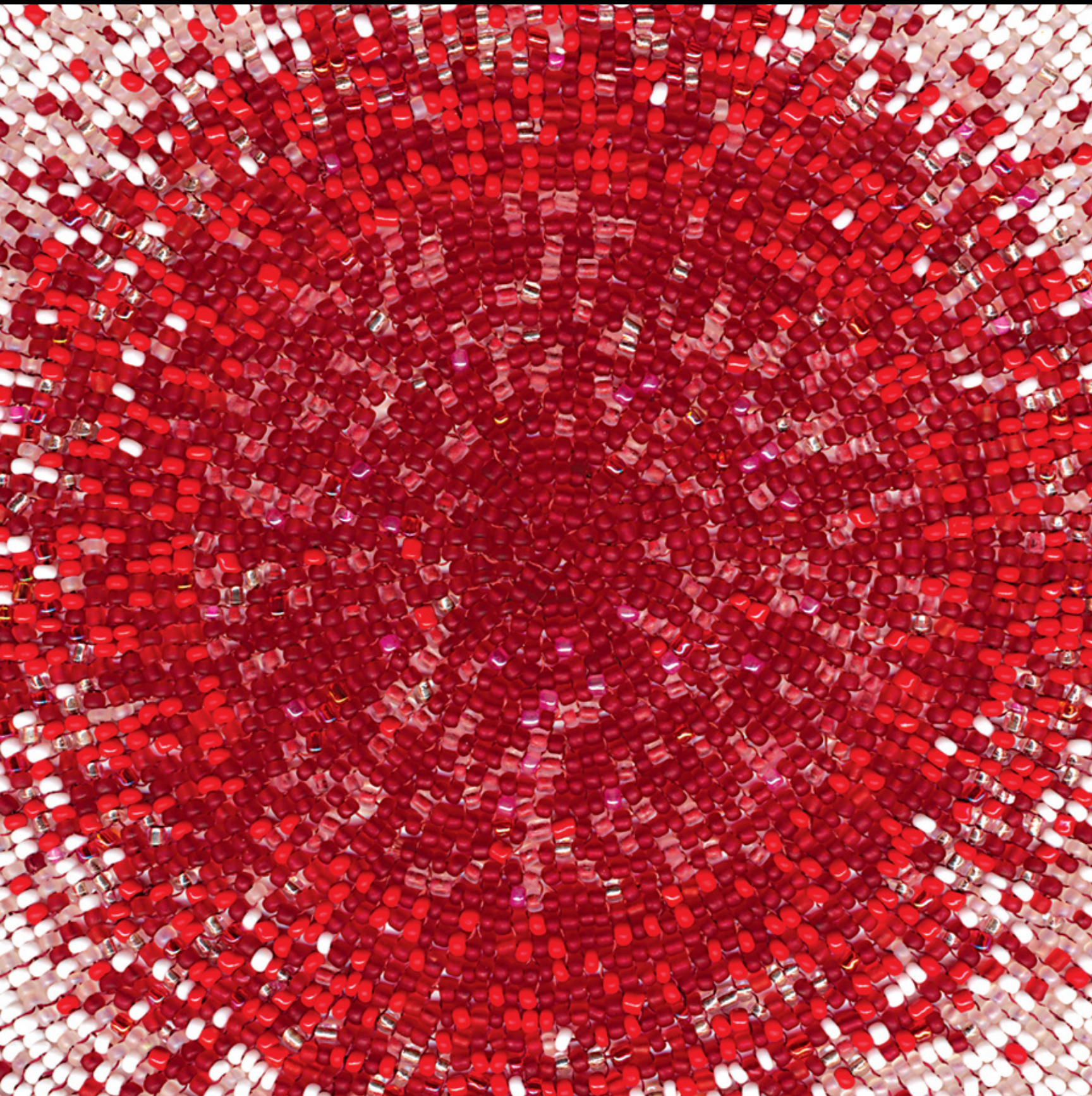


SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier Art et savoir Afterpop **Antonio Domínguez Leiva** Hey Ho, Here We Go! L'Internationale
pop surréaliste traverse l'Atlantique Bande dessinée **Jacques Tardi** Le dernier assaut
Fred Dewilde Mon Bataclan Portfolio **Nadia Myre**

12,95 \$ 260PRINTEMPS2017





LE FiFA

artfifa.com

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Brigitte Faivre-Duboz
Jean-François Hamel
Martin Hervé
Martine-Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Alexis Lussier
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Sylvano Santini

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Érik Bordeleau
Antonio Domínguez Leiva

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Louise Déry (présidente)
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Daria Mailfait Colonna
Jean-Benjamin Milot
Bénédicte Ramade
Sylvano Santini

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Pascale Matuszek

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamiques
900, boul. Saint-Martin O.
Laval (Québec) H7S 2K9
Tél. : 514 499-0072

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 450 663-9000

Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-17-4

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

* Portfolio

Page 15, **Nadia Myre**,
Faire, défaire, refaire : la décolonisation
chez Nadia Myre (Par Jean-Philippe Uzel)

Née à Montréal et membre de la nation Kitigan Zibi Anishinabeg, Nadia Myre est une artiste multidisciplinaire qui utilise les processus collaboratifs comme stratégie pour engager la conversation à propos de l'identité, de la résilience et des politiques liées au sentiment d'appartenance. Ses œuvres ont été présentées dans une dizaine de pays à travers le monde et font partie de plus de 25 collections privées et publiques. Ses travaux ont été commentés dans les journaux *The New York Times*, *Le Monde*, *The Washington Post* et *Le Devoir*, ainsi que dans des revues spécialisées telles que *ARTnews*, *Canadian Art*, *esse arts + opinions*, *Parachute* et *Le Sabord*. En 2014, elle s'est vu remettre le prestigieux prix artistique Sobey.



En couverture : *Meditations on Red, #2* (détail), 2008-2013
Impression numérique montée sous plexiglas,
116,84 cm (diamètre)

* Nos collaborateurs

Olivier Asselin
Thierry Bardini
Jessica Barnes
Cassie Bérard
Érik Bordeleau
Karina Chagnon
Leandro Colling
Gilbert David
Antonio Domínguez Leiva

Grécia Falcão
Louise Grenier
Martin Hervé
Gilles Lapointe
Sylvain Lafleur
Chari Larsson
Erin Manning
Guylaine Massoutre
Brian Massumi

Samuel Mercier
Ginette Michaud
Olivier Parenteau
Pierre Popovic
Bénédicte Ramade
Ariane Santerre
Sylvano Santini
Jean-Philippe Uzel

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.magazine-spirale.com
PAR TÉLÉPHONE :
514 903-2885
PAR COURRIEL :
info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :
Tél. : 514 397-8669
Courriel :
abonnement@sodep.qc.ca
Site : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES,
POUR 1 AN/4 N^{OS} :
· Canada (individu) : 40\$
· Canada (étudiant) : 30\$
· Canada (institution) : 50\$
· Canada (soutien) : 80\$ ou plus
· Étranger (É.-U.) : 60\$
· Étranger (outre-mer) : 80\$



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

* Sommaire

5	ÉDITORIAL <i>Anxiété</i> [par Sylvano Santini]	58	<i>Mon Bataclan</i> de Fred Dewilde [par Ariane Santerre]	76	RÉCIT <i>Gueules</i> d'Andréas Becker [par Martin Hervé]
6	FORMES DE VIE/ POLITIQUE DU PRÉSENT <i>Que craignent les fondamentalistes brésiliens ?</i> [par Leandro Colling, traduction : Érik Bordeleau et Grécia Falcão]	61	DANSE <i>Suie</i> de Dave St-Pierre [par Guylaine Massoutre]	80	<i>L'Embaumeur</i> d'Anne-Renée Caillé [par Samuel Mercier]
11	AFTERPOP <i>Hey Ho, Here We Go!</i> <i>L'Internationale pop surréaliste traverse l'Atlantique</i> [par Antonio Domínguez Leiva]	65	ESSAI <i>Qui a peur de l'imitation ?</i> de Maxime Decout [par Cassie Bérard]	82	THÉÂTRE <i>La bonne âme du Se-Tchouan</i> de Bertolt Brecht (adaptation de Normand Canac-Marquis), mise en scène de Lorraine Pintal
50	ARTS VISUELS <i>Le droit d'être rebelle.</i> <i>Correspondance de Marcelle Ferron avec Jacques, Madeleine, Paul et Thérèse Ferron</i> Textes choisis et présentés par Babalou Hamelin [par Gilles Lapointe]	68	<i>Un roman d'Allemagne</i> de Régine Robin [par Pierre Popovic]		<i>Table rase</i> de Catherine Chabot (collaboration), mise en scène de Brigitte Poupart
54	BANDE DESSINÉE <i>Le dernier assaut</i> de Jacques Tardi [par Olivier Parenteau]	71	FICTION <i>Synapses</i> de Simon Brousseau [par Ginette Michaud]		<i>Being Philippe Gold</i> de Philippe Boutin
		73	PARCOURS <i>Un destin</i> de Georges-Arthur Goldschmidt		<i>Manifeste de la Jeune-Fille</i> d'Olivier Choinière [par Gilbert David]
			<i>Les collines de Belleville</i> de Georges-Arthur Goldschmidt [par Louise Grenier]		

DOSSIER Art et savoir

27	<i>Présentation</i> [par Sylvain Lafleur]	32	<i>Archéologie du futur :</i> <i>Adrián Villar Rojas</i> [par Bénédicte Ramade]	41	<i>Pokémon Panopticon.</i> <i>Jeux mobiles, géosurveillance et géomarketing</i> [par Olivier Asselin]
29	<i>Le numérique comme mode d'existence :</i> <i>Your Synthetic Future</i> <i>(at the speed of light)</i> [par Thierry Bardini]	35	<i>Soulèvements</i> de Georges Didi-Huberman [par Chari Larsson]	44	<i>Les visiteurs</i> de Ragnar Kjartansson [par Erin Manning et Brian Massumi]
		38	<i>Network Effect</i> <i>et la cacophonie humaine</i> [par Jessica Barnes]		

Anxiété

Tocqueville avait remarqué naguère que les Américains avaient une foi invétérée dans la perfectibilité humaine. Ce que les penseurs néopragmatistes comme Rorty et Cavell n'ont pas démenti en faisant du «perfectionnisme» ou «méliorisme» la clé de voûte de leur pensée politique : plus il y a d'individus qui font entendre leur voix singulière, moins il y a d'exclusion et de souffrance. Cette logique tient sur une équation assez simple, bien qu'en apparence contradictoire : l'accroissement des différences affermit l'unité. Contrairement au sociologue moderne, le philosophe pragmatiste a toujours cru que la source des formes de vie collectives se trouvait dans les tempéraments idiosyncrasiques. La théorie des grands hommes de William James en est le parfait exemple : l'action individuelle notable n'est pas un effet de la totalité des causes qui déterminent l'univers social, mais un accident qui en change le cours. L'essor du pragmatisme est contemporain de la naissance du cinéma. Contrairement à ce qu'on pourrait penser néanmoins, ce dernier n'épouse que très rarement la thèse pragmatiste, préférant substantier l'action d'un personnage dans des images qui exposent, grâce au montage, la chaîne causale des événements qui l'a produite. C'est que le cinéma, comme art social, préfère généralement le regard omniscient.

Dans son dernier film, Jim Jarmush figure un poète dont le génie poétique n'embrasse pas la vision divine, mais plutôt celle, terre à terre, du chien («*Sniffing the trees, / just another dog, / among a lot of dogs*»). Paterson, le poète, est un chauffeur d'autobus qui a tout le temps de créer des poèmes dans son esprit pendant qu'il circule dans les rues

de la ville. Être particulier, comme dirait l'autre, il est pourtant l'homme le plus ordinaire qui soit. Cette figure est bien évidemment usée jusqu'à la corde. L'intérêt du film tient sur son habileté non pas à faire le portrait d'un poète, mais à mettre en abyme le recueil éponyme du grand écrivain William Carlos Williams. La figure du poète pourtant contient en réserve la puissance de remettre au goût du jour la thèse pragmatiste au cinéma, car bien que Paterson conduise un vieil autobus polluant, il a une vision poétique écologique : il ne voit pas en perspective et en profondeur, et ses sensations visuelles ne s'étendent pas sur des surfaces planes ou en mosaïque ; il a plutôt une vision progressive et linéaire qui découvre les invariants composant son entourage. Tout porte à croire que le poète partage le regard de Marvin, le bouledogue de sa copine. Ainsi, malgré la différence fondamentale qui les singularise – le seuil infranchissable entre les règnes – et la rivalité amoureuse qui les déchire, le poète et le chien s'unissent à leur manière.

Dans un article paru au milieu des années 1980 dans le quotidien *El País* et repris dans le recueil *El aprendizaje de la decepción*, l'écrivain et critique littéraire Félix de Azúa rappelle que Rilke ressentait un sentiment de parenté si intense avec le chien qu'il aurait voulu en devenir un. Son approche de l'animal, que le critique résume sous la forme de trois traits (pauvreté irrémédiable, odorat cosmique et vigilance perpétuelle), est exprimée dans ses lettres sur Cézanne : «[...] l'incorruptibilité de ce regard impartial est confirmée de façon presque touchante par le fait qu'il s'est représenté lui-même, sans le moins du monde interpréter ou juger

son expression, avec une humble objectivité, avec la foi et la curiosité impartiale d'un chien qui se voit dans une glace et se dit : *Tiens, un autre chien!*» En s'attendrissant devant ce regard sans intention, Rilke expose son désir de se délester du poids de la subjectivité et du jugement. Or, c'est exactement ce qui retient l'attention du critique.

Ce n'est pas le seul exemple d'écrivain ayant avoué une secrète parenté avec la bête. Avital Ronell en recense plusieurs autres dans son livre *Stupidity*. Cependant, lorsqu'elle écrit que «[l]a confrérie des imbéciles s'est solidement implantée dans un monde pragmatique qui mine la fragile noblesse de l'intelligence» ou encore que «la politique prescrit sa loi à l'esprit», ne faut-il pas se méfier du devenir-bête de l'être humain, comme je l'ai déjà évoqué ? La leçon que le critique espagnol retient de Rilke toutefois nous permet d'en dire autre chose. Car notre relation à l'animal, selon lui, nous libérerait de la mort en nous forçant à mourir vivants, c'est-à-dire à nous défaire des habitudes et des réflexes qui donnent de l'aplomb à nos jugements, mais qui, par le fait même, nous empêchent de porter une attention soutenue aux éléments qui nous environnent. Sous la forme délibérée de l'énigme, j'adresserais le propos d'Azúa aux critiques beaucoup plus qu'aux poètes ou aux écrivains, car, contrairement au «*chien névrosé/ [...] remorquant un bipède en guise de chenil*», comme l'a écrit naguère Gilles Hénault en plagiant par anticipation le film de Jarmush, ils parviendraient peut-être à se perfectionner en se voyant tenus en laisse par l'anxiété généralisée du milieu. ■

LE MAGAZINE *SPIRALE* SE CARACTÉRISE PAR UN ESPRIT D'OUVERTURE AUX AUTRES REVUES, LOCALES, NATIONALES OU INTERNATIONALES. SOUS LA FORME D'ÉCHANGE, DE PARTENARIAT OU TOUT SIMPLEMENT DE RÉÉDITION, LA CRITIQUE PEUT EMPRUNTER DES CHEMINS CONSISTANT À FAIRE DÉCOUVRIR DES VOIX VENUES D'AILLEURS QUI ENTRENT EN RÉSONANCE AVEC NOS CONVICTIONS SUR LES PLANS CULTUREL, SOCIAL ET POLITIQUE. C'EST DANS CET ESPRIT QUE *SPIRALE* PUBLIE DANS CE NUMÉRO PRINTANIER UN TEXTE PARU EN OCTOBRE 2016 DANS LA REVUE *CULT* (SÃO PAULO, BRÉSIL). DEPUIS PLUS DE 19 ANS, *CULT* PUBLIE MENSUELLEMENT À PLUS DE 35 000 EXEMPLAIRES DES ARTICLES SUR L'ART, LA CULTURE, LA PHILOSOPHIE, LA PSYCHANALYSE ET LES SCIENCES HUMAINES. AUTONOME, LA REVUE CROIT À L'INDÉPENDANCE DE L'ESPRIT CRITIQUE ET À L'IMPORTANCE DE CONSACRER DES DOSSIERS À DES SUJETS QUI NE SONT PAS COUVERTS DANS LES JOURNAUX CULTURELS, COMME LE DÉMONTRENT SES PAGES SUR ANGELA DAVIS, LE CENTENAIRE DU COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE DE SAUSSURE, DEBORD, ADORNO OU ENCORE TARKOVSKI. EN S'ÉLOIGNANT DÉLIBÉRÉMENT DES DISCOURS QUI FOMENTENT ET CONSOLIDENT LE CONSENSUS, *CULT*, RÉSOLUMENT DE GAUCHE, FAIT LA PROMOTION D'UN JOURNALISME QUI EST CAPABLE DE DONNER À LIRE SA PROPRE NÉCESSITÉ. *SPIRALE* DÉSIRE SALUER LE TRAVAIL DE CETTE REVUE EN PUBLIANT L'UN DE SES ARTICLES DANS LA CHRONIQUE FORMES DE VIE/POLITIQUE DU PRÉSENT : « QUE CRAIGNENT LES FONDAMENTALISTES BRÉSILIENS ? » (« O QUE TEMEM OS FUNDAMENTALISTAS ? »), DE LEANDRO COLLING.

SPIRALE VEUT FAIRE DÉCOUVRIR À SES LECTRICES ET LECTEURS UN ARTICLE CONSACRÉ AUX PROBLÈMES QUE RENCONTRE LA COMMUNAUTÉ LGBT DU BRÉSIL FACE À L'OPPOSITION ET AUX CONTESTATIONS LÉGALES DES FONDAMENTALISTES RELIGIEUX ISSUS DES ÉGLISES INDÉPENDANTES DONT LE POUVOIR GRANDISSANT EXERCE UNE PRESSION DE PLUS EN PLUS FORTE SUR LES LIBERTÉS INDIVIDUELLES. APRÈS DES ANNÉES DE REVENDICATIONS POUR LA RECONNAISSANCE DE SES DROITS, LA COMMUNAUTÉ LGBT VOIT SA LUTTE SE DÉPLACER SUR LE TERRAIN JURIDIQUE, LÀ OÙ LE POUVOIR ET L'ARGENT PEUVENT RENVERSER LE COURS DES CHOSES. C'EST DANS CE CONTEXTE QUE LA DESTITUTION DE DILMA ROUSSEFF, VÉRITABLE COUP D'ÉTAT AYANT EU LIEU LE 31 AOÛT 2016, PREND TOUT SON SENS, CAR LES FORCES DE DROITE QUI OCCUPENT MAINTENANT LE POUVOIR NE RISQUENT PAS D'ATTÉNUER LES ARDEURS DES COMBATTANTS DE L'ÉGLISE UNIVERSELLE DU ROYAUME DE DIEU. BIEN QU'ELLES AIENT COURS AU BRÉSIL, LA MENACE ET LA LUTTE DÉCRITES DANS CET ARTICLE NOUS CONCERNENT TOUTES ET TOUS. EN PUBLIANT CELUI-CI, *SPIRALE* MARQUE SA SOLIDARITÉ AVEC LA RÉSISTANCE AUX FORCES ANTIPROGRESSISTES, ICI ET AILLEURS DANS LE MONDE.

NOUS REMERCIONS DAYSI BREGANTINI, ÉDITRICE DE LA REVUE *CULT*, ET LEANDRO COLLING, AUTEUR DE L'ARTICLE, D'EN AVOIR PERMIS LA TRADUCTION ET LA PUBLICATION.



CULT

217 ano 19
outubro 2016
R\$15,90
www.revistacult.com.br

DOSSIÊ

O LUGAR ÍMPAR DE
**RAYMOND
WILLIAMS**
NA LINHAGEM DO
MARXISMO OCIDENTAL

ENTREVISTA

SILVIA FEDERICI
"O CAPITALISMO
TENTA DESTRUIR
NOSSAS MEMÓRIAS"

PERFIL

MC SOFFIA
AOS 12 ANOS, RAPPER
RIMA SOBRE INFÂNCIA
E RACISMO

ARTIGO

VIOLÊNCIA LGBT
A RESISTÊNCIA EXISTE
E É POTENTE

**ANGELA
DAVIS**

ESPECIAL

REVERBERAÇÕES DE SEU
PENSAMENTO EM MOVIMENTOS
**NEGROS, FEMINISTAS E
ACADÊMICOS NO BRASIL**



Où craignent les fondamentalistes brésiliens ?

Par Leandro Colling (traduction d'Érik Bordeleau et Grécia Falcão)

Relayées ou non dans la grande presse, les informations sur les exactions commises contre les personnes LGBT (lesbiennes, gays, bisexuelles, transsexuelles et transgenres) sont monnaie courante pour ceux qui militent en faveur du respect de la diversité sexuelle et de genre au Brésil. Ces militants, parmi lesquels je m'inclus, possèdent suffisamment de données pour attester de ce sentiment généralisé : les violences exercées contre la population LGBT ne cessent d'augmenter depuis quelques années. Outre les agressions mortelles, de nombreux autres actes de violence, parfois plus difficiles à cerner, mais qui n'en sont pas moins offensifs pour autant, se multiplient dans divers espaces.

Simultanément, nous assistons à une recrudescence du conservatisme et à la prolifération des discours de haine, notamment sur les ondes de plusieurs chaînes de radio et de télévision auxquelles on a accordé une licence de diffusion publique. Ces discours discriminent quiconque n'est pas hétérosexuel, blanc, monogame, chrétien, «sain», productif et cisgenre. Et ces discours de haine percolent et se concrétisent en projets de loi gouvernementaux qui visent, par exemple, à interdire les discussions sur la sexualité et le genre dans les écoles, ou à établir que la famille ne peut être, «en vérité», formée que par un homme et une femme. Et quoi encore.

Toute personne un tant soit peu progressiste qui se voit confrontée à ce constat rapide et embryonnaire est en droit de se demander : mais que se passe-t-il au Brésil ? Est-ce que nous sommes en pleine régression vers le Moyen Âge ? Ne semblait-il pas que nous nous dirigions collectivement vers un avenir exactement à l'opposé de cette vague conservatrice ? Et qu'est-ce qui a été fait jusqu'à présent pour inverser cette situation ? Voilà quelques difficiles questions auxquelles j'aimerais maintenant m'attaquer.

En regard de la première question, commençons par un paradoxe. Si la population brésilienne vit ou semble vivre sa sexualité de manière libérée en comparaison à d'autres pays, il n'en demeure pas moins que le Brésil n'a jamais exactement constitué un refuge pour les LGBT. Nous avons une histoire, relativement bien documentée, de tortures et de persécutions à leur endroit, alors même que nous avons également étudié, voire célébré, la diversité des formes par lesquelles les Brésiliens et Brésiliennes expriment leur sexualité et leur genre. Mais le gros du problème ne réside pas dans l'expérience de la diversité sexuelle. Il émerge plutôt lorsque ces expériences deviennent plus visibles, quand elles sortent des chambres à coucher, des ghettos, du garde-robe ; quand les gens se mettent à exiger des droits et, plus particulièrement,

quand ils commencent à remettre en question et à déconstruire les modèles naturels imposés par la norme hétéro. Montrer comment plusieurs normes étaient et continuent à être édifiées et solidifiées sur la base d'une violence systémique est essentiel pour ceux qui créent et recréent leur vie à travers différentes perspectives.

En ce sens, la reconnaissance du droit au mariage pour les personnes du même sexe par la Cour suprême du Brésil (STF), en mai 2011, constitue à mon avis une étape à la fois cruciale et paradoxale. C'est que la reconnaissance de ce droit, si légitime pour certaines personnes, a soulevé l'ire des conservateurs et, en particulier, des fondamentalistes religieux qui ont commencé, à partir de ce moment, à élaborer une résistance mieux définie afin d'éviter toute avancée des droits des personnes LGBT.

Il faut le répéter : les fondamentalistes n'ont jamais cessé de nous hanter et, à voir leurs procédés dignes de l'Inquisition, nul doute qu'ils ne nous aient désormais désignés comme l'ennemi public numéro un. Il suffit de garder à l'esprit l'hostilité des évangélistes à l'égard des catholiques. Mais comme le renversement des idoles catholiques passe plus ou moins bien aux yeux du grand public, les évangélistes s'allient aussi volontiers avec les fondamentalistes catholiques (lesquels sont bien

représentés par divers évêques qui écrivent n'importe quoi sur notre supposée « idéologie du genre ». Autrement dit : les évangélistes ont choisi une cible plus facile à dénigrer, et évidemment, à ce jeu-là, rien de plus facile que de s'en donner à cœur joie contre les représentations des divinités d'origine afro-brésilienne¹.

Cette articulation de la résistance fondamentaliste n'est pas seulement nationale, mais aussi internationale, comme en témoigne la publication, peu de temps après la décision historique de la Cour suprême, du livre *La stratégie - Le plan des homosexuels pour transformer la société*, du révérend presbytérien américain Louis P. Sheldon, traduit et publié au Brésil par un éditeur (Central Gospel) lié au pasteur Silas Malafaia. Ce livre est une véritable bible fondamentaliste, pleine de faussetés, de discours de haine et de tactiques pour saper les droits des personnes LGBT. Voilà pourquoi le mouvement LGBT a tenté d'interdire sa vente au Brésil, en 2012, par une action en justice. Malheureusement, rien n'y a fait et le livre est toujours en vente libre.

Mais n'étions-nous pas, comme nous le disions plus tôt, en marche vers un progrès social plutôt qu'une fermeture conservatrice ? C'est une question difficile, à laquelle on ne peut répondre par un oui ou par un non, car elle cache un autre paradoxe. Certes, les personnes LGBT ont commencé à gagner en visibilité dans les rues et sur les écrans. Elles ont même réussi à obtenir quelques miettes en termes de droits et de politiques publiques (cela, au niveau fédéral ; cependant ces progrès ont déjà été amoindris sous le gouvernement Dilma, pour disparaître complètement sous le gouvernement putschiste de Temer). N'empêche que la vague dite conservatrice n'a jamais cessé de se faire sentir. C'est tout particulièrement vrai dans les domaines de la sexualité et du genre, où les attaques des conservateurs ont eu de fortes répercussions au sein du mouvement LGBT lui-même et de divers autres groupes, dont les hétérosexuels soi-disant plus

progressistes, incluant des politiciens situés à gauche du spectre politique. L'impression d'une plus grande liberté et d'un plus grand respect se révèle être une fragile illusion qui s'écroule à la première petite expérience de transgression et de dissidence. Des gays masculinisés, considérés comme bien habillés, parfumés, musclés, métropolitains, de classe moyenne supérieure et qui veulent se marier et avoir des enfants ont peut-être pu jouer pendant un temps de l'illusoire sensation d'être momentanément inclus dans la société. Désormais ils se prennent des lampes en pleine gueule tandis qu'ils se promènent sur l'avenue Paulista².

Et qu'est-ce qui a été fait pour renverser cette situation ? J'ai l'impression qu'il y a très peu d'actions qui ont été menées en ce sens sur les plans institutionnel, gouvernemental ou non gouvernemental. Le gouvernement fédéral putschiste ne comprendra jamais les besoins des personnes LGBT. La politique pour la prévention et la lutte contre le VIH et le sida a été annulée, et ce, même si les pierres du Pelourinho savent que la propagation du virus n'a rien à voir avec l'orientation sexuelle³. Alors que les gouvernements des États et des municipalités les plus progressistes souffrent de l'opposition des fondamentalistes, ceux-ci forment la base de ces gouvernements dans d'autres assemblées législatives (comme dans l'État de Bahia) et conseils municipaux. En d'autres termes, la situation qui a prédominé pendant une grande partie des gouvernements Lula et Dilma se répète.

Dans le mouvement social LGBT plus institutionnalisé, on remarque bien quelques tentatives honorables de renverser le cadre existant, mais dans l'ensemble nous avons affaire à un mouvement qui, à l'instar de plusieurs autres, souffre d'épuisement et d'épuisement ainsi que de l'incrédulité de beaucoup de gens. Celle-ci s'explique par un certain nombre de raisons, dont la partisanerie excessive de nos affiliations politiques. La partialité du mouvement social LGBT a produit de bons résultats, mais elle a

aussi généré une dépendance vis-à-vis de l'État, dans les luttes de grande ampleur pour défendre les quelques positions acquises. Elle a suscité ainsi une certaine forme d'indulgence envers la corruption politique qui s'est mise en place depuis au moins 2012. Le mouvement social LGBT institutionnalisé n'a donc pas fait attention aux scandales qui touchaient le système politique brésilien, et ce, au nom d'un mode de gouvernance ou du projet de grand parti progressiste qui pointait à l'horizon. Or, ce mode ou ce projet de parti a fait naufrage, noyé par les plaintes de corruption, les procès, les peines de prison et le scandale de la *caixa dois*⁴ (« caisse deux »).

Tout est-il donc perdu ? Non, heureusement. La résistance existe, elle croît et a su se révéler dans toute sa puissance. Seulement, elle ne se manifeste pas là où la plupart des gens pensent qu'elle le devrait. La résistance à la vague conservatrice se situe dans un tout nouveau mouvement qui se refuse, du moins pour l'heure, à toute forme d'institutionnalisation. On la retrouve dans une multitude de lieux différents : écoles, universités, rues, sites occupés, réseaux sociaux, théâtres, bars, mais aussi dans de nombreux bâtiments publics, certaines églises et autres *terreiros*⁵, contribuant ainsi à la prolifération de puissants « contre-discours ».

Cette foule hétéroclite ne cesse de prendre de l'ampleur, surtout là où les pratiques politiques se mêlent aux pratiques artistiques et culturelles. Je pense à ce que certaines personnes appellent « artivisme » ou, dans le cas qui nous occupe ici, plus précisément artivisme de dissidence sexuelle et de genre. J'utilise le terme « dissidence » par opposition à l'idée de « diversité sexuelle et de genre », trop descriptif et standardisé, et aussi trop lié au discours de la tolérance avec son point de vue multiculturel festif et néolibéral qui ne remet pas en question la production des hiérarchies existantes au sein de cette « diversité ».

L'émergence de ces artistes et collectifs activistes s'explique de plusieurs façons. En voici quelques-unes : la croissance étonnante, au Brésil, des études de genre et de sexualité, en particulier celles qui s'intéressent aux dissidences sexuelles et de genre ; l'élargissement de l'accès aux nouvelles technologies et l'utilisation massive des réseaux sociaux ; l'expansion des thèmes LGBT dans les médias, en particulier dans les *telenovelas*, au cinéma et à la télévision plus généralement ; la croissance des identités trans et du nombre de personnes qui se considèrent comme non binaires, sans compter la valorisation du terme *fechação*⁶ ; la non-adéquation aux règles (corporelles et comportementales) démontrée par les garçons efféminés, les lesbiennes masculinisées et les gens d'autres expressions identitaires flexibles qui ont libéré des flux auparavant limités au plan plus strictement identitaire. Mais, que nous en soyons conscients ou non, la raison la plus importante réside sans doute dans la nécessité de réagir à cette terrible situation dans laquelle nous sommes désormais coincés.

Ces pratiques activistes travaillent de façons distinctes les unes par rapport aux autres, mais certains éléments permettent de les regrouper : 1) elles accordent la priorité à la dimension culturelle plutôt qu'à la stratégie politique, parce qu'elles considèrent que les préjugés naissent de la culture et qu'une stratégie de sensibilisation par l'entremise d'événements culturels est plus efficace pour initier de nouvelles subjectivations ; 2) elles critiquent le fait de ne miser que sur des propositions de réforme du cadre juridique, en particulier lorsque ces mesures renforcent des normes ou institutions qui assignent au genre et à la sexualité des limites trop circonscrites ; 3) elles abordent la sexualité et le genre par-delà les binarismes, critiquant sévèrement toute perspective biologisante, génétique ou naturalisante ; 4) elles conçoivent les identités comme étant fluides et considèrent que les nouvelles identités sont et peuvent être constamment créées, recrées et subverties ; 5) elles rejettent l'idée qu'afin d'être

respectés ou d'avoir des droits, les individus doivent abdiquer certaines de leurs singularités au nom d'une « image respectable » aux yeux de la société ; 6) elles semblent plus conscientes de la nécessité d'intersectionnaliser leurs luttes avec celles de groupes affichant d'autres marqueurs sociaux de différence, à savoir les questions ethniques, de classes, de générations, de niveaux d'éducation, de capacités corporelles, etc.

Il y a des centaines d'exemples de ces artistes qui prolifèrent rhizomatiquement dans tous les coins. Sur la scène musicale, plusieurs noms sont rapidement devenus connus à l'échelle nationale, comme Johnny Hooker, MC Xuxu, As Bahias et Cozinha Mineira. Sur la scène théâtrale, nous avons le Teatro Kunyn (São Paulo), As Travestidas (Fortaleza), ATeliê voadOR et Teatro da Queda (Salvador). Tout cela sans compter une profusion de collectifs de performance comme O que você queer? (Belo Horizonte), Cena Queer (Salvador), Anarcofunk (Rio de Janeiro), Revolta da Lâmpada (São Paulo), Selvática Ações Artísticas (Curtitiba), Cabaret Drag King (Salvador), Coletivo Coiote (nomade), Seus Putos (Rio de Janeiro). La liste s'allonge indéfiniment, au grand dam des conservateurs.

Comme nous le savons, la problématisation des normes sexuelles et de genre au sein de la production artistique brésilienne n'est pas tout à fait nouvelle. Qu'on pense aux études du groupe Dzi Croquettes ou au cinéma de Jomard Muniz de Britto. D'autres exemples pourraient être cités tels que le Teatro Oficina (São Paulo). Cependant, ce qui se manifeste le plus intensivement ces dernières années, c'est l'émergence de plusieurs collectifs et artistes qui travaillent dans une perspective de dissidence sexuelle et de genre, et qui explicitent leurs intentions politiques – ou plutôt, qui créent et conçoivent leurs manifestations artistiques comme différentes façons de faire de la politique, en contraste avec les formes d'activisme plus « traditionnelles » utilisées par le mouvement LGBT *mainstream*.

Dans le cadre de son analyse du travail de certains artistes, la chercheuse Patricia Lessa a répertorié une série de caractéristiques communes à ces nouveaux modes de création. Qu'on pense à l'utilisation intensive des nouvelles technologies et des réseaux sociaux ; à des productions qui ne se destinent pas à des espaces fermés ou à des musées, mais visent directement la rue et les espaces publics où la socialité est spontanée ; ou encore à l'horizontalité caractéristique de ces productions artistiques. Comme le formule Lessa : « [...] les artistes, par ces pratiques, questionnent le corps, le sexe et le modèle déssexualisé du contrat de mariage, proposant de nouveaux modes d'existence dans le monde et des manières plus créatives d'éprouver la multiplicité et la valeur de la liberté pour la vie. »

Voilà ce que craignent les conservateurs, qu'ils soient fondamentalistes religieux ou non. Voilà aussi ce qui inquiète le pape François, lorsqu'il dit : « Aujourd'hui, les écoles enseignent aux enfants – aux enfants ! – que tout le monde peut choisir son genre. » Les conservateurs peuvent essayer de repousser les différences dans la marge, mais ils ne peuvent empêcher le fait qu'une multitude de gens, chaque jour, se lèvent contre les normes. Nous résisterons à jamais ! ■

1 NdT : Au Brésil, on considère généralement que les religions afro-brésiliennes sont favorables à la communauté LGBT. Cela explique en partie pourquoi des religions comme le candomblé et l'umbanda sont devenues des cibles de critiques insistantes de la part des conservateurs. Il est courant de trouver des hommes gays parmi les chefs religieux du candomblé, et les mythologies religieuses afro-brésiliennes regorgent d'histoires d'amour entre entités du même sexe. Pour plus de détails sur cette question, voir A. S. Allen, « "Brides" without Husbands : Lesbians in the Afro-Brazilian Religion Candomblé », *Transforming Anthropology*, 2012, vol. 20, n° 1, p. 17-31.

2 NdT : L'auteur réfère à un épisode survenu en novembre 2010, lorsque trois personnes ont été agressées par un groupe de cinq jeunes hommes qui portaient des vêtements griffés et marchaient sur l'Avenida Paulista, située dans un quartier central de São Paulo. L'un d'entre eux a été blessé au visage par un coup porté avec une lampe fluorescente. En 2015, le seul agresseur qui était âgé de plus de 18 ans au moment des événements a été condamné à neuf ans de prison pour tentative d'assassinat haineux (homophobie).

3 NdT : Le Pelourinho est un quartier du centre historique de Salvador de Bahia.

4 NdT : L'expression *caixa dois* réfère à des fonds non déclarés au fisc brésilien. Elle concerne plus spécifiquement les entreprises qui émettent des factures avec une valeur nominale inférieure à la transaction effectuée, de sorte que moins d'impôts soient prélevés. Parfois, les crimes dits de *caixa dois* impliquent le blanchiment d'argent par des organisations criminelles.

5 NdT : *Terreiros* désigne généralement des temples de religions afro-brésiliennes où l'on procède à des cérémonies et à des offrandes aux divinités.

6 NdT : *Fechação* est un terme flottant utilisé par la communauté LGBT à São Paulo. En général, il définit quelque chose d'étonnant et d'inattendu, qui a un fort impact. La signification peut varier considérablement en fonction du contexte dans lequel il est utilisé, mais en règle générale il est connoté positivement.



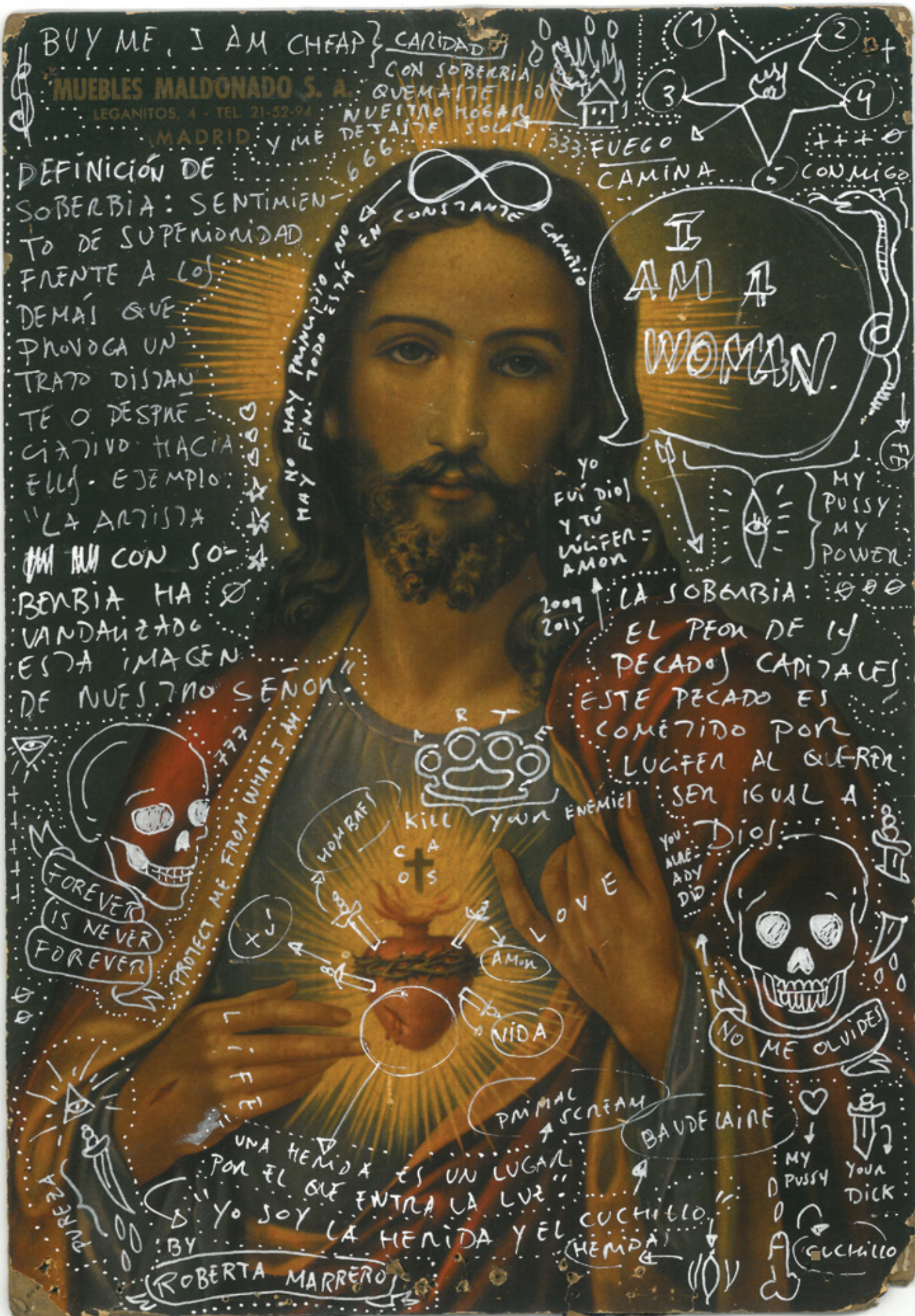
L'Internationale pop surréaliste traverse l'Atlantique

Par Antonio Domínguez Leiva

Les aléas de l'existence font qu'au moment même où je rate l'exposition de Ravi Zupa à la galerie Matthew Namour de Montréal, j'assiste à l'inauguration du *showcase* collectif *Pecado Capital* à La Fiambrera de Madrid. Le doux vertige qui y est induit par la juxtaposition d'une princesse Disney anorexique se faisant vomir dans une cuvette (Rodolfo Loiza, *Beauty Hurts*), d'une hase castratrice à la manière de Lorena Bobbitt (Alvaro P-FF, *¿ Ira? No significa no*), d'une pancarte foraine de Screamin' Jay Hawkins (Silky, *Ira*), d'un Jésus trans qui proclame «*I Am a Woman*» (Roberta Marrero, *Soberbia*) et d'un Grand Méchant Loup, transformé pour un

instant en Oncle Picsou flibustier (Roberto Argüelles, *Avaricia*) laisse derrière lui un certain sentiment de déjà-vu, voire de désorientation spatiotemporelle. Suis-je bel et bien à Madrid ou me trouvé-je plutôt dans la galerie montréalaise parrainée par le grand pionnier Yves Laroche? Outre la similitude des lieux, les catalogues ouvertement cosmopolites des deux salles présentent des ressemblances frappantes dont témoigne leur commun dévouement aux œuvres «rétro-classieuses» de Josh Agle – connu sous le surnom malicieux de Shag –, emblème de ce qu'un pléonasma journalistique nomme le *hipster-cool* contemporain.

Au même moment, le CAC de Málaga ouvre ses portes à la première rétrospective européenne de l'œuvre de Mark Ryden, considéré comme le «Parrain» officieux de toute cette mouvance hétéroclite. Cette extension transatlantique d'un courant resté pendant longtemps spécifiquement nord-américain – et qu'il est plus ou moins convenu de nommer *low-brow art*, voire pop surréalisme – exemplifie l'extension planétaire du domaine de l'*afterpop* pictural (et plastique au sens large) sous sa forme la plus manifeste et spectaculaire.



Roberta Marrero
Soberbia, 2016
Avec l'aimable permission de l'artiste

What's in a name ?

Le choix (et l'instabilité) de ces deux termes (de même que de celui, plus global, d'*afterpop*) témoigne des contradictions de ce vaste mouvement né dans les marges du «monde de l'art» institutionnel – et qui est paradoxalement en train de s'y tailler progressivement une place de choix – ainsi que de la difficulté de le cerner. Comme c'est le cas pour la bizarro fiction, qui en constitue en quelque sorte le pendant littéraire, le nom même qui est censé catégoriser cet instable magma créatif s'inscrit dans une constellation protéiforme de termes éphémères et concurrents, tels les *no-brow*, *newbrow*, *underground art*, *visionary art*, *néo-pop* ou encore le plus spécifique *cartoon expressionism* (voire le parodique *stoopid art*). «Dès que l'on évoque ce mouvement artistique, le plus grand défi est de trouver comment diable le nommer», écrit Kirsten Anderson dans *Pop Surrealism : The Rise of Underground Art* (2004), l'ouvrage qui, en traçant sa cartographie et les jalons de sa généalogie, s'érige en manifeste du mouvement. «Lowbrow – le terme employé par défaut et qui peut-être finira par rester – laisse un mauvais goût dans la bouche de certains artistes et marchands [...], mais il ne semble exister aucun terme consensuel pour englober le tout [...]. Or, de façon quelque peu perverse, c'est cela même qui maintient vivante

la dynamique du mouvement, se ramifiant en hybrides assortis tout en conservant les éléments qui le séparent du mainstream.» Le fait qu'Anderson utilise elle-même simultanément (et dès le titre de son livre) plusieurs dénominations témoigne du «grand malaise linguistique qui signifie notre incapacité à trouver des nouvelles façons de signaler la nouveauté», comme l'évoque Carlo McCormick dans ce même ouvrage. Face à la «*banqueroute lexicale*» de la «*nomenclature de la contestation*», ce critique en vient à souhaiter le secours de détracteurs hargneux qui affubleraient le mouvement d'une appellation méprisante à édifier en enseigne (sur le modèle du punk).

Il feint de cette façon d'ignorer que le terme *lowbrow* signale déjà (par une métaphore phrénologique interposée) cette inversion du mépris en fierté. C'est dans ce sens que Robert Williams l'employa la première fois pour désigner son art pictural, directement inspiré des *cartoons* et des *comix underground*, lorsque Gilbert Shelton (le créateur des mythiques *Fabulous Furry Freak Brothers*) lui proposa de publier une monographie de son œuvre. *The Lowbrow Art of Robert Williams* (1982) assumait de façon provocatrice la distinction traditionnelle entre «basse» et «haute» culture pour en opérer plus efficacement le brouillage, se situant en cela à mi-

chemin entre la radicalisation du geste «pop» opérée par le *bad painting* (qu'une célèbre exposition éponyme venait de cristalliser à New York) et le parachèvement d'un certain expressionnisme «*trash*» propre aux sous-cultures graphiques contestataires. L'art de Williams constituait une synthèse inédite de la contre-culture visuelle et des techniques traditionnelles de la peinture académique, alliant les influences de la *kustom kulture* qui entourait le monde des voitures de course dans les années 1960 (il s'y initia dans le mythique studio d'Ed «Big Daddy» Roth), des *comix* (en tant que l'un des piliers des légendaires *Zap Comix*) et des affiches rock (de la psychédélie au punk, en passant par la récupération que les Guns N' Roses firent de son *Appetite for Destruction* sur la couverture de leur album éponyme) – sans oublier les affiches de films d'horreur et de science-fiction des *fifties*, la pornographie bon marché, les tatouages, les graffitis ou les logos des *skaters* et des *surfers*.

Le *lowbrow* devenait ainsi, à l'instar du *bad painting* ou du punk, une déclaration de guerre aux règles qui régissaient le monde de l'art officiel et sa prétendue légitimation par le biais d'un caractère radicalement «distinct» de la culture visuelle populaire. La volonté de voir s'imposer un art «égalitaire» (Williams) et «antiélitiste» (Kenny Scharf) passait par un hédonisme agressif («J'ai toujours voulu avoir du plaisir dans la création et y inclure le spectateur», affirme Scharf) ironiquement lié à une valorisation des techniques «artisanales» de l'illustration figurative, celles-là mêmes que les tenants du «*high art*», en plein tournant antipictural de l'art conceptuel et du minimalisme, méprisaient ouvertement. Le fait de disposer de leurs propres circuits alternatifs (du *hot rod* aux festivals rocks, en passant par les *head shops* où circulaient *comix* et affiches psychédéliques) et de matériaux d'inspiration vernaculaire permettait par ailleurs à ces artistes une parfaite autarcie en marge des circuits officiels de l'art institutionnel, transformant l'ostracisme en *ethos* subversif.

Cette extension transatlantique d'un courant resté pendant longtemps spécifiquement nord-américain [...] exemplifie l'extension planétaire du domaine de l'*afterpop* pictural (et plastique au sens large) sous sa forme la plus manifeste et spectaculaire.

Du *lowbrow* au surréalisme pop

L'influence souterraine de ce courant éclata au milieu des années 1990, en plein triomphe de la contestation *grunge*, autour du magazine *Juxtapoz*, dirigé par l'infatigable Williams. C'est alors que se produisit une mutation significative, dont témoigne le nouveau terme introduit par Kenny Scharf en référence à son propre travail : «[...] le surréalisme c'est l'inconscient, et je sens que mon travail est lié à l'inconscient [...] sauf que mon inconscient est rempli d'imagerie pop. Mon inconscient est pop, mon art est donc du surréalisme pop.» Cette transformation onomastique fut corroborée par l'exposition éponyme du Aldrich Contemporary Art Museum en 1998 (la coïncidence est en soi significative, bien que plusieurs des 70 artistes qui y étaient présentés n'appartiennent pas véritablement au mouvement qui allait se réclamer du *label*). La nouvelle désignation avait quelque chose de l'oxymore, comme le signala aussitôt le *New York Times* : «[...] au premier abord, le surréalisme et la culture pop semblent différer comme l'eau et l'huile. Le surréalisme déterre les rêves et l'inconscient, tandis que la pop est préoccupée par les surfaces et les lieux communs.» Qui plus est, bien que les surréalistes se soient érigés dès leurs débuts en explorateurs hardis de la culture populaire, le geste éloigné posé par le *pop art* pouvait sembler (malgré la passerelle tendue entre Dalí et Warhol) aux antipodes de la «*beauté convulsive*» rêvée par les premiers.

L'imbrication des deux postures constituait bel et bien une mutation esthétique majeure, comme le signala adroitement Henry Madoff dans la revue *Art Forum* : «[...] la sensibilité mutante à l'œuvre dans cette exposition drôle et curieuse propose le mariage du fétiche onirique du corps érotisé et grotesque des Surréalistes et la célébration Pop des mondes superficiels et corrosivement brillants des produits industriels.» C'est justement ce mot composé, *pop surréalisme*, que Kirsten Anderson choisit finalement d'adopter, au détriment de *lowbrow*, dans son livre-manifeste. L'intervention de Madoff dans *Art*

Forum signale une certaine évolution vers des nouvelles formes esthétiques dont témoignent les artistes qu'il érige en modèles : si les sources du *lowbrow* continuent de les inspirer (et deviennent de plus en plus *mainstream* par la légitimation du *rock art*, des *comix*, des tatouages ou de la *board culture*), leur vocabulaire visuel s'est énormément diversifié et globalement raffiné.

Au moment même où essaimaient les œuvres d'une quantité importante de jeunes artistes issus d'aires culturelles et de générations diverses, le répertoire artistique initial, circonscrit par des signes identitaires d'une sous-culture spécifique à la Californie, ne pouvait que s'ouvrir à de nouvelles combinaisons s'il voulait éviter de se réduire à une pure caricature. Le pluralisme devient alors la règle, en syntonie avec l'hyperindividualisme, lequel s'accommode difficilement de la logique communautaire héritée des cénacles et des mouvements d'avant-garde qui caractérisèrent la sociabilité artistique de la modernité. À l'agressivité contre-culturelle des origines a succédé l'ambiance surréalisante, héritière tout autant de la *dark wave* gothique (et de ses multiples prolongements *emo-core*) que du *steampunk* uchronico-victorien et de la *fantasy* féérique et décalée. De radical et délibérément malséant, le mouvement s'est fait de plus en plus ornemental et confortablement «*réromane*».

Succès ou «hipstérisation» ?

Une œuvre résume parfaitement cette «jolification» du *lowbrow* : il s'agit de celle de Mark Ryden, lequel est significativement devenu le modèle le plus influent pour toute une nouvelle génération d'artistes. Le relatif succès médiatique du *pop surréalisme* est en grande partie le sien et est tout autant commercial qu'institutionnel, marquant par là une transition majeure de la marginalité à l'assimilation bicéphale – puisque l'on sent son influence aussi bien sur les produits de consommation de masse (les couvertures d'albums et la mode ayant joué, comme jadis, le rôle de relais) que sur les

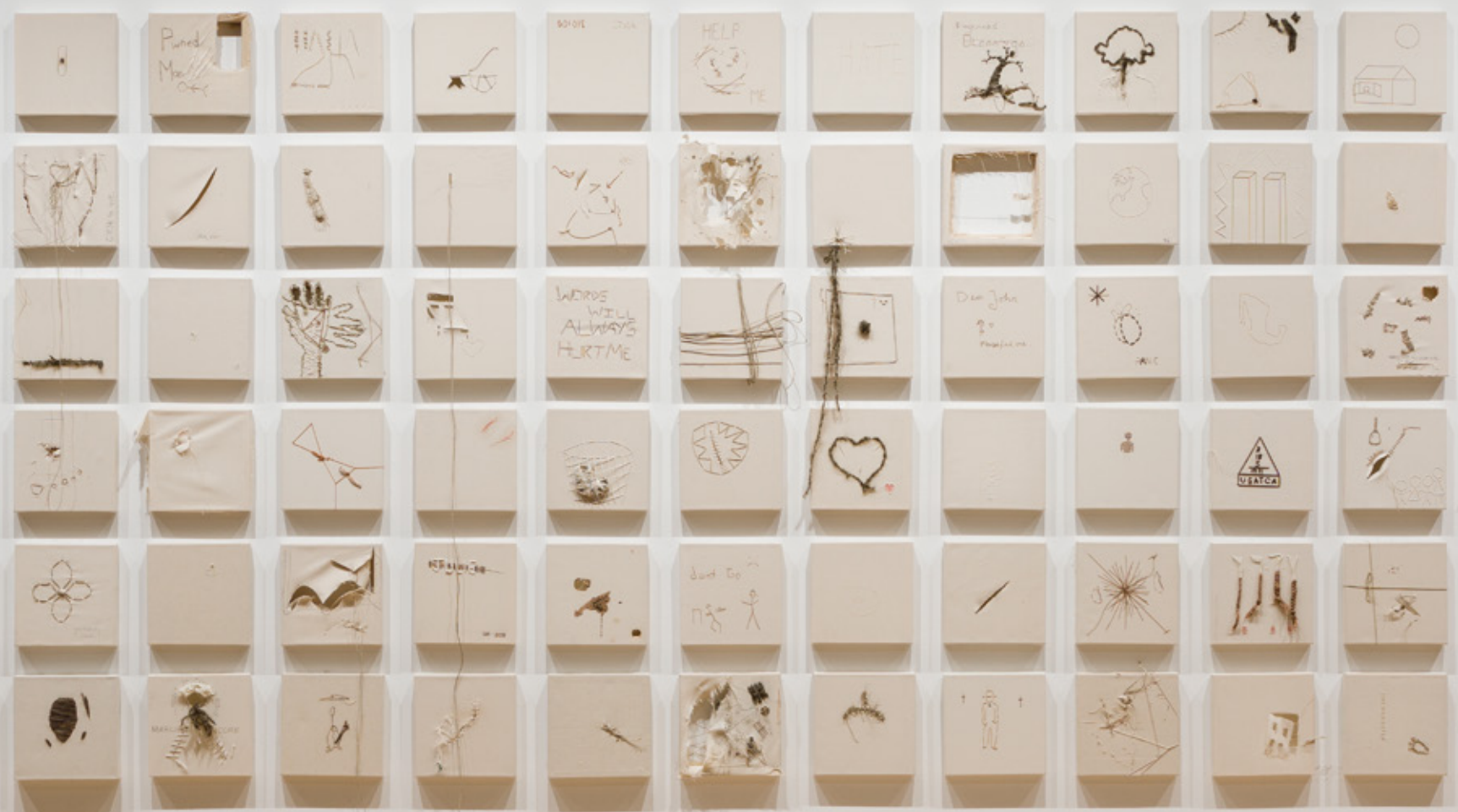
galeries d'art. Le succès parallèle, dans l'iconosphère globale, d'un Tim Burton – abreuvé aux mêmes sources graphiques que Ryden et les siens – a par ailleurs ouvert la voie à des transferts transmédiatiques, comme en témoigne le succès de la série animée *Teacher's Pet*, réalisée par le *pop surréaliste* de renom Gary Baseman. De fait, l'influence iconographique du mouvement se fait puissamment sentir dans la nouvelle vague de dessins animés ; la boucle est ainsi bouclée, l'art influencé par les *cartoons* (leur détournement même étant un hommage au travail de pionniers iconoclastes tels que Tex Avery) revenant les transformer directement.

De marginale, cette esthétique qui se veut perpétuellement décalée – à la fois «*réromane*» et «*néophile*», apocalyptique et intégrée, mélancolique et joyeuse, drolatique et sinistre, virtuose et naïve, *outsider* et cool – est en passe de devenir hégémonique. Étendant progressivement son influence sur le «*village global*», triomphant des réticences d'un marché de l'art de plus en plus indifférent aux distinctions culturelles qui le constituèrent pendant la modernité, elle dépasse le cadre des arts plastiques pour envahir l'univers fourre-tout du design, «redupliquée» dans des centaines de produits (t-shirts, *design toys*, *stickers* et toute la panoplie habituelle de «*gogosses*» à *merchandising*). Au milieu de ce succès, les racines contre-culturelles qui informèrent le mouvement ne peuvent que se diluer dans une simple rhétorique «populiste» (à moins d'y voir un parfait exemple du schéma avancé par Joseph Heath et Andrew Potter dans *The Rebel Sell*, paru justement la même année que l'ouvrage d'Anderson). D'où le danger imminent de son «hipstérisation» (déjà largement en cours), soit sa co-optation dans le simple «*réalisme capitaliste*» de l'ère néolibérale, ornementation ludique à l'usage de la «*classe créative*» qui s'affaire à faire de «*l'esthétisation du monde*», selon les mots de Gilles Lipovetsky, le supplément d'âme de la mondialisation. ■

Faire, défaire, refaire :
la décolonisation
chez Nadia Myre



PAR JEAN-PHILIPPE UZEL



History in Two Parts, 2000

Vue de l'installation

à Oboro, Montréal¹Écorce de bouleau, cèdre, frêne,
racine et gomme d'épinette,
aluminium. 427 x 121 x 90,5 cm
Photo : Paul Litherland**The Scar Project**, 2005-2013

Vue de l'installation

au Musée national

des beaux-arts du Québec

300 éléments, dimensions variables

Photo : MNBAQ

Depuis le début de sa carrière artistique, Nadia Myre travaille sur deux thèmes étroitement liés. Le premier, d'ordre individuel, porte sur la question de la mixité identitaire; le second, plus politique, traite de la violence coloniale à l'égard des Autochtones. Deux de ses œuvres du début des années 2000 sont emblématiques de ces questionnements. Dans la vidéo *Portrait in Motion* (2001-2002), réalisée dans la réserve de Kitigan Zibi Anishinabeg, sa communauté d'origine, on voit l'artiste pagayer lentement dans un canoë qui émerge des brumes matinales. Le canoë est en fait une sculpture intitulée *History in Two Parts* (2000) et est constitué pour moitié d'écorce de bouleau et pour moitié d'aluminium, soulignant ainsi la double identité anishinabe (algonquine) et québécoise de Nadia Myre. L'autre œuvre emblématique de la démarche de l'artiste a une portée plus collective. Il s'agit d'*Indian Act* (2000-2002), élaborée à l'occasion d'ateliers hebdomadaires de perlage qui ont réuni 250 personnes (amis, collègues, étrangers) pendant deux ans. Les participants recouvraient de perles les pages des cinq premiers chapitres de la Loi sur les Indiens de 1876. Geste d'oblitération de cette loi inique qui est toujours en vigueur à l'heure actuelle, mais également geste d'espoir qui revisitait la symbolique des wampums (ces colliers de perles qui, pendant des siècles, ont servi aux Autochtones et aux Européens à sceller des ententes diplomatiques et commerciales). Devenue l'une des principales figures de la scène de l'art contemporain canadien, lauréate du prestigieux prix Sobey en 2014, Nadia Myre n'a cessé d'approfondir ce double questionnement.

C'est ce que démontrent deux de ses œuvres les plus récentes qui ont été exposées dans le cadre de la Biennale d'art contemporain autochtone de Montréal au printemps 2016. La première, *A Casual Reconstruction*, a été conçue lors d'une résidence de création de deux semaines au centre d'artistes Vaste et Vague en août 2015 à Carleton-sur-Mer, en Gaspésie. C'est là qu'elle a été présentée pour la première fois, du 9 octobre au 7 novembre de la même année. La deuxième, *Decolonial Gestures or Doing it Wrong ? Refaire le chemin*, a été réalisée dans le cadre du programme Artiste en résidence du Musée McCord de Montréal et exposée du 18 février au 29 mai 2016. Ces deux œuvres, qui se répondent subtilement, mettent en évidence la façon dont le travail de Myre s'est enrichi et complexifié au cours des années. Leur point commun est de traiter des échanges entre Autochtones et Allochtones dans une logique *in situ* : d'un côté, la situation des Mi'kmaq de la péninsule gaspésienne et, de l'autre, la collection ethnologique du Musée McCord. Chacune des œuvres aborde le dialogue interculturel par la répétition des gestes et des paroles de «l'autre». Cette répétition ne vise cependant pas un rapprochement des parties, mais bien une prise de conscience de tout ce qui les sépare. C'est dans les ratés et les imperfections du «refaire» que le processus de décolonisation est ici à l'œuvre.

Indian Act, 2000-2002

Vue de l'installation à Oboro

Photo : Paul Litherland



Indian Act, 2000-2002
 Activité de perlage
 au Centre d'histoire de Montréal
 dans le cadre de *Mémoires vives*
 Photo : Paul Litherland



Mi'kmaq et Québécois

Au cours de sa résidence à Carleton-sur-Mer, Nadia Myre a invité cinq personnes ayant la particularité d'avoir un parent Mi'kmaq et un parent d'ascendance européenne (grecque, française, irlandaise...) à partager un repas, lequel était filmé sous différents angles. La conversation, qui se déroule principalement en anglais, s'ouvre sur la question de l'appartenance identitaire. Nadia Myre se demande pourquoi les personnes qui sont d'une origine culturelle double comme elle, qui est Anishinabe par sa mère et Québécoise francophone par son père, ont tendance à ne jamais évoquer la part allochtone de leur identité. En référence à son histoire personnelle - sa mère et elle ont entrepris en 1997 des démarches pour recouvrer leur identité d'Autochtones² -, on peut l'entendre dire au début de la discussion : «[...] *for me to be an aboriginal person is an active choice.* » Ses commensaux s'expriment à leur tour sur leur expérience, souvent douloureuse, de la mixité culturelle. Puis, très vite, la conversation porte sur les relations difficiles entre les Mi'kmaq et la population québécoise. Un des participants raconte que, durant sa jeunesse, on le prenait régulièrement pour un immigrant et que les autres enfants lui disaient de « rentrer dans son pays ». Un autre évoque le double rapport colonial de la nation québécoise, opprimée par la majorité canadienne anglophone et oppressante par rapport aux nations autochtones de la province. Un troisième s'attarde sur l'ethnocide de la Loi sur les

Indiens, conçue pour assimiler totalement les Autochtones et, à terme, les faire disparaître à tout jamais. De ce dialogue, qui ne cède en rien à la doxa officielle sur la réconciliation culturelle et politique, Nadia Myre a extrait une vidéo d'une trentaine de minutes. Les paroles y sont entrecoupées de motifs géométriques, de plans de vaguelettes et de filets suspendus traités de façon psychédélique. Cette vidéo a été projetée le soir du vernissage au centre d'artistes Vaste et Vague. À proximité du site de la projection, un groupe de six personnes allochtones (dont certaines appartenaient à une troupe de théâtre locale), script à la main et assises en cercle, répétaient les dialogues originaux. À la Biennale d'art contemporain autochtone de 2016, Nadia Myre a présenté cette œuvre dans une version différente. Face à l'écran de projection, l'artiste avait installé six chaises en cercle, dans lesquelles on pouvait voir tout à la fois un témoignage des deux dialogues passés, une invitation à une nouvelle discussion ou encore un clin d'œil à l'installation *Mawu-che-hitoowin : A Gathering of People for Any Purpose* que l'artiste anishinabe Rebecca Belmore avait présentée en 1992 dans le cadre de la grande exposition *Terre Esprit Pouvoir* du Musée national des beaux-arts du Canada. Au cours de l'automne 2016, *A Casual Reconstruction* a fait l'objet de nouvelles actualisations au Centre VU, à Québec; à l'INCA de Seattle; et au Agnes Etherington Art Centre, à Kingston, proposant chaque fois des variations du contenu ou de la forme de la conversation de Carleton-sur-Mer.



*For Those Who Cannot Speak :
the Land, the Water, the Animals
and the Future Generations*, 2013
Vue de l'installation au Musée
des beaux-arts du Canada, Ottawa
Impression numérique sur pellicule
adhésive, 1,75 x 23,8 m
Photo : Brian Gardiner

Le colonialisme dans la presse féminine du XIX^e siècle

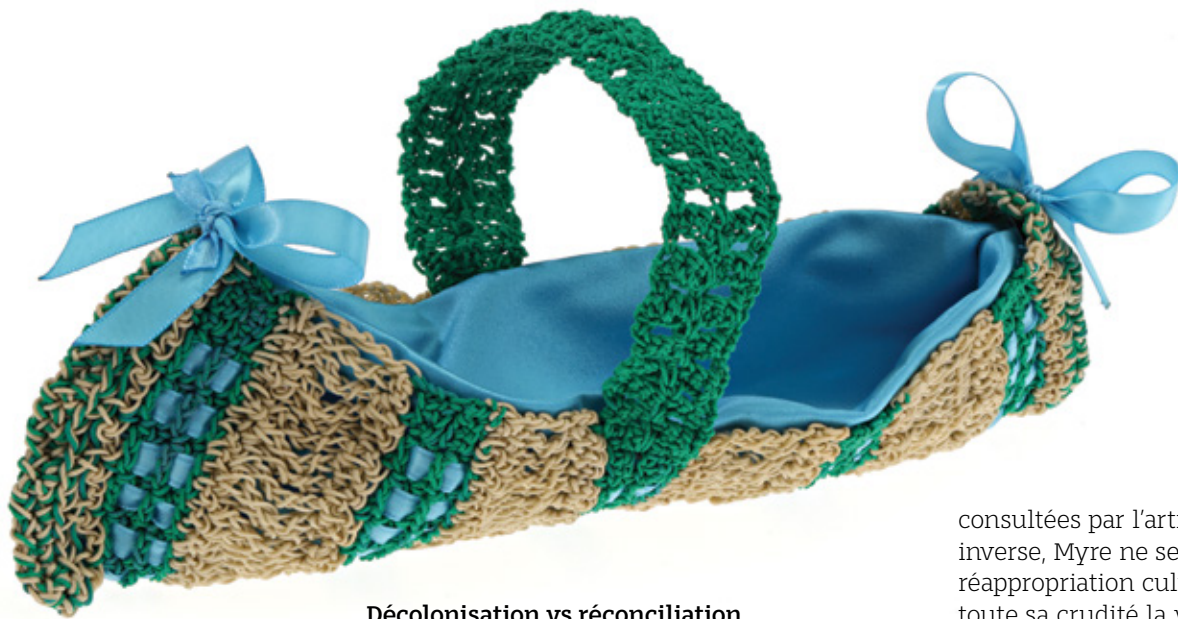
Lors de sa résidence de création au Musée McCord, Nadia Myre se trouvait en territoire connu puisqu'elle est également commissaire pour le volet art contemporain de l'exposition permanente de cette institution, *Porter son identité – la collection Premiers Peuples*. Dans le cadre du programme Artiste en résidence – qui a entre autres accueilli en 2014 l'artiste cri/irlandais Kent Monkman –, Nadia Myre a travaillé à partir de périodiques féminins de l'époque victorienne provenant de la collection du musée. Elle s'est tout particulièrement intéressée aux patrons d'objets décoratifs de facture soi-disant « indienne » offerts dans ces publications : un sac, un panier en forme de canoë, un réceptacle à cheveux et une paire de mocassins pour nouveau-né. L'artiste a souhaité reproduire ces objets « à l'aveugle », c'est-à-dire en se faisant lire les consignes inscrites sur les patrons par les conservateurs

du musée afin d'ignorer jusqu'à la toute fin du processus ce qu'elle était en train de fabriquer. Dans l'exposition qui a suivi la résidence, les quatre objets confectionnés par l'artiste étaient présentés dans des vitrines à côté des artefacts de la collection ethnologique du Musée McCord. On créait ainsi volontairement une ambiguïté entre objets authentiques et objets reconstitués. Le centre de la salle d'exposition était occupé par une table-écran sur laquelle était projetée une vidéo montrant les mains de l'artiste en train de confectionner les objets en question. Quatre bornes multimédias reprenaient les vidéos en permettant au spectateur d'écouter les consignes qui avaient été lues à l'artiste par les conservateurs. Quant aux magazines consultés, ils étaient soigneusement présentés dans la première vitrine de la salle d'exposition, avec un agrandissement de patron intitulé *How to Make the Indian Bead Work*.



Pages 21-24
Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin, 2016
 Projet réalisé en résidence au Musée McCord
 Photo : Musée McCord





Décolonisation vs réconciliation

On constate que, dans *A Casual Reconstruction* et *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, le dialogue interculturel se construit dans l'acte de répétition, d'ailleurs inscrit dans le titre des œuvres : «reconstruction» pour l'une, «refaire» pour l'autre. Mais, dans les deux cas, la répétition ne vise pas une meilleure communication interculturelle – ou ce que l'on appelle depuis quelques années une «réconciliation». Au contraire, la répétition aggrave l'incompréhension entre les cultures. Cela est évident dans l'œuvre présentée au Musée McCord, pour laquelle l'artiste, cherchant volontairement à «mal faire» («doing it wrong»), s'est fait lire les consignes à la manière d'un script, sans savoir ce qu'elle faisait. Cette méconnaissance redouble, bien entendu, celle de la culture coloniale qui imprégnait la presse féminine du XIX^e siècle. Cette dernière s'intéressait au folklore des cultures autochtones au même moment où elle cherchait à les détruire par tous les moyens (les lois d'assimilation sont contemporaines des revues

consultées par l'artiste). En faisant le chemin inverse, Myre ne se livre pas à un geste de réappropriation culturelle : elle expose dans toute sa crudité la violence de l'appropriation culturelle coloniale. Refaire en plus mal les objets mal faits de la culture coloniale : c'est en cela que consiste le geste décolonial du travail de l'artiste. Ce ratage de la répétition est également présent, même si c'est de façon moins prononcée, dans l'œuvre de Carleton-sur-Mer. La polysémie de l'adjectif «casual» se trouvant dans son titre (adjectif qui peut signifier décontracté et amical ou désinvolte et fait par hasard) nous met sur la voie.

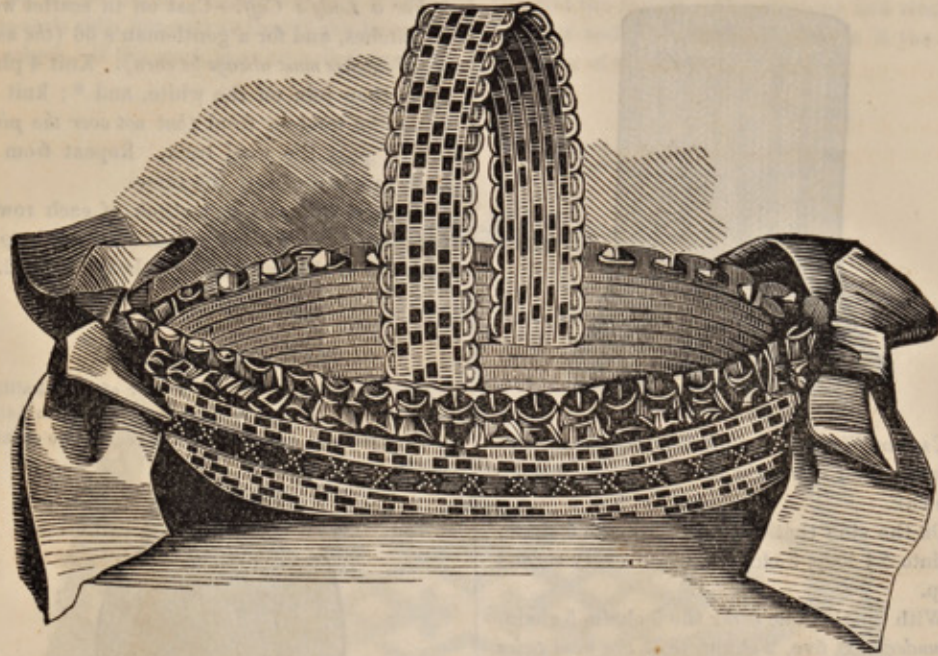
Le re-enactment de la conversation originale le soir du vernissage a perdu toute la spontanéité de l'échange du mois d'août. Ce ne sont plus des Autochtones qui relatent leurs expériences de vie, mais des Allochtones qui récitent un texte dont le contexte leur échappe en grande partie. Quelque chose d'essentiel a été perdu dans la «reconstruction». Mis en ligne sur le site de l'artiste, le document d'archives *A Casual Reconstruction (Excerpts) – Media Installation*, qui fait alterner des extraits de l'entretien du mois d'août et de sa répétition au mois d'octobre, expose dans toute sa force cette étrangeté de la reconstruction.

Mina M. Hare,
Marchands vendant des paniers
sur le quai de la gare,
Rivière-du-Loup, QC, 1898
Don de la Succession de James R.
Beattie, Musée McCord, MP-1989.272.51



INDIAN CANOE WORK-BASKET.

FOR CARRYING ON THE ARM, WITH A LITTLE PIECE OF WORK OR KNITTING.



Materials.—One ball of crochet cord, gray or drab; one knot of colored satin cord; satin ribbon, and a coarse crochet hook.

MAKE a chain loosely, nine inches long, and work on it one row of sc. Then hold on the cord, and work over it, 4 stitches, 2 ch, miss 2, 1 stitch over cord; 2 ch, miss 2, repeat to the end. At the finish of the row, cut off the crochet cord, but not the satin, which bend back along the next row, and work in the same way; only the last of the four stitches must come on the second chain stitch after the four of the previous round. The third row the same. At the fourth you again bend back the satin cord, and do the same stitches, making the fourth crochet stitch come over the third of last row. In the fifth row, the satin cord is, as in the third, ready to work over; do the same as the fourth. After these five, cut off the cord nearly close. Do one row of sc without the satin cord. Then the open row, thus: 1 long to stitch, 1 diamond open hem: repeat to the end. Then a row of sc. Now resume the satin cord; repeat the five rows with it, and the three without, until five cord stripes are done. Do one row of sc, and then a row round; that is, on the foundation chain as well, to close the two sides for the top of the basket.

With a needle and crochet cord join up and fasten the threads at the two ends.

Run a narrow ribbon through the open rows under the diamonds, and over the straight bars.

Make the handle exactly like one stripe, with the satin cord; with a simple scallop edge on each side, thus: *1 sc, 3 ch, miss 2. *repeat to the end.

2d row.—*1 sc on each ch, 1 sc over sc, inserting the hook in the row beneath it. *repeat to the end.

The handle should be about eleven inches long, and sewed inside the basket, which may be lined with silk, or not, according to the taste of the worker. The ends of the basket are drawn, so as to be rounded. Quill some ribbon, and set it on round the top, with a bow of broader ribbon at each end.

The diamond open-hem is worked thus: begin with the thread three times round the work, as for long treble crochet: do half the stitch, having drawn it twice through. Pass the thread twice more round, miss two, and work an ordinary long to stitch, only draw the hook through at the third movement; 2 ch, put the thread once over the hook, and do a dc stitch where the two bars join. A perfect cross or X is thus made.





A Casual Reconstruction, 2015
Répétition pour la réalisation
de la performance filmée
Photo : Marie Novak

Que signifient ces écarts, ces ratages de la communication interculturelle entre Autochtones et Allochtones dans l'œuvre de Nadia Myre? Peut-être que la réconciliation ne peut pas se décréter? Peut-être qu'une véritable réconciliation – ou «conciliation», comme le dit l'artiste et théoricien métis David Garneau, qui réfute l'idée d'entente première sous-entendue dans le «ré» de réconciliation – passe d'abord par un processus de décolonisation qui suppose d'admettre que ce qui nous sépare les uns des autres est avant tout le résultat des processus d'assimilation et de ségrégation qui ont été mis en place au XIX^e siècle? Trop souvent le pouvoir politique et les institutions culturelles croient au pouvoir performatif de la réconciliation, comme s'il suffisait de la décréter pour qu'elle advienne. Dans les faits, les choses sont plus complexes, et même les institutions qui semblent les plus ouvertes à la cause autochtone montrent vite leur limite dès lors que des sujets moins consensuels sont abordés par les artistes. Nadia Myre le sait, elle qui a vu accoler à son œuvre *For Those Who Can Not Speak : the Land, the Water, the Animals and the Future Generations* (2013) – une photographie monumentale d'un collier wampum présentée dans le cadre de l'exposition *Sakahàn. Art indigène international* – un petit cartel précisant que «les points de vue exprimés dans cette œuvre [étaient] ceux de l'artiste et ne reflétaient pas ceux du Musée des beaux-arts du Canada».

La décolonisation passe aussi par le fait d'admettre que ces deux œuvres résistent (et échappent, d'une certaine façon) aux grilles de lecture de l'histoire de l'art contemporain occidental. À première vue, leurs propositions sont esthétiquement très différentes : l'œuvre de Carleton-sur-Mer privilégie le relationnel et le *re-enactment*, alors que celle de Montréal semble s'approcher d'un art axé sur la matérialité et l'objet, ce que l'on appelle aujourd'hui le *reskilling* (la requalification). Pourtant cette dichotomie n'a pas lieu d'être. Dans un entretien filmé disponible sur le site du centre Vaste et Vague, Nadia Myre explique qu'elle est allée à Carleton-sur-Mer avec l'idée de faire une sculpture, un filet, pour souligner la proximité de la ville avec l'océan. Mais créer un objet ou organiser un dialogue performé n'est pas, pour elle, quelque chose de fondamentalement différent. Car, comme le notait Joan M. Vastokas dans *Beyond the Artifact : Native Art as Performance*, dans la culture autochtone, «le faire artistique est un processus de performance, un engagement entre soi, un objet, et le cadre socio-environnemental dans toutes ses dimensions». Ceci vaut aussi pour *Decolonial Gestures*, où l'oralité est centrale au processus artistique, comme le soulignent les enregistrements des bornes multimédias. Ces deux œuvres mettent finalement en évidence la façon dont l'art contemporain autochtone se joue des catégories habituelles de l'esthétique occidentale. C'est aussi en cela que la démarche de Nadia Myre est politique.

¹ L'ensemble des images de ce portfolio est présenté avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Art Mûr.

² La loi fédérale C-31 adoptée en 1985 a apporté plusieurs modifications à la Loi sur les Indiens. Elle a entre autres permis aux femmes autochtones ayant épousé un Blanc de prétendre au statut d'Indienne.



A Casual Reconstruction, 2015
Vue de l'installation vidéo à Vaste
et Vague, Carleton-sur-Mer
Photo : Marie Novak

ART ET SAVOIR

PAR SYLVAIN LAFLEUR

Nous pouvons penser que l'acte de juger une œuvre artistique était lié jadis à une conception qui opposait le sensible à l'intelligible, la contemplation à l'analyse, comme si les propos sur une œuvre, soumis aux jugements de valeur, relevaient d'une simple affaire de goûts. De nos jours, le jugement esthétique signifie communément une expérience sensible et mentale, maillant des rapports émotifs, des processus d'abstraction et un effort de conceptualisation. Il est dès lors possible de penser que les éléments fondamentaux d'une telle expérience esthétique (l'impression, le sentiment et la perception) sont intrinsèques au développement cognitif, et qu'ils engagent de même cette expérience dans un processus d'intellectualisation pouvant être examiné à partir de différentes approches : une philosophie de l'esprit qui identifie les capacités mentales mobilisées pour déchiffrer des œuvres, une analyse sémantique qui détermine le sens de ces dernières ou une axiologie qui définit leurs fondements et leur valeur.

CHEZ ADORNO, LA FORME (PLUS QUE LE CONTENU) EST LE VECTEUR D'UN SAVOIR CRITIQUE ET LA CONDITION DE LA MISE EN MARCHE DES FACULTÉS INTELLECTUELLES.

Dans le cadre du dossier *Art et savoir*, nous nous sommes proposé d'interroger le caractère épistémologique des objets esthétiques et la performance interprétative du spectateur appelé à organiser les éléments significatifs d'une œuvre pour l'apprécier. Inspirés par les sciences cognitives capables de mobiliser le jugement artistique comme vecteur d'un processus d'intellectualisation, nous voulions connaître la manière par laquelle nous arrivons aujourd'hui à concevoir la participation de l'art au renouvellement d'un propos sur la connaissance en mettant des œuvres à l'épreuve d'un questionnement heuristique. Il va sans dire que les interrogations au cœur de ce dossier reprennent à nouveaux frais les travaux de Theodor W. Adorno et de Michel Foucault.

Sans doute faut-il rappeler que l'art, pour Adorno, repose sur un paradoxe : bien que les œuvres d'art modernes soient guidées par un principe de plaisir, elles seraient porteuses d'une « négativité », c'est-à-dire d'une critique sociale inhérente à leurs matériaux et à leurs techniques, pouvant faire contrepoids aux produits culturels standardisés, qui ne sauraient offrir, eux, la matière nécessaire à un questionnement sur l'état du monde. Pour lui, l'art possède ses idiomes et règles propres. Or, le caractère innovateur de l'art d'avant-garde, par exemple, apparaît au moment où la configuration et l'usage des matériaux qui sont à la base du langage artistique invitent le spectateur à faire un effort de compréhension, engagent sa puissance d'entendement au-delà de la seule satisfaction esthétique. Dans cette perspective, Adorno considère que l'attente, chez Beckett, est un appel à éprouver la déception d'un régime capitaliste tardant à réaliser ses promesses, que les grimaces des personnages du théâtre de l'absurde traduisent la condition des dominés et que les peintures abstraites (nous pouvons penser aux compositions de Mondrian) sont symptomatiques du caractère abscons des échanges dans un monde complexifié. Chez Adorno, la forme (plus que le contenu) est le vecteur d'un savoir critique et la condition de la mise en marche des facultés intellectuelles.

Il faut rappeler également que, selon Foucault, chaque époque a ses croyances et ses « vérités », qui conditionnent ce qu'il est possible de dire et déterminent la réception des propositions philosophiques et scientifiques. Considérant qu'elle est soumise à des conditions « *de lumières et d'énoncés* » au même titre que les discours et les propos savants, l'œuvre peinte témoignerait de l'articulation entre les récits et les règles qui ont cours à l'époque où elle voit le jour. En disant que « *l'espace plastique est le siège d'un renversement des valeurs de l'expression* », Foucault suggère que le travail sur la matière et l'organisation des éléments picturaux constitue un lieu de production de contenus qui permet d'articuler de nouvelles questions. On se souvient tous de son analyse des *Ménines* de Vélasquez. Mais nous pensons peut-être plus encore à celle de l'œuvre de Klee, dont les tableaux juxtaposant

EN DISANT QUE « L'ESPACE PLASTIQUE EST LE SIÈGE D'UN RENVERSEMENT DES VALEURS DE L'EXPRESSION », FOUCAULT SUGGÈRE QUE LE TRAVAIL SUR LA MATIÈRE ET L'ORGANISATION DES ÉLÉMENTS PICTURAUX CONSTITUE UN LIEU DE PRODUCTION DE CONTENUS QUI PERMET D'ARTICULER DE NOUVELLES QUESTIONS.

des éléments sémiologiques témoignent, disait-il, d'une nouvelle épistémè caractérisée par le repositionnement amorcé par les sciences humaines en rompant avec leur référent anthropologique. En faisant « *apparaître dans sa forme visible tous les gestes, actes, graphismes, traces, linéaments, surfaces qui peuvent constituer la peinture* », Klee organiserait les signes à l'intérieur de l'espace pictural de façon à ce qu'ils conservent leur aspect visuel tout en n'ayant plus de signification. Conséquemment, « *le savoir de la peinture* »,

chez Klee, serait en phase avec un renouvellement épistémologique, sans que ce dernier soit exprimé sous la forme d'un discours ou récit explicatif.

Le temps a passé, bien sûr. Nous ne sommes plus à l'époque où la réception des pensées d'Adorno et de Foucault imprégnait les mondes de l'art. Nous croyons tout de même que leurs démarches restent pertinentes et qu'il est possible, après toutes ces années, de s'en inspirer pour mener une réflexion sur les relations contemporaines entre l'art et le savoir. Nous avons ainsi invité quelques chercheuses et chercheurs qui s'intéressent aux questions esthétiques à reprendre les démarches des deux hommes, à leur façon et en toute liberté, en relevant dans quelques œuvres contemporaines ce qui, en elles, appelle un savoir. Il en résulte des réflexions sur le caractère performatif des dispositifs sensoriels et d'imagerie qui donnent à comprendre, entre autres choses, que le désir de rendre compte de ce qui nous échappe (les détails impalpables, la récurrence des gestes, la réalité des simulacres, la logique de l'entendement, la réalité mnémotechnique, l'aspect plastique de la perception, etc.) nous force à recourir aux systèmes technologiques qui augmentent notre capacité à surmonter nos inaptitudes. ■



Les deux livres de **Suzanne Lamy** réunis ici témoignent de la contemporanéité des écrits de celle qui a contribué à l'implantation du discours féministe au Québec. La pertinence et l'actualité des propos de l'essayiste sont évidentes tandis que la parole féministe a encore bien besoin de ses racines.

Alias, nouvelle maison du Groupe Nota bene, se spécialise dans la reprise en divers formats – dont le format poche – de certaines œuvres majeures, souvent oubliées, du corpus québécois ou francophone. Alias propose également des livres populaires, tant en fiction qu'en essai.

LE NUMÉRIQUE COMME MODE D'EXISTENCE : *YOUR SYNTHETIC FUTURE* *(AT THE SPEED OF LIGHT) **

PAR THIERRY BARDINI

Nous vivons déjà, paraît-il, à l'heure du numérique, de la société en réseau. D'aucuns en appellent à ne pas en rester là, mais à dépasser l'humain en le déclarant d'archaïsme obsolète. Ceux-ci nous proposent un futur trans- ou post-humain, immortel, par le téléversement de notre esprit dans un ordinateur, le temps que l'on nous ait refait un corps. D'autres encore, moins ambitieux (pour l'instant?), déclarent ouverte l'ère de la biologie synthétique, l'ère où la fabrication du vivant mobilise autant le savoir de l'ingénieur que celui de l'informaticien ou du biologiste. Pour évoquer ce dernier phénomène, j'ai choisi de vous parler d'une œuvre que j'ai contribué à produire. Permettez-moi donc ici, chères lectrices et chers lecteurs, ce vain exercice tant pratiqué à notre époque : une sorte de *selfie* autocritique, un portrait de l'observateur en (bio)artiste. Rappelez-vous cependant que la vanité, c'est aussi un type de représentation picturale, une nature morte à implication philosophique. À l'heure des *slashers* de l'art où tout un chacun ne peut plus être simplement artiste, mais est plutôt «artiste-slash-commissaire-slash-critique-slash-etc.», je ne vois pas pourquoi, après tout, je me passerais de ce plaisir.

Un futur synthétique, de toutes pièces

La pièce en question est intitulée *Your Synthetic Future (at the speed of light)*. Il s'agit d'une installation interactive qui n'a été exposée qu'une fois, du 22 au 31 mai 2015 à la galerie Lasipalatsi à Helsinki, en Finlande. Elle est le résultat d'un travail de collaboration avec quatre artistes professionnels : Laura Beloff, Erich Berger, Cecilia Jonsson et Antti Tenetz («googlez-les», s'il vous plaît, car je ne

dispose pas de l'espace nécessaire pour rendre justice à leurs compétences et à leurs réalisations). Quatre amis qui m'ont accueilli comme si j'étais un des leurs, moi, l'imposteur. Ma contribution à cette collaboration a consisté à imaginer et décrire le concept de l'œuvre à des fins de communication en et hors exposition : cartouches, catalogue en ligne, etc.

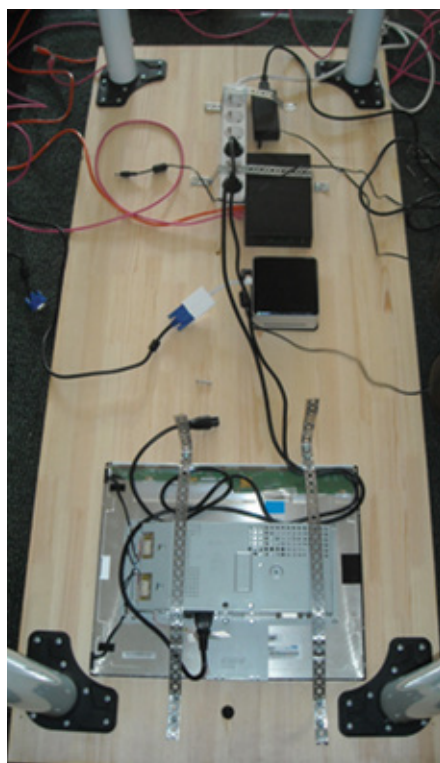
Cette collaboration est née dans le cadre d'une collaboration plus large avec l'équipe constituée par la Société finlandaise de bioart à la suite d'un appel à contributions lancé dans le cadre de Synergene, un consortium européen de recherche en biologie synthétique. Cette équipe était formée d'une vingtaine d'étudiantes et étudiants, de praticiennes et praticiens des bioarts, du biodesign ou de l'écriture, en vue du projet *Making Life* ayant pris place en 2014-2015. À ma grande surprise, j'ai été sélectionné pour y participer en tant qu'auteur. Nous nous sommes rencontrés à Helsinki à deux reprises pour une durée d'une semaine, en mai et novembre 2014, rencontres qui ont culminé dans une dernière semaine de production et dans l'exposition susmentionnée, en mai 2015.

L'installation *Your Synthetic Future* est constituée d'une table en bois mesurant approximativement 0,61 m sur 1,22 m sur laquelle est posé un microscope Zeiss dont la lentille est focalisée sur un échantillon de milieu organique saumâtre prélevé à proximité d'Helsinki. Le microscope est doté d'une caméra qui filme l'échantillon et en transmet l'image animée à un écran qui, bien que situé sous la table, est visible par un trou circulaire ménagé dans celle-ci. L'écran permet aussi de

visualiser un ensemble de créatures synthétiques présentées comme des chaînes de symboles adaptés du lexique iconographique d'un logiciel libre d'édition d'ADN (du type CrispR, mais non propriétaire). Erich Berger a programmé les créatures en question à l'aide des logiciels adéquats afin qu'elles évoluent dans le milieu numérique rendu présent par la médiation d'un ordinateur personnel minimal, lui aussi installé sous la table. Enfin, la table est équipée d'un microphone avec interrupteur, et le trou de l'écran est orné, sur ses bords, d'inscriptions en anglais et en finnois qui se traduisent par «oui», «non», «peut-être que oui» et «probablement pas». Un manuel qui indique les instructions rudimentaires pour interagir avec l'œuvre est aussi disposé sur la table, au-dessus du trou.



*Your Synthetic Future
(at the speed of light)*
Installation (vue de dessus)
Photo : Thierry Bardini



*Your Synthetic Future
(at the speed of light)*
Installation (vue de dessous)
Photo : Thierry Bardini

De la promesse du futur à la prophétie

L'écran évoque le puits de divination des pratiques chamaniques scandinaves (en particulier norvégiennes) connues sous le nom de *seidh* ou *seidhr*. Les quatre inscriptions autour de l'écran rappellent une version élémentaire du *ouidja* utilisé dans les séances de spiritisme. L'installation est aussi conçue pour évoquer, sous une forme technoscientifique contemporaine, les machines prophétiques que l'on retrouvait, il n'y a encore pas si longtemps, dans les fêtes foraines où, contre très peu d'argent sonnante et trébuchante, le visiteur pouvait trouver instantanément réponse à ses questions concernant son futur.



Your Synthetic Future (at the speed of light)
Détail de l'installation
Photo : Thierry Bardini

L'ensemble constitue ce que nous avons appelé une machine biomantique ironique (*ironic biomantic machine*). Son fonctionnement est le suivant : lorsqu'il est au repos, l'écran montre l'image de l'échantillon de milieu naturel placé sous le microscope ainsi que les créatures numériques, programmées pour suivre les mouvements des bacilles et autres infusoires qui y sont présents. Lorsque le visiteur appuie sur l'interrupteur et pose une question dans le microphone, l'image du milieu naturel disparaît en arrière-plan, tandis que les créatures numériques changent de comportement. Elles se déplacent en ayant l'air d'hésiter pendant quelques secondes avant de se masser sur l'un des bords de l'écran. L'indication placée à cet endroit donne alors la réponse à la question du visiteur : oui... non... peut-être bien que oui... probablement pas. Cette machine prophétique (dans la mesure où le visiteur pose une question concernant le futur) est ironique en ceci qu'elle ne fait que traduire (transduire en fait) les ondes sonores de la voix du visiteur, en mouvements pour les créatures sur l'écran, selon un programme aussi développé par Erich Berger.

Des vertus de l'échec

Cette version de l'installation n'est cependant pas celle que nous avons initialement conçue. À l'origine, nous pensions en effet faire jouer le rôle de devin au seul milieu naturel, qui aurait alors contenu un type spécifique de bactéries dites magnétotactiques. Ces bactéries sécrètent des particules d'un oxyde de fer (souvent de la magnétite ou de la greigite) qui leur permettent de s'aligner sur les champs magnétiques. En plaçant des électroaimants d'intensité supérieure à celle du champ magnétique terrestre autour de la lamelle du microscope, il devenait alors possible de contrôler les mouvements des bactéries pour produire l'effet souhaité. La vie même, une vie non humaine, et même *inhumaine*, aurait alors prédit le futur, sans intermédiaire ni interprétation humaine.

Nous avons cependant oublié un détail significatif : nous devions produire l'installation en Europe au mois de mai, une période connue pour son abondance en jours fériés. Les bactéries, commandées trop tard à un fournisseur européen, ne sont donc pas arrivées à temps pour que nous puissions faire notre travail. Trois jours avant le vernissage de l'exposition, nous nous retrouvions dans l'impossibilité de réaliser notre concept. C'est cependant grâce à ce problème que nous avons finalement créé une installation qui me permet aujourd'hui d'articuler certaines questions fondamentales concernant l'épistémologie contemporaine.

Pendant une réunion d'urgence, alors que nous commençons à peine à comprendre qu'il nous serait impossible de produire l'installation que j'avais conceptualisée à l'origine, j'ai soumis à mon équipe cette proposition provocatrice : si nous ne pouvions obtenir les bactéries magnétotactiques, pourquoi ne pas les remplacer par une représentation, pourquoi ne pas les simuler (*why not fake them*) ? Cette proposition n'a pas du tout convaincu mes collègues sur le moment, elle les a même franchement énervés... Comme la plupart des bioartistes contemporains (ces artistes qui utilisent un matériau vivant pour produire des œuvres), ils considèrent en effet que leur travail échappe à la logique de la représentation. Les bioarts sont, à leur avis, des arts postreprésentationnels. Or, me voilà qui voulais faire entrer la représentation par la porte d'en arrière... Ce soir-là, personne ne s'est couché de bonne humeur.

C'est au petit déjeuner, le lendemain matin, que la solution nous est finalement apparue : dans la version définitive de l'installation, les créatures numériques ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes. En d'autres termes, leur présence dans l'œuvre et le rôle divinatoire qui leur est attribué ne sont pas de l'ordre de la représentation. Le mot «simulation» même est impropre à les qualifier. Les créatures numériques sont, dans l'installation, tout aussi réelles que celles du milieu naturel ; elles valent par elles-mêmes, et même davantage que les créatures naturelles dans la mesure où c'est bien à elles, ironiquement, qu'échoit le rôle de prédire l'avenir.

Du numérique comme mode d'existence

Ce faisant, notre projet questionne et espère dépasser la fameuse thèse de Jean Baudrillard, lequel considère la simulation comme une phase de nos sociétés où la représentation, en tant que simulacre du troisième ordre, se substitue à la réalité. Notre installation met en doute, en fait, l'articulation même entre simulation et représentation. À l'heure

où les chantres de la biologie synthétique promettent sans mollir une véritable ingénierie de la créature à venir très prochainement, où le design génomique nous est présenté régulièrement comme la voie de l'avenir, il nous a semblé que la question méritait d'être posée. Pour le dire autrement, *Your Synthetic Future*, tout en se jouant de la prédominance des modes performatifs de la promesse et de la prophétie qui abondent dans les discours contemporains de la post- ou de la trans-humanité, pose la question épistémologique fondamentale, mais implicite, qui sous-tend ceux-ci : Dans quelle mesure les moyens informatisés doivent-ils être compris non plus comme des outils, mais bien plutôt comme les milieux d'un véritable mode d'existence, ni plus ni moins réel que le mode analogique et organique qui régnait jusqu'alors sans partage sur nos existences ?

Ou plus brièvement, selon les mots de Jean-François Lyotard dans *L'inhumain. Causeries sur le temps* (1988) : «[...] la vie même, en passe d'être partiellement redéfinie par le travail des ingénieurs, doit-elle maintenant être comprise dans un environnement numérique et analogique qui lui offre à la fois de nouvelles possibilités d'épanouissement et de nouvelles façons de l'aliéner ? »

Il n'y a plus de maintenant ou d'ici qui ne soit déjà programmé dans sa synthèse même : un art télégraphique est à l'œuvre dans l'air du temps. Télé-graphique, c'est-à-dire producteur «d'une sorte de mémorisation affranchie des conditions immédiates de temps et d'espace», comme l'indique encore Lyotard. Ou comme il interroge plus loin : «[...] est-ce qu'un ordinateur est ici et maintenant ? Peut-il arriver quelque chose par lui ? » Je pense que notre travail artistique, s'il ne peut prétendre avoir répondu définitivement à cette question, a cependant le mérite de l'avoir posée dans des termes renouvelés : par-delà le fantasme paranoïaque de l'hyperréel baudrillardien, peut-on concevoir un mode d'existence numérique qui ne serait pas appelé à se substituer au mode analogique de nos existences, mais plutôt à le compléter, voire à l'augmenter ? Ceci ne constitue cependant pas, à mes yeux, un espoir pour notre époque désenchantée, mais bien plutôt une question ontologique et épistémologique concrète à laquelle nous nous devons de réfléchir. ■

* Une version longue de cet article est parue en anglais sous le titre «Future Life Will Be Synthetic: About the Emergence of Engineered Life, Its Promises, Prophecies, and the Formal Causalities Needed to Make Sense of Them» dans *Social Science Information*, vol. 55, sept. 2016, p. 369-384.

ARCHÉOLOGIE DU FUTUR : ADRIÁN VILLAR ROJAS

PAR BÉNÉDICTE RAMADE



Where the Slaves Live, 2014
Photo : Fondation
Louis Vuitton / Marc Domage

L'anthropocène – l'ère de l'homme – a ceci de fascinant qu'il a été entériné de notre vivant par le 35^e Congrès international de stratigraphie, le 29 août 2016, après quelques années de discussions, alors que la plupart des ères géologiques ont jusqu'ici été déterminées bien longtemps après leur terme. En faisant quitter l'holocène à l'humanité, les géologues ont plongé celle-ci dans l'inconnu – dans un univers spatiotemporel complexe où l'état de la planète et de son atmosphère est le fruit d'outranciers comportements civilisationnels passés – tout en forgeant d'ores et déjà la terre et le ciel de demain. Le sacro-saint rapport à la nature et à sa protection, à la base même de l'écologie politique, se trouve aussi déconstruit sous la pression de cette révision géologique. Reste un débat de taille à mener : celui de la date de naissance de cette ère. La science a

trouvé la preuve, nichée dans les profondeurs de la croûte terrestre, que le mode de vie occidental avait interféré jusque dans la genèse de la terre. Mais les théories divergent quant à la date initiale de ce changement. Car la communauté stratigraphique ne parvient pas à un consensus au sujet des origines de ce bouleversement. Se trouvent-elles dans l'apparition de l'agriculture, il y a de cela quelques millénaires ? Il s'agit de l'interprétation privilégiée par une certaine droite conservatrice qui diffuse ainsi la responsabilité de l'anthropocène à l'échelle de toutes les sociétés, à la différence des partisans d'un anthropocène entendu comme capitalocène – c'est-à-dire une ère du capitalisme adossé à la révolution industrielle depuis l'invention de la machine à vapeur par James Watts (premier brevet déposé en 1769). L'augmentation du dioxyde de

carbone constitue, en effet, un marqueur probant dans cette bataille de dates au fort sous-texte idéologique. Avec le capitalocène, les coupables seraient clairement désignés : la civilisation coloniale occidentale et l'économie libérale capitaliste. Les partisans du capitalocène y accolent logiquement le plasticocène, l'ère du plastique qui caractérise l'après-Seconde Guerre mondiale, cette «Grande Accélération», selon la formule désormais consacrée, mouvement de consommation sans précédent qui fait de la matière plastique son sédiment principal. Ici encore, les sociétés occidentales scelleraient le destin de la terre. Car le terme anthropocène, en désignant parfaitement le responsable – l'homme –, crée une injustice, tous les hommes n'ayant pas contribué à cette gabegie environnementale. Les habitants des îles Marshall, les peuples d'Amazonie, les Premières Nations de nombreux pays : aucun d'entre eux n'a participé à cette nouvelle superstructure terrestre et atmosphérique dont ils sont, en revanche, les premières victimes. C'est pourquoi les chercheurs affinent des appellations à charge moins globalisantes que cet anthropocène choisi par les scientifiques. Il reste encore un marqueur : celui du nucléaire, ayant une date de commencement ferme – celle du 16 juillet 1945, lorsque l'armée américaine testa sa première bombe nucléaire à Alamogordo, dans le désert du Nouveau-Mexique. Depuis, des particules radioactives produites par les centaines d'essais pratiqués en plein air flottent toujours dans les couches supérieures de l'atmosphère, offrant à notre ère une date de naissance tout aussi pertinente que les précédentes pour les instances scientifiques chargées d'en décider.

L'anthropocène de l'art contemporain

Suivre ces débats ne s'avère pas chose simple tant ils se densifient à mesure que l'ère s'institutionnalise et dépasse largement le champ d'expertise des stratigraphes. Les contributions des artistes contemporains révèlent une appétence certaine pour ce concept scientifico-politique qui remet sur la table la question du futur, un espace-temps plutôt galvaudé, tout en s'imbriquant avec le présent. Si certains se livrent à de véritables entreprises d'analyse critique de la situation actuelle (à l'instar d'Armin Linke avec son dernier projet itinérant et évolutif, *The Appearance of That Which Cannot Be Seen*, initié au ZKM de Karlsruhe en 2015), d'autres, tels Yesenia Thibault-Picazo, Stella Brown ou Jedediah Caesar pour n'en mentionner que quelques-uns, se livrent à l'édification d'un monde tellurique recomposé et fantasmatique. Pratiquant lui aussi cette archéologie du futur, l'Argentin Adrián Villar Rojas s'emploie à rien de moins que façonner les vestiges

d'un monde qui sédimente son passé, son présent et son futur, des monuments anthropocéniques qui viennent incarner pour un temps cette réalité encore mouvante, à peine consacrée, cette ère dont l'homme est le maître et l'esclave.

Adrián Villar Rojas, avec les ruines gigantesques qu'il façonne dans la glaise depuis le début des années 2010, compose un espace-temps en parfaite adéquation avec cet anthropocène qui pourrait être une réelle catastrophe ou la plus grande sculpture sociale qui soit. Villar Rojas compose autant avec les dimensions spectaculaires du catastrophique et de l'imaginaire de la fin qu'avec le détail personnel et presque imperceptible, parvenant à cristalliser les perspectives et aspirations qu'implique notre changement d'ère. En cela, il s'inscrit dans le processus même qualifiant l'anthropocène, hyperobjet (selon les thèses de Timothy Morton) et intime à la fois. Tout comme notre époque célèbre la naissance du bâtard de la nature et de l'humain, les sculptures et installations de Villar Rojas cultivent l'hybridité à la limite du monstrueux. Ainsi, la sculpture *Where the Slaves Live* (2014) relève-t-elle de cette famille dégénérée du postmoderne (adhérant au concept d'hybridité analysé par Nicolas Balutet dans son article «Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité»). En forme de citerne, l'œuvre se compose d'un ensemble de strates hétérogènes et hétérotopiques : couches de pierres, sédiments de diverses couleurs, mousse, terre, roches, argile, toutes ces matières emprisonnant une quantité importante d'artefacts industriels (vêtements, cordes, chaussures de sport), de végétaux (dont certains croissent tandis que d'autres dépérissent), d'organismes (coraux) et de nourriture (pain, fruits). L'anthropocène est avant tout une affaire géologique. Le *plastiglomerate*, néologisme créé pour qualifier des fragments de roche volcanique truffés de parcelles d'artefacts trouvés à Hawaï, n'en est-il pas l'une des preuves les plus éloquentes ?

Temps et contretemps

L'œuvre ouverte de Villar Rojas, évitant le piège du métarécit globalisant, synthétise ces pistes, comme une multitude de fragments dont le spectateur aurait à charge de figurer l'ordre. Ici, c'est la pluralité des éléments et des organismes mis en œuvre qui détermine temporairement le sens. Car cette nucléarisation des ressources et des récits s'accompagne d'une durée, d'un présent fugace, puisque l'œuvre est exposée aux quatre vents, soumise à l'érosion, à une temporalité qui la modèle bien après que l'artiste ait posé son dernier geste sur elle.

Le monument de Villar Rojas semble appartenir autant à un passé proche – terrain vague abandonné par ses habitants de fortune – qu’au futur – capsule temporaire précaire qui formerait une mémoire de la civilisation occidentale prise dans son socle terrestre, dans l’esprit de ces *time capsules* envoyées dans l’espace dans l’éventualité que d’autres vies y existent –, tout en s’activant dans le présent. Ni son titre, sibyllin, ni son aspect, impur et difforme, n’aident à définir son objet et le régime de valeurs dont il relève. C’est un microcosme, un écosystème en soi puisque la vie s’y développe, anarchique, envahissante, menaçant la structure porteuse par les racines des herbes qui s’en extirpent. Mais cela ne suffit pas à donner un sens naturaliste à l’œuvre, car la présence des objets, pris dans les matières, indique justement une prise de distance vis-à-vis du naturel. Mais en déduire un commentaire sur la société de consommation n’y apporterait pas plus de souffle. Comme si demander au travail de Villar Rojas de répondre d’un seul champ de compétences s’avérerait une impasse.

WHERE THE SLAVES LIVE [EST] UNE MÉTONYMIE POUR CET ANTHROPOCÈNE QUE NOUS COMPOSONS MAIS QUI NOUS ÉCHAPPE, DÉJOUANT LES ATTENTES ET LES PRÉVISIONS.

L’hybridation n’est ainsi pas uniquement formelle ou métaphorique, elle implique l’ontologie de l’œuvre, fictionnelle et archéologique, critique et mythologique, anthropocentrée et posthumaine, appartenant à différents régimes de vérité à partir desquels elle développe à chaque fois une partie de son potentiel. Comme le rappelle Nicolas Balutet, c’est l’Argentin Néstor García Canclini qui a le premier utilisé le concept d’hybridité au début des années 1990, après que la critique eut parlé de syncrétisme, de métissage et de créolité. Les œuvres de Villar Rojas incarnent parfaitement cet état, transitoire et imparfait, qui dépasse le champ esthétique pour raisonner dans les sciences, la politique ou encore l’économie. L’artiste a rapatrié des matériaux de différentes provenances, créant ainsi une œuvre-monde, un écosystème exposé aux aléas climatiques de la terrasse sur laquelle a échoué cette étrange création nourrie de trouvailles, d’objets glanés ça et là, et d’achats. L’œuvre n’est ainsi nullement une ode à la récupération. Et l’archéologie qui se met en place ici par le dépouillement d’un agrégat de strates séparées par des ruptures temporelles contrecarre toute saga historique.

De l’hybride au monstre

Where the Slaves Live n’a rien d’un récit linéaire, c’est une forme de connaissance discontinue qui contribue à l’identité multiple de l’anthropocène, qui n’est plus seulement géologique. Bruno Latour, dans « L’Anthropocène et la destruction de l’image du globe », rappelait justement cet état : « *Ce qui fait de l’Anthropocène un repère clairement détectable bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c’est qu’elle est le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour échapper aux notions de “Moderne” et de “modernités”.* » *Love Your Monsters* (2011), l’ouvrage de Nordhaus et Shellenberger analysant le postenvironnementalisme à l’aune de l’anthropocène, appelait justement à apprécier ce monstre généré par le mode de vie occidental. Notre ère pourrait désormais être perçue en tant que vectrice de progrès, du moins si l’on suit la perspective de Nordhaus, Shellenberger et Latour (auteur du texte éponyme « *Love Your Monsters. Why We Must Care for Our Technologies As We Do Our Children* »). L’art de Villar Rojas n’a pas de telles prétentions programmatiques, mais il n’en est pas moins politique par sa façon de synthétiser l’origine capitaliste de l’anthropocène qui conduit à une nécessaire mutation de notre relation à la nature. Celle-ci est d’ailleurs au cœur du concept même de l’œuvre, poreuse au temps, aux effets des saisons. Les différentes espèces qui y nichent, croissent, dorment et meurent insufflent à la grosse masse de matières inertes une vie presque incongrue. *Where the Slaves Live* possède son propre rythme, sa propre logique, qui échappent autant à l’artiste qu’à l’institution : une métonymie pour cet anthropocène que nous composons mais qui nous échappe, déjouant les attentes et les prévisions. L’œuvre de Villar Rojas combine la fossilisation de biens de consommation au territoire labile du vivant et de l’érosion, résistant au fétichisme de la propriété et à l’idéal de l’œuvre d’art éternelle. L’ère de l’homme avance désormais une fin pour le mode de vie actuel de la société occidentale que Villar Rojas, de son côté, pétrifie. L’œuvre de l’artiste exalte un sentiment de perte inexorable tout en cultivant une entropie déconcertante, sensuelle, touchante, créatrice d’un univers parallèle. Et cette œuvre écrite au passé s’avère prédictive. Sans agir tel un oracle, l’hybride, entre épave et vaisseau, s’active au fil des rencontres, sans pour autant se perdre dans un récit épique. Les expériences s’y agrègent, conférant un sentimentalisme déroutant à cet anthropocène de pierre, l’incarnant dans une dimension encore inédite. Villar Rojas a activé sa propre ère plutôt que de l’illustrer, avançant un modèle de durée plutôt qu’une réponse d’urgence, sans culpabilité ou morale naturaliste, comprenant parfaitement la nécessité de penser désormais la nature dans sa *technè*. ■

SOULÈVEMENTS COMME OBJET THÉORIQUE : DES EXPOSITIONS QUI « PENSENT »

PAR CHARI LARSSON (TRADUCTION DE KARINA CHAGNON)

SOULÈVEMENTS

Commissariée par Georges Didi-Huberman *

Des mains levées en signe de protestation. Des bouches criantes. Des chuchotements de déplaisir devant des images de villes en ruines. Un moine s'immole à Saïgon. Une famille de réfugiés marche vers la frontière grecque en traînant ses maigres possessions. Des manifestants protestent à Seattle contre l'Organisation mondiale du commerce. Une mère pleure... Ces divers moments de mécontentement qui composent l'exposition *Soulèvements*, présentée au Jeu de Paume cet hiver, suscitent de nombreuses questions, à commencer par celles-ci : qu'est-ce qui se soulève exactement lors d'un soulèvement ? Et comment ce dernier prend-il forme dans la représentation ? Le commissaire de l'exposition, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, propose de répondre à ces interrogations de manière formelle, en organisant l'exposition en cinq parties thématiques qui guident le visiteur à travers les moments successifs d'un soulèvement : 1. Éléments (débridés) ; 2. Gestes (intenses) ; 3. Mots (expressifs) ; 4. Conflits (embrassés) ; 5. Désirs (indestructibles). Il y répond également de manière plus subjective, en faisant s'entrechoquer des photographies, des tableaux et des vidéos hétéroclites, comme s'il cherchait à faire émerger, chez le spectateur, l'espoir éternel qui nourrit la résistance.

Se soulever, c'est se libérer de la peur

Didi-Huberman s'inspire encore une fois ici de l'*Atlas Mnemosyne*, projet inachevé de l'historien de l'art allemand Aby Warburg pour lequel celui-ci avait créé un montage d'images tirées de sa collection photographique afin d'y relever la récurrence des gestes. Didi-Huberman juxtapose ainsi, dans *Soulèvements*, des images liées par un

même thème, un geste, un modèle, afin de créer des collisions qui forcent le spectateur à (re)contextualiser ce qui lui est présenté, de manière à ce que des relations nouvelles et inattendues lui apparaissent, suscitant en lui des pistes d'enquête originales. Si Didi-Huberman a le mérite de vouloir faire naître la réflexion en rapprochant des images, en juxtaposant des motifs et en réalisant des corrélations originales, cela n'a pas empêché son exposition d'essuyer des critiques. On a d'abord accusé le commissaire de déshistoriciser ces soulèvements en déracinant les images de leur contexte intellectuel et historique. Ce qui n'est pas faux, car l'exposition n'offre qu'un texte thématique général visant à guider le visiteur à travers les différents espaces de la galerie. On l'a aussi critiqué pour avoir « aplani » les conflits, en traitant avec la même importance un sac de plastique qui flotte sur le fond bleu du ciel et l'agonie d'un homme attendant son exécution dans le couloir de la mort. On lui a reproché, de plus, d'avoir ignoré l'existence du texte de Michel Foucault sur la Révolution iranienne de 1979 (« Inutile de se soulever ? ») ; plus précisément, de n'avoir pas reconnu sa dette intellectuelle envers lui. Si toutes ces critiques sont fondées, il me semble important de reconnaître que la démarche de Didi-Huberman (ses montages thématiques et formels), empreinte de pratiques avant-gardistes, est, sur le plan épistémologique, en phase avec le projet archéologique foucauldien. En effet, en retournant au principe du montage (entendu comme un principe muséologique), en sélectionnant et en recadrant les images, il dissipe les références temporelles et géographiques de façon à libérer le propos de l'exposition (sur la condition humaine résistante) du joug de l'intention auctoriale

directive. En s'inspirant des stratégies des grands projets avant-gardistes de l'aube du ^{XX}^e siècle, Didi-Huberman adhère à l'idée selon laquelle les images sont capables de générer par elles-mêmes des propositions épistémologiques. En outre, *Soulèvements* témoigne de l'engagement posthumaniste de son auteur.

EN S'INSPIRANT DES STRATÉGIES DES GRANDS PROJETS AVANT-GARDISTES DE L'AUBE DU ^{XX}^e SIÈCLE, DIDI-HUBERMAN ADHÈRE À L'IDÉE SELON LAQUELLE LES IMAGES SONT CAPABLES DE GÉNÉRER PAR ELLES-MÊMES DES PROPOSITIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES.

Le posthumanisme de Foucault revisité

Le thème de la « mort de l'homme » surgit, dans les derniers paragraphes des *Mots et les choses*, à travers la célèbre formule : « *L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.* » La pensée de Foucault s'inscrit ici dans une longue tradition philosophique cherchant à détacher le sujet de la pensée. En reconnaissant que le sujet s'inscrit comme produit du savoir, Foucault ne peut plus admettre l'adéquation entre le « je pense » et le « je suis » cartésien : « [...] comment peut-il se faire que l'homme pense ce qu'il ne pense pas ? » Par conséquent, il doute que le « cogito moderne » soit forcément humain en rappelant qu'« il s'agit [...] de laisser valoir selon sa plus grande dimension la distance qui à la fois sépare et relie la pensée présente à soi, et ce qui, de la pensée, s'enracine dans le non-pensé ». De fait, Foucault annonce la possibilité d'un déplacement du sujet comme fondement de la pensée au profit d'une réorientation de la réflexion vers l'objet et les formes de pensée non humaines. Reconduisant cette position dans *L'archéologie du savoir*, il maintient que, contrairement aux domaines de la connaissance qui ont réussi à effectuer un décentrement du sujet, la discipline historique demeure marquée par l'anthropomorphisme. Foucault accuse en quelque sorte l'histoire de « *sauver contre les décentrement, la souveraineté du sujet, et les figures jumelles de l'anthropologie et de l'humanisme* ». L'histoire n'aurait pas réussi à opérer l'éloignement du sujet comme point d'origine de la position énonciatrice, et le savoir qu'elle produit, en tant que « pratique discursive », n'aurait pas cessé d'être résolument humaniste.

