

SPIRALE

268



PARLER POUR
AUTRUI : QUE DIT
L'APPROPRIATION
CULTURELLE ?

Québec, janvier 2019

Cher Daoud,

Ce matin, je me demande : mais pourquoi n'avons-nous pas été plus amis au baccalauréat ?

J'ai deux souvenirs de toi à l'époque. Le premier : tu voulais de prendre la direction du journal étudiant. Des copains du cours de fiches t'avaient fait parvenir ma délicieuse recette de pain aux bananes et au chocolat, que tu avais refusé de publier. (Tu la trouveras ci-jointe pour Spirale.) (C'est une blague.)

Le deuxième : pendant que tu livrais un exposé oral dans le cours de Sylvano Santini, j'ai été frappée par le fait que cela faisait un temps que je ne t'avais pas vu, ni dans les fauteuils défilants du soulève de satin, ni au bout d'un de ces interminables corridors du huitième étage, ni derrière une étagère de la bibliothèque. (J'imagine que tu te tenais, toi aussi, dans les sections PN, PQ et PS.) C'est peut-être à ce moment que j'ai décidé que nous serions amis : tu m'avais manqué.

De mon côté, j'avais mes absences. On n'est pas heureux quand on a vingt-et-un ans. Quand bien même la dépression était derrière, je ne souriais jamais et j'étais convaincue que tous ceux qui mentaient en avaient plus que moi. Rien pour faciliter les mondanités.

Cette lettre pour te dire que je me prends parfois à rêver d'une amitié plus hâtive. Je nous imagine, dans une salle de classe du Jean-Brillant, écrire sur les pages de nos notes de cours nos histoires de cœur et les plier comme on faisait du secondaire, avec une languette sur laquelle tirer. À la pause, je te donnerais cette lettre et mon amitié.

Sophie

LETTRE

3

CHER DAOUD

Sophie Létourneau

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

6

PRIVILÈGES CRITIQUES

Catherine Voyer-Léger

DOSSIER

10

PARLER POUR AUTRUI :
QUE DIT L'APPROPRIATION
CULTURELLE ?

Eftihia Mihelakis

14

À LIRE AVEC L'ACCENT

Catherine Mavrikakis

17

RÉCIPROCITÉS
ET POLITIQUES
DE LA CRÉATION

ENTRETIEN AVEC BARBARA
MÉTAIS-CHASTANIER

Eftihia Mihelakis

22

QUAND JE LIS JE
M'INVENTE SUIVI DE
D'ELLES ET AUTRES
TEXTES

DE SUZANNE LAMY

CARTOGRAPHIE DE
L'AMOUR DÉCOLONIAL

DE LEANNE BETASAMOSAKE
SIMPSON

Camille Toffoli

25

LA BAVE DU CRAPAUD.
PETIT TRAITÉ DE
LIBERTÉ D'EXPRESSION

DE DENIS RAMOND

Mathilde Barraband

28

ARTISTIC LICENSE.
THE PHILOSOPHICAL
PROBLEM OF COPYRIGHT
AND APPROPRIATION

DE DARREN HUDSON HICK

Amadou Sadjo Barry

31

L'ASSIGNATION. LES
NOIRS N'EXISTENT PAS
DE TANIA DE MONTAIGNE

VU EN AMÉRIQUE...
BIENTÔT EN FRANCE

DE GÉRALDINE SMITH

Khalil Khalsi

34

À PARTIR DE QUELLES
BASES APPRÉHENDÉ-
T-ON LE RACISME ANTI-
NOIR DANS LA SPHÈRE
CULTURELLE AU QUÉBEC ?

Nathalie Batraverse
et Rachel Zellars

38

JAMES BALDWIN ET
WILLIAM STYRON : ÉCRIRE
L'AMÉRIQUE DE L'AUTRE

Mélikah Abdelmoumen

ROMAN ET RÉCIT

41

QUI A TUÉ MON PÈRE
D'ÉDOUARD LOUIS

Kevin Lambert

44

ÇA RACONTE SARAH
DE PAULINE DELABROY-ALLARD

Laurence Perron

47

SÉROTONINE

DE MICHEL HOUