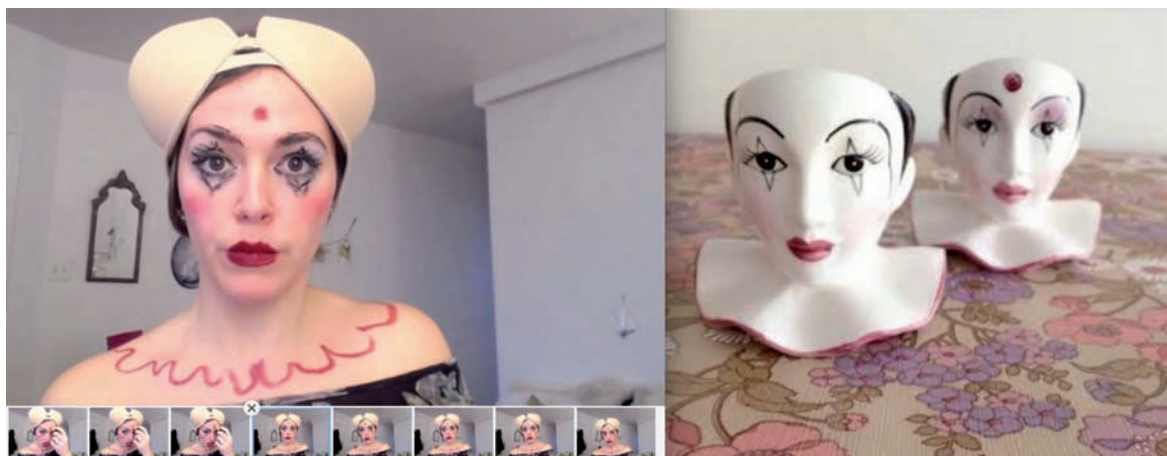
13 – Dans son ouvrage *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Duke et London, 2011.

14 – Ibid., p. 11. [Trad. libre] Le mot *maitrise* est entendu ici dans ses nombreuses acceptions : virtuosité, contrôle, domination...

15 – Voir Elsa Dorlin, « Vers une épistémologie des résistances », *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 5-18.

16 – « Manon Labrecque, L'origine d'un mouvement », *Etc Média*, n° 106 (automne-hiver 2015-2016), p. 93. [Trad. libre]

17 – Halberstam, op. cit., p. 129. [Trad. libre]



Feminisms and Uncertainty: A Body of One's Own and Beyond Oneself

Thérèse St-Gelais

In a preface titled “De la beauté des (mauvaises) filles” (On the beauty of (bad) girls), distinguished feminist historian Michelle Perrot notes how throughout history “fear of the female sex and body”¹ is recurrent in representations of women and—for various reasons, I would add—feminisms, which are also sometimes cause for concern.

Based on the premise that no form of feminism exists with a written, visual, or audio support or manifesto that can translate the full range of its meaning, any more than does a school of feminism that dictates the rules of adherence, it is nevertheless understood that all feminists, regardless of their approach or leanings, are concerned with identity issues centred on the body. But it is because the body has both a private and a public aspect and may, despite itself, be the focus of demands, or even of agency, that it is of interest here. In the words of Judith Butler, “The body implies mortality, vulnerability, agency.... The body has its invariably public dimension; constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine. Given over from the start to the world of others, bearing their imprint, formed within the crucible of social life, the body is only later, and with some uncertainty, that to which I claim as my own.”² Critically speaking, this “uncertainty” seems significant in relation to the artists and works that I examine in this essay.

Central to this essay are the works of Nadège Grebmeier Forget and Manon Labrecque, whose political leanings and activities I am unfamiliar with, but whose works often invite feminist readings, however heterogeneous they may be. It is a heterogeneity that, in my view, promotes a broader understanding of the multiple, intersecting issues raised by feminisms. I also look at Julie Delporte’s journal drawings, since they, like Grebmeier Forget’s and Labrecque’s work, seem to adopt an auto-fictional perspective in which the representation of the “vulnerable” body challenges its “public dimension.”