Cinquante ans après la parution des *Mots et les choses* et de *L'archéologie du savoir*, avons-nous

finallement obéi aux vœux de Foucault ? C'est là, à mon avis, que la recherche inlassable de Didi-Huberman sur la nature et le comportement des images apparaît le plus intéressante. Depuis ses premières recherches dans les années 1980, Didi-Huberman a explicitement reconnu sa dette intellectuelle envers la méthode archéologique de Foucault. On peut lire d'entrée de jeu dans *Devant le temps* que son projet consiste à « *[t]enter, en somme, une archéologie critique de l'histoire de l'art propre à déplacer le postulat panofskien de l'histoire de l'art comme discipline humaniste* ». L'agacement qu'éprouve Didi-Huberman face à l'engagement indéfectible de l'histoire de l'art envers une forme d'humanisme européen le pousse à revoir la façon de questionner les matériaux, de poser les problèmes. Comme Foucault, il constate qu'un anthropomorphisme latent hante cette discipline qui privilégie la voix centrée et auctoriale de l'historien de l'art comme porteur d'une vérité discursive. Il décrit la persistance de ce mode de subjectivité et d'autorité comme le « ton » kantien de la discipline.

Savoir, c'est « trancher »

Considérant que les grandes expériences de montage faites par les avant-gardes des années 1920 et 1930 constituent un puissant moment d'anti-humanisme, Didi-Huberman soutient que certains écrivains et théoriciens tels que Bataille, Benjamin, Eisenstein et Warburg ne conçoivent plus le sujet en termes d'origine et de source du savoir. À cet égard, il faut rappeler que, dans son essai *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Foucault avait souligné la nécessité d'adopter des modes de savoir discontinus : « *L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même... le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher.* » Or, Didi-Huberman semble avoir pris cette remarque à la lettre en s'inspirant ouvertement de la démarche expérimentale du cinéaste d'avant-garde Sergei Eisenstein, pour qui les possibilités offertes par le montage pouvaient en principe s'étendre au-delà du cinéma et inclure toutes les formes d'art, voire de pensée. Il n'en fallait pas plus à Didi-Huberman pour concevoir la notion de montage comme un « découpage » épistémologique devant servir de principe à son travail d'historien et de modèle de création du savoir. De toute évidence, il décèle dans cette forme artistique la force posthumaniste du discontinu et celle-ci l'incite à affirmer que le montage « *est l'art de produire cette forme qui pense* ».

On peut se demander ce qui advient sur le plan épistémologique lorsque, dans le cadre d'une exposition, l'agencement d'images se produit dans le but de reproduire les effets du montage cinématographique. Une exposition artistique peut-elle

être réduite à l'incarnation matérielle d'un principe préétabli? Un objet d'art peut-il faire autre chose qu'illustrer un ensemble d'idées ou représenter un programme pédagogique? Une exposition est-elle en mesure de dépasser l'illustration d'un thème; c'est-à-dire, comme le postule Didi-Huberman, de *penser* par elle-même? Au-delà du simple exercice technique, le montage semble apparaître au commissaire comme un outil épistémologique qui sert à reconfigurer le savoir. En explorant les gestes humains qui s'élancent et se révoltent à partir d'une multitude d'images qu'il juxtapose sans obéir aux contraintes historiques habituelles, il favorise une pensée qui émanerait de leur mise en relation. Deux exemples suffiront, je crois, à rendre compte de la singularité de sa proposition.

Dans le cadre de l'exposition, Didi-Huberman a choisi d'inclure quatre petites photographies prises par un membre du *Sonderkommando* à l'intérieur du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau au mois d'août 1944. Ces photos étaient au cœur de



son enquête sur la véracité de la représentation, présentée dans l'ouvrage *Images malgré tout* (2003). Ces images sont juxtaposées au triptyque *L'espoir du condamné à mort* (1974) de Joan Miró. Il semble que cette juxtaposition force les spectateurs à prendre en considération le désespoir des hommes faisant face à la peine de mort, vivant dans les camps ou emprisonnés sous le régime franquiste. Or, dans un esprit de continuité paradoxal, on peut voir, dans l'espace adjacent à la galerie, l'installation vidéo *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne* (2016), de Maria Kourkouta, qui documente le mouvement mondial des demandeurs d'asile. Cette vidéo rappelle le sort qui est réservé aux réfugiés laissés pour compte dans le camp grec d'Idomeni. Le long plan fixe de la caméra de Kourkouta est implacable; le seul mouvement qu'on y voit est le passage des réfugiés qui traversent lentement le cadre de l'image. Ces images contrastent avec celles, floues, chaotiques, « volées » par les *Sonderkommando*

sous la surveillance des gardes SS. Hors foyer, mal cadrées, ces images soulignent l'ampleur du risque pris par les prisonniers. Plus loin dans l'exposition, le spectateur découvre une lithographie de Manet, *Guerre civile* (1871), avec ses barricades et ses soldats tombés au combat. Cette dernière l'invite à penser aux demandeurs d'asile présentés par Kourkouta et à envisager, avec un certain malaise, le sort de ceux qui n'ont pu échapper aux bombes d'Alep. La configuration des œuvres dans l'espace de l'exposition s'opère sur le mode du proche et du lointain et a quelque chose d'analogue à celle qui, par-delà le temps et l'espace, permet de saisir ensemble les événements réels auxquels elles font référence.

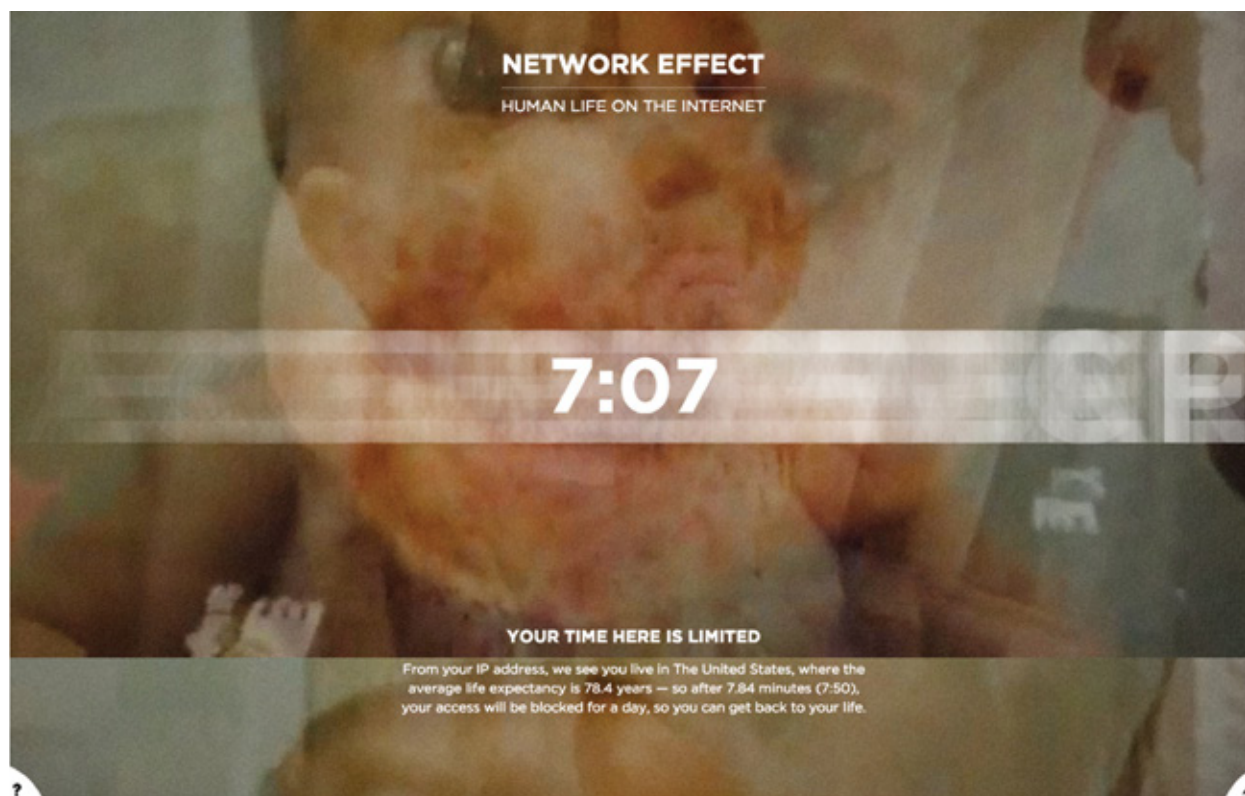
Le second exemple concerne la juxtaposition de *Waiting for the Tear-Gas* (1999-2000) d'Allan Sekula, et du célèbre daguerréotype de Thibault, *La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt après l'attaque par les troupes du général Lamoricière* (1848). Le diaporama de clichés pris par Sekula parmi les manifestants rassemblés à Seattle pour s'opposer à l'Organisation mondiale du commerce en 1999 fait écho à la lueur fragile, voire surnaturelle, de la plaque de cuivre argentée de Thibault. Le lien qu'établit Didi-Huberman entre les images de Sekula et celle de Thibault est bien sûr évident : il repose sur l'aspect fantomatique des clichés et sur la similarité des représentations. Or, la ténuité de ce rapprochement et l'absence de références des événements représentés ne sont pas fortuites. Elles sont conséquentes avec la démarche anti-humaniste de Didi-Huberman, qui laisse aux spectateurs le soin de dégager une signification de cette association. Si *Soulèvements* convie le spectateur à s'émouvoir sur la triste condition humaine, à d'autres moments, comme ici, elle l'invite à réfléchir à la récurrence des événements de l'histoire à partir de la ressemblance entre les images et la répétition des motifs qu'on y retrouve.

Compris comme un montage, l'exposition *Soulèvements* prend une dimension manifestement épistémologique, car elle propose une façon de libérer les images de leur relation au référent historique pour les laisser communiquer entre elles. Le montage opère ainsi une coupe dans le savoir établi – qui soutiendrait, par exemple, que la photographie est un témoignage, au sens informatif et indexical du terme – et, ce faisant, permet à d'autres formes de savoir d'émerger et de s'épanouir. En outre, en exhibant la facilité avec laquelle le montage arrive à produire de nouvelles voies pour la compréhension des choses, l'exposition considère les images comme des « objets » théoriques ou encore des « objets pensants » qui n'ont plus le sujet pour assise. ■

* SOULÈVEMENTS. Exposition commissariée par Georges Didi-Huberman. Produite par le Jeu de Paume. Présentée au Jeu de Paume, à Paris, du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017.

NETWORK EFFECT ET LA CACOPHONIE HUMAINE

PAR JESSICA BARNES (TRADUCTION DE KARINA CHAGNON)



L'analyse méticuleuse d'une œuvre peut être soutenue par l'observation distanciée qui sépare une peinture et son spectateur, et nous pouvons présumer que la célèbre analyse des *Ménines* par Foucault a été facilitée par ce genre de pratique scrutatrice. Or, les œuvres interactives et immersives que nous retrouvons de nos jours, un demi-siècle après l'analyse de Foucault, requièrent un examen qui n'est pas proprement visuel. Créée par Jonathan Harris et Greg Hochmuth, l'interface digitale *Network Effect*¹, que nous pouvons considérer comme un collage, une critique et une réflexion sur nos habitudes numériques, est l'une de ces œuvres qui nécessitent d'être examinée sous l'angle de l'expérience. Imbriquant sons et gestes, éléments statiques et éléments visuels kinésiques, cet objet digital numérique multimodal confronte nos habitudes de compréhension, fondées sur le modèle linéaire du langage écrit.

Une plasticité s'appuyant sur des données

De prime abord, la distance physique qui sépare le spectateur de l'écran présentant *Network Effect* est rapidement réduite par l'interaction captivante qui s'établit entre lui et la machine. Pour bien saisir cette interaction, il m'apparaît nécessaire de décrire, sous la forme d'une expérience vécue, ce qui se produit lorsque nous interagissons avec cette interface. Cette description me permettra d'en relever les éléments essentiels.

Dès que nous cliquons sur le bouton « DÉMARRER », le son d'un battement de cœur artificiel se fait entendre : Boum boum... boum boum... Des vidéo-clips d'une seconde qui montrent des personnes, seules ou en groupe, pratiquant une activité se succèdent frénétiquement. À chaque fois que nous cliquons sur l'une des images en mouvement

nous provoquons une distorsion de la séquence visuelle, et les mots «*plus plus plus*» apparaissent à l'écran, comme s'ils étaient des fragments cinématiques d'une vitre volant en éclats. En glissant le curseur vers le bas de l'écran, l'image de la vidéo s'obscurcit et se met à produire un flot rapide d'images pixélisées sous la forme de vagues biscornues. S'il est impossible de déterminer la nature ou la provenance de ces clips, nous pouvons néanmoins continuer à déplacer notre curseur et à cliquer un peu partout, de manière aléatoire. L'image en mouvement elle, bouge toujours au rythme continu du battement cardiaque (Boum boum...), ce qui donne l'impression que l'écran est vivant. Nous remarquons assez vite que ces images invitent à voir non pas une, mais de nombreuses histoires. (Boum boum... boum boum...) Vers le haut de l'écran, nous apercevons une série horizontale de mots-clés dont la signification nous échappe. Nous continuons néanmoins à écouter et à scruter l'écran, sans arriver à retenir nos interactions avec lui. Défiler, cliquer, découvrir. Défiler, cliquer, découvrir... Nos gestes semblent pris dans un compte à rebours qui suit le rythme constant des battements de cœur de la machine.

NETWORK EFFECT PROPOSE UNE IMMERSION À L'INTÉRIEUR D'UN OBJET QUI SE VEUT AUTANT UN « PRO-GÉNITEUR » QU'UN PRODUIT DU BROUHAHA HUMAIN.

Harris et Hochmuth fournissent quelques informations sur *Network Effect*, que nous découvrons en cliquant sur un lien situé au bas de l'écran à gauche. Nous y apprenons que le projet porte sur les données, les réseaux sociaux et leurs effets sur l'humanité, et que les divers ensembles de données utilisées s'inspirent d'une première liste de 100 verbes qui décrivent des activités humaines «physiques» (plutôt que «mentales»). Nous y apprenons d'où proviennent les données, comment elles ont été compilées et quels sont les outils qui ont servi à élaborer le projet. Nous découvrons également que la position géographique et l'adresse IP du visiteur sont utilisées pour lancer un compte à rebours (calculé à partir de l'espérance de vie moyenne du lieu inféré) qui, une fois arrivé à zéro, nous empêche de retourner consulter le site pour une période de 24 heures.

Ces informations précisent le rôle auctorial des artistes dans la conception du site, rôle qui consiste, en somme, à avoir restreint la puissance de l'interface (l'objet) et notre capacité (en tant que consommateur) à s'y mesurer. Je laisserai de côté ces informations afin de porter une attention parti-

culière à l'expérience que procurent l'interface et ses contenus qui font étalage de notre «épistémé collective» d'internet, laquelle découle de nos préoccupations sociales pour la connectivité, la (re)production et l'accès aux données.

Du bruit performatif

Nous avons appris à interagir avec les interfaces numériques grâce à de menus gestes des doigts qui activent un curseur, et ce savoir physique, digital, est devenu presque intuitif. Par exemple, un pavé tactile sert à guider le curseur d'un ordinateur portable, et nous savons qu'un glissement ou un toucher du doigt activeront des parties de l'écran sur nos téléphones intelligents. Les clics et le déroulement sont si invitants que nous en prolongeons l'expérience sans but précis. Sur les plans physique et intellectuel, la performance interactive entre le corps et la machine augmente la plasticité singulière de celui-ci; nous façonnons ces expériences, et elles nous façonnent en retour. Sur une échelle démographique plus large, cette activité toute simple mène pourtant à des changements culturels et sociaux.

Network Effect nous invite dans un univers numérique familier qui n'exige pas l'emploi de nouveaux outils ou de nouvelles techniques. L'interface résulte d'une organisation établie à partir de mots-clés et d'un traitement cohérent des données. Pourtant, nos gestes génèrent un contenu médiatique enrichi qui apparaît chaotique et irrégulier en raison de ses quatre modes d'interaction : visuel, sonore, textuel et cinétique. Alors que nos doigts font défiler un flux incessant de données, nous braquons les yeux sur une abondance d'images connues et nouvelles, tout en essayant de traiter celles-ci et de prêter l'oreille au pouls viscéral qui évoque le corps social camouflé sous la dissonance des paroles.

La conscience de nos gestes et de nos sentiments révèle notre rapport à la machine. *Network Effect* propose une immersion à l'intérieur d'un objet qui se veut autant un «pro-géniteur» qu'un produit du brouhaha humain. Un seul clic sur un gros mot-clé et l'écran adopte une nouvelle configuration. Nous voyons alors apparaître un flux horizontal de mots-clés dissimulés qui traversent le haut de l'écran, et celui que nous avons choisi apparaît en lettres blanches. Dans le coin inférieur droit, on note que le compte à rebours se poursuit, cependant que le centre de l'écran est noir. Le son du battement de cœur demeure constant (Boum boum... boum boum...). Un clic sur l'icône «lecture» et nous activons l'enchaînement de nouveaux vidéoclips d'une durée d'une seconde qui mettent, pour ainsi dire, le mot-clé en action. Nous entendons différentes voix prononçant des phrases qui se

superposent et qui ne coïncident ni avec les vidéos ni avec les battements de cœur. Cette configuration, que nous pourrions dire «artistique», produit un conflit entre les données visuelles et sonores qui suscite une expérience discordante. Nous cliquons à répétition sur l'image vidéo et voyons surgir à nouveau l'agencement des mots «plus plus plus». Si nous cliquons encore plus rapidement, le mot «plus» se contracte et son clignotement s'accélère. L'image de la vidéo se déforme sous nos yeux. Méconnaissable, elle se métamorphose en un tohu-bohu de lignes, de couleurs et de textures. Nous apercevons toujours la même vidéo à l'écran, mais elle est considérablement transformée par l'interaction numérique entre les usagers et la forme visuelle des données. Nous n'y voyons plus une image qui figure quelque chose de reconnaissable, mais plutôt une chose étrange, sans aucun référent réel, mais pourtant captivante. Un clic sur l'icône «pause» et nous nous rendons compte que les paroles cessent et que l'image en mouvement sur l'écran se fige en adoptant, en synchronie, le rythme sonore des pulsations du cœur (Boum boum... boum boum...).

Avec dévotion envers l'humanité

Les histoires derrière chaque vidéoclip, enregistrement audio, URL ou texte nous donnent des indices sur leur contexte ou le point de vue qui y est exprimé. La présence audio est également attrayante bien qu'elle suscite une sorte d'égarment. Dès que nous tentons de déchiffrer les données que nous recevons presque simultanément, notre utilisation de l'interface provoque l'apparition d'autres données qui, en s'ajoutant aux premières, rendent leur interprétation impossible. Notre interaction soutenue avec *Network Effect* nous donne à la fois envie d'y échapper et d'en explorer davantage les secrets.

En cherchant à nous rappeler que nos comportements en ligne nous affectent intellectuellement et physiquement, l'interface fait preuve d'une sorte d'empathie à l'égard de ses producteurs et de ses usagers. La sensation de surcharge, d'anxiété et de fatigue qui est provoquée par le flux et la juxtaposition de données médiatiques est certainement bien connue de quiconque interagit avec les médias sociaux. *Network Effect* ne reproduit cependant pas exactement tous nos comportements en ligne. Pensons particulièrement à ceux qui procurent un sentiment de liberté par la création d'échanges sociaux, en favorisant le partage de sa vie et de ses intérêts avec ses amis internautes. Avec *Network Effect*, rien de cela n'est possible. Nous ne pouvons plus délimiter nos «favoris», «aimer» ou «cacher» ce qui se passe à l'écran, pas plus que nous ne pouvons laisser un commentaire. Au lieu de nous aider à tisser du lien

social sur une plateforme numérique, *Network Effect* nous plonge dans un flux de données sans connexions.

Silencieusement, elle transmet

Network Effect est paradoxale en ce qu'elle exige, de la part des utilisateurs, une connaissance des rouages d'internet, tout en les empêchant de réagir comme ils le feraient habituellement dans un tel environnement. Nous n'entretenons aucun rapport intime avec les gens que nous voyons à l'écran et nous ne connaissons rien d'eux, pas même leur voix. Comment pouvons-nous donner un sens à des données médiatiques dont nous ne connaissons ni l'intention ni le contexte d'origine? Comment en faire l'expérience si nous ne pouvons partager nos réactions ou interroger la communauté web, comme nous avons l'habitude de le faire lorsque nous nous trouvons devant des images dont nous ignorons la provenance et la signification?

Chaque interaction suscite des questions : Comment? Qui? Pourquoi? Or, *Network Effect* n'offre aucune réponse. Ainsi, lorsque nous cliquons, un menu déroulant apparaît sans altérer la vidéo et le son. Au clic suivant, le menu déroulant défile et fait apparaître le mot «MARQUE». Dès lors, la ligne du temps est remplacée par une liste de marques de commerce numérotées à côté desquelles se trouve un nombre de votes. Lors d'un nouveau clic, l'image de deux personnes se serrant dans leurs bras dans un centre d'achats apparaît à l'écran. Puis, l'écran bogue et nous voyons quelqu'un avec une pancarte portant l'inscription «câlins gratuits». Au même moment, plusieurs voix s'entremêlent, et nous entendons l'une d'elles dire : «*Le câlin est une technique [...] je donne des câlins quand je ne peux rien faire d'autre.*»

Soudainement, l'écran change, sans intervention de notre part. Les données disparaissent : le compte à rebours est terminé. Notre temps est écoulé. Sur un fond de ciel apparaît une citation de Carl Jung : «*Votre vision redeviendra claire seulement lorsque vous regarderez dans votre propre cœur. Celui qui regarde à l'extérieur rêve; celui qui regarde à l'intérieur se réveille.*» On entend, comme dans le lointain, un son de cloche aux airs méditatifs. Le récit de *Network Effect* se déploie comme une critique de nos propres comportements, mais aussi du paysage numérique cacophonique qui s'abreuve au chaos humain. Après cette expérience désarmante, nous éprouvons le sentiment de soulagement que nous connaissons lorsque nous reprenons pied dans le monde ordinaire. Nous revenons à la tranquillité du battement de notre cœur. ■

1 L'interface digitale *Network Effect* peut être consultée à l'adresse <http://networkeffect.io>.

POKÉMON PANOPTICON. JEUX MOBILES, GÉOSURVEILLANCE ET GÉOMARKETING

PAR OLIVIER ASSELIN

Certains initiés le savent déjà, mais la plupart des gens vivent encore dans l'ignorance. À l'œil nu, on ne voit rien, mais à travers la caméra de notre téléphone, c'est clair : la terre est envahie par des millions de petites créatures invisibles venues d'ailleurs. Elles sont sauvages et souvent malveillantes. Elles arpentent les villes, les rues, les parcs, les commerces, mais une fois dressées, elles constituent des armées invisibles, elles prennent le contrôle des monuments, elles occupent les places et des quartiers entiers, elles luttent les unes contre les autres pour la suprématie.

Tout a commencé en juillet 2016, au lancement du jeu mobile de réalité augmentée Pokémon GO. Inspiré de l'univers créé en 1996 par Satoshi Tajiri pour la console portative Game Boy de Nintendo, le jeu est simple. Après s'être choisi un avatar (un « entraîneur ») et une équipe (rouge pour l'équipe Bravoure, bleue pour l'équipe Sagesse ou jaune pour l'équipe Intuition), le joueur doit arpenter la ville avec son téléphone, à l'aide de la carte intégrée ou en réalité augmentée lorsque la caméra est activée, pour trouver, dans le monde réel, des PokéStops où faire le plein de PokéBalls et, surtout, des Pokémon que l'on capture en leur lançant ces balles. À l'heure actuelle, le Pokédex (l'inventaire) présente près de 200 Pokémon, qu'« *il faut tous capturer* » (« *Catch 'em all* ») comme le rappelle le mot d'ordre du jeu. Il faut ensuite faire évoluer ces Pokémon, les dresser et augmenter leur puissance en leur donnant des bonbons ou de la poussière d'étoiles. Après avoir atteint le cinquième niveau en accumulant des points d'expérience, il faut enfin, par équipe, attaquer et prendre le contrôle des Arènes (ou Gyms) dispersées dans la ville et y laisser des Pokémon pour les défendre.

La gratuité comme modèle d'affaires

Pokémon GO est devenu un succès phénoménal, le plus fulgurant de la courte histoire des applications de jeux mobiles. Le jeu est lancé le 5 juillet 2016 en Australie et en Nouvelle-Zélande, le 6 aux États-Unis, le 13 en Allemagne, le 14 au Royaume-Uni, le 15 en Espagne, au Portugal et en Italie, le 16 en Suisse et en Belgique, le 17 au Canada, le 22 au Japon, le 24 en France, le 25 à Hong Kong, etc. À la fin du mois, le 27 juillet précisément, le jeu a déjà fait l'objet de 80 millions de téléchargements dans le monde; le 2 août, le chiffre monte à 100 millions; le 6 août, à 130 millions; et aujourd'hui, à plus de 600 millions. Pokémon GO devient le jeu mobile le plus téléchargé dans le mois suivant son lancement, et aussi le plus rentable avec un revenu de 100 millions de dollars américains en 20 jours et de 206,5 millions en un mois. En octobre 2016, aux États-Unis seulement, il continue de rapporter 1 500 000 dollars américains par jour. Le 1^{er} décembre dernier, Google Play désigne officiellement Pokémon GO comme le « *jeu le plus populaire de l'année* » à l'échelle mondiale.

Mais comment un jeu gratuit peut-il être si rentable? Ce modèle d'affaires est répandu dans le marché des jeux mobiles, où le *Free-to-Play* (F2P) et le *freemium* sont généralement plus lucratifs que le *Pay-to-Play* et le *premium*. Le *freemium* tire ses bénéfices des microtransactions effectuées par un pourcentage minime de joueurs (dans les F2P, 50 % des revenus proviennent de 0,15 % des joueurs). Dans le cas de Pokémon GO, le joueur passionné peut en effet faire des « achats intégrés », c'est-à-dire acheter des PokéPièces (*PokéCoins*) avec lesquelles il pourra acquérir des paquets de PokéBalls, de l'Encens ou des Modules Leurres (pour attirer des Pokémon), des Œufs Chance (qui doublent ses points d'expérience), des Incubateurs d'œufs (pour couvrir et faire éclore les œufs de Pokémon) et des

extensions de capacité de stockage (de Pokémon et d'objets). Le jeu est aussi commercialisé auprès des entreprises, qui peuvent monnayer leur apparition dans le jeu. Certains commerces de proximité comme Starbucks et McDonald ont d'ailleurs déjà conclu des ententes financières avec Niantics afin que leurs commerces deviennent des *Gyms* virtuels et d'accroître ainsi leur achalandage réel. Enfin, pour la compagnie Nintendo et ses produits dérivés, le jeu est aussi une opération de *branding* et de *marketing* auprès des consommateurs – et des investisseurs. Au moment du lancement du jeu, la valeur des actions de Nintendo a doublé en une semaine, passant de 14 à 36 milliards de dollars américains. Elle s'est enfin stabilisée à 23,7 milliards de dollars en décembre 2016, ce qui correspond à une croissance exceptionnelle de 64 %.

Une privatisation de l'espace public

Un tel succès est, bien sûr, difficile à expliquer. Sur les plans narratif et ludique, le jeu peut sembler pauvre, avec des personnages, des enjeux et des situations dramatiques simples, des mécaniques de jeu et une jouabilité élémentaires, et un *flow* (le rapport entre les habiletés du joueur et les difficultés du jeu) ennuyant. Mais lorsque cette fiction et ces règles sont déployées dans l'espace réel grâce à la réalité augmentée, le jeu prend une tout autre dimension. Et c'est pourquoi Pokémon GO a été si bien reçu, comme en témoignent les chiffres et les commentaires du public. Les consommateurs et la critique spécialisée ont surtout insisté sur deux de ses qualités : contrairement à la plupart des jeux vidéo, celui-ci n'exclut pas l'activité physique, mais la requiert même (un argument de vente invoqué aussi à la sortie de la console Wii) : les joueurs doivent bouger, ils sortent de chez eux et vont jouer dehors, ils passent des heures à marcher et à courir, ils perdent même du poids. Le jeu favorise aussi une redécouverte de l'espace physique, et notamment de l'espace public : les joueurs arpentent la ville réelle, les rues, les places, les parcs ; ils croisent d'autres joueurs en chair et en os, des gens ordinaires, etc. Le jeu est reçu très favorablement par la plupart des institutions et des commerces, qui voient leur fréquentation augmenter, surtout s'ils ont la chance d'être situés à proximité d'un PokéStop ou d'un Gym – ou d'en héberger un.

Mais Pokémon GO suscite aussi, bien sûr, des critiques. La traque des Pokémon dans la ville peut devenir dangereuse si les joueurs sont trop absorbés : à l'heure actuelle, le jeu a fait une cinquantaine de blessés et une douzaine de morts. Par ailleurs, lorsqu'ils hébergent des *Gyms* virtuels, certains lieux physiques – points de services publics, gares, casernes de pompiers, stationnements, commerces, quartiers résidentiels, terrains privés –

deviennent des centres d'intérêt, voire des lieux de rassemblement, pour un grand nombre de joueurs, ce qui provoque bien des plaintes. Les gouvernements de certains pays affirment aussi que Pokémon GO constitue une menace à la sécurité nationale ou un instrument d'espionnage (Égypte, Russie) et qu'il faudrait donc l'interdire, du moins à proximité des sites gouvernementaux et militaires, alors que d'autres considèrent qu'il s'agit d'un jouet satanique (Arabie Saoudite, Inde, Malaisie, Russie). Finalement, le jeu est accusé de contredire la mission de certains lieux historiques ; c'est le cas notamment du National September 11 Memorial and Museum, du Parc du Mémorial de la Paix d'Hiroshima et du Musée national Auschwitz-Birkenau, où des Pokémon ont été aperçus – et des joueurs, en pleine activité.

Le monde comme hétérotopie

Les espaces de jeu sont évidemment des *hétérotopies*. Pour Foucault, on s'en souvient, les hétérotopies étaient en quelque sorte des « *utopies réalisées* », des espaces réels, séparés et relativement étanches qui offrent une image de la société entière, à la manière d'un microcosme. C'est ainsi que le collège, la clinique, la caserne et la prison, le cimetière, le jardin, le théâtre et le musée constituaient, pour lui, des hétérotopies. Celles-ci ont parfois une fonction épistémologique et même critique : ce sont des lieux de réflexion, de contestation et d'expérimentation. Mais souvent elles ont une fonction disciplinaire : ce sont des lieux de surveillance, de contrôle et d'assujettissement qui, par quadrillage de l'espace et battement du temps, préparent les corps à l'espace social, à l'économie de marché, à l'appareil de production et de consommation.

Mais les jeux mobiles en réalité augmentée comme Pokémon GO sont des hétérotopies d'un nouveau genre, que Foucault ne pouvait pas prévoir mais qu'il n'aurait pas reniées, en bon bourgeois qu'il était : ces hétérotopies ne sont pas circonscrites, mais recouvrent l'espace social sans jamais se confondre parfaitement avec lui, comme une carte à l'échelle du territoire. Et cet espace de jeu forme aussi un espace disciplinaire.

Il faut savoir que le développement de ces jeux mobiles en réalité augmentée est intimement lié à la compagnie Google. Depuis sa fondation en 1996, Google, c'est essentiellement un moteur de recherche. Mais à partir de 2004, la compagnie diversifie soudainement ses activités du côté de la géolocalisation. Elle acquiert Keyhole, une compagnie qui a conçu (à l'aide d'un important investissement de la CIA) EarthViewer, un logiciel de cartographie numérique et de visualisation des données géospatiales. Le fondateur de Keyhole,

John Hanke, intègre alors l'équipe de Google et est nommé à la tête de sa nouvelle division «Geo». EarthViewer devient Google Maps et Google Earth, auxquels s'ajoute bientôt Streetview. Google acquiert d'autres compagnies telles que Where 2 et ZipDash, et la géolocalisation devient une activité centrale de l'entreprise. C'est dans ce contexte qu'elle crée, en 2012, la filiale Niantics Labs pour développer des jeux mobiles en réalité augmentée : Field Trip (2012) et surtout Ingress (également en 2012), un jeu extrêmement populaire (avec 14 millions de téléchargements) qui servira de modèle à Pokémon GO. Notons que Niantics est aujourd'hui une compagnie indépendante, mais que Google en demeure l'un des principaux investisseurs.

Croiser les historiques de navigation et de mobilité

On peut penser que ces excursions du côté de la géolocalisation constituent de simples suppléments au moteur de recherche, destinés à bonifier l'expérience de l'utilisateur. Mais elles font évidemment partie d'une stratégie plus vaste. La principale source de revenus de Google n'est pas la vente aux particuliers, mais plutôt la vente de publicité et de données aux entreprises – celle-ci représente 90 % de ses revenus annuels (qui ont été de 75 milliards en 2015). AdWords, le service de publicité en ligne de Google, permet d'obtenir une place privilégiée dans le classement des résultats de recherche sur les pages de Google et des moteurs de recherche partenaires. Il permet surtout de présenter des publicités ciblées (*targeted advertising*) sur des sites personnels et commerciaux apparentés ou sur le chemin de recherche des usagers déjà intéressés par de tels produits (*remarketing*) – notamment sur Gmail, YouTube, Google Maps et sur tous les sites membres du réseau AdSense –, et ce, sur toutes les plateformes – ordinateur, tablette, téléphone.

Par ailleurs, Google Analytics, le service d'analyse d'audience web (disponible en *freemium* pour les particuliers et en *premium* pour les entreprises), permet non seulement de compter le nombre de visites sur un site donné, mais aussi de suivre les usagers sur le web et sur plusieurs plateformes. Le moteur de recherche permet ainsi d'obtenir des données précieuses – plus précises et prédictives que tous les sondages, car elles sont obtenues en temps réel – sur les tendances sociales les plus complexes au moment même où elles s'esquissent. Par exemple, Google Trends peut ainsi informer sur la propagation de la grippe, les mouvements du marché immobilier et de la Bourse, etc.

Les adresses IP et les *cookies* permettaient déjà de localiser les usagers d'une manière générale (pays, ville, réseau local, appareils) et de suivre leur trace numérique. Mais en croisant l'historique de

recherche et la géolocalisation, Google peut obtenir des données détaillées à leur sujet et offrir un suivi de leurs activités bien plus précis, qui tient compte non seulement de leur navigation sur le web, mais aussi de leur mobilité physique.

Les usages politiques de la réalité augmentée mobile

Le sens politique de ces hétérotopies étendues est ainsi bien ambigu. Avec l'essor de la réalité virtuelle, du jeu vidéo, du web, des MMO et de l'immersion en général s'annoncent une virtualisation complète du monde, un exode vers les communautés et les espaces virtuels, et une désertion des communautés et des lieux physiques, qui sont ainsi, dans une large mesure, frappés d'obsolescence. Dans ce contexte, les jeux mobiles en réalité augmentée sont rassurants, surtout pour les institutions et les commerces traditionnels – *localisés*. Ils peuvent sembler encourager une redécouverte et une réoccupation des lieux et des communautés physiques, de l'espace public, bref de la «réalité».

Mais parce qu'ils déploient un récit et un jeu étendus dans l'espace et le temps, illimités et persistants, les jeux mobiles en réalité augmentée pourraient bien favoriser, au contraire, une virtualisation encore plus grande de la réalité, qui est ici largement diégétisée, narrativisée, fictivisée et ludifiée : les personnes sont transformées en joueurs, la ville en espace de jeu, la vie entière en jeu. Et cet espace de jeu étendu est aussi un espace de surveillance et de commerce : il contribue à étendre les logiques panoptique et économique à l'espace tant public que privé, au web et à la ville, à l'espace social dans son ensemble. L'espace augmenté devient ainsi une nouvelle extension du panopticon, du spectacle et du marché, de l'affichage publicitaire qui recouvre la ville moderne depuis le XIX^e siècle.

Malgré cela, tout comme certaines hétérotopies, les jeux mobiles en réalité augmentée pourraient bien s'ériger au contraire en contre-lieux où l'espace social, le spectacle, le panopticon et le marché sont inversés et contestés, et des alternatives, esquissées. Certains usages – artistiques, historiques et sociopolitiques – de la réalité augmentée mobile pointent assurément dans cette direction. Ils permettent de s'infiltrer dans un espace public contrôlé par les pouvoirs politiques et économiques pour y introduire des données, des textes et des images qui révèlent l'envers du décor, de l'architecture, des institutions, de la ville ; des contre-visites guidées et des contre-monuments, virtuels mais *in situ*, qui commémorent des événements effacés de la mémoire publique et de l'histoire officielle, et qui racontent d'autres versions de l'histoire. ■

L'ALLURE DE LA RÉPÉTITION. EN ENTRANT DANS *LES VISITEURS* DE RAGNAR KJARTANSSON

PAR ERIN MANNING ET BRIAN MASSUMI * (TRADUCTION D'ÉRIK BORDELEAU)



Ragnar Kjartansson
Les Visiteurs, 2016
Installation vidéo et sonore
Photo : Elisabet Davids

Les visiteurs est une installation vidéo et sonore de l'artiste islandais Ragnar Kjartansson. Elle est composée de neuf écrans. Sur huit de ces écrans, on voit différents musiciens avec leur instrument respectif, situés chacun dans l'une des pièces d'une maison, jouant simultanément la même chanson (de Ásdís Sif Gunnarsdóttir) en entendant l'interprétation des autres dans leur casque d'écoute. Un neuvième écran montre la maison elle-même, ainsi qu'un groupe d'individus réunis sous son porche, certains d'entre eux jouant également d'un instrument. Les musiciens jouent en synchronie. La pièce musicale, dont les paroles sont chantées à l'unisson par les musiciens tandis qu'ils jouent, se répète continuellement avec une intensité émotionnelle croissante. Présentée en primeur au Musée Migros de Zurich en 2012, *Les visiteurs*, accompagnée de deux autres œuvres de Kjartansson, a été exposée au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 février au 22 mai 2016.

Erin Manning (EM) : Une des choses qui ressort immédiatement dans *Les visiteurs*, c'est la manière dont l'œuvre est orientée par le rythme. La première fois que je suis entrée dans l'espace des *Visiteurs*, je n'étais pas consciente que nous étions en train d'écouter une seule et même chanson durant 64 minutes. Lors de ce premier visionnement, je ne suis pas parvenue à distinguer les différents éléments – la chanson en tant que telle, et les différents personnages et leurs personnalités respectives alors qu'ils transitent d'un espace à l'autre. Ce n'est pas quelque chose d'inhabituel pour moi – ça me prend souvent un certain temps avant de passer d'une zone de perception infraconsciente à une zone consciente, surtout quand il y a autant de qualités d'expériences œuvrant ensemble. Ce que j'ai éprouvé, c'était le rythme, mais pas le rythme scandé. Étrangement, cela ne m'a pas empêchée de sentir qu'un refrain me portait d'un écran à l'autre. Il me reste ce sentiment que j'étais emportée, à la fois affectivement et physiquement, par une *qualité* de répétition. J'ai senti la répétition et elle a influencé mes mouvements à travers l'espace sans que je sois tout à fait consciente que j'écoutais le même refrain encore et encore.

