

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Cahier critique *Menaces* Portfolio *Caroline Boileau* Poésie *Catherine Lalonde*
Essais *Foucault / Houellebecq / Nozière / Trahan* Arts visuels *Chih-Chien Wang*

12,95 \$ 263 **HIVER**2018

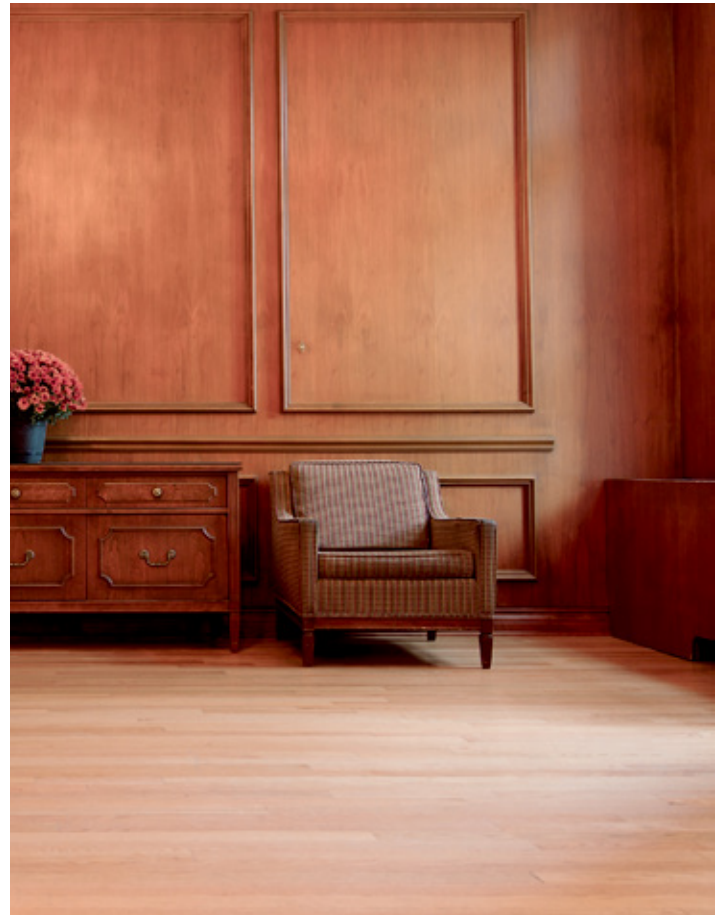


LQ
critique
+ littérature

Leonard Cohen

n° 168

info et abonnement :
lettresquebecoises.qc.ca



mœbius



abonnement

taxes et frais postaux inclus
quatre numéros par année

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

13,95 \$ par numéro

revuemœbius.com

* Portfolio

ÉDITEUR ET DIRECTEUR

Sébastien Dulude

DIRECTRICE ARTISTIQUE (PORTFOLIO)

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Jean-François Hamel
Martin Hervé
Brigitte Faivre-Duboz
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
kornnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamiques
900, boul. Saint-Martin O.
Laval (Québec) H7S 2K9
Tél. : 450 663-9000

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 438 862-4737
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 : 978-2-924359-19-8

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
Tél. : 514 288-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

Page 15 **Caroline Boileau,**
Le corps qui observe, qui relie,
qui transmet (par Catherine Barnabé)

Caroline Boileau poursuit une réflexion sur le corps et la santé à travers une pratique qui conjugue l'action performative, le dessin, la vidéo et l'installation. Elle s'intéresse aux différentes façons d'habiter et de représenter le corps, et de parler de celui-ci. Depuis 1995, elle a participé à plusieurs résidences au Canada et en Europe. Son travail a été présenté lors d'expositions au Canada, aux États-Unis, en Belgique, en Espagne, en Autriche, en Finlande, en Norvège et au Brésil. Son travail en dessin est représenté par la Galerie Robert Poulin, à Montréal, et son travail en vidéo est diffusé par le Groupe intervention vidéo (GIV).



En couverture :
Une colère immense, 2016
Aquarelle sur papier, 26 x 21cm

* Nos collaborateurs

Catherine Barnabé
Thierry Bissonnette
Jean-François Chassay
Gilbert David
Clément de Gaulejac
Ralph Elawani
Alex Gagnon
Marie-Andrée Gill

Emmanuel Grynspan,
collaboration spéciale,
Le Journal des Arts, Moscou
Hervé Guay
Christian Guay-Poliquin
Martin Hervé
Annie Lafleur
Jonathan Lamy
Gilles Lapointe

Frédéric Maheux
Dominic Marion
Olivier Parenteau
Lucien Pelletier
Pierre Popovic
Judith Scribnai
Philippe St-Germain
Bernabé Wesley

PUBLICATIONS DU COMITÉ SPIRALE

Il nous fait plaisir de souligner la parution de deux ouvrages de notre collègue et membre du comité de rédaction de *Spirale*, Jean-François Hamel. Est d'abord paru son essai d'histoire culturelle *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot* aux Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), au sujet de l'engagement insurrectionnel de Maurice Blanchot au cours des années soixante.

De plus, avec Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau, il a codirigé l'ouvrage collectif *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, publié aux Éditions Nota bene (coll. « Contemporanéités ») et qui traite de la part politique des pratiques de subjectivation et des technologies de soi à l'œuvre dans les écritures autobiographiques.



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 publications
culturelles québécoises

* Sommaire

5	LETTRES <i>Lettre à l'hiver</i> [par Marie-Andrée Gill]	60	ESSAI <i>Houellebecq</i> de Agathe Novak-Lechevalier [dir.] [par Olivier Parenteau]	80	POÉSIE <i>Dans le bois avec les sorcières</i> de Julie Roy
6	PAR LE GOULOT <i>Pierre DesRuisseaux : la paille et la poutre</i> [par Thierry Bissonnette et Lucien Pelletier]	64	<i>Violette Nozière</i> de Anne-Emmanuelle Demartini [par Alex Gagnon]		<i>La dévoration des fées</i> de Catherine Lalonde [par Jonathan Lamy]
10	MUSIQUE <i>Enterre mon cœur à Odanak</i> Alanis Obomsawin [par Ralph Elawani]	67	<i>De l'usage de soi</i> de Jacques Schlanger	83	THÉÂTRE <i>Toccate et Fugue</i> texte d'Étienne Lepage, mise en scène de Florent Siaud
15	PORTFOLIO <i>Caroline Boileau : le corps qui observe, qui relie, qui transmet</i> [par Catherine Barnabé]	70	<i>Dire vrai sur soi-même</i> Michel Foucault [par Judith Scribnai]		<i>Je disparais</i> texte d'Arne Lygre, mise en scène de Catherine Vidal
48	ARTS VISUELS <i>L'hirondelle de Shaore</i> Chih-Chien Wang [par Annie Lafleur]		<i>La Postérité du scandale. Petite histoire de la réception de Sade</i> de Michaël Trahan		<i>Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me</i> texte et mise en scène d'Angela Konrad [par Gilbert David]
50	<i>Mitchell et Riopelle : affinités et confrontations</i> [par Gilles Lapointe]	74	ROMAN <i>Saint Salopard</i> de Barbara Israël	86	<i>À te regarder, ils s'habitueront</i> direction artistique d'Olivier Kemeid et Mani Soleymanlou, dramaturgie d'Alain Farah et Étienne Lepage
56	CHRONIQUE : AFTERPOP <i>Transit vers une nouvelle pop philosophie</i> [par Philippe St-Germain]		<i>Nos vies</i> de Marie-Hélène Lafon [par Martin Hervé]		<i>Bashir Lazhar</i> texte d'Évelyne de la Chenelière, mise en scène de Sylvain Bélanger [par Hervé Guay]
		77	<i>La Bosco</i> de Julie Mazzieri [par Jean-François Chassay]		

CAHIER CRITIQUE+ MENACES

27	<i>Révolution</i> d'Emmanuel Macron	31	<i>Histoire de la modernité sonore</i> de Jonathan Sterne	37	<i>Sans titre</i> [par Clément de Gaulejac]
	<i>Contre-histoire du temps présent</i> de Gabriel Rockhill [par Pierre Popovic]		<i>Zero K</i> de Don DeLillo [par Bernabé Wesley]	38	<i>Biennale stérilisée</i> [par Emmanuel Grynspan, collaboration spéciale, Le Journal des Arts à Moscou]
		34	<i>Le glitch comme mécanique de terreur</i> [par Frédérick Maheux]	43	<i>Dans la forêt</i> de Jean Hegland [par Christian Guay-Poliquin]

Salut hiver,

J'ai eu envie de t'écrire quand j'ai vu que tu revenais. Tu reviens toujours et ça me rassure. Avec toi je marque le temps, je laisse des traces, j'apprivoise la lenteur. Toi mon fidèle, toi dans toutes les langues et dans la mienne: fourrure de sucre, pays de béchamel, tempête d'enfants et chaise berçante, vert forêt et senteur de ski-doo, légèreté acoustique, farine tamisée et chaleur animale, respirs en boucane et patins à glace, pelletage de poudre, craquements de maison et crazy carpet, belles joues rouges, polatouches, popcorn de coeur et mascara blanc.

Surtout, deux mots: lumière, lumière même de nuit.

Et tanière, tanière pour se déshabiller quelque part en toi, hiver.

Tu fais croire au monde que t'es invivable. C'est juste une parure, je te connais. Tu as des détours où je sais aller t'aimer en cachette: première gelée, coulée de glace, neige folle sous les lampadaires.

Ca me rassure que ta seule promesse soit celle que tu ne resteras pas. Je pense que les gens devraient apprendre à la faire aussi.

Si j'avais quelque chose en quoi croire, ça te ressemblerait des yeux.

Mais je ne m'accroche pas trop. Juste assez pour apprécier ton passage, tes surprises, la façon que tu as de jouer avec mes enfants.

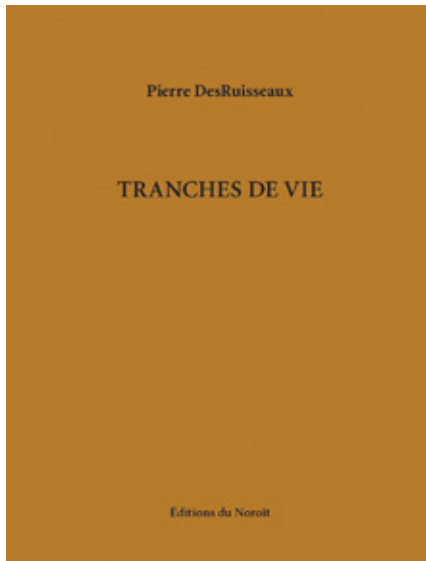
De toute manière il fait toujours chaud
mon bel hiver
quand y'a quelqu'un d'autre que toi
dans mes couvertes.

Marie André

Pierre DesRuisseaux : la paille et la poutre

Par Thierry Bissonnette et Lucien Pelletier

**Savante supercherie ? Œuvre cryptée ?
Dérision d'un homme en fin de carrière ?
Le « détournement » de 31 poèmes dans
le recueil *Tranches de vie* nous semble
tout sauf frauduleux.**



« Vous pouvez m'effacer de l'histoire avec vos mensonges tordus vous pouvez me traîner dans la boue comme le vent, j'avance. »
Pierre DesRuisseaux

En voyant ces lignes citées en traduction anglaise sur la page web consacrée par les poètes officiels du Parlement canadien à Pierre DesRuisseaux, qui fut titulaire de cette fonction de 2009 à 2011, une lectrice anglophone a été frappée par leur ressemblance avec la première strophe de « Still I Rise », célèbre poème de Maya Angelou, et a exprimé ses soupçons de plagiat sur une page Facebook vouée à la dénonciation de tels méfaits. De fil en aiguille, l'affaire s'est retrouvée dans le quotidien britannique *The Guardian*, avant d'être abondamment relayée par la presse canadienne et internationale. Le 9 septembre 2017, l'article de Will Storr rapportait les résultats de l'enquête sur DesRuisseaux menée par Ira Lightman, un écrivain spécialisé dans la détection de fraudes littéraires. En examinant *Tranches de vie* (2013), le livre de DesRuisseaux où figure le poème incriminé, Lightman a constaté avec stupéfaction qu'en réalité, plus de 30 poèmes sur les 47 que contient le recueil sont sans équivoque possible des traductions plus ou moins modifiées d'autres œuvres, surtout de langue anglaise, qui ne sont jamais mentionnées. Autre élément troublant : les textes traduits émanent non seulement de célébrités

comme Maya Angelou, Dylan Thomas, Charles Bukowski ou le rappeur Tupac Shakur, mais aussi de la jeune blogueuse Arianna Loshnowsky, ce qui, selon Lightman, permet d'écarter l'hypothèse selon laquelle l'auteur aurait cherché à rendre un hommage intertextuel à des œuvres canoniques ; il faudrait plutôt croire qu'il a remédié à une inspiration défaillante en s'appropriant purement et simplement l'œuvre d'autrui sous le couvert de la traduction. « *[My] most shameless case yet* », déclarait Lightman dans l'article du *Guardian*. Dans une entrevue accordée au *National Post* de Toronto le 10 septembre 2017, il renchérisait : « *It just boggles the mind that this fellow was so arrogant, so sure of himself that he thought he could get away with it.* »

Décédé en janvier 2016, Pierre DesRuisseaux n'est plus là pour s'expliquer. Par prudence, les éditions du Noroît ont choisi de retirer le livre des tablettes, non sans évoquer la santé chancelante du poète dans ses dernières années. Mais avec le recul, le directeur littéraire Paul Bélanger est d'avis que les accusations demeurent peu concluantes. Les passages « traduits » ressemblent, selon lui, à des incorporations conscientes, formant une pâte homogène qui ne serait pas étrangère à la pratique du palimpseste dans les chansons de Bob Dylan, par exemple.

On pourrait aussi penser à Georges Perec et ses emprunts créatifs à Kafka et à Melville dans *Un homme qui dort* (1967), ou encore au malaise causé par la découverte, dans *La carte et le territoire* (2010) de Michel Houellebecq, d'une abondance d'extraits copiés de Wikipédia et de divers documents officiels. Dans de tels cas, le concept qui convient est non pas celui de plagiat, mais plutôt de « littérature au second degré » proposé par Gérard Genette. C'est ce que souligne fort justement Hélène Maurel-Indart dans son article « Le plagiat littéraire : une contradiction en soi ? » (2008). Le but du plagiaire, écrit-elle, est « *de se valoriser lui-même en s'appropriant l'œuvre d'un autre* », c'est-à-dire de se faire reconnaître une originalité qui n'est

pas la sienne, ce qui manifestement n'est pas le cas des œuvres qui viennent d'être mentionnées.

Nous entendons montrer que ce n'est pas non plus le cas chez DesRuisseaux, en particulier si l'on considère l'ensemble du recueil où figurent les emprunts : *Tranches de vie* comprend plusieurs poèmes entièrement originaux qui produisent une totalité avec les autres textes plus ou moins remaniés qui leur sont associés, ensemble où s'exprime une recherche métaphysique personnelle pointant dans la direction d'une fusion universelle des voix, un peu dans le sens de ce qu'on trouve chez un Walt Whitman ou un Gaston Miron.

Bien entendu, chercher à déterminer les intentions précises du poète est une entreprise vouée à l'échec. Mais une lecture attentive de *Tranches de vie* nous conduit à penser que l'hypothèse d'une acrobatie littéraire de bonne foi s'impose bien davantage que celle d'une intention frauduleuse. Relisant le recueil qui avait été jeté en pâture aux journalistes, nous avons tâché de comprendre comment l'auteur avait travaillé. Nous avons d'abord retrouvé la plupart des emprunts (sinon tous) qu'on trouve dans *Tranches de vie* (voir l'encadré).

L'un des premiers constats qui s'imposent est que la vaste majorité des textes empruntés sont bien connus, certains étant même des classiques dans leur langue respective. Celui de Henry Scott Holland est régulièrement lu lors des funérailles dans les contrées de langue anglaise. Peut-on véritablement avoir l'intention de plagier ce qui est devenu presque un bien commun ? Par ailleurs, la plupart des poèmes empruntés sont d'une écriture réaliste, voire populaire ou même triviale (par exemple « Old Age is Hell », poème anonyme qui circule abondamment sur l'internet), qui ne correspond pas au style habituel de DesRuisseaux. De plus, *Tranches de vie* constitue un hapax dans l'œuvre du poète, ses autres recueils ne recourant nullement à l'emprunt massif – ce qu'Ira Lightman a d'ailleurs lui-même remarqué.

Il se pourrait que DesRuisseaux, qui a consacré une grande partie de sa carrière à la traduction de poètes et de romanciers canadiens-anglais (il était en outre un fin connaisseur de la littérature hispanophone), ait pris plaisir à confondre son lectorat francophone en faisant passer pour siens des textes dont l'origine véritable est facilement repérable pour un lecteur anglophone. Peut-être y avait-il là de sa part une critique implicite d'un lectorat francophone trop replié sur lui-même ? Puisque les emprunts sont transposés dans une langue autre, on peut aussi penser que ce traducteur chevronné ait voulu revendiquer implicitement le caractère proprement créateur de la traduction littéraire, d'autant qu'il s'approprie les textes d'origine en opérant sur eux d'abondantes transformations : coupures, ajouts, substitutions variées.

Une étude détaillée de ces transformations ne peut être entreprise ici, et l'on se limitera à évoquer quelques cas afin de donner à voir la cohérence que DesRuisseaux a, selon nous, cherché à donner aux poèmes d'autrui non seulement en les modifiant, mais en les plaçant dans un ensemble nouveau où il les juxtapose à d'autres textes entièrement de sa plume pour former un ouvrage dont l'unité thématique devient vite manifeste au lecteur. C'est en s'enquérant de cette cohérence qu'on peut le mieux entrevoir la raison pour laquelle l'auteur aurait pu délibérément négliger d'indiquer ses sources.

Vivisection

Sous le couvert d'une locution figée, impersonnelle, le titre *Tranches de vie* peut se comprendre en plusieurs sens : épisodes d'une vie rapportés sans souci de continuité narrative ; textes dont plus de la moitié sont prélevés sur les œuvres et la vie d'autres poètes ; mais le titre suggère sans doute également l'idée que l'on tranche dans la vie, dans la chair souffrante et vulnérable. Il émane en effet du recueil une profonde mélancolie : les thèmes de la perte, de la solitude, de l'errance, du mensonge et de la mort y sont récurrents (voir

par exemple le poème « Vous vivez les uns des autres », repris non sans raison en quatrième de couverture). Celui du vieillissement aussi, avec la perte de la mémoire qui l'accompagne : « *En premier c'est le nom de l'auteur / suivi naturellement du titre, de l'histoire / du dénouement dramatique / du roman entier que tu ne te souviens pas vraiment d'avoir lu / [...] un poème / que tu savais pourtant réciter par cœur.* »

Toutefois, en dépit des « *trottoirs de désespérance* », « *il y a moyen de s'en sortir / la lumière luit quelque part / [...] Prépare-toi, écrit la voix poétique, profite des occasions qui se présentent. Tu peux vaincre la mort / qui s'immisce dans ta vie* ». La victoire consiste à « *passer de l'autre côté* » du miroir, à accéder à la lumière intérieure, au « *mystère* ». Quête explicitement spirituelle, mais pas au sens de la religion traditionnelle, qui est résolument récusée : « *God* », dans le poème anglophone, devient en français « *ciel* » ou « *nature* », « *pray for me* » devient « *souviens-toi de moi* », « *a past that's rooted in pain* » devient « *passé enraciné dans la douleur de la religion catholique* », « *nights of terror and fear* » devient « *les nuits de prière-Dieu* », enfin « *the odd snarling fish* » qui orne le mur de la maison du poète devient « *la silhouette grimaçante du Christ-Roi* ».

La spiritualité déployée dans le recueil est davantage d'inspiration orientale ou ésotérique. Dans le poème intitulé « *Ikiru* » (en clin d'œil au film fameux d'Akira Kurosawa), l'auteur évoque son « *engagement de tous les jours / [s] on seul et unique but : exister* ». Cette existence se déroule dans « *un monde où tout recommence* ». La conception cyclique de l'existence est inscrite dans la structure du recueil : il s'ouvre sur une cosmogonie suivie d'une « *Prière avant de naître* » ; puis vient la vie avec ses peines et ses espoirs, et le recueil prend fin sur plusieurs poèmes ayant pour thèmes la mort, l'au-delà souhaité et, enfin, la perspective d'une métempsychose : « *La prochaine fois...* »

Pour le poète vieillissant, à la mémoire défaillante, la délivrance consiste à accéder, « *par-delà / la fureur de*

la poésie », à une intériorité qui transcende l'oubli. Le poète inscrit à son agenda : « *abolir la mémoire* ». La voix poétique véritable n'a plus même de nom. Billy Collins, dans « *Introduction to Poetry* », recommandait de lire un poème en saluant de la main « *the author's name on the shore* », en laissant donc ce nom derrière soi comme un lointain souvenir ; chez DesRuisseaux, ce vers devient « *saluer le poète sur la rive* » : le mot « *nom* » disparaît, le nom n'a plus même d'existence résiduelle. À cette profondeur de l'intériorité, l'auteur oublie jusqu'à son propre nom : « *Il y a quelque chose en moi, je ne sais pas ce que c'est / [...] Son nom a-t-il jamais été prononcé ? On ne le retrouve pourtant / dans aucun dictionnaire, dans aucune expression, dans aucun symbole. / [...] Je suis pourtant certain qu'il est en moi.* » Adaptant un poème du mystique Li Po, l'auteur s'étonne, non sans humour, de sa propre identité évanescence : « *En rêve DesRuisseaux est devenu un papillon / au réveil le papillon est devenu DesRuisseaux. / Lequel est réel, le papillon ou DesRuisseaux ? / Comment deviner les transformations de la réalité ?* »

Qu'importe, dès lors, si les poèmes ont pour auteur une personne renommée ou une simple blogueuse ? Un poème, quel qu'en soit le créateur, peut nous ouvrir les yeux, être un *kairos*, l'occasion d'entrevoir la faible lumière de l'éternel. « *Si tu es éternel, où se situe le présent* » : à cette question (si c'en est une) posée par son titre, le poème répond : « *Certains poèmes dont je te parlais / vivent en plein jour, d'autres / leur fantôme sort du ventre / n'ont ni nom ni prénom / ni sœur ni frère ni mère / ils sont leur propre musique / répondent à tes questions / jusqu'à la tannante réalité qui ouvre les yeux.* »

Savante supercherie ? Œuvre cryptée ? Dérision d'un homme en fin de carrière ? Le « *détournement* » de 31 poèmes dans le recueil *Tranches de vie* nous semble tout sauf frauduleux compte tenu du fait qu'il aurait été contradictoire de la part d'un auteur concevant la voix poétique véritable comme située au-delà du nom d'identifier les auteurs l'ayant inspiré.

7	« Au commencement »	Dylan Thomas, « In the Beginning »
8-9	« Prière avant de naître »	Louis MacNeice, « Prayer Before Birth »
10	« Le miroir »	Charles Bukowski, « Cut While Shaving »
11	« L'arbre »	Joyce Kilmer, « Trees »
12	« Seul parmi tous »	Charles Bukowski, « Alone With Everybody »
13-14	« Jacqueline Déry-Mochon »	
15	« J'ai besoin d'une chanson »	Elizabeth Bishop, « I Am in Need of Music »
16	« Robine »	Li Po, « Alone and Drinking Under the Moon »
17	« Je me souviens, je me souviens »	Thomas Hood, « I Remember, I Remember »
18-19	« J'avance »	Maya Angelou, « Still I Rise »
20	« La vie »	Charles Bukowski, « The Laughing Heart »
21	« Dans la nuit »	William E. Stafford, « Traveling Through the Dark »
22	« Curieux »	Arianna Loshnowsky, « Funny.. But Not »
23	« Tu as appris à vivre simplement »	Anna Akhmatova, « I Taught Myself to Live Simply »
24	« Le chanteur »	Langston Hugues, « Minstrel Man »
25	« Donne-moi la main »	Maya Angelou, « A Conceit »
26	« Si tu m'oublies »	Pablo Neruda, « Si tú me olvidas »
27	« Les années »	Ted Kooser, « After Years »
28-29	« Pourquoi les oiseaux chantent »	Maya Angelou, « I Know Why the Caged Bird Sings »
30	« Vous vivez les uns des autres »	
31	« Atelier d'écriture »	Billy Collins, « Introduction to Poetry »
32	« Conscience de la voix »	
33	« Avec toi »	
34	« À faire »	
35	« S'en sortir »	Maya Angelou, « Alone »
36-37	« Soirée à la maison »	Billy Collins, « I Ask You »
38	« Rien n'a été écrit »	
39-40	« Loto-Québec va devoir attendre »	
41	« Quelque chose en moi »	
42	« La vieillesse »	Anonyme, « Old Age is Hell »
43	« Un jour »	Shel Silverstein, « Forgotten Language »
44	« Quand je suis seul »	Tupac Shakur, « I Cry »
45-46	« L'oubli »	Billy Collins, « Forgetfulness »
47	« Si j'étais maître du monde »	Judith Viorst, « If I Were in Charge of the World »
48	« Dans mon lit »	
49	« Ikiru »	
50	« Les anathèmes »	
51	« Raconte-moi »	
52-53	« La mort rien du tout »	Henry Scott Holland, « Death Is Nothing at All »
54	« Vie songe »	Federico Garcia Lorca, « Ciudad sin sueño »
55	« Je continue à mourir »	Maya Angelou, « The Lesson »
56	« Le ciel caché »	
57	« Si tu es éternel, où se situe le présent »	
58	« Retourner vers toi-même »	
59	« Pierre DesRuisseaux et le papillon »	Li Po, « Chuang Tzu and the Butterfly »
60	« Elle »	
61	« La prochaine fois je ferai plus d'erreurs »	Nadine Stair, « If I Had My Life to Live Over »

Un tel jeu intertextuel étonne encore moins lorsqu'on constate que cette préoccupation pour la voix universelle, voire pour l'anonymat, s'est souvent frayé un chemin dans l'œuvre de DesRuisseaux. Pensons ici au titre de son livre *Personne du plus grand nombre* (2003) et à quantité de ses poèmes où le chant du monde et la posture universaliste prennent chez lui le pas sur le culte de l'individualité. Dans un ordre d'idées apparenté, Claude Roy dans *La conversation des poètes* (1993) parlait d'une *conversation* implicite entre les œuvres poétiques, sans égard à la langue dans laquelle elles ont été créées : « *J'ai toute ma vie prêté l'oreille à l'inépuisable conversation des poètes, jusqu'à ce moment où toutes ces voix merveilleusement différentes semblent n'en faire qu'une et où les poètes, dont aucun "ne dit pareil", semblent dire une seule chose – essentielle.* »

Le parti adopté par l'auteur dans *Tranches de vie* semble avoir été non pas de subsumer diverses voix poétiques sous la sienne propre, lui conférant ainsi une sorte de privilège, mais d'avoir considéré sa voix comme véritablement tissée avec d'autres dans le dialogue, sans en oblitérer aucune, mais par-delà les identités particulières. Il en est résulté un livre à la fois profond, intrigant et tout à fait original, qui ne fait nullement déchoir DesRuisseaux du statut d'auteur.

Lancés sur la piste du plagiat, les accusateurs de Pierre DesRuisseaux ont omis de lire véritablement. Leurs gesticulations de justiciers ont eu pour effet de gravement entacher la réputation d'un homme honorable et de son œuvre. Quoi qu'on pense des libertés que celui-ci a prises avec la notion d'auteur dans *Tranches de vie*,

il faut reconnaître que son geste a du panache, sous-tendu qu'il est par une conception du sujet et du rapport d'un auteur à son œuvre qui tranche radicalement avec les idées ambiantes sur l'individualisme possessif.

Tenons-nous-le pour dit : la prochaine fois, s'il revient sur Terre, « *[il fera] plus d'erreurs, [...] [prendra] les choses avec plus de désinvolture, [se souciera] moins de propreté, [prendra] plus de risques* ». Quant aux conséquences de sa bravade, Pierre DesRuisseaux semble les avoir pressenties et s'en être réjoui à l'avance : c'est l'impression que laissent les vers qui ouvrent le présent texte et qui ont été l'occasion de sa dénonciation. ■

Enterre mon cœur à Odanak : le retour sur scène d'Alanis Obomsawin

Par Ralph Elawani



Photo : Annabelle Moreau

« *They made us many promises, more than I can remember, but they never kept but one ; they promised to take our land, and they took it.* » (Paroles attribuées au chef Red Cloud)
Dee Brown, *Bury My Heart at Wounded Knee* (1970)

« *Kway kway, good evening, bonsoir tout le monde. I am Alanis Obomsawin. I am a Waban-Aki woman. Our territory was originally all of New England, in the US ; the Maritimes, in Canada ; and parts of the province of Quebec. The archeological finds in Maine, New Brunswick, Quebec and Vermont date back to 11 000 years. Then came the English, so did the French... and the Dutch.* »

Nous sommes le 12 novembre 2017, le nom de la ville est Utrecht, la femme qui vient de prononcer ces paroles devant plusieurs centaines de Hollandais est âgée de 85 ans et n'est pas montée sur scène depuis plus d'une trentaine d'années.

Montée sur scène pour un concert, devrait-on préciser, puisqu'on l'a souvent invitée à gravir des marches pour diriger des classes de maître ou recevoir des honneurs : prix du Gouverneur général, prix Luminaria pour l'ensemble de son œuvre cinématographique, prix Pionnier de l'International Documentary Association, prix Albert-Tessier, médaille de l'Ordre de Montréal, près d'une demi-douzaine de doctorats honorifiques ainsi que moult rétrospectives de son œuvre à l'international.

À 5540 kilomètres de chez elle, Alanis Obomsawin est parmi les têtes d'affiche du festival Le Guess Who ? dont l'un des commissaires de l'édition 2017 est le Montréalais Radwan Ghazi Moumneh. L'événement de quatre jours, spécialisé en musiques repoussant les limites des genres, qui a accueilli par le passé tant Einstürzende Neubauten et Faust que Shye Ben Tzur et The Crazy World of Arthur Brown, a décidé de mettre l'accent sur les artistes sous-représentés et sur ceux dont les œuvres sont porteuses de messages ; un contrepoids à l'« image monoculturelle » du monde qui nous est incessamment présentée (pour reprendre les mots du programme du festival), aussi lisse, manichéenne ou encore politiquement correcte puisse-t-elle se prétendre. Coup de génie, donc, de la part de Moumneh que d'avoir réussi à convaincre la réalisatrice de *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993) de reprendre le micro pour un soir.

Abattre les cloisons

Le premier jour du festival, en entrevue dans sa chambre du Grand Hotel Karel V, Alanis Obomsawin m'explique qu'il n'existe aucune cloison entre sa pratique de chanteuse et sa pratique de cinéaste : « *Je chantais avant de faire des films, [mais] c'était vraiment pour les mêmes raisons. Ce qui me tenait à cœur avait à voir avec le système éducatif canadien. Pour moi, il était dangereux. Lorsque les enfants, les adolescents, lisaient les livres d'histoire du Canada, fondamentalement, ils apprenaient à haïr nos peuples. Et quand tu es pris dans cette*

situation, tu ne t'en rends pas compte. C'est pourquoi, lorsque je visitais des classes, je n'ai jamais tenté de jouer sur la culpabilité ou de traiter qui que ce soit de menteur. J'ai plutôt insisté sur une "autre version" de l'Histoire. » De fait, Alanis Obomsawin a débuté sa carrière d'activiste notamment en accompagnant les scouts et en visitant écoles, pensionnats et prisons à titre de conférencière. On l'a également souvent vue dans des épisodes de *Sesame Street*.

Avec 50 films réalisés en 50 ans de carrière à l'Office national du film du Canada (ONF), Obomsawin travaille toujours sans relâche. « *Le mot "carrière" n'existe pas pour moi. Il n'y a que la "mission" qui compte* », assure-t-elle. La réalisatrice a quitté Montréal la veille en compagnie de Frédéric Savard, l'employé de l'ONF grâce à qui l'album *Bush Lady* (qu'Obomsawin doit recréer en entier à Utrecht, accompagnée de musiciens locaux et de Radwan Ghazi Moumneh) a refait surface. Le temps du festival, Savard, 34 ans, incarnera un amalgame d'agent, de conseiller, de guide et d'ami fidèle. En 2017, il a été la courroie de transmission nécessaire à la redécouverte de cet album enregistré une première fois en 1984 par la CBC, puis réorchestré et réenregistré en 1988 par Obomsawin pour paraître en vinyle et en cassette sur l'étiquette de celle-ci, Wah Wah Productions. Silence radio par la suite. L'artiste avait alors été rebutée par les tâches colossales et un brin humiliantes qu'étaient l'autodistribution, l'autopromotion et la vente en consigne à l'ère préinternet : « *J'ai tout laissé ça dans les boîtes. Que le diable les emporte.* »

**Alanis chante comme elle filme,
sans ego, sans conscience d'elle-même.
C'est une mission et non une carrière.**

De l'importance du commissariat

Au cours des années 1960, après une entrée improbable dans le monde du spectacle – par l'entremise de l'étiquette Folkways Records et de son premier représentant canadien, Sam Gesser (1930-2008), qui l'avait invitée à chanter au Town Hall de New York en compagnie d'autres artistes « folks » canadiens –, Obomsawin a enchaîné les concerts, en plus de poursuivre son travail de cinéaste. Elle a ensuite été commissaire d'une section du Mariposa Folk Festival durant les années 1970. « *J'avais mon propre stage, je pouvais inviter qui je voulais* », souligne-t-elle.

Une paralysie temporaire d'une corde vocale est venue mettre un frein à ses performances au cours des années 1980 : « *J'ai eu peur. Après six mois, ma voix est redevenue normale. J'ai recommencé à chanter, mais seulement lors d'occasions spéciales. J'ai continué à chanter un peu, mais pas à faire des concerts.* »

Si le passage d'Alanis au Guess Who ? a eu lieu grâce à Moumneh, le talent de celui-ci pour la persuasion ramène en quelque sorte la chanteuse à ses premières expériences. Tout comme Sam Gesser, Moumneh a dû insister. Il l'a rassurée, lui expliquant qu'elle était entre bonnes mains ; bref, exactement le contraire de ce qui a caractérisé la carrière d'une bonne partie des musiciens des Premières nations, comme sont venus nous le rappeler récemment le coffret de disques *Native North America*, paru de manière inespérée via l'étiquette Light in the Attic Records, et le documentaire *Rumble : The Indians Who Rocked the World*, de Catherine Bainbridge.

Un peu comme Alanis elle-même à l'époque où elle invitait des musiciens des Premières nations à performer au Mariposa Folk Festival, Moumneh a obtenu carte blanche du Guess Who ? C'est pourquoi sont aussi de la partie le musicien *taarab* Abdel Karim Shaar, les expérimentateurs d'Oiseaux-Tempête ou encore le duo

de Djs Toukadime, qui se spécialise dans les enregistrements rares du Maghreb, « *un patrimoine silencieux qui est en voie de disparition, faute d'être répertorié et diffusé par des structures culturelles* », soulignait Sara Melloul dans *ONOrient* le 17 avril 2015.

Même pas peur

Ce soir, à quelques heures de sa performance, la femme née à Lebanon, au New Hampshire, puis élevée sur la réserve d'Odanak dans la région du Centre-du-Québec est visiblement nerveuse. Autant elle n'a jamais eu peur de rudoyer des ministres (comme on le voit dans le film *Incident at Rastigouche*, 1984, avec Laurent Lessard, alors ministre au sein du gouvernement Lévesque) ou même de traîner devant la justice l'Office national du film en raison d'iniquités et de problèmes contractuels (comme elle l'a fait en 1976 sur les conseils du producteur, cinéaste et fondateur de la Cinémathèque québécoise, Guy L. Côté), autant elle s'inquiète pour sa performance, « sandwichée » entre le spectacle de l'abrasive Linda Sharrock et celui de la musicienne jazz Matana Roberts.

Au cours de l'après-midi, Alanis et ses musiciens ont répété une dernière fois, alors que le film *Incident at Rastigouche* était projeté au Louis Hartlooper Complex, un cinéma de quartier art déco comme on en trouve quelques-uns en Hollande. Un choix de Frédéric Savard, m'a-t-elle précisé, en se demandant sérieusement si les gens comprendraient ce qui s'y déroule... Tout comme elle se demandera si quelqu'un daignera aller voir son concert.

La veille du spectacle, elle a magasiné un brin. Elle voulait être vêtue de rouge – tout en rouge – pour le concert, en symbole des « sœurs volées », des femmes, des enfants de son peuple qui disparaissent chaque jour, qui sont maltraités, « *qui vivent dans le désespoir des bidonvilles de l'Amérique du Nord* », comme elle l'écrivait déjà dans les notes de l'album *Bush Lady*, il y a 30 ans.

Les trois stades d'une carrière

Une heure avant l'entrée en scène d'Alanis, dans une salle de l'imposant complexe TivoliVredenburg, le poète et *reggae man* Linton Kwesi Johnson récite des vers de ses *Selected Poems* (2006). Récite beaucoup plus qu'il ne lit. Le livre dans sa main a plutôt valeur d'accessoire servant à faire comprendre que les poèmes existent ailleurs qu'en chansons. À mi-chemin de la performance, il explique qu'à ses yeux, sa carrière, comme celle de la plupart des poètes, est passée par trois stades : 1) l'urgence de l'expression ; 2) l'apprentissage de son art ; 3) la découverte de sa propre voix.

À quel point ces réflexions sont-elles applicables à la carrière d'Alanis Obomsawin ? Lorsque je lui ai demandé de m'indiquer ses premières influences musicales et cinématographiques, elle m'a simplement répondu qu'elle n'avait même pas l'électricité lorsqu'elle était jeune et qu'en arrivant à l'ONF – invitée par les producteurs Wolf Kænig et Bob Verall, qui l'avaient vue à la télévision en 1966 dans un documentaire de la CBC, signé Rob Kelly, au cours duquel on découvrait la campagne de cette jeune activiste pour faire construire une piscine pour les enfants de son village, car les « sauvages » n'étaient pas bienvenus à la piscine de Pierreville –, elle n'avait pratiquement aucune connaissance cinématographique. L'urgence de l'expression, visiblement.

Ghazi Moumneh et Savard entrent en scène avec lutrins et bouteilles d'eau. Du balcon, on entend les membres du trio montréalais Big|Brave crier quelque chose à Frédéric Savard. Eux aussi sont sur place pour l'événement. Avec quelques jours de repos au milieu d'une tournée qui les a menés au Guess Who ? ils ont décidé de passer un moment en ville et d'assister, entre autres, au concert d'Alanis. Ils ont acheté l'album en début d'année, lorsqu'il est revenu sous le radar. Cinq chansons écrites par Obomsawin, dont la pièce éponyme, écrite durant les



Photo : Annabelle Moreau



Photo : Annabelle Moreau

années 1960, mais réenregistrée en 1988 sous la direction du musicien Dominique Tremblay le collaborateur qui, aux yeux d'Alanis, était le meilleur pour mettre ses textes en musique. Une musique qui rappelle étrangement celle de Brigitte Fontaine par moments, non seulement en termes d'orchestration, mais aussi d'ironie grinçante du ton : « *Hey, Bush Lady, you want to make love ?* » L'époque de l'apprentissage de son art, comme le disait Johnson.

« *Fuck the Hudson Bay Company* »

L'atmosphère semble tendue alors que l'artiste fait son apparition sous des applaudissements nourris. Obomsawin est nerveuse. « *I'll be back* », dit-elle avant que tout le monde ne sorte de scène, après seulement quelques secondes. Léger moment d'attente. Elle revient.

À sa gauche, deux flûtistes et deux violonistes. À sa droite, Radwan Ghazi Moumneh qui frappe un tambour. D'où je suis assis, la lumière, elle, frappe son visage d'une manière à rendre sa peau lisse, lui redonnant les traits de la jeune femme qui orne les affiches promotionnelles du concert. Une photo qui doit remonter aux années 1970. En entrevue, Obomsawin m'expliquait que, pour elle, le son, la voix ont préséance sur l'image. Tel est son cinéma, telle est en quelque sorte sa musique, qui s'appuie avant tout sur des paroles, des histoires en trois langues.

Alanis chante comme elle filme, sans ego, sans conscience d'elle-même. C'est une mission et non une carrière. Le spectacle s'achève. Elle a dansé, a chanté et a retenu les mêmes sanglots qu'elle avait retenus en me racontant le destin de ces femmes autochtones enlevées et assassinées pour qui elle chante ce soir.

Le spectacle terminé, je rejoins Frédéric Savard en coulisses. Dans la loge, on retrouve les musiciens, la monteuse d'Alanis (Alison Burns), mais aussi Jessica Moss (Silver Mt. Zion), l'expérimentateur Robert Aiki Aubrey Lowe, Matana Roberts et quelques autres. Alanis est radieuse et dépassée par les événements : « *J'aurais aimé que mon père voie ça.* » Elle parle de quelque chose de plus grand qu'elle qui chantait à travers sa gorge. C'est à peu près dans ces temps-là que la notion de « dieu » lui dit quelque chose, glisse-t-elle au passage. Peut-être était-ce ce que Kwesi Johnson voulait dire par « la découverte de sa propre voix ».

Une bouteille de whisky est offerte au groupe. Le toast sera à la hauteur de la performance, de la mission de l'artiste et de ce devoir de mémoire qui l'anime depuis ses débuts : « *Fuck the Hudson Bay Company.* » ■

Filmographie sélective d'Alanis Obomsawin

Christmas at Moose Factory (1971), *Amisk* (1977), *Incident at Rastigouche* (1984), *Richard Cardinal : Cry from a Diary of a Métis Child* (1986), *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993) *Spudwrench : l'homme de Kahnawake* (1998), *Rocks at Whiskey Trench* (2000), *The People of the Kattawapiskak River* (2012), *Our People Will Be Healed* (2017)

Album

Bush Lady (1984, 1988)

Caroline Boileau

Le corps qui observe,
qui relie,
qui transmet

par Catherine Barnabé





Les espaces différents, 1995
Installation au département de pharmacie de l'Hôpital général de Montréal.



Ouvrez-moi / Help Yourself, 1995-2007
Intervention au département de pharmacie de l'Hôpital général de Montréal.

Les histoires somatiques, 2012
 Image-artefact d'une intervention réalisée dans le cadre de l'exposition
 En imparfaite santé au Centre Canadien d'Architecture, Montréal.



Décrivez un moment
 ou un événement,
 lié au travail,
 auquel vous repensez
 souvent.



Describe a moment
 or an event which
 took place at work
 and about which you think
 often.

I have enjoyed working as part of ICU, in many roles for more than 20 years. One of my favorite memories involves a 78 y/o pt who had suffered a ruptured aortic abdominal aneurysm & though the recuperation from the initial surgery was extremely difficult - he surpassed the treating team by surviving!

However the complications which ensued caused his hosp/ICU course to be very long & involved. He was in the SICU for more than 3 mo. Even @ 78 - this man had been an active lawyer & community participant. The constraints of his illness caused him to become quite depressed.

The wife explained to his primary care nurse that his best friend was his Bernese Mountain Dog & she wished that there was some way that our pt could pet his dog - she was sure it would improve his outlook.

Our nurse made arrangements for the wife to bring this large dog into our 12 bed open unit on that afternoon. The pt was sitting upon his chair @ his head, still ventilated & fully conscious, morose. But the look on his face, when his dog walked the end of the unit wagging his tail - lightened all our hearts. That one visit gave me such renewed strength that within 2 months he was home @ his farm with his dog!

Merci de ne pas nommer les gens ni les lieux. Please do not name people or places.

Histoire contre macaron, 1995-2007
 Intervention au département
 des soins intensifs chirurgicaux
 de l'Hôpital général de Montréal.



Si le corps est inévitablement présent dans le travail artistique, il n'y est souvent qu'un outil, un véhicule ou une représentation. Rarement, comme c'est le cas dans le travail de Caroline Boileau, le corps est-il l'unique moyen d'envisager des rapports sensibles à la fois à soi, à l'autre et à l'espace, et ce, sans être en autoreprésentation. Il y a dans son travail plusieurs rôles que prend ce corps qui est parfois le sien - qu'elle met à l'épreuve ou en dialogue avec son environnement - parfois celui des autres - qui mène à une transmission des récits, à l'observation des liens entre les êtres. C'est sa constante approche performative qui permet à l'artiste de raconter les diverses façons, pour un corps, d'habiter l'espace, d'être en relation avec ce qui l'entoure et ce qui l'a précédé, pour imaginer l'avenir.

La notion de performance se perçoit ici dans le geste d'aller vers l'autre, de récolter, de mettre en circulation, dans cette implication du corps comme agent de liaison. Là, dans le corps qui pose des gestes dans un certain cadre, qui accomplit des actions dans un certain environnement. Et c'est grâce à l'articulation de plusieurs disciplines que Boileau parvient à ses fins : dessin, performance photographique et vidéo-graphique, installation performative, action dans l'espace public. Parfois, elle infiltre un milieu - une exposition, un centre hospitalier - pour en activer des aspects endormis. D'autres fois, dans l'espace public ou dans le cadre d'une installation artistique, elle s'assoit et écoute, traduit et interprète. Chaque fois, elle travaille avec les particularités d'un nouvel environnement,

La cartographie du soi, 2012 Installation (détail),
Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo : CCA

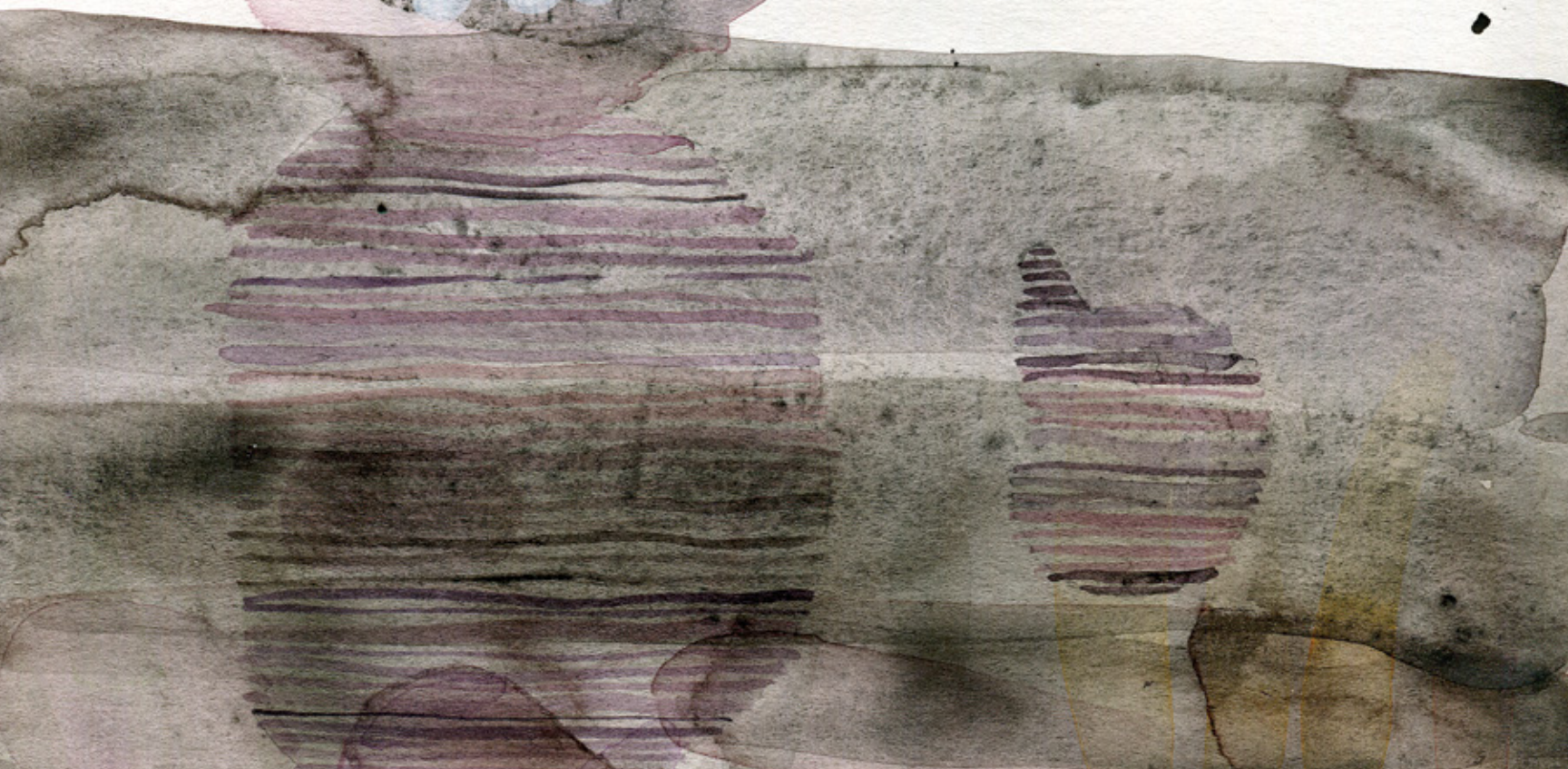




La cartographie du soi, 2012
Performance
Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
Photo : CCA

L'incubateur à texte et à dessins, 2014
Performance, PAF - Performance Art Festival, Salt Lake City. Photo : PAF





et c'est dans sa rencontre avec celui-ci qu'un genre de microcosme s'invente et s'anime de lui-même, lequel, de par ses qualités narratives, porte le potentiel d'être relié aux autres œuvres. Boileau passe ainsi de la dimension intime des récits au transfert de ceux-ci dans la sphère sociale, qui ouvre aux possibles politiques de leur mise en commun.

Le corps performé

Le corps, et par extension le vivant, est au cœur de la pratique de Caroline Boileau. Si le dessin lui permet d'illustrer un rapport au corps qui se veut pluriel, complexe, voire trouble, la performance, elle, met parfois celui-ci à l'épreuve. Ses pratiques du dessin et de la performance sont des moyens semblables d'explorer un rapport attentif à l'environnement qu'elle habite.

Les dessins de Caroline Boileau représentent des créatures polymorphes, des êtres hybrides et des corps en mutation : ils se situent entre réel et imaginaire lorsqu'ils semblent illustrer des livres de science-fiction, ou encore semblent tout droit tirés d'un traité d'anatomie. Leur esthétique est généralement la même : un corps seul flottant sur le blanc du papier. Dans ces êtres cohabitent le végétal et l'animal : ils sont humains, mais en même temps pas tout à fait. Ils représentent des univers où des identités plurielles, de genre mais aussi d'espèce, sont envisageables, où il semble facile de jouer avec la recomposition du soi et d'accueillir l'étranger. Réalisés à l'aquarelle, les dessins laissent transparaître la peau, révèlent la composition des corps, transposent et reconstruisent chacune des cellules, métamorphosent la forme humaine. Par leurs compositions singulières, ils soulignent l'unicité complexe de chaque être.

Si les dessins sont réalisés en séries, ils ne sont pas nécessairement présentés de la sorte, et les corpus peuvent être mélangés pour offrir d'autres possibilités de dialogues. À l'hiver 2017, dans le cadre de l'exposition *Vivre ensemble - The Connections*, organisée à la Galerie d'art Foreman par les commissaires Gentiane Bélanger et Zoë Chan, Boileau a, pour la première fois, exposé 55 dessins sélectionnés sur dix ans de pratique. Même si chaque dessin propose un univers complexe et complet, l'ensemble compose une narration où les divers corps en métamorphose se répondent les uns les autres. En fin de compte, le tout se conjugue comme un corpus unique qui reprend un même motif : le vivant en constante transformation.

Lorsqu'elle dessine, Caroline Boileau engage son corps dans une attitude qu'elle considère s'approcher d'une action performative. C'est-à-dire qu'en travaillant avec l'aquarelle, elle ne se

donne aucune deuxième chance : chaque trait fait partie d'un enchaînement, chaque trait en suit ou en précède un autre. Chaque geste est irréversible : son résultat peut être retravaillé, mais jamais effacé. Ainsi, des accidents s'incrument, des imprévus s'immiscent avec lesquels elle doit composer. Le corps est tout aussi présent et engagé dans la réalisation d'un dessin que d'une performance. Cette conscience de l'importance de chaque geste apparaît aussi particulièrement dans certaines œuvres où Boileau expérimente un certain degré de vulnérabilité. Lorsqu'elle réalise par exemple quelques-unes de ses performances sans ses lunettes, elle doit se laisser guider par les gens qu'elle croise ou par ses autres sens. Elle développe ainsi un rapport à son corps qui implique un état à la fois d'abandon et de vigilance. D'autres fois, elle grimpe à des structures et tombe, presque volontairement, comme pour sentir qu'elle peut se relever, que les obstacles qu'elle croise sont surmontables. Elle met son corps à l'épreuve pour réfléchir à la place qu'il occupe dans l'espace.

En 2016, elle infiltre durant une semaine le Musée d'art de Joliette. Ici aussi, elle expérimente une situation où elle est coupée du monde, où elle ne peut communiquer avec les gens alors même qu'elle réalise des actions en leur présence : elle éprouve son rapport à l'autre, mais aussi à l'espace. Cette performance se déroule dans le cadre de l'exposition *Le catalogue des futurs*, de Stéphane Gilot, dans laquelle il repense les salles du musée en leur donnant de nouvelles configurations afin d'imaginer une navigation inédite de leurs espaces et d'inviter les visiteurs à porter un regard différent sur une sélection d'œuvres de la collection du musée. Boileau est en immersion totale dans le musée puisque sa performance, *Faustine*, débute à son entrée dans l'institution pour ne se terminer qu'à sa sortie. Le titre de la performance fait référence à un personnage du roman d'Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, dans lequel un fugitif se retrouve sur une île où il tente d'entrer en contact avec l'une des habitantes, Faustine, sans y parvenir. Boileau s'inspire de cette situation pour penser et réaliser ses actions performatives. Durant son séjour, elle exécute des gestes simples et répétitifs dans les salles de l'exposition, mais elle ne crée aucun contact humain. Bien que certains passages du livre soient offerts à la vue, ses diverses actions performatives n'en sont pas des illustrations. Elles reprennent des éléments clés du récit tout en s'inscrivant dans une relation avec certaines pièces de l'exposition. Par exemple, durant une journée entière, Boileau se roule sur le plancher sous une œuvre, dans un mouvement de va-et-vient, comme pour imiter la marée ; un autre jour, elle embrasse un mur pendant cinq heures afin d'évoquer l'amour impossible entre les personnages du roman.

Ces actions, et plusieurs autres, la rendent à la fois plus et moins visible aux yeux des visiteurs : certains ne la remarquent qu'après un long moment, d'autres la voient immédiatement et tentent d'entrer en contact avec elle. De plus, la configuration de l'installation de Gilot force les rapprochements entre les œuvres et les visiteurs, et donc avec elle. En infiltrant nuit et jour les espaces du musée et en agissant comme si elle y était seule, elle dérange les habitudes : les employés de l'institution n'ont jamais eu à gérer la présence continue dans leurs espaces d'une artiste en contact direct avec les œuvres, les visiteurs sont troublés par sa présence et ses actions parmi des œuvres statiques, tous sont déconcertés par ses silences. Elle teste ici les limites de l'attitude performative en éprouvant à la fois son corps, le spectateur et l'institution.

Le corps médical

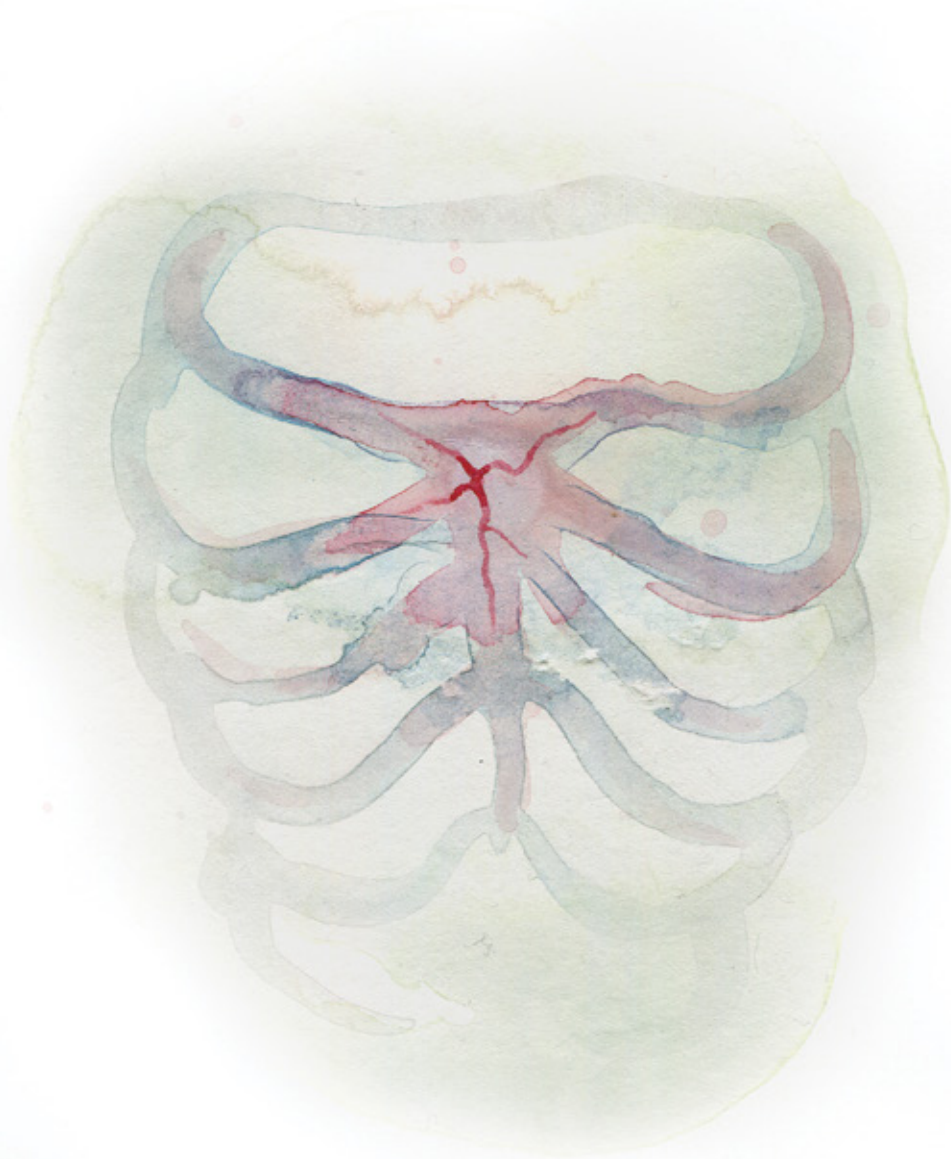
Pour Caroline Boileau, le corps, en plus d'être le véhicule de ses actions, est aussi intimement lié à la santé. Cette préoccupation, qui se perçoit dans divers types d'œuvres et dans certaines actions performatives, apparaît en 1997, au moment où l'artiste réalise des actions dans le milieu hospitalier. Les multiples occurrences de *15 minutes d'insubordination* se déroulent sur une période de dix ans. Allant d'actions simples et presque invisibles jusqu'à l'activation de certains espaces vides, en passant par le travail avec des objets et des documents trouvés sur place, Boileau sollicite son milieu, le département de pharmacie de l'Hôpital général de Montréal, pour bousculer le quotidien de ses collègues, mais aussi les codes et le langage du milieu médical. Comme elle intervient dans un environnement déjà régi par des règles et des comportements, ses interventions font dévier les gens de leur routine, mais passent aussi parfois inaperçues. Par exemple, elle ajoute au décor de l'hôpital une sculpture faite de fioles de verre recyclées, ou bien elle récupère les médicaments périmés, les classe par couleurs et dresse la liste de tous leurs effets secondaires et leurs bienfaits réunis. Elle fait aussi participer ses collègues en leur demandant de photographier l'intérieur de leur pharmacie personnelle ou encore en leur offrant, durant ses journées de congé, de les remplacer pendant une heure afin qu'ils puissent aller se promener et observer la nature sur le mont Royal, situé à proximité de l'hôpital. L'effet de cette substitution atteint les employés, qui se questionnent tantôt sur leurs droits et responsabilités et sur ceux de leurs collègues, tantôt sur l'impact de leur propre travail. Toutes ces petites actions performatives intégrées au quotidien

du travail témoignent de la volonté constante de Boileau d'explorer la question du rapport à l'autre et à l'environnement qui nous entoure. Elle interroge ici, de surcroît, les conventions propres à un milieu dont elle tente de repousser les limites.

Le corps social

Une grande part de la pratique de Caroline Boileau consiste à réaliser des actions participatives dans l'espace commun. Dans ce travail, il est question de tisser des liens entre les histoires, de provoquer la rencontre des sphères privées et publiques, et surtout de générer des paroles afin de sauvegarder des mémoires. Les souvenirs personnels viennent se greffer à l'Histoire officielle afin de faire circuler une histoire collective à la fois plus intime et commune. Avec ce type d'actions, elle transmet. Elle favorise les échanges entre les gens, trace un passage via leurs histoires et grâce à leurs récits.

Avec le projet *Symptômes relocalisés*, débuté en 2002 dans le cadre de *Mémoire vive* (2000-2002), initié par Raphaëlle de Groot au Centre de diffusion d'art multidisciplinaire Dare-Dare, Boileau tente de relire l'Histoire de la santé publique en mêlant archives et récits intimes. Dans un premier temps, elle demande aux gens qu'elle rencontre de raconter sur un formulaire un événement ayant marqué leur corps et auquel ils peuvent associer un lieu de Montréal. Elle refait par la suite ce même exercice, cette fois en demandant aux passants de lui raconter de vive voix un récit lié à leur corps et à la ville, créant ainsi momentanément un environnement intime dans un espace public. Elle poursuit dans la même veine avec *Les histoires somatiques*, un projet qui refait sporadiquement surface entre 2000 et 2012. Cette fois, elle traduit en dessin les maux de ses interlocuteurs alors que ceux-ci lui racontent l'histoire de leurs corps. Le récit d'un souvenir en appelant un autre, les exposés se déploient parfois sur quelques heures. Boileau conserve ces histoires de façon anonyme : elle repart avec une photographie sans visage, et ses interlocuteurs repartent avec son dessin, en apparence impersonnel et abstrait, et pourtant si intime et si dense. Elle procède à la collecte des récits personnels dans des lieux publics afin de reconsidérer l'Histoire de la santé. Ce passage de l'intime au social, puis au politique est caractéristique de sa démarche. Il témoigne de sa volonté de traiter le corps comme une construction sociale et inscrit ses actions dans la narration, cet espace qui lui permet de passer d'une sphère à l'autre.





5



La chambre de L..., 2011
Performance photographique réalisée dans l'installation présentée
à la Biennale internationale du lin de Portneuf, Deschambault.
Photo : Caroline Boileau

Cette collecte de récits anonymes et cette oreille tendue vers l'autre prennent forme dans divers projets. Si les récits que Boileau récolte ne lui permettent d'accéder qu'à une infime partie d'un individu, elle réussit somme toute à composer une histoire qui, bien que fictive et subjective, est composée d'éléments pourtant bien réels.

Toutes ces postures qu'assument sporadiquement le corps : attentif, en dialogue avec l'autre ou avec l'environnement, à l'écoute, en transmission, en action, permettent à Caroline Boileau de développer un rapport sensible au monde. Celui-ci génère un fil narratif qui se tisse entre les personnes et entre les œuvres, qui passe d'une sphère à l'autre et garde vivantes les mémoires, les histoires, les actions de nos corps.

Tous les désirs, 2016
Aquarelle sur papier, 26 x 21cm



Points de suspension / Ellipsis, 2013
Série de performances dans l'installation d'Alexandre David,
Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal.
Photo : Stéphanie Beaulieu



Faustine, 2016
Résidence performative de cinq jours et quatre nuits
réalisée dans le cadre de l'exposition *Le catalogue des futurs*
de Stéphane Gilot au Musée d'art de Joliette.
Photo : Stéphane Gilot

ASTÉRIX EN CÉSAR, ET KARL MARX VERSION FARCE

Par Pierre Popovic

RÉVOLUTION

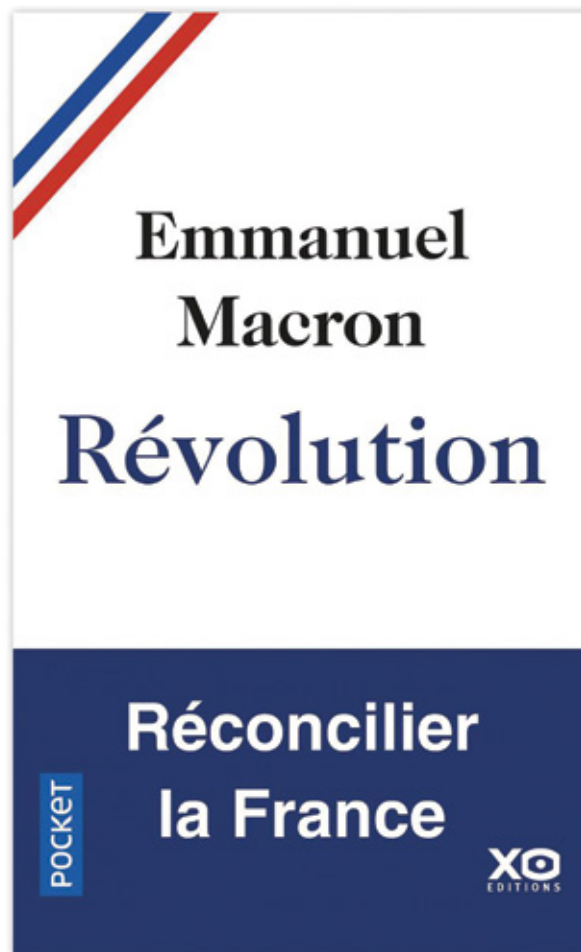
d'Emmanuel Macron

XO Éditions, 2016, 270 p.

CONTRE-HISTOIRE DU TEMPS PRÉSENT

de Gabriel Rockhill

CNRS Éditions, 2017, 208 p.



Depuis les renforcements exorbitants du pouvoir présidentiel par la Constitution de la v^e République (1958), accéder au sommet du pouvoir en France exige deux prouesses rhétoriques.

Premièrement, le candidat donné pour « présidentiable » doit persuader l'électorat qu'il est tout désigné pour occuper cette place convoitée « en raison de son parcours ». Il imbrique à cette fin les péripéties de sa carrière politique dans un récit de vie singulier qui a valeur de caution en cela qu'il démontrerait par son poids de « vécu » que l'homme ou la femme est à la hauteur de ses œuvres passées, présentes et futures. L'origine, l'enfance, la formation, la famille, la stature, la culture, la personnalité sont concrétisés et valorisés par des événements biographiques choisis pour venir en soutien au curriculum vitæ. Un mot résume cette façon de sceller l'individu au candidat : « destin ». De Dominique Strauss-Kahn, un François Mitterrand prophétique dit un jour qu'il était « trop jouisseur pour avoir un destin ». Emmanuel Macron pour sa part ne jouit jamais autant que lorsqu'il conclut l'une des innombrables évocations de sa personne par cette formule magique : « C'est là mon destin. » Par suite, pour la caste politique, il est clair que tout le monde n'a pas une destinée. Le commun des mortels en est dépourvu, lui qui n'a qu'une vie, parfois à peine une existence, peut-être même moins. Mais un destin, dans le discours politicien, c'est bien plus qu'une vie, c'est une vie transformée par son aventure et transcendée par l'exercice historique du pouvoir, du moins faut-il le croire. En région hexagonale, le destin, manière de vocation rétroactive, se définit par l'insertion du « destiné » dans l'Histoire de la France Éternelle. De cette Histoire, le destiné est à la fois la bouture et la racine, l'héritier impératif et le héros surprenant. Il est le phare du *laos* (sc. la lumière du peuple idéal[isé]).



Deuxièmement, le candidat doit persuader qu'il entretient un rapport osmotique, fusionnel, organique avec la Nation, c'est-à-dire à la fois avec ceux qui partagent une origine commune (*ethnos*) et avec ceux qui composent le peuple politique (*demios*), étant donné que dans l'État-Nation à la française, les deux catégories se fondent l'une dans l'autre (pour former celle de « citoyen »). À la fois charnel et spirituel, le prétendant fait corps avec la Nation-État, et non avec une population (*plethos*), où peuvent coexister toutes sortes d'êtres et où tous les membres ne participent pas du peuple politique. Une fois président, le « destiné » est ainsi le parangon de l'homogénéité citoyenne. Les citoyens lui donnent un droit de fonction dont le contre-don est la conscience sienne des exigences et des devoirs qui accompagnent cette fonction. Des Français, ressoudés par son élection après les déchirements de la campagne électorale, il est le cœur battant et l'intelligence collective, leur nature prolongée et leur légitimité essentielle.

LE MACRONISME MARCHE AU CULOT. SON BUT PRAGMATIQUE PREMIER EST DE S'EMPARER DU MONOPOLE DE L'AVENIR.

Or, il faut bien dire que les derniers présidents en date n'avaient guère été capables d'accomplir ces deux prouesses. Sans remonter trop loin, disons que Mitterrand n'était pas net, Chirac pas héroïque, Sarkozy pas sortable, Hollande pas dans son assiette. En conséquence, il semblait bien que seul le grand récit épico-historique gaullien eût pu réussir à faire croire en la réalité de ce double miracle. Jusqu'au moment où Emmanuel Macron, au général étonnement, vint.

Un populisme d'élite

L'exploit est considérable puisqu'il surgit dans une époque considérée comme réfractaire aux références organiques, aux valeurs stables, aux soumissions à l'autorité, aux adhésions idéologiques, aux croyances en l'avenir radieux. Il paraissait à ce point irréalisable que la plupart des commentaires à chaud insistèrent sur la baraka dont son auteur fut auréolé durant sa résistible

ascension. Mais la lecture de *Révolution*, opus dans lequel ont été rassemblés les principaux discours et documents de campagne de Macron, ainsi que les discours de victoire élaborés par celui-ci et son équipe de communication, atteste que la chance n'a été ni la raison principale ni le nerf de son succès.

Le macronisme marche au culot. Son but pragmatique premier est de s'emparer du monopole de l'avenir. Constituant le candidat en futur président dès ses premiers mots, les textes lui confèrent un statut d'expert dont la forte récurrence du verbe « savoir » est la trace. Il « sait » la logique qui préside aux passages de la société d'hier à la société de l'hyperconsommation, des marchés naguère circonscrits fonctionnant sur les principes classiques de l'offre et de la demande à des marchés synergiques multisectoriels fonctionnant sur la séduction et la spéculation, du capitalisme oligopolistique au capitalisme omnipolistique contemporain, etc. Sa carrière (conseiller auprès de la Banque Rothschild, ministre de l'Économie) et sa vie (formation, vie conjugale et familiale démontrant sa capacité à vaincre les obstacles) lui ont donné cette expertise qui lui permet, et à lui seulement, de prévoir les opportunités comme les dangers réels de l'avenir, étant entendu que, sans conteste, l'avenir est un et tout tracé. Super-Sujet détenteur « d'un projet, d'un récit, d'une vision », Macron incarne une nouveauté ductile à merci.

À la fois poétique et narratif, le coup de force consiste à nouer le neuf au plus ancien de manière à déchiqeter le récent. Dans les passages emportés que le tribun bien mis libère avec emphase et trémolos, le récent est désigné par « *les trente dernières années* », ce qui renvoie à peu près « à l'époque » de Mitterrand. Chez Macron comme chez Le Pen, elles sont associées au *topos* populiste de « la trahison des élites » : ces dernières ont failli, car elles n'ont pas fait ce qu'il fallait faire et ont placé la France dans la situation « précaire » où elle se trouve aujourd'hui. Si le *topos* est partagé par Macron et Le Pen, chacun ne le croit pas corrélé aux mêmes causes. Selon la championne de l'extrême-droite, les élites ont trahi les (vrais) Français en abandonnant le pays aux puissances étrangères, en « *se prosternant devant l'Europe* », en laissant entrer les (im)migrants dans le pays et en sacrifiant les valeurs identitaires françaises sur l'autel d'un multiculturalisme qui ne peut que virer au communautarisme avec « *toutes les conséquences que l'on sait* ». Dans la logique lepéniste, les élites corrompues ont été aveugles devant « *la grande transformation en cours* », laquelle est caractérisée par « *le réveil des peuples* » et l'émergence d'un populisme doué de « *raison* » qui lénifie le motif anxigène du



LA MONDIALISATION EST UN CHAMP DE BATAILLE, LE NUMÉRIQUE UNE GALAXIE À CONQUÉRIR, LA DÉMOCRATIE EST AU BOUT DU PROFIT.

« *grand remplacement* ». Dans la logique macroniste, les élites ont trahi soit par lâcheté, soit par incompetence, et le plus souvent par l'addition de l'une à l'autre. Elles ont été incapables de prendre les décisions qui s'imposaient devant « *la grande transformation du monde* », laquelle se résume en trois mots : mondialisation, numérique, démocratie. Souvent corrompues en plus d'être inaptes, elles ont commis « *des erreurs d'analyse* », montré leurs « *incompétences techniques* », sacrifié l'intérêt collectif à « *des arrière-pensées personnelles* ». Les deux formations discursives préconisent le même remède : il faut remettre le pays ravagé par les « *trente piteuses* » sur le droit chemin balisé par les véritables valeurs de « *la France Éternelle* ». À nouveau, elles se séparent sur le mode d'application de la pommade. Au lieu de redorer les valeurs réactionnaires et les réflexes identitaires traditionnels comme le veulent les frontistes, le macronisme insuffle dans la représentation désuète de « *la France Éternelle* » une charge d'énergie. La « *révolution démocratique* » qu'il promeut et, selon lui, réalise d'ores et déjà par le verbe, se soutient d'un rétablissement de la véritable Grande Histoire de la France Éternelle. Les écrivains cités au fil des discours (Gide, Cocteau) sont évoqués d'une manière qui rappelle les vieux manuels d'histoire littéraire nationale tel le Lagarde et Michard : ils sont donnés pour des compagnons de route du lecteur, inséparables pour la vie, et sont réunis autour d'un motif qui semblait définitivement enterré (du moins tout portait à le croire), celui du « *génie français* ». Eh bien, il est ressuscité d'entre les morts et, non content de reprendre du service, il donne l'alpha et l'oméga de la France Éternelle : « *Rien ne dit mieux le génie français que notre esprit de conquête*. » Il fallait y penser ! En une phrase, voici Astérix devenu César et Ribouldingue explorateur ! Au besoin, le discours fournit une liste de conquérants modèles : « *Clovis, Henri IV, Napoléon, Danton, Gambetta, de Gaulle, Jeanne d'Arc, les soldats de l'an II, les tirailleurs sénégalais, les Résistants* ». Immarcescible, impérissable,

imputrescible, génétique pour tout dire, si merveilleux et perpétuel qu'il illumine le ciel national dès toujours et pour les siècles des siècles, l'esprit de conquête est frère de « *la volonté* », âme du peuple français. Mais l'intérêt de cette scorie épique est sa reconversion. Le macronisme passe en effet sans coup férir de Bonaparte à Arcole au premier *french starter-upper* venu. La mondialisation est un champ de bataille, le numérique une galaxie à conquérir, la démocratie est au bout du profit.

En parfaite intelligence avec le scoutisme de l'expression « *En marche* », de tels mantras : « *ayez l'esprit de conquête* », « *faites preuve de volonté* », font du macronisme le « *parti du mouvement* » comme disaient jadis les publicistes sous la monarchie de Juillet. Par précaution et pour laisser le moins de prise possible, les textes assemblés dans *Révolution* développent une autre stratégie pragmatique. Ils empruntent, désactivent puis s'approprient tous les termes et toutes les expressions qui, dans l'imaginaire social, servent d'emblèmes et de signes de ralliement sur le plan sociopolitique. Un filet de pêche aux signifiants est lancé sur la toile et ramasse tout ce qui brille, recyclant une technique de marketing éprouvée. Un bref exemple suffira à indiquer comment cela fonctionne. Le mot « *licencier* » est associé au taux de chômage indécent du pays par diverses formations politiques. Compte tenu du passé de ministre de l'Économie du chef marcheur, il faut déminer la zone. Rien de plus facile, il suffit d'inverser les signes, ce à quoi s'attelle un paradoxe qui sera présenté comme le fleuron d'une « *pensée complexe* » : il faut « *licencier pour engager* ». C'est la quintessence même du syllogisme sophistique, dont Rabelais donna une version éloquente au chapitre XIII de son *Gargantua*. En mode pastiche, cela donne ceci : « *Il n'est point besoin engager sinon qu'il y ait grand profit ; or, grand profit ne peut être que si l'on a licencié ; donc, licencier doit avant que d'engager*. » Avec ce tour de passe-passe, le verbe « *licencier* » vient de devenir positif, ce qui est la trace de « *l'esprit de conquête* » (de parts de marché) précité. En d'autres lieux, M. Trump, avec ses « *You're fired* », a fait beaucoup pour cette mutation de sens. De semblables manipulations sémantiques animent une série d'évidences qui ont toutes pour effet, sous l'enseigne de « *la réforme* » ou de « *la révolution* » (l'une valant ici l'autre), de suggérer que, régénérée par le vecteur du génie national, l'histoire est proche de sa fin glorieuse. Le macronisme chantonne son refrain entre ces couplets : la Mondialisation, c'est la Liberté ; le Numérique, c'est la Démocratie ; l'Europe, c'est « *notre Protection* » (version adaptée du *care*) ; le Libre-échange, c'est le Droit ; la Langue, c'est Nous ; notre Génie, c'est Nos Conquêtes ; *ad libitum*.



Changer de terrain

Bien que sa portée soit beaucoup plus large et fondamentale, le dernier essai – « intempêtif » – de Gabriel Rockhill a pour effet collatéral de montrer combien le macronisme est parfaitement en phase avec le sens commun. Porté par une pensée épocale (sc. qui donne le présent comme inouï tant il atteindrait l'acmé d'une évolution téléologique), un « *imaginaire politico-historique* » a imposé « *depuis une trentaine d'années* » des mots, des valeurs, une vision du monde et de l'histoire. La borne des 30 ans n'est pas ici incarnée par Mitterrand, comme chez Macron, mais bien par Thatcher et l'émergence du néolibéralisme. Cet imaginaire politico-historique cultive un double paradoxe : d'une part il remplace l'histoire par l'actualité, ne concevant le passé (s'il l'aborde) que sous la forme d'un « passé-maintenant », autrement dit d'une ancienne actualité dépassée ; d'autre part il dévitalise tout débat politique en isolant le politique du social et des circonstances spatiotemporelles, de manière à le donner pour une longue évolution toujours prévisible menant à l'avènement d'un monde globalisé idéal. Il projette donc « *une seule image hégémonique du temps sur la totalité du monde* » en lui donnant la forme d'un « *seul présent qui serait [et sera] le même partout* ». Rockhill entreprend de faire la critique de cet imaginaire en privilégiant l'analyse de trois idéologèmes (sc. signes corrélés à des maximes données pour des évidences) : la mondialisation, la technologie, la démocratie. Par suite d'une essentialisation (ou d'une naturalisation) typique, la première est donnée pour l'avenir du genre humain, la seconde pour la panacée d'un nouvel et « véritable » égalitarisme, la troisième pour le but patent et « incontournable » de toute entreprise économique-politique, s'agirait-il d'une guerre comme celle menée naguère en Irak.

La « contre-histoire » que propose l'auteur de *Logique de l'histoire* (2010) porte quelque peu mal son nom. Il ne s'agit pas, en effet, de nier l'existence de phénomènes sociaux récents ou d'être bêtement *contre* ceux-ci par principe, ignorance ou aveuglement, mais bien de changer de terrain discursif et, pour ce faire, de passer au crible de l'examen le sens qui leur est donné par un « imaginaire » qui édicte et dicte un mode d'intelligibilité du monde tel qu'il va sous peine de disqualification ou de répression (*soft* ou violente selon les cas). Changer de terrain, dans le domaine des luttes idéologiques, c'est ce qu'il y a de plus difficile à faire, Rockhill ne l'ignore pas. Après avoir noté que l'hégémonie néolibérale récupère en mode « farce » les arcanes du marxisme vulgaire (motif de la fin de l'histoire, avènement d'une société mondiale consensuelle qui n'a plus besoin de politique, exaltation de la

centralisation, diktat de l'économie), il se donne un cadre épistémologique qui donne à penser l'imaginaire politique comme une entité plurielle (polémique, selon mes termes), variable, c'est-à-dire changeante selon l'histoire, selon l'espace et selon l'univers social environnant. Les idées, les valeurs, les visions du monde escortant les trois idéologèmes précités sont ainsi systématiquement rapportées à leur histoire sur une longue durée, à l'hétéronomie des lieux où elles essaient et aux pratiques sociales concrètes des individus dans tel ou tel état de société. Dans cette logique, il n'est pas question d'être *contre* la démocratie, mais de reconstituer l'histoire tourmentée et complexe du concept de démocratie (dont Rimbaud annonçait, dans une « illumination » célèbre, qu'il serait un jour « *au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires* »), de comprendre la façon dont il varie selon les aires géographiques prises en compte, d'évaluer le décalage qui peut se produire entre les intentions proclamées et les actions engagées (faut-il par exemple rappeler qu'Adolf Hitler fut élu démocratiquement en 1933 ?). Il en va de même pour la technologie et la mondialisation. *Contre-histoire du temps présent* fait fond d'un ensemble de travaux dispersés (rédigés par des penseurs comme William Blum, Kristin Ross, Pierre Rosanvallon, Michael Parenti, Sheldon Wolin, David Graeber, Bertlinda Laniel, etc.), ainsi que des récents mouvements sociopolitiques de contestation, qu'il relie, discute et met en perspective. Il leur donne ainsi une cohérence globale et poursuit vigoureusement un but critique particulièrement nécessaire : s'opposer à l'idée qu'il existerait un sens de l'histoire qui pointerait « *vers un avenir implacable* ». À cette *pars destruens* succédera une *pars construens*, visant quant à elle la proposition positive « *d'autres sens historiques* » que ceux qui nous instillent dans la dure-mère que tout ce qui arrive maintenant est le gage heureux d'un futur inévitable. ■

1 Il y a une part de vérité dans ce jugement par les auspices. Un alignement de faits improbables – déconfiture piteuse de Hollande, Valls envoyé valser, annihilation réciproque de Sarkozy et Juppé, renvoi croquignolesque de Fillon dans ses chaumières, oxydo-réduction pathétique du parti socialiste, pulvérisation joyeuse des écologistes, incompétence généreuse de la *leader* d'extrême-droite – eut effectivement quelque allure d'épiphanie burlesque et de « retour de l'île d'Elbe ».