Seemingly antithetical proposals, with explosive portrayals of the body in one versus the withdrawal of the body, which “translate[s] a sense of powerlessness, an inability to communicate,”³ in the other, Grebmeier Forget’s and Labrecque’s works converge in their sense of intimacy, in their “embodied” representations of the self. Yet, in my view, these representations express a feminist perspective that cannot hide the artists’ gender consciousness. Rather than subjugating the body to specific actions, both Grebmeier Forget and Labrecque endeavour to show the illusory domestication long rejected by numerous feminists.

In her performative exhibition —*Hier est aujourd’hui*,⁴ Grebmeier Forget made playful use of her body, its image, and the space it occupied. Inside a pink cube, whose form and colour connected the clichés of the supposedly neutral exhibition space and a shade with decidedly feminine overtones, the artist appeared in a continuous live video feed from her studio/home. To observe the artist, viewers had no choice but to enter the cube. And to be observed, the artist had to adapt to the constraints of the “panoptic”—which, we should note, she deliberately chose and which allowed her to exist through the eye of the other, whom she forced, for the duration of the visit, to see her exactly as she chose, as she abandoned herself to an auto-fiction whose outcome she didn’t necessarily seem to know.

Perhaps seeking to master the body—or, rather, the changing identities that shape it—the performance artist indulged in excess, using various accessories and gimmicks, as well as a multitude of bodily gestures, to transport viewers into a visual frenzy that made it impossible to see or identify everything that flashed on the screen. One can state with confidence, however, that these objects and gestures played overtly into a stereotypical vision of the feminine that responds in some way to social norms and expectations. “To challenge the notion of femininity is the consummately feminine act, a protest that can be read as evidence for that which it seeks to contest”⁵—a challenge that Grebmeier Forget seems to imply through her staging and presentation of materials.

1 — Michelle Perrot, preface, in Véronique Blanchard and David Niget, *Mauvaises filles. Incorrigibles et rebelles* (Paris: éditions Textuel, 2016), 8 (our translation).

2 — Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 2.

3 — Nicole Gingras, *Manon Labrecque—Corps en chute* (Montréal: éditions Nicole Gingras, 2002), 62 (our translation).

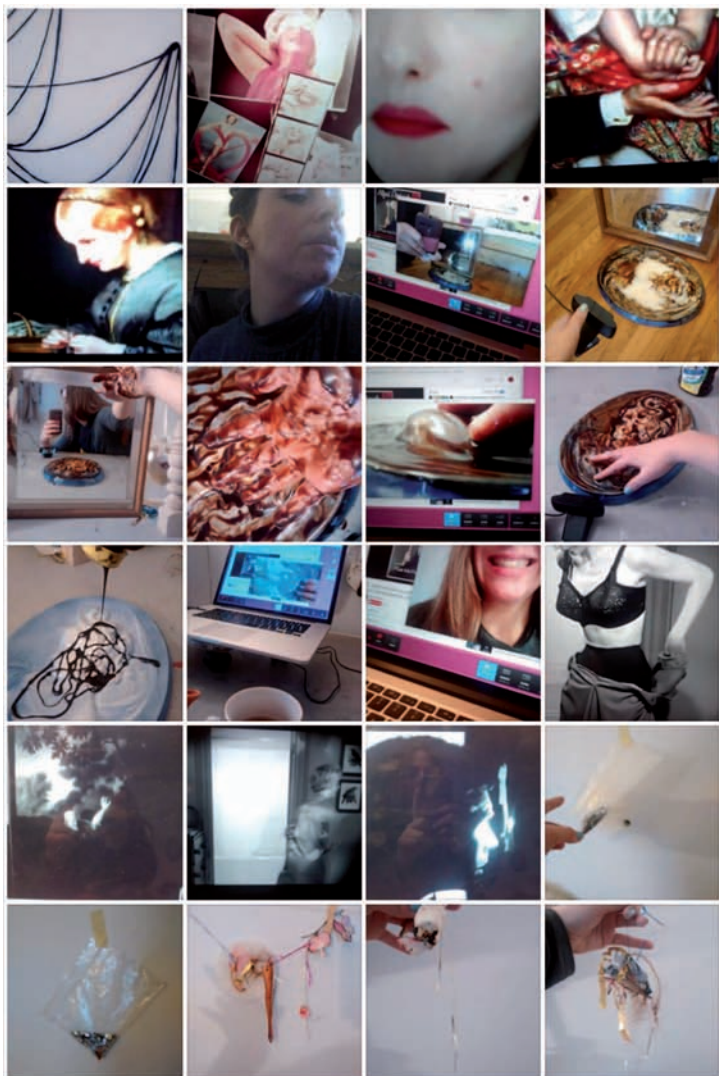
4 — Vu, centre de diffusion et de production de la photographie, Quebec City, from February 11 to March 13, 2016.

5 — Butler, *Undoing Gender*, 177.

Nadège Grebmeier Forget

—*Hier est aujourd’hui*, capture d’écran, extrait de la performance du 25-02-2016 | screenshot, extract of the performance on 25-02-2016.

Photo : permission de l’artiste | courtesy of the artist



Nadège Grebmeier Forget

- ✓ — *Hier est aujourd'hui.*, capture d'écran, extrait du journal de bord photographique Instagram du 19-02-2016 | screenshot, extract from the Instagram photographic logbook on 19-02-2016.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Nadège Grebmeier Forget

- ↓ — *Hier est aujourd'hui.*, vue d'exposition | exhibition view, Vu, centre de diffusion et de production de la photographie, Québec, 2016.

Photo : © VU / Hubert Gaudreau

Manon Labrecque

- ↘ *apprentissage*, 2015, vue d'installation | installation view, Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2016.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe







Julie Delporte

Journal, extrait | extract, L'Agrume,
Paris, 2014.

Photo : permission de l'artiste | courtesy
of the artist

Sequins, pearls, ribbons, lace, mirrors, seductive glances, and hair play, but also speech impeded by a camera inserted in the mouth, garish if not grotesque makeup, solid and fluid materials acting on the resistance of a body that has repeatedly been put to the test—all this and more is spread over more than a hundred hours of recordings. At times, the artist seems listless: the fatigue “of doing,” perhaps.

In conversation with Martine Delvaux,⁶ feminist author of *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Grebmeier Forget admits to feeling a sense of solidarity with these “girls” presented as “still lifes,” “fetish girls,” or “living tableaux,” not for attempting to show their true nature, but for attempting to transgress the limits that define them. It is an act that, evidently, seems to take a great deal of time and energy, and that perhaps explains the artist’s apparent weariness. Always in motion, the image that she presents of herself is not in conflict with some unachievable ideal; instead, it underlines the fact that this ideal is perpetually under construction, and that failure is guaranteed if one’s goal is to attain a truthful identity.

Grebmeier Forget’s performances involve dizzying streams of images,⁷ which have become somewhat of a signature for the artist. It’s as though there were never enough time or space for her to target her subject in the process of becoming, and that subject, in spite of her, merges with a representation of the “public” body.

Whereas “constantly producing oneself” is no guarantee for a genuine image of the self in Grebmeier Forget’s work, with Julie Delporte, it is “producing nothing” that makes us believe we are nothing. Here, I am thinking specifically of a page in Delporte’s illustrated diary *Journal*,⁸ in which the female protagonist says, “again, this false idea that if I don’t draw anything, don’t write anything, I am a nobody (who gave me this damn disease of wanting to be a somebody?)” This thought appears in a drawing of a computer on a table, its screen showing boxes without images—a sign, among others, of this identity crisis. “If I am someone who cannot *be* without *doing*,” says Butler, “then the conditions of my doing are, in part, the conditions of my existence.”⁹ But what do these conditions permit me to *be*? Between “constantly producing oneself” and “I am a nobody,” don’t all representations of the self imply a level of ambiguity that deserves to be questioned?

A BODY OF ONE’S OWN OR BEYOND ONESELF

What Grebmeier Forget strives to show in the collapse of her studio/home, Labrecque endeavours to define in the video installations *touchée* (2015) and *apprentissage* (2015), presented in the exhibition *L’origine d’un mouvement*.¹⁰ Both works involve the experience of a body constrained or put to the test in its quest to represent itself, to give itself a *reality*.¹¹

In both *touchée* and *apprentissage*, Labrecque appears to be in search of herself, someone who seems unable to make up her

mind to stay where she is. In *touchée*, a looped video shows a woman, the artist, advancing tentatively with eyes closed in a confined space. In fact, she’s trying to touch a drawing of her hands suspended on a transparent screen in front of her, but only fleetingly before pulling away, distancing herself from the image. It’s as though the correspondence—or, more importantly, the conformity—of the images lasts for only the space-time of a *touch*, rapidly dissipated and constantly reattempted. The brevity and inconsistency of this moment, repeated over and over, transforms it into a vestige of an encounter between the self and a projection of the self. Here, failure makes a stronger impact than success, something that Nicole Gingras had already observed about the ensemble of Labrecque’s work, noting that she seems to “take malicious delight in cultivating failure—a failed movement, faltering words, the missing part of an image.”¹² Yet this “failure” seems to echo what Jack (formerly known as Judith) Halberstam claimed:¹³ that failure can be beneficial, or even salutary, insofar as it appears here as an expression of resistance to mastery—mastery of the body, of the self; being in complete possession of one’s whole being. Hence, Halberstam insists that we “resist mastery,” specifying that “we might read *failure*, for example, as a refusal of mastery.”¹⁴ This refusal calls for a reconsideration of the *savoir-faire* that directly impacts the construction of knowledge and identity, whose objectivity has long been questioned by feminist epistemology.¹⁵

Appropriating one’s body, inhabiting it, making it one’s “own,” embodying it: this is what appears to be happening in *apprentissage*, which again shows a woman trying to connect with what might be the silhouette of her alter ego. Here, the image of a woman, filmed in a relatively large, open space, is projected onto a wall on which an outline of the artist’s body is drawn. It is within this outline that the blurred figure in the video tries to fit, testing the limits of her body. She repeatedly falls back to the ground, withdrawing into herself, as though satisfaction could not be found within the fixed frame, each time leaving before her the empty silhouette. The objective of this vertical-to-horizontal movement, repeated in a loop, does not, however, seem to unfold with the expectation that the female subject will ever be contained in its totality, or as a whole, within the drawn representation. Anna Khimasia also acknowledges this notion of incompleteness in Labrecque’s work: “Her exploration of the body moving in time and space seems to reiterate the way in which our sense of being is always in process and never fixed.”¹⁶

“I don’t fully inhabit myself,” notes the character in Delporte’s *Journal*, expressing a tension between the girl and the woman. “I need to stop being this little girl trapped in a woman’s body,” reads the text next to what appears to be an abstract ink drawing of female breasts. It’s as though, here again, there is a quest for the self, without an express expectation to succeed. What falls down in Labrecque’s, does not transpire in Delporte’s, and is constantly reiterated

in Grebmeier Forget’s work evinces that any representation of the self has many shortcomings, which, paradoxically, give it its power and resistance.

Following Halberstam, who suggests that feminists believe in a resistance “that does not speak in the language of action and momentum but instead articulates itself in terms of evacuation, refusal, passivity, unbecoming, unbeing,”¹⁷ and considering the “uncertainty” with which the body gauges our (my) sense of belonging, it seems timely to perceive these works as offering resistance to prescribed representations of bodies, women, and feminisms—and this, even if they bear silent testimony.

Translated from the French by Louise Ashcroft

6 — On Sunday, October 30, at Maison des arts de Laval during Nadège Grebmeier Forget’s exhibition *LIVE* 11-03-16, 12 h–17 h, August 28–November 6, 2016.

7 — In the performative work — *Hier est aujourd’hui*., a stream of Instagram images (@mirrorspailon), generated and shared in real time, allows the visitor to follow the sequence of actions.

8 — Julie Delporte, *Journal* (Toronto: Koyama Press, 2013), n.p.

9 — Butler, *Undoing Gender*, 3.

10 — The exhibition, held at Expression, Centre d’exposition de Saint-Hyacinthe from August 27 to October 23, 2016, was curated by Nicole Gingras.

11 — Judith Butler has commented extensively on what could be called “real” life by evoking, among others, women and sexual minorities in contexts in which violence arises. See her *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London and New York: Verso, 2004).

12 — Gingras, *Manon Labrecque*, 34 (our translation).

13 — J. Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).

14 — *Queer Art of Failure*, 11.

15 — See Elsa Dorlin, “Vers une épistémologie des résistances,” in *Sexe, race, classe : Pour une épistémologie de la domination*, ed. Elsa Dorlin (Paris: Presses universitaires de France, 2009), 5–18.

16 — Anna Khimasia, “Manon Labrecque, L’origine d’un mouvement,” *Etc Media*, no. 106 (Fall-Winter 2015–16): 93.

17 — Halberstam, *Queer Art of Failure*, 129.