Brian Massumi (BM) : J'ai éprouvé la même chose. Ça m'a pris vraiment longtemps avant de me rendre compte que les mêmes paroles se répétaient sans cesse. Encore maintenant, après avoir vu l'installation trois fois dans deux musées différents, il m'est difficile de me rappeler les mots de la chanson, même si les phrases sont courtes et que je les ai entendues littéralement des centaines de fois. Ma difficulté à me rappeler ces paroles ne dépend pas du passage du temps. J'ai éprouvé la même difficulté tout de suite après avoir visité

l'installation, et même entre les répétitions du refrain. Je pense que cela est dû à ce que tu mentionnes à propos de l'œuvre : elle s'adresse à ses visiteurs à un niveau « infraconscient » – juste en dessous du seuil de la perception claire et distincte. Lorsque nous entrons dans l'installation, nous éprouvons immédiatement un sentiment d'immersion, non seulement parce que nous sommes entourés par des écrans, mais parce que nous sommes comme emmaillotés par la qualité mélodieuse de la musique. Nous avons traversé un seuil, mais le seuil de quoi, ce n'est pas clair. Nous sommes déjà affectés, mais par quelque chose d'indistinct.

Une polyrythmie de l'immersion

EM : Oui, l'immersion est immédiatement ressentie du fait que les corps sur les écrans sont de grandeur réelle. On sent leur présence dans la pièce. Mais en même temps, c'est impossible de les embrasser tous ensemble du regard puisque la pièce est ainsi disposée que l'espace est coupé en deux. Cela active un mouvement en huit, une spirale qui nous porte d'un écran à l'autre – d'un instrument et d'un performeur à un autre –, élidant à chaque fois un élément de la performance visuelle globale. Ce qui m'a fascinée, c'est ce mouvement de va-et-vient entre le sens toujours élidé de l'immersion visuelle et la puissante écologie sonore. Peu importe l'endroit où on se trouvait dans l'espace, le son nous accompagnait. Le mouvement du corps induisait une alliance renouvelée avec le son puisque chaque performeur – chaque écran – avait son propre haut-parleur. Ainsi donc, s'éloigner d'un performeur, c'était aussi s'éloigner du son émis par ce performeur dans le champ sonore élargi. Cela engendrait une tension continue entre la singularité du paysage son-image d'un performeur et les harmoniques de l'espace environnant. On se retrouvait donc à bouger non seulement parce qu'on était attirés par un autre performeur, mais aussi en raison de l'attraction exercée par le rythme global, un environnement où rythme et refrain créent une polyrythmie. Cette danse entre rythme et refrain, entre l'expérience sonore et visuelle face à un seul performeur et l'appel à participer à ce qui se passait globalement dans la maison, à l'écoute du son dans son ensemble, a orienté les corps dans la pièce, je crois. Par l'entremise de cette expérience sonore grandeur nature, les visiteurs de l'œuvre étaient amenés à se mouvoir, ce qui est assez rare finalement dans une installation vidéo.

BM : Lorsque je suis entré dans l'espace de l'œuvre pour la première fois, je ne pouvais pas immédiatement distinguer avec exactitude ni la structure physique de l'espace ni la structure de l'espace

sur les écrans. Le nombre et la configuration de ces écrans n'étaient pas clairs, et chaque écran montrait différentes pièces de la même maison, dont le plan ne s'est élucidé que progressivement. N'empêche, nous étions immédiatement frappés par une *qualité* omniprésente. Nous éprouvions une tonalité affective singulière. C'est un sentiment de déploiement, de flotter avec le déploiement. Même au tout début, alors que nous n'étions là que depuis quelques instants, nous sentions déjà une *continuation*, un passer-à-travers ce moment. Nous étions immédiatement bercés comme dans un élément liquide, dans le courant. Je pense que ce sentiment de continuité est produit par une résonance entre la musique et l'espace. Il y a une incomplétude dans notre expérience de l'espace.

EM : Cette qualité omniprésente affecte aussi la façon dont le mouvement émerge dans l'installation. Je pense que l'œuvre appelle davantage à une errance qu'à un visionnement direct. Cela renvoie à ce que tu disais à propos du sentiment de déploiement, ou du flottement dans le déploiement. Nous nous mouvons dans la qualité de notre être affecté par ce déploiement.

Le vu et l'entendu

BM : Comme l'écran central coupe la pièce en deux, il y a toujours un écran qu'on ne peut pas voir. Mais on sait qu'on entend tout de même la partition musicale venant de cette autre partie de la pièce. Ainsi, la mélodie complète ce qu'on ne peut dominer du regard. Cela produit une alternance intersensorielle entre l'incomplétude du voir – et la tendance à se mouvoir afin de ramener l'écran manquant dans le champ de vision – et la plénitude du son, laquelle nous berce dans son lyrisme et nous fait nous sentir satisfaits d'être simplement là où nous nous trouvons déjà.

EM : C'est très intéressant, la manière dont cet environnement engendre deux façons complémentaires d'écouter – les deux sont mobiles, cependant une seule est ambulatoire. C'était fascinant de voir comme certaines personnes entraient en intimité avec les écrans, demeurant pendant de longues périodes dans le *soundscape* d'un musicien particulier, alors que d'autres préféraient le son plus orchestral, prenant part à cette alternance intersensorielle à laquelle tu fais référence.

BM : C'est comme si l'espace vibrât entre ces deux états : tendance à l'exploration et bercement sur place. C'est un espace entre-deux purement affectif, qui remplit l'écart entre les sens et emporte l'ouverture et la complétude dans un état de superposition. L'espace écranique fait quelque chose de semblable. Chaque écran présente un fragment de la maison. La musique remplit l'ensemble de la maison, fusionnant les fragments dans un tout qu'on pense devoir être capables de voir ; mais on n'y réussit pas – dès lors nous *entendons* la complétude de l'espace.

L'intensité de l'entre-deux

EM : J'aime ça ! Entendre la complétude de l'espace. Je pense qu'on pourrait parler ici de deux tendances, en co-composition. En tant que participant ambulant, on pouvait se faire emporter par la singularité du son d'un musicien, ou par une certaine intensité du jeu d'un instrument (entre violoncelles, par exemple). Mais même ainsi, comme tu l'as dit, on ne perdait jamais le sentiment que c'était un espace vibrant imprégné de qualités et que la mise de l'avant de certains musiciens n'aurait pas eu le même effet sans la résonance, en même temps et en arrière-plan, des autres voix et instruments.

POUR
TOUT
SAVOIR
SUR
L'ART
ACTUEL
AU
JOUR
LE
JOUR

RÉSEAU
ARTACTUEL
.org



BM : Oui – puisque les écrans sont tout alentour, l'espace de la galerie semble coïncider avec l'espace virtuel de la complétude entendue et non vue de la maison. On éprouve, de fait, quelque chose de fragmentaire et incomplet, alors même qu'on fait l'expérience de sa complétude virtuelle et synesthétique. Cela nous tient en suspens dans la tonalité affective, dans un intense espace d'expérience de l'entre-deux. On baigne dans un espace purement affectif de sentiments complexes. Il nous prend en lui plutôt que ce soit nous qui le prenions en nous. Je pense que c'est ce qui a pu désamorcer certaines capacités associées à la conscience réflexive, comme le souvenir actif. Peut-être que je suis particulièrement susceptible à ce genre d'adresse au niveau infraconscient. Ça m'a mis dans une sorte d'état de transe.

EM : Est-ce que ça t'a immobilisé ?

BM : Je ne pouvais pas ne pas bouger, mais je le faisais à contrecœur parce que j'étais déjà bien là où je me trouvais. Je pense que j'étais bien là où je me trouvais parce que je sentais déjà le mouvement – cet appel des autres écrans et des autres pièces activant une tendance à l'exploration qui avait l'effet d'une plaisante démangeaison qui finissait toujours par me faire bouger afin de voir davantage ce que j'entendais. Et comme tu disais, je me déplaçais pour avoir une perspective différente sur le son, afin de pouvoir faire l'expérience de la plénitude de la musique à partir de plusieurs angles différents – faisant de cette plénitude quelque chose de plus plein encore, ou plutôt : une variation continue d'un plus-que (*moreness*) plutôt qu'une plénitude en tant que telle.

Mü et mise en suspens

EM : Je pense que c'est en raison de ce «plus-que», cette «plusité», que plusieurs d'entre nous sont restés au-delà de la première heure. Quand

nous avons vu l'œuvre pour la première fois, nous étions avec un groupe d'environ dix personnes, et nul d'entre nous n'a pu partir lorsque c'était «fini». Nous avons tous éprouvé le besoin de rester pour voir la maison devenir silencieuse, puis s'activer lentement de nouveau. Magie de ce moment de transition entre la maison qui redevenait tranquille et puis se remplissait à nouveau du rythme transversal de la composition. Je pense que la force de cette composition réside précisément dans le fait que nous en faisons partie, que notre déambulation était activée par et communiquée dans l'œuvre. Et puis, il y avait le rythme visuel. Chacun des écrans était relativement stable dans son opulente composition visuelle – un musicien, une pièce, un instrument (ou deux). Et pourtant cela n'en faisait pas une œuvre excessivement visuelle – tout se passait comme si les calmes images induites par la composition stable favorisaient l'expérience auditive. Ce repos visuel a été orchestré de brillante façon.

BM : Oui, il y a cet élément de repos visuel, nécessaire à la mise de l'avant de l'enveloppement musical. Je parlais tout juste du contraire – comment le visuel produisait une certaine intranquillité, une tendance vers le mouvement. Peut-être que ces deux choses ne sont pas en contradiction. Peut-être que l'œuvre suspend aussi le visiteur entre deux dimensions, ou intensités de vision.

EM : On observe aussi un rythme durationnel à travers les 64 minutes. Cette chronologie s'est constituée à travers une certaine polyrythmie qui s'accomplit dans les fines variations de la partition musicale, lui donnant une teneur improvisationnelle. Ce script durationnel est moins affirmé qu'intuitionné. Est-ce que le bain refroidissait ? Y aura-t-il un passage d'une pièce à l'autre ? Est-ce que le cigare sera fumé jusqu'au bout ? L'écran central constitue un repère fort qui montre les participants restés dehors (l'équipe de



soutien qui s'est réunie sous le porche). Viendra-t-il un temps où les autres personnes se joindront à eux ? Entreront-ils dans la maison ?

À mi-chemin durant la performance, ce sentiment de temps qualitatif s'est troué alors qu'un événement sonore a fait irruption dans le champ auditif : l'explosion d'un feu d'artifice. Plutôt que le début et la fin effectifs de la performance, lors desquels les pièces étaient fermées et ouvertes de nouveau, il me semble que cette coupure est en fait celle qui oriente le plus l'œuvre, causant un véritable changement dans nos mouvements. Chaque fois que j'ai vu l'œuvre, les spectateurs se sont précipités vers l'écran central après l'explosion, réorientant l'œuvre des bords vers le milieu. Et ensuite, au fur et à mesure que la fumée se dissipait, nous nous sommes remis collectivement à bouger du milieu vers les côtés.

Cristal de temps

BM : «Durationnel» est un bon mot pour décrire ce sentiment de «continuation». Il nomme le sentiment d'une fin approchant, et d'une certaine dramatisation du déploiement vers cette fin, passant à travers des phases de transformation, comme tu le soulignes. Le mouvement de déploiement est enveloppé intensément dans le son. C'est essentiellement une dramatisation sonore. Les éléments visuels et spatiaux sont à son service, et ils lui donnent des contenus autres que

musicaux. Mais c'est le sentiment du mouvement de la musique elle-même, en lien avec la manière dont le sens incarné du mouvement – poursuivi effectivement avec et dans le suspens virtuel – se fond avec lui, qui crée la qualité singulière de l'œuvre. Le rythme est très proprioceptif. Mais les autres sens possèdent aussi leur rythme – c'est par là qu'ils coïncident. Dans cette région de chevauchement proprioceptif, la visualité et la spatialité de l'œuvre sont élevées à la dominante durationnelle du son. Elles sont enveloppées dans le même élément, de sorte que chacune d'elles se meurt avec l'autre. Ainsi, en un sens, la dramatisation concerne les différentes dimensions de l'expérience emportées les unes par les autres. C'est comme une expérience de l'expérience du mouvement qui se meurt, indépendant des codages habituels de l'intrigue. Certaines choses arrivent; comme tu le disais, elles ne sont que d'autres facteurs qui contribuent à la composition polyrythmique et à la qualité du tout.

EM : Cet élément durationnel est essentiel, je crois, pour le rythme de l'œuvre et pour la prise de conscience éventuelle, dans mon cas, que l'événement sonore consistait en un refrain chanté; un refrain chanté presque sans interruption durant toute la performance. C'est crucial parce que ça fait que les visiteurs ont le sentiment que leur visite possède une durée circonscrite, c'est-à-dire que la durée de leur présence importe. Cela, en retour, encourage les visiteurs à rester pendant

les 64 minutes de la performance et, dans plusieurs cas, à rester encore plus longtemps afin d'assister au plein déploiement de la polyrythmie, des lumières et des caméras qui s'allument dans les différentes pièces, à l'accordage des instruments, en passant par la baignoire qui se remplit, la chanson entonnée et l'écoute performée par les performeurs eux-mêmes.

BM : Il y avait, nul doute, une allure de répétition. Je me suis retrouvé avec non seulement le désir de rester afin de voir le plein déploiement de l'œuvre, mais aussi la curiosité de savoir comment l'entrée à différents moments la module. L'œuvre ressemble à un cristal aux différentes facettes. Chaque angle révèle un sens de l'ensemble, quoique différemment réfracté. L'œuvre est à la fois limitée dans le temps – durationnellement et sensoriellement – et infinie.

EM : La qualité du rythme permet au cristal de faire son travail. En ce sens, ce qui a été vécu n'est pas une expérience personnelle mais un *agencement*, une autoconduction d'un événement par cet événement.

BM : Des différentiels ont été mis en place – entre les écrans, entre l'écoute et la vision, entre les mouvements virtuels et actuels, entre le mouvement et le repos, entre la complétude et l'incomplétude, entre les hauts et les bas du rythme –, lesquels ont trouvé résolution dans nos corps en une expérience intégrale.

EM : L'œuvre nous a imposé sa manière – elle nous a mus.

BM : Oui, c'est comme une machine qui génère sa propre répétition avec variations, et nos corps en sont partie prenante, ni plus ni moins que les écrans, le son et les images. C'est *Les visiteurs* qui emporte ses visiteurs, intégrant notre intégration de l'œuvre dans une nouvelle pulsation de sa propre vie.

EM : Symbiose machinique. Double devenir. ■

* Erin Manning est titulaire d'une chaire de recherche sur l'art et la philosophie relationnels à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia. Elle est directrice du SenseLab (senselab.ca), un laboratoire qui explore les intersections entre la pratique artistique et la philosophie à travers la matrice du corps en mouvement. Brian Massumi collabore aux activités du SenseLab. Professeur au Département de communication de l'Université de Montréal, il poursuit ses recherches sur la philosophie de l'expérience, la théorie esthétique et la philosophie politique.

André Major
Domingo Cisneros
Pierre Senges
Hélène Frédérick
Pierre Ouellet
Guillaume Asselin
François Gagnon
Christine Palmiéri
Filippo Palumbo

Antoinette de Robien
Catherine Harton
Gérard Cartier
Franck Vilain
Aleš Šteger
Gorazd Kocijančič
Miljana Cunta
Stanka Hrastelj
Roger Des Roches

France Mongeau
Guillaume Lebel
Larry Tremblay
Monique Deland
Émile Martel
Rober Racine

Portfolio :
Mercedes Font



En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 12 \$

www.lesecrits.ca

149

Marcelle Ferron

en toutes lettres



Par Gilles Lapointe

**LE DROIT D'ÊTRE REBELLE. CORRESPONDANCE
DE MARCELLE FERRON AVEC JACQUES, MADELEINE, PAUL ET THÉRÈSE FERRON**

Textes choisis et présentés par Babalou Hamelin

Éditions du Boréal, 2016, 621 p.

Dotée d'une personnalité fougueuse et indépendante, militante pleinement engagée pour le changement social et politique, Marcelle Ferron a, on le sait, fortement contribué, dans les années 1950 et 1960, à l'émergence, au Québec, d'une nouvelle figure d'artiste. Depuis la disparition de la peintre en 2001, et malgré sa notoriété plus qu'enviable et le succès populaire durable de son œuvre, les fonds d'archives de la famille Ferron se sont faits discrets à son sujet, limitant ainsi les efforts de relecture de son parcours. Aussi faut-il marquer d'une pierre blanche la parution de cet ouvrage attendu qu'est *Le droit d'être rebelle*. Couvrant quatre décennies, cette correspondance permet surtout d'observer sous un éclairage neuf les 20 premières années de la pratique artistique de Marcelle Ferron. À l'intérieur des échanges soutenus au sein du clan, c'est en effet la veine créatrice des années 1945-1966 qui est mise en lumière, période tumultueuse et féconde qui suit les années de formation de l'artiste aux Beaux-Arts de Québec et qui va jusqu'à son retour au pays, en 1966, après plusieurs années d'exil.

**Une corne d'abondance :
le clan des épistoliers Ferron**

Il n'y a pas à en douter : les Ferron, dans le Québec culturel des années 1940, représentent une famille d'exception. Issue d'un père «libéral» notaire à Louiseville et d'une mère férue de littérature, la cellule autonome que forme le «clan» Ferron rassemble un étonnant vivier d'écrivains et artistes. Le récent travail d'érudition mené sur cette microsociété qui sut rapidement s'émanciper a montré que les jeunes Ferron étaient aussi de prolifiques épistoliers. Trône au sommet de cette tribu trifluvienne Jacques Ferron, qui s'est forgé une enviable réputation de franc-tireur et

dont les traits d'esprit et le goût pour la provocation sont aujourd'hui bien connus, grâce notamment à ses *Lettres aux journaux* et à sa volumineuse correspondance littéraire avec John Grube, Julien Bigras, André Major, Pierre Baillargeon, François Hébert, Jean-Pierre Boucher et plusieurs autres. Jacques écrit aussi régulièrement à sa famille, et Madeleine, Marcelle, Thérèse et Paul ne seront pas en reste, alimentant par leurs missives et constants échanges de livres la circulation des idées au Québec. Aux correspondances familiales des Ferron déjà parues sous les titres *Papiers intimes* (1997), *Laisse courir ta plume...* (1998), *Une famille extraordinaire* (2012) et *Le Québec n'est pas une île* (2015) s'ajoute désormais *Le droit d'être rebelle*, qui constitue un autre chaînon essentiel du roman familial ferronien. Car cette fois, dans le concert des voix qui contribuent à l'abondante saga, ce ne sont pas les idées de Jacques ou de Madeleine qui s'imposent, mais bien les paroles de celle que l'on surnomme affectueusement Poussière, Fauvette ou la Vieille, faisant entendre une qualité et une justesse de voix qui, jusqu'ici, faisaient défaut à l'historiographie.

**Jacques et Marcelle :
alliances et différends**

Les échanges de lettres entre les frères et sœurs Ferron débutent dès leurs années de collège. Déjà à cette époque, Jacques raille les «*grandes lettres bleues, carreautes, ridicules*» de Marcelle sur lesquelles celle-ci applique sa «*petite écriture remplie d'humeurs, de lassitudes, d'insatisfactions*». En vérité, l'écrivain en herbe apprécie fort cette sœur qui conteste l'autorité et qui écrit «*en grande véhémence, remplissant quatre pages avec trois faits divers*». Celle qui n'est «*qu'un petit*

bout de femme, un éclat de rire et un tourbillon de rubans» possède un tempérament affirmé, et, dès ses 14 ans, elle est enjointe par son grand frère, non sans humour, à réprimer en classe son esprit anticonformiste et rebelle : «*Il faut que tu convainques [tes camarades et tes maîtresses] qu'elles sont parfaites, que ce qu'elles disent l'est. Autrement, si tu juges l'autorité actuellement tu la jugeras toujours et tu seras ainsi une anarchiste!*» Jacques apprécie la simplicité des lettres de Marcelle, écrites de façon directe, sans apprêt ou coquetterie, loue son jugement sûr, lui qui écrit de façon cérémonieuse : «*[...] mon naturel est assez lourd, je le fuis comme je peux.*» L'aîné découvre peu à peu en Marcelle «*plus qu'une sœur*», lui reconnaît un élan créatif et une générosité qui débordent sa frêle personne et qui suscitent son admiration. Existe entre eux à cette époque une entente solide sur plusieurs questions de fond : répudiation de l'autorité, rejet commun de la littérature officielle et de l'Église catholique – «*[...] j'ai pour la sainte Église une haine franche*», confesse Jacques. Mais d'autres sujets font litige entre eux et entraîneront des périodes de silence, puis de discrètes réconciliations.

L'un des principaux points d'intérêt de cette correspondance émane des joutes intellectuelles auxquelles se livrent les membres du clan. Prodiguant conseils et anathèmes, Jacques Ferron voit d'un fort mauvais œil s'intensifier la ferveur de sa sœur Marcelle pour Borduas et l'automatisme. Ne doutant lui-même nullement de son éventuel succès en tant qu'écrivain, il multiplie les avertissements et sarcasmes face à l'impétuosité de la jeune artiste et à son désir d'exposer avec le groupe de Borduas. Craignant en effet de voir sa sœur se transformer en une artiste

qui «*mange des couleurs et qui se meurt devant sa toile*», il entend la convaincre qu'un succès trop rapide lui serait néfaste. À ses yeux, la peinture moderne n'est qu'esquisse, la perfection n'est jamais atteinte du premier coup et le tableau automatiste qui s'impose trop rapidement n'offre aucune nouveauté. Des réserves plus sévères encore l'amènent à déprécier le mérite de Borduas, lequel n'est à ses yeux que le pâle reflet de Maurice Denis, l'écrivain restant méfiant à l'égard des peintres qui «*parlent trop*» ou qui pratiquent un art incapable de se tenir sans rhétorique. Jacques Ferron reproche aussi au chef de file de l'automatisme «*ses couleurs confuses*», blâme son incapacité à représenter le monde réel ainsi que son geste surrationnel qui brosse des tableaux plus «*féminins*» que ceux

«*ques que les [leurs]*», Marcelle lui rappelle le premier principe qui guide son action : «*Je crois encore, contrairement à toi, qu'il faut exiger beaucoup de la vie, nos trouvailles sont à la mesure de nos exigences. Parce qu'en fin de compte, exiger de la vie, c'est exiger de soi; on fait la vie.*» Seuls l'intéressent la vie de l'esprit et «*les hommes qui font quelque chose pour l'homme*». Et pour renvoyer vers son minuscule tunnel l'importun lombric, elle s'écrie : «*Horreur au ver de terre! Je ne puis lui imaginer de galerie artistique si la lumière n'y est pas. La lumière est source.*» Au sujet de l'utilisation du patronyme Ferron-Hamelin que Jacques a également pris en aversion, elle rétorque : «*J'aime ce nom de plus en plus. On croirait y voir surgir un géant, un colosse, mais au bout*

de Proust, qu'elle juge bourgeois et décadent – montrent bien que, malgré son arrivée tardive dans le cercle automatiste, Marcelle Ferron en partage les goûts littéraires et l'horizon de référence surréaliste : une lettre du mois de janvier 1948 adressée à sa sœur Madeleine laisse aussi voir qu'elle est la première signataire du *Refus global* à en diffuser un extrait à l'extérieur du groupe. Sa correspondance suggère d'étroits liens d'amitié avec Borduas, Claude Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Gilles Hénault et le poète et essayiste français Michel Camus. L'éthique personnelle de Marcelle Ferron loge dans cet énoncé : «*L'esprit transforme tout – une vie très humble peut être luxueusement occupée par l'imagination, les sensations. Il s'agit de ne pas abdiquer sa personnalité, sa*

L'un des principaux points d'intérêt de cette correspondance émane des joutes intellectuelles auxquelles se livrent les membres du clan.

de sa sœur Marcelle. Les attaques insidieuses de Jacques, contestées mais aussi parfois reprises par les autres membres du clan, montrent que, pendant longtemps, Marcelle Ferron est forcée de composer avec l'appui ambigu de sa famille, qui approuve sa vocation de peintre tout en déplorant ouvertement son adhésion aux principes automatistes.

Marcelle sait pourtant tenir tête à son frère et combattre sa mesquinerie, abreuvant généreusement d'injures «*le grand exalté*» lorsque celui-ci s'enferme dans ses contradictions : «*Que Toulouse-Lautrec aimât les putains, qu'est-ce que tu veux que ça me fasse? Cela ne devait certainement pas l'empêcher d'avoir des idées.*» Et lorsque Jacques Ferron, à court d'arguments, se déclare partisan du ver de terre «*dont les galeries ténébreuses sont plus artisti-*

de ce nom apparaît un minuscule personnage – un atome peut-être.» Pour aider la société à s'affranchir des stéréotypes féminins, Marcelle doit d'abord imposer sa propre vision du monde aux siens : pour elle, il y a aussi un réel plaisir à être capable «*d'aimer ou de ne pas aimer certains êtres*». «*Je ne serai jamais neutre*», conclut-elle.

Trois sœurs

Les lettres familiales sont l'occasion d'échanges houleux au sujet de Marcel Proust, Pierre Mabilie, André Breton, Sade, Simone de Beauvoir, Sartre, Freud, Kafka et plusieurs autres. Les discussions parfois âpres qui en découlent – Mabilie et Sade ne trouvent pas facilement grâce auprès de Jacques et de Madeleine, tandis que Marcelle ne cache pas sa forte réticence vis-à-vis de l'univers

manière profonde de sentir la vie même si ça ne plaît pas.» Pour elle encore, «*[c]ette fichue vie est un mélange de bonheur et de petits malheurs*». «*Aujourd'hui, je me fiche de tous les malheurs possibles*», ajoute-t-elle.

Pourtant, les drames ne l'épargneront pas : elle est atteinte de tuberculose durant l'enfance; séparée de ses filles en 1957, à la suite d'un procès inique où elle est accusée d'athéisme; puis, en 1968, c'est la mort prématurée de sa sœur cadette, Thérèse, à l'âge de 41 ans. Le clan Ferron, comme l'indique Babalou Hamelin dans son avant-propos, c'est d'abord les trois sœurs. C'est avec ses sœurs que Marcelle discute du quotidien et des enfants, traite du sujet de l'argent, de l'émancipation de chacune à travers l'écriture et le journalisme. Madeleine et Thérèse seront aussi ses confidentes privilégiées pour toutes

**L'éthique personnelle
de Marcelle Ferron
loge dans cet énoncé :
« *L'esprit transforme tout
– une vie très humble
peut être luxueusement
occupée par l'imagination,
les sensations.
Il s'agit de ne pas abdiquer
sa personnalité,
sa manière profonde
de sentir la vie même
si ça ne plaît pas.* »**

les questions liées à l'amour, un sujet sans tabous entre elles. Ayant traversé un mariage raté et plusieurs liaisons amoureuses, Marcelle fait un jour cet aveu étonnant à Thérèse, rappelant l'importance de reconnaître ce qui rend chacun heureux : « [...] *tu serais surprise de savoir que ce qui me rend heureuse est autre chose que l'amour.* » Cette « *autre chose* », c'est bien sûr la possibilité de pratiquer son art, ce qui représente pour elle un combat de tous les instants.

Du pinceau à la plume

Le livre comporte un appareil de notes précis et utile, ainsi qu'une postface signée par Denise Landry, qui éclaire très bien le sens général de la correspondance. Prévenu par la quatrième de couverture que l'ouvrage n'est « *ni une édition critique ni une édition exhaustive* », le lecteur est aussi averti qu'une sélection a été opérée et des coupures effectuées parmi l'ensemble des lettres éditées. Un rapide examen de la demi-douzaine de lettres de Marcelle Ferron déjà publiées en 1998 par Marcel Olscamp dans la revue *Études françaises* permet de constater que certains passages jugés trop sensibles – à l'endroit notamment de Marcel Proust, Frantz Laforest et Muriel Guilbault – ont été ici supprimés : « *J'ai placoté hier avec Muriel Guilbault – très amusant – elle est typiquement faubourienne [...]. Nous nous sommes farouchement attaquées, comme deux ennemies que nous avons toujours été – de nature. Elle a avoué, vaincue, que j'étais la femme la plus vache pour une autre femme qu'elle ait rencontrée – sa franchise sournoise me plaît.* » Ces retraits volontaires (et regrettables) peuvent sans doute s'expliquer dans le cas d'une publication qui, comme celle-ci, comporte de nombreux inédits. Mais n'aurait-il pas été possible de respecter les principes éditoriaux habituels en signalant, à l'aide de simples crochets, les passages retranchés? Cela paraît une concession bien minime pour assurer en retour le respect d'un droit inaliénable du lecteur, soit celui de disposer d'un texte « sûr ». ■

L'ADIEU AUX ARMES

Par Olivier Parenteau

LE DERNIER ASSAUT

de Jacques Tardi

Éditions Casterman, 2016, 112 p.

Le dernier assaut

Le titre qu'a choisi Tardi pour sa dernière bande dessinée consacrée à la Première Guerre mondiale, *Le dernier assaut*, est davantage autoréflexif que référentiel. En effet, on peut lire ceci sur le site de l'éditeur : « *Tardi replonge dans les tranchées pour une dernière "mise au point" sur l'horreur et l'absurdité de ce conflit.* » Voilà bien un titre que seul pouvait se permettre celui que d'aucuns considèrent comme « le » bédéiste français de 1914-1918 ; celui qui, planche après planche, volume après volume, n'arrivait jamais à régler ses comptes avec la démesure de cette « Grande » Guerre. C'est donc fait : après *Le trou d'obus* (1984), *C'était la guerre des tranchées* (1993), *Varlot Soldat* (1999 ; en collaboration avec Didier Daeninckx) et *Putain de guerre* (2009 ; en collaboration avec Jean-Pierre Verney), Tardi livre son ultime offensive d'images et de mots contre un massacre qu'il a représenté de façon si caractéristique. Bien qu'il renvoie implicitement à ce qu'il faut bien nommer l'« œuvre désormais complète » du bédéiste sur la Grande Guerre, ce titre se veut aussi un dernier (et désespéré) hommage à tous ces hommes fauchés entre 1914 et 1918. Dans le haut d'une case qui montre des fantassins s'apprêtant à quitter leur tranchée pour se ruer dans le *no man's land*, un récitatif donne à lire ceci : « *Chaque homme était convaincu que le moment était venu de livrer son dernier assaut.* »

Cette phrase-clé, qui reprend le titre du livre, n'est aucunement optimiste : ces hommes ne sentent pas que la bataille qu'ils s'apprêtent à livrer sera décisive. Ils savent plutôt que le risque qu'ils courent de mourir au combat est grand et qu'ils sont sacrifiés pour rien : « *Aveuglés, les yeux irrités par les fumées toxiques, et hors d'haleine, nous tentions de survivre une seconde de plus, pris dans ce combat imbécile, cet effroyable assaut, cette contre-offensive, paraît-il décisive... avec, pour nos chefs, la conviction de faire reculer l'adversaire jusqu'à Berlin!* » Ce dernier récitatif est cette fois placé sous l'image, comme s'il était écrasé par le poids des soldats – empilés les uns sur les autres, hors de combat, morts ou grièvement blessés – qu'elle donne à voir. Les lecteurs de Tardi reconnaîtront là la plume et le pinceau du bédéiste, qui insiste encore et toujours sur le carnage, sur la bêtise des « chefs », sur l'abîme qui sépare la froideur de l'ordre édicté et la chaleur putride des corps qu'il participe inmanquablement à supplicier.

Une couverture franche

Fidèle à la perspective qu'il a toujours adoptée dans ses œuvres consacrées à la Première Guerre mondiale, Tardi nous plonge dans l'enfer des tranchées en adoptant très majoritairement le point de vue des soldats français. Une telle focalisation est bien sûr débarrassée de tout parti pris nationaliste ; un coup d'œil sur la première de

couverture suffit pour s'en convaincre. L'image représente trois soldats allemands faisant face à trois soldats français au cœur d'un univers apocalyptique fait de feu, de barbelés et de boue. Les deux camps connaissent déjà chacun la mort : un des poilus est couché au sol, face contre terre, tandis qu'un des combattants allemands, touché à mort, est figé dans une posture chère à l'auteur : les deux bras tendus vers le ciel. La bouche du soldat allemand qui fonce en tête de peloton est ouverte de manière à évoquer un hurlement, et similairement le fantassin français aux traits tirés qui se trouve au premier plan crie lui aussi quelque chose – le fait qu'il ait la tête tournée en direction du lecteur donne l'impression à ce dernier que ce cri lui est adressé, qu'il fait partie de la troupe et qu'il est lui aussi un mort en sursis. Tous ces effets de symétrie et cette prise à partie du lecteur visent à mettre en valeur le souci d'impartialité du bédéiste, qui voit en ces hommes qui s'affrontent des frères de misère. Cependant, ce dessin annonce quelque chose d'inédit dans l'univers des tranchées tel que Tardi l'imagine depuis maintenant plus de 30 ans. En effet, les expressions de ces soldats hurlants qui s'apprêtent à se livrer à un corps-à-corps sans merci laissent transparaître la haine de l'ennemi. Jusqu'ici, les combattants tardiens étaient représentés comme des hommes qui ne tuaient jamais de gaieté de cœur et qui ne consentaient à tirer un coup de feu que dans le but

Le dernier assaut

Jacques Tardi © Casterman

Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

TARDI **LE DERNIER ASSAUT**

DOMINIQUE GRANGE • ACCORDZÉÂM



casterman

de sauver leur peau. Dans *Le dernier assaut*, quelques scènes présentent des hommes qui tuent pour tuer, des cas de vengeance pure, des meurtriers qui fanfaronnent à propos du coup qu'ils s'approprient à effectuer du côté des lignes ennemies. Dans les albums précédents, cette déshumanisation des hommes par la guerre demeurait l'apanage des chefs et de tous les «gallonards» qui profitaient de la boucherie sans jamais risquer de se faire dépecer. Or, elle touche maintenant les hommes du rang. En témoigne ce passage où un soldat français faisant face à un prisonnier allemand désarmé lui enfonce sa propre baïonnette dans le ventre en lui disant : «*Ça fait du bien par où ça passe, hein, mon salaud ?*» En choisissant d'illustrer de telles scènes de violence dans cet album où il fait ses adieux à la guerre de 1914, Tardi garantit au lecteur que les gouffres dans lesquels les conflits armés peuvent plonger les hommes sont insondables. Tout ceci n'est certainement pas étranger au fait que cet ultime album soit dédié aux «*animaux morts pour la France*», ces animaux qui mouraient eux aussi par milliers, mais qui avaient au moins le mérite d'aller mourir dans l'innocence la plus pure.

De quelques nouveautés sur le front ouest

Chez Tardi, la mise en bande dessinée de la Grande Guerre a toujours impliqué de très sérieuses recherches, des échanges avec divers spécialistes de ce conflit et d'abondantes lectures, aussi bien historiques, littéraires que testimoniales. La rigueur de la reconstitution historique n'avait cependant jamais empêché le bédéiste de représenter uniquement des personnages de fiction : les innombrables fantassins et les quelques chefs rencontrés au fil des albums ne renvoyaient jamais explicitement à des hommes ayant véritablement combattu ou commandé durant la Première Guerre mondiale. Dans *Le dernier assaut*, Tardi rompt avec cette pratique en faisant brièvement intervenir un personnage historique dans la narration. Au détour d'une planche,

le soldat français qui guide le lecteur dans les méandres des tranchées tombe sur un fantassin allemand qui urine en lui tournant le dos. Incapable de l'abattre lâchement – «*[...] après tout, ce Boche est un pauvre type comme nous autres [...] C'est un pauvre con comme moi, comme nous tous... Y'a pas de différence.*» –, il décide de s'esquiver, ni vu ni connu. Le récitatif de la case suivante, où est reproduit le même dessin, nous informe cependant de ceci : «*Le brancardier Augustin venait d'épargner l'estafette Adolf Hitler – caporal au 16^e régiment d'infanterie bavarois.*» En brouillant ainsi les frontières entre le réel et l'affabulation et en suggérant qu'un personnage de fiction aurait épargné celui qui deviendra le Führer, Tardi imagine qu'un acte de bonté serait à l'origine de la survivance de l'une des figures les plus abominables du XX^e siècle. Mais cette représentation d'Hitler dans le cadre d'un ouvrage de fiction consacré à la guerre de 1914-1918 est peut-être surtout un moyen imaginé par Tardi pour insister sur la dimension matricielle de la Première Guerre mondiale, pensée comme la catastrophe inaugurale d'un XX^e siècle très brutal, comme une guerre «totale» et industrielle qui va conduire aux outrances militaires, idéologiques et génocidaires de la Deuxième Guerre mondiale. Le Hitler de 1914-1918 se soulageant seul au milieu d'un monde en ruines est une figure pathétique, celle d'un jeune Européen jeté au milieu de la guerre; le Hitler de 1939-1945 est un monstre radicalisé par son expérience de la guerre des tranchées. Sur une note moins grave, signalons que *Le dernier assaut* se distingue des albums guerriers l'ayant précédé en ce qu'il se termine par une annexe intitulée *Avant l'assaut*, dans laquelle figurent les textes qui peuvent être entendus sur les 14 pistes du CD accompagnant la bande dessinée. Tardi y narre des extraits de son ouvrage et Dominique Grange (la compagne du bédéiste) interprète des chansons pacifistes de sa composition. Celles-ci, inspirées par *Le dernier assaut* en particulier ou par l'«*innommable boucherie*» en général, ont été mises en musique par les membres du groupe Accordzéâm.

Les vieilles recettes de la guerre

Dans son ensemble, *Le dernier assaut* ne renouvelle pas ce qu'on pourrait nommer l'art tardien de la bande dessinée militaire : à un conflit usinier, interminable et routinier Tardi oppose un art lui-même inchangé, fidèle à ses principes et, disons-le, tout aussi efficace qu'émouvant. Efficace parce que subjectivement didactique. Comme à son habitude, le bédéiste propose à son lecteur une «visite guidée» de tous les endroits où la guerre fait rage (le cœur des batailles, le dédale des tranchées, les villages détruits de l'arrière, les infirmeries de campagne, etc.), et ce, par le truchement d'un personnage – ici «*Augustin, brancardier au 95^e RI*» (entendre : brancardier au 95^e régiment d'infanterie) – qui entreprend une marche parfaitement invraisemblable à travers la guerre. Il était évidemment impossible pour un soldat d'errer de la sorte dans la zone des armées; le narrateur, qui en convient sans peine, donne à lire que la déambulation d'Augustin s'apparente à un cauchemar : «*Augustin avait la tête en compote, comme après une grosse cuite. Ce qu'il avait vécu ces dernières heures remontait totalement en désordre des profondeurs de son crâne. [...] Il se souvenait vaguement [...]. Depuis combien de temps marchait-il dans ce champ d'immondices nauséabondes ?*» Cette dernière question demeurera sans réponse. Il importe peu que cette marche soit irréaliste : l'histoire d'Augustin n'a pas à être vraie si elle permet en retour au bédéiste de raconter l'Histoire et, surtout, de la commenter avec mordant. Il y a par exemple cette bande divisée en trois cases colorées de manière à évoquer le drapeau tricolore : dans la première, un soldat, au loin, crie; dans la deuxième, ce même soldat, hagard, s'est rapproché et ce qu'il crie est maintenant audible : «*Au secours ! Au secours ! On assassine des hommes !*» (phrase directement empruntée au roman *Les croix de bois*, de Roland Dorgelès); dans la troisième, un soldat français désabusé lui répond sarcastiquement : «*Ça t'étonne ? On est là pour ça !*» C'est de pacifisme

dont il est question ici, ce pacifisme au nom duquel toutes les bandes dessinées que Tardi a consacrées à la guerre ont été réalisées. Mais l'idéologie et le politique n'étouffent pas le projet artistique : grâce à des renvois intertextuels, à des jeux chromatiques, à tous ces petits détails aussi bien graphiques que narratifs dont Tardi a le secret, le pan militant du projet tardien ne vient jamais compromettre la terrible efficacité de l'histoire qui nous est racontée. Ce qui participe aussi à faire de cette bande dessinée une œuvre d'art propre à emporter l'esprit comme le cœur du lecteur, c'est qu'elle est en phase avec la perspective, adoptée dans presque tous les projets contemporains consacrés à ce conflit mondial (qu'ils soient de nature universitaire ou destinés à un public plus large), selon

laquelle on cherche à représenter, à comprendre ou à analyser la guerre non pas du point de vue des états-majors, mais de celui des hommes qui la font et souffrent en la faisant. Démonstration foudroyante de la bêtise humaine, déclaration de guerre officielle aux guerres d'antan, d'aujourd'hui et, malheureusement, de demain, monument bédéistique érigé au nom d'hommes pris au piège dans des conflits qui les dépassent : *Le dernier assaut* est tout cela à la fois. Dommage que cette bande dessinée de Tardi soit sa dernière devant porter sur la Première Guerre mondiale. On s'en consolera en se rappelant que cet ouvrage grinçant est paru dans le contexte très solennel du centenaire de la Grande Guerre. Depuis 2014, il n'est pas rare que les discours officiels consacrés au conflit, par

la langue dont ils usent et les mots qu'ils mobilisent, rappellent ceux qui servaient, en 1914, à encourager les troupes, et ce, bien qu'ils soient nécessaires et bienvenus ; les commémorations, non moins indispensables, figent trop souvent le chaos, elles organisent le désordre et, finalement, subliment régulièrement l'horreur qu'elles cherchent à préserver de l'oubli. Dans sa bande dessinée, Tardi aussi arrange et ordonne la guerre, mais l'œuvre engendrée fait entendre au lecteur l'argot des tranchées, le confronte aux corps suppliciés, le conduit véritablement au bout de cette nuit sans promesse de lendemain. En refermant le livre, le lecteur sort de la guerre essoufflé et assommé, le cœur gros, mais jamais gonflé par la pompe des solennités militaires. ■



**Les lecteurs de Tardi
reconnaîtront là la plume
et le pinceau du bédéiste,
qui insiste encore et toujours
sur le carnage, sur la bêtise des « chefs »,
sur l'abîme qui sépare la froideur
de l'ordre édicté et la chaleur putride
des corps qu'il participe
immanquablement
à supplicier.**

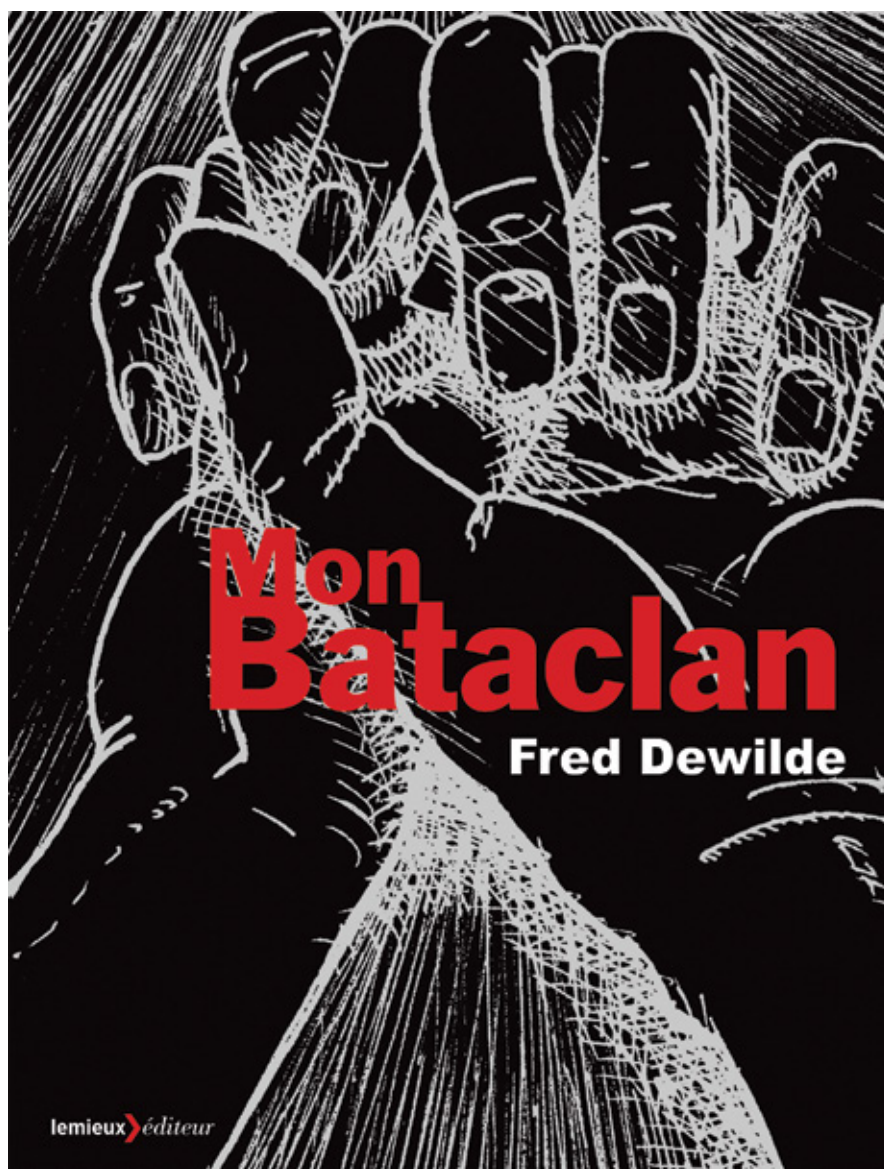
L'histoire d'une survivance

Par Ariane Santerre

MON BATACLAN

de Fred Dewilde

Lemieux éditeur, 2016, 47 p.



Le 13 novembre 2015, le graphiste parisien Fred Dewilde se rend avec des amis au concert des *Eagles of Death Metal* qui a lieu au Bataclan. Soudainement, des coups de feu, la panique, une totale incompréhension : l'invraisemblable vient de se produire. « *Un vivant chez les morts* », Dewilde se retrouve couché près d'une jeune femme blessée : Élisabeth. Grâce à quelques mots et à un peu d'humour, ils « *se crée[nt] une bulle d'humanité* » pour tenir pendant ces deux heures d'angoisse où les terroristes continuent à tuer. C'est ce que Dewilde raconte dans sa première publication, une bande dessinée en noir et blanc parue chez Lemieux 11 mois après les attentats de Paris.

Un livre en deux temps

Le livre est divisé en deux parties se présentant sous des formes différentes : la section bande dessinée illustre le traumatisme vécu lors du soir fatal ; celle du témoignage explique l'après-Bataclan.

Une page entièrement noire sépare la vie « d'avant » – celle dans laquelle l'auteur et ses amis s'amusaient au concert – de l'entrée en scène percutante des terroristes, représentés comme des squelettes. Sur cette page noire sont inscrits trois mots : « *Kiss the Devil* », la chanson que les *Eagles of Death Metal* jouaient lorsque la tuerie a commencé. À partir de cet endroit, le blanc inter-iconique passe

au noir jusqu'à ce que le protagoniste sorte de la salle de spectacle. Les quelques planches suivantes, qui narrent les heures d'attente et la marche solitaire de l'homme dans Paris, retrouvent le blanc intericonique.

Puis, entre la bande dessinée et le témoignage, entre le traumatisme et la vie «d'après», une page entièrement blanche sur laquelle sont inscrits deux mots : «*Vivre, encore...*» Le symbolisme des tons est évident, mais ce contraste réussit à transmettre l'atmosphère sombre, cauchemardesque, de ces deux heures passées au Bataclan. Des sous-titres aux accents chronologiques («Le tout premier jour d'après», «Bruxelles, mars 2016») ou thématiques («La peur», «Liens de rescapé(s)») structurent le témoignage, qui comporte en sus quelques illustrations venant souligner les propos de Dewilde.

L'auteur recourt à une narration particulière pour chacune des sections : le graphisme illustre la façon visuelle et auditive dont Dewilde a vécu les deux heures de l'attaque; le texte représente le lent processus de récupération psychique. De surcroît, la bande dessinée et le témoignage correspondent aux deux catégories développées par Luba Jurgenson en référence aux récits concentrationnaires : soit les «*livres-images*», dans lesquels le narrateur ne décrit que le présent de son expérience; et les «*livres-reconstitutions*», dans lesquels le narrateur fait preuve d'une distance réflexive vis-à-vis de l'événement qu'il raconte. L'hybridité des styles de *Mon Bataclan* correspond à une hybridité testimoniale qui le rend d'autant plus riche.

Le pouvoir de la création

Les deux parties du livre s'éclairent réciproquement : la bande dessinée permet de comprendre chronologiquement le témoignage, tandis que les réflexions sur les bénéfices psychologiques de la création qui sont présentes dans la partie témoignage nous font – après-coup – interpréter

la bande dessinée différemment. En effet, l'acte de raconter ne semble pas suffisant pour Dewilde : «*Ces dessins m'ont plus libéré que la parole ne l'avait fait. [...] Moins de retenue, mais sûrement aussi une lecture plus fine de l'image que du verbe.*» C'est à travers le dessin qu'il parvient à comprendre, à interpréter son expérience grâce à des images et à des symboles qu'il s'approprie. Pourquoi, dans la bande dessinée, représente-t-il les terroristes comme des squelettes? Dewilde déclare : «*[...] les Cavaliers de l'Apocalypse. Quatre cavaliers. [...] Je suis convaincu que les terroristes étaient au nombre de quatre. Ai-je été influencé par la gravure de Dürer qui a falsifié mon souvenir ou est-ce la réalité qui a appelé l'image?*» Plutôt que d'essayer de lutter avec sa mémoire, Dewilde en assume pleinement les défaillances et accepte que l'art ait cette faculté particulière d'influencer le souvenir.

Stendhal avait déjà relevé ce phénomène dans sa *Vie de Henry Brulard* : tentant de décrire le passage du col du Grand-Saint-Bernard, le personnage ne sait plus si ce qu'il détaille correspond à son souvenir ou s'il se base sur une gravure de ce même paysage admirée cinq ou six ans après l'événement. Glosant sur cette réflexion dans son *Discours de Stockholm*, Claude Simon ajoutait que la description de Stendhal ne représenterait pas cette gravure, mais plutôt «*une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure*». À l'intersection de l'art et de la réalité, le «*syndrome de Brulard*», comme le nomme Dominique Viart, relève d'une image mentale empreinte de subjectivité.

Lorsqu'il explique le processus l'ayant mené à attribuer aux terroristes la forme des quatre cavaliers de l'Apocalypse, Dewilde affirme que tout souvenir est une reconstruction – l'acte créateur s'évertue à construire quelque chose à partir de ce réassemblage mémoriel. Le graphiste s'inspire de l'art et apporte sa propre contribution à ce domaine en reconstituant son expérience traumatisante en une «re-présentation»

qui tente de créer du sens à partir de l'incompréhensible et de l'arbitraire de la mort, laquelle en est *a priori* dénuée.

Assumer sa subjectivité

L'influence stendhalienne qui se fait sentir dans le livre de Dewilde ne s'arrête pas là. La bataille de Waterloo telle que vécue par Fabrice del Dongo, enivré et la tête encore pleine de littérature chevaleresque, porte l'auteur à s'interroger : «*[...] ce qu'il avait vu [était-il] une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo?*» Parangon d'un type de narration décousue commune aux récits de guerre, ce passage de *La chartreuse de Parme* met aussi en lumière le rôle du soldat-témoin jeté dans une situation qui le dépasse. Plutôt que d'y voir une leçon préconisant le rejet des témoignages de ceux qui ne peuvent pas concevoir l'ampleur de l'événement auquel ils ont assisté, Jean Norton Cru, dans *Témoins* (1929), ouvrage qui analyse des centaines de témoignages de poilus sur la Première Guerre mondiale, interprète l'interrogation de Fabrice comme une manifestation de la dimension humaine inestimable que chaque témoin apporte à l'Histoire du fait de sa subjectivité.

C'est le point de vue qu'endosse Dewilde dès le titre de son livre : *Mon Bataclan*. Il s'agit d'une vision personnelle d'un drame vécu collectivement – avec les victimes du 13 novembre 2015, mais aussi avec la population française en général, violemment secouée par les actes terroristes. L'auteur illustre cependant un paradoxe dans la dernière vignette de la bande dessinée : ayant vécu l'horreur et côtoyé la mort si intimement, il déclare, dans un premier cartouche, se sentir «*comme la grande partie des gens vivant sur terre*», mais également, dans le dernier cartouche de la même vignette, avoir l'impression d'être «*seul, perdu*» – comme quoi chaque atrocité, bien qu'elle puisse être éprouvée collectivement, se vit néanmoins dans la solitude. Si l'unicité de l'expérience est le point fort

Le livre de Dewilde est le produit de réflexions qui sont symptomatiques d'une volonté de comprendre et de forger du sens à partir d'un événement traumatique – ce qu'on peut aussi appeler la résilience.

du témoignage, comme l'avance Jean Norton Cru, le revers de la médaille a ceci de particulier que le témoin se trouve isolé du fait même de sa subjectivité.

Témoigner

Mon Bataclan s'inscrit incontestablement dans le genre testimonial, son auteur abordant des préoccupations et des thèmes présents chez les survivants d'autres atrocités, la question de la représentation, de l'«*indessinable*», de même que celle de l'incompréhensible : «*Comment expliquer l'indicible, ce qui n'a aucun sens ?*» Dewilde ne se sent vraiment compris que par d'autres rescapés, qui entre eux n'ont «*[p]as besoin de mot [sic] pour savoir ce*

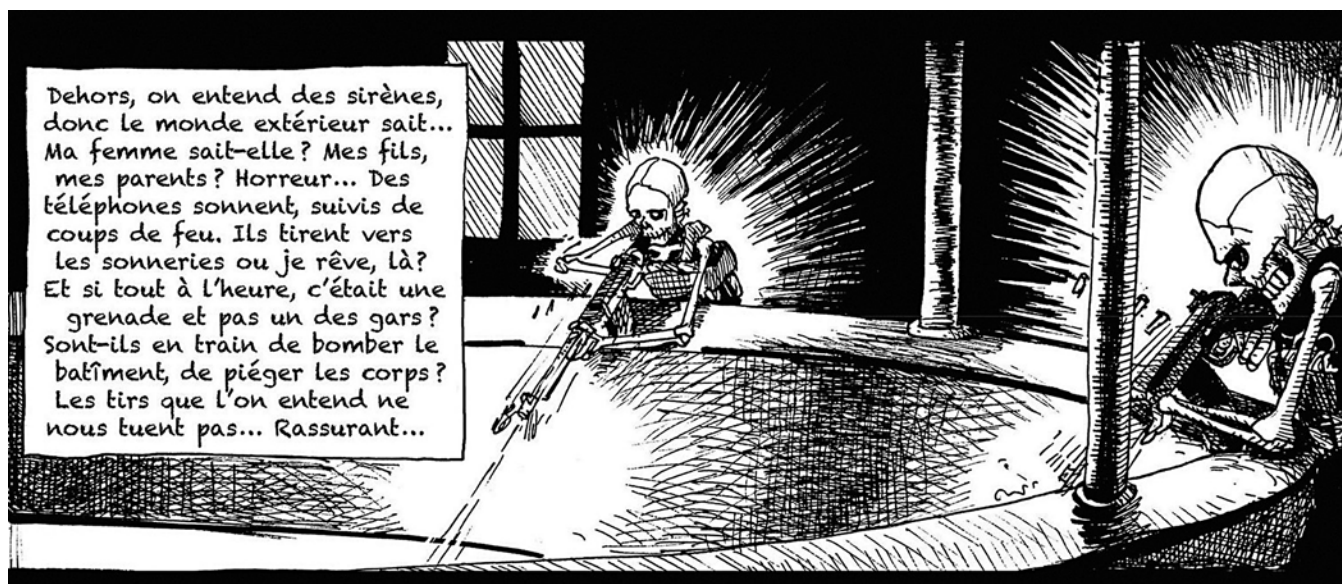
que l'autre ressent». Ce sentiment se retrouve chez les victimes de la Shoah : en atteste par exemple la correspondance entre Primo Levi et Jean Samuel, dans laquelle ce dernier peut raconter de façon lapidaire son entrée à Auschwitz, sachant que Levi en comprendra aussitôt l'atmosphère.

Le livre de Dewilde est le produit de réflexions qui sont symptomatiques d'une volonté de comprendre et de forger du sens à partir d'un événement traumatique – ce qu'on peut aussi appeler la résilience. Le graphiste s'interroge sur son rôle de survivant, de rescapé, s'attardant brièvement sur l'à-propos du terme «*revivant*», qu'il disqualifie car il se considère comme vivant, mais changé. Il recourt enfin au métatémoignage, s'inscrivant fer-

mement dans ce qu'Annette Wieviorka appelle l'«*ère du témoin*» : «*J'ai eu ce besoin de raconter Mon Bataclan et cela m'a montré que je pouvais [sic]. [...] J'ai eu besoin de raconter ça pour tourner cette page.*»

Par la réalisation de ce livre, Dewilde nous rappelle que l'extériorisation d'un traumatisme est une manière d'arriver non pas à une guérison, car on ne «*guérit*» pas d'un tel choc, mais à une rémission et, éventuellement, à une cicatrisation – à cette marque imprégnée d'une histoire douloureuse qui ne peut s'oublier. Et Dewilde, pour ce faire, a choisi la voie de l'acte créateur, une sorte de renaissance, de retour à la vie après avoir frôlé la mort de si près. Il s'agit d'un témoignage plein d'humanité, relatant les peurs et l'apathie du survivant, s'efforçant de montrer aussi ses défauts, sa méfiance de l'autre – incontrôlable, bien que momentanée –, la facilité séductrice de la haine.

Mais surtout, il s'agit de l'histoire d'une survivance s'interrogeant sur elle-même, sur sa chance et sur l'incompréhension de l'individu devant la violence humaine. *Mon Bataclan* illustre le passage de la victime survivante en témoin, un témoin qui se montre prêt à accepter les limites de sa propre mémoire et à affirmer tout le potentiel créatif de sa subjectivité. ■



Imaginaires de l'excès

Par Guylaine Massoutre

SUIE *

de Dave St-Pierre



LE CORPS EST AUJOURD'HUI UNE FORME DE TERRITOIRE QUI EST À LA FOIS UN OBJET INTIME ET UN SUPPORT DE COMMUNICATION, D'AUTOCÉLÉBRATION, NOUS SOMMES DANS UNE ÈRE DE LA SURVEILLANCE OÙ L'ON MONTRE CE QU'ON FAIT, CE QU'ON EST, SOUS FORME D'AVATAR, ET EN MÊME TEMPS, ON A BESOIN D'INTIMITÉ, DE SE RECENTRER DANS UNE CELLULE RESTREINTE.



(SARAH JÉRÔME, DANSEUSE ET PLASTICIENNE, DANS LES ÉCLATS DU CRÉPUSCULE, GALERIE DA END, PARIS, FÉVRIER 2017)

Suie
Interprète : Anne Le Beau
Photo : Alex Huot

**Quand Danse Danse propose à ses clients
d'échanger leurs billets,
désavouant de ce fait l'artiste,
celui-ci a atteint son but :
pincer les consommateurs endormis
par le prêt-à-penser du déjà-vu,
le « beau » des programmations
sans surprise.**

«*Il y a une involontaire manière de rattraper ce qui nous échappe dans le bruit du temps*», écrivait Annie Le Brun dans *Perspective dépravée*. Cette illusion fuyante, pleine d'énergies inconscientes, galvanisées, et d'images «*malgré-tout*», théâtrales, consenties à corps défendant, le sulfureux Dave St-Pierre la saisit radicalement. Invité par la danseuse Anne Le Beau à créer un spectacle (ou chorégraphie) sur Jeanne d'Arc, il signe *Suie*, lente suite de tableaux autour de la figure-prétexte qu'elle incarne, nue, magistralement.

«*Réinventer la foi, la résilience et l'adversité*», a dit St-Pierre, en entrevue au magazine *Voir*, à propos de sa création. Celui qui refuse d'être catalogué, prévisible et trop aimé rencontre donc Jeanne la médiévale, la pucelle guerrière, la paysanne canonisée par un pape, l'hérétique brûlée vive pour avoir levé une armée au secours de son faible roi. Blessée, faite prisonnière, vendue par les Bourguignons aux Anglais, Jeanne a été aspirée, comme égérie française, dans une mythomanie qui l'oppose à Marianne, figure allégorique de la République : son image n'a-t-elle

pas été brandie au temps de la collaboration avec les nazis, et maintenant par le Front national qui en a fait son emblème de la francité ? Quel beau ravage, ce *Suie* où Anne Le Beau incarne Jeanne la dévoyée, la détournée, la flambée ! Sur la scène, Jeanne pose sa robe d'or et, nue, se macule d'encre, de cendres, se met à toutes les sauces, dans lesquelles elle se débat et s'immole, mi-performatrice mi-danseuse.

Produit après *Foudres* (2012) et *Bastard-Macbeth* (2015) et avant *Fléau* (2017), *Suie* bouscule l'héritage, remue la terre qui couvrira le danseur Bernard Martin, jouant l'alter ego débile et lamentable de Jeanne, tel un fou shakespearien. La comédie est farcesque : celui-ci se coince la main tantôt dans le vagin de Jeanne, tantôt dans la machine distributrice de Pepsi, et le voici dansant en acrobate autour de son poignet prisonnier ; bientôt il geint sous le prélat, d'où il vocifère - péripétie grossière mais drôle. Anne Le Beau, quant à elle, se bat contre le vide, en Jeanne furieuse et emballée ; glissant dans des liquides et des encres avant de s'ensevelir dans la terre, elle se prend aussi dans

des cordes, fouette un arbre chétif, se coince à son tour la main dans la distributrice, s'encombre d'une armure et brutalise des chaises vides avec son sabre jouet.

Ce donquichottisme porte-t-il un message ? Jeanne glisse, inanimée, entre les bras de ses chevaliers, qui la relèvent. Vient le moment où ils danseront, nus, en un trio énergique, égalitaire et convaincant, un beau moment de danse. Seule, la Jeanne de *Suie*, corps et esprit dépouillés, expose sa résilience en mourant plusieurs fois.

Dans la collision des sens

Déstabiliser le spectateur, St-Pierre en a l'expérience. Quand il chorégraphie, les chutes sont nombreuses : chutes des corps, de l'intensité, du drame historique, du bon goût, du sens. L'art scénique s'effondre : voix, jeu, danse - la performance cultive l'insolence et l'esthétique du cru, du nu, du sale, dans l'esprit du collage surréaliste et dada cher à Marcel Duchamp. La bourgeoisie déteste être moquée : elle bombarde alors les acteurs de quolibets. Qu'on se

souviennent comment la performance a bouleversé la relation du spectateur à l'artiste, et combien la nudité continue ce travail de sape, la fragilité du vivant ouvrant la porte à la dérision des images préformées. St-Pierre se situe dans cette mouvance. Il gave le public d'ironie, et certains crient au scandale après s'y être précipités.

Suie, ainsi, dérange. Quand Danse Danse propose à ses clients d'échanger leurs billets, désavouant de ce fait l'artiste, celui-ci a atteint son but : pincer les consommateurs endormis par le prêt-à-penser du déjà-vu, le «beau» des programmations sans surprise. St-Pierre sait aller trop loin et faire trembler les consensus. Ce qu'il arrache au public de *Suie* ne peut être qu'un rire profond venu des tripes, du côté de l'enfance. Tant pis pour qui, durant la performance, vous a enjambé pour se diriger vers la sortie ou qui, du public, a crié à l'injure.

Il est vrai que la pièce avait mal commencé. Une ridicule partie de ping-pong massacre l'illusion scénique. Ensuite *Suie* accumule les excès, l'interminable et l'imprévisible, loin du socle historique initial. Mais Jeanne est précisément une figure artistique disponible - Jeanne la Folle; Jeanne la Sainte; Jeanne, cheffe de guerre à 17 ans; Jeanne l'hystérique qui parle à Dieu mais se fait adouber par un roi de 26 ans qu'elle sacre avant de partir en fumée, martyrisée. Sa défiguration était prévisible.

Dans *Suie*, le scandale ne vient ni de Jeanne, ni de ses deux compagnons, ni des figurants ou des accessoiristes qui y sont présents. Il tient au fait incongru qu'un tout jeune enfant-roi, superbe et naïf - fils d'Hubert Proulx -, erre dans l'anarchie. En outre, le chien de St-Pierre aboie : est-ce une réaction au danger, à la folie gestuelle ou à l'inconvenance humaine? Un chien, oui, insulte le consommateur-payeur : suivant son maître italien Romeo Castellucci, St-Pierre accole la réalité pure et dure, corps, enfant et chien, à l'art. Pour ma part, j'y vois une toile médiévale où les nus,

le Christ en croix, la Folle, l'Enfant et l'Animal exposent leur tangible présence au milieu d'une banalité qui décoiffe.

Jeanne la combattante

Sur le plan incliné qui sert de scène, entre le public, la machine distributrice de Pepsi et la double rangée verticale de chaises, Anne Le Beau se macule, rue et s'inonde tour à tour. Ses compagnons la laveront tendrement plusieurs fois; sur les bas-côtés de la scène trônent des vêtements déchus, oripeaux d'un théâtre sans coulisses où ces déchets du temps qui passe nous rejoignent, peuple confit, entre les folies que St-Pierre et le monde culturel se renvoient en s'accusant mutuellement de sottise et d'inanité.

Anne Le Beau, le danseur Bernard Martin et le comédien Hubert Proulx forment assurément un trio solide, passant sans transition de leurs personnages à ce qu'ils sont au naturel. Ailleurs, à Lyon, au même moment, Castellucci met en scène une Jeanne d'Arc à peine sortie de classe, également souillée de terre et précipitant sa passion sur le bûcher intérieur qui la consumait déjà avant les flammes. Mises en scène concomitantes - hasard, prétend St-Pierre -, ces pièces font émerger une femme forte d'un milieu ordinaire, l'une d'une école, l'autre d'une salle d'attente. St-Pierre a choisi une buanderie, avec ses jerricans d'eau, ses seaux, sa vadrouille et, plus tard, ses bacs de terre. Symbolique bien québécoise, cette ménagère élevée en héroïne populaire déraile. Elle pourrait aujourd'hui rêver de partir pour la Syrie.

Suie, pièce tantôt candide, tantôt brutale, parfois bruyante et intense, parfois lente et vaine, libère un venin réjouissant : le grotesque arrache au spectateur son insidieux contentement. J'y vois, quant à moi, les tableaux de Bosch et de Brueghel, ces peintres qui voulaient inverser le cours de l'Histoire. En vue de quelle issue? Certainement pas religieuse : le Jugement dernier est ici moqué. Le

faux Christ en croix, qui se préoccupe de son jeune enfant en scène, se fiche bien du Ciel. Ces danseurs/acteurs sont des anges rebelles échoués qui obéissent *in situ* au *never-ending process of creation* de St-Pierre (référence à Robert Wilson, Jan Fabre et Alain Platel, entre autres).

Comme dans le désordre familial des gravures qui disent la fin du monde, le désastre subi et produit dans *Suie* est intrinsèque : la pièce met à nu une dévastation mentale sans limites - elle recommencera à la fin -, comme si toute construction imaginaire n'aboutissait qu'à un surcroît de réalité infâme, sans autre progrès que ce verbe être, dans le titre *Suie* dévoyé.

Plutôt que de néantiser, détériorer

Ce chaos pessimiste force la caricature de l'ancien *Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Le Maldoror qui sommeille en St-Pierre fait sentir l'espoir insensé de danser au milieu de la catastrophe, frénétique spéculation sur ce que pourrait être une vraie révolution des êtres - ici on voit l'envers et l'endroit, le mauvais goût des kamikazes et la beauté des corps et de l'enfant, l'incongruité du chien conjuguant les deux aspects.

L'art vivant dévaste. *Suie* m'a rappelé le grand tableau allégorique de Courbet, *L'atelier du peintre*, au sous-titre qui mérite qu'on l'écrive : *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. Ce que peignait Courbet en son temps, dans sa scène morale et politique, avec un petit garçon, un modèle nu qui était sa muse, ses amis, ses critiques et le public qui détesta son art, St-Pierre, tout à sa présence dans *Suie*, l'a créé à son tour dans sa pièce triviale : il a scénarisé des batailles sociales, y commettant ses amis consentants, les pauvres ici et les riches là, et, au comble du réalisme, son propre chien.

Comme Courbet, St-Pierre joue un rôle de médiateur social. Ces corps superbes confrontent un monde désintégré et apathique, et, sans narcissisme,

ils dévoilent une poétique du réel cru qui refuse les faux-semblants et plonge dans les dégâts. L'harmonie est souillée, mais ce n'est pas la fin du monde. Entre l'utopie et les signes bruts, le langage théâtral utilise pleinement cet état de jeu où le physique coïncide avec l'idée : détruire et se détruire pour faire penser. La gestuelle, symbolique, fantasmatique et réelle, pose un acte : cristalliser la souillure selon la «*perspective dépravée*» qu'Annie Le Brun empruntait aux *Anamorphoses* de Baltrusaitis. Cet angle ironique, Hubert Aquin l'avait poussé au plus près

de la néantisation de lui-même, de l'écriture et du texte dans *Point de fuite* en 1971. St-Pierre, provocant et révolté, au risque de perdre son public, s'en fait l'héritier.

La fin de *Suie* nous surprend par des images volcaniques et fantastiques. Un paysage numérisé, signé Alex Huot, est projeté sur les corps, tout près du public. Couleurs et fumée, ce déluge virtuel résorbe et consume la Pucelle décadente. Ce qui a préalablement été arraché au sens est aussi refusé à la nature, si bien que le jeu seul, fantasque, paraît rétros-

pectivement sauvegarder sa dignité. Les artistes rebelles énonceront ce primat une dernière fois avant de quitter la scène, une fois les idéaux ravagés. Tout n'y est pas entièrement angoisse; c'est aussi vacillement entre un imaginaire de la dérision et une grandissante instabilité. ■

* *SUIE*. Chorégraphie de Dave St-Pierre. Projet initié par Anne Le Beau. Avec Anne Le Beau, Bernard Martin et Hubert Proulx. Composition musicale de Stéfano Boucher. Conception des éclairages par Marc Parent. Imagerie numérique et projection sur les corps par Alex Huot. Scénographie et costumes de Dave St-Pierre. Présenté par Danse Danse, à la Cinquième Salle de la Place des Arts, à Montréal, les 1, 2, 3, 4, 8, 9 et 10 février 2017.



Suie

Image tirée de la vidéo promotionnelle

Défense et illustration d'un fléau littéraire : l'imitation

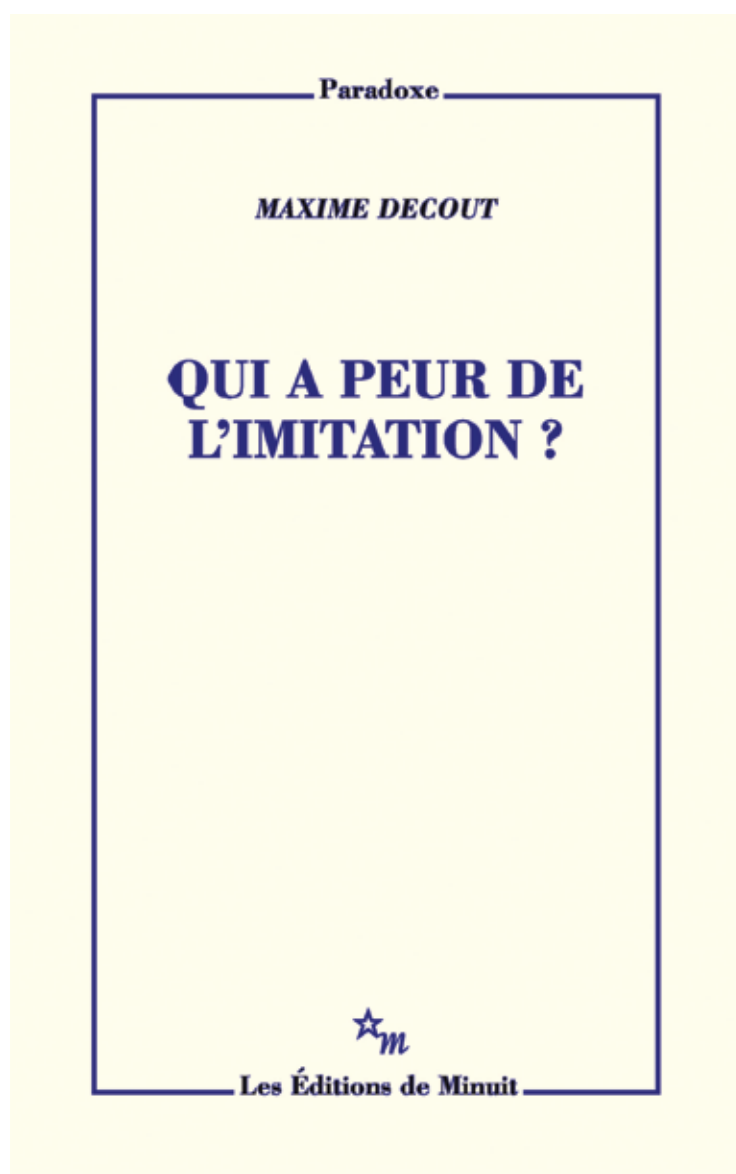
Par Cassie Bérard

QUI A PEUR DE L'IMITATION ?

de Maxime Decout

Éditions de Minuit, 2017, 156 p.

Les copistes, suggérait Roberto Galasso parlant de Robert Walser et du personnage de Bartleby, «*transcrivent des écritures qui les traversent comme un tableau transparent. Ils n'énoncent rien de spécial, ils ne visent pas à changer quoi que ce soit*». On ne saurait en dire autant d'écrivains qui ont marqué la littérature française comme Rousseau, Stendhal, Proust, Perec, même si, d'une autre manière, ils ont pratiqué la «copie». Leurs œuvres, en leur temps, chacune en ses termes, se sont fortement distinguées par leur originalité, «*énonçant quelque chose de spécial*». D'autant que l'ambition de ces écrivains se livre sans nuances quand il s'agit, comme Stendhal, d'«*acquérir la réputation du plus grand poète possible*». Elle existe bel et bien, la hantise de l'imitation, à laquelle se heurtent les créateurs désireux de se «*forger une identité par leur plume*». Et pourtant, nous rappelle Maxime Decout tout au long de son ouvrage, il n'y a pas un de ces grands écrivains qui n'ait, par influence ou par mauvaise foi, déjà pillé son voisin.



Tous coupables

Partant de la question fondamentale que nombre d'auteurs se posent au moment d'écrire et que la critique réactualise dans sa recherche d'une expérience unique, à savoir la spécificité de l'œuvre – «*qu'a-t-elle à dire en propre sur le monde, sur Moi et les autres, qu'apporte-t-elle en regard d'une histoire littéraire déjà copieuse*» –, Maxime Decout porte l'imitation au rang de paradoxe. Il organise en deux temps son étude, déjouant le malaise qui entoure la pratique de l'imitation – pastiche, plagiat, parodie, influence – pour révéler, par-delà sa mauvaise presse, ses vertus rénovatrices. C'est qu'une fois que nous avons constaté, comme le fait l'essayiste, qu'aucun auteur ne sort indemne d'un flirt avec ses modèles – les uns s'en délectent, les autres le refoulent pour ne pas sombrer dans la terreur de l'imitation –, il importe d'aller voir ce que nous apprend ce vaste maraudage sur la littérature comme expérience d'altérité, sur l'écriture comme exercice d'authenticité, d'appropriation, de transmission : «*Oscillant de la critique à la correction et l'amélioration, l'imitation est une sage-femme de l'histoire littéraire, qui inaugure un cheminement gradué des œuvres. Une mutualisation intellectuelle féconde [...].*» Les nombreux cas d'emprunts littéraires que Maxime Decout revisite forment, de fait, un impressionnant réseau de ramifications; les idées, les styles des uns circulent perpétuellement par les reprises des autres. L'imitation se fait véritable fléau dans le monde des lettres, jusqu'à brouiller l'origine de textes qui nous ont, sur d'autres points, parus fondateurs – La Fontaine, Du Bellay, Montaigne ont tous commenté l'impulsion mimétique tout en y succombant. Il faut en conclure que l'imitation, même si elle agace parce qu'elle se frotte au risque de la banalité, est l'attitude intellectuelle la plus commune qui soit. Commune parce qu'obligée, en quelque sorte, puisque tout est dit. «*Tout est dit*» depuis La Bruyère, qui l'a volé à d'autres. «*Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de*

**il importe d'aller voir
ce que nous apprend
ce vaste maraudage
sur la littérature comme
expérience d'altérité,
sur l'écriture comme
exercice d'authenticité,
d'appropriation,
de transmission**

sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. [...] L'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.»

Contre le pessimisme

Du point de vue du XXI^e siècle, se répéter que «*tout est dit*» est aussi désenchanté que de voir la littérature contemporaine sans idéal, enfoncée dans un présent qui ne lui donne plus de couleurs ni d'avenir. Cette impression d'avoir touché le fond de la littérature traduit une vision nihiliste qui, en regard de la multiplicité des œuvres, déplore la standardisation de l'écriture. La profusion au risque de la répétition est ce qui caractériserait notre ère,

à en croire Philippe Vilain. Pour lui, la littérature française, aujourd'hui, a perdu toute croyance en un idéal poétique, mais aussi sa lucidité. Elle n'assume pas sa soumission à un idéal marchand. Or, constate-t-il, «*en suivant les modes de l'actuel, [elle] produit, en réalité, des fictions antimodernes, héritées, reprises d'anciens modèles, situées aux exacts antipodes des discours progressistes qu'elle professe*». «*La tradition du nouveau*» dont il serait question parle d'une littérature condamnée à la réhabilitation inconséquente de modèles usés, sans idéal de nouveauté. Ce constat pessimiste, on l'aura compris, n'est pas celui que pose Maxime Decout sur la littérature française depuis ses origines. En surplomb

de l'histoire, Decout montre que l'imitation n'a pas toujours été bien vue, mais qu'elle a de tout temps participé à un mouvement de renouveau dans l'écriture. Même si l'essayiste ne se prononce pas sur les pratiques contemporaines, son propos laisse deviner que le complexe de la copie, présent chez les écrivains de toute époque, n'a rien pour désenchanter la nôtre puisque l'imitation exauce un collectivisme par les lettres, et que, de manière plus individuelle, elle forge le caractère de l'écrivain. À celui qui se questionnera sur son rapport aux anciens, il restera la possibilité d'imiter ses modèles pour apprendre à ne plus le faire et à s'émanciper, d'imiter avec l'ambition d'améliorer ou la fierté du critique, qui se penche sur les chefs-d'œuvre avec défi et finesse pour les prendre en défaut sans toutefois les déclasser.

Jouer aux voleurs

Avec *Qui a peur de l'imitation* ? Maxime Decout marche lui-même dans les traces de penseurs qui l'ont précédé. Aussi entend-on résonner, en écho à ses remarques, la querelle des Anciens contre les Modernes qui a, sur le plan de l'innovation littéraire, cristallisé, à l'âge classique, l'importance d'une certaine originalité. Ailleurs, c'est dans ses propres traces qu'il avance, dans la continuité de son précédent ouvrage, *En toute mauvaise foi : sur un paradoxe littéraire*. Il aborde de biais la question de la mauvaise foi des auteurs, traque les contradictions de la littérature, mais surtout, nous enjoint de céder

à la suspicion. C'est qu'en vérité, l'histoire littéraire est affaire de pillage et il fait bon ne pas se leurrer ni s'en remettre aux évidences. Autrement, on se prendrait à croire, par exemple, que le projet authentique et sincère des *Confessions* de Rousseau n'est que vertu morale. On risquerait ainsi, comme Decout l'indique, de ne pas voir que Rousseau a en fait emprunté sa réflexion existentielle à Sartre, l'homme de mauvaise foi qui vint deux siècles plus tard. Au fond, le geste de Decout consiste à contempler l'histoire avec un regard joueur. L'essayiste se permet de battre les cartes pour déplacer les figures, montrant qu'il n'est rien de figé dans le paysage littéraire et que tout n'est pas encore joué. Demain est fait d'hier, et l'option inverse n'est pas négligeable, ce qui nous permet d'envisager notre héritage avec un optimisme certain. Ce ludisme avec lequel Maxime Decout embrasse tous les versants de l'imitation n'est pas sans rappeler l'entreprise de Pierre Bayard, qui nous enseigne que le plagiat n'a pas une direction unique. Bayard et son *Plagiat par anticipation* sont présents non seulement dans ce parcours paradoxal des idées, mais aussi dans le ton de l'essai de Decout, qui vise, par ses formules invitantes – « *C'est maintenant aux victimes de la fascination littéraire que je voudrais m'adresser[...]* » –, à nous avertir que nul ne gagne à prendre la littérature trop au sérieux. C'est-à-dire que, oui, la littérature est sérieuse, elle est affaire de « *failles* », grevée de « *précieuses béances au sein même de son foisonnement* ». Mais de l'écrivain,

cependant, il vaut mieux se méfier, capable qu'il est de contestations, de frondes et de travestissements, sans se soucier de mettre à mal l'authenticité comme principe, car il a choisi l'art de l'inauthentique.

Turbulences du moi

La création littéraire, pouvons-nous en conclure, ne se résume pas à l'égoцентриste démarche d'un auteur centré sur son moi ou mettant en rapport soi et le monde. De fait, « *[l'imitation et l'influence [...] mettent en jeu une relation à l'autre, qui confond peur et désir, et qui passe par les mots d'autrui. Elles trahissent de la sorte, et au plus haut point, l'aspect collectif, pluriel, presque impur, de toute écriture]* ». Faut-il alors revenir à Borges et à sa bibliothèque infinie, qui faisait croître en l'écrivain « *la certitude que tout écrit nous annule ou fait de nous des fantômes* » ? Il est vrai que cette traque au faussaire menée par Decout révèle de manière parlante la condamnation à laquelle est voué l'écrivain depuis ses origines : en quête de nouveau, il est pétri par ces mots qui le précèdent et l'ont forcément façonné. En somme, dans l'écriture, son « *identité ne sera jamais entièrement singulière et incomparable* ». À défaut d'originalité, l'imitateur sent le besoin de se connaître et de « *devenir soi* » par recours à la parole de ses modèles, « *en donnant la parole aux autres en soi et en les faisant taire* ». Imiter, c'est « *effacer les mots des autres en les inscrivant, faire et défaire l'autre en soi. Un paradoxe qui confine ou à l'impasse ou au triomphe* ». Là se joue, dans l'impasse ou le triomphe, de toute façon, le risque de toute écriture mêlée d'ambition et d'espoir de grandeur. Mais l'écrivain qui saura se construire un style affirmé sur la base de ses modèles accédera plus sûrement au triomphe que le copiste pur, le Bartleby, simple calqueur de mots, éternel silencieux, effrayé par le changement. Cet écrivain aura compris que, au final, la littérature, comme l'illustre l'essai de Decout, est le lieu suprême des tiraillements intérieurs, entre quête de l'origine et désir de liberté. ■

**Demain est fait d'hier,
et l'option inverse n'est pas
négligeable, ce qui nous permet
d'envisager notre héritage avec
un optimisme certain.**

L'odeur de la Spree

Par Pierre Popovic

UN ROMAN D'ALLEMAGNE

de Régine Robin

Éditions Stock, 2016, 285 p.

C'est l'histoire d'une petite fille qui parlait français et yiddish, qui ne comprenait pas bien la gravité de ce qui se passait en son pays, sinon qu'elle et les siens couraient un grand danger. C'est l'histoire d'une petite fille à qui son père, dans les lettres qu'il envoyait à sa famille du camp de prisonniers où il était interné, écrivait qu'il l'aimait. C'est l'histoire d'une petite fille qui avait imaginé que son vrai père était un docteur juif allemand, ce qui était plus romanesque et noble qu'avoir un père juif polonais venu de la misère. C'est l'histoire d'une petite fille qui, plus tard, apprendra ce que fut le génocide juif perpétré par les nazis et en verra les conséquences immédiates tout autour d'elle : disparitions, souffrance des deuils (toute la famille de sa mère aura été tuée), sentiment d'indignation, difficulté ou impossibilité de parler de ce qui s'est passé, blessure intérieure tarabiscotée et indicible. Or, si elle jettera l'opprobre sur les nazis, sur le fascisme et sur l'Allemagne, elle n'agira jamais de même à l'égard de la langue allemande (dans laquelle le yiddish trouve son origine). Elle se situe ainsi du côté d'Elias Canetti, moindrement du côté de Paul Celan dans la mesure où c'est par la narrativité (récits, romans, autofictions, fragments en prose) qu'elle cherchera à donner sens à



sa «*relation d'amour/haine*» avec l'Allemagne, et non par cette haute poésie qui disait en allemand dès 1945 que «*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*¹».

La grande bourlingue

Tous ses lecteurs le savent : l'œuvre de Régine Robin est une longue bourlingue – et tout aussi bien une longue *bourlangue* – dans les mers de signes qui accompagnent l'évolution des modes de vie et des sociétés. *Un roman d'Allemagne* est fidèle de deux manières à cette conception dynamique de l'écriture. D'une part il traverse quelque 70 ans d'histoire, scandés par de grandes dates : la capitulation de 1945 et l'établissement de la zone soviétique; la création, le 7 octobre 1949, de la République démocratique allemande (RDA, Est); l'édification du mur de Berlin le 13 août 1961; la signature, en 1972, du traité dit «fondamental» codifiant les relations entre la RDA et la République fédérale d'Allemagne (RFA, Ouest); la chute du mur le 9 novembre 1989; la réunification de l'Allemagne le 3 octobre 1990. Ce faisant, le texte passe en revue de façon très critique les idéologies et les représentations sociopolitiques et culturelles produites durant cette période. D'autre part il se donne de multiples moyens scripturaux qui permettent de varier les points de vue et de conjointre trois choses : une analyse de ces idéologies et de ces représentations, menée par Robin à la façon d'une historienne et d'une analyste du discours; une exploration littéraire de possibles non advenus; une manière de sociologie qualitative, prenant en compte les aspects d'une vie quotidienne concrète généralement négligée par l'histoire. C'est pourquoi *Un roman d'Allemagne* est fondamentalement polymorphe. S'y rencontrent des pages qui tiennent de l'essai historique ou politique, de la prose délibérative, de l'étude sémantique, du romanesque de roman et de l'autofiction; s'y croisent des commentaires de discours politiques, des citations d'écrivains, des capsules biographiques ou autobiographiques, des récits de rêves, des

comptes rendus de conversations. Cette ampleur du regard historique et cette énergie de la mise en forme sont à mettre au crédit d'une voix qui retrace des déambulations et des errances dans une ville, Berlin², non tant synecdoque de l'Allemagne comme telle que métonymie d'«une fêlure, une blessure, une béance» qui, aux yeux de la prosatrice, «a pour nom l'Allemagne». L'écrivaine s'identifie partiellement à cette déchirure, mais elle le fait en se présentant comme une «Juive de l'Est», c'est-à-dire comme une «Ossie³ imaginaire», qui aurait vécu le destin de la RDA sur plusieurs générations. Mais, s'ils s'effectuent dans le temps (visites de musées, consultations d'archives, repérages des ruines, regards sur les cimetières) et dans l'espace (description des changements de la configuration urbaine, préférence pour une ligne de métro, arpentages de quartiers), ces mouvements et cette saisie tirent leur miel de bien des ruches. Au premier rang de celles-ci figurent les œuvres de nombre d'écrivains tels Heiner Müller, Christoph Hein, Eugen Ruge (etc.) et, tout particulièrement, Christa Wolf. Vient ensuite tout ce qui constitue les archives existentielles (et non officielles) de la ville et qui donne à frémir, à rêver, à créer ou à penser. C'est une lettre retrouvée où deux amoureux se donnent rendez-vous un jour d'août 1961, qui ne pourront se voir avant 30 ans, car ils seront séparés par l'érection d'un mur qu'ils n'avaient, bien entendu, pas pu prévoir. C'est une carte postale reproduisant la photo d'un monument avant sa destruction par les bombardements, en 1945. Ce sont les exploits sordides d'un tueur en série que la presse hystérise dans l'après-guerre immédiat, un vieux carnet trouvé dans la porte d'un placard, un arrêt dans une petite ville où une coïncidence donne illico lieu à l'écriture d'une nouvelle de plusieurs pages. La variété de ce matériau est prise en charge par une énonciatrice dont l'identité est elle-même multiple selon qu'elle écrit au nom de Régine Robin, Rivka Ajzersztejn ou Emma Epstein.

De la nécessité d'une histoire complexe

Cet effervescent travail formel est au service d'une critique des manipulations mémorielles et des dérives idéologiques. À ces manipulations et à ces dérives le texte oppose une «analyse du passé», c'est-à-dire une histoire qui a souci de tenir compte de la complexité des choses et qui se fait un point d'honneur d'éviter les simplifications, les tendances au manichéisme, les faux arguments, les occultations multiples, les inclinations larvaires ou explicites au révisionnisme. Cette critique historique touche aussi bien l'Est que l'Ouest.

Notamment inspiré par ces intellectuels de gauche qui avaient marqué l'entre-deux-guerres (Anna Seghers, Bertolt Brecht, pour n'en citer que deux), qui avaient été internés ou exilés durant la guerre et qui reviennent en 1945 à Berlin, le projet initial de la fondation de la RDA était marqué par un antifascisme essentiel. Il s'agissait de bâtir une société où le fascisme ne pourrait plus naître et germer. Robin insiste énormément sur cet élément la conduisant à dénoncer l'équivalence entre fascisme et communisme qui est devenue un lieu commun de la doxa historienne occidentale. Le glissement de ce projet vers un régime dictatorial, symbolisé par la tristement célèbre *Stasi*⁴, généralisa cet antifascisme à l'ensemble du peuple et le transforma en mobile susceptible de justifier n'importe quelle décision politique, quand bien même nombre d'Ossis avaient été nazis ou avaient été du côté des nazis. La même instrumentalisation conduisait à nier tout antisémitisme et toute participation de l'Est à la Shoah. Les écrivains cités ci-dessus n'étaient pas dupes de ces mécanismes, mais adoptaient des positions ambivalentes, soit parce qu'ils restaient attachés au projet initial, soit parce qu'ils pensaient pouvoir agir de l'intérieur grâce aux forces vives de la nation et à la culture même qu'ils s'efforçaient d'édifier.

Mais à l'Ouest, à mesure que la guerre s'éloignait, de semblables arrangements avec l'histoire se sont également peu à peu mis en place. Que nombre d'anciens nazis aient réintégré, ni vus ni connus, la société allemande et que beaucoup d'entre eux y aient occupé des postes importants fut l'objet d'une dissimulation qui n'a pas été pour rien dans la fondation et les actes du groupe Baader/Meinhof. Ces arrangements ont été particulièrement redoutables d'efficacité au moment de la «réunification de l'Allemagne». Le principal consistait à coller une étiquette dévalorisante et méprisante sur tout ce qui venait de la RDA, sur la base d'une confusion délibérée entre le régime politique et n'importe quel groupe, individu, culture ou réalisation provenant de l'Est. Une véritable déprime s'empare alors de plus d'un Ossi : «*Je ne peux oublier tous ces moments où le désespoir m'a saisie, pendant les dernières années de la RDA... Qu'on ne me demande pas pour autant d'approuver la façon et le rythme avec lesquels on a liquidé ensuite la RDA*», écrit Christa Wolf. Ces latitudes prises avec l'histoire ont envahi tant la mémoire officielle (issue de l'État) que la mémoire culturelle (films, médias, etc.) et communicative (transmise par la famille ou l'entourage immédiat). Elles ont eu pour courroies de trans-

mission des pratiques comme la réécriture des biographies individuelles, l'amalgame («*Dresde égale Auschwitz*»), le changement des jours fériés et des odonymes, ou encore les commémorations (le 9 novembre est commémorée la chute du mur, en 1989, et non la Nuit de cristal de 1938). Résumé de la question par l'écrivaine : «*[...] après 1989, j'ai vu se mettre en place deux grands récits recteurs : " Grand-papa n'était pas un nazi " d'un côté, adossé à " l'an I " du miracle économique, à la toute-puissance du mark, et de l'autre côté, " nous sommes tous des antifascistes ", nous avons bâti une " meilleure Allemagne ", nous sommes du côté des " vainqueurs de l'Histoire " .*»

À défaut de lendemains qui eussent chanté

C'est un livre courageux et qui jure avec le jour d'aujourd'hui que signe Régine Robin. *Un roman d'Allemagne* raconte la décomposition et la mort d'une utopie, celle de penseurs et de militants qui, selon l'idiote formule consacrée, «*rêvent d'un monde meilleur*», fondé sur la solidarité, la justice sociale et l'égalité des citoyens. Moins nostalgique que mélancolique, la conclusion de ce livre, qui est aussi en creux un hommage au père, très engagé politiquement et présent de

bout en bout, entérine la mort d'un tel projet, du moins sous la forme qu'il avait prise au mitan du XX^e siècle. «*Je veux nous donner une chance de comprendre qu'aucun régime politique n'incarnera jamais une définitive justice. Et que le combat doit être indéfiniment recommencé.*» Ces lignes, tirées des *Rouges* de Pascale Fautrier, sont suivies d'une phrase douloureuse : «*Mais cette histoire, celle qui me concerne est finie, bien finie.*» Celle qui se dit toujours «*fidèle à Rosa [Luxemburg]*» se ressaisit aussitôt : «*Pas de déploration ! [...] Il est temps que je reprenne mes pérégrinations.*» Mille fois d'accord. Et il ne fait aucun doute que l'odeur de la Spree jouera alors pour la bourlingueuse le rôle que «*l'odeur de l'Elbe*» joue pour le héros des *Bertini* de Ralph Giordano, à savoir celui d'un souvenir intime qui engendre l'envie d'y retourner. À Berlin, à la littérature et au combat politique. ■

1 «*[...] la mort est un maître d'Allemagne.* » (*Todesfuge/ Fugues de la mort*, 1945)

2 L'écrivaine a vécu à Kreuzberg, dans la partie ouest de Berlin, avant la chute du mur, et, après celle-ci, à Friedrichshain, dans la partie est de la ville.

3 Mot formé à partir de *Ost* (l'Est) qui désigne une femme est-allemande, et qui s'opposerait par conséquent à *Wessie* (formé à partir de *West* : Ouest).

4 Abréviation de *Staatsicherheit* (Ministère de la sécurité d'État).

**Cet effervescent travail
formel est au service d'une critique
des manipulations mémorielles
et des dérives idéologiques.**

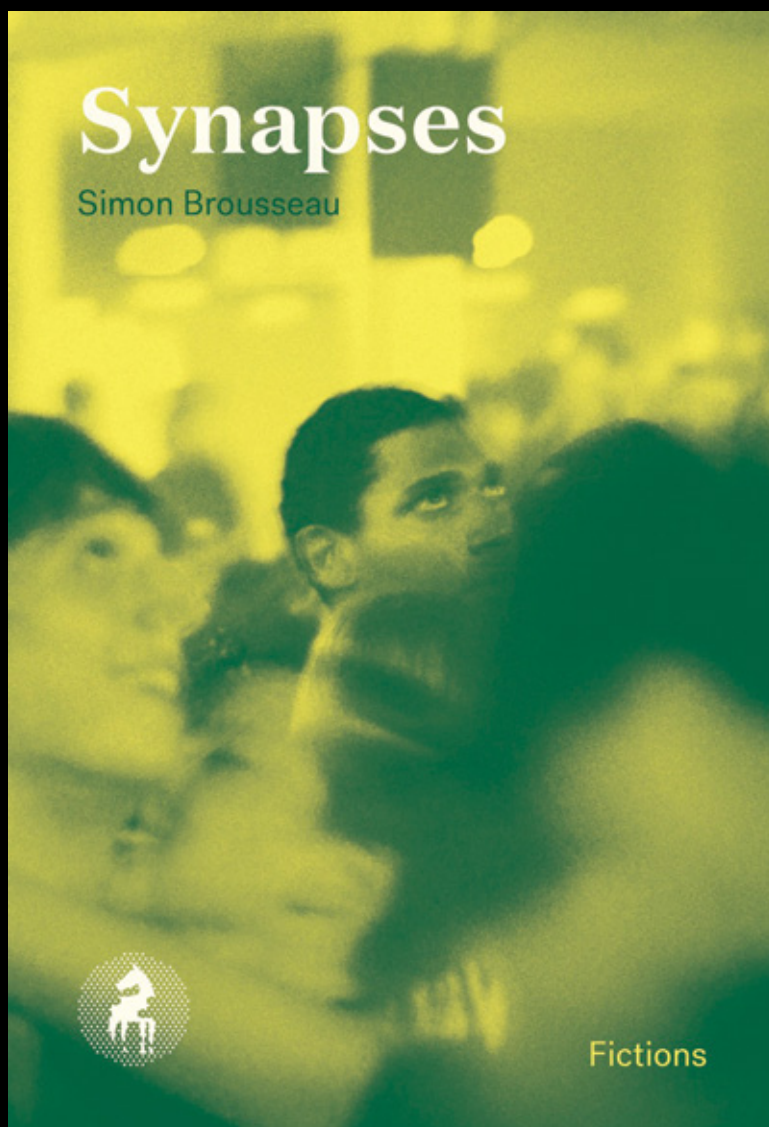
Bain^{de} multitude

Par Ginette Michaud

SYNAPSES

de Simon Brousseau

Le Cheval d'août éditeur, 2016, 108 p.



En dépit d'un titre peu séducteur (ces «synapses» sont trop neurologiques à mon goût, alors que ces fictions sont, elles, tout imprégnées des méandres de la mémoire et du rêve) et d'une couverture un peu trop brumeuse, ce premier livre de Simon Brousseau marque un superbe coup d'envoi. Plus et mieux : *Synapses* appartient à cette catégorie des livres – rares, il va sans dire – qu'on aurait aimé, qu'on aurait voulu écrire, tant leur idée de départ est lumineuse et y trouve une forme parfaite, comme c'est le cas dans ces étonnants fragments de prose dont plusieurs sont, je n'hésite pas à le dire, tout simplement ravissants, au double sens de l'expression.

Mine de rien, ces fictions sont pourtant le fruit d'une contrainte qui, sans livrer ou surjouer de manière oulipienne sa règle (je ne me suis rendu compte de celle-ci qu'à la page 20), en structure fortement l'ensemble et lui donne son rythme, son mode de liaison/déliaison à la fois ouvert et tenu. Chaque fragment consiste en effet en une phrase longue, sinueuse, complète, à la ponctuation précise : une « période », comme on disait autrefois, toujours de la même longueur oscillant entre 11 et 14 lignes (j'ai pensé à « Circonfession » de Jacques Derrida, où la longueur et la fin de la phrase étaient déterminées aléatoirement par l'écran de son ordinateur), et presque toujours articulée en son cœur par un microévénement syntaxique qui vient la scinder ou en renverser le mouvement (« *tandis que* », « *mais toi* », « *comme si* », « *c'est parce que* » ou un simple « *et* »), créant ainsi cet effet de subtil équilibre.

Car c'est cela qui est si attirant et périlleux à la fois dans cette écriture qui n'est que commencements recommencés (comment ne pas penser à *L'amour des commencements* de Pontalis ou au *Comment c'est incessant* de Beckett ?) : la recherche de la phrase – du phrasé, plutôt – qui, une fois lancée dans son déroulé, doit se suivre sans savoir où elle atterrira (en tout cas, il s'agit d'en donner l'impression tant tout semble ici couler de source, sans effort apparent), le fil de la syntaxe devant rester parfaitement tendu – ni trop, ni trop peu – pour laisser au sujet funambule juste le temps qu'il faut pour se déployer dans un bref battement de pensée. La phrase est de fait si importante qu'elle devient – mais discrètement, sans l'afficher, ce qui est bien plus efficace encore – le réel sujet de ces fragments, de sorte qu'il est presque impossible de citer, sauf *in extenso* (autre coup de force !), un seul de ces morceaux sans toucher aussitôt à l'essentiel.

Une radiographie psychique

Je citerai donc un unique fragment, car tous sont égaux et métonymiques

de l'ensemble, chacun valant pour la totalité et refaisant en son cœur le grand paradoxe de la fin et de l'infini (« *In my beginning is my end [...] In my end is my beginning* », écrivait T.S. Eliot). Voici, au hasard (mais pourquoi ce fragment s'est-il imposé plutôt qu'un autre ?) : « *Quand tu as adopté ton chat et que tu l'as baptisé Kinski en l'honneur d'un de tes acteurs préférés, tu étais fier d'avoir trouvé un nom aussi original pour ton animal de compagnie, lui qui ressemblait tant au comédien avec son air grognon et ses grands yeux exaltés, jusqu'à ce qu'une recherche sur le web te révèle qu'il existe dans le monde des dizaines de chats qui portent le même nom, dont certains sont la copie conforme de ton Kinski, ce qui t'a fait comprendre à quel point ton sentiment d'être unique repose non seulement sur l'ignorance, mais aussi sur l'illusion que l'originalité existe, comme s'il était possible d'inventer des idées nouvelles, alors que ce sont elles qui nous inventent.* » On entend bien ici ce timbre particulier qui se méfie des grands mots et des lieux communs (nombre de fragments s'emploient à les interroger, mais sans ironiser), prompt à se défaire de ses illusions (mais sans reniements ni dénégations), à laisser tomber son petit narcissisme pour se fondre dans celui de tous, de tout un chacun – l'*Everyman* de Joyce (le narrateur parle d'ailleurs de lui comme d'un autre, avec une certaine obliquité, avec un peu de tendresse sans complaisance).

Un autre trait esthétique lie aussi ces fragments dont l'écriture, ni prose ni vers, rend les limites mouvantes : il s'agit du choix énonciatif de la deuxième personne, qui d'emblée s'adresse à la fois à celui/celle qui produit ce polylogue et au lecteur qui le reçoit en une interlocution intime. On entre ainsi dans la tête d'un « être singulier pluriel », pour emprunter au titre de Jean-Luc Nancy, d'un seul ou de plusieurs, vieux ou enfant, femme et homme, traversant toutes les temporalités, les catégories sociales, les questions les plus diverses (vie amoureuse, souvenirs d'enfance, perceptions esthétiques,

rêves, menus crimes de la pensée, crises et trivialités mêlées), passant à toute vitesse des petits faits du quotidien aux grandes questions philosophiques ou existentielles – signe même de l'intelligence établissant les connexions les plus incongrues et éclairantes, pour parler « synapse » (du grec *sunapsis*, formé de *syn* : ensemble, et de *haptein* : toucher), entre des points éloignés, au départ hétérogènes et « sans rapports ».

L'un des plaisirs les plus vifs ressentis à la lecture de *Synapses* tient à cette porosité des voix et des expériences si différentes qui y sont relatées : nous sommes bien ici dans la foule – disons plus précisément dans *Les petites foules* du titre de Christine Angot –, mais surtout dans la joie électrique de la « Multitude, solitude » de Baudelaire, ces « termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond ». S'« *[il] n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art* » (« Les foules »), Simon Brousseau est bien l'héritier de cet art poétique. Renonçant à ma règle, je cite de nouveau, à partir de la césure, le dernier fragment : « *[...] comme s'il ne pouvait accepter l'étanchéité des êtres et qu'il piochait avec désespoir pour percer le secret de ta boîte crânienne, nourrissant ainsi, dans son refus d'admettre qu'il te demande l'impossible, l'espoir vain de passer ne serait-ce que cinq secondes dans ta tête* ». Une multitude d'éclats de vies minuscules apparaît puis disparaît, *Fusées* de pensées émouvantes, souvent drôles, parfois cruelles, certaines s'allumant plus longtemps, d'autres s'éteignant d'un coup pour revenir selon des intermittences imprévisibles. *Synapses* ne fait pas seulement de la mémoire son sujet : il la met en acte(s) par son dispositif même, et, quand on relira ce carnet d'instantanés dans une dizaine d'années, on y découvrira, surpris, une troublante et révélatrice image de « nous », ce pronom énigmatique entre tous. ■

Georges-Arthur Goldschmidt, une mémoire désespérée

Par Louise Grenier

UN DESTIN

de Georges-Arthur Goldschmidt
Éditions de l'éclat, 2016, 128 p.

LES COLLINES DE BELLEVILLE

de Georges-Arthur Goldschmidt
Éditions Actes Sud, 2015, 110 p.



«Toi, tu n'en auras pas, tu n'es pas un Allemand.» Les mots du charbonnier claquent encore dans la mémoire de Georges-Arthur Goldschmidt. Cette scène, révélatrice, le déporte dans un ailleurs qu'il ne cesse d'interroger. Presque banale, elle lui annonce un changement dans l'ordre du monde. Il ne sera plus jamais le même. Alors âgé de neuf ans, il avait attendu, derrière d'autres enfants, de recevoir

une carte de l'Allemagne qui lui faisait penser au jeu de l'oie. Dans le Reinbek de 1937, l'interpellation est lourde de menaces. Mais si je ne suis pas un Allemand, qui suis-je? Il n'y a qu'une seule réponse possible : un juif. La scène cristallise cet instant traumatique où le cœur se met à battre dans le vide. Où les discours entendus, les écrits des affiches et des journaux prennent un sens définitif

et personnel; la mort est au bout de ces mots. Le voilà destitué de sa place familière, découpé de son lieu identitaire et jeté dans l'insaisissable. Muet, désormais. Car comment contredire une vérité qui l'identifie négativement? «Juif»; ce mot, Goldschmidt le suivra à la trace comme un signifiant énigmatique qui scelle son image et l'enferme dans une identité qu'il ne ressent pas comme sienne.

Dans son dernier livre, *Un destin*, il revient sur les conséquences d'une identité imposée par l'autre, qui «il-légitimise» son existence et, dans ce cas, l'expose aux affres de ne pas s'y reconnaître. Ce moment de bascule sera le commencement d'une interrogation douloureuse sur cet étranger qu'il est devenu pour lui-même : «*Je ne comprenais pas encore clairement que c'était justement cette désignation de juif qui ne me correspondait pas à laquelle je devais d'avoir saisi la découverte de moi-même en tant que celui-là qui vivait comme tout autre.*» Le mot «juif» restera indissociable de la violence du heurt initial avant qu'il ne devienne porteur d'une mémoire désespérée. D'avoir vécu «*l'expérience ultime de ces désignations qui deviennent des destinations*», Goldschmidt dépose dans ses livres cette mémoire de soi qu'il ne peut seul assumer. En ce sens, *Un destin* est l'adieu toujours différé à un passé qui transmet indéfiniment de terribles résonances.

Dans cet essai, l'auteur entremêle souvenirs et réflexions sur cette judéité dont il fut à la fois l'héritier et la victime. Le régime hitlérien l'avait déclaré juif parce qu'il avait un arrière-grand-père juif. Lui qui avait été éduqué dans une famille protestante de la région de Hambourg avait découvert ses origines juives comme une malédiction. Est-ce pour cette raison qu'il réfute toute assignation identitaire et qu'il revendique une individualité qui se défie des apparences ? Aucun être humain n'est réductible à sa désignation par autrui, écrit-il. Lui-même se situe hors des catégories logiques de *l'être* ou du *non-être* puisque, de par son histoire, il découvre qu'il peut à la fois «*être ce qu'il n'est pas*» et «*ne pas être ce qu'il est*». Adolescent, il avait trouvé refuge dans une jouissance qui lui permettait de triompher de cette contradiction. Adulte, c'est par l'écriture qu'il investira sa mémoire – comme un «*fond muet où je sais qui je suis*», souligne-t-il.

Dans *Les collines de Belleville*, Goldschmidt emprunte les traits d'un personnage fictif, Arthur Kellerlicht.

Au début des années 1950, celui-ci revient en Allemagne pour effectuer son service militaire. Kellerlicht renoue avec l'allemand tout en se sentant étranger dans son pays natal. Il n'est plus de ce pays-là, il n'est plus que de son enfance. Peut-être l'auteur symbolise-t-il une part de lui-même par l'usage de ce nom qui signifie «*rat-de-cave*» ou «*lampe qui éclaire les souterrains*». Ainsi peut-il témoigner de son expérience tout en restant à bonne distance du désespoir. De retour à Paris, Kellerlicht entrera dans un nouvel espace identitaire, non plus subi, mais «*trouvé/créé*» grâce au regard amoureux d'une femme. C'est elle, l'unique, celle qu'il attendait.

L'écriture qui efface la honte

La femme aimée comprend tout au plus intime ; étayage indispensable : sans elle, la vie est impossible. «*Deux choses m'ont sauvé*», confie Goldschmidt : «*ma femme et l'écriture*». L'une l'a accepté jusque dans ses profondeurs, l'autre a effacé la honte. Avec sa femme, il habite les paysages, il les fait siens. Avec elle, il s'inscrit dans la paternité – il a deux fils – et dans la société française. Cet amour a ouvert un espace propice à l'écriture, il a rendu possible une remontée vers soi.

Un regard qui le contient, voilà ce qui manquait à cet «*enfant aux cheveux gris*» (Hölderlin) devenu orphelin à dix ans. Pour y arriver, il lui aura fallu traverser des fleuves, de la Seine au Rhin, pour aller vers la solitude d'un corps qui s'abandonne à ses passions et à celles de l'autre. Il lui aura fallu trouver de nouveaux emplacements psychiques pour loger ses pertes et cette part pulsionnelle de lui, hors temps – errante, en somme. C'est à partir de cette position identitaire choisie que le passé pourra se recomposer et se raconter. *Un corps dérisoire* paraîtra en 1971, quelque 15 ans après son mariage. Suivront des essais, des traductions, des conférences et de nombreux articles de revue.

Georges-Arthur Goldschmidt éclaire les sous-sols de la mémoire, ose

l'intime jusqu'aux limites de l'impudique. Chez cet écrivain aux multiples dualités – allemande/française, juive/protestante, philosophique/littéraire, parole/écriture – l'écriture permet de se délester de la pesanteur de la mémoire. D'arracher un réel traumatique à sa fange initiale pour dessiner la figure singulière d'un être qui lutte pour sa survie psychique. Dans les deux cas, un même motif sous-jacent : s'assurer «*que les autres existent*» et que lui-même fait «*partie de l'humanité*».

Dans l'Allemagne nazie de son enfance, Georges-Arthur Goldschmidt, né en 1928, ignorait qu'il était juif. Son arrière-grand-père s'était converti au protestantisme en 1869. Ses parents, luthériens issus de la bourgeoisie aisée, étaient assimilés et imprégnés de culture allemande. Leur fils aîné étant exclu de l'école à cause des lois raciales, ils s'attendaient à ce que le second le soit également ; aussi décidèrent-ils, en 1938, d'envoyer leurs fils en Italie. Les garçons resteront un an à Florence chez des amis de la famille, puis devront fuir de nouveau, cette fois vers la France où ils seront recueillis pendant sept ans dans un internat de Haute-Savoie. Ils ne reverront jamais leurs parents. Coupure tragique que le petit Georges-Arthur interprète comme une punition pour une faute secrète. Faute sexuelle, croyait-il. En réalité, faute d'être juif. Juif, il avait appris qu'il l'était de la bouche du charbonnier, puis il avait oublié ou dénié ce savoir. À l'âge de 15 ans, alors qu'il doit se cacher des Allemands, c'est la directrice de cet internat qui le lui rappellera : «*Mon pauvre enfant, vous ne savez donc pas que vous êtes juif ?*» Ce sera pour lui la preuve que l'identité n'est pas choisie.

La pulsion qui sauve

Amoureux de la littérature classique – Rousseau fut pour lui une révélation –, Goldschmidt ne se définit pas comme un intellectuel : «*Pour moi tout passe par le corps*», dit-il. Il est vrai que son imaginaire a été façonné par la montagne, seul témoin de ses émois adolescents. Émois rattachés à la

langue française, laquelle est d'autant plus investie qu'elle est demeurée pour lui un vecteur érotique et une preuve d'existence.

En allemand, «mémoire» et «pensée», *Gedächtnis* et *denken*, ont la même signification, écrit-il. Se souvenir et penser pour préserver cette évidence de soi, qu'aucun événement, aussi brutal soit-il, ne pourra lui enlever. Car c'est une mémoire chargée de coups et de volupté, d'abandon et d'exil que celle de cet homme de 88 ans. C'est aussi une pensée habitée par l'enfant qu'il aura été, qu'il est encore, et qui emprunte à la pulsion sa puissance de redressement dans le malheur. Au plus près du corps érotique et de ses fantasmes homosexuels, son écriture se déploie autour d'un événement qu'il dit «*fondateur*» : celui de l'émergence en lui, définitive et immuable, de la certitude d'exister. Expérience esthétique autant que sensorielle survenue en 1943, indissociable du contexte de son apparition : la vue en surplomb d'un paysage grandiose de Haute-Savoie où l'orphelin de 15 ans fixe son image. D'avoir soudainement ressenti, en «*cette année du danger extrême [...], un ébranlement, une secousse de tout l'être, un sentiment extraordinaire d'y être, d'être là*» lui assure que désormais rien ne changera plus en lui. Lui dont l'enfance fut interrompue par la perte de sa patrie et de sa famille prend conscience de sa condition d'exilé; et peut-être y consent-il. Lui qui s'était interdit de penser à sa mère par crainte que la douleur ne l'achève trouve un abri dans la langue comme dans son corps en souffrance de l'autre et dans une jouissance qu'il qualifie de perverse. Il est vrai que l'enfance de ce rescapé de l'extermination nazie n'aura pas été qu'un objet de mémoire mais «*un même jour qui s'est infiniment prolongé*».

Plaisirs solitaires et fessées correctives données par la directrice de cet internat de Megève où il a été placé à 11 ans seront racontés dans des ouvrages autobiographiques : citons *Narcisse puni* (1989) et *La traversée des fleuves* (1999). Le rapport à soi

trouve là sa configuration symbolique, étant à la fois source d'investissement érotique et de violence, d'où l'«*hainamoration*» de soi, selon les mots de Lacan. La mère d'autrefois, dans sa dualité de passion et de rejet, se situe en arrière-plan de la scène perverse. Devenu adulte, Goldschmidt se présente comme le promoteur, voire le metteur en scène, des violences qu'il subit. Peut-être dénie-t-il ainsi un «*désemparement*» que Freud nomme *Hilflosigkeit*. En effet, qui pouvait le protéger à cette époque sinon celle-là même qui le frappait ?

Seul point fixe dans ce monde bouleversé : l'exilé lui-même, qui garde d'un côté les traces sensorielles de son lieu d'origine, et de l'autre les images du pays d'accueil, si intimement mêlées à la jouissance que la honte y affleure encore. Des deux côtés du soi, le masochisme sera une façon de se recentrer, de s'assurer de son existence. Une «*opération de pensée*», écrit Goldschmidt, le plaisir érotique qui en découle constituant un triomphe sur l'adversité, sur la mort.

Traduire, revenir à soi

Pour Georges-Arthur Goldschmidt, l'exil, surtout lorsqu'il est vécu dans l'enfance, est comme «*un mors qui [...] traverserait la bouche*». Mais l'exil, c'est d'abord l'irréparable perte de sa mère. Désormais, il y a dans le monde un espace troué par une absence, une mort bien réelle pour l'enfant qui en est expulsé. Devenu adulte, il n'oubliera jamais ce moment terrible où il voit disparaître ses parents sur le quai de la gare de Hambourg. Dans l'abandon qui suivit, il effaça le visage de sa mère dès qu'il surgissait dans

ses pensées, le chagrin étant trop énorme pour être ressenti. C'est ainsi que se creusa un vide que les mots ne pourront que border, ou délimiter.

Traducteur de Nietzsche, Kafka, Handke, Benjamin, Büchner et Stifter, il n'a pas traduit Freud mais s'est intéressé à la dimension linguistique de son œuvre. Lui-même écrit aussi bien en allemand qu'en français, sans pouvoir se traduire lui-même. «*J'ai deux langues maternelles. Je n'ai pas souvenir d'avoir appris le français, un jour je me suis rendu compte que je le comprenais, c'est tout.*» N'est-ce pas là l'indice d'un clivage obligé du moi infantile et d'une régression du sujet par rapport à la langue ? L'enfant avait dû rompre avec l'allemand sous peine de mort. Son apprentissage du français semble avoir suivi la même voie inconsciente que celle d'une langue maternelle. Le français se met en place autour d'images, de gestes, de sensations corporelles et de la présence des autres. Le vocabulaire de la sexualité enfantine qu'il découvre en même temps lui donne son caractère de langue d'enfance. L'allemand restera la langue de la mère perdue, langue dont il retrouvera l'usage au bout de son exil.