2 La prose dit ici que les Français ont inventé les Lumières, là qu'ils ont découvert les continents... Elle oublie en revanche quelques épisodes dérisoires : Alésia, Roncevaux, L'Écluse, Crécy, Aboukir, Azincourt, Trafalgar, Waterloo, Diên Biên Phu, pour ne citer que les plus connus.

3 Ce concept n'est pas sans dette (avouée) à l'égard des travaux de Cornelius Castoriadis sur « l'imaginaire social ». Rockhill réduit cependant l'extensibilité de ce dernier concept et utilise indifféremment les expressions « imaginaire historique », « imaginaire politique » ou « imaginaire historico-politique ».



À L'ÉCOUTE D'UNE MODERNITÉ SONORE

Par Barnabé Wesley

UNE HISTOIRE DE LA MODERNITÉ SONORE

de Jonathan Sterne

Éditions La Découverte, 2015, 512 p.

ZERO K

de Don DeLillo

Éditions Actes Sud, 2017, 304 p.

Comme l'indique son titre, *Une histoire de la modernité sonore* retrace et interroge l'historicité culturelle et sociale de notre sensibilité sonore en régime moderne. Dans la lignée des *sound studies* et de l'histoire des sensibilités, l'essai de Jonathan Sterne est d'une érudition impressionnante et tient compte de l'abondante littérature en théories de l'audition ou du son. Sterne examine une grande variété de documents afin de mettre au jour les représentations et les questions qui configurent notre imaginaire sonore, dont il situe les origines dans la période victorienne tardive du Royaume-Uni et des États-Unis. Cette enquête historico-culturelle part du constat que toutes les technologies de reproduction sonore utilisent comme modèle la membrane tympanique de l'oreille humaine, et montre que la reproduction sonore résulte d'une démarche, elle-même problématique, entreprise par quelques « entendants » en vue de « résoudre » le problème culturel de la surdité.

Sterne révèle notamment la manière dont l'auscultation médicale a fait de la perception auditive un outil d'examen plus populaire, pendant un temps, que la perception visuelle. Il montre aussi comment elle a progressivement rationalisé l'écoute, grâce entre autres au stéthoscope de Laennec devenu le symbole de la profession médicale. Le chercheur retrace, à partir d'une abondante iconographie, l'émergence de la télégraphie sonore, de la téléphonie, de l'enregistrement sonore et de la radio afin de montrer comment l'écoute s'est métamorphosée pour devenir un symbole de la modernité (audition technicisée, espace acoustique privé, écoute individualisée, etc.). Il s'attaque alors aux origines sociales de la notion de « fidélité sonore » et interroge à nouveaux frais l'articulation concep-



tuelle entre l'original et la copie, ainsi que les conceptions « acousmatiques » de la reproduction sonore, c'est-à-dire les technologies qui séparent les sons de leur source. Le dernier chapitre de l'ouvrage, sans doute le plus captivant, étudie le potentiel archivistique de l'enregistrement sonore. Il révèle que la culture mortuaire de la fin du XIX^e siècle a façonné les conditions de possibilité de cette technologie. La musique « en



conserve » du compositeur John Philip Sousa, les enregistrements ethnographiques d'urgence qui tentent de préserver les traces de cultures moribondes, l'intérêt pour la « voix des morts » et la diffusion de celles-ci par le biais de phonographes lors des enterrements sont autant d'exemples qui étaient la thèse de Sterne selon laquelle « l'enregistrement sonore est le produit d'une culture qui a appris à conserver et à embaumer, à préserver les corps des défunts afin qu'ils puissent continuer à exercer une pression sociale après la vie ». En interrogeant la signification culturelle des « voix défuntes », l'ouvrage propose une histoire de la culture sonore qui dévoile comment la nôtre est intimement liée à une culture de la conservation, propre à la fin du XIX^e siècle, fascinée par l'espoir de préserver les voix des morts et habitée par un monstrueux désir d'immortalité.

Zero K, roman sonore

Cette question du son et de son rapport à la mort en régime moderne, *Zero K* la déplace dans une fiction sur la cryogénie, procédé de conservation à froid d'une personne récemment décédée dans l'espoir de la ressusciter un jour. « *Tout le monde veut posséder la fin du monde* », affirme Ross Lockhart, le père du personnage principal et narrateur du roman, Jeffrey Lockhart. Celui-ci est un chômeur trentenaire d'un genre un peu particulier puisqu'il est le fils d'un milliardaire ayant fondé un empire sur l'analyse de l'impact des catastrophes naturelles et du profit qu'elles génèrent. En réponse à la maladie de sa femme, Ross devient l'investisseur majoritaire de *The Convergence*, l'une de ces « initiatives » survivalistes de la Silicon Valley qui préparent les ultrariches au pire, dans ce cas-ci en tentant de préserver le corps décédé jusqu'à ce que la technologie permette de le ramener à la vie.

Si tout est question de sons, dans ce roman, c'est que paradoxalement le projet de *The Convergence* prend place dans un espace insonorisé truffé d'écrans télé qui diffusent des images de guerre muettes et habité par des savants qui rompent rarement le silence, où le narrateur ne peut qu'imaginer, derrière les vitres de la plateforme perdue au beau milieu du désert ouzbek, le chant du vent qui court sur les sables. Les sons que le roman laisse percer dans cet univers silencieux accentuent de manière critique l'étrangeté du projet futuriste qui y est abrité. Le *global english* qui y est parlé et la langue internationale que des philologues y mettent au point sont mis à mal par les accents qui démasquent l'origine des employés, à l'instar de ce moine à la voix étrange dont l'anglais présente « une intonation éventuellement façonnée par le temps, la tradition et d'autres langues ». La toponymie romanesque « babélise »

les lieux par l'intégration de termes ouzbeks, dont la plasticité sonore étrange affecte les titres des deux parties du livre (« Au temps de Tchelianinsk » et « Au temps de Kostiantynivka »). La langue modifie jusqu'à la saveur de la nourriture qu'elle nomme, plongeant la vie quotidienne des personnages dans une irréalité troublante. L'onomastique indique des filiations compromises – le père, né Nicholas Satterswaite, s'est renommé Ross Lockhart, patronyme qui laisse entendre « *lock the heart* » et qui lègue au fils, par son « côté carcéral », un refus de filiation qui le détermine à ne prendre aucune part au projet. Si les sons occupent ici un rôle capital, c'est aussi que l'intermède qui sépare les deux parties du roman réinvente la question de la vie après la mort, sous la forme d'une voix désincarnée, celle d'Artis Martineau, la femme de Ross qui, après sa cryogénéisation, interrompt la narration par un monologue intérieur des plus inquiétants. Tout comme les personnages larvaires de Beckett, Artis n'est plus qu'une voix en proie au doute et aspirant à un silence hors de portée. Errante dans un *hic et nunc* sans passé ni futur, cette voix sans corps est la proie de divagations dans lesquelles la conscience ne saisit plus d'autre réalité que celle des mots. La séparation de la voix de sa source et le rêve d'immortalité que Sterne décèle dans l'imaginaire sonore moderne prennent chez DeLillo la forme d'une voix *post mortem* désormais coupée de son propre corps.

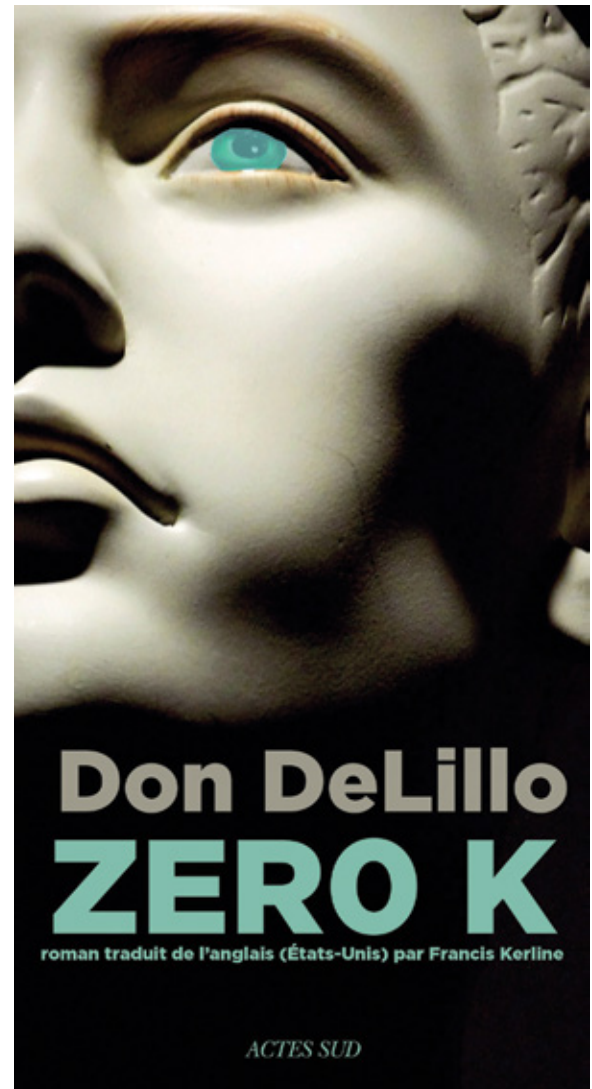
Au silence irréel de *The Convergence* la seconde partie du roman oppose les dissonances d'une trame sonore qui correspond à un désir de réel puisqu'elle met le roman à l'écoute de « *la rumeur du monde* » et du « *bruit océanique des gens qui viv[ent], pens[ent], parl[ent], par milliards, partout, attend[ent] des trains, part[ent] pour la guerre* ». *White Noise* (1985), traduit en français par *Bruits de fond*, pariait déjà sur le son pour dire le bruit de fond ordinaire d'une époque, que les romans de Don DeLillo érigent en indice de l'imaginaire social de l'Amérique, notamment au regard son rapport à la mort, à la catastrophe et à la fin du monde. Tout commence, dans *Zero K*, par une scène d'embouteillage à Manhattan. Le narrateur, monté à bord d'un taxi avec son amante, Emma, baisse la vitre afin d'écouter le concert de klaxons et constate : « *Nous [somm]es pris au piège de notre propre clameur obsessionnelle*. » Dans le tumulte contemporain, la fidélité, que Sterne identifie comme la notion centrale de la reproduction sonore, est réinventée dans une forme de réalisme sonore par lequel le roman enregistre le pouvoir de nuisance des téléphones intelligents et de la technologie environnante, la variété des langues qui se parlent dans la tour de Babel new-yorkaise, le flux logorrhéique de l'actualité ou la spirale vertigineuse d'un savoir virtuel dont l'invasion



conduit le fils d'Emma, Stak, à se radicaliser. Impossible d'appuyer sur « OFF » pour s'extraire du tohu-bohu urbain, comme s'y essaient les adultes dans le taxi. À l'instar de Stak, qui ferme les yeux pour faire du bruit du trafic « *un son à soi* », le roman réinvestit la subjectivité radicale du son pour son pouvoir de circuler et de reconstruire la ville d'un seul et même mouvement imaginaire, jusqu'à entendre à nouveau une voix humaine au milieu du tapage urbain. À travers les bruits de la ville surgit le désir de deux amants qui s'arrêtent pour écouter un « *faible brouhaha monotone et continu, inaudible d'abord puis envahissant* », qu'ils reconnaissent finalement comme la tonalité de leur propre désir : « *Je lui pris le bras, l'entraînai sous le porche d'un magasin au rideau baissé et nous nous empoignâmes, écrasés l'un contre l'autre, à deux doigts de baiser carrément.* »

L'ENREGISTREMENT SONORE EST LE PRODUIT D'UNE CULTURE QUI A APPRIS À CONSERVER ET À EMBAUMER, À PRÉSERVER LES CORPS DES DÉFUNTS AFIN QU'ILS PUISSENT CONTINUER À EXERCER UNE PRESSION SOCIALE APRÈS LA VIE.

Les sons, inscrits dans la matière scripturale du texte, forment une trame sonore déroutante sur laquelle le roman tisse sa propre réflexion métalinguistique. La plupart des personnages présentent des bizarreries psychologiques ou des incapacités linguistiques à partir desquelles s'élaborent une réflexion sur les limites du langage et sa capacité à dire le monde et le sujet. À l'école où travaille Emma, un enfant atteint d'infirmité motrice cérébrale est incapable de produire les mouvements musculaires qui lui permettraient d'articuler des mots. Enfant, le narrateur invente un jeu qui consiste à définir un mot sans feuilleter le dictionnaire, car la circularité définitoire des entrées renvoyant l'une à l'autre l'égare. Tout se passe comme si le langage lui-même induisait l'erreur de jugement, l'illusion du réel, les fanatismes de la radicalisation en ligne. La conclusion du roman nous ramène à l'image initiale du père qui explique que tout le monde veut posséder la fin du monde, assertion

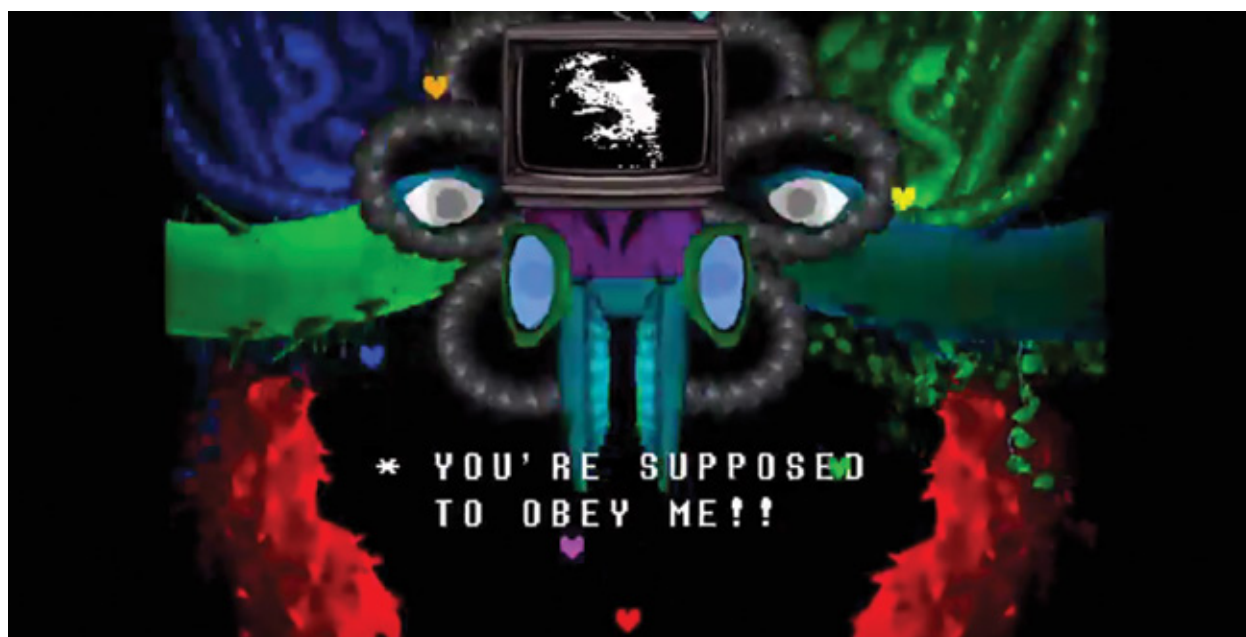


à laquelle le texte oppose une scène finale à la simplicité magnifique. À bord d'un bus, un enfant est émerveillé par le soleil rougeoyant qui se place entre deux rangées de gratte-ciel et aligne parfaitement ses rayons sur le quadrillage des rues : « *Le garçon sautillait au rythme de ses cris, qui étaient continus et euphoriques, pareils à des grognements prélinguistiques. [...] [C]es gémissements ébahis étaient bien plus adéquats que des mots.* » Du babil d'un enfant surgit l'étonnement et l'émotion esthétique où naissent l'art et la littérature, et ce babil finit par supplanter tous les chants du cygne du moment : « *Je suis retourné m'asseoir et regarder devant moi. Je n'avais pas besoin de la lumière du ciel. J'avais les cris étonnés du petit garçon.* » À la voix sans corps, au silence sans vie des programmes scientifiques qui rêvent d'immortalité, à la langue sans mémoire des idéologies libertaristes et aux chants du cygne d'un imaginaire de la fin omniprésent le roman donne forme de manière critique, et il invite à écouter les cris du désir, les bruits de la ville, le cri d'agonie des mortels, c'est-à-dire les sonorités dissonantes de notre propre existence. ■



LE *GLITCH* COMME MÉCANIQUE DE TERREUR

Par Frédéric Maheux



Francis Picabia écrivait que l'art « est le culte de l'erreur ». Cette déclaration est d'autant plus vraie lorsque le geste artistique est lié aux technologies, lorsqu'il explore les limites de ces dernières et les possibilités esthétiques du *glitch*, ces défaillances électroniques ou informatiques aléatoires, parfois indéterminées. C'est le cas de Nam June Paik, qui altérait l'image de télévisions cathodiques à l'aide d'aimants, de Throbbing Gristle et leurs expériences sonores par modification d'appareils électroniques ou de Joseph Nechvatal, qui depuis 1986 se sert de virus informatiques pour altérer le code source de fichiers d'images. La manifestation artistique du *glitch*, communément appelé *glitch art*, fait désormais partie de la culture populaire et a été récupérée notamment par Kanye West et A\$AP Mob dans leurs vidéoclips. C'est aussi un mouvement qui a trouvé sa voix par les médias sociaux : le groupe Facebook Glitch Artist Collective compte à lui seul environ 57 000 membres et le mot-clic #glitchart génère plus de 528 000 résultats sur Instagram.

Le *glitch*, aussi bien lorsqu'il est geste artistique qu'erreur, est intrinsèquement lié au jeu vidéo en tant que médium. À la fois artistique et industriel, objet culturel et objet de consommation, le jeu vidéo entretient un rapport unique avec le *glitch*. Si l'industrie de façon générale recrute des armées de testeurs pour détecter et supprimer les *glitches* dans les jeux, certains concepteurs les intègrent volontairement, particulièrement dans les jeux vidéo qui s'inscrivent dans la tradition de l'horreur. Le *glitch* est parfois utilisé en tant que mécanique de jeu (il sert ainsi à signaler la présence du Slenderman dans la série de jeux éponyme) ou moyen de produire un effet de surprise (pensons aux hallucinations qui surviennent lorsque le joueur perd ses points de santé mentale, dans *Eternal Darkness*, 2002). Il peut aussi simplement servir de ligne esthétique pour générer l'immersion du joueur (c'est le cas dans le jeu d'horreur *cyberpunk* polonais *Observer*, 2007). Certains jeux vont plus loin dans l'intégration du *glitch* dans le contexte de l'horreur. Ces jeux font



partie d'un sous-genre que Michael Lutz, auteur du jeu textuel *The Uncle Who Works for Nintendo* (2014), nomme « *glitch horror* ». Il s'agit d'un terme nouveau qui trouve de plus en plus d'écho dans les communautés de joueurs et chez les chercheurs (Eben Holmes, entre autres, aborde le sujet dans *Strange Reality : On Glitches and Uncanny Play*, 2010), mais dont les caractéristiques propres restent à baliser. Certains jeux permettent cependant, par leurs similitudes, d'amorcer une classification. Considérons deux d'entre eux : *Undertale* (2015) et *Pony Island* (2016).

Undertale est la création d'une seule personne : Toby Fox. Sans se réclamer du genre de l'horreur, le jeu présente certains segments qui sont absolument anxiogènes et génèrent un sentiment de malaise. Le joueur y incarne un enfant égaré dans un monde peuplé de monstres davantage affectés de problèmes de confiance en soi que de pulsions anthropophages. Le support visuel et la jouabilité, qui paraissent simples au premier abord, dissimulent des mécaniques morales complexes : le joueur peut tuer, mais il peut aussi éviter les confrontations et « reconforter » les créatures. Mignon au départ, *Undertale* prend une tournure macabre lorsqu'il est révélé que Flowey, une fleur d'apparence amicale, est en réalité une entité sadique et cruelle. Elle s'avère d'ailleurs si cruelle que son influence dépasse le cadre du jeu et affecte ses fichiers de sauvegarde. Ses interventions forcent la fermeture du logiciel, en corrompent l'interface et mènent la partie, lorsqu'elle est rechargée, vers un combat final dont l'esthétique jure avec le reste du jeu : le minimalisme auquel le joueur avait été habitué est remplacé par une saturation sensorielle intégrant des formes 3D et un visage humain déformé par des *glitches* visuels. Ces changements sont abrupts et surviennent sans avertissement, ce qui ne manque pas de causer surprise et étonnement. L'expérience dépasse le cadre du logiciel et exige une interaction à même le système d'exploitation (ouvrir à nouveau le programme et relancer la partie). Toby Fox propose un jeu particulier et séduisant par son humour décalé qui vire au cauchemar, un jeu dont la sauvegarde et le chargement de partie participent à l'univers.

Sous le prétexte fallacieux d'un jeu pour enfants, *Pony Island*, création de Daniel Mullins, multiplie les mécaniques (puzzle, jeu de rôle, *shoot em'up* horizontal). Dès les premiers moments du jeu, il apparaît qu'il y a anguille sous roche, ou enfer sur terre. Plusieurs *glitches* visuels affectent le jeu, tant et si bien que le tout semble corrompu par un virus de l'ère DOS. Des *glitches* révèlent que l'esthétique, enfantine au départ, est investie de symboles occultes et sataniques. C'est que *Pony Island* est un lieu de supplices programmé par le

Diabole lui-même. Afin de fuir cet enfer ludique, le joueur doit trouver, dans le système d'exploitation, des failles qui lui permettront de tricher lors des niveaux impossibles à réussir préparés par l'ange déchu, qui menace continuellement le joueur des pires tourments s'il ne respecte pas les règles fixées.

Un moment particulièrement mémorable de ce jeu est celui du duel avec le fichier *Asmodeus.exe*, qui met le joueur au défi de garder son regard fixé sur lui. À un certain moment de ce duel en apparence simple, *Asmodeus.exe* intime au joueur d'écrire la première phrase dégoûtante qui lui vient à l'esprit. Cette séquence étant particulièrement lente et pénible, jouant sur la durée et l'impatience, elle inspire évidemment des idées vulgaires. Peu de temps après que le joueur ait rédigé la phrase demandée, une notification de la plateforme Steam (plateforme de distribution de contenu en ligne qui est devenue une communauté incontournable pour les joueurs et les développeurs ; c'est sur cette plateforme qu'est distribué *Pony Island*) apparaît, envoyée de la part d'une personne choisie au hasard dans la liste de contacts du joueur. Cette notification reprend la phrase écrite par le joueur en y ajoutant un point d'interrogation, et la fait suivre de plusieurs questions (« *Did someone hack you ?* »). Si le joueur change d'écran pour déterminer la réalité du message, la partie est perdue, car il n'a pas gardé son attention sur l'icône d'*Asmodeus.exe*. *Pony Island* brise ainsi le quatrième mur en dépassant le cadre du jeu et en intégrant la messagerie de la plateforme de distribution (le joueur doit être connecté à Steam pour profiter des jeux achetés à partir de ce service) dans l'expérience en simulant un piratage de son compte.

Il y a un plaisir double à progresser dans *Pony Island*. D'abord, celui de découvrir comment les corruptions que nous produisons affectent l'interface et nous permettent de dominer des défis initialement injustes. Le joueur est ainsi invité, dans la phase RPG du jeu, à répéter une certaine séquence afin d'accumuler des points d'expérience (*grinder*, dans le jargon du jeu vidéo) nécessaires pour progresser. Le joueur peut « pirater » le jeu ou encore investir deux heures à répéter les mêmes actions monotones. Ensuite, le plaisir du choc sensoriel causé par les transitions brutales du jeu lorsqu'il nous transporte d'un environnement à un autre - c'est le cas notamment lors des confrontations avec les démons (qui servent ici de protocole de sécurité) ou en présence de certains ennemis (Jésus, ni plus ni moins, qui, une fois abattu, génère un message d'erreur strident). Le décalage entre l'approche « enfantine » du départ et l'iconographie démoniaque ne cesse de surprendre et crée une ambiance à la fois comique et terrifiante.



Nous pouvons déjà délimiter certains traits communs entre Undertale et Pony Island. D'abord, il s'agit de jeux conçus principalement par une seule personne, prête à effectuer des choix conceptuels risqués et singuliers. L'esthétique rétro y est prépondérante et elle intègre une interface qui semble adaptée aux enfants. Cet aspect « enfantin » est perverti par des éléments imprévisibles et horrifiants, voire transgressifs (surtout dans Pony Island). Les deux jeux brisent le quatrième mur et vont au-delà du cadre du jeu pour susciter surprise et peur chez le joueur. Le *glitch* est non seulement utilisé à des fins esthétiques, mais il est intimement lié aux mécaniques de jeu. Finalement, l'horreur y est « méta », en ce qu'elle naît d'une proposition selon laquelle le jeu serait lui-même possédé. Deux autres jeux récents incitent aussi le joueur à manipuler et à explorer les fichiers sources qui se cachent derrière l'expérience vidéoludique : Essence.exe (2017), un détournement macabre du célèbre Super Mario Bros ; et Doki Doki Literature Club ! (2017), dont le récit est inspiré des romans graphiques interactifs très populaires au Japon, et qui, sous le couvert d'un innocent jeu romantique, cache une expérience angoissante marquée par le suicide, l'automutilation et le désespoir.

C'est ce rapport à l'enfance et à la nostalgie qui rend le courant du *glitch horror* intéressant. La « génération Nintendo » de 1985 - ainsi définie en raison du marketing extrêmement agressif de la Nintendo Entertainment System et de la pénétration effarante de la console dans les foyers - et celle qui a participé au regain de popularité pour le jeu sur ordinateur domestique (grâce à Doom et Myst) ne peuvent qu'être interpellées par ce qu'Emily E. Crawford, dans « Glitch Horror : BEN Drowned and the Fallibility of Technology in Game Fan Fiction » (2017), nomme « l'anxiété autour de la faillibilité technologique ». Les gens de ces générations, aujourd'hui adultes, jouent encore en grande partie, mais il ne faut pas oublier que ce sont aussi eux qui conçoivent à leur tour des jeux. Ces concepteurs s'inspirent de leurs souvenirs : l'action de souffler dans une cartouche NES en espérant que le jeu fonctionne et qu'il n'offre pas une interface visuelle déformée et des sons stridents, ou le fameux « *blue screen of death* » de Windows. En somme, ces moments où le plaisir de jouer se transformait en inquiétude. Nos premières expériences de peur ou d'anxiété vidéoludique (et face à la technologie en général) provenaient de *glitches*, et non pas de mécaniques conçues pour être terrifiantes. Ces jeux font du *glitch* une mécanique ludique, la recadrant comme manifestation d'une présence paranormale, d'une

possession. Nous ne pouvons, comme c'est souvent le cas lorsqu'il est question d'horreur et de fantastique, éviter le célèbre *Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté de Freud. C'est ce « quelque chose de familier » augmenté par l'étrange, ici le *glitch*, qui détourne et corrompt nos souvenirs et expériences de jeu.

Le phénomène du *glitch horror* dans le jeu vidéo ne se limite pas au jeu en soi ; il atteint la métahorreur et les nouvelles formes d'expression créées par le web. Des ARG (*alternate reality game*) et des *creepypastas* (l'équivalent, sur le web, des légendes urbaines, dont fait partie le célèbre Slenderman) utilisent le *glitch* vidéoludique comme pierre angulaire de leurs récits. C'est le cas de *BEN Drowned*, une fiction multimédia collaborative (au récit initial se sont ajoutés plusieurs vidéos, illustrations, témoignages fictifs, etc.) à propos d'une cartouche hantée de The Legend of Zelda : Majora's Mask (2000). Plus récemment, nous trouvons une ARG dont l'origine et le sens défient l'entendement des membres les plus assidus de Reddit : Petscop, une chaîne YouTube à propos d'un jeu de PSX oublié. Structurées et narrées à la manière Let's Play (un journal vidéo diffusé en ligne qui présente des joueurs en action, parfois commentant pour partager leurs impressions), les quelques vidéos déjà diffusées (on en dénombrait dix en date du 13 juin 2017) exposent un « jeu » incomplet et parsemé de *glitches* qui, finalement, semble plutôt la manifestation d'une entité paranormale.

Le *glitch* dans le jeu vidéo n'est pas qu'une erreur indésirable, il est aussi une figure esthétique qui est récupérée de façon volontaire par les créateurs. Undertale et Pony Island manipulent les attentes du joueur envers le dispositif, utilisant les erreurs techniques comme moyens d'effrayer. La menace envers le joueur ne provient plus des monstres et autres créatures qui l'attendent, mais du logiciel. Le *glitch* permet à ces créateurs d'offrir une critique de l'industrie du jeu vidéo, tant celle qui a marqué leur enfance que celle d'aujourd'hui, en exposant les mécaniques et la fragilité technique derrière la force d'immersion de ces univers virtuels. Dans un même mouvement, ces jeux inspirent une réflexion sur l'attachement que nous avons pour ces mondes artificiels. Chaque période du jeu vidéo a ses *glitches* propres, et aussi longtemps qu'il y aura des jeux vidéo il y aura des *glitches*. Dans ce contexte, le genre du *glitch horror* est appelé à évoluer et à suivre les nouveaux potentiels d'erreurs que certains créateurs plus expérimentaux chercheront à exploiter. ■



l'aa... tout
doux...



BIENNALE STÉRILISÉE

Par Emmanuel Grynszpan

CLOUDS FORESTS

Septième Biennale internationale
d'art contemporain de Moscou *

NOUVELLE ALPHABÉTISATION

Quatrième Biennale industrielle
d'art contemporain de l'Oural *

Nuages et forêts. Quoi de mieux pour dissimuler les thèmes qui sont dérangeants aux yeux du public et des officiels russes ? *Clouds Forests*, c'est le titre concocté pour la Septième Biennale de Moscou par la commissaire de son projet principal, Yuko Hasegawa. Arbres et nuages figurent littéralement dans beaucoup d'œuvres (majoritairement des peintures et des installations vidéo). Le cosmos, la nature, les paysages et l'écologie complètent le tableau. Hasegawa a exécuté son projet à la lettre, donnant une tonalité très méditative à cette exposition d'environ 250 œuvres qu'aucune performance ne vient électriser. On regrette de ne pas y trouver d'œuvres qui viendraient bousculer ce qui apparaît rapidement comme un catalogue choisi pour effleurer le plus superficiellement possible les problématiques sociopolitiques actuelles. Les « racines » s'enfoncent dans des magasins de souvenirs plutôt que dans le passé volcanique de la Russie.

L'ASPECT LE PLUS DÉRANGEANT DES RAPPORTS ENTRE LES INSTITUTIONS RUSSES ET L'ART CONTEMPORAIN : LE CONTRÔLE, SANS CESSER RENFORCÉ, DE L'ÉTAT SUR LA CRÉATION.

Connue pour sa propension à ne pas faire de vagues, la commissaire principale du Musée d'art contemporain de Tokyo a abordé le « cas russe » avec des gants blancs. La situation était tendue. Après le désastre de la sixième édition – sous-financée,

bâclée et repoussée loin du centre-ville –, la direction de la Biennale de Moscou a changé de mains. La structure étatique est passée sous la gouverne de protecteurs privés, principalement issus de la Galerie Triumph, en gardant toutefois l'espoir de revenir sous la tutelle de l'État, qui n'y a finalement pas investi un kopeck.

La Biennale a donné son coup d'envoi le 19 septembre 2017 dans l'enceinte du monstrueux parallélépipède de la Nouvelle Galerie Tretiakov, où elle jouxte une étonnante collection d'immenses toiles en hommage au camarade Staline, réalisées dans le plus pur style réaliste socialiste. Fébrilement courtisé par la direction de l'événement, le ministre de la Culture, Vladimir Medinsky, notoirement hostile à l'art contemporain, a ignoré le vernissage. La présence de M. Medinsky, qui n'a visité que la cinquième édition, en 2013 – et en a dit le plus grand mal –, aurait levé le doute sur la pérennité de la Biennale de Moscou. Le ministre a plutôt préservé sa bonne humeur pour l'inauguration, le lendemain, d'une énorme statue de Mikhaïl Kalachnikov brandissant le fusil portant son nom. « *La Kalachnikov, c'est notre marque culturelle russe* », a-t-il déclaré à cette occasion.

Dûment avertie de l'ambiance locale, Yuko Hasegawa a jugé stratégique de faire appel à des noms ronflants : la chanteuse islandaise Björk, ainsi que les vedettes américaine et danoise Matthew Barney et Olafur Eliasson. Aucune des trois personnalités ne s'est déplacée pour le vernissage. Les six compositions *Björk Digital* présentées offrent une expérience visuellement spectaculaire, mais au thème convenu consistant à dénoncer la tendance à sacrifier la vie réelle au profit d'un monde virtuel stérile. Ni les quatre plaques cuivrées de Barney évoquant le cosmos ni les cercles de lumière d'Eliasson ne figurent parmi les œuvres marquantes des deux artistes.





L'usine et le fleuve II, 2016, Gauri Gill & Rajesh Vangad India-Gauri Gill & Rajesh Vangad

On a apparemment soufflé à la commissaire japonaise d'inviter le sculpteur bouriate Dashi Namdakov, dont la principale qualité est d'avoir tapé dans l'œil de Vladimir Poutine avec ses sculptures archaïques en mode réalité virtuelle. Or, la technologie se limite ici à un effet gadget : une fois le masque virtuel enfilé, Namdakov nous donne à voir un totem à la taille décuplée, juché sur une falaise dominant le lac Baïkal. Par ailleurs, plusieurs célébrités russes du showbiz, comme la danseuse sur glace Tatiana Navka, épouse du porte-parole du Kremlin, animent de leur voix un programme éducationnel pour le jeune public.

Ces manœuvres démagogiques n'ont pas suffi pour attirer les foules. Un succès commercial aurait donné des arguments à la directrice de la Biennale, Youlia Mouzykantskaïa, dans ses difficiles tractations avec le ministère de la Culture. L'effet Björk-célébrités russes a finalement dévalué la manifestation aux yeux des amateurs d'art contemporain. « *C'est la pire édition de la Biennale de Moscou* », déplore Andreï Erofeïev, président de la section russe de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et membre du Conseil des experts de la Biennale. « *Le format de la biennale n'est pas respecté : il s'agit d'une exposition hors contexte, et non pas d'un dialogue des artistes avec le pays, l'espace et la situation où se déroule la biennale. Dans une biennale réussie, les liens noués entre les artistes comptent*

d'avantage que les œuvres elles-mêmes. Au lieu de cela, la commissaire nous offre de jolies œuvres, de beaux rêves, mais aucun thème brûlant ni actuel. Cette exposition aurait pu se dérouler n'importe où ailleurs », poursuit Erofeïev.

En discutant avec eux, nous avons pu constater que la plupart des artistes étaient exténués et frustrés le jour du vernissage à cause du manque de préparation et de professionnalisme des organisateurs. Laissant de côté le dialogue, ils étaient tous pressés de partir dès le lendemain. Plusieurs artistes nous ont aussi confié que la commissaire leur avait commandé des œuvres déjà achevées ou similaires à celles qu'elle avait déjà pu voir afin de limiter les chances d'être confrontée à des surprises ou des improvisations. À la décharge de la commissaire, les délais qui lui ont été imposés étaient particulièrement courts : à peine six mois ont séparé sa nomination du début de la Biennale, une précipitation résultant du grave déficit de financement de l'événement et du changement complet de sa direction l'année dernière.

L'un des aspects les plus singuliers de l'exposition est le peu de cas qui y est fait des artistes russes. Aucun grand nom n'y est présent, hormis le duo Vinogradov-Dubossarsky, représenté par une peinture datée de 2003 montrant la tendre étreinte de deux faons. Si ce n'est pas une grande œuvre, elle est représentative des critères de sélection de la



commissaire. Yuko Hasegawa n'a jamais caché son manque de connaissance de la scène artistique russe. Andreï Erofeïev et ses collègues critiques d'art ont mis leur expertise à son service en lui présentant une sélection de plasticiens russes de premier plan. Mais la commissaire n'en a pas tenu compte. « Elle n'a pas retenu un seul des 30 noms que nous lui proposons », continue de s'étonner Erofeïev. « Dans le refus de contacter ces artistes, je vois une réticence délibérée à entrer dans la problématique actuelle de la scène russe. En entrant, elle devait prendre une certaine position, ce qu'elle a refusé. C'est une forme d'autocensure », juge-t-il.

LE PATRIARCHE KIRILL DE L'ÉGLISE ORTHODOXE DE MOSCOU : « BEAUCOUP D'ŒUVRES DE LA CULTURE CONTEMPORAINE TRANSFORMENT L'HOMME EN BÊTE SAUVAGE ».

Le critique d'art met ainsi le doigt sur l'aspect le plus dérangeant des rapports entre les institutions russes et l'art contemporain : le contrôle, sans cesse renforcé, de l'État sur la création. Erofeïev est bien placé pour en parler : il a échappé de peu à la prison après qu'une exposition dont il était l'un des commissaires a été détruite en 2003 par des orthodoxes fanatiques. La justice russe a pris fait et cause pour ces derniers. En 2007, Erofeïev a été scandaleusement licencié de la Galerie Tretyakov en raison d'une exposition baptisée *Art interdit*. Ces épisodes ont été suivis de violentes manifestations de la part de cosaques, miliciens et autres extrémistes ultraconservateurs devant des institutions culturelles, jusqu'à la nomination du ministre de la Culture Vladimir Medinsky, en 2012, qui consacrait la victoire des ennemis de l'art contemporain. Désormais, commissaires et directeurs d'institutions culturelles savent à quoi s'en tenir. Nul besoin de former un comité de censure, comme à l'époque soviétique. La censure s'exerce, par le haut, à travers les financements et les nominations ; par le bas, à travers les « groupes de citoyens outragés » encouragés par l'État. Cette

dernière tactique a pour avantage de permettre aux officiels de se dégager de toute responsabilité dans une répression pourtant sciemment orchestrée au sommet de l'État.

L'intimidation fonctionne à plein régime et se convertit en autocensure à tous les niveaux, des directeurs de musées jusqu'aux artistes. Pour le pouvoir, l'autocensure est jugée bien plus efficace, et moins coûteuse en termes d'image. « L'autocensure a toujours existé chez les artistes russes, mais elle s'accroît actuellement », déplore Leonid Bajanov, commissaire d'exposition et spécialiste de l'art contemporain. « C'est comme une émigration intérieure. D'autres choisissent de fuir : il y a une très forte émigration des artistes russes aujourd'hui, comme dans les années 1970. Et cela, en dépit du fait que plus personne ne s' imagine que l'Ouest est un paradis. » Bajanov note que, de nos jours, l'autocensure s'exerce principalement chez les commissaires d'exposition. Car, côté réputation, virer un commissaire n'expose pas au même risque que censurer directement une œuvre d'art.

Cachez ce sein...

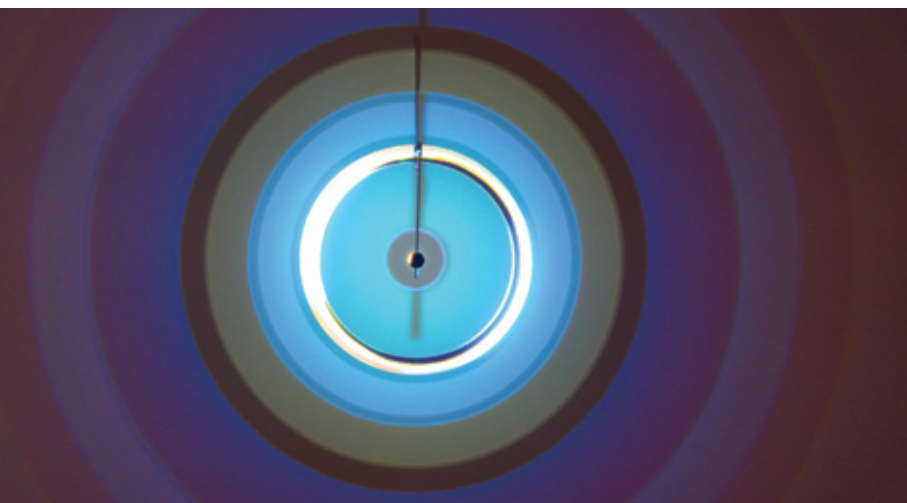
Mais quels sont les tabous imposés à la création contemporaine ? Au premier rang : la religion. Le patriarche de l'Église orthodoxe de Moscou a plus d'une fois encouragé les artistes à l'autocensure « pour ne pas froisser les croyants ». Avec la bénédiction du haut-clergé orthodoxe, une loi punissant le blasphème et ciblant directement les artistes a été adoptée en 2012, permettant d'incarcérer les Pussy Riot pour une période de deux ans. « Beaucoup d'œuvres de la culture contemporaine transforment l'homme en bête sauvage », déclarait le patriarche Kirill en 2014. Sous un angle plus populiste, il raille aussi « les promoteurs de l'art moderne ou expérimental qui voudraient nous faire croire que quiconque ne comprend pas ce genre est un ignare ».

La sexualité sous toutes ses formes, mais plus particulièrement l'homosexualité, est devenue un thème tabou en 2012 lorsqu'une loi punissant tout « prosélytisme » a été adoptée. Toute évocation des épisodes dramatiques de l'histoire russe (et ils sont innombrables) déviant de la ligne officielle déclenche des réactions violentes. La galerie S.art a été saccagée par la police en mai 2015 en raison d'une exposition de Piotr Vois et d'Oleg Basov railant le chauvinisme historique. Toute critique des autorités russes, même voilée, est bannie. Erofeïev ajoute que « le rire, la satire, l'absurde sont exclus, car les officiels détestent tout ce qui est libertaire ».



Et, de fait, ces cinq thèmes sont totalement absents de la Septième Biennale de Moscou, alors que leur présence était encore perceptible lors des deux éditions précédentes. En tant qu'hôtesse de la Biennale, la directrice de la Galerie Tretiakov, Zelfira Tregoulova, a prononcé une phrase très révélatrice lors du vernissage, se félicitant que « *cette Biennale soit consacrée à l'art contemporain, et non pas à l'illustration artistique d'idées politiques ou sociales quelconques* ».

« *L'objectif de cette Biennale était d'en faire un événement parfaitement apolitique et confortable pour les autorités* », juge Masha Kravtsova, rédactrice en chef d'artguide.com et critique d'art très influente. « *Il s'agit principalement d'art de salon purement décoratif. L'un des thèmes majeurs annoncés par la commissaire est l'environnement. Pourtant, nulle part nous n'observons la catastrophe écologique qui se prépare. Ou bien les allusions sont si faibles et voilées qu'elles ne sont pas perceptibles. C'est trop poétique et salonard, ce n'est pas l'esprit d'une Biennale* », tranche Kravtsova.



Installation, 2017, Olafur Eliasson

Contrepoids

Contrebalançant la décadence de la capitale, une autre biennale russe émerge : celle d'Ekaterinbourg. La Quatrième Biennale industrielle de l'Oural serait devenue, selon Masha Kravtsova, « *la principale biennale du pays* » grâce, justement, à une plus grande liberté de ton et à un véritable ancrage local. Pour sa quatrième édition, intitulée *Nouvelle alphabétisation* (prise au sens large d'instruction), la manifestation occupe une immense usine d'équipement de mesure militaire désaffectée située en plein centre-ville d'Ekaterinbourg. Son commissaire est le portugais João Ribas, directeur adjoint du Musée d'art contemporain de Porto.

Il s'agit d'une remarquable réflexion multidimensionnelle sur l'industrie en tant que vecteur de révolution, de dépassement de soi-même et d'exploration sensorielle. Une centaine d'artistes occupent le bâtiment avec des installations parfois ambitieuses (cuivre chantant de Rudy Decelière), parfois cocasses (jeux de mots de Babi Badalov) ou provocatrices (pornographie japonaise d'Éric Baudelaire), voire dramatiques (migrants noyés de Forensic Oceanography). *About the Heaviest Wave*, du Suisse Rudy Decelière, fait chanter en chœur des dizaines de plaques de cuivre en forme d'ondes, suspendues au plafond par des fils de cuivre. L'installation sonore a été imaginée à l'impressionnante fonderie de cuivre de Kychtym. La vibration du métal continue de hanter l'esprit longtemps après que nous ayons quitté les lieux.

La distance séparant Ekaterinbourg de Moscou donne sans doute aux organisateurs une plus grande liberté d'expression. Classée « 18+ », une section de l'exposition principale explore des thèmes rarement abordés, voire tabous, au pays, comme la sexualité, la grossièreté ou l'horreur. Une installation du Français Éric Baudelaire joue avec la découverte cocasse de pornographie japonaise. À travers la projection *Le bateau abandonné à la mort*, les Britanniques de Forensic Oceanography, quant à eux, retracent avec une précision clinique le sort tragique d'une embarcation de 69 réfugiés ayant chaviré au large de la Libye sous l'œil perçant des satellites militaires occidentaux.

L'artiste Babi Badalov est né en Azerbaïdjan et a longtemps été proche de la scène pétersbourgeoise. Il vit maintenant en France, où il a reçu l'asile politique. Badalov se fait remarquer avec son installation *RainCarNation* : deux murs recouverts de lapsus et de jeux de mots stylisés faussement naïfs, formés à partir de collisions entre les trois langues étrangères parlées par l'artiste (russe, français et anglais). L'œuvre n'a aucun rapport avec l'industrie, mais elle correspond pleinement au thème de la nouvelle alphabétisation. Souvent humoristiques, les lapsus évoquent des sujets brûlants : *political prisoners/poetical prisoners, playing machine/praying machine, manipulation/womanipulation*, etc. Un observateur attentif remarquera que Badalov transgresse quelques tabous russes (homosexualité, athéisme, sort des Tatars de Crimée). Il se permet même d'égratigner le culte du chef en citant la phrase consacrée des idéologues du régime : « *Qui, sinon Poutine ?* » Badalov répond, l'air de rien, par le logo de la marque Puma, qui peut aussi se lire « *Putá* » en russe. Impensable actuellement dans une manifestation moscovite.



À Ekaterinbourg, les principes fondamentaux du concept de biennale sont respectés : toutes les œuvres ont été créées *in situ*, en rapport avec le lieu et le thème, et dans un climat d'échange. « *Alisa Prudnikova [la directrice de la Biennale] connaît et comprend les artistes, elle se rend dans les ateliers, discute, s'implique personnellement* », note Kravtsova.

Nouvelle alphabétisation s'intéresse à la quatrième révolution industrielle, nous explique Prudnikova. « *Tout, à Ekaterinbourg et dans l'Oural, tourne autour de l'industrie. C'est notre passé, notre présent et notre avenir.* » En s'associant avec des grands groupes industriels locaux, elle est peu à peu parvenue à surmonter la méfiance des décideurs politiques et a convaincu ceux-ci des bénéfices que l'image de la région tire de la Biennale. « *Il faudrait être aveugle pour ne pas voir la résonance. Nous créons un dialogue entre*

l'Oural et le reste du monde, entre le centre et la périphérie », poursuit-elle. Au risque de sacrifier un peu de liberté d'expression : il ne se trouve pas une œuvre, dans cette Biennale, pour évoquer les dégâts de la pollution industrielle. Pour le reste, les tabous moscovites y sont inexistantes. Un signe « 18+ » prévient les visiteurs susceptibles qu'une zone de l'exposition explore des thèmes délicats. « *Je ne peux pas dire qu'il n'y a pas d'autocensure, admet Prudnikova. Elle existe en moi, j'en suis consciente, mais je la combats avec détermination. C'est la pire chose qui puisse exister pour une institution culturelle. Il ne doit pas exister de thèmes tabous dans l'art contemporain.* » ■

* *CLOUDS FORESTS*. Septième Biennale internationale d'art contemporain de Moscou. Présentée dans la Nouvelle Galerie Tretiakov, à Moscou, du 19 septembre 2017 au 18 janvier 2018.

* *NOUVELLE ALPHABÉTISATION*. Quatrième Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural. Présentée à Ekaterinbourg, du 14 septembre au 12 novembre 2017.

Faons, 2003, Vinogradov & Dubosarsky



L'ADIEU À LA CIVILISATION

Par Christian Guay-Poliquin

DANS LA FORÊT

de Jean Hegland

Éditions Gallmeister, 2017, 304 p.



Saint-Malo, mai 2017. Le festival littéraire Étonnants Voyageurs réunit plus de 200 auteurs venus des quatre coins de ce qu'on appelle la « francophonie ». Je fais partie du lot afin de parler de littérature québécoise, des rudesses de l'hiver et de pannes d'électricité. En consultant la programmation du festival, je constate qu'un nom revient aux trois tables rondes auxquelles je dois participer. Jean Hegland. Hum, connais pas.

Trois tables rondes, trois thématiques : la survie, le huis clos, la fin du monde. Jean Hegland et moi nous retrouvons donc à chacune de ces activités. Chaque fois, on l'interroge sur son premier roman publié aux États-Unis en 1996, qui, après une longue hibernation, vient tout juste d'être traduit en français aux éditions Gallmeister. Je comprends

graduellement qu'il y est question d'une panne d'électricité mystérieuse aux allures de fin du monde et de deux personnages contraints de s'entraider pour survivre dans une maison reculée, aux abords de la forêt. Petit vertige. Petit vertige qui cède rapidement la place à la fascination. Les idées, faut-il admettre, n'appartiennent à personne, sinon à l'époque qu'elles traversent. Conséquemment, l'originalité est moins une affaire d'agencement thématique que de traitement narratif. « *On ne réinvente jamais la fin de monde*, expliquait d'ailleurs Jean Hegland, *seulement, peut-être, les façons de la dire. Avec Dans la forêt, je ne voulais justement pas raconter l'histoire d'hommes contre la nature, mais plutôt celle de femmes avec la nature.* »

Intrigué par cette proposition à la fois simple et forte, j'ai ouvert le roman, pour le terminer quelques jours plus tard, le souffle court et les yeux grands, éblouis par son architecture complexe et fluide, par ses profondeurs sociales, intimes, géographiques, et bien sûr par la douceur âpre de la survie, de l'abandon, de la forêt.

*

Quelque part dans les forêts du nord de la Californie, deux sœurs au sortir de l'adolescence continuent à vivre dans la maison familiale après la mort de leurs parents. L'électricité manque depuis des mois. On devine que le monde entier, à l'instar du village voisin, n'a plus le même visage. Tout a vacillé. Les épiceries, les quincailleries, les magasins ont été vidés. Certains ont fui vers l'est du pays, d'autres sont tombés malades, et les portes restent barrées à double tour. Aucun avion, bien entendu, ne traverse le ciel. Les deux sœurs sont ainsi forcées d'abandonner progressivement leur espoir d'un retour à la normale, en même temps que leurs ambitions professionnelles. Leurs vies se résument désormais aux gestes du quotidien : entretenir le jardin, faire sécher les tomates, tamiser la farine pour en retirer les mites, nourrir le feu... Autour de cette maison qui ressemble plutôt à une île déserte, la forêt les protège tout en les retenant



prisonnières. Partagées entre une résistance obstinée et un certain enchantement de ce nouvel ordre des choses, les deux sœurs questionnent la réalité sociale qui jalonnait auparavant leur existence et découvrent peu à peu une nouvelle manière d'être au monde : la leur.

On connaît de longue date les principaux tropes des fictions apocalyptiques ou postapocalyptiques : désintégration des pouvoirs institutionnels, désordres sociaux, lutte pour la survie, reconfiguration des communautés, climat de méfiance. L'intérêt pour les multiples variantes du genre n'est d'ailleurs pas anodin. L'avenir est investi par la fiction sous le signe de la crainte. « L'avant » et « l'après » tracés par les fictions postapocalyptiques évoquent en ce sens la fragilité de l'édifice culturel occidental. S'il n'échappe pas aux règles du genre, le roman de Jean Hegland, qui a d'ailleurs été adapté au cinéma en 2015, les agence toutefois autrement. La fin de *Dans la forêt* délaisse ainsi les habituels « ailleurs futurisés » des fictions postapocalyptiques au profit d'un présent familier, mais légèrement décalé. Cette fois le point focal ne se trouve pas dans le récit d'un drame collectif, mais plutôt dans l'intimité d'une relation mise à l'épreuve par un nouvel ordre des choses. À l'instar de Michel Tournier et de son magnifique *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* (1967), Jean Hegland s'intéresse davantage aux écueils de la vie à deux et à la dimension existentielle des périodes d'adaptation qu'aux différentes stratégies déployées afin d'assurer la subsistance.

La suite du monde

Dans un contexte où les priorités quotidiennes changent radicalement de nature, la déréliction semble inévitable. D'où, peut-être, cette impérieuse nécessité de poursuivre certaines activités pourtant devenues dérisoires, cet irrésistible besoin de continuer au-delà de la fin apparente des choses, cette volonté soudaine de souffler encore sur les braises de l'espoir, ne serait-ce que pour les garder en vie artificiellement.

L'un des premiers dangers qui guettent les protagonistes de Jean Hegland, c'est, bien sûr, l'ennui. Contrairement à l'urgence habituelle des récits de fin du monde, les deux sœurs ont ici tout leur temps. Mais ce temps les angoisse bien plus qu'il ne les console. C'est pourquoi elles refusent de s'y abandonner. Alors que l'aînée, promise à une brillante carrière de danseuse classique, s'entraîne avec acharnement dans le studio adjacent à la maison, la cadette poursuit son éducation et dévore l'un après l'autre les livres de la bibliothèque familiale.

Cependant, le désarroi n'est jamais bien loin. Et si la jeune danseuse parvient à se résoudre à effec-

tuer ses enchaînements sans musique, sa sœur rage en achevant une deuxième lecture des livres de la maison. Ne sachant plus où donner de la tête, la seconde – qui est aussi l'auteure des notes qui composent ce roman – décide alors de se rabattre sur le seul ouvrage qu'elle n'avait pas encore osé ouvrir : l'encyclopédie. Aussitôt, elle regrette de ne pas s'y être plongée plus tôt : « *À présent, page après page, volume après volume, l'encyclopédie me révèle tout ce que j'ai encore besoin d'apprendre.* »

L'une avec son corps, l'autre avec sa tête, les deux sœurs refusent de céder du terrain à l'effondrement du monde et continuent de faire ce qu'elles ont toujours fait. Mais cette résistance « espérante » n'est pas sans faille. Le puissant désir d'émancipation de ces jeunes femmes à l'orée du monde adulte les contraint, afin d'accepter – voire de s'approprier – ce nouvel état du monde, à faire taire les paroles de leurs parents qui résonnent dans leurs têtes comme des consignes à suivre. Par contre, à leurs quêtes personnelles respectives s'ajoute inévitablement la menace des violences extérieures. De plus en plus, la maison qui les abrite leur semble étroite et fragile devant l'immensité insondable des alentours. Sans se l'avouer, les deux sœurs sont conscientes que ce n'est plus qu'une question de temps avant qu'on finisse par découvrir leur présence. Redoutant l'arrivée de visiteurs indésirables, elles se postent longuement à la fenêtre, guettant d'un œil inquiet la lisière du bois. Intimement convaincue que « *de cette forêt viendra l'homme – ou les hommes – qui [les] tue-ront* », la protagoniste ne peut que constater son propre désarroi devant la situation : « *La présence de la carabine, posée tel un avertissement contre l'encadrement de la porte, change l'allure du salon. Au lieu de rassurer, son canon froid, sa crosse lourde et sa fine queue de détente effraient autant que le reste. Il n'y a aucune échappatoire. Même le feu dans le poêle semble menaçant.* »

La mince ligne rouge

Dans ce monde à la fois familier et irrémédiablement autre, tout se dévoile, se présente, se comprend à l'aune du passé. La narratrice admet n'avoir d'ailleurs jamais pensé que la maison, la remise, la forêt, bref tout le décor de sa vie, pourraient se révéler sous un jour aussi symbolique, aussi imbibé de souvenirs. « *Nous essayons chacune de nous attaquer à la difficile tâche de se remémorer le passé sans lui accorder d'importance dans le présent.* » Pourtant, les journées des sœurs sont profondément marquées par les ruines de la vie « d'avant ». La remise de leur père, débordante de bocal, d'outils et d'objets pêle-mêle, devient ironiquement « *le plus grand des trésors* ». Ce précieux bazar représente en quelque sorte le legs



de leur père, qui « *était incapable de se débarrasser des objets qui lui appartenaient* », et incarne conséquemment un trait fondamental du monde en passe de disparaître.

Même la clairière où se trouve la maison des deux sœurs est imprégnée d'attributs surannés. Au bout du terrain familial, les bulbes de tulipes que leur mère avait plantés quelques mois avant de mourir fleurissent chaque printemps et forment « *une bande rouge séparant le vert domestique de [leur] pelouse du vert sauvage de la forêt* ». Leur mère, se souviennent les deux protagonistes, déployait tant d'énergie, lorsqu'elles étaient enfants, pour les dissuader de jouer dans la forêt : « *Vous êtes trop petites. Vous allez vous perdre. C'est dangereux. [...] Il y a des tiques et des crotales et du sumac vénéneux dans la forêt.* » Les tulipes constituent ainsi une frontière écarlate qui marque à la fois la fin du monde connu et le début d'un territoire immense, sombre et inquiétant.

Le fatras d'un atelier et une ligne rouge suivant l'orée de la forêt, voilà en quelque sorte l'héritage qui échoit aux deux sœurs. Et si les souvenirs se dressent partout où elles posent le regard, elles sont forcées de constater qu'ils ne concordent plus avec leur nouvelle réalité. Désormais, leurs réflexes, leurs habitudes, leurs gestes sont grugés par l'anachronisme. Et qu'elles le veuillent ou non, leurs repères s'effritent.

De l'autre côté du miroir

Alors que leurs réserves s'amenuisent, que le toit de la maison fuit de plus en plus et que les objets quotidiens s'usent et se brisent, les deux sœurs se voient obligées de repenser leur rapport au monde et aux choses. Elles se rappellent ainsi les premières semaines sans électricité, lorsqu'elles allaient encore au village de temps à autre avec leur père : « *En même temps que l'inquiétude et la confusion est apparu un sentiment d'énergie, de libération.* » Comme si la catastrophe comportait depuis le début une part de bénédiction.

Plus le temps passe, plus « *les choses ont une clarté jamais imaginée avant* ». L'existence de la narratrice est ainsi progressivement dépouillée des artifices qui la définissaient autrefois. Si ce « *congé du monde* » peut sembler opportun, il faut cependant rappeler qu'il confronte les deux sœurs à un important dilemme, à savoir désormais tout consigner ou, au contraire, tout abandonner. Faisant encore une fois écho aux tourments intérieurs du Robinson de Tournier, la jeune protagoniste invite à une profonde réflexion à propos de l'emprise de l'histoire collective sur les destins individuels. Elle constate en ce sens les efforts que lui a coûté

le fait « *de traîner [s]a tête avec [elle] pendant si longtemps* ». Conséquemment, la narratrice de Jean Hegland observe la maison familiale, l'atelier et les tulipes délimitant la clairière, et interroge la finalité de toutes ces choses érigées en système : « *Pourquoi s'embête-t-on avec tout ça ? À quoi cela sert-il ? Hormis tenir un peu plus longtemps.* »

On se souvient par ailleurs de l'ouverture de *La divine comédie* : « *Au milieu du chemin de notre vie / Je me retrouvai par une forêt obscure, / Car la voie droite était perdue. / Ah dire ce qu'elle était chose dure / Cette forêt féroce âpre et forte / Qui ranime la peur dans la pensée.* » Cette description, qui résume à elle seule un grand pan de l'attitude occidentale à l'égard de la nature, contraste avec une définition de l'encyclopédie relevée par la jeune narratrice : « *FORÊT : communauté écologique étendue et complexe dominée par les arbres et capable d'assurer sa perpétuation.* » Ce clivage nourrit un sentiment d'ambivalence, à savoir que la forêt n'est peut-être pas qu'un lieu de perdition, d'ensauvagement et de dévoration, mais aussi un espace de régénération qui possède son propre langage. On le devine aisément, *Dans la forêt* est le récit d'un retour à la nature. Mais, faut-il préciser, celui-ci n'a rien de romantique ou, inversement, de dramatique. C'est l'histoire d'une plongée dans un environnement à la fois immédiat et inconnu : « *Comment ai-je pu vivre toute ma vie ici et en savoir si peu ?* » s'étonne ainsi la jeune narratrice. Plus encore, le roman de Jean Hegland pose un regard particulièrement critique sur une société qui a été façonnée en fonction de peurs et de désirs séculaires. Comment sortir des ornières creusées par ceux qui nous ont précédés ? Comment redéfinir les cadres de l'expérience ? Voilà la tâche qui échoit aux deux protagonistes à mesure qu'elles abandonnent les travers incorrigibles, les images que renvoient les miroirs et les promesses encombrantes d'un monde déchu.

*

Abandon des habitudes surannées, retour aux temps cycliques, mise en abyme de la littérature, critique de la modernité occidentale, conscience de soi : le roman de Jean Hegland a la beauté de ne pas se laisser saisir en un seul coup d'œil et l'habileté d'être toujours d'actualité après plus de 20 ans. Indéniablement nord-américain par le drame social qu'il met en scène, prodigieusement humain à travers l'histoire de ces femmes qui apprennent à habiter la forêt comme un vaste territoire intérieur, *Dans la forêt* est un récit exceptionnel. Comme une bouffée d'oxygène, ce texte sort des jalons du genre postapocalyptique et met l'accent sur la féminité comme atout indispensable pour embrasser le monde de demain. ■



L'hirondelle de Shaore

Par Annie Lafleur

L'HIVER NOUS LIE, PUIS VIENT LE PRINTEMPS *
de Chih-Chien Wang



Quelques événements ont récemment marqué la carrière du photographe Chih-Chien Wang, né à Taïwan et basé à Montréal, à commencer par une résidence d'artiste au Künstlerhaus Bethanien à Berlin qui a donné lieu en octobre 2016 à une exposition individuelle accompagnée d'une publication. L'artiste a également reçu en 2017 le Prix du duc et de la duchesse d'York en photographie, octroyé par le Conseil des arts du Canada. Présentée à la Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain dans le cadre de la programmation satellite de MOMENTA | Biennale de l'image, l'exposition *L'hiver nous lie, puis vient le printemps* arrivait ainsi à point nommé. Deux saisons se sont invitées dans l'œuvre de l'artiste pour faire s'enchâsser le temps de la création dans celui de la vie, dans une communion d'images fortes, mais « *jamais pleines* », dit Wang, c'est-à-dire jamais pleines au point où l'œil cesserait d'imaginer la suite.

La mue

Le passage de l'hiver au printemps, ou l'équinoxe vernal, se produit quand le jour a une durée égale à celle de la nuit, au moment où le soleil de mars est précisément au zénith sur l'équateur terrestre. L'exposition met en scène cet arc de lumière, du néon au rayon naturel, à travers une succession d'œuvres captées, dirait-on, durant cet intervalle. Le titre du projet prédit qu'une douce rupture marquera cette course, car « *l'hiver nous lie* », virgule, « *puis* » laisse place à une toute nouvelle dynamique, quand « *vient le printemps* ». Dans l'œuvre de Wang, ce « nous » est privé : il renvoie à Wang père, à Wang fils (Shaore). L'allégorie printanière cherche à cerner ce rapport filial, qui apporte son lot de complicité, de tension et de heurt, palpables à chaque proposition qui vient ponctuer le parcours. Ce corpus se présente ainsi comme le condensé d'une journée entre un fils et son père, dont on

devine les activités, du lever en pyjama au déjeuner à l'orange et à la poire, du bureau au biodôme, de la patinoire au parc. On suit les tribulations d'un fils au seuil de l'adolescence, à l'amorce d'une mue désignée par la venue du printemps et, corollairement, on accède au sas de la création qui ouvre des brèches dans les heures ordinaires, puis au résultat de la condensation qui travaille ce temps équinoxial. Si l'hirondelle ne fait pas le printemps, alors Shaore prend le relais.

En présentant des sujets épurés, faussement légers et disposés stratégiquement dans l'espace, Wang aménage un terrain neutre où il est aisé d'encherir sans limites sur le contenu. En ce sens, et parce que le dispositif déployé par l'artiste flirte avec l'installation, l'articulation entre les œuvres se fait grâce à une subtile déclenche entre les sujets. Ainsi, le papier blanc froissé, pincé entre trois doigts, dans la petite photographie *Paper Fold*, trouve ancrage dans *Frozen Stream*, géante épreuve au jet d'encre, entièrement chiffonnée, dépliée, puis épinglée telle quelle de l'autre côté de la cimaise. *Frozen Stream* mise sur le plan rapproché d'une patinoire striée de coups de patin ; prémisses de la glace rompue par l'enfant dans la vidéo intitulée *Spring*, qui clôt le parcours de l'exposition. Chaque œuvre concourt au montage de la suivante, dans une rare unité dialogique et esthétique. En procédant par analogies et associations inusitées, baroques, austères, l'artiste s'approprie une logique visuelle civilisée qu'il tord subrepticement pour laisser place à un monde désobéissant.

L'œuvre de Chih-Chien Wang dérange l'autorité de l'image, de la même façon que Shaore désobéit au monde à coups de botte contre la glace. C'est dire que l'indocilité de l'enfant rejoint celle de l'artiste, tous deux étant liés dans leur entêtement par un imaginaire

que l'exposition tente de sublimer en suivant le jeu des images. Campés dans un décor clinique, angulaire, racé, les sujets participent à un art poétique qui fait l'éloge de la contre-productivité tout en puisant ironiquement dans une esthétique « corporative ». Plus encore, les fleurs, les fruits, les objets et les lieux desservent un quotidien décomplexé où il y a eu crise en la demeure, illustrée par une succession d'indices : une fleur est plantée dans un rouleau de papier toilette (*Dry Flower Paper Roll*), un amoncellement de ruban adhésif occupe une chaise (*Chair and Tapes*), une couronne d'aiguilles ceint une orange (*Needle Orange*). Ailleurs, l'abstraction repousse d'un cran les limites de l'imagination, si bien que les détails d'un rideau et d'un reflet ensoleillé sur un pan de mur suggèrent qu'on a peut-être détourné les yeux d'une scène plus dure (*Blind Shadow*). Aux 17 photographies s'ajoutent six vidéos, qui forment par ailleurs un bloc inextricable répondant au même dispositif, où le chaos se devine derrière une apparence d'ordonnancement. Corollairement, plus on s'attarde devant une œuvre, plus la goutte, le poil, la saleté, l'incision crèvent la perfection du mirage. Wang détourne le langage visuel des livres de cuisine et des natures mortes, frappe d'un sceau aliénable cette plasticité maîtrisée qu'il massacre en coulisses. Les sujets les plus fragiles – fruit, papier, feuille, glace, lumière – composent une fresque légèrement dystopique de la vie végétale.

La pomme

Dans la première salle-vitrine se trouvent trois photographies (*Cloud Apple, Snow and Branches, Paper Fold*) installées à différentes hauteurs ; un écran qui passe en boucle, en sens horaire et antihoraire, deux plans-séquences du puits de lumière de la galerie (*Sky Rotation*) ; ainsi qu'un

téléviseur millésimé, pratiquement encastré dans le plancher, qui diffuse en boucle une image d'archives d'un gymnaste aux mains légèrement papillonantes (*Man in Square*). La vue en plongée de cette microséquence s'oppose par ailleurs diamétralement à celle en contre-plongée du puits. La salle-vitrine contient en quelque sorte les prémisses et les clés de lecture des œuvres subséquentes, qui se font écho et se relancent au fil du parcours. Suivant ce principe, *Cloud Apple*, qui exhibe une pomme surmontée d'une mousse non identifiée – pourriture ou aigrette –, délicatement retenue par trois doigts matures, se réincarne en cube de bois (*Cube Rotation*) que Shaore (on le devine) s'amuse à faire tourner entre ses doigts menus. À cet effet, l'objet cubique ou le prisme servent de base structurelle au dessin d'observation des natures mortes aux fruits et aux fleurs que l'on retrouve en abondance dans l'exposition (*Needle Orange, Pear and Glass Water*, etc.). Souvenir du fruit défendu, ce cube nu, retourné inlassablement entre les doigts de l'enfant, se situe entre la distraction et l'ennui ; états suggérés deux fois plutôt qu'une par l'expression faciale et par la posture de l'enfant dans *Shaore 59* et *Shaore 61*. Ces deux photographies géantes présentées côte à côte exposent le portrait du garçonnet sous deux angles quasi identiques que le photographe – qui est son père – pourra plus intimement différencier. De la même manière, *Cloud 86* et *Cloud 87*, prises à intervalles très rapprochés, invitent à un jeu d'observation. Ce fin brouillage rappelle l'inévitable distraction dans l'écoulement des secondes, des minutes, des heures, et est particulièrement efficace dans *Chair and Tapes, Light on Wall* et *Blind Shadow*, tout à la fois études sur la déflexion de la lumière et commentaires sur la photographie et sur la perception de la réalité. Si *Blind Shadow* reproduit un effet radiographique sur un mur, dans un espace concurremment intime ou dépersonnalisé, rien n'est sûr quant à ses intentions. La photographie n'est certes pas une affaire de représentation, pour Wang, mais un transit où le dehors se fait retourner comme un gant.

Ainsi le cube remplace la pomme, que Shaore incarne à son tour comme une chose follement amusante dans la vidéo *Shaore Rotation*, où le garçon tourne sur lui-même, comme le cube entre ses doigts, comme le fruit défendu ou le jeu interdit sur le quai d'une rame de métro qui se fait attendre. Il tourne et tourne à la folie, le capuchon de son manteau accroché à sa tête comme un vêtement à une patère vivante. Wang vidéaste se fait le témoin de ce réenchâtement soudain que seul le bambin peut personnifier sans créer un malaise public. Qui plus est, l'œuvre évoque en aparté un long plan-séquence extrait de la vidéo *The Act of Forgetting* (2015) que l'artiste a filmé en travelling circulaire, et où figure une fois de plus l'enfant, affairé à croquer et à suçoter une pomme, assis sur un tabouret, les pieds dans le vide. Le centre de gravité devient le centre d'attention qui renvoie à l'analogie de l'équinoxe, comme si Shaore prenait des airs d'Enfant-Soleil, au zénith de l'équateur de son propre monde. Effet sublimé par la vidéo *Spring*, qui vient clore le parcours, puis ouvrir sur des mondes parallèles, métapoétiques.

Le printemps

Spring, vidéo synchrone d'un seul plan-séquence de 3 minutes et demie filmé caméra à l'épaule, se déroule dans un parc où Chih-Chien Wang capte au ralenti les mouvements de son petit garçon qui annonce définitivement l'arrivée du printemps à coups de bottes et d'élan frondeurs contre la glace qui cède. La vidéo est projetée dans une petite salle fermée située en fin de parcours, comme cela vers quoi convergent toutes les œuvres : le printemps. Le premier plan, en plongée, fixe un tronc d'arbre dont les racines sont submergées par une croûte de glace à demi fondue. Apparaissent alors deux petites jambes en salopette, terminées par deux grosses bottes noires qui s'éloignent de l'arbre d'un pas déterminé. La caméra suit les enjambées qui défoncent l'eau gelée, accélérant sa dégradation. Puis l'enfant stoppe momentanément et fléchit les genoux, il s'élanche dans les airs, puis retombe lourdement sur le sol, éclaboussant au passage la

lentille de gros morceaux de *slush*. Le garçon pivote ensuite lentement vers la caméra, pied gauche, pied droit, piochant de toutes ses forces dans le sol, l'appareil ne s'intéresse plus qu'à ses bottes, qu'aux mouvements presque passionnés qui le font s'élaner hors champ, pour retomber cette fois à quelques centimètres de la lentille souillée d'eau et de glace. L'objectif se détache à peine quelques instants du sujet pour fixer la glace éventrée, bouillonnante, striée, rappelant les coups de patin et la texture de *Frozen Stream*. À 2 minutes 30 secondes, l'enfant est enfin filmé de la tête aux pieds. On identifie désormais avec assurance le garçon au manteau bleu à capuche aperçu plus tôt dans *Shaore Rotation*. L'action répétée de l'enfant qui s'élanche et retombe, s'élanche et retombe, se répercute si violemment sur la caméra que celle-ci feint d'en être projetée contre le sol, répondant au jeu de l'enfant : elle tanguet et s'abat alors que l'« acteur » quitte littéralement la « scène » en vainqueur.

L'hiver nous lie, puis vient le printemps est une ode au passage doux-amer des âges et au noyau père-fils, cœur qui bat et se débat dans un rapport à la fois naturel et mystique. Un père doit se résoudre à lâcher la bride à sa progéniture, jusqu'à la perdre de vue, comme le démontre la finale de *Spring*. C'est en lui accordant toute la place, en s'effaçant de son œuvre, que l'artiste passe le relais à celui qui perce l'écran. Shaore est donc présenté comme une œuvre d'art vivante, éphémère, documentaire, ancrée dans une période de croissance où éclatent les premiers bourgeons. Plastiquement, le corpus montre également la photographie comme un rite de passage où Wang n'a ni le dernier mot ni la dernière image, mais où son rapport à son œuvre se double de son rapport à son fils. Le processus artistique de Chih-Chien Wang est calqué sur le cycle de la vie, il part du principe qu'un sujet se régénère à la chaîne visuelle comme à la chaîne alimentaire. L'hirondelle se nourrit du ver, qui se nourrit de la pomme. Et Shaore mange la pomme. ■

* *L'HIVER NOUS LIE, PUIS VIENT LE PRINTEMPS*. Exposition de Chih-Chien Wang. Présentée à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, à Montréal, du 31 août au 30 septembre 2017.



Ola's Stone, Jean-hole, Banana-in-a-glass

Mitchell et Riopelle : affinités et confrontations

Par Gilles Lapointe

MITCHELL/RIOPELLE. NOTHING IN MODERATION/UN COUPLE DANS LA DÉMESURE

de Michel Martin, Kenneth Brummel et Yves Michaud

Éditions du Musée national des beaux-arts du Québec/Éditions 5 Continents, 2017, 205 p.

Ce projet était d'emblée séduisant : réunir à Québec les tableaux de la peintre américaine Joan Mitchell (1925-1992) et du Québécois Jean-Paul Riopelle (1923-2002), ces artistes qui ont partagé pendant près d'un quart de siècle intimité amoureuse et travail. Affirmer que les amateurs d'art attendaient depuis longtemps cette exposition tient de l'euphémisme. Toutefois, la difficulté de rassembler dans un même lieu un ensemble d'œuvres représentatives de l'évolution respective de ces deux peintres, ainsi que les efforts à fournir pour convaincre les institutions muséales et les collectionneurs de prêter leurs précieux tableaux pour une période prolongée auront longtemps tempéré l'ardeur des plus entreprenants. Il aura donc fallu l'admirable ténacité du commissaire Michel Martin et l'appui concerté de trois institutions (le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour

la Culture) pour mener à bien pareille entreprise dont le titre, *Mitchell/Riopelle. Nothing in Moderation/Un couple dans la démesure*, traduit bien l'ampleur. Ceux qui ont eu la chance de visiter l'exposition dans les salles du pavillon Lassonde n'auront certes pas été déçus, car cette manifestation d'envergure a largement tenu ses promesses.

« Véhémences confrontées »

Le pavillon, à proximité du parc des Champs-de-Bataille, dont le nom augurait la confrontation attendue entre ces deux artistes « à l'apogée de leurs carrières respectives, et en pleine maîtrise de leur art », semblait le lieu idéal pour abriter ce que la publicité un brin racoleuse a voulu présenter au public comme un choc amoureux et esthétique entre « *amants, complices et rivaux* », n'hésitant pas à les situer dans la lignée sulfureuse des couples d'artistes célèbres tels Auguste Rodin

et Camille Claudel, Frida Kahlo et Diego Rivera, ou encore Jackson Pollock et Lee Krasner. Fort heureusement, c'est moins à « *une histoire d'amour passionnée de création entre deux artistes en pleine ascension* », ainsi que le suggère le communiqué qui accompagne le volumineux catalogue, qu'à un véritable dialogue entre leurs œuvres respectives qu'était convié le spectateur.

C'est sans doute beaucoup demander à un catalogue d'exposition, même lorsqu'il prend la forme d'un livre illustré comme c'est le cas ici, de faire revivre la visite en salle, surtout lorsque celle-ci a bénéficié d'un accrochage réussi où les tableaux des deux artistes ont été particulièrement mis en valeur. Sur les cimaises, les polyptyques grands formats de Joan Mitchell, dont certains empruntés au Musée Guggenheim de New York, et ceux de Riopelle, dont quelques-uns provenaient du Centre Georges-



Page précédente

Sans titre, 1961, Joan Mitchell
Huile sur toile, 228,9 × 206,1 cm.
Joan Mitchell Foundation, New York
© Estate of Joan Mitchell.
Photo : Joan Mitchell Foundation, New York

Joan Mitchell et Jean-Paul Riopelle à Chicago,
vers 1959, Archives de la Joan Mitchell Foundation, New York.
Œuvre représentée à l'arrière-plan : Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*,
vers 1957, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière
© Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC
Photo : anonyme



Pompidou, conviaient en effet le spectateur à une puissante expérience esthétique, à la fois dynamique et équilibrée. En salle, le spectateur était guidé par les cartels, aussi précis que judicieux, du commissaire invité Michel Martin. Une telle réussite sur le plan du choix des œuvres et de leur mise en espace dans les salles du musée laissait présager un catalogue d'exposition exceptionnel. Si l'ouvrage comporte d'indéniables qualités, certains aspects du livre prêtent toutefois à discussion et méritent d'être examinés de plus près. Ainsi, quelques détails surprennent, notamment la notice de la page couverture de *Refus global*, qui est attribuée à Riopelle et Pierre Gauvreau : comment expliquer l'effacement ici

du nom du poète Claude Gauvreau, qui est bien l'auteur du texte qui figure sur la couverture du célèbre manifeste automatiste ? Avec sa mise en page un peu rigide et la qualité inégale de ses planches – plusieurs jeux de matière, si importants pour l'appréciation des tableaux, sont aplatis par une photographie parfois terne –, le catalogue donne parfois l'impression d'avoir été réalisé il y a quelques décennies. S'il perdra rapidement sa fraîcheur, il est néanmoins un outil de référence utile grâce aux travaux éclairés de Michel Martin et d'Yves Michaud, qui ouvrent d'intéressantes pistes de réflexion et établissent une chronologie détaillée et abondamment illustrée.

Regards croisés sur l'œuvre

Dans son étude fouillée, qui apporte plusieurs éléments neufs à la connaissance des deux artistes, Michel Martin adopte un point de vue critique appelé par le titre de l'exposition, soit la recherche des effets de « *résonance, de dissonance, de distance ou de convergence* » qui existent entre les pratiques de Mitchell et de Riopelle. Il rappelle que, de leur vivant, les peintres se sont montrés « *réfractaires à toute référence directe à la présence de l'autre dans le discours sur leur œuvre* », tenant ainsi à préserver jalousement l'indépendance de leurs trajectoires respectives. Étant donné la forte personnalité de ces artistes, le commissaire fait l'hypothèse que

Giolata, 1959, Joan Mitchell
Huile sur toile, 258,4 × 481,7 cm (triptyque), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.3581)
© Estate of Joan Mitchell.
Photo : HMSG, Smithsonian Institution, Washington, DC, Cathy Carver

Page suivante
La Ville, 1949, Jean-Paul Riopelle
Huile sur toile, 100 × 81 cm.
Collection particulière
© Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC (2017).
Photo : Christine Guest



leur évolution n'a pas échappé « au contexte singulier de leur relation ». Si la méthode critique qui consiste à montrer les liens entre les démarches créatrices de Mitchell et de Riopelle paraît à première vue pertinente, une telle comparaison n'est pas pour autant une entreprise facile à mener à bon port.

Pour étayer sa démonstration, Michel Martin cite des extraits de la correspondance entre les deux artistes. Le 10 janvier 1956, à court d'inspiration, Riopelle délaisse l'huile et opte, sous l'influence de Mitchell, pour la gouache : « Je suis à l'atelier où je viens de tenter de travailler la gouache ; je ne sais pas si c'a marché mais je suis plus content puisque après

tout, ces grandes gouaches de 3 feet x 3 ressemblent à des tableaux de toi, mon amour [sic]. » La réciproque est tout aussi vraie, et les effets d'une interaction et de nombreux points de rencontre d'ordre esthétique entre les deux peintres apparaissent, notamment dans l'usage du couteau, outil que privilégie Riopelle : « Hier soir, j'ai réalisé huit œuvres sur papier (un type de papier rigide), certaines très grises et foncées, influencées par quelqu'un que je connais très bien à Paris – qui emploie la peinture au couteau », écrit Mitchell.

D'autres faits semblables sont aussi rapportés, tel le rituel impromptu au cours duquel les deux peintres échangent des propositions pour

titrer leurs tableaux respectifs. Certains d'entre eux, dont *Maple Leaf Forever* (1968) ou *Sylvie's Sunday* (1976), tableau qui rend hommage à la fille cadette de Riopelle, sont à l'évidence fondés sur l'intimité des rapports qui unissent Joan Mitchell aux Riopelle. Quelques titres reflètent les tensions qui s'installent progressivement au sein du couple, et il est sans doute très juste de suggérer, ainsi que le fait l'auteur, qu'un tableau comme *Chasse interdite* (1973), vaste huile sur toile réalisée après l'installation de l'Américaine à Vétheuil, en France, « prend la force d'un désaveu directement adressé à Riopelle, dont la passion pour la chasse n'est nullement partagée par Mitchell, le titre de l'œuvre mettant ainsi en lumière un



de leurs grands différends ». On voit que lorsque Riopelle amorce en 1977, à la suite de sa découverte de l'île de Baffin, un important virage avec sa série des *Icebergs*, Mitchell, non moins proluxe, réalise promptement l'importante suite des *Tilleuls*, « une production comparable sur le plan quantitatif » – et qualitatif, serions-nous tenté d'ajouter – « à celle des *Icebergs de Riopelle* », explique Michel Martin. L'évolution fulgurante, dans les années 1970, du vocabulaire plastique de Mitchell, que montrent sans ambiguïté plusieurs polyptyques de l'exposition, fait comprendre que les nouvelles directions qu'emprunte l'artiste exercent à la longue une profonde influence sur Riopelle, dont la peinture fait encore appel à des procédés formels mis en place 20 ans plus tôt.

« Le miracle fragile de la contemplation »

Dans son étude, où il prend la mesure du temps qui a passé depuis la disparition des deux artistes, l'historien de l'art Yves Michaud rappelle, pour sa part, l'importance de mettre de côté les contingences sociologiques, les récits et les contextes « faits d'informations plus ou moins précises ou plus ou moins exactes sur l'époque, les lieux, les formes, les styles auxquels elles se rattachent », voire les déformations que les artistes ont eux-mêmes contribué à mettre en circulation. Pour Michaud, il faut, au contraire, aborder leurs peintures respectives dans toute leur densité et leurs vastes champs de signification, car c'est rien moins qu'« un "match" Paris New York en miniature » qui se joue entre eux. Riopelle et Mitchell appartiennent à leur époque, au petit monde de l'art parisien où la vie est brûlée avec ardeur : « [C]'est un monde existentialiste – libre, sans entraves, sans responsabilité, tourné vers le projet et la dépense. » L'autodérision et l'humour n'en sont pas exclus, comme on le voit, par exemple, dans une photographie où Riopelle tient un sac de voyage sur lequel apparaissent en capitales les lettres « GDB » (en référence à l'une de ses voitures, surnommée « Gueule de bois »).

Comme le souligne excellemment Michaud, il s'agit pour Mitchell, de façon plus vitale, « de peindre le sentiment des choses ». Tout l'intérêt du texte provient du biais particulier par lequel Michaud aborde son sujet, montrant que si les deux artistes travaillent à partir d'un ensemble de conventions formelles parfois communes, la nature de ces échanges reste profondément « complémentaire », et que c'est cette complémentarité même qui ne peut manquer de générer, à la longue, des antagonismes. Ainsi, selon son analyse, là où Joan Mitchell est hypersensible, Riopelle est hyperinstinctif. Les points de divergence entre eux sont également nombreux (l'utilisation de la matière pigmentaire et des propriétés volumétriques du relief, ainsi que la place accordée aux hasards, aux accidents de la surface, aux effusions gestuelles, etc.). Certes, l'opposition que trace ici Yves Michaud entre une Joan Mitchell « lettrée », qui apporte à Riopelle l'intellectualisme et le jeu des relations mondaines qu'il recherche, et un Riopelle qui comble la jeune artiste, parfois brutalement, en l'exposant à « cette sensualité instinctive qui lui faisait défaut » pourra sembler à certains manquer de nuance ou ne pas être complètement dénuée de misogynie. Il n'empêche que la complémentarité entre ces deux artistes qui est mise au jour par Michaud est juste, et il y a fort à parier, ainsi qu'il l'affirme, que le lyrisme instinctif de Riopelle a joué un rôle déterminant « dans l'évolution picturale de l'expressionnisme new-yorkais de Joan Mitchell ». Mais précisément parce qu'il ne veut pas « dépasser son instinct », parce qu'il lui faut « revenir à sa terre et ses sensations d'origine – celles de la nature canadienne avec ses animaux, sa végétation, ses neiges et ses ruissellements », Riopelle ne peut pas suivre Mitchell, qui fait un pas de plus en ne cherchant pas « à reproduire la nature, mais [à] en exprimer les effets sur sa sensibilité » et à peindre « le sentiment des choses ».

« Toutes les Rosa sont mortes »

Depuis l'installation *Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) et sa segmen-

tation en trois parties dans le couloir souterrain qui relie le pavillon Lassonde à l'ancienne partie du musée, la critique n'a pas manqué de décrier le sort peu enviable réservé à cette fresque majeure de Riopelle. Reléguée dans un lieu de passage qui ne favorise guère l'attention du spectateur alors qu'elle est l'œuvre maîtresse de Riopelle, dédiée à la compagne de celui-ci, elle représente la part pour ainsi dire « refoulée » de l'exposition – et c'est bien dommage. Au sujet de cette œuvre, Michel Martin rappelle fort à propos que le rose aura été tout du long la couleur emblématique de l'amour entre Mitchell et Riopelle. Au début de leur relation, Joan Mitchell aurait en effet écrit : « *La vie en rose commence* » – une allusion explicite à la célèbre chanson d'Édith Piaf –, et lorsque Riopelle la quitte, en 1979, pour la jeune peintre Hollis Jeffcoat, elle peint *La vie en rose*, un polyptyque aux accents dramatiques « *au bas duquel s'amoncellent des masses et des signes noirâtres et bleutés, alors que tout baigne dans une atmosphère rosée, légèrement trouble, un peu comme une veille d'orage* ». De son côté, Riopelle s'est amusé au fil du temps à surnommer ironiquement sa compagne « Rosa Malheur », en référence à la peintre animalière Rosa Bonheur, pour finalement évoquer, à travers la figure de la militante révolutionnaire Rosa Luxembourg, celle qui a été sa maîtresse artistique.

À la fin, dit un vieil adage, toute rose perd son odeur. « *Aujourd'hui, il n'y a plus de Rosa Malheur. Il n'y a même plus de Rosa Bonheur. Toutes les Rosa sont mortes* », aurait confié Riopelle à Gilbert Érouart lors du décès de Joan Mitchell, en 1992. Si l'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec montre que la peinture de Riopelle n'a rien perdu de son lustre, notre compréhension de l'œuvre de Mitchell en sort singulièrement grandie. Comme le suggérait déjà la photographie choisie pour la couverture du catalogue où Mitchell domine la scène, cette exposition contribue à nous la faire mieux connaître et confirme un remarquable art du dialogue entre ces deux artistes. ■

TRANSIT
VERS
UNE NOUVELLE
POP
PHILOSOPHIE



Par Philippe St-Germain

Star Wars and Philosophy (2005), *Harry Potter and Philosophy* (2004), *Alien and Philosophy* (2017) : on ne compte plus ces livres dont le succès en librairie dépasse largement celui des œuvres de Spinoza ou de Wittgenstein. Le monde anglo-saxon semble particulièrement friand des collections proposant l'étude de franchises cinématographiques bien connues de la culture populaire par l'entremise de théories philosophiques non moins célèbres, à leur façon. Les collections « Popular Culture and Philosophy » des éditions Open Court (depuis 2000) et « Philosophy and Pop Culture » des éditions Blackwell (depuis 2007), dotées de douzaines d'ouvrages chacune, sont deux des plus prisées ; au Québec, et bien qu'en visant moins directement les productions phares de la culture contemporaine, les Presses de l'Université Laval ont publié une dizaine de livres depuis 2009 dans leur collection « Quand la philosophie fait pop ! ». Pour sa part, la collection « Pop-en-stock » des éditions de Ta Mère sort du lot, dans la mesure où son approche plus inclusive de la culture populaire accorde une place à la philosophie sans en faire sa seule grille de lecture.

Cette prolifération d'analyses philosophico-pop inquiète certains puristes. Attirant à la condition d'être ornée du vernis d'une œuvre de la culture populaire, la philosophie aurait-elle été reléguée aux marges ? Loin d'incarner une quête de savoir ou de sagesse, voire un véritable esprit critique, la philosophie ne serait plus que l'ombre d'elle-même, simple alliée dans la célébration quasi tautologique d'œuvres qui bénéficient déjà d'une vaste couverture médiatique. Dans un article aux allures de pamphlet publié en 2010, Zach Pontz estime d'ailleurs que la collection « Blackwell Philosophy and Pop Culture » aurait pu tout aussi bien s'intituler « The Blockbuster Hollywood Franchise-as-Philosophy Series », puisque ses diverses monographies traitent presque toujours de séries jouissant d'un bassin étendu d'admirateurs.

Cette pop philosophie produit certes des interprétations mémorables – il est difficile de (re)voir le film *They Live* (1988) de John Carpenter sans penser à la lecture politique exaltée qu'en fait Slavoj Žižek dans le documentaire *The Pervert's Guide to Ideology* (2012) – et, à son meilleur, elle permet une stimulante actualisation de thèmes philosophiques parfois très anciens, en plus de faire dialoguer des disciplines qui ne communiquent pas toujours entre elles autant qu'on le souhaiterait. Mes propres réserves à propos de la pop philosophie – telle qu'elle est le plus couramment pratiquée – ne viennent pas du constat de l'irréparable trahison de l'« essence » de la philosophie. Il me semble cependant que cette mouvance occulte une autre approche des rapports entre la philosophie et la culture populaire qui, en inversant la dynamique habituelle, s'insère encore plus résolument dans la foulée de l'afterpop : au lieu de plaquer la théorie philosophique sur la production culturelle d'une manière prévisible et mécanique, cette approche tente plutôt de penser la philosophie à partir de la fiction et de codes que l'on associe d'ordinaire à la culture populaire.

Expériences de pensée

Les premiers jalons d'une telle approche ont été posés dès l'apparition de ce qu'on a plus tard appelé des « expériences de pensée » : des scénarios fictifs conçus comme autant de tremplins pour la réflexion rationnelle. Quand Platon invente l'allégorie de la caverne, le mythe de l'Atlantide ou celui de l'anneau qui rend son propriétaire invisible, il produit des fictions dont la postérité n'aura rien à envier à celle de ses développements argumentatifs. Depuis, de nombreux auteurs ont produit des fictions philosophiques. Certaines sont réalistes – par exemple celle du dilemme du prisonnier, introduite par Albert W. Tucker, qui s'interroge sur l'hypothétique coopération (ou trahison) de deux prisonniers détenus dans des cellules séparées –, d'autres sont plus fantastiques. Ainsi

pratiquée, la fiction n'est pas une pure excroissance de la philosophie ou un contenu auquel celle-ci serait appliquée *a posteriori*, elle est la matière même de la philosophie.

Les expériences de pensée sont considérées comme des parties dans l'ensemble plus vaste des textes philosophiques – elles ne sont pas des démonstrations, mais des illustrations. Or, et précisément parce qu'elle accorde un statut crucial aux images fortes et extrêmes, l'illustration en vient parfois à prendre toute la place dans l'esprit des lecteurs. Cette fiction qui ronge la philosophie de l'intérieur a parfois des liens importants avec des motifs relevant de la culture populaire, fût-ce à l'insu des auteurs.

Philosophie de série B

On remarque ces liens avec la culture populaire dans le cas du *swampman*, imaginé par Donald Davidson dans l'article « Knowing One's Own Mind » (1987). Davidson met en scène un randonneur qui est frappé et tué par un éclair, mais qu'un autre éclair reconstitue spontanément quelques mètres plus loin, l'ensemble de molécules qui le composait reprenant sa forme ancienne. Ce nouvel être, le *swampman*, revient chez « lui » et, parce qu'il est doté d'un cerveau identique à celui de son prédécesseur, effectue les mêmes choix et rédige les mêmes articles. Le récit de Davidson est parfaitement arrimé aux principaux débats entourant la nature du personnage de bande dessinée Swamp Thing, un monstre végétal créé par Len Wein et Bernie Wrightson une quinzaine d'années plus tôt : si, à différents moments de son histoire, on l'a considéré comme un homme, Alec Holland, transformé par une expérience scientifique ayant mal tourné, on l'a aussi décrit comme une copie végétale (souvenirs compris) d'Alec Holland (surtout sous la plume d'Alan Moore, entre 1984 et 1987). Chez Davidson comme chez Moore, ces prémisses servent de base à une réflexion complexe sur l'identité personnelle et la réflexivité.

Il est significatif que Davidson n'ait pas reconnu ce parallèle avec un personnage de la culture populaire portant presque le même nom que sa propre création ; ses lecteurs, le plus souvent des philosophes de métier, ne l'ont pas souligné davantage, comme si l'on se retrouvait devant deux corpus condamnés à demeurer étrangers. Voilà justement l'un des lieux qu'investit une pop philosophie refusant de s'en tenir aux rapports somme toute forcés entre une théorie et une œuvre de fiction. Loin d'être consciencieusement orientée vers les repères attendus de la culture populaire, la pop philosophie que pratique Davidson surgit en quelque sorte sans qu'il le sache.

On peut faire une lecture similaire de nombreux textes du philosophe Derek Parfit, dont l'ouvrage *Reasons and Persons* (1984) est rempli d'expériences de pensée sur l'identité personnelle. Certains scénarios imaginés par Parfit tissent des liens étroits avec la culture populaire, dont ils paraissent parfois s'inspirer, comme dans les cas de télétransportation (un homme, par exemple, se fait télétransporter sur Mars, son corps d'origine étant soit copié, soit détruit puis reconstruit) qui fondent une véritable philosophie de série B en rappelant la technologie analogue mise en scène dans *Star Trek*. D'autres récits, notamment ceux qui traitent de greffes (cerveaux, têtes, personnalités), semblent avoir un pied dans la culture populaire et l'autre dans la science en devenir. Lorsqu'il conçoit un cerveau divisé dont les deux parties seraient transplantées dans deux corps, Parfit renoue (sans le savoir ou, en tout cas, sans le reconnaître explicitement) avec un personnage des bandes dessinées de Marvel nommé Jamie Madrox, dont le surnom est Multiple Man en raison de sa capacité à se multiplier et à réabsorber un double de lui-même, emmagasinant ainsi les souvenirs et les expériences de ce double. Le philosophe anticipe aussi les enjeux actuellement soulevés par certains projets scientifiques, tels que celui d'une greffe de tête humaine – bien des observateurs se sont d'ailleurs

servi des analyses de Parfit pour tenter d'anticiper l'expérience qui sera vécue par la première personne greffée.

La possibilité d'une pop philosophie (ou d'une philosophie de série B) « accidentelle », comme celle de Davidson et de Parfit, ne manque pas d'attrait, surtout lorsqu'on la compare à l'approche plus systématique, mais aussi plus prévisible, des collections d'ouvrages abordées en introduction de cet article. C'est un tel usage de la fiction que Bruno Clément, dans *Le récit de la méthode* (2005), surprend chez Descartes. Clément suggère en effet que la méthode philosophique – qui se prétend pure et objective, et dont Descartes est l'un des meilleurs représentants – « n'est séparée du récit que par une mince cloison », et qu'« aucune proposition théorique n'est pure de la fiction qui la rend possible ». Tandis que les philosophes cherchent volontiers à masquer cette origine, Descartes prend moins de précautions : son texte se donne à lire comme l'élaboration d'une théorie rationaliste, mais aussi comme un recueil d'histoires parsemé de récits de rêves, d'anecdotes et de scénarios imaginaires (dont celui du « malin génie », une créature philosophico-fantastique qui trompe le narrateur sur ses perceptions les plus immédiates). Clément n'établit pas lui-même un lien explicite entre ces fictions et la culture populaire – il s'en tient aux fables –, mais rien ne nous empêche d'effectuer ce pas au-delà en le lisant.

Philosophie catastrophe

C'est une chose de reconnaître rétroactivement le rôle de la fiction lorsqu'on lit des ouvrages de philosophie ; c'en est une autre d'ajouter à cet exercice de lecture un volet de « recherche-crédation », pour reprendre une expression que l'on utilise plus couramment en littérature qu'en philosophie – surtout lorsque la fiction emprunte volontiers les traits de la culture populaire.

Le film *After the Dark* (2013) – qui avait pour titre de travail *The Philosophers* – le montre bien : en mettant en scène

des expériences de pensée de façon littérale, il donne l'impression que ces fictions sont le véritable moteur de la réflexion philosophique. L'intrigue se déroule pendant la dernière journée du calendrier scolaire, dans un cours de philosophie donné par un professeur aventureux. Ce dernier présente à ses étudiants des expériences de pensée classiques qui les préparent à une expérience ultime prenant la forme d'un scénario postapocalyptique : et si la société disparaissait à cause d'un cataclysme, et que ne demeurerait qu'un seul refuge pouvant accueillir dix personnes qui auraient suffisamment d'oxygène pour survivre un an ? Le groupe (composé de 21 personnes) se projette dans ce scénario. Qui sera choisi pour prendre place dans le refuge, qui sera abandonné ? Le scénario postapocalyptique sera revisité plusieurs fois, conservant en cela le caractère spéculatif de toute expérience de pensée.

De telles fictions de fin du monde sont bien représentées dans la culture populaire en général et dans la série B en particulier, mais elles hantent en outre plusieurs textes philosophiques. Un ouvrage aussi fondamental que *Le principe responsabilité* (1979) de Hans Jonas est tout entier orienté par la possibilité que l'humanité soit détruite. L'imaginaire de Jonas, si on peut le qualifier ainsi, est influencé par les catastrophes bien réelles que l'on sait ; Jonas en redoute tant la répétition qu'il formule une éthique qui plonge dans un futur tenant compte des conséquences à long terme de la science et de la technologie. On en conclut que l'expérience de pensée jouée et rejouée dans *After the Dark* est une mise en images de ce qu'est parfois la philosophie, dans son versant le plus spéculatif.

La fiction de la théorie

Si *After the Dark* se sert du cinéma pour mettre en scène une pop philosophie créative, des philosophes le font aussi dans leurs œuvres. C'est à un tel exercice que nous convient les travaux de Pierre Cassou-Noguès, surtout depuis l'étonnant *Mon Zombie*

Au lieu de plaquer la théorie philosophique sur la production culturelle d'une manière prévisible et mécanique, la pop philosophie tente de penser la philosophie à partir de la fiction.

et moi (2010). Hybride comme son personnage titre, ce livre ne s'en tient pas à un seul usage des fictions philosophiques : elles n'y sont pas un prétexte, mais le vecteur d'une philosophie qui en fait son principal matériau, à la fois point de départ et d'arrivée. Certaines sections de l'ouvrage sont consacrées à l'examen d'expériences philosophiques de pensée, d'autres à des œuvres de fiction dont les scénarios ne sont pas si éloignés de ces expériences, et d'autres, enfin, à des fictions inventées par Cassou-Noguès. Les fictions philosophiques et les fictions littéraires en viennent à s'éclairer mutuellement dans un kaléidoscope de récits qui déhiérarchise le rapport traditionnel entre la rationalité et l'imaginaire, entre la philosophie et la culture populaire.

L'ouvrage est traversé par des fictions que Cassou-Noguès attribue à un archétype de la pop : « *un zombie, pour ainsi dire, qui raconte ses métamorphoses* », celui qui vit et qui meurt tout au long d'expériences qui sont à chaque fois différentes et à chaque fois les siennes. Deux ans plus tard, Cassou-Noguès persiste et signe, allant jusqu'à décrire son ouvrage *Lire le cerveau. Neuro/science/fiction* (2012) comme « *un essai de science-fiction [...] pour fondre nos fictions de philosophie dans ce genre bien établi* ».

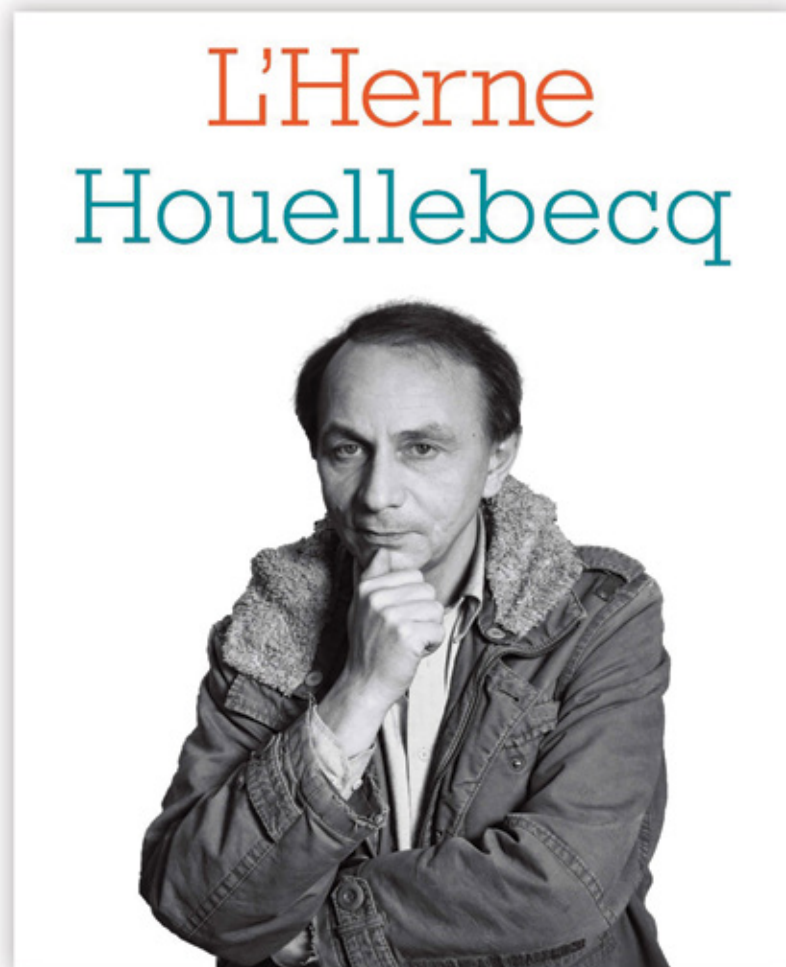
En joignant à ce point les réflexions théoriques et les fictions, Cassou-Noguès exacerbe une tendance qui a lentement fait son chemin dans l'histoire de la philosophie, mais qui, jusque-là, n'avait pas été si assumée.

Tel un Derek Parfit qui serait entré pour de bon dans l'ère afterpop, il donne une extension décisive à la fiction dans l'ensemble de la réflexion philosophique - une extension dont se méfiaient peut-être des auteurs plus réticents vis-à-vis de la pop. Au lieu de plaquer des théories philosophiques toutes faites sur la culture populaire ou d'orchestrer un commerce somme toute accidentel entre ces deux mondes, cette nouvelle pop philosophie s'alimente plutôt d'une connaissance des codes de la pop qui engendre une lecture créative. Après les productions de la culture populaire données en pâture aux philosophes, peut-être pouvons-nous désormais envisager des textes de philosophie transformés en objets de prédilection pour *geeks*. ■

Un monstre est sacré

Par Olivier Parenteau

MICHEL HOUELLEBECQ
d'Agathe Novak-Lechevalier (dir.)
Éditions de L'Herne, 2017, 384 p.



Consacrer Houellebecq

Dans les ouvrages collectifs de facture universitaire qui portent sur l'œuvre de Michel Houellebecq, tout se passe comme si le principal intéressé n'avait jamais rien écrit d'autre que des romans. Bien que les articles rassemblés dans ces livres fassent peu de cas du caractère pluriel de l'œuvre houellebecquienne, ils soulignent la qualité desdits romans et sont aussi précieux en ce qu'ils rappellent aux lecteurs qui évoluent dans la sphère académique que l'excellent rendement économique d'une œuvre n'est pas toujours une bonne raison pour entretenir des doutes quant à sa valeur esthétique. Le 117^e volume des Cahiers de L'Herne, qui est consacré au créateur prolifique qu'est Houellebecq, se présente comme un ouvrage collectif d'une tout autre nature. D'abord parce que, contrairement aux ouvrages dont il vient d'être question, qui circulent rarement en dehors des bibliothèques universitaires et qui sont destinés à l'usage d'un public restreint et spécialisé, ce Cahier, qu'on pourra se procurer dans toute bonne librairie, s'adresse à un lectorat beaucoup plus large : les spécialistes, les amateurs et les curieux y trouveront tous leur compte. Ensuite parce qu'il ambitionne d'explorer toutes les facettes de l'œuvre houellebecquienne dans une perspective résolument ouverte : lire ce Cahier, c'est découvrir que si Houellebecq est romancier, il est aussi poète, essayiste, chroniqueur, épistolier, préfacier, chanteur, photographe, réalisateur, scénariste et acteur.

Cela fait beaucoup et Agathe Novak-Lechevalier, la directrice de l'ouvrage, le sait très bien. Comme elle l'écrit dans son texte d'introduction, ce Cahier « expérimente tous azimuts » et tient compte du fait que « Houellebecq ne désigne plus tant aujourd'hui un individu concret qu'une fiction, le point de cristallisation de représentations multiples dont s'est emparé l'imaginaire collectif ». (Cette dernière remarque mérite d'être rapprochée de celle de l'une des collaboratrices de l'ouvrage, Nelly Kaprielian, qui note

pour sa part qu'« [e]n écrivant sur la marchandisation, le devenir produit des êtres, Michel s'est peut-être tendu un traquenard : confondant l'écrivain avec ses personnages, la critique a fini par l'appréhender lui-même comme un produit, le produit "Houellebecq", évidé, à ses yeux, de toute humanité, qu'on peut dès lors s'approprier, malmener au point de ne plus même savoir le lire ».) Ainsi, ce Cahier a pour ambition d'« offrir non pas une image fidèle [de l'auteur], mais un portrait diffracté, en mouvement, variant selon les perspectives ». Le moins qu'on puisse dire est que la longue liste des contributeurs (ils sont 61, et parmi eux figurent quelques trépassés dont les textes sur Houellebecq sont ici réédités) témoigne bien de cette volonté de multiplier les points de vue sur ce créateur difficilement saisissable et sur son œuvre non moins ambiguë. Voici, à titre indicatif, une courte liste alphabétique des plus connus d'entre eux : Jean-Louis Aubert, Frédéric Beigbeder, Emmanuel Carrère, Maurice G. Dantec (†), Bret Easton Ellis, Bernard-Henri Lévy, Philippe Muray (†), Dominique Noguez, Michel Onfray, Iggy Pop, Salman Rushdie, Lydie Salvayre.

Tous ces collaborateurs sont, chacun à leur manière et selon des degrés divers, des admirateurs. Il faut donc aborder avec prudence l'assertion, paraissant sur le site web de l'institution, selon laquelle les Cahiers de L'Herne sont élaborés « sans point de vue partisan ». Bien franchement, cet immense volume de 384 pages constitue un hommage polyphonique et non dissimulé à Houellebecq, la célébration n'étant entravée par la voix discordante d'aucun trouble-fête. S'il est entendu que les Cahiers de L'Herne sont, pour parler la langue de Pierre Bourdieu, une instance de consécration et de légitimation, il n'est pas moins clair qu'on n'entre pas dans les Cahiers de L'Herne comme on entre, disons, dans la Bibliothèque de la Pléiade : celle-ci embaume tandis que ceux-là, lit-on toujours sur leur site, « invitent à la découverte d'un grand auteur, souvent controversé ». Comme chacun le sait, l'étiquette d'écrivain

« controversé » colle à la peau de Michel Houellebecq depuis le début de sa carrière, en 1991, année faste lors de laquelle il publie coup sur coup *Rester vivant*, une « méthode » adressée aux poètes, l'essai *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* et *La poursuite du bonheur*, un recueil de poésie. Le statut de « grand auteur » lui est cependant beaucoup moins fréquemment reconnu, et nul doute que la lecture de ce Cahier permettra à plus d'un sceptique d'être confondu et de convenir que cet égard n'est pas usurpé.

Aimer Houellebecq

Dans une des contributions les plus jouissives du Cahier, Marin de Viry explique non sans humour pourquoi Houellebecq peine tant à obtenir son visa de « grand auteur » : « [L]es lecteurs français sont habitués à ce que l'auteur leur dise : "tu es petit/je suis grand" (par mon style, mes fortes pensées, mon statut d'intellectuel, mon éditeur prestigieux), ou alors "je suis petit/tu es grand" (grand lecteur, tu veux de la baise, de l'émotion politiquement correcte, du grand amour, c'est toi qui décides, en voilà, moi je suis là pour fournir). Mais "ensemble, nous sommes tous de la merde", ça, c'est un véritable scandale démocratique [...] ; "je suis petit/tu es petit" dit le roman de Houellebecq. » Ce qui m'intéresse surtout dans cette sortie au langage fleuri est qu'elle témoigne d'un emballement, de l'enthousiasme de son auteur. On n'écrit pas ainsi lorsqu'on commente une œuvre qui nous est apparue stimulante sur le strict plan de l'intellect ; on écrit ainsi quand, en plus de nous avoir intéressé par la richesse de son propos, une œuvre nous a pris par les tripes. Et ce sentiment d'avoir été directement touché qui est partagé par l'ensemble des contributeurs, il faut s'en rappeler l'importance lorsque vient le temps de qualifier un auteur de « grand » : car n'est-ce pas le signe d'une grandeur que d'être capable d'émouvoir son lecteur et, dans le cas de Houellebecq, d'être capable d'émouvoir énormément de lecteurs ?

Avant sa mort tragique dans les locaux du journal *Charlie Hebdo*, l'économiste Bernard Maris, à qui nous devons l'excellent essai *Houellebecq économiste* (2014), dont un extrait est reproduit dans le Cahier, s'était déclaré « stupéfié » par l'écriture houellebecquienne ; Pierre Dos Santos avoue que, pour lui, « terminer un Houellebecq est, au sens fort, une épreuve » ; Maurice G. Dantec, qui éprouve un sentiment similaire, note : « Viens de terminer *Les particules élémentaires de Michel Houellebecq*. J'en reste sans voix, pendant des jours je n'ai plus pu écrire quoi que ce soit. Pas même une liste de courses. » Ces passages témoignent bien de l'amplitude du choc provoqué chez des lecteurs qui en ont pourtant « lu » d'autres.

Au fil des contributions, deux constantes se dégagent quant aux raisons pour lesquelles Houellebecq émeut si franchement son lectorat. D'abord, son œuvre témoigne très clairement du fait qu'il y a toujours de la souffrance derrière l'outrance, de l'amour espéré derrière la sexualité tarifée. Et ce sont les lectrices de l'œuvre qui parlent le plus éloquemment de ce phénomène. Yasmina Reza : « *Il se pose en sociologue et s'échappe de la matière vivante pour la transformer en traité. C'est cela qui m'a tant touchée à la lecture : sentir que l'auteur s'est configuré une sorte d'armure pour échapper à l'affect. [...] Et je ne vois pas de provocation : on sent que ce sont des sentiments beaucoup plus profonds qui engendrent cette crudité du regard.* » Christèle Couleau écrit pour sa part que si les « romans de Houellebecq visent à rendre compte du monde en explorant l'agencement complexe des facettes de la société contemporaine [et] en théorisant en profondeur la crise des valeurs », ils portent par ailleurs une attention « aux manifestations les plus intenses de la présence humaine [qui] est à la mesure de sa fragilité [...], expérience partageable dont on reconnaîtra l'écho dans son cœur peut-être ». Houellebecq n'aurait donc pas son pareil pour dépeindre les affres de l'amour, véritable soubassement de toute son œuvre.

Ensuite, Houellebecq est partout dépeint comme un écrivain qui, en dépit de ce qu'Emmanuel Carrère identifie comme son « *inimitable registre de sarcasme navré* », écrit franchement, sans mettre de gants blancs, et s'adresse en toute confiance à ses lecteurs. Carrère précise que « *si tant de gens le lisent, c'est bien sûr parce que ses romans sont passionnants, vivants, impossibles à lâcher, mais aussi, plus profondément, parce qu'ils ont l'impression que ce qu'il dit est vrai* ». Alain Vaillant est peut-être celui qui a exprimé cette impression d'authenticité avec, à son tour, la plus grande franchise : « *[C]e qui me touche le plus, dans l'écriture de Houellebecq, c'est une sorte d'ingénuité enfantine, même s'il écrit les pires horreurs. [...] Parce que, à vrai dire, je crois que tout ce qu'il écrit est totalement sincère, et d'une sincérité qui constitue sa vraie valeur poétique.* » Et c'est cette même sincérité que Guillaume Nicloux a voulu faire passer du livre à l'écran dans son faux documentaire *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), film qui avait pour ambition de donner à Houellebecq l'occasion de « *mentir le plus sincèrement possible* » : « *[C]onstruire un alibi fictionnel, proposer à Michel d'endosser le costume de Michel Houellebecq me semblait le moyen le plus juste et le plus excitant de susciter une parole décomplexée, libre et incontrôlable.* » Et le réalisateur d'affirmer que ce Houellebecq « *frais et spontané* » qu'il a si bien su filmer a, en retour, poussé plus d'un sceptique à s'intéresser à l'œuvre littéraire d'un auteur souvent tenu pour suspect : « *Beaucoup de gens sont venus vers moi après le film en me disant : "Je n'aimais pas Houellebecq, mais celui que tu filmes n'est pas celui que j'ai connu à travers les médias ; ça m'a donné envie de lire ses livres."* »

(Re)découvrir Houellebecq

Traditionnellement, les Cahiers de L'Herne donnent à lire des inédits et autres textes difficilement accessibles de l'auteur à qui ils sont consacrés. Dans le Cahier qui nous intéresse, si les premiers sont d'un intérêt plus que relatif (il semble qu'on ait peiné à les trouver, comme en

témoigne la publication de courriels échangés entre Houellebecq et son éditrice, Teresa Cremisi), les seconds sont cependant très bien choisis. Parmi eux, signalons la réédition de « Renoncer à l'intelligence », texte écrit par Houellebecq au début des années 1990 en guise de préface à une anthologie des poèmes d'amour de Remy de Gourmont. Cette préface est capitale, car elle rappelle l'importance – largement méconnue – que revêt la poésie aux yeux de Houellebecq, qui n'hésite d'ailleurs pas à affirmer « *que le roman (même ceux de Dostoïevsky, de Balzac ou de Proust) reste, par rapport à la poésie, un genre mineur* ». Capitale, elle l'est aussi parce qu'elle contient cette phrase clé, qui pourrait presque résumer à elle seule toute l'entreprise littéraire houellebecquienne : « *[I]l n'y a pas d'amour intelligent.* » Entendre : l'amour fait perdre la tête et, contrairement à ce qu'écrivait Aragon, peut être « heureux » (Houellebecq ajouterait sûrement ici : d'accord, mais pas très longtemps !...); entendre aussi, sur le plan de la transcription littéraire de cette émotion, que l'amour commande l'expression directe – et parfois crue – des sentiments qu'il fait vivre, quitte à ce qu'une telle expression puisse flirter avec le kitsch, voire le pornographique. Cela fait écho à ce qu'écrit Houellebecq dans un autre texte qu'on a bien fait de rééditer : l'entrée « Neil Young » originellement parue dans le *Dictionnaire du rock* (2000) publié chez Robert Laffont. On y lit ceci : « *Il faut être un très grand artiste pour avoir le courage d'être sentimental, pour aller jusqu'au risque de la mièvrerie. Mais cela fait tellement de bien, parfois, d'entendre un homme se plaindre humblement, d'une petite voix triste, d'avoir été abandonné par une femme.* » Et sans grande surprise, les musiciens qui ont contribué au Cahier reconnaissent ce même « courage » à l'auteur des *Particules élémentaires*. Iggy Pop : « *Page après page, je ressens ce que je lis. [...] L'amour [...] emplit chaque page de ses livres comme une atmosphère, fonctionnant comme un espace et un vide.* » Jean-Louis Aubert raconte sa première lecture du recueil de poésies

Configuration du dernier rivage (2013) :
« [C]e n'était pas tant les mots, que
l'appel. [...] Il appelait en musique. Il
appelait la musique. [...] En fait, sans
l'avoir lu en entier, j'ai ramassé ma
guitare qui frôlait mon genou et je l'ai
chanté, sans réfléchir. »

Le volume des Cahiers de L'Herne consacré à Michel Houellebecq révèle un écrivain au cœur gros et d'une lucidité aussi brutale que personnelle : ses « *outrages aux mythes contemporains* », selon la belle expression de Sam Lipsyte, rappellent qu'il n'est certes pas acquis à plusieurs des idéaux moraux de son temps, mais comme le précise Pierre Cormary, ce qu'il est très important de rappeler, c'est qu'il « *refuse de se faire le militant de ses tares, de légaliser ses aberrations* ». Au fond, si l'auteur de *La carte et le territoire* est un écrivain généreux, c'est bien sûr parce qu'il contente avec régularité depuis 25 ans des lecteurs impatients de se plonger dans le « prochain Houellebecq », mais surtout parce qu'en dépit du succès et de la notoriété, il n'a jamais rien fait d'autre que parler franc et, conséquemment, qu'il n'a jamais cessé de s'exposer. Cette générosité houellebecquienne est aussi très bien représentée dans le film de Guillaume Nicloux dont il a été question plus haut. Michel Houellebecq est enlevé parce que son statut d'écrivain vedette laisse présager une généreuse rançon. Mais très vite, l'auteur « qui va rapporter » se mue, aux yeux mêmes de ses ravisseurs, en un écrivain qu'« on gagne » à fréquenter. Et c'est aussi la réflexion qu'on se fait à la lecture de ce volume des Cahiers de L'Herne qui, en substance, dit ceci : nous sommes en présence d'un écrivain ou, peut-être plus justement, d'un artiste qui a quelque chose à dire, qui prend les moyens pour être entendu – son œuvre, toujours très accessible, sait être dense sans jamais être opaque – et qui n'a pas son pareil pour faire jaillir la grandeur de l'ordinaire. ■

**S'il est entendu que
les Cahiers de L'Herne
sont une instance
de consécration
et de légitimation,
il n'est pas moins clair
qu'on n'entre pas dans
les Cahiers de L'Herne
comme on entre
dans la Bibliothèque
de la Pléiade.**

L'affaire judiciaire, une fenêtre sur l'imaginaire social

Par Alex Gagnon

VIOLETTE NOZIÈRE, LA FLEUR DU MAL. UNE HISTOIRE DES ANNÉES 30

d'Anne-Emmanuelle Demartini

Éditions Champ Vallon, 2017, 420 p.

Les surréalistes ont vu en elle une héroïne, « *celle qui a fait ce [qu'ils n'ont] pas su faire* » ; la presse de son époque, échauffée déjà par l'affaire sensationnelle des sœurs Papin (1933), la décrit plutôt comme le « *monstrueux spécimen* » d'une « *jeunesse pourrie* ». En août 1933, sur la rue de Madagascar, dans le 12^e arrondissement de Paris, Violette Nozière sert à ses parents une dose mortelle de barbituriques (sa mère, Germaine, survivra *in extremis*) et tente de travestir son crime en le faisant passer pour un double suicide. En vain : rapidement démasquée, elle est arrêtée une semaine plus tard et entre, avec ses habits noirs et son teint laiteux, sur la scène de l'Histoire, propulsée par une culture médiatique en effervescence où la radio et la photographie accompagnent désormais une grande presse d'information dont les tirages « *feraient pâlir d'envie les quotidiens d'aujourd'hui* ». Comme le montre avec force Anne-Emmanuelle Demartini

dans son dernier livre, le double parricide de Violette Nozière déclenche dans les années 1930 une véritable « *affaire judiciaire* », sans doute l'une des plus marquantes du xx^e siècle français.

En 2001, avec *L'affaire Lacenaire*, Demartini avait montré tout le profit que l'histoire culturelle peut tirer d'une lecture approfondie des grandes affaires criminelles, ces « *moments de discussion [collective] des valeurs et des normes* ». Elle récidive cette année avec son *Violette Nozière* : en faisant l'analyse, pour ne pas dire l'autopsie, de la réception d'un crime et de l'abondante végétation discursive qu'il engendre, elle révèle efficacement un état de l'imaginaire social, ouvrant une fenêtre sur la France des années 1930, forcée par l'historienne de dévoiler ses obsessions et ses peurs, ses tabous et ses sensibilités, les interprétations et grilles de lecture du monde auxquelles elle s'accroche.

« *Elle souille sa mémoire* »

Le crime de Nozière fascine : le double parricide paraît d'autant plus abominable qu'il est commis par une jeune femme de 18 ans, fait statistiquement rarissime (la Cour d'assises de la Seine n'a connu, entre 1871 et 1971, qu'une autre affaire semblable). En raison du genre et l'âge de la criminelle, cet empoisonnement exceptionnel transgresse non seulement la loi, mais aussi le modèle socioculturel prévalent, infraction dont les commentateurs de l'époque, manifestement incapables de voir en Violette la force instigatrice d'un crime aussi dénaturé, tentent d'atténuer l'ampleur en s'efforçant obstinément d'inventer à la jeune fille un complice masculin. Les théories médiatiques insistantes au sujet de cet acolyte hypothétique répondent toutes, comme l'écrit Demartini, à des « *logiques de genre* », puisqu'il s'agit « *toujours de dire l'emprise liant une jeune fille faible et influençable à un homme exerçant séduction et autorité* ».



Le crime de Nozière bouleverse : mettant en scène une famille ordinaire, à plusieurs égards représentative des tendances démographiques de l'entre-deux-guerres, l'affaire judiciaire tend un miroir émouvant à ses contemporains. C'est, en effet, du banal et de l'habituel, de l'insignifiant et du coutumier que jaillit le monstrueux. Technicien responsable des locomotives pour une compagnie de chemins de fer, Baptiste Nozière, père de Violette, avait quitté son Auvergne natale pour s'établir à Paris, où il cultivait, avec son épouse, Germaine, le désir d'une ascension sociale, pratiquant en ce sens la stratégie de « *l'enfant unique* », qui laisse espérer une scolarisation fructueuse. Des pans massifs du public de l'époque peuvent donc « *d'autant mieux s'identifier aux victimes qu'ils en [partagent] les aspirations* » sociales.

Le crime de Nozière scandalise : alors qu'elle vient de donner la mort à ses géniteurs, clament certains journalistes, Violette n'est hantée que par de très superficiels soucis, courant Paris en s'occupant de son élégance, achetant pince à épiler, arborant poudre et rouge à lèvres. Ce contraste stupéfiant, mis en relief, voire fabriqué, par le discours médiatique, contribue évidemment au succès de l'affaire, dans la mesure où il reprend exactement ce

que Barthes appelait la « structure » du fait divers, c'est-à-dire un rapport d'inadéquation entre deux termes (en l'occurrence le meurtre et le souci de la coquetterie) dont la coprésence étonnante, inattendue vient rompre le vraisemblable. Mais c'est le mobile allégué par la criminelle qui achève de faire du parricide un scandale : dénonçant l'inceste et les violences sexuelles répétées que son père lui aurait fait subir depuis l'âge de 12 ans, Violette défonce un tabou et provoque un « *concert d'indignation* ». La presse manque de mots pour dire la profondeur de son écœurement : des accusations « *monstrueuses* » et « *infâmes* » ; avec cet « *ignoble système de défense* », Violette « *se surpasse elle-même dans l'odieux* » et « *soulève de dégoût le cœur de l'honnête homme* ». Notre époque, en effet, n'a rien inventé : au début du XX^e siècle comme au XIX^e, les victimes de violence sexuelle (les femmes et les enfants d'abord) ne sont pas crues. Sur leur parole, qui suscite le plus souvent réprobation, pèse un invariable soupçon, fondé notamment sur les argumentations théoriques de juristes, psychologues et psychiatres. Évoquant l'inceste en 1933, Violette Nozière ajoute donc l'abject et la bassesse morale à un meurtre inqualifiable. « *Non contente d'avoir assassiné son père, elle souille sa mémoire* », affirme le *Paris-Midi*.

L'archétypal et le conjoncturel

Les représentations de Violette Nozière qu'élaborent, en 1933 et 1934, le discours public et la rumeur sociale activent plusieurs figures marquantes de l'imaginaire social, cristallisées à travers les décennies et, pour certaines d'entre elles, les siècles antérieurs. Violette, c'est d'abord évidemment, aux yeux de ses contemporains, un avatar moderne de l'éternelle empoisonneuse, déclinaison maléfique ou « *face obscure* » d'un féminin tendanciellement démoniaque, dont la meurtrière des années 1930, « *fleur vénéneuse* », incarne à sa manière les principaux traits. Déloyale, sournoise et dissimulatrice comme toutes les empoisonneuses, qui compenseraient par la ruse leur faiblesse physique, la

criminelle est décrite comme lascive et libidinale (ses amants n'échappent pas aux projecteurs médiatiques), les journaux croyant apercevoir une relation étroite entre sa précocité sexuelle et son crime. Du reste, la monstruosité de l'empoisonneuse Nozière ne se laisse jamais aussi bien lire que dans sa froideur : imperméable aux remords, elle manifeste une insensibilité glaçante, une sorte d'anesthésie morale qui la rapproche de Marie Lafarge, empoisonneuse aussi célèbre qu'« *hystérique* », du XIX^e siècle. Cette impassibilité, écrit un journaliste en 1934, « *raye [Nozière] des êtres de son espèce, crée, entre elle et nous, un désert, une zone glacée de répulsion et d'horreur* ». Dans l'espace public de l'époque, le visage de Violette, dont la presse multiplie les gros plans, devient le signe et l'image de cette froideur monstrueuse. C'est, comme le dit François Mauriac, « *le mal qui surgit à visage découvert* ».

Mais c'est aussi de l'affirmation de la « jeunesse » comme catégorie sociale spécifique, voire comme problème et comme enjeu politique, que l'affaire Nozière « *paraît tirer aux yeux des contemporains l'essentiel de sa portée historique* ». Dans l'imaginaire social de l'entre-deux-guerres, la figure (essentiellement polémique) de la « jeune fille moderne » (après celle de la « garçonne » de la Belle Époque, apparaissant à la sortie de la Première Guerre mondiale, qui a forcé les femmes à faire une incursion déterminante dans le domaine du travail) symbolise les mutations qui bousculent une époque. Perçue comme une femme masculinisée, par son émancipation intellectuelle et morale, Violette, qui sillonne Paris et souhaite s'acheter une automobile, personnifie aussi la mobilité et l'attraction pour la grande ville impure et impie, voire quasi pornographique. En ce sens, la représentation de Violette Nozière, entendue non comme individu empirique mais comme figure de l'imaginaire social, prend forme, dans les années 1930, au croisement de l'archétypal et du conjoncturel : c'est l'éternelle empoisonneuse en tant qu'elle revêt les costumes de la jeunesse moderne.

Si Violette figure comme un produit de la déchéance morale du premier xx^e siècle, ses parents ne sont guère mieux nantis. Baptiste, le père assassiné, est considéré par plusieurs, à une époque où se confirme l'érosion (et l'inquiétude suscitée par celle-ci) de l'autorité paternelle traditionnelle, comme un père faible ayant échoué à éloigner sa progéniture de la dépravation ; quant à Germaine, la mère survivante, elle essuie des critiques également virulentes. Lorsqu'elle se constitue partie civile contre sa fille, elle cesse d'être la « veuve tragique » qui jouait son rôle de victime de manière socialement adéquate, pour devenir la mère dénaturée, refusant vindictivement tout pardon à la chair de sa chair. Père, mère et fille : tous les rôles familiaux traditionnels se trouvent violemment perturbés par l'affaire, qui donne aux Nozière, en dépit de leur banalité, la grandeur d'une « famille maudite » et souffrante, habillant une tragédie grecque des accoutrements du Paris populaire.



Histoire culturelle et affaires judiciaires

Ce qui fait l'intérêt historiographique de l'élucidation de l'affaire Nozière, c'est qu'elle croise plusieurs histoires (celle de la famille, celle du crime et des institutions judiciaires, celle du regard porté sur la mutation des identités,

celle des pratiques et des discours médiatiques, etc.) que la séparation des disciplines a coutume d'étudier séparément. Sans évidemment ignorer la hiérarchie historique des événements (la Première Guerre mondiale a un impact plus déterminant sur le cours du xx^e siècle que le parricide de Violette...), le choix de l'affaire judiciaire comme objet d'histoire culturelle repose, salutairement, sur l'annulation de leur hiérarchie épistémique (...mais le parricide de Violette et sa réception sociale nous disent autant de choses sur la société du premier xx^e siècle que la Grande Guerre). En interprétant, en donnant un sens au meurtre de 1933, c'est elle-même que la société française cherche en définitive à penser : « [L]e sujet individuel autour duquel prend corps l'affaire judiciaire apporte l'unité capable de subsumer les expériences plurielles et contrastées et de cristalliser les préoccupations du temps. » Il ne faut ainsi jamais sous-estimer la capacité des événements en apparence les plus « divers » à « produire une forme d'intelligibilité ».

Depuis le *Pierre Rivière* de Michel Foucault, plusieurs historiens contemporanéistes, de Michelle Perrot (« L'affaire Troppmann [1869] », 1981) à Philippe Artières et Dominique Kalifa (*Vidal, le tueur de femmes*, 2001), ont érigé les affaires criminelles en objets d'histoire, explorant la profusion de discours que génèrent inmanquablement les crimes d'exception ; c'est dans ce sillage que s'inscrit l'ouvrage de Demartini. Il doit être lu non seulement comme une analyse historique d'une affaire criminelle des années 1930, mais aussi, plus largement, comme un plaidoyer pour une certaine manière de faire de l'histoire qui consiste à « restreindre la focale sur un objet thématiquement cohérent et resserré dans le temps », de manière à faire « surgir tout un monde de représentations ». Cette perspective n'est pas sans inconvénient : en effet, en privilégiant les coupes synchroniques (lues comme des carrefours de représentation ayant parfois leur temporalité propre), elle ne permet pas de rendre compte du destin historique des systèmes de représentation, de leur

formation et de leurs transformations. Elle présente cependant l'avantage, en étudiant au ras des discours des objets denses que l'analyse peut déplier minutieusement, de permettre une saisie de la dynamique concrète et du « travail de l'imaginaire social », que Demartini définit comme une « fabrique de représentations du monde social ».

Condamnée en octobre 1934, Violette Nozière purgera une peine d'emprisonnement en Alsace et à Rennes. Détenu modèle, elle obtiendra une réduction de peine et réintégrera la société en août 1945. La mère nourricière se substituera à la jeune « fille aux poisons » : Violette aura cinq enfants et, en 1963, elle sera officiellement réhabilitée, avant de mourir trois ans plus tard.

Dans une certaine mesure, son histoire reste d'une brûlante actualité, la question de la violence sexuelle et de sa dénonciation étant à la fois l'angle mort (le procès de Violette l'a formidablement éludée, personne ne voulant même considérer la possibilité de l'inceste) et le point nodal de l'affaire Nozière. André Breton et les surréalistes ont cru Violette et dénoncé la figure du père agresseur ; quelques Françaises ont pris secrètement la plume pour dévoiler à la justice leur propre vécu et la réalité de l'inceste. Mais globalement, Violette se heurte en 1933 à une société qui, murée dans son silence, fait systématiquement peser sur les « accusations monstrueuses » le soupçon de calomnie. L'affaire a cependant peut-être joué un rôle dans l'affirmation graduelle de la représentation nouvelle du « criminel sexuel en homme ordinaire ». Elle permet en tout cas de replacer le soupçon contemporain sur la dénonciation des violences sexuelles dans la longue histoire des sensibilités occidentales ; elle permet aussi d'apprécier la nouveauté, inédite à l'échelle de l'histoire, que constitue, depuis quelques décennies et dans le sillage des mouvements féministes, la critique du soupçon et la rupture, lente mais progressive, du silence. ■

Écritures et techniques de soi

Par Judith Sribnai

**DIRE VRAI SUR SOI-MÊME. CONFÉRENCES PRONONCÉES
À L'UNIVERSITÉ VICTORIA DE TORONTO, 1982**
de Michel Foucault
Éditions Vrin, 2017, 296 p.

DE L'USAGE DE SOI
de Jacques Schlanger
Éditions Hermann, 2017, 146 p.



« Rabbi Zusia disait : *Quand je me présenterai devant le Saint, béni soit-Il, Il ne me demandera pas : "Zusia, pourquoi n'étais-tu pas comme Moïse notre maître ?" mais Il me demandera "Zusia, pourquoi n'étais-tu pas comme Zusia ?"* » Cette anecdote, rapportée dans *De l'usage de soi*, permet à Jacques Schlanger de revenir sur plusieurs des problèmes dont traite

son dernier ouvrage : celui des conditions d'une constitution de soi ; celui du regard sous lequel s'accomplit celle-ci (on se montre à autrui comme Zusia se présentera au Saint) ; celui de la conjonction d'une parole (dire qui l'on est) et d'une pratique (que faire pour être Zusia ?). Ce sont des problèmes semblables qui occupent Michel Foucault dans ses conférences prononcées à Toronto en 1982, et rassemblées récemment sous le titre *Dire vrai sur soi-même*. Si la parution simultanée de l'ouvrage de Schlanger et des conférences de Foucault tient du hasard, si la facture même de ces publications est fort distincte (un essai d'une part, une retranscription de présentations de l'autre), les effets de résonance entre ces deux écrits n'en sont pas moins frappants. D'un côté, Schlanger met en scène les complexités du « je » de l'énonciation et de la parole philosophique ; de l'autre, les conférences laissent entendre la voix de Foucault dépliant une histoire des « techniques de soi ». Les

deux ouvrages peuvent ainsi se lire en miroir. Dès les premières lignes de son essai, Schlanger déclare : « *Quelle que soit la manière dont nous nous exprimons, quelle que soit la fin que nous visons, c'est de nous-mêmes que nous faisons usage, c'est de nous-mêmes que nous partons [...].* » *De l'usage de soi* se présente ainsi comme l'exploration formelle et intellectuelle d'un questionnement dont Foucault a cherché à retracer l'origine : qu'est-ce qu'être philosophe et pratiquer la philosophie aujourd'hui ? Que (dois-je) dire de moi ? Quelle connaissance de moi s'arrime au savoir que je transmets ? Qui sont mes exemples et mes guides ? De même, en lisant et en « écoutant » Foucault, le lecteur rencontre ce « je » singulier qui, nous dit Schlanger, se trouve « *derrière toute affirmation* », « *derrière toute déclaration* », « *derrière toute proclamation* ». Le rapprochement de ces deux auteurs, aux parcours par ailleurs dissemblables, est un hasard fructueux dont il faut profiter.

Sujet et vérité

D'où vient l'obligation qui nous est faite, encore aujourd'hui, « *de dire vrai sur soi-même* » ? Foucault, qui a publié en 1976 le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, reprend ici la question des liens entre formes d'interdiction et « *obligation d'un certain déchiffrement de soi* ». Dans les conférences et séminaires qu'il prononce en 1982, il concentre ses réflexions sur deux moments historiques : l'Antiquité gréco-romaine (de Socrate à Grégoire de Nysse) et la période de développement de la spiritualité monastique chrétienne. Les

Socrate, le souci de soi « *se trouve entièrement absorbé et résorbé dans la connaissance de soi* ». Avec la période impériale, le souci de soi devient une « *forme de vie* » dont la fin n'est plus de nous conduire au ciel des vérités intelligibles. Il s'agit, chez Épicure, Marc-Aurèle ou Sénèque, d'apprendre à être son propre souverain. Le sujet devient alors pour lui-même « *l'objet d'une critique, le lieu d'un combat, le foyer d'une pathologie* ». Ce retour à soi se transforme finalement avec la conversion et l'ascèse chrétiennes. Là où l'exercice philosophique rend maître de soi et prépare au monde, l'ascèse chrétienne détache du monde

philosophe. Mais l'intérêt de ces conférences réside ailleurs. Tout d'abord, Foucault y offre une lecture très serrée et stimulante de l'*Alcibiade* et des *Entretiens* d'Épictète. Ensuite, les textes rassemblés par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini présentent une double généalogie : celle, bien sûr, de nos rapports à la vérité, mais aussi, et peut-être surtout, celle de la pensée foucauldienne. À travers les effets d'oralité produits par la transcription de ces présentations et des réponses aux questions et interventions des étudiants, il semble qu'on entende Foucault réfléchir. Comme parfois dans ses cours au

Le rapprochement de Foucault et Schlinger, aux parcours par ailleurs dissemblables, est un hasard fructueux dont il faut profiter.

conférences portant sur cette dernière sont fragmentaires ou perdues, de sorte que, comme le signalent les éditeurs, la place de l'Antiquité dans l'histoire d'une herméneutique de soi semble, de prime abord, démesurée. Ce n'était cependant pas le projet de Foucault, ce dont témoignent également ces cours de 1981-1982 sur l'herméneutique du sujet. Ce qui l'intéresse ici, c'est d'aborder le souci de soi et l'impératif du « *connais-toi toi-même* » non par les discours théoriques, mais par le biais des pratiques ou des techniques de soi qui, au fil du temps, ont caractérisé cet « *art de s'occuper de soi-même* ». La distinction périodique s'articule donc à partir de la transformation de ces pratiques. Dans l'*Alcibiade* de

et conduit à la renonciation à soi. À partir de ce point, Foucault oppose deux types de rapports du sujet à la vérité. Dans l'ascèse païenne, la transformation de soi permet d'acquiescer la vérité. Dans l'ascèse chrétienne, l'individu se transforme pour accéder à une autre réalité : la *connaissance* prend alors le pas sur le *souci*. Le chrétien, qui doit accepter la vérité des Écritures, doit aussi plonger en son intériorité. C'est dans ce double déchiffrement (des mots et de soi) que s'origine, selon Foucault, l'herméneutique de soi.

Généalogies

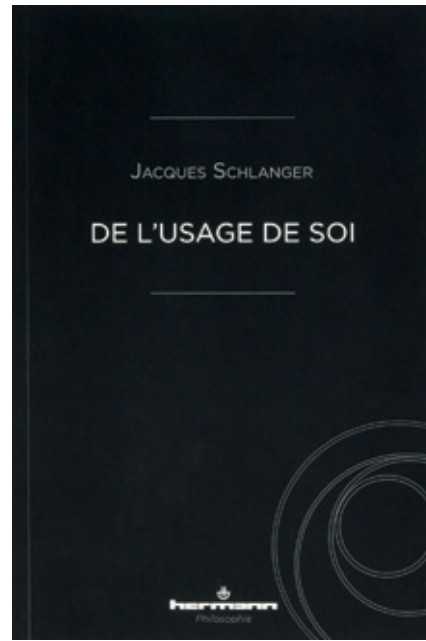
On peut certainement débattre sur la démarche ou les conclusions du

Collège de France, il revient sur ce qu'il dit, il explique, il rature. Ces échafaudages conceptuels sont visibles sur un plan macrostructurel : Foucault développe par exemple dans les séminaires la notion de *parrèsia*, ou « *franc-parler* », qui l'occupera dans ses cours de 1983 et de 1984. Ils sont perceptibles également sur un plan microstructurel : Foucault revient sur la distinction, qu'il sent mal comprise par ses auditeurs, entre ascèse tournée vers la réalité et ascèse tournée vers la vérité. L'édition de Fruchaud et Lorenzini a, par ailleurs, l'avantage de donner à lire les différents états disponibles d'une conférence. On saisit alors comment l'histoire du souci de soi s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur les technologies et comment

l'intérêt pour les technologies de soi constitue une réponse à une critique que Foucault reprend à son compte : « [P]eut-être ai-je trop insisté sur les technologies de pouvoir et de domination. » Le philosophe, enfin, se met en scène. Non sans humour, il prend quelques précautions oratoires avec son auditoire et s'excuse : « [J]e ne sais rien de vous, et c'est une première difficulté. » Jeu troublant où, cherchant à comprendre la contrainte d'un dire sur soi, il souligne l'opacité de celui de ses interlocuteurs. C'est tout le travail d'énonciation du philosophe et le ciselage d'une *persona* qui se manifestent dans ce que Schlanger appelle justement les « gestes » de philosophe. Cette composante discursive, qui fait partie du dispositif de l'échange, prend dans ces conférences et ces séminaires un sens tout particulier. C'est là, en effet, que Foucault commence à interroger le rapport d'interlocution dans lequel s'ancre le dire-vrai : cette parole que l'on doit à autrui, qui est exigée (particulièrement, mais pas seulement) dans les situations de domination. Comme le savait le Rabbi Zusia d'Anapoli, se comprendre et se dire, c'est toujours s'engager dans un rapport singulier avec autrui.

Usages

C'est de cette scène essentiellement dialogique que part Schlanger dans *De l'usage de soi* : dans toute parole et tout écrit, y compris ceux d'un philosophe qui se veut le plus impersonnel possible, il y a un « je » qui s'adresse à quelqu'un. « C'est à partir de soi que le philosophe parle, à partir de ce qu'il découvre en soi, même quand il ne parle pas de soi et même quand ce qu'il nous dit lui vient d'ailleurs. » Il arrive que le philosophe dise « je » ; Schlanger construit à partir de ces usages de la première personne, tels qu'ils se déclinent chez Montaigne, Descartes et Spinoza. Pour ces auteurs, l'intérêt porté à soi est avant tout le résultat d'un « émerveillement » et de la certitude que, en « parlant de soi, même sur le mode le plus intime, c'est de nous et pour nous que [l'auteur] parle ». Faire usage de soi,



c'est donc d'abord se frotter au monde, s'étonner d'être là, penser et parler à autrui. Schlanger décline six formes de ces usages en autant de chapitres : idéer, savoir, croire, philosopher, vivre et mourir. Dans chacun de ces brefs chapitres, qui sont autant d'instant de vie, il explore un sens qui se déploie à partir de l'expérience personnelle et intellectuelle qu'il fait lui-même de ces usages. Pour ce faire, il mobilise les différents modes du « je » qu'il a dégagés précédemment. Un « je » « particulier », celui qui, par exemple, a eu des « démêlés avec Dieu » ou qui espère « ne pas mourir trop tard ». Un « je » parfois « pédagogique », qui propose sa vie comme *exemplum* ; celui qui s'astreint à se connaître, se tourne vers lui-même et qui, à l'instar de Marc-Aurèle, partage ce travail d'enquête avec le lecteur. Un « je », enfin, « transcendantal », ce « je » que chacun peut répéter en lui-même, qui est aussi un « nous ». Dans la prose de Schlanger, ces instances se mêlent et s'éclairent l'une l'autre. Il s'agit autant d'un *ethos* que d'une position philosophique. L'auteur raconte qu'il s'en est longtemps tenu à des « problèmes neutres ou plutôt impersonnels » : « Autant de problèmes dans lesquels je me suis enfoncé sans pour autant y avoir engagé ma personne. » Et puis, « assez tard il faut bien le dire », il a « osé » faire usage de lui-même.

Vies de philosophes

Les questions ou les objets auxquels s'intéresse Schlanger n'ont pas nécessairement changé pour autant. C'est la manière de les aborder et la façon d'évoquer ses idées et ses croyances qui se sont modifiées. Comme chez Montaigne, la forme de son énonciation épouse un postulat ontologique : « [C]haque homme porte la forme entière de l'humaine condition. » Il n'est donc pas question d'un « je » égocentré. Il ne s'agit pas de parler de soi mais de parler à partir de soi. L'ouvrage de Schlanger se distingue en cela des récits de vie qui occupent une place si remarquable dans notre paysage médiatique aujourd'hui : réseaux sociaux, télé-réalité, auto-fiction, tous ces lieux où le sujet raconte et montre ce qu'il fait, ce qu'il aime, ce qu'il consomme et ce qui le consomme. Ces récits et ces spectacles de vie, inventés ou non, sont peut-être les formes modernes de cette obligation à se dire dont parlait Foucault. Schlanger, quant à lui, « s'use », c'est-à-dire s'exerce, à une autre forme d'intimité qu'il continue de travailler en vieillissant. Il cherche une façon de vivre et d'écrire en philosophe : pas seulement donc comme enseignant de philosophie ou dispensateur de discours savant, mais, dans un sens plus large et plus exigeant, comme être qui aspire à la sagesse, qui aspire à une vie bonne pour lui et pour les autres. En partant de territoires intimes et familiers (la mort que nous craignons, les croyances qui nous soutiennent, les idées qui, en nous, semblent avoir leur vie propre), il médite sur un souci de soi qui fait écho à la philosophie des Anciens, notamment à celle d'Épicure dont il dit se sentir proche. Il s'agit d'aspirer à un mieux vivre, à un mieux mourir – sans d'ailleurs avoir une idée définitive ni certaine de ce que cela serait, puisqu'« il n'y a pas de sagesse en soi ». À bien des égards, l'écriture (comme geste, comme pratique et comme manière d'être) de Schlanger met en scène une possible technique de soi à l'épreuve du contemporain. ■

De l'exécution testamentaire en littérature.

L'héritage de Sade et le surréalisme

Par Dominic Marion

LA POSTÉRITÉ DU SCANDALE. PETITE HISTOIRE DE LA RÉCEPTION DE SADE (1909-1939)
de Michaël Trahan
Éditions Nota bene, 2017, 228 p.

L'EXÉCUTION DU TESTAMENT DE SADE
de Jean-Marie Apostolidès
Bruno Lalonde Éditeur, 2014, 99 p.

Parmi les avant-gardes littéraires ayant mobilisé la vie et l'œuvre du marquis de Sade (1740-1814), le surréalisme est sans doute le mouvement qui a le plus profondément marqué sa figure. Inversement, la fréquentation de cet écrivain refoulé hors du canon de la littérature pendant tout le XIX^e siècle a polarisé les investissements artistiques et sociaux de la pratique surréaliste. Sade est inextricablement lié aux mécanismes déployés par les surréalistes pour faire rayonner leur autorité culturelle. Cette liaison est la tangente qu'empruntent deux récents livres signés par Michaël Trahan et Jean-Marie Apostolidès.

La postérité du scandale, de Trahan, montre à quel point l'héritage de Sade a été au centre des polémiques qui ont animé l'activité surréaliste. Publiée par les éditions Nota bene dans une collection dirigée par Marie-Andrée Bergeron et Julien Lefort-Favreau, cette *Petite histoire de la réception de Sade* se déroule principalement entre 1909 et 1939, soit entre la publication

par le poète Guillaume Apollinaire d'une anthologie intitulée *L'œuvre du marquis de Sade* et le début de la Seconde Guerre mondiale.

Édité à Montréal par les soins du libraire Bruno Lalonde, *L'exécution du testament de Sade* est un court essai lui aussi habité par la consistance de l'héritage sadien au sein du surréalisme. Un tirage réduit et une distribution minimale ont maintenu autour de ce livre un silence non mérité. Développant des hypothèses initialement formulées dans un article datant de 2007, Apostolidès concentre son attention sur *L'exécution du testament du marquis de Sade*, une performance de Jean Benoît qui a eu lieu le 2 décembre 1959.

Le testament de Sade

Les réflexions de Trahan et d'Apostolidès germent toutes deux de la position qu'occupe le testament de Sade dans l'interprétation de sa vie et de son œuvre. Rédigé à l'asile de

Charenton en 1806, ce testament est célèbre en raison d'un passage souvent cité dans lequel Sade exige d'être enterré sans autopsie et « *sans aucune espèce de cérémonie* », dans un « *taillis fourré* » situé sur une de ses terres : « *La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se trouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes, excepté néanmoins du petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien doux souvenir au tombeau.* »

Trahan et Apostolidès lisent ce texte comme une matrice permettant de penser la contradiction entre la disparition souhaitée par Sade et le devoir de mémoire ressenti par le « petit nombre », expression qui désigne d'abord les proches de Sade, mais qu'avec la distance historique, on peut

aussi entendre au sens d'un lectorat éclairé, encore à venir à l'époque de la mort de l'auteur. Responsable de la destruction de nombreux manuscrits de son père ainsi que de l'inhumation religieuse de son corps, Donatien Claude Armand de Sade a refusé la position de fils qui lui revenait. C'est en ce sens que l'héritage sadien s'est offert à la postérité à partir d'un vide à combler, d'une vacance que le surréalisme a voulu occuper. Si Apostolidès met en lumière la manière dont la performance de Benoît restituée à Sade sa position paternelle, Trahan, en écrivant que « *la disparition n'est pas l'issue de l'héritage sadien* », insiste de son côté sur le devenir du processus d'héritage – ainsi ajoute-t-il que « *le corps mort en décomposition doit servir de matériau et donner naissance à quelque chose d'autre : il sera dissous, déformé et réintégré, c'est-à-dire réactualisé à l'intérieur d'un cadre nouveau* ».

Du mythe au texte

La postérité du scandale aborde de front la problématique du renversement de la valeur littéraire de l'œuvre sadienne : si au XIX^e siècle on ne parle de Sade que pour s'indigner de la monstruosité de l'homme et de son œuvre, Apollinaire et les surréalistes feront plutôt son apologie. Trahan reconstruit le contexte dans lequel a pris place ce revirement, à partir des éléments d'analyse synthétisés par Michel Delon dans son introduction aux trois tomes des œuvres complètes de Sade publiés dans la Bibliothèque la Pléiade (1990, 1995, 1998). Il rappelle la manière dont le nom de Sade a d'abord servi de « *surface de projection* » sur laquelle par exemple le spectre meurtrier de Gilles de Rais s'est mêlé à la Terreur sanguinaire incarnée par Robespierre. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les traumatismes collectifs de l'époque déterminent ce qu'il est possible de lire chez Sade : « *[L]e passé réactualisé sert au présent à la condamnation de l'œuvre, qui est à peine abordée.* »

Trahan expose ensuite comment le mythe se dépose dans la langue commune avec la création du mot « sadisme », dont l'entrée dans le diction-

naire date de 1834. Auparavant marqueur d'une « *abomination pour ainsi dire inhumaine* », le nom propre engendre le nom commun en intégrant la violence sadique au domaine des « *possibilités humaines* ». Ce mouvement du particulier vers le général est parachevé à la fin du XIX^e siècle, lorsque la médecine construit la catégorie psychopathologique du sadisme. Sade devient dès lors « *un sadique parmi d'autres* », auteur d'une œuvre décrivant « *certaines expériences sadiques* ».

Excavation de la valeur littéraire

La mise en contexte permet à Trahan de contraster cette première réception et l'ambition qu'Apollinaire met de l'avant en publiant son anthologie en 1909 : l'âge d'or de la réception de Sade s'inaugure lorsque son héritage spécifiquement littéraire commence à être revendiqué. Rendant disponibles certains textes de l'auteur et critiquant les imprécisions historiques véhiculées par le mythe autour de l'homme, Apollinaire ouvre la voie à un repositionnement de Sade dans l'histoire.

La « *construction d'une filiation* » plus déterminée s'affirme dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). Breton y écrit que « *Sade est surréaliste dans le sadisme* ». Trahan interprète cette formule comme une « *validation symbolique* » par où « *les surréalistes, se réclamant de Sade, s'arrogent] une partie de sa violence, qu'ils mettent alors au service de leur propre révolte* ».

À cette époque, Breton et ses acolytes ne sont pas les seuls à revendiquer l'héritage sadien. Rassemblant auprès de lui les surréalistes dissidents, Georges Bataille confronte la lecture de Breton dès la fin des années 1920. Trahan décline minutieusement les anecdotes sur une polémique dont le nœud demeure noué autour de deux positions inconciliables. Breton lit Sade sur le plan métaphorique, comme l'expression poétique d'une libération des mœurs. Derrière lui, les surréalistes brandissent le nom de Sade comme un « *cri de ralliement* » révolutionnaire, pendant que Bataille critique violemment l'apologie qui se

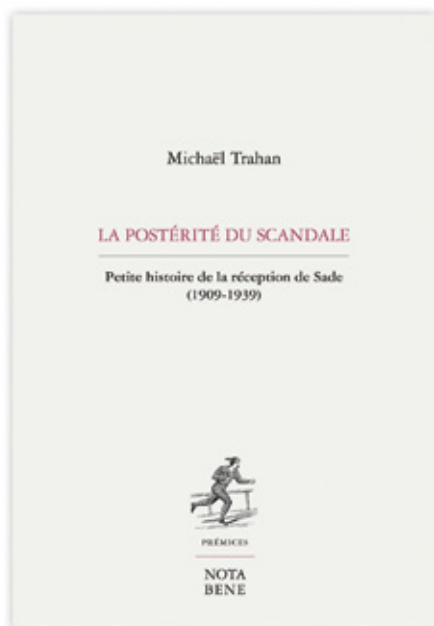
dégage de cette attitude. Farouchement attaché à la littéralité du texte, Bataille recherche la signification esthétique, anthropologique et, en fin de compte, politique des extrémités les plus aberrantes de l'œuvre. Il est notamment fasciné par la coprophagie, particulièrement présente dans *Les 120 journées de Sodome*, ce texte majeur dont Maurice Heine publie l'édition de référence entre 1931 et 1935. Breton bondira sur cette fascination, accusant Bataille de vautrer sa pensée dans la plus basse débauche et la plus vile saleté.

À travers cette polémique, Sade devient une valeur symbolique farouchement disputée par des héritiers qui ne s'entendent pas sur le sens de son héritage. Prenant subrepticement le parti de Bataille, Trahan est amené à considérer « *l'impossible admiration* » de la figure de Sade : la valorisation artistique de la toute-puissance du désir chère aux surréalistes peut-elle légitimement mener à admirer un écrivain qui fait du viol le principe fondamental de l'excitation sexuelle ? Cette difficulté subsiste dans le parcours que Trahan achève de retracer, répertoriant les occurrences, dans les années 1930, de la présence de Sade en poésie, en peinture, en photographie, au cinéma, mais aussi dans des projets collectifs comme *Contre-Attaque*, *Acéphale* et le Collège de sociologie.

La guerre bouleverse ensuite ces régimes de lecture, qui n'avaient encore pu percevoir à quel point la violence génocidaire allait modifier « *les conditions de prise de parole autour de l'œuvre de Sade* ». Venant clore son analyse au seuil de cette limite historique, le livre de Trahan complète l'ouvrage *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?* (2011), dans lequel Éric Marty interroge la signification qu'a pu avoir Sade pour les intellectuels français entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1970.

Puissance d'invention de la lecture

Bien que *La postérité du scandale* avance de nombreuses idées que Trahan n'est pas le premier à énoncer,



ce livre est le fruit d'une démarche historiographique précise dont le caractère synthétique parvient à reconstituer la complexe plasticité de la figure de Sade. L'auteur cherche moins à dire du nouveau sur le marquis qu'à examiner les enjeux attachés à sa lecture. Il en résulte des hypothèses justes mais prudentes, qui reconduisent un certain consensus entourant l'importance littéraire de l'œuvre sadienne. Cet essai décortique tout de même efficacement les mécanismes de la dynamique productive à l'œuvre dans la lecture, à partir de laquelle des lecteurs ont reconfiguré la filiation de Sade et la légitimité littéraire de ses textes.

La préface de Jean-François Hamel accentue ce regard critique sur l'acte de lecture. Hamel y évoque « *la puissance d'invention de la lecture, qui contribue à instituer ce que nous appelons littérature* ». Trahan manifeste cette puissance en dépliant la pluralité des enjeux historiques, esthétiques et politiques auxquels la figure de Sade est liée à l'époque du surréalisme.

Faire peau neuve

Contrairement au livre de Marty, l'essai d'Apostolidès n'accorde aucune attention au rapport entre la violence sadienne et le nazisme. Il se modèle en cela sur les préoccupations de Jean Benoît. *L'exécution du testament du marquis de Sade* peut en effet passer

pour une réponse aux détracteurs de Sade. Cette performance a eu lieu le 2 décembre 1959 dans l'appartement parisien de Joyce Mansour, à l'occasion du 145^e anniversaire de la mort de Sade. Précédé de la voix pré-enregistrée de Breton lisant le paragraphe du testament de Sade cité plus haut, Benoît entre en scène vêtu d'un imposant costume aux allures totémiques. Mimi Parent l'aide à en défaire les nombreuses pièces emboîtées, pendant que Jean-René Major lit des notes explicatives. La mise en scène culmine dans un tatouage rituel : à l'emplacement de son cœur, Benoît imprime les lettres « SADE » sur sa peau au moyen d'un fer rougi.

Cette performance s'inscrit dans le cadre de l'exposition *Eros*, à une époque où le surréalisme est en perte de vitesse, vivement critiqué par deux groupes à l'autorité culturelle alors en ascension, à savoir les existentialistes et les situationnistes. Apostolidès insiste sur le rôle de ce contexte dans la compréhension de la performance, qui met bien sûr en jeu la mémoire de Sade, mais aussi les processus de filiation internes au mouvement surréaliste.

Apostolidès conçoit le surréalisme comme un « *corps érotique imaginaire* ». L'érotisme étant, selon lui, « *depuis l'origine le fluide secret permettant au groupe de s'inventer comme un corps collectif* », la cohésion créatrice des surréalistes tient à la « *grande conscience* » qu'ils ont « *de l'énergie libidinale* ». Engagés dans une dynamique où ils « *se séduisent les uns les autres par les œuvres qu'ils créent* », les membres du groupe « *s'inscrivent dans un même corps, dans une même enveloppe* ». Cette structure vivante est habitée par un « *besoin constant de réanimer le lien érotique entre ses membres* », besoin particulièrement criant au moment de l'entrée en scène de Benoît.

Reconnu comme « *la figure centrale du panthéon surréaliste, [...] la clef de voûte, la pierre qui assure la solidité de l'édifice entier* », Sade ouvre aux surréalistes « *les portes d'un univers du fantasme pur* ». Usant d'une métaphore

économique, Apostolidès affirme que l'écrivain « *constitue l'accumulation primitive du capital érotique qui fait la richesse du mouvement surréaliste* ». La tardive mais flamboyante exécution de son testament revitalise pour un temps cette « *enveloppe permettant l'incorporation des membres en une communauté, en une communion* » ; elle offre au groupe de Breton l'occasion rêvée de « *faire peau neuve* ».

La terreur sacrée, marquée en toutes lettres

Selon Apostolidès, le testament bafoué de Sade engendre un fantôme, un spectre qui hante le XIX^e siècle « *à la manière d'un inconscient* ». La consistance imaginaire de ce spectre est modifiée lorsque les surréalistes mettent de l'avant les torts qui ont été faits à Sade, à commencer par ses 27 années de détention. Apostolidès insiste sur l'inhumation religieuse de l'écrivain au cimetière de Charenton. Enterré en terre sainte, et non dans le taillis fourré où il souhaitait que les traces de sa tombe disparaissent, Sade « *se trouve réintégré à la collectivité chrétienne à son corps défendant* ». Par l'exécution de son testament, Benoît veut offrir à Sade le tombeau que sa pensée matérialiste désirait. Bien que ce tombeau soit un lieu d'effacement du corps de l'écrivain, sa création est susceptible de rendre vivante la mémoire de l'œuvre.

Cette tâche débute dès le transport du costume nécessaire à la performance dans les rues de Paris. Aux badauds qui l'apostrophent, Benoît répond qu'il est Le Normand – l'homme que Sade avait sommé de transporter son corps vers le lieu de repos souhaité – et qu'il a une importante mission à remplir. Le 2 décembre 1959, Benoît enterre Sade selon un rituel qui reconstruit de manière imaginaire les prescriptions du testament. Apostolidès détaille la complexe intrication des « *différentes pièces de [son] costume, surchargé de signification* » au point où « *cet habit devient un livre en soi* ».

Par-delà la prolifération des références significatives, deux grandes influences rituelles se croisent dans ce cérémonial.

D'une part, une influence totémique est sensible dans l'apparence monstrueuse et chimérique de l'ensemble du costume. « *Ni animal ni humain* », Benoît porte au début de sa performance « *un haut masque, sur lequel se superposent quatre figures* ». La violence du marquage où culmine le cérémonial rejoint également le « sacré de transgression » théorisé dans un cadre ethnologique par Roger Caillois et Georges Bataille.

Apostolidès lit d'autre part dans certains éléments du cérémonial une transposition de la liturgie chrétienne. À propos de la déambulation dans Paris, il soutient par exemple que « *Benoît tirant sa charrette contenant les instruments de son supplice évoque irrésistiblement la montée du Christ au calvaire, sa croix sur les épaules, accompagné par les quolibets des habitants de Jérusalem* ». Le geste ultime de Benoît donne par ailleurs à voir *L'exécution* comme une « anti-messe », car le sacrifice physique qui y est mis en scène se définit négativement par rapport à la représentation du sacrifice que le prêtre répète à chaque eucharistie. L'analogie provient ici du fait que l'artiste met son corps en jeu et se donne au public comme le Christ l'a fait sur la croix. Cette anti-messe se distingue cependant de la messe catholique sur le plan de la responsabilité symbolique de l'officiant. Alors que Benoît marque dans sa chair le nom sacré de Sade, le prêtre catholique symbolise abstraitement la violence du sacrifice de Jésus en ingérant le pain eucharistique. Apostolidès soutient que Benoît ne peut articuler sa performance « *qu'à l'intérieur d'un cadre chrétien, pour que son geste ait une signification perceptible par le public auquel il s'adresse. [...] Il se fait prêtre, à l'exemple et en réparation du sacrifice premier de Sade, du tort absolu qu'on lui a fait. [...] En se marquant, il se définit comme criminel, sans pour autant renoncer à être chrétien, à sa manière.* »

Cette association entre Sade et le Christ intègre bientôt aussi la figure de Breton. Commentant un texte où ce dernier dit de la performance de

Benoît qu'elle est « *la promesse d'une résurrection, l'annonce de la seconde naissance du marquis de Sade* », Apostolidès est clair : « *[L]a figure de Sade occupe dans le mouvement surréaliste une place équivalente à celle du Christ dans le christianisme.* » Emporté par l'aspect totémique du costume de Benoît, l'essayiste va jusqu'à écrire que, suite à l'exécution du testament, « *le fantôme de Sade retourne à la paix de son tombeau, tandis que Breton s'empare de son masque comme d'un totem* », récupérant ainsi au profit du mouvement l'énergie libérée par Benoît. Une fois rendu à Sade « *le statut de Père que son fils Armand lui avait ôté* », Benoît offre à Breton l'aura totémique qui irradie de la figure paternelle de Sade : Breton « *redevient ce qu'il était au commencement de l'histoire du surréalisme, le père sadique, celui qui regroupe autour de lui, celui qui crée une dépendance des membres à son égard* ».

Pour n'en pas finir avec le spectre du Père

Gravant paradoxalement au moyen d'une marque indélébile l'effacement souhaité par Sade, Benoît actualise le contraste suggéré par le testament entre la disparition du corps individuel de l'écrivain et l'inscription de sa mémoire dans le cœur du « petit nombre » capable de saisir la profondeur de son œuvre. Apostolidès relie cette inscription de l'effacement au *point sublime* dont la détermination anime la fibre intime du surréalisme. La phrase de Breton est célèbre : « *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* » De Sade à Benoît, ce point se révèle dans une filiation où la vie d'une communauté puise sa substance à même la résurrection d'un père mort.

La logique argumentative de l'analyse d'Apostolidès est menée de convaincante manière, mais l'assimilation du retour de Sade au supplice du Christ rend-elle vraiment justice au dispositif

de la performance de Benoît ? L'insistance de l'essai sur la position paternelle de Sade coïncide-t-elle avec les ambitions sociales et politiques du surréalisme ? Pour contribuer à l'étude de « *l'inconscient des groupes, c'est-à-dire au sens que peut avoir, pour une collectivité, un acte solennel posé par l'un de ses membres* », Apostolidès observe le geste de Benoît à l'aide d'une grille d'analyse psychanalytique. Son essai hérite ainsi de la position symbolique du Père (compris comme point de référence de l'inconscient d'une collectivité), alors que, pour reprendre les mots d'Antonin Artaud cités dans l'essai, « *le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et les idées* ».

Cette interprétation qui ramène l'autorité du Père au centre de l'activité surréaliste oublie aussi de penser le féminin, pourtant représenté sur le panneau frontal de la couche externe du costume de Benoît. Apostolidès l'indique lui-même, mais il n'identifie pas dans cette partie féminine du costume androgyne des enjeux aussi fondamentaux que ceux qu'il dégage du vocabulaire conceptuel psychanalytique.

Les essais de Trahan et d'Apostolidès mettent en relief la valeur symbolique cruciale que l'héritage de Sade a acquise pour le mouvement surréaliste, qui a à tout prix voulu s'en emparer. *La postérité du scandale* donne lieu à une synthèse efficace et accessible de la réception de Sade avant 1939. De son côté, *L'exécution du testament de Sade* convoque certaines personnalités plus rarement rappelées par les agents de la réception, comme l'érotomane anglais Frederick Hankey ou le peintre Clovis Trouille, de même qu'il propose des éléments d'analyse plus audacieux. Cette analyse mobilise toutefois des autorités conceptuelles que la mystique surréaliste athée voulait justement détruire. ■

Tenter la vie

Par Martin Hervé

SAINT SALOPARD

de Barbara Israël

Éditions Flammarion, 2017, 208 p.

NOS VIES

de Marie-Hélène Lafon

Éditions Buchet/Chastel, 2017, 192 p.

De Plutarque et Shakespeare à Saint-Simon, Flaubert et Huysmans, des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob aux *Vies minuscules* de Pierre Michon, les écrivains n'ont eu de cesse de s'interroger sur l'art et la manière de raconter la vie d'autrui. Entre romans, biographies, chroniques et mémoires, des vérités de l'histoire aux subversions de l'imagination, c'est la forme même de ce jeu de passe-passe avec le réel qui s'est ramifiée en fondant ses propres règles, rien moins que des pratiques toujours singulières, comme si dire l'existence de l'autre imposait chaque fois un engagement éthique et une invention esthétique. Dans son roboratif essai *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu* (2015), Alexandre Gefen ne manque pas de souligner l'extraordinaire plasticité de ce genre littéraire qu'il appelle, à la suite d'Alain Buisine, « biofiction », laquelle est d'ailleurs emblématique de toute une frange du champ littéraire contemporain : Pascal Quignard, Patrick Modiano, Emmanuel Carrère, mais aussi Camille de Toledo et Jean-Benoît Puech comptent parmi ses prosateurs. Selon Gefen, à « *travers ce vieil office de mémoire que se réapproprie la littérature se dit, peut-être, un rêve contemporain qui mérite [...] qu'on en fasse l'archéologie : l'invention de l'individu comme exception* ». Or tout se passe comme si, à contretemps de la célébration

mémorielle et de la diachronie narrative, s'élaborait à partir de la biofiction un discours fondé sur une énonciation négative, incapable de dire absolument tout d'une vie, pour cette raison même que celle-ci ne peut jamais être perçue, captée ou lue dans sa totalité. C'est, semble-t-il, le prix à payer pour écrire sur l'irréductible singularité de la personne, cette ipséité dont notre modernité a fait son credo. Alors comment dire autrui ? Récemment, les écrivaines Barbara Israël, avec l'illustre oublié de son *Saint Salopard*, et Marie-Hélène Lafon, qui croise de multiples destinées anonymes dans *Nos vies*, ont toutes deux fait le pari, bien que de manières radicalement différentes, de la vie comme forme littéraire et de la littérature comme forme de vie.

De l'abjection

Peut-on s'arracher à son destin ? Difficile d'en convenir en suivant la correspondance épistolaire de Maurice Sachs qu'invente Barbara Israël. Les grands noms du XX^e siècle ont beau y défiler, c'est pourtant la lettre adressée à la mère qui ouvre son *Saint Salopard*. Lettre dans laquelle le personnage Sachs s'acharne à témoigner de « *la puissance de l'hérédité* », cette loi inflexible de l'atavisme qui l'aurait cloué de toute éternité à la croix de l'abjection. Le décor de la honte est

planté, entre un père déserteur du domicile familial et une mère sans amour et égoïste qui se détache tôt de son fils pour se réfugier à Londres, criblée de dettes. Il y a là de quoi nourrir une psychanalyse de papa à peu de frais. Sachs s'y aventure d'ailleurs avec le drôle René Allendy, médecin et analyste d'Anaïs Nin, René Crevel et Antonin Artaud, également passionné de sciences occultes. Toutefois la voie de l'inconscient est longue, semée de détours et d'embûches, alors que Sachs n'aspire qu'aux éclats et aux bravades dont le gotha littéraire est si friand.

Noceur impatient et désargenté, il se lie d'amitié avec Coco Chanel et Jean Cocteau, qu'il finira par voler, devient l'amant de Max Jacob et essaie sans succès de rejoindre le cercle des intimes d'André Gide. Tous prennent la parole sous la main d'Israël pour se lamenter des frasques de l'aspirant mondain, sans que soient toutefois abolis la pitié, une certaine mansuétude, voire un soupçon d'estime. Ses amitiés et ses admirations, ses nuits hallucinées dans le Paris intellectuel de l'entre-deux-guerres, Sachs en a fait la matière de presque toute son œuvre de *presque-écrivain*, tombeau d'un « *talent gâché* » de mémorialiste n'ayant vu publiés de son vivant que de très rares livres, comme *Au temps du Bœuf sur le toit* (1939), et certains textes posthumes, tels que

Le sabbat (1946), *Chronique joyeuse et scandaleuse* (1948) ou *La chasse à courre* (1949). Personnage haut en couleur que Sachs, indéniablement plus romanesque que romancier. Prêt à tout pour plaire, ce juif empêché se range aux avis de ses amis Cocteau et Maritain et se convertit au catholicisme, allant même jusqu'au Séminaire. Il fuit la France pour échapper à ses créanciers et, en dépit de son homosexualité, se marie avec une protestante américaine alors qu'il connaît un grand succès sur les ondes de la NBC. De retour dans l'Hexagone avec un amant en poche, il fait les tourments de Violette Leduc dont il refuse les avances, exaspéré par ses continues demandes d'amour, alors que lui-même ne cesse de quémander l'attention des autres.

C'est que l'« *idolâtre dans l'âme* » est aussi un escroc et un parjure qui n'est jamais à un paradoxe près. Dans le registre de l'abjection, Sachs trouve pourtant un interlocuteur de choix en Marcel Jouhandeau, son plus grand détracteur : « *Moi qui n'ai jamais hésité à plonger dans tous les déshonneurs, je dois dire qu'à ce niveau-là de lâcheté, vous vous posez en maître. [...] Je ne suis pas si mécontent d'avoir été la cible privilégiée de votre antipathie. Car si vous m'aviez laissé faire, je vous aurais aimé avec ardeur. Et ma déception aurait été à la mesure de cet amour, violent et incurable.* » Bien que tous deux comptent parmi les grands négligés de l'histoire littéraire du siècle, l'aversion de Jouhandeau pour Sachs reste bien connue. En 1936, en pleine montée du nazisme en Europe, Jouhandeau dans *L'Action française* justifie son antisémitisme en désignant le « *juif apatride Maurice Sachs* ». Sa haine aveugle l'amènera d'ailleurs à commettre bien des forfaits dont le monde des lettres ne lui est pas encore quitte, dont son ignoble plaquette *Le péril juif* et un voyage à Weimar à l'invitation de Goebbels, aux côtés de Robert Brasillach, Jacques Chardonne et Pierre Drieu la Rochelle. En 1942, Sachs est à bout de souffle et de mauvais coups. Il s'embarque volontairement pour le Service du travail obligatoire (STO) et file vers Hambourg offrir ses services et son

lit aux agents de la Gestapo. Dans sa fuite en avant, Sachs se replie toujours plus dans l'épaisseur de son mystère : s'il dénonce des résistants à tour de bras, c'est pour mieux en sauver d'autres. Ses nouveaux maîtres s'en méfient comme de la peste et finissent par l'interner dans un camp de concentration. Au printemps 1945, alors qu'il est évacué vers Kiel pour être libéré, une balle dans la nuque, comme un acte manqué, vient mettre un terme à sa carrière de belle enflure au royaume des lettres. L'histoire dit que, tel l'impudent Actéon, il finit dévoré par des chiens. Voilà pour les faits d'armes. Puisque Sachs lui-même a tiré de ses inconstances le ferment de ses livres, il est tentant de tout vouloir en dire et, bien sûr, de relire ses trahisons à l'aune de la catastrophe familiale, comme si interpréter ses avanies et ses apories pouvait enfin régler la question. Un autre Sachs est-il possible ?

Avec *Saint Salopard*, l'amateur cultivé en aura pour son argent, car on baigne de plain-pied dans les anecdotes et les historiettes qui font le sel de la vie littéraire. Israël les déploie avec un art consommé du montage et un évident plaisir à prêter ses mots à tant d'illustres prédécesseurs. Rien d'étonnant à couronner son livre de l'auréole d'un saint, toute de guingois soit-elle, lorsqu'on veut faire briller l'or dans l'ordure. Là réside sans doute la carence majeure du livre, rivé qu'il est à l'enflure biographique, aux frissons et au sensationnel de l'événement qui ont en grande partie recouvert le destin et l'œuvre de Sachs. D'ailleurs, à trop miser sur une copie de la réalité bavarde, c'est la voix même du livre qui déçoit, car Israël n'a pas la verve d'un Cocteau, d'un Gide ou d'une Leduc. Ce qui sauve toutefois son œuvre, c'est peut-être l'exercice de spiritisme auquel l'écrivaine plie ses épistoliers. En effet, les lettres imaginaires qui structurent *Saint Salopard* sont toutes adressées depuis la tombe. Le conciliabule de spectres qui s'apostrophent ici se montre ainsi tout aussi attentif à ne pas refermer les blessures du passé qu'à tenir le futur à l'œil. On croise donc entre les lignes les figures altières de Karl Lagerfeld

et de Patrick Modiano, grand lecteur de Sachs à qui il accorde d'ailleurs le rôle d'un revenant dans son premier livre, *La place de l'étoile* (1968). Entrée des fantômes, comme l'aurait dit Jean-Jacques Schuhl, un autre mondain de Saint-Germain-des-Prés. Aussi, c'est de façon plutôt inattendue que le texte, au lieu de complaire aux seules attentes biographique et psychologique, ne se referme pas sur la lettre au père mais sur les mots de Julien Green affirmant, suivant la légende, avoir croisé Sachs bien vivant dans un hôtel d'Innsbruck en 1948. À croire qu'il n'y a pas de meilleur fantôme que Maurice le maudit : d'une œuvre à l'autre, son exorcisme ne connaît jamais de fin. Venir hanter et affoler l'histoire littéraire est peut-être la plus belle destinée dont pouvait rêver celui qui fut perpétuellement « *saoul de son avenir* ».

Rêves majuscules

Dans le nouveau livre de Marie-Hélène Lafon, sobrement intitulé *Nos vies*, l'existence ne s'invente pas au travers de lettres mais plutôt à partir d'images. Il y a d'abord celle, *princeps*, de Gordana, la caissière du supermarché de la rue du Rendez-Vous, à Paris. Les premières pages en font un véritable tableau vivant : opulente et fascinante dans ses formes et ses contrastes, le vif de ses cheveux blonds, son accent trahissant une origine à « *l'est de l'Est* ». Avant toute chose, Gordana est un corps. Sa poitrine, surtout, happe le regard et offre des lignes inaugurales splendides : « *Et que dire des seins. La blouse fermée n'y suffirait pas. Ils abondent. Ils échappent à l'entendement ; ni chastes ni turgescents ; on ne saurait ni les qualifier, ni les contenir, ni les résumer. Les seins de Gordana ne pardonnent pas, ils dépassent la mesure, franchissent les limites, ne nous épargnent pas, ne nous épargnent rien, ne ménagent personne, heurtent les sensibilités des spectateurs, sèment la zizanie, n'ont aucun respect ni aucune éducation. Ils ne souffrent ni dissidence ni résistance. Ils vous ôtent toute contenance.* » Comme si déjà l'écriture, dans son élan figuratif, s'avouait incapable de ceindre entièrement cette femme,

de border le mystère de sa présence, comme si l'écriture venait toujours à manquer dès lors qu'il s'agit de tout dire d'autrui. D'autres images viennent ensuite, telles ces photos échappées du portefeuille de Gordana, l'une la saisissant dans son enfance tandis que l'autre la découvre dans un instant de quiétude avec un enfant, morceaux chus de sa vie devenant autant de tranches de vie imaginaires. C'est que, pour la narratrice, Jeanne Santoire, l'existence se conjugue au temps de l'invention, au conditionnel des vies potentielles. Depuis toujours, elle fait des détails grappillés dans le quotidien les occasions d'une douce rêverie. Au collège déjà, ses amies ne manquaient pas une occasion de faire parler cette Pythie consciemment baratineuse. Plus tard, c'est la grand-mère aveugle qui confie son existence aux bons soins de ses dons poétiques : « *J'ai l'œil, je n'oublie à peu près rien, ce que j'ai oublié, je l'invente. J'ai toujours fait ça, comme ça, c'était mon rôle dans la famille, jusqu'à la mort de grand-mère Lucie, la vraie mort, la seconde. Elle ne voulait personne d'autre pour lui raconter, elle disait qu'avec moi elle voyait mieux qu'avant son attaque.* » C'est une affaire sensible plus qu'intellectuelle, où entrent du flair et une attention portée aux choses pour, au moment décisif, leur subtiliser discrètement un instant, à la manière d'un vol sans victime. Ainsi des gestes de l'adorateur anonyme de Gordana qui, à l'instar de la narratrice, tous les vendredis, se rend à la caisse de la femme de l'Est et mendie un regard, un toucher, une aumône d'amour qu'elle se garde bien de lui donner. Dans le supermarché de la rue du Rendez-Vous, les corps sont bien seuls avec eux-mêmes, leur mémoire et leurs infirmités, incapables de se rejoindre si ce n'est par les voies de la rapine imaginaire.

Jeanne Santoire est-elle une Jeanne sans histoire ? Tant s'en faut. Toute parisienne qu'elle soit, son nom la rive à un cours d'eau du Cantal, pays non pas de Cocagne mais d'écriture de tous les précédents romans de Lafon. Si *Nos vies* s'avère sa première incursion dans la touffeur des villes, la campagne se dessine ici comme un arrière-plan

intime. À rebours de tous les chemins non empruntés mais désirés le temps d'une embarquée de l'esprit, Jeanne livre aussi sa propre histoire, ses échecs, son isolement, surtout. Celui-ci a fait son lit de sa vie de célibataire sans enfant, entre les années de pensionnat, un réseau amical congru et une famille aimante mais avec laquelle elle garde ses distances : « *Ma vie passait allait passer passerait, et je n'aurais rien construit qui vaille, pas de maisons, et pas de famille, surtout pas de famille. Grand-mère Lucie disait faire maison, et le mot rassemblait, ramassait tout ce qui valait d'être, ce pour quoi on était là, plantés là, nous les humains, les hommes, les femmes.* » Lorsque son conjoint de plus de dix années, Karim, qui ne fut jamais bienvenu parmi les siens en raison de ses origines maghrébines, la quitte pour refaire sa vie à Marseille, le monde bascule autour d'elle. Mais de la dépression, il est dit peu de choses, car Jeanne a sa fierté, sa pudeur, aussi. Tandis que ses proches cherchent à comprendre la raison de cet abandon, l'exhortent à solliciter des explications, Jeanne ne réclame rien d'autre que le silence, se consolant peut-être seulement du temps qui passe et panse les blessures, garni de ses humbles délires. Mille et un récits d'amours impossibles, de gloires sans éclat et clandestines peuvent-ils damer le pion à un réel qui s'acharne à installer la solitude au cœur de l'existence urbaine ?

Par la vertu d'une écriture minérale, âpre et lumineuse triomphent les vies coulées dans le bronze des légendes ordinaires. Il faut rappeler que le Massif central a produit ces dernières décennies plusieurs écrivains parmi les plus précieux des lettres françaises, des écrivains si habiles dans cet art de portraiturer les taiseux et les oubliés. Aux côtés de Lafon l'Auvergnate, on pense évidemment à ses voisins de la Creuse, Pierre Michon et Pierre Bergounioux. Si Jeanne confie ne pas être une grande amatrice de livres, son unique commentaire sur le sujet permet pourtant de rêver à notre tour des lectures dont s'infuse *Nos vies*. Car derrière l'évocation du texte d'un autre Pierre, un certain Ubac, ne reconnaît-on pas le profil d'un autre

Creusois, Mathieu Riboulet, et son récent *Lisières du corps* (2015) ? Comme Riboulet, Lafon a fait du corps le lieu et le trésor de l'écriture, ainsi qu'elle le déclarait récemment au journal *Le Temps* : « *J'écris toujours à partir d'un corps, humain ou animal, d'un corps de maison, de pays. De livre en livre, je tente de trouver la bonne place pour dire, qui ne soit pas une place qui jette en pâture ou qui juge, dissèque ou décortique. Je ne peux pas donner à voir de façon surplombante. Je dois être dedans, "corps dedans" comme disait le peintre Jacques Truphémus qui vient de nous quitter.* » Rêvons encore un peu. Parmi tous ces auteurs des campagnes françaises, impossible de ne pas penser à leur aîné, lui aussi creusois, qui s'est plu à raconter les vies des petites gens dans l'immense cycle de ses contes et nouvelles de Chaminadour : Marcel Jouhandeau. Comment le manquer d'ailleurs, alors que Jeanne évoque la funeste trajectoire de son amie Isabelle, meurtrière passionnelle et, comme Jouhandeau, fille de boucher à Guéret ? Nul doute que cette histoire d'adultère et de vengeance aurait aiguisé le goût de Jouhandeau pour le fait divers, dont les réflexions à propos de célèbres affaires criminelles rassemblées dans *Trois crimes rituels* (1962) viennent d'être republiées par les éditions du Chemin de fer. Coïncidence ? Ce sont les mêmes éditions du Chemin de fer qui publièrent en 2012 la nouvelle de Lafon « Gordana », dont *Nos vies* propose une belle circonlocution romanesque. À tout prendre, tirer les fils de ces affinités électives est peut-être une autre façon de désigner l'un des enjeux du livre : donner à entendre les paroles et les fantasmes d'autrui dont nos corps sont parcourus et transis, à l'instar de ce vieux parler des campagnes que Jeanne porte en héritage. À charge de chacun de les reconnaître et d'y puiser sa part de délire. Comme si *Nos vies*, entre la solitude des villes et celle des champs, nous rappelait cette vérité de la fiction, naïve aux yeux de certains et pourtant cruciale, qu'elle est une occasion et une consolation offerte à tous. ■

La mort sans repos

Par Jean-François Chassay

LA BOSCO

de Julie Mazziéri

Éditions Hélotrope, 2017, 126 p.



Il existe des romans où la narration, d'entrée de jeu, révèle au lecteur ce qui l'attend : « *Malgré toute la pompe déployée, Suzanne Bosco n'avait pas l'air de reposer en paix. Ni le fard ni la coiffure, ni même les capotons, les festons et la dorure ne parvenaient à faire illusion : sertie dans son terrible écrin, la mère avait gardé sa tête de folle à lier.* » Non, la mort n'apportera pas la paix et ne pourra dénouer les tensions qui pétrifient cette famille suffoquée par la haine et le délire, l'obsession de l'argent et d'un temps incontrôlable qu'on ne peut baliser à l'intérieur d'un cadre linéaire. Le chaos s'impose, entre mort et folie. Les festons servaient à l'origine de guirlandes dont on décorait les maisons les jours de fête. Est-ce le cas ici ? Sertie dans son « *terrible écrin* », comme un bijou d'exception, saluée en grande pompe comme si elle méritait faste et décorum, Suzanne Bosco serait-elle une reine dont on célébrerait la mort ? La reine est morte, vive la reine ? Rien n'est moins sûr. Même si plus tard les villageois qui verront son cercueil avancer péniblement imagineront qu'« *allongé dans son funeste landau, le petit potentat boudait* ». On imagine plutôt une attitude ironique de la part de l'énonciateur, ou à tout le moins un certain recul face à « la » mère. Le pronom installe d'emblée une distance. Qui s'exprime ? S'il s'agit d'un étranger, on s'attendrait à une formule plus

révérencieuse : « madame Bosco », « cette femme » ou « cette dame ». En même temps, si elle a « *gardé sa tête de folle à lier* », on comprend que le respect ne domine pas. S'il s'agit d'un de ses enfants, on voudrait plutôt lire « ma mère » ou « maman ». À moins qu'il ne s'agisse d'une tournure propre à certains milieux, surtout à la campagne, où l'expression « la mère » sert à désigner la mater qui règne sur la famille. Ces imprécisions, ou ces ambiguïtés, pourraient sembler superfétatoires et donner l'impression qu'elles ne méritent pas qu'on s'y arrête. Pourtant, elles commandent un examen scrupuleux, car elles signalent tout le flou qui entoure, dans un premier temps et pour longtemps dans le roman, cette femme, figure centrale et pourtant évanescence à partir de laquelle et autour de laquelle tout se joue.

Le mot « bosco » désigne un maître d'équipage, un maître de manœuvre. Si le terme était surtout utilisé à l'époque des bateaux à voile, il garde encore ce sens aujourd'hui et relève du vocabulaire maritime. Folle à lier, Suzanne Bosco serait-elle une version féminine d'Achab, faisant dériver son équipage vers un naufrage, à savoir sa famille entraînée dans la catastrophe par sa mort ? Le parallèle avec *Moby Dick* est certes outré, cependant il permet de souligner la puissance de ce roman court mais d'une densité exceptionnelle, de même que son accointance avec la littérature et la culture américaine.

Une fuite, de la mort au néant

La famille Bosco, avec laquelle le lecteur entre rapidement en contact – surtout le jeune Charles, la sœur et le père de celui-ci, mais aussi « *la vieille* », l'oncle, des cousins –, engage un chauffeur pour la conduire vers Chester, village natal de Suzanne Bosco, où elle sera enterrée. Le texte, en style indirect, laisse entendre, par la voix de Charles, qu'on l'attend non pas comme l'enfant prodige, mais plutôt comme l'enfant maudite. Le voyage est pénible, le chauffeur conduit gauchement, le père dort ou tient des propos aussi incompréhensibles que ceux de la sœur sont infantiles. La campagne,

dans laquelle on s'enfoncé, n'a rien de pastoral : « *De part et d'autre, des champs retournés, noirs, s'étendaient sans fin avec leur maudite odeur de terre, leurs chemins ravinés et leurs barrières disloquées qu'on s'ingéniait à faire tenir debout, puis fermées. Pas une seule bête à des kilomètres à la ronde [...]* » ; « *Le cortège traversait maintenant une interminable plaine où se déployaient de tristes terres reboisées.* » Le paysage, lugubre, a des airs de fin du monde. Arrivé au cimetière, au moment où l'on s'apprête à enterrer le corps, le père ordonne au chauffeur de repartir – et va même jusqu'à le frapper pour qu'il obéisse. Abandonnant le cadavre de sa femme, il fuit avec ses deux enfants, peut-être même sans concevoir, sur le coup, qu'ils l'accompagnent. Le chauffeur roule, ils s'éloignent de Chester, sans objectif précis, ils se déplacent sur un territoire qui n'offre aucun repère défini (ils errent dans la grande région de l'Estrie), ne répond à aucune quête, n'a pas de raison d'être. Lorsqu'ils s'arrêteront, le narrateur précisera que le chauffeur « *n'avait pas la moindre idée de l'endroit où il les avait conduits* ». Le père fuit la mort, mais pour quel autre enfer ?

La raison de cette fuite est pourtant bien prosaïque : le père ne veut pas s'acquitter du coût des obsèques et craint qu'on lui demande immédiatement de sortir son chéquier. Bosco est un fanfaron qui adore lancer des discours à la cantonade, le modèle de ce qu'on pourrait appeler « un gars de taverne », sûr de son fait et qui invente n'importe quoi pour le plaisir d'être écouté. Il n'a jamais un sou vaillant en poche parce qu'il dépense son argent de manière imbécile, puis il répète sans cesse qu'on veut le voler, alors qu'il est lui-même le modèle du petit aigrefin minable – qui va jusqu'à voler pour les vendre les boucles d'oreilles que sa femme porte dans son cercueil.

Cette attitude, mélange d'arrogance et de lâcheté, trouvera son apogée (son « enflure » suprême, pourrait-on dire), lorsque le chauffeur et ses trois clients arriveront au Grand Union, qui fait à la fois auberge et débit de boissons. Dans cet endroit à l'odeur fade, sans

envergure, le père se sent capable de donner sa pleine mesure – sa démesure. Devant une tenancière vieille et fatiguée qui a du mal à se déplacer, sa fille revêche qui répond à ses ordres parce qu'elle n'a pas le choix de le faire et, éventuellement, des jeunes qui descendent de voiture et entrent dans l'établissement pour boire un verre, le père joue au nabab, invitant tout le monde à partager sa table, commandant sans cesse davantage de nourriture et de bouteilles d'alcool, autant de produits qui paraissent fort médiocres. Par exemple, la volaille servie comme plat principal « *n'est ni un poulet ni une dinde, mais plutôt une longue carcasse jaune et sèche, en forme d'obus, couchée sur un lit de pommes de terre calcinées* ». Comme dans un cauchemar, le fils voit venir la catastrophe : « *Charles [...] connaissait l'histoire. C'était l'heure où l'alcool rendait Bosco munificent.* » Bosco fait illusion, sa fortune reposant sur un billet de 50 \$ qu'il a donné à la patronne en guise d'avance et qu'il a en réalité volé à son fils. C'est dans le cadre de ce banquet dissolu et désordonné, dont les scènes devraient faire date dans l'histoire de la littérature québécoise, que se manifeste avec le plus d'éclat la dissonance des corps : corps disloqués, qui se défont, souvent avachis, qui paraissent toujours au bord de la démission. Frénétiques parfois, mais de manière hystérique, jamais exultants, seulement au bord d'une crise, d'une chute, ils paraissent le symptôme d'un monde alanguissant. Seule la mère, dans une des rares scènes du passé où elle apparaît, donne l'impression d'une véritable force, qui s'exprime toute fois à travers une fureur maniaque : « *[P]our l'instant, elle ne bougeait plus. Son visage était hostile. Seules ses mâchoires procédaient à une curieuse mastication, broyant impitoyablement quelques pensées filandreuses.* » Cette fête triste et grotesque se termine, comme on peut s'y attendre, en cul-de-sac, le père s'endormant, cuvant son vin, habité par des cauchemars monstrueux.

Un paysage américain

Ce bref roman brutal, frontal, où pas un mot n'est à retrancher ou à ajouter,

évacue toute visée psychologisante grâce à des ellipses subtiles qui lancent beaucoup de questions et se font avare de réponse. Le lecteur devra chercher à résoudre seul les nombreuses énigmes que la narration laisse en plan. La mère, embrayeur narratif de cette histoire, centre vide autour duquel celle-ci trouve son sens, est un fantôme dont on sait finalement bien peu de choses. Deux scènes seulement, brèves et anecdotiques, permettent d'incarner sa folie avec violence. On évoque son suicide en deux lignes. C'est cursif, mais suffisant pour créer les contours d'un personnage fort, qui hante le lecteur.

On peut aussi parler, dans ce cas, d'un fantôme intertextuel car, paradoxalement, ce roman écrit par une Québécoise et qui se déroule dans la région de l'Estrie rappelle le roman du sud des

Je situerais l'œuvre de Julie Mazzieri – *La Bosco*, mais aussi son roman précédent, *Discours sur la tombe de l'idiot* (2009) – à cette hauteur sensible et intellectuelle. L'influence de l'auteur de Sartoris est repérable de différentes manières. Par exemple à travers ces paysages naturels dévastés qui renvoient à une culture relevant d'un imaginaire de la perte, un monde où les repères ont disparu. Chez Faulkner aussi, les images paternelles paraissent rarement positives. Une manière d'être, filou sans envergure, fait du père Bosco une sorte de Snopes, comme les personnages de la grande trilogie de la fin de l'œuvre de Faulkner (*Le hameau*, 1940 ; *La ville*, 1957 ; *Le domaine*, 1959). Le transport d'un cadavre et les problèmes qui s'ensuivent évoquent *Tandis que j'agonise* (1930). L'indécision de Charles ne rappelle-t-elle pas celle de nombreux personnages

espace, un territoire qui provoque des tensions à partir desquelles on peut sentir une certaine filiation avec ces différentes auteures.

Il importe surtout de constater à quel point Julie Mazzieri offre malgré cela – ou à cause de cela – une œuvre profondément originale dans le contexte québécois, où l'américanité s'incarne hors des grands centres autant que hors du temps. L'auteure traduit un imaginaire de la perte, un monde auquel on ne parvient plus à se raccrocher, où les repères sont pires que perdus : inexistants. Ce ne sont pas des valeurs qu'on ne parvient plus à hiérarchiser dans un monde qui va trop vite. Au contraire, le roman donne l'impression d'un monde au ralenti, coupé de la modernité. Chez Faulkner, l'échec relevait d'un passé douloureux, disparu, idéalisé. Aujourd'hui

Le parallèle avec *Moby Dick* est certes outré, cependant il permet de souligner la puissance de ce roman court mais d'une densité exceptionnelle.

États-Unis, et en particulier celui de William Faulkner. Les rapports conflictuels du Québec aux États-Unis ont toujours existé, le premier étant partagé entre la fascination et le mépris, la volonté de participer à cette autre culture ou d'y échapper. Le concept d'américanité, sur lequel on a beaucoup écrit depuis plus de 25 ans, a permis d'élargir des liens culturels trop souvent confinés à un territoire, pour montrer que l'Amérique est aussi un texte. Un texte qu'on peut très bien s'approprier.

Il peut y avoir quelque chose d'écrasant à être comparé à un écrivain de l'envergure et de l'influence de William Faulkner. Mais cela ne porte pas trop à conséquence quand on peut échapper à cette figure tutélaire. William Goyen y est parvenu, comme Flannery O'Connor ou Shelby Foote.

de Faulkner ? On pourrait même convoquer, dans le cas de la sœur, la figure de Caddy, la sœur absente du roman *Le bruit et la fureur* (1929), personnage autour duquel tout se noue et qui se trouverait incarné ici. Une lecture plus développée de *La Bosco* permettrait assurément de proposer une très riche lecture intertextuelle, qui irait d'ailleurs sans doute au-delà de Faulkner pour embrasser plus largement la littérature du sud des États-Unis. Les problèmes de communication qui traversent l'œuvre de Mazzieri ne sont pas ceux qu'on retrouve chez Carson McCullers ; l'ironie que suscite cet univers délétère dans lequel des membres d'une même famille ne s'entendent pas n'est pas celle de Flannery O'Connor ; les personnages ne possèdent pas tout à fait la psychologie souvent décalée de ceux d'Eudora Welty. Pourtant existe ici un

l'univers technologique a depuis longtemps rattrapé le sud des États-Unis, comme toutes les régions limitrophes des centres. S'obstine ici, néanmoins, la cruelle impression d'une coupure, d'une société analphabète devant le monde contemporain qui n'a plus la vérité de l'Histoire à laquelle se rattacher. Au cœur de cet univers narratif, Charles Bosco, par son désabusement et son incapacité à opérer des choix, à décider de ce qu'il faut faire, apparaît fragile et étonnamment actuel devant un monde qui donne l'impression de n'avoir aucune ressource à lui offrir. Ce roman laconique, dans lequel l'auteure impressionne par un sens de la retenue qui provoque une tension constante distillée par une effroyable difficulté à communiquer qui traverse toute la narration, est une parfaite réussite dont on parlera longtemps. ■

Des fées et des sorcières

Par Jonathan Lamy

DANS LE BOIS AVEC LES SORCIÈRES
de Julie Roy

L'Oie de Cravan Éditeur, 2017, 64 p.

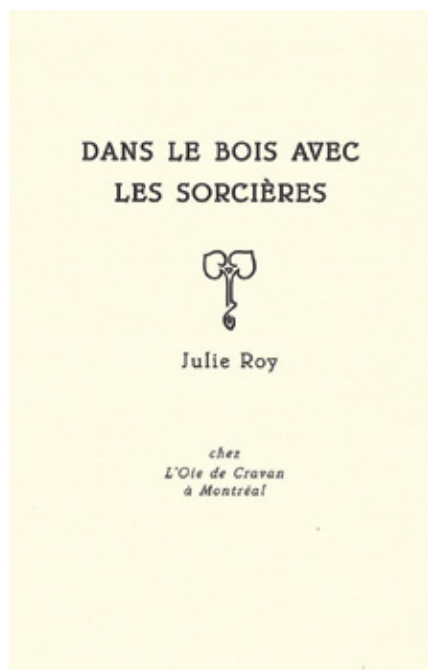
LA DÉVORATION DES FÉES

de Catherine Lalonde

Le Quartanier Éditeur, 2017, 144 p.

Dans le concert de voix qui composent le paysage poétique québécois, certaines émergent, d'autres reviennent après un certain silence. Parmi ces « revenantes », Catherine Lalonde signe *La dévoration des fées* et Julie Roy, *Dans le bois avec les sorcières*. Ces titres, paraissant tous deux après plus ou moins une décennie d'absence de leur auteure, convoquent chacun l'univers sombre et enfantin des contes. On y parcourt les territoires vaseux du passé ainsi que les rues de la ville, peuplées elles aussi de fées et de sorcières, de fantômes et d'anges. Environ 40 ans après la parution du collectif *La nef des sorcières* (1976) et de *Les fées ont soif* (1978) de Denise Boucher, deux œuvres absolument marquantes pour la littérature d'ici, Lalonde et Roy se réclament de ces figures féminines qui n'ont rien d'anodin. Fées et sorcières incarnent les deux visages d'une même faim d'en finir avec les stéréotypes, que ce soit celui de la mère, de la vierge ou de la putain. Dans un monde qui laisse toujours peu de place au féminin ou à la magie, les sorcières (qui sont des fées sombres) et les fées (qui sont des sorcières lumineuses) érigent des lieux de parole et de rêve.

Si « nous avons scrapé le restant de sorcière en nous », comme le note Hélène Monette dans un de ses textes, il faudrait peut-être tenter de préserver cette sorcellerie intime et se



jeter soi-même un sort, comme le fait Julie Roy en écrivant « J'échange mes regrets / Contre une forêt ». Toutefois, le bois de l'enfance, où l'on jouait avec les sorcières, a été rasé : « La forêt coupée / Derrière la maison / Je nous imaginais / En costume de bain / Autour d'un trou / De bouette jaune / Comme sur une autre / Planète. » La poésie réinvente l'espace et imagine des refuges, comme on le lit dans le poème qui donne son titre au livre : « Perdue dans le bois / Avec les sorcières / Ils m'ont retrouvée / Je me suis réfugiée dans la cour / Entre les sauterelles / Et le chien Rover. »

**Où vont les sorcières
qui n'ont plus de forêt ?**

Comment, une fois adulte ou au milieu de la ville, bâtir de telles fugues et de tels refuges ? C'est une des questions au cœur du recueil *Dans le bois avec les sorcières*, qui nous amène dans une déambulation entre Montréal et une campagne située quelque part au pays de l'enfance. Les poèmes de Julie Roy sont autant de promenades, le premier texte du livre en inaugurant le mouvement : « J'ai des souliers usés / Des souliers à flotter / Au-dessus de l'herbe. » On parcourt l'espace non pas avec un balai, mais avec des souliers de sorcière. On les enlève parfois, pour danser, quand le sol s'y prête ou s'avère plus délicat : « Rue Saint-Denis / Mes grandes tantes / Dansent le Charleston / Jusqu'à devenir squelettes / Je marche nu-pieds sur nos larmes / Comme une Japonaise. » Lors de cette marche macabre parmi les allées d'un jardin zen qui portent les noms Sainte-Catherine ou Duluth, la réalité nous rattrape, comme le loup rejoint ou devance sans cesse le petit chaperon rouge.

Avec le temps, à force de traîner dans la rue, certains contes ont une sale gueule : « Le petit prince / Dort sur le trottoir / Sous une couverture / De Winnie l'ourson. » Ils continuent néanmoins de produire de la lumière, comme cette veilleuse qu'on laisse

allumée la nuit pour éloigner les monstres ou les cauchemars. Julie Roy compose ainsi des images où le désenchantement est constamment réenchanté. Malgré la grisaille d'« *un ciel de slush* », le soleil ne se trouve jamais bien loin, surtout si on le porte en soi : « *On est nuageuses / Comme la température / Le soleil caché / Dans le ventre.* »

Les courts textes de Julie Roy sont « *des poèmes tout secs* », pour emprunter une image de son précédent recueil, *Le vol des esprits*, paru aux éditions de l'Hexagone en 2005. Comme s'ils n'étaient jamais sortis du bois, leurs vers craquent à la lecture comme des branches mortes et mijotent ensuite à petit feu dans notre tête, où ils deviennent des comptines qui parlent à la fois de mort et d'éblouissement : « *Je ne suis pas triste / Mon cœur se pratique / À endurer la lumière / Je mesure l'enfer / Des anges apparaissent / À chaque coin de rue.* »

Au fil des poèmes et des promenades, qui abordent des lieux du quotidien, on va de la ville à l'enfance, du couloir du métro au gymnase de l'école, en passant par un camping ou un centre d'achats. Si ces endroits sont extrêmement concrets, ils deviennent souvent le théâtre d'une histoire qui les reconfigure, les rend magiques. On se trouve au bureau de l'assurance-maladie comme dans une improbable forêt enchantée. Ce serait peut-être cela, aborder le monde en sorcière, y être comme dans les bois. Si, dans les contes, les animaux ont le pouvoir de parler, ici, on entend des voix dans la brique. « *Deux graffitis / Se chicanent sur un mur / Le premier dit : je voudrais m'envoler / Mais je pèse une tonne / Le deuxième répond : Fuck you !* »

Un conte de « *fées mal tournées* »

Chez Catherine Lalonde, ce gros mot résonne aussi dans la bouche de la grand-mère suite à la naissance de celle qu'on nomme « *la p'tite* » et dont on suit la vie comme un récit, tout au long de *La dévoration des fées* : « *Fuck. / C'est une fille.* » Campé dans un passé indéterminé, le conte vire

d'emblée au cauchemar. On laisse vite de côté la « *poudre de perlimpinpin et tout le bataclan* », pour pénétrer un univers rude, râpeux et sans pitié. La potion magique tourne au poison et le « *don inaugural de marraine Carabosse* » à la p'tite sera un « *cœur noir* » et une « *maman pour toujours morte* ». Sanglant et tragique, l'épisode de l'accouchement, où « *cette mère presque encore fille* » donne la vie mais perd la sienne, est décrit de manière implacable et terrible. Comme une « *petite motte plus arrachée que poussée* », un être au « *visage devenu vagin* » émerge du décès d'une femme, « *devenue liquide douleur* », pour faire entendre « *le couinement ridicule de la vie débutant* ».

Car au début était la malédiction. La marque malheureuse du féminin qui la condamne dès la venue au monde à devenir l'une de celles que Josée Yvon nomme les « *fées mal tournées* ». C'est d'ailleurs sur les mots de l'auteure de *Filles-commandos bandées* (1976) et de *Filles-missiles* (1986), fée dévorée s'il en est une, que se termine le recueil de Catherine Lalonde : « *[J]'avais rêvé d'être une fille.* » Même si elle préférerait, en grandissant, devenir une fée (ou une sorcière) plutôt qu'une femme, la protagoniste de *La dévoration des fées* n'aura jamais vraiment le luxe d'être une fille. Sans parents, la p'tite ne pourra être qu'une petite-fille. Sa grand-mère, aussi sage-femme, devient sa mère de remplacement au sein de cette famille décrite comme « *un monstre à sept têtes* », dans laquelle, fille ou fée, elle est condamnée à être fuckée.

À défaut de pouvoir se nourrir du lait de sa mère, la p'tite porte tout à sa bouche lorsqu'elle commence à ramper : « *suie, chiures, billes de rosaire cassé, mille merveilles et acariens* ». Ce n'est pas une fée qui a soif, mais une fée qui dévore ; elle « *mange morte maman poussières mange* ». À coups de poèmes en prose, on suit ainsi l'histoire de « *celle qui toffe sans savoir qu'elle toffe* », de ses premiers pas à sa première fugue vers la ville. Cela se passe dans le bien nommé village de Sainte-Amère, à une époque déjà bien lointaine, celle des poètes

à bois et des mères qui meurent en couche, des berceuses et des berçantes, des saignées et des fessées. Nous y sommes, « *dans le bois avec les sorcières* », de manière encore plus marquée que dans le recueil de Julie Roy. Là, au cœur de la forêt, la p'tite, « *nervée en chienne* », prend plaisir à passer ses journées et « *vire habile de ses mains au slingshot et au canif plus qu'aux travaux d'aiguille* ».



« Tomber sorcière »

Comment rompre avec la « *trâlée généalogique des grands-mamans mères filles martyres* » ? Ne pas se laisser prendre au piège de ce dur labeur de la terre et d'être mère, cette « *vie de femme faite de sang et d'eau de vaisselle* » jusqu'à avoir « *des bulles Palmolive dans les veines* » ? Il faudra jouer la Fifi Brindacier, enseigner aux garçons du village à manier le lance-pierres, galoper comme une « *chevale* » avec les loups, devenir « *mi-femme, mi-sauterelle* », être « *tourbillonne, en désordre maximal* », se faire « *tempête, forêt, fille, fée* » et renouer avec la lignée des sorcières. La destinée de la p'tite est manifeste : « *Elle sait, si jeune elle sait déjà qu'elle tombera sorcière, pas d'autre destin annoncé par la hargne ou le temps coulé que celui de framboises piquées des vers, et qui vivra verrue.* »

« *Et les hommes ?* » demandera l'auteure, avant de répondre : « *Tous morts, trop tôt.* » Et d'ajouter : « *Comme des mouches, comme des lâches.* » Nous sommes en effet dans un univers où le féminin en arrache mais domine, s'occupe de tout, l'emporte. Un monde d'héritières et de « filiation ». De nombreux emprunts, de même que les citations qui ouvrent chaque section de *La dévoration des fées*, marquent cet héritage féminin. Catherine Lalonde s'inscrit dans les traces de D. Kimm, Geneviève Desrosiers, Hélène Monette et Josée Yvon, à qui elle répond et rend hommage.

Fuir, jouir, revenir aux origines

Sans doute pour fuir ce que l'auteure nomme dans *Corps étranger*, son livre précédent (qui lui a valu le prix Émile-Nelligan en 2008), « *le fuck à l'âme* », la p'tite s'enfuit vers la ville avec un baluchon taillé dans sa couverture de bébé, sans saluer personne. L'urbanité participera de ce conte halluciné, proche du réalisme magique : « *Partout des tramways volants, des bus à ciel ouvert, des impériales à dix étages, des drones chatoyants, des*

montgolfières ; et du monde, du monde, du monde. » L'adolescente, « *si jeune tigresse affamée lâchée lousse* », trouve une autre forme de liberté et de refuge « *dans ce masque de vacarme imposé par la ville* ». Dans ce spectacle constant, cette jungle aux lumières artificielles, elle devient « *[u]ne danseuse-mamelouk au gazou d'herbe, une révolutionnée* ». Elle est la grande sœur qu'elle ne pouvait être à la maison, mettant sur pied un « *[b]ataillon mirifique de caboches de kids et de chaos* ». Elle « *pratique des baisers* », et même un peu plus : « *La p'tite jouit, fait jouir et repart dans le désordre, comme un ressac.* »

Sans plus d'explications qu'à son départ, elle entame un jour, seule en voiture, le chemin du retour vers « *la malmaison du malamour* », qui se trouve perdue quelque part entre deux rangs. En route, des odeurs frappent la p'tite : « *épinette, musc, purin et céréales* ». La maison qui l'a vue naître semble « *plus grise et plus petite que ce qu'elle aurait dessiné de mémoire* ». En apercevant la revenante, sa grand-mère laisse la porte ouverte en guise de « *bienvenue* » muet. Pour celle

qui est « *la seule revenue car la seule revenable, la pas tuable* », tout semble avoir rétréci, et pourtant tout lui donne l'impression de la dévorer : « *Sa chambre, si petite désormais, aux murs si rapprochés, comme un confortable cercueil.* » Le temps a passé, et l'aïeule se rapproche d'ailleurs de la mort.

Après quelques jours de cohabitation, la relation entre les deux femmes, les deux fées, prendra une tournure insoupçonnée et profondément perturbante. Retour aux origines, à la naissance de la naissance, acte de tendresse et de sororité, la dévoration sera une permission accordée, une jouissance primale, une grande délivrance et un « *grand, grand secret* ». La prophétie prendra le pas sur l'interdit. Elles seront « *ensemble d'armes* », égales en tant que sorcières, « *échappées vives, déesses merveilles et monstresses* ». Sur son lit de mort, la grand-mère prendra enfin la parole, une parole enfin libérée, portée par l'espoir et la résistance à léguer, encourageant la p'tite à poursuivre son chemin de fée et de tempête vers « *l'avenir et ses jouissantes dévotions* ». ■

NOTA BENE

groupenotabene.com

Sous la direction de
Gilles Dupuis, Karim Larose
Frédéric Rondeau et Robert Schwartzwald

AVEC OU SANS PARTI PRIS

Le legs d'une revue



NOTA
BENE

Sous la direction de
Jean-François Hamel,
Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Engagements et subjectivités



CONTEMPORANÉITÉS

NOTA
BENE

De quelques défis pressants pour les acteurs trop pressés

Par Gilbert David

TOCCATE ET FUGUE

Texte d'Étienne Lepage,
mise en scène de Florent Siaud *

JE DISPARAIS

Texte d'Arne Lygre,
mise en scène de Catherine Vidal *

LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME

Texte et mise en scène
d'Angela Konrad *



Toccate et fugue, 1959, Joan Mitchell
Maxime Denommée, Larissa Corriveau, Mickaël Guin et Karine Gonthier-Hyndman
Photo : Nicolas Descoteaux

Depuis un bon moment déjà, il m'est apparu que la façon de jouer au théâtre se ressent cruellement des (mauvaises) habitudes prises par nombre d'acteurs à la télé... La plupart du temps, chacun ou chacune y va de solutions qui tendent vers la facilité, à grand renfort de clichés et de tics – et on crie aussi beaucoup. On entend souvent dire que nos comédiens sont excellents et, s'il est vrai qu'ils font montre, comme on dit, d'une bonne réserve d'abattage et d'une forte dose d'aplomb, toutes deux capables de ravir la plus grande partie du public – lequel se fend d'une ovation debout à tout coup ou presque... –, je reste quant à moi trop souvent sur ma faim. Bref, je me demande si le jeu de l'acteur peut aussi se mesurer à des exigences proprement esthétiques (le vilain mot !) et non pas seulement psychomachin-émotionnelles.

Toccate et fugue : les angles morts du vaudeville *destroy* d'Étienne Lepage

Avec *Toccate et fugue*, Étienne Lepage retourne aux sources du genre bête et méchant de l'entomologiste des monstres ordinaires (pardonnez l'oxymore), une approche qui l'a plutôt bien servi dans *Rouge gueule*, sa première pièce, en 2009. Le dramaturge se défend, dans le programme, de vouloir donner dans la pièce à message (lire « à thèse », comme le théâtre du même acabit), souhaitant plutôt cette fois faire dans l'« impression » ou la « sensation ». Soit. Il n'empêche que son propos ne fait pas dans la dentelle et que son portrait accablant d'une poignée de trentenaires laisse songeur au terme d'une courte heure et quart composée d'une enfilade de microsituations à l'emporte-pièce. En voici l'argument : Caro (Karine Gonthier-Hyndman), une étudiante déprimée qui en est à sa quatrième année d'efforts sans résultat sur sa thèse, a oublié que c'est son anniversaire lorsque débarque chez elle Daniel (Maxime Denommée), « DJ Hong Kong » de son métier, avec son attirail d'ordinateur, de système de son et de haut-parleurs, pour venir animer la soirée ; s'ajoute aussitôt Guillaume (Mickaël Gouin), qui informe d'emblée Caro qu'il n'a pas encore surmonté

le choc de leur récente rupture et qu'en conséquence il souhaite que celle-ci évite de céder aux avances de quelqu'un d'autre ce soir-là ; se pointe encore Élise (Sophie Cadieux) qui se montre préoccupée avant tout par sa sacoche dont la courroie s'est détachée... Arrivera beaucoup plus tardivement Félix (Francis Ducharme), un joyeux drille avec une caisse de bières sous le bras, qui est vite confronté à la présence toxique d'une « fille » (Larissa Corriveau), là depuis une bonne demi-heure et qu'il a fallu payer à fort prix à deux malfrats postés à l'extérieur sous prétexte qu'« on » les a appelés pour commander une escorte.

Il devient clair, peu après l'irruption de cette prostituée, que l'auteur ne s'embarassera pas de vraisemblance – sa comédie noire bascule subito presto dans le vaudeville *destroy*, alors que son intrigue, à la vitesse grand V, se contente de faire la démonstration appuyée du vide des relations au sein de la petite société, réduite commodément à cinq spécimens qui s'étourdissent à n'en plus finir avec des formules creuses, criblées de jurons, et une panoplie de comportements puérils. N'est pas l'héritier (même lointain) de Feydeau ou de Tchekhov qui veut... Même l'idée de faire s'émouvoir ponctuellement ce groupe de paumés à la vue d'un oisillon blessé, dont on suppose les chances de survie avant de décider si on l'achèvera ou pas, ne sert qu'à souligner à gros traits les penchants mièvres de ceux-ci pour une pauvre bestiole, par contraste avec le mépris et la violence qu'ils réservent à la putain de service (qui le leur rendra bien). De là à voir dans cette pièce ce que certains ont cru être à l'image de toute une collectivité sinon d'une génération, on repassera. Au service d'une écriture aussi télégraphique, Florent Siaud met à profit un plateau tournant pour soutenir un jeu nerveux, efficace certes, mais limité par le caractère unidimensionnel des protagonistes. Au final, on s'ennuie ferme de la causticité autrement plus diabolique que le même auteur a su déployer dans *L'enclos de l'éléphant* en 2011.

***Je disparaïs* : à la recherche d'une véritable ligne de risque**

L'écriture post-brechtienne d'Arne Lygre constitue un défi de taille pour les praticiens qui s'y attaquent. Le dramaturge et romancier norvégien écrit en effet son théâtre en y incorporant différentes strates d'énonciation, ce qui exige un travail méticuleux pour en distinguer les voix. Dans *Je disparaïs*, on trouve plusieurs « hyperrépliques » à teneur didascalique comme celle qui ouvre le texte : « *Je suis une femme. Je suis seule dans une pièce. Je suis assise sur une chaise.* » Bien que non formellement attribué, cet énoncé (apparemment mental, mais qui demande à être proféré) revient en principe à celle qui prend ensuite la parole en étant désignée par le pronom « Moi » tout au long de la pièce. À ces deux niveaux s'en superpose un autre, qui est fait des paroles prêtées à des figures fantasmées (ou remémorées) par Moi et d'autres personnages (Mon amie, La fille de mon amie).

Une autre difficulté attend cette fois le metteur en scène en ce qui concerne la spatialisation de l'interaction entre ces différentes voix, et le type d'incarnation à privilégier dans le jeu des interprètes. Il est temps de préciser que la pièce a pour déclencheur la soudaine obligation dans laquelle se voit Moi de quitter sa ville natale, pour une raison majeure dont les circonstances ne sont pas explicitées. Il s'agit en quelque sorte d'un exil générique auquel le spectateur peut accoler diverses conjonctures (guerre civile ? exactions d'un régime totalitaire ? invasion armée ?). Ce qui intéresse Lygre, c'est la réalité anxigène vécue par des individus forcés de quitter leur confort domestique, avec le lot d'inquiétudes qu'elle fait naître au sujet de l'avenir, ce qui n'est pas sans entraîner des comportements de résilience et d'égoïsme.

Ainsi Moi (Marie-France Lambert) se refuse-t-elle à quitter son domicile sans son mari, qui tarde à la rejoindre, malgré les impatiences de son amie (Macha Limonchik) dont la fille (Larissa Corriveau), elle, finit par

arriver, mais toujours sans le mari qu'elle avait promis de ramener au bercail. Plus tard, les trois femmes se retrouvent face au dilemme de franchir un détroit à la nage ou d'attendre l'arrivée hypothétique d'un bateau. La semaine suivante, Moi et son amie ont réussi à atteindre l'autre rive, mais elles ont été séparées de La fille de mon amie, et elles tentent de se rassurer tant bien que mal quant au sort qui de son mari, qui de sa fille. Mais la séquence bifurque bientôt sur l'évocation par les deux amies d'un groupe de huit femmes qui vivent à l'abri des malheurs du monde et qui, à partir du moment où elles leur prêtent leurs voix, décident, comme pour se donner bonne conscience, de faire chacune un don pour venir en aide aux sinistrés de l'heure. Un mois plus tard, Moi se trouve dans un hall avec des centaines de déplacés comme elle ; son amie a préféré la quitter et Moi fait l'expérience de la précarité extrême lorsque se déclare un incendie dans l'immeuble qui abrite les réfugiés. Au même moment, Moi fait apparaître son mari, auquel elle prête ces mots : « *Rester. Accepter que le monde va changer. Que moi-même je vais changer.* » Rien ne permet d'accorder foi à la présence réelle de son mari, qui se désole rétrospectivement de la mort de son jeune fils durant cette séquence, car tout y est soumis au filtre de la conscience de Moi. Puis, en une sorte de coup de théâtre, la dernière séquence élimine Moi alors que le mari (James Hyndman) gagne une identité propre en lien avec « Une femme inconnue » (Marie-Claude Langlois), son amante, les deux ayant pris la décision de vivre ensemble car « *ailleurs là-bas, [ils] seraient rien* ».

Confrontée à une structure d'une aussi subtile complexité, la metteuse en scène Catherine Vidal s'en tient à une direction d'acteurs trop superficielle, en se contentant d'une (mise en) lecture finalement très abstraite alors que, pour différencier les divers registres de la parole, il aurait fallu donner au public quelques ancrages concrets en fonction du statut de l'émetteur (chausser des verres fumés, par exemple, aurait pu faire l'affaire pour les hyperrépliques ou que sais-

je ?). Au lieu de quoi, tout se perd dans un espace vide aux proportions démesurées, alors que le récit est constamment localisé dans des espaces confinés, des rivages oppressants ou des lieux surpeuplés qui étouffent les protagonistes. En somme, il ne suffit pas de réunir une distribution talentueuse comme celle-ci, il faut veiller à proposer une vision interprétative forte, ce qui s'appelle une signature. Arne Lygre devra attendre de rencontrer un créateur capable d'en révéler vraiment les arcanes existentiels.

Un Narcisse esseulé entre lamento et autodérision

Ces dernières années, Angela Konrad s'est mérité tous les éloges en montant avec rigueur et panache plusieurs spectacles marqués au coin de la gravité et de l'excès baroque, tel *Le royaume des animaux* de Roland Schimmelpfennig, présenté au Quat'Sous en 2016. On retrouve à nouveau Éric Bernier dans *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me*, dont Konrad signe le texte et la mise en scène en misant sur un vaste espace de jeu que viennent délimiter des rectangles lumineux et un grand écran où se déclinent périodiquement les paroles des chansons jouées. De prime abord, la proposition a pu en laisser d'aucuns perplexes par son parti pris de légèreté (quand même insoutenable, il va sans dire) et surtout par la sentimentalité mélancolique que font résonner les nombreuses chansons tirées du répertoire de Shirley Bassey et de Morrissey, du groupe The Smiths – auquel le spectacle emprunte d'ailleurs son titre. Ce monologue aux nets accents narcissiques fait écho aux réflexions déjà anciennes de Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* (1983), qui a présagé la problématique qui innerve *Last Night...* : « [Flaire exister le corps pour lui-même, stimuler son autoréflexivité, reconquérir l'intériorité du corps, telle est l'œuvre du narcissisme ». Et, en ce sens, la relation du soliste avec quatre danseurs donne effectivement corps à cette érotisation de la névrose, en jouant de l'attraction-rejet qui mine par avance tout engagement durable, amoureux ou amical.

Énergique et désinvolte, Éric Bernier incarne magistralement « *la fatigue d'être soi* » qu'en 2000 le sociologue Alain Ehrenberg a associée à l'identité incertaine de l'individu postmoderne. Comment s'étonner alors du fait que la solitude est le lot d'un nombre croissant de nos contemporains ? Faut-il en rire ou en pleurer ? Les deux, sans doute. Et on doit se réjouir que la méditation de Konrad évite ici tout apitoiement envers sa créature « *qui remplit l'étang de sa vie avec les larmes amères d'une lucidité somme toute assez féroce* » et qu'elle la recommande plutôt à notre bienveillance en tant qu'alter ego. Si bien que l'on ne peut qu'être touché par l'aveu final de Lui : « *Et me voilà définitivement au bord du précipice, face à ce vide. Et je suis pris avec ce sentiment d'être seul et que le seul être qui me manque finit par être moi-même.* » En explorant cette veine postdramatique par le biais d'un interprète d'exception, Konrad, l'air de rien, ouvre un nouveau chapitre dans sa critique de la culture contemporaine. ■

* *TOCCATE ET FUGUE*. Texte d'Étienne Lepage, mise en scène de Florent Slaud, décor, costumes et accessoires de Romain Fabre, éclairages de Nicolas Descoteaux, musique originale de Julien Eclancher, vidéo de David B. Ricard. Avec Sophie Cadieux, Larissa Corriveau, Maxime Denommée, Francis Ducharme, Karine Gonthier-Hyndman et Mickaël Gouin. Une coproduction du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et des Songes Turbulents. Présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 11 avril au 6 mai 2017.

* *JE DISPARAIS*. Texte d'Arne Lygre, aménagement en français québécois de la traduction d'Éloi Recoing (L'Arche) par Guillaume Corbeil, mise en scène de Catherine Vidal, élaboration de l'espace de Catherine Vidal, Marilène Bastien et Pierre Mainville, éclairages de François Marceau, conception sonore de Francis Rossignol. Avec Larissa Corriveau (La fille de mon amie), James Hyndman (Mon mari), Marie-France Lambert (Moi), Marie-Claude Langlois (Une femme inconnue) et Macha Limonchik (Mon amie). Une coproduction du Groupe de la Veillée et du Groupe Bec-de-Lièvre. Présentée au Théâtre Prospero, à Montréal, du 26 septembre au 21 octobre 2017.

NB : Il est regrettable que le programme de cette production n'ait pas identifié les rôles joués par les comédiens et qu'on y attribue le titre de traducteur à Guillaume Corbeil, qui a travaillé à une version en québécois courant (très juste) à partir d'une traduction française publiée par L'Arche.

* *LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME*. Texte et mise en scène d'Angela Konrad, chorégraphie de Marilyn Daoust, scénographie d'Anick La Bissonnière, conception lumières de Cédric Delorme-Bouchard, costumes de Linda Bunelle, conception sonore de Simon Gauthier, conception vidéo de Julien Blais. Avec Éric Bernier (interprétation) et les danseurs Marilyn Daoust, Luc Bouchard Boissonneault, Sébastien Provencher, Nicolas Patry et Emmanuel Proulx. Une coproduction de la compagnie La Fabrik et d'Angela Konrad. Présentée à l'Usine C, à Montréal, du 10 au 14 et du 17 au 21 octobre 2017.

Mixité culturelle entre dramaturgie et mise en scène

Par Hervé Guay

**À TE REGARDER,
ILS S'HABITUERONT ***

*Idéation et direction artistique
d'Olivier Kemeid
et Mani Soleymanlou,
dramaturgie d'Alain Farah
et Étienne Lepage*

BASHIR LAZHAR *

*Texte d'Évelyne de la Chenelière,
mise en scène de Sylvain Bélanger*



À TE REGARDER, ILS S'HABITUERONT
Photo : Hugo B Lefort

Au théâtre, l'interculturalité, que je définis pour ma part comme le dialogue respectueux entre diverses cultures, peut se déployer indépendamment dans le texte et la mise en scène. Dans *Performance and Cosmopolitics* (2007), Helen Gilbert et Jacqueline Lo notent avec raison que cette interculturalité englobe en fait toutes les ressources utilisées à la scène de même que l'ensemble du processus de production et la réception. C'est dire à quel point le territoire du théâtre interculturel est vaste, d'autant que cette pratique s'observe dans les œuvres du passé comme dans celles du présent. Au départ, c'est surtout dans l'esthétique et la mise en scène que le phénomène s'est manifesté au théâtre, d'abord en l'absence des représentants des cultures orientales auxquelles les réformateurs de la scène occidentale, tels Brecht et Artaud, ont beaucoup emprunté, puis par le travail de pionniers comme Peter Brook qui ont formé des troupes multiculturelles et préparé le terrain aux distributions mixtes, traduction de *colorblind casting* qui rend moins compte de l'importance de la couleur de la peau que le syntagme expressif utilisé en anglais. Ainsi, de telles distributions sont à présent monnaie courante pour une bonne partie du répertoire un peu partout dans le monde anglo-saxon.

Le phénomène n'a nullement épargné la dramaturgie, ni au Québec ni ailleurs. Mais ce n'est que tout récemment que le mouvement s'est accéléré. En effet, la présente saison théâtrale offre plus de productions que jamais ayant pour thème la diversité culturelle, alors que bien des auteurs et metteurs en scène traitent de manière tout à fait frontale la question. *À te regarder, ils s'habitueront*, mené par Olivier Kemeid et Mani Soleymanlou au Quat'sous, ainsi que la reprise de *Bashir Lazhar* d'Évelyne de la Chenelière au Théâtre d'Aujourd'hui semblent tous deux surfer sur cette vague ; d'ailleurs, les productions ont été bien accueillies par un public visiblement plus diversifié sur le plan culturel que celui qui fréquente d'ordinaire les salles de Montréal. Il n'en demeure pas moins que l'approche interculturelle privilégiée dans ces deux spectacles est fort différente.

Les écueils du stéréotype et du jalon historique

À te regarder, ils s'habitueront s'avère sans doute l'un des projets les plus ambitieux de l'automne en la matière, puisque ses idéateurs cherchaient à « écrire le roman national » (comme il est écrit dans le programme) en ne manquant pas d'y faire entendre la voix de représentants de diverses minorités culturelles composant la société québécoise. Pour structurer ce dialogue (qu'il vaudrait sans doute mieux qualifier, à la suite de Rustom Barucha, d'intraculturel puisqu'il est centré autour des échanges culturels de communautés et de régions au sein d'un État-nation, par opposition par exemple au dialogue nord-sud, qui, lui, est véritablement interculturel), Kemeid et Soleymanlou, pensant bien faire, ont proposé aux six metteurs en scène et aux divers interprètes invités de se référer à des moments marquants de l'histoire politique et culturelle du Québec.

Or, cette contrainte s'est révélée un boulet à traîner pour la plupart des équipes formées, alourdissant de détours et de références surutilisées ou inutiles des saynètes, trop courtes, d'environ 15 minutes chacune. Les auteurs de ces scènes parfois issues d'improvisations ont eu beaucoup de mal à établir des liens riches avec ces jalons historiques et à trouver la bonne distance entre ces références et les préoccupations des créateurs d'origines culturelles variées rassemblés pour l'occasion. Peut-être faute de temps de réflexion, de répétition et de représentation, l'artificialité et, souvent, la superficialité de la rencontre frappent en effet davantage que sa fécondité à nourrir ce dialogue. La chose éclate clairement dès la première scène entre Fayolle Jean et Igor Ovadis, appelés à mettre en rapport leur parcours culturel (avant et après leur installation au Québec) avec *Pour la suite du monde*, le film phare de Pierre Perrault. Émaillés d'anecdotes et de blagues prévisibles, ces dialogues trop littéraires qui prennent la forme d'un récit d'émigration mis en scène par la cinéaste Chloé Robichaud, même s'ils peuvent compter sur le

talent comique d'Ovadis, interprète inimitable, n'arrivent pas à vraiment interroger le mythique retour aux origines de Perrault qui, en dépit de la poésie dont est empreint le film, n'en demeure pas moins très discutabile. La forme classique du récit d'émigration est aussi empruntée par la comédienne d'origine catalane Emma Gomez, qui fait équipe avec Nini Bélanger. Le récit de Gomez, entrecoupé d'extraits du manifeste du FLQ lu par Gaétan Montreuil, est censé entrer en résonance avec ce moment fort de la crise d'Octobre. À bien des égards, la portée anti-impérialiste et générale du manifeste sonne avant tout comme une charge contre l'internationalisation des marchés et souligne au contraire le caractère anecdotique de la trajectoire de Gomez.

L'autre problème majeur avec lequel devaient se débattre les artistes issus des communautés culturelles participant à ce spectacle, c'est celui des stéréotypes que, dans bien des cas, le ton caricatural ou polémique adopté dans ces tableaux fort brefs ne faisait qu'amplifier au lieu de participer à leur déconstruction. C'est ce qui ressortait tant de la rencontre mise en scène par Bachir Bensaddek que de la diatribe anticoloniale mise en scène par Dave Jennis. Dans la première, deux comédiennes d'origine maghrébine (Inès Talbi et Leïla Thibeault-Louchem) discutent de la couleur de leur peau, facteur explicatif de leur exclusion des productions culturelles québécoises, pour savoir laquelle a le teint le plus foncé ; dans la seconde, deux acteurs incarnant des Autochtones (Marco Collin et René Rousseau) récitent ce brûlot, une canette de bière à la main. Ici, tant l'image de l'Amérindien en train de boire que l'application de fard blanc sur le visage peu foncé des comédiennes y allant de récriminations ironiques sur le sort qui leur est réservé comme actrices comparativement à certaines comédiennes connues posent problème. Ce n'est pas en effet une très bonne idée que de renforcer le préjugé de l'alcoolisme, déjà très répandu, à l'égard des Premières nations dans un tableau qui cherche

sans aucun doute à verser dans le festif et le carnavalesque, mais qui ne parvient qu'à véhiculer une image de vulgarité appuyée éclipsant les critiques, fondées, envers les Blancs auxquelles ce discours fait pourtant allusion. L'évocation de la couleur de la peau des comédiennes semble aussi passer à côté de l'essentiel, à savoir l'incapacité des décideurs culturels de faire fi même d'une très légère différence de faciès, d'accent, voire de confession religieuse (réelle ou imaginée). Ainsi, plutôt que d'aider le spectateur à regarder autrement, ces vignettes s'évertuent à faire rire et y parviennent surtout en renforçant des stéréotypes, ma foi, fort éculés.

Deux tableaux évitent les écueils mentionnés précédemment. C'est le cas du couple, formidablement à l'aise en scène, formé de la comédienne d'origine belge Olivia Palacci et du rappeur noir Obia le Chef, qui paradoxalement opte carrément pour un registre proche de celui des humoristes et dénué de toute rectitude politique. Habilement dirigés par Jean-Simon Traversy, ces deux-là nous entraînent dans une spirale de l'insulte et de l'injure tantôt terriblement cruelle, tantôt gratuite, révélant non seulement les impensés sexiste, racial et anti-obésité répandus dans le discours minoritaire comme majoritaire, mais encore le caractère presque toujours intersectionnel de la discrimination, d'où qu'elle provienne. Si la dimension stéréotypée est bel et bien présente, l'effet décuplé de l'accumulation et de l'exagération la pulvérise, libérant ainsi l'espace nécessaire pour qu'un regard neuf se substitue à la lueur de cette charge tonitruante. Le plus beau moment du spectacle appartient cependant au duo amoureux composé d'Angie Cheng et de Jacques Poulin-Denis, ce dernier dansant avec une prothèse à la jambe. Ne s'embarrassant d'aucun jalon historique précis, la chorégraphe Mélanie Demers signe là une pièce métaphorique où se mêlent avec grâce les aspects à la fois difficiles et hautement lyrique d'une rencontre entre « cultures » qui, parce qu'elle réunit des corps discordants et non conformes aux standards habituels,

suppose une écoute inédite de la part des danseurs et invite à repenser la conception chorégraphique sur de nouvelles bases.

Le retour inattendu de Bashir à la scène

En adaptant *Bashir Lazhar* au cinéma, Philippe Falardeau a extirpé du monologue la galerie de personnages composant le drame d'Évelyne de la Chenelière et en a fait un drame charmant mais consensuel. Étant donné le succès public remporté par *Monsieur Lazhar* (2011), je suis du nombre de ceux qui se sont étonnés de revoir la pièce programmée au Théâtre d'Aujourd'hui, à peine six ans après la sortie du film et dix ans après la création de la pièce par l'acteur d'origine française Denis Graveraux, qui nous a quittés depuis. Le fait, d'ailleurs, que ce dernier ait créé le rôle-titre sans que cela pose tellement problème à la critique de l'époque, dont je faisais partie, alors que Sylvain Bélanger a cru essentiel de confier le rôle à un comédien québécois d'origine algérienne (Rabah Aït Ouyahia) en dit beaucoup sur l'évolution du dossier de la présence sur scène de comédiens issus de l'immigration autre qu'euro-péenne. À ce compte, cette décision peut être vue autant comme l'intention de Bélanger d'inscrire la pièce dans un vraisemblable culturel dont il est désormais difficile de faire fi que comme le désir de faire travailler un acteur qui n'appartient pas au groupe dominant. Si c'est de cela qu'il s'agit, pourquoi Bélanger n'est-il pas allé puiser dans le bassin des acteurs tentant déjà de faire carrière au théâtre et s'est-il tourné vers un acteur qui n'y a jamais joué ? Bélanger a répondu qu'il trouvait intéressant de miser sur un acteur d'origine arabe n'ayant jamais foulé un plateau de théâtre pour redoubler la situation dramatique d'inconfort qui est celle de Bashir Lazhar, lequel ne connaît ni le métier d'enseignant ni le fonctionnement des écoles québécoises quand il se présente à la directrice de l'établissement pour remplacer l'institutrice qui s'est pendue dans sa classe.

Le pari de Bélanger fonctionne dans la mesure où, dans le monologue, qui lui est confié, Rabah Aït Ouyahia ne joue pas de la virtuosité dont un acteur d'expérience aurait paré le rôle, mais de la vulnérabilité et de l'humilité auxquelles l'oblige le défi que le metteur en scène lui a demandé de relever. Étranger à la scène et à son verbe comme l'est Bashir au monde scolaire dans lequel il s'aventure, l'acteur au centre de cette nouvelle lecture fait redécouvrir sous un autre jour le texte d'Évelyne de la Chenelière, qui fonctionne justement sur l'écart qu'il y a entre ce que se permet Bashir et ce qu'attendent de lui des écoles d'un conformisme et d'une inculture dont, au début, il est totalement inconscient, mais qu'il découvre peu à peu, ce qui conduira à son renvoi. Naïveté et fragilité se retrouvent ici jusque dans ses vêtements élimés. C'est ainsi que de la Chenelière joue délicatement du stéréotype positif (Bashir donne en dictée des extraits de Balzac à des étudiants du primaire) et lui oppose l'école québécoise, sa médiocrité et sa fermeture à l'expérience étrangère. Mais Bashir n'est pas non plus blanc comme neige, puisque le mensonge que lui inspire son désespoir (il n'a pas le moindre diplôme ni la moindre expérience d'enseignement) le rattrape lors du dénouement. Contrairement à Falardeau, qui dans son film ne laisse rien à l'imagination, l'auteur dramatique fait constamment appel au récepteur pour combler les vides d'un texte peu loquace sur les multiples effets qu'a sur le protagoniste l'apprentissage accéléré de la société québécoise que lui procure le contact avec les élèves et le personnel de l'école, en particulier les entretiens marqués au coin de l'incompréhension qu'il a avec la directrice. Or, c'est justement parce que Bashir Lazhar est au moins autant une critique du conformisme du monde de l'éducation qu'une fenêtre ouverte sur le destin d'un nouvel arrivant que la résonance de ce texte dramatique s'avère encore plus profonde aujourd'hui qu'au moment de sa création, les deux problèmes étant devenus plus criants.



BASHIR LAZHAR, Rabah Aït, photo : Valérie Ouyahia

Cette reprise met en lumière que le plus important ne réside pas forcément dans le nombre d'artistes issus de l'immigration associés à un texte ou une mise en scène. Cela ne revient pas à nier que leur présence sur scène permet d'éprouver de manière charnelle ce que veut dire, en termes de crédibilité, parler avec un accent singulier, arborer une autre couleur de peau et agir différemment d'une personne issue de la majorité. Cela étant, l'efficacité scénique tient parfois davantage de la dentelle que du trait souligné à la craie, ainsi que nous l'apprend de la Chenelière par le portrait subtil qu'elle brosse d'un réfugié algérien à l'aide de son ardente imagination. Parfois, l'évocation plus abstraite de la différence, comme chez Mélanie Demers, permet de mieux se mettre à la place de l'autre qu'un discours revendicateur aux arguments déjà émoussés. La charge peut avoir sa place pour dessiller les yeux et les cœurs, mais c'est loin d'être la seule tonalité pour faire passer un message. Message politique et culturel qu'à trop vouloir faire passer on risque de décrédibiliser en remplaçant à peu de frais l'homogénéité monologique

d'hier par l'hétérogénéité sans nuance d'aujourd'hui, qui sont deux façons d'éviter le dialogue critique qui, comme le préconisait Todorov, suppose la présence de la voix de l'autre et non son effacement, sa trivialisation ou sa banalisation, ce qui revient au même.

Mais il est un moyen supplémentaire de s'ouvrir à la diversité, qui n'a été employé ni dans *À te regarder, ils s'habitueront* ni dans *Bashir Lazhar*, et son grand avantage, c'est qu'il peut être utilisé à grande échelle. Un exemple récent en faisait entrevoir toutes les possibilités – et pas seulement sur le plan interculturel : dans *Camilien Houde, le p'tit gars de Sainte-Marie* d'Alexis Martin, on a contre toute attente confié le rôle du frère Marie-Victorin à l'acteur noir Didier Lucien, qui en esquisse un croquis succulent et dont le spectateur oublie la couleur de la peau pour se concentrer sur la qualité du jeu, notamment le roulement des « r » et l'allure d'ecclésiastique un peu suranné qu'il confère au personnage. Rien n'empêcherait d'ailleurs d'appliquer ce principe au protagoniste d'une pièce : on n'a que trop

tardé. La blancheur et l'homogénéité des distributions théâtrales s'avèrent donc, de ce point de vue, un problème relativement facile à régler pour peu qu'il y ait une volonté artistique de le faire et qu'on soit prêt à abandonner une sorte de vraisemblance que ne réclament pas toutes les formes dramatiques ni tous les répertoires, et qui gagnerait à être remise en question même quand elle est prétendument nécessaire. À la nuance près que, comme dans toute problématique complexe, il vaut toujours mieux déployer une panoplie de moyens qu'une solution unique, et qu'il faut surtout ne jamais cesser de se méfier des bonnes intentions. ■

* *À TE REGARDER, ILS S'HABITUERONT*. Idéation et direction artistique d'Olivier Kemeid et Mani Soleymanlou, dramaturgie d'Alain Farah et Étienne Lepage, mise en scène de Nini Bélanger, Bachir Bensaddek, Mélanie Demers, Dave Jenniss, Chloé Robichaud et Jean-Simon Traversy. Avec Obia le Chef, Angie Cheng, Marco Collin, Emma Gomez, Fayolle Jean, Igor Ovadis, Olivia Palacci, Jacques Poulin-Denis, Leila Thibeault-Louchem, René Rousseau et Inès Talbi. Une coproduction du Théâtre de Quat'Sous et d'Orange Noyée. Présentée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, du 5 au 30 septembre 2017.

* *BASHIR LAZHAR*. Texte d'Évelyne de la Chenelière, mise en scène de Sylvain Bélanger, scénographie de Julie Vallée-Léger. Avec Rabah Aït Ouyahia. Une production du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 19 septembre au 14 octobre 2017.

36^e Festival International du Film sur l'Art

8 mars — 18 mars 2018

Les Films sur l'Art

Découvrez les nouveaux films sur l'art en avant-première et soyez aux premières loges des rétrospectives, des classes de maître et des séries originales traversant toutes les formes d'expressions artistiques.

Les Nouvelles Écritures sur l'Art

Plongez dans des œuvres de réalité virtuelle, des webséries sur l'art et des documentaires interactifs venant des quatre coins du monde! Le 36^e FIFA accueille le documentaire sur l'art sous toutes ses nouvelles facettes.

FIFA Expérimental

Laissez-vous happer par une programmation éclectique où l'image sous toutes ses formes est à l'honneur. Réunissant une sélection d'œuvres, dont plusieurs inédites, cette sélection souligne également le travail de figures importantes de la vidéo et du cinéma expérimental.

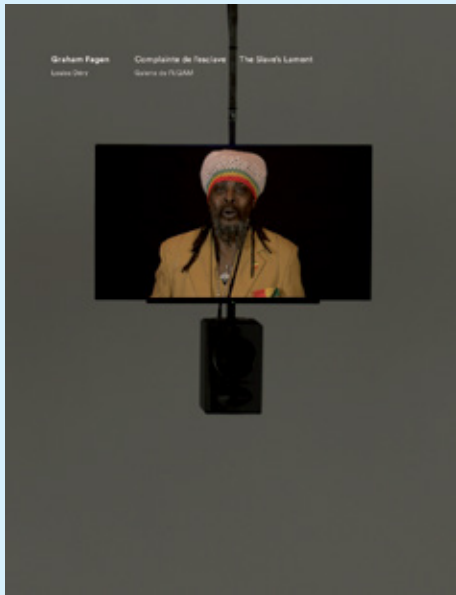
MIFA : Marché International du Film sur l'Art

À travers son programme d'ateliers et de conférences, le 7^e Marché International du Film sur l'Art favorisera les maillages et les opportunités d'affaires pour les professionnels de l'industrie.

L'ART SE LIT ET SE PENSE À TRAVERS DEUX NOUVELLES PUBLICATIONS DE LA GALERIE DE L'UQAM

Graham Fagen Complainte de l'esclave

Auteurs : Louise Déry, Erica Moiah James



2018, 111 p.
français / anglais
35 \$

Cette publication propose un ensemble d'œuvres de l'artiste multidisciplinaire écossais Graham Fagen portant sur le thème de l'esclavagisme et de l'implication écossaise dans le sort des populations africaines déportées dans les Caraïbes au 18^e siècle. Sous l'invitation de la commissaire Louise Déry, la spécialiste de l'art des Caraïbes Erica Moiah James y signe un essai qui met en contexte et questionne l'œuvre de Fagen.

Françoise Sullivan Trajectoires resplendissantes

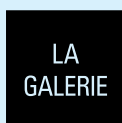
Auteurs : Louise Déry, Françoise Sullivan



2017, 240 p.
français / anglais
40 \$ - édition régulière
75 \$ - édition limitée numérotée, signée par l'artiste

Publié dans la foulée de l'exposition du même titre, *Trajectoires resplendissantes* rassemble les œuvres et documents exposés, auxquels s'ajoutent un essai signé par la commissaire Louise Déry qui remonte le cours des trajectoires multiples de l'artiste. Enfin, cet ouvrage de référence rassemble pour la première fois plusieurs écrits de Françoise Sullivan, dont certains sont inédits.

Publications disponibles en librairie et à la Galerie de l'UQAM



UQAM

Galerie de l'UQAM
Université du Québec à Montréal
1400, rue Berri, Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, Local J-R120
Heures d'ouverture : mardi au samedi, 12 h – 18 h
Entrée libre

Partenaires :