La traduction sera un pont entre deux langues, entre deux parts de soi qu'il pourra traverser et réunir. Sa façon de traduire est très littérale, de sorte qu'en «*retraduisant [s]a traduction, on puisse autant que possible retrouver le texte original*». Georges-Arthur Goldschmidt aurait-il cherché toute sa vie à retrouver le «*texte original*» allemand où est consignée son histoire, texte perdu ou effacé qu'aucune traduction ne peut égaler ? ■

**Georges-Arthur Goldschmidt
éclaire les sous-sols
de la mémoire,
ose l'intime jusqu'aux limites
de l'impudeur.**

La langue qui reste

Par Martin Hervé

GUEULES

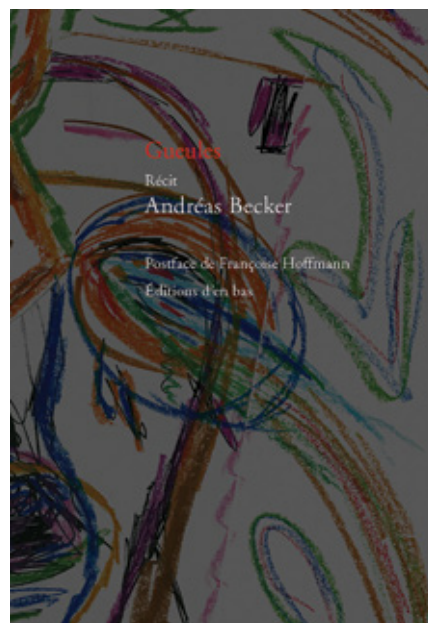
d'Andréas Becker

Éditions d'en bas, 2015, 128 p.

D'altérations en mutilations, de tranchées en membres amputés, la guerre de 1914-1918 a inauguré une série de bouleversements inédits tant sur les corps qui y étaient engagés que sur les lieux mêmes des affrontements. Si le souvenir peut s'avérer volatile et fragile, la chair, elle, ne semble jamais prête à oublier : elle est la page où s'écrit l'histoire. Qu'elle soit de sang et de peau ou de terre et de poussière, qu'importe, tant que l'événement peut y être consigné. Le lieu de mémoire est donc aussi celui du traumatisme, et ce, en dépit de l'herbe qui repousse et du béton qui, peu à peu, vient couler son récit tout de lignes massives. Il faut que le souvenir de la blessure brûle pour que l'on vienne encore s'y recueillir. Puis le temps fait son office, lave et rogne, suture et panse, toute flamme enfin soufflée et désormais plus aucun signe pour commémorer. Mais cette histoire, pour certains, reste en travers de la gorge, si tant est qu'il leur en reste une. Comme elle le relate dans sa postface, l'artiste Françoise Hoffmann a reçu de son grand-père, Alsacien enrôlé dans l'armée allemande, des clichés anonymes de gueules cassées, qu'elle a transmis par la suite à l'écrivain Andréas Becker. De ces faces mutilées et d'ordinaire mutiques, à défaut d'organes pour parler, celui-ci a tiré la matière d'un texte de haute fiction sur le corps et la parole : *Gueules*.

Quelle voix *parle* à travers ce torchis de chair tuméfiée qui fut autrefois une bouche ? Comment faire revenir les visages de barbouille et de barbaque de ceux qui ont été repoussés aux limites du territoire et du roman

national (pour peut-être mieux conjurer l'espace chaotique, sans marge ni frontière, de leur face) ? Il faut sans doute éprouver soi-même la difficulté de l'entre-deux des langues. C'est depuis cette crevasse inhospitalière que Becker, écrivain allemand, a choisi d'écrire en français, lors de son arrivée dans l'Hexagone, en 1991. Peut-être, à l'instar de Michel Foucault, nourrit-il le rêve d'une littérature défigurante : « *Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus*



de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libre quand il s'agit d'écrire. »

Le premier roman de Becker, *L'effrayable*, paru aux éditions de la Différence, tentait le pari d'incarner le verbe affolé de la schizophrénie, de ses concaténations tordues, filles

d'une tragédie tant intime que collective. Avec *Gueules*, l'écrivain embrasse un nouveau langage désarticulé, brut comme le sont l'art ou la chair de ses créatures. À celui-ci il adjoint ses dessins au noir, tout en zébrures et formes grossières, pour tracer des portraits d'une saisissante naïveté, terrible pourtant, à l'image des photos des soldats reproduites dans le volume. Tantôt effarantes, tantôt insoutenables, celles-ci redécouvrent à notre intention les figures de l'abomination guerrière. Or ces martyrs de guerre sont aussi les signes vivants et paradoxaux des prouesses techniques de l'industrie militaire et de la médecine, spécifiquement de la chirurgie, de l'époque.

On aurait tort néanmoins de croire à une entreprise de sauvetage mémoriel. L'invention est au cœur du geste posé par Becker : à partir d'images de militaires allemands, il divague sur des vies imaginaires de soldats français, affirmant de la sorte une équivalence universelle de l'homme face à l'horreur de la guerre. Si fantasmé que soit donc son tombeau, qui n'a rien d'un mausolée érigé à une quelconque fascination morbide, il bruisse de douleur et de rire, d'une vie qui n'a pas fini de dérailler. Partant, il divulgue aussi un savoir sur le corps, sur la chair broyée puis recrachée par l'histoire, et que l'histoire finit, grâce à la torsion imprimée par l'écriture, par subsumer en un exercice de parole. Retrouver une langue, si désarticulée soit-elle, c'est peut-être pouvoir se soustraire à une fatidique métonymie charnelle : tout sauf n'être qu'un reste.





Dévoiler la face

Celui qui parle, c'est Georges de Blanchemarie, un pauvre hère venu du fin fond du Jura. Scalpé par une mine, son nez a été recomposé en une efflorescence de tumeurs de chair, le rendant pareil à certains tableaux organiques du peintre Arcimboldo. Or la boucherie, il la connaît par cœur, c'est son métier et bien sûr aussi l'école de la guerre. Mais ce gars un peu bonhomme est aussi un bavard, alors il se raconte, raconte les bombes et les barbelés, les orages d'acier et les soulèvements de boue où chaque pas peut se terminer littéralement six pieds sous terre. Il raconte également l'histoire des frères Panache et la charpie retroussée, presque ornementale, de leurs lèvres, Albert l'Enfant,

régionales que tout ce début du xx^e siècle chercha à éradiquer. Le langage est une fabrique d'altérité, c'est pourquoi le beau rêve égalitaire ne fait pas long feu au cœur de la petite communauté : un fils de notable, leader-né, toise des charcutiers mal dégrossis ; un poète, lui, se voit aussi admiré que méprisé... Certaines histoires s'avèrent immuables.

Sur les podiums et les rangs d'honneur où leurs gueules (ou *les* gueules ? C'est du pareil au même pour ceux du dehors) sont trimballées, le mérite s'évalue tant à l'étincellement des médailles qu'à la désolation des corps. Mais lorsque les drapeaux sont rangés, les idoles commémoratives redeviennent des fétiches repoussants. Dans le nouveau régime

la vengeance, la haine ayant marqué à jamais leur peau. Pour tous, l'alcool est un expédient salutaire. Peu leur chaut que leur comportement soit jugé outrancier ou malvenu, leur existence l'est déjà tout entière. Or ce que l'auteur s'acharne à nous faire entendre, c'est qu'ils sont malgré tout de drôles d'hommes rapaillés.

Le désir, loin d'être évacué ni seulement tarifié ou volé, se loge aussi parfois dans le creux d'une paume, d'un baiser posé sur un bout de chair meurtrie. Ainsi des amours clandestines qui se nouent dans l'asile à la faveur de l'obscurité. Sur les gueules veille une matrone impressionnante, garde-malade et ogresse à l'éros solaire qui couve sa portée telle l'infirmière adorée de *Suzanne et les Croûtons*, de Claude Louis-Combet. Il y a certainement du Céline et du Guyotat chez Becker. Même jeu de massacre linguistique, mêmes vues obsessives pour les tragédies guerrières du dernier siècle, matrice d'un impensé dont on n'arrive toujours pas à se dépêtrer. Comme chez l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, l'écriture de Becker ose un pas de funambule «*entre le dégoût et le rire, l'apocalypse et le carnaval*», pourrait dire Julia Kristeva. Un rire, tendu entre le grotesque et l'ironie, pour sauver de l'abjection, un rire irrévérencieux pour rendre leurs vies à l'écriture et à sa faillite sublime.

Si pour certains il ne s'agirait que d'une entreprise de falsification artistique, d'invention indécente car bouffonne, il y a en fin de compte ce reste, soit les photographies et leur lumière d'horreur crue, insupportables et pourtant saisissantes d'humanité. Becker ne leur donne pas la parole, fuyant peut-être en cela un vain mirage pétri de culpabilité, mais crée pour ses gueules de papier une langue qui reste avec des mots comme restes, et nous rappelle, de la sorte, une increvable leçon de la littérature : «*On hachait des mots mais on disait dans du vrai.*» Un reste reviendra, comme le promettait déjà Isaïe dans la Bible, qui est ici une poussée d'écriture, une voix et une dignité qu'il faut écouter pour mieux voir. ■

**Un rire,
tendu entre le grotesque et l'ironie,
pour sauver de l'abjection,
un rire irrévérencieux
pour rendre leurs vies à l'écriture
et à sa faillite sublime.**

Max l'Allemand, André Beaucharme au nom si mal choisi, et quelques autres pitres soumis aux incongruités onomastiques de l'auteur. L'hôpital ou l'asile, on ne sait plus trop, où ils sont parqués serait, de l'aveu de Blanchemarie, l'instance la plus «*domocratique*» car, face aux mots, chacun se trouve égal en vertu d'une commune incapacité physique à s'exprimer : «*Je pelotais de jour comme de nuit, mais de là à parler comilfaux, merci foutu ce dire, en farançais comme un cocholon, arraché que je fus de langue, de front, du queue en tichébouren – peut-être que je n'ai jamais parlé autrement qu'en neutre, sans accents ni sens – quelques bruitages, des ahaneries – comme bébé cochon que j'étais devenu...*» Au sein de ce charivari syntaxique se discernent toutefois des patois, les langues populaires et

du visible envahi par le cirque médiatique, les gueules, ces *monstres héroïques*, sont montrées pour être moins vues. Leurs corps intolérables sont recouverts sous des monceaux de dorures et de fanions, de la même manière que la guerre a cherché à les ensevelir sous l'acier. Avec eux s'inaugure le règne de l'impudeur contre le pansement de l'image. Ils font scandale, ne sont indéniablement «*pas tenables*», au sens propre comme au sens figuré : les cicatrices s'ouvrent et leurs panses se relâchent en borborygmes, grondements et pets. Tandis que la nation cherche à se reconstruire, les gueules lui renvoient le reflet de sa culpabilité et de sa décomposition ; des morts vivants éructant au sein d'un monde fantasmant son nouveau printemps. Certains sombrent dans la folie, d'autres embrassent la voie de

Angoisses pré-mortem

Par Samuel Mercier

L'EMBAUMEUR

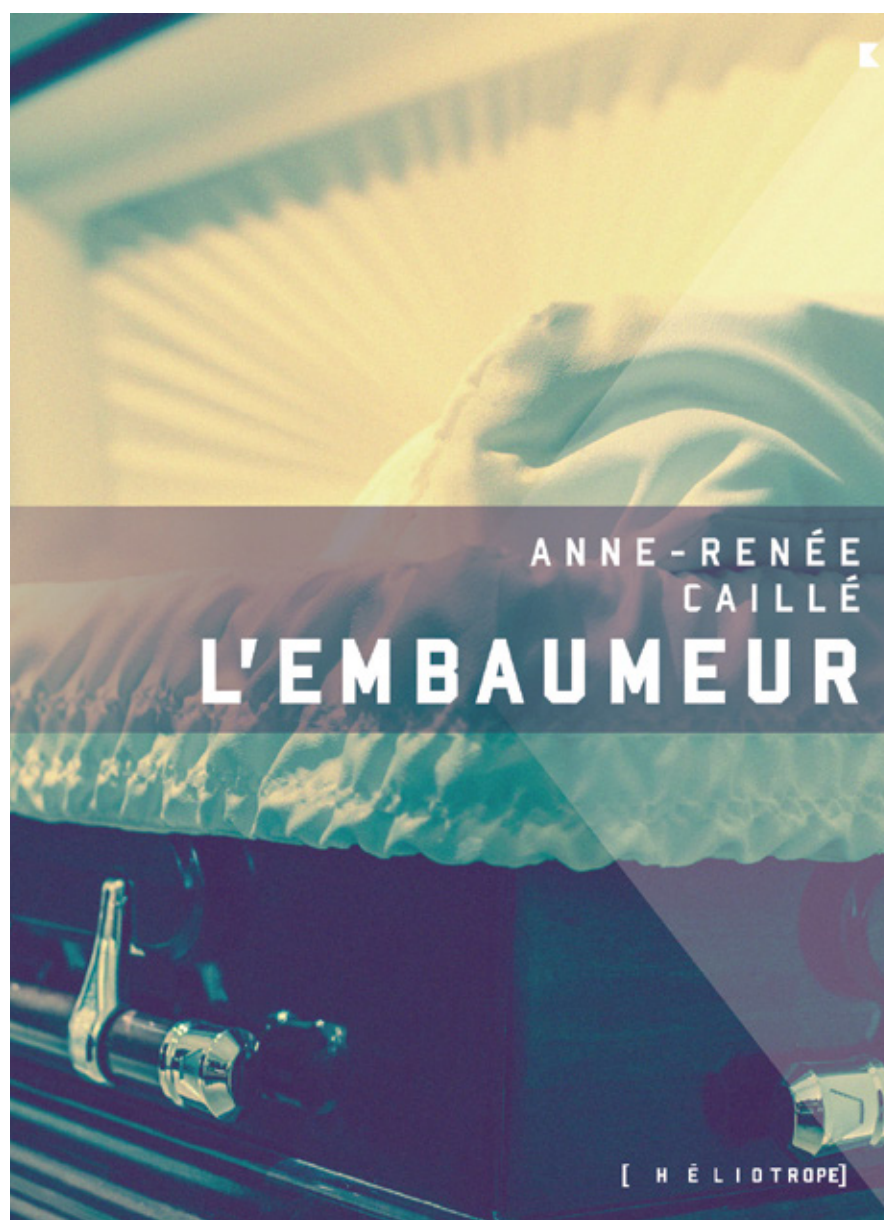
d'Anne-Renée Caillé

Éditions Héliotrope, 2017, 102 p.

Le monde contemporain s'est éloigné de la mort. Il suffit de regarder les daguerréotypes du XIX^e siècle représentant les corps des défunts dans des poses presque vivantes pour voir cette distance qui s'est installée entre un temps où la mort survenait encore à domicile et notre époque où elle est cachée de manière plus pudique dans les salons mortuaires ou les couloirs des hôpitaux.

Pourtant, on ne mourait pas plus souvent par le passé. Plus jeune, peut-être, mais comme les êtres humains ne meurent généralement qu'une seule fois, l'explication ne tient pas la route. Cette réalité repose sans doute sur une obsession moderne pour la technique qui fait que nous avons divisé bien des pratiques entre spécialistes, de l'abattage du poulet à l'enterrement de grand-maman.

Tout cela s'explique, bien sûr. Après tout, la séparation des tâches entre techniciens est utile pour éviter les épidémies ou le désordre, qui nuiraient à l'organisation de nos mégapoles. N'empêche que le rideau qui s'est posé entre notre vie et sa fin plus que probable contribue sans doute à en épaissir le mystère, comme si la civilisation en arrivait presque à tout contrôler sauf cette bête condition mortelle, mère de toutes les peurs et de toutes les inquiétudes. Nous avons pu la retarder, la cacher, mais elle reste encore et toujours inévitable.



Derrière les portes closes

Le premier livre d'Anne-Renée Caillé, *L'embaumeur*, qui vient de paraître chez Hélio trope, propose de tirer ce rideau l'espace d'un instant en plongeant dans les souvenirs d'un père thanatologue. Le mécanisme à la base de ce livre-témoignage est d'une précision tout à fait obsédante : un à un sont racontés les souvenirs du père, point par point, mort par mort, comme si Caillé dressait une liste de ces réminiscences morbides.

Plusieurs auront sans doute vu cette série culte du début du siècle, *Six Feet Under* (2001-2005), qui mettait en scène une famille dysfonctionnelle réunie autour d'un salon funéraire après la mort du père. Chaque épisode de la série d'HBO s'ouvrait sur un décès, ce qui créait une certaine attente chez le spectateur – attente qui permettait aussi de révéler le caractère machinal et inévitable de la mort –, jusqu'à ce que certains des personnages principaux en viennent eux-mêmes à y passer.

Le même phénomène se produit dans la liste que dresse Anne-Renée Caillé des « clients » de son père, à cela près que le travail de l'écrivaine tend vers un dépouillement de la narration qui rend beaucoup plus brutal cet effet. Alors que la série d'HBO pouvait se perdre dans les intrigues et sous-intrigues, voire même devenir redondante et ennuyeuse durant une saison entière, Caillé mime l'absence de récit. Il en résulte un tout petit livre d'à peine 102 pages, mais dont la force réside dans ce minimalisme.

Le procédé est simple : la narratrice enregistre le témoignage de son père sur ses années de pratique, et dresse une liste des morts. Les histoires sont nombreuses dans ce travail de thanatologue où il faut montrer les cadavres dans leur état d'« *avant la fatalité la tragédie le destin l'appel* », mais les images s'accumulent. De cette femme trop crispée pour être exposée à qui l'on doit casser les bras à ce soldat dont il ne reste « *que des guenilles et des pierres* » en passant par cet enfant noyé lorsque la glace

sur laquelle il patinait a cédé, et dont le pied se détache quand on essaie de lui retirer son patin, les microrécits viennent satisfaire une certaine curiosité morbide du lecteur, mais creusent lentement leur sillon tragique.

Le poids des morts

Alors que s'empilent les histoires, plusieurs récits se tissent délicatement. D'abord, celui d'un père et d'une fille, d'une séparation aussi, et des entrevues qui viennent les réunir dans un *dîner* aux allures d'antiquaire. Ensuite, celui d'un poids qui commence à peser sur les épaules du père, « *Il le passage de la fascination au dégoût* », coût inévitable d'autant d'histoires tragiques que le lecteur, pour sa curiosité, est lui-même en train de payer un peu.

La narratrice non plus ne peut rester en retrait et finit par s'inquiéter de sa propre condition mortelle : « *Je constate que la toxicité est là partout, je la retrouve dans mes petites recherches et je la retrouve dans les histoires des cas, elle était là tous les jours, entendre ici à travers cela que je pense à tous ces gens qui manipulent la toxicité tous les jours sans le savoir depuis des années. Je note dans un cahier ce que je dois éviter*

d'avalier de toucher posséder respirer polychlorure de vinyle phtalate de diéthylhexyle ou de diisononyle bis-phénol A oxybenzone parabens des rideaux de douche nettoyeurs cosmétiques boîtes de conserve écrans solaires téflon vernis à ongles dentifrices. »

Ces moments où l'écriture est marquée par les listes, la parataxe, les redondances et les répétitions à la Tarkos ou à la Beckett sont peu nombreux, mais font pencher le récit vers la poésie lorsque l'inquiétude s'empare de la narration. La voix d'Anne-Renée Caillé est souvent celle de son sujet, et ce sujet est rarement elle-même, ce qui frappe d'autant plus fort lorsqu'elle verse dans ces tentatives d'épuisement du langage qui révèlent les angoisses de la narratrice. Ce travail patient et minutieux de la mise en récit est un coup de maître. Alors que le lecteur entre dans le texte pour entrevoir cet univers mis à distance par les sociétés modernes, les peurs ataviques finissent par ressurgir. La fatalité touche aussi les personnages, et on se prend à regarder derrière notre épaule et celle de nos proches, à se dire que nous n'en avons pas fini avec la mort, et qu'elle non plus n'en a pas fini avec nous. ■



Daguerréotype, 1842
Un père et sa fille, anonymes, 9,75 cm x 10,80 cm
Archives de l'Université de Victoria

Théâtres du réel : réconforter ou déstabiliser l'assemblée?

Par Gilbert David

LA BONNE ÂME DU SE-TCHOUAN

Adaptation de la pièce de Bertolt
Brecht par Normand Canac-Marquis,
mise en scène de Lorraine Pintal *

TABLE RASE

Texte de Catherine Chabot
(collaboration), mise en scène
de Brigitte Poupart *

BEING PHILIPPE GOLD

Texte et mise en scène
de Philippe Boutin *

MANIFESTE DE LA JEUNE-FILLE

Texte et mise en scène
d'Olivier Choinière *



Dans *Théâtres du réel* (1998), un essai percutant sur le politique en tant que mode spécifique du théâtre, fût-il confidentiel, Maryvonne Saison écarte d'emblée «*tout ce qui renvoie à l'idée naïve selon laquelle une osmose véritable pourrait se produire entre les exigences artistiques et les exigences sociales, ou à celle non moins naïve selon laquelle la bonne volonté sociale et politique garantirait le théâtre d'une efficacité immédiate dans le réel*». De tels propos restent toujours d'une brûlante actualité, tant le théâtre au Québec adhère la plupart du temps à la conviction que, par exemple, le réalisme mimétique, avec l'identification qui lui est inhérente, est susceptible de faire bouger les consciences du seul fait de montrer le «réel». Sans chercher à détailler ici l'argumentaire très serré de l'auteure, je compte m'appuyer sur quelques-unes de ses observations en passant en revue les spectacles retenus pour la présente chronique.

Le problème avec Brecht à l'ère du néolibéralisme

Les pièces de Brecht ont-elles encore la capacité de percer à jour les contradictions du monde? Rien n'est moins sûr. Prenons la fameuse «distanciation» qui, en suspendant l'action en cours, entre autres par un *song* bien explicite sur les enjeux sociaux en cause, est censée permettre au spectateur de réfléchir à la situation à laquelle est confronté tel ou tel personnage. Cette technique, parmi bien d'autres que Brecht a toujours présentées comme provisoires et sans cesse à interroger, est devenue de nos jours monnaie courante dans la plupart des théâtres, avec pour résultat un effet de déjà-vu totalement saturé par les savoir-faire des producteurs de beaux spectacles qui confondent un *label* commode avec une recherche qui ne s'arrêterait pas aux lieux communs du théâtre engagé.

Ceux qui me connaissent savent que j'ai été un ardent défenseur du théâtre épique et de la dramaturgie brechtienne à l'époque où, dans les années 1970, le théâtre au Québec se

voyait pris en otage par des factions marxistes-léninistes ou, à l'inverse, par des metteurs en scène incapables d'historiciser les textes «classiques» qu'ils se contentaient de célébrer pour leur valeur humaniste soi-disant universelle. L'approche brechtienne a pu, dans ce contexte, permettre de complexifier les enjeux de la représentation, de casser le vieux modèle psychologisant et de subvertir les leurres de l'identification. Mais, depuis, la conjoncture historique a fait basculer les sociétés occidentales, dont la nôtre, dans un néolibéralisme prédateur à l'échelle mondiale, jetant dans la précarité, sinon la pauvreté, des millions de personnes. Et on imagine mal qu'une «bonne âme» d'ici ou d'ailleurs pourrait y

fin de compte, la portée sociale reste très mince – mais qui a pourtant fait écrire à l'ineffable critique de *La Presse* Luc Boulanger, sans doute encore ébloui par sa lecture récente du «philosophe Barthes», qu'on y éprouvait «*[u]n plaisir pour les yeux. Et pour l'âme*» –, pour s'estimer quitte avec le politique? Eh bien, non!

Un autre problème mérite d'être soulevé en ce qui concerne l'établissement, au Théâtre du Nouveau Monde, d'un répertoire où l'on se targue de programmer les «classiques d'hier et de demain». Peut-on mettre à l'affiche Brecht à la suite d'un drame à papa comme *Pourquoi tu pleures...*? signé par un Christian Bégin qui est, au mieux, un épigone de Marcel

Les pièces de Brecht ont-elles encore la capacité de percer à jour les contradictions du monde?

changer quoi que ce soit. Il faut alors se tourner vers des écritures moins consensuelles, plus dérangeantes par leur forme et plus inquiétantes par leur visée critique.

Face à la misère du monde, le Théâtre du Nouveau Monde continue d'afficher des productions bien léchées, et Lorraine Pintal, se contentant de s'abriter sous la couverture d'un brechtisme fétichisé et complètement inoffensif, n'a que faire d'une réflexion sur le si payant régime *mainstream*. Le résultat en est une production de *La bonne âme du Se-Tchouan* certes spectaculaire mais écrasée par les codes d'un *musical*, pour laquelle Philippe Brault n'a su que cloner habilement les rengaines d'un Kurt Weill. Suffit-il d'illustrer avec efficacité un conte exotique, dont, en

Dubé et, au pire, un plumitif qui fait dans le théâtre culinaire qu'exécrait l'auteur de *L'achat du cuivre*? En fait, les deux auteurs servent *volens nolens* à conforter le public dans ses perceptions routinières du réel, et il y a longtemps que la direction artistique de cette compagnie a, selon le mot célèbre de Brecht, laissé sa conscience avec son chapeau au vestiaire. Comme le souligne Maryvonne Saison : «*Les enjeux politiques, ontologiquement consubstantiels au théâtre, ne sont pas liés à une représentation du politique et du social, par exemple à travers des thèmes adéquats; la relation fondamentale du théâtre au monde qui lui est contemporain ne passe pas par la thématisation obligée de l'actuel et du circonstanciel. [...] Ce sont les réalités en tant que systèmes*

de représentation qu'il faut rendre invraisemblables pour faire naître la tension de la langue et du réel.» Comprenne qui pourra rue Sainte-Catherine Ouest et ailleurs...

Néanmoins, il ne faudrait pas conclure trop vite de ce qui précède qu'il faudrait bêtement «oublier Brecht». Si je pense aujourd'hui que la plupart de ses pièces n'ont plus la pertinence qu'elles ont déjà eue – sauf peut-être *Homme pour homme* ou *Têtes rondes et têtes pointues* –, il y a encore beaucoup à apprendre de la fréquentation de ses écrits sur le théâtre et aussi de la lecture de ses pièces restées fragmentaires, comme *Fatzer* ou *La boutique de pain*.

Exhiber le trop-plein... ou le vide

Il pourra sembler incongru de mettre en parallèle *Table rase*, d'un collectif féminin dont Catherine Chabot assume l'écriture, en reprise à l'Espace Libre, et *Being Philippe Gold*, l'espèce de mimodrame grotesque de l'inclassable Philippe Boutin présenté à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier. Comment ne pas y voir pourtant l'expression d'un semblable désarroi à l'égard des comportements désespérants de nos congénères?

Sans vouloir faire un mauvais jeu de mots, il y a à boire et à manger dans le «souper de filles» qui réunit six amies d'enfance, aujourd'hui jeunes

femmes dans la vingtaine avancée, pour une soirée dont le terme sera l'euthanasie de l'une d'entre elles, atteinte d'un mal incurable – une situation dont la charge symbolique rejaillit sur toutes les survivantes, elles-mêmes animées par la dénonciation du cul-de-sac existentiel auquel elles se butent. L'alcool aidant, les amies déballetent leurs sacs sur la sexualité (beaucoup), les hommes, le travail, et procèdent ainsi à une forme d'exutoire *trash* quant à leur impuissance devant la fin du monde annoncée (thème éculé s'il en est) : «*Faut se trouver une raison de vivre sinon c'est ça que ça fait, on capote*», de déclarer Marie-Noëlle au plus fort d'une enfilade de constats dysphoriques. Bien défendue par un sextuor de comédiennes délurées, la production dirigée par Brigitte Poupart reste toutefois campée sur des clichés qui ne toucheront que les convaincu(e)s du potentiel critique d'une séance de défoulement «en temps réel», entre autres par le recours convenu à un naturalisme qui confine le spectateur au voyeurisme – ce qu'accentue paradoxalement l'emplacement de la scène qui dispose le public face à face. On est de la sorte à des années-lumière de la déconstruction à laquelle une Sarah Kane et une Elfriede Jelinek soumettent l'éternel féminin...

De son côté, Philippe Boutin verse dans la bouffonnerie complaisante en confiant à trois comparses clownesques le soin de nous distraire des vicissitudes qu'entraîne la dure réalité d'être... Philippe Gold est l'archétype de l'*homo sapiens sapiens* aux prises avec son indélogeable animalité, figurée au départ par un gorille se tenant au milieu d'un carré de sable, à l'ombre du fameux monolithe vu dans le film *2001, l'odyssée de l'espace* qui va servir d'écran tout au long du spectacle. Composé de différents numéros qui se veulent satiriques en abusant des facilités graveleuses les plus consternantes, *Being Philippe Gold* s'égare dans le ciel des idées simplettes en voulant exhiber «le combat perpétuel entre la Raison et l'Absurde», comme l'écrit péremptoirement l'auteur et metteur



Vicky Bertrand, Marie-Anick Blais, Catherine Chabot, Rose Anne Déry, Sarah Laurendeau et Marie-Noëlle Voisin dans *Table rase*
Photo : Eve-Maude, T-C photographe



Christophe Payeur dans
Being Philippe Gold
Photo : Darry Taillon



Maude Guérin dans
Manifeste de la Jeune-Fille
d'Olivier Choinière
Photo : Caroline Laberge

en scène dans le programme. Et si le combat qui importe n'était pas plutôt entre la vacuité et la recherche de ses causes...

Quand la Jeune-Fille tourne en rond

Autant le dire d'emblée : Olivier Choinière est l'un des trop rares auteurs québécois à contester le système symbolique qui sous-tend le régime néolibéral actuel, un drôle d'animal qui peut facilement glisser comme une anguille entre des mains, disons, trop empressées. À ce titre, la démarche pour le moins risquée qui a débouché sur la présentation, haute en couleur, de son *Manifeste de la Jeune-Fille* mérite certainement le plus grand respect. Cela dit, il faut aussitôt ajouter que la proposition concoctée par l'auteur et metteur en scène ne convainc qu'à moitié...

Choinière est un adepte de la répétition comme trope apte à débusquer le matraquage (médiatique/idéologique) qui intervient à tout instant dans le quotidien de nos contemporains, souvent avec leur consentement implicite – ce qu'à d'autres époques on a qualifié d'aliénation. Or, le système désormais omnipotent nous condamnerait, estime-t-il, à la plate facticité de sa réitération, selon des formulations plus ou moins cyniques ou suivant l'emploi de l'antiphrase et des procédés d'autodérision. Le monstre de la société administrée, devenue totalitaire, ne serait donc plus vulnérable à des contre-attaques en provenance du champ théâtral. Et tout se passe alors comme si le créateur lançait la serviette avant même de tenter d'inventer une riposte conséquente, en nous renvoyant à l'exhibition de son impuissance et de son échec, reflet allégué du nôtre.

Soit. Il est possible de voir dans cette posture un salutaire exercice de lucidité, dont la partition prend quand même soin de railler les zones de confort. Cependant, pour expliquer sa stratégie d'autoflagellation, Choinière a recours à une formulation qui a de quoi laisser perplexe : « *Loin du cri libérateur, Manifeste de la Jeune-Fille fait le portrait d'une société qui a enfermé la parole dans le discours* »,

**Choinière est un adepte
de la répétition comme trope
apte à débusquer
le matraquage
(médiatique/idéologique)
qui intervient à tout instant
dans le quotidien
de nos contemporains,
souvent avec leur
consentement implicite**

écrit-il dans le programme. Est-il besoin de retourner au Foucault de *L'ordre du discours* pour mettre à mal le défaitisme d'une telle déclaration? S'agissant de saisir en quoi, dans le commentaire, le décalage entre texte premier et texte second joue deux rôles complémentaires – et, ma foi, une pièce est bien le commentaire d'un texte préexistant, qu'on appelle le texte du monde social –, Foucault affirme qu'il est possible «*de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux*» et, paradoxalement, de «*dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et [de] répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit*».

Choinière a-t-il trop vite jugé que tout surgissement d'une parole subversive serait par avance destiné à être récupéré? Son opus ne laisse guère de doute à cet égard. D'où son recours obsessif à un carrousel infernal de changements à vue (de

costumes et autres appareils de la société de consommation); d'où aussi sa verve citationnelle (formules de politesse, slogans, images publicitaires, clips tirés de l'actualité, etc.), jusqu'à saturer l'écoute; d'où, enfin, la sidération qui s'empare de sa faune à intervalles réguliers, laquelle finit, en fin de course (les acteurs ne se/nous ménagent pas), par jeter bas le masque de sa piteuse complicité avec le *star system* et sa surenchère promotionnelle à coups de beaux produits de mise en marché. Face à cette démission qui entonne les imprécations lugubres du *no future* et de la décadence, je préfère m'en remettre à la perspective ouverte par Antonio Negri dans *Art et multitude* : «*[...] lorsque l'art explose et que la synthèse du langage et de la nouveauté s'effectue – un nouvel élément de vie et de connaissance –, une autre dimension de l'éthique est désormais devenue réelle.*» ■

* *LA BONNE ÂME DU SE-TCHOUAN*. Adaptation de la pièce de Bertolt Brecht par Normand Canac-Marquis (à partir d'une traduction littéraire de Marie-Elisabeth Morf et Louis Bouchard), musique originale de Philippe Brault, mise en scène de Lorraine Pintal, scénographie de Danièle Lévesque, éclairages d'Erwann Bernard, costumes de Marc Sénécal, conception vidéo de Lionel Arnould. Avec Isabelle Blais, Benoît Landry, Jean Marchand, Bruno Marcil, Daniel Parent, Émile Proulx-Cloutier, ainsi que France Castel, Vincent Fafard, Louise Forestier, Jean Maheux, Pascale Montreuil, Marie-Eve Pelletier, Sylvain Scott, Linda Sorgini et Marie Tifo. Une production du Théâtre du Nouveau Monde. Présentée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, du 17 janvier au 15 février 2017.

* *TABLE RASE*. Texte de Catherine Chabot avec la collaboration de Brigitte Poupart et des interprètes, dramaturgie, mise en scène et scénographie de Brigitte Poupart, éclairages de Molié Salmar. Avec Vicky Bertrand, Marie-Anick Blais, Catherine Chabot, Rose Anne Déry, Sarah Laurendeau et Marie-Noëlle Voisin. Une production de Transthéâtre. Présentée à l'Espace Libre, à Montréal, du 10 au 21 janvier 2017.

* *BEING PHILIPPE GOLD*. Texte de Philippe Boutin, mise en scène de Philippe Boutin avec la collaboration des comédiens à l'écriture scénique, costumes et accessoires de Noémie Sylvestre et Leilah Dufour-Forget, éclairages de Leticia Hamaoui, conception sonore de Ilyaa Ghafouri, conception vidéo de Félix Gourd et Laurence Baz Morais. Avec Gabriel d'Almeida Freitas, Simon Landry-Désy et Christophe Payeur. Une production de Couronne Nord. Présentée à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, du 24 janvier au 11 février 2017.

* *MANIFESTE DE LA JEUNE-FILLE*. Texte et mise en scène d'Olivier Choinière, décor de Max-Otto Fauteux, costumes d'Elen Ewing, accessoires de Clélia Brissaud, éclairages de Marc Parent, musique d'Éric Forget, vidéo de Michel Antoine Castonguay. Avec Marc Beaupré, Stéphane Crête, Maude Guérin, Emmanuelle Lussier-Martinez, Joanie Martel, Monique Miller et Gilles Renaud. Une coproduction Espace GO et L'Activité. Présentée à l'Espace GO, à Montréal, du 24 janvier au 18 février 2017.



le port
de tête librairie

262, avenue du Mont-Royal Est
Montréal, Québec
514.678.9566
www.leportdetete.com

Fête annuelle des collaborateurs



Jeudi 8 juin à 18h à la Librairie Le Port de tête
Dévoilement de la lauréate ou du lauréat
du **prix Pierre-L'Hérault**
de la critique émergente 2017

SPIRALE
ARTS LETTRES SCIENCES HUMAINES

mœbius



abonnement

taxes et frais postaux inclus
quatre numéros par année

	1 an	2 ans
individu	48 \$	85 \$
étudiant	35 \$	60 \$
institution	95 \$	180 \$
individu	75 \$	140 \$
institution	115 \$	220 \$
individu	85 \$	160 \$
institution	130 \$	250 \$

13,95 \$ par numéro

revuemoebius.qc.ca

GALERIE DE L'UQAM PRINTEMPS 2017

GILBERTO ESPARZA. PLANTAS AUTOFOTOSINTÉTICAS

Commissaires : Nuria Carton de Grammont et Véronique Leblanc

10 mai au 17 juin 2017

Vernissage : mardi 9 mai à 17 h 30

CHARLES-ANTOINE BLAIS MÉTIVIER. OBJET DE RECHERCHE

10 mai au 17 juin 2017

Vernissage : mardi 9 mai à 17 h 30

PROJETS EN CIRCULATION

MOTION

Commissaires : La Fabrique d'expositions

Mackenzie Art Gallery, Regina

Exposition : 20 janvier au 22 mai 2017

JEAN-PIERRE AUBÉ À VENISE et MOTION

Accademia di Belle Arti di Roma, Rome

Projection : 17 mai 2017



Partenaires :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres
du Québec

CULTURA
SECRETARIA DE CULTURA



Montréal

MAISON DU
DEVELOPPEMENT
DURABLE

CŒUR
DES
SCIENCES

UQAM

MACKENZIE
ART GALLERY

accademia
di belle arti
di roma

Image : Gilberto Esparza, *Plantas autofotosintéticas*, 2013-, détail de l'installation.

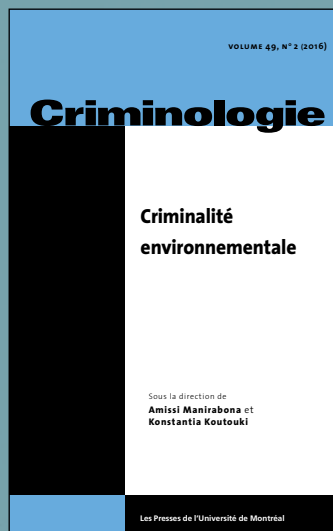


ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
 CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MÆBIUS
 XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
 NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
 HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
 THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE
 L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

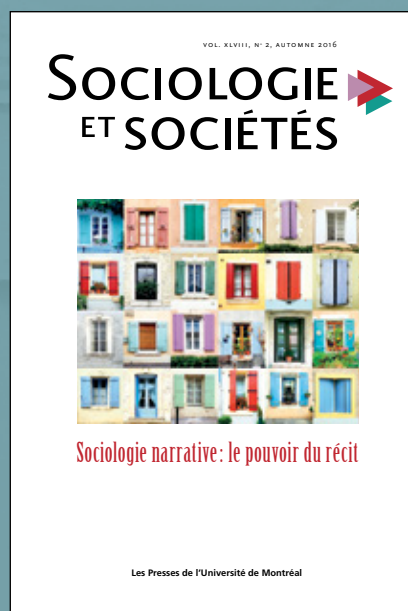
LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



**LES PUM, C'EST PLUS QUE DES LIVRES.
SOYEZ CURIEUX, DÉCOUVREZ NOS REVUES.**



**P
PUM**

Les Presses de l'Université de Montréal
Pour vous abonner, écrire à pum@umontreal.ca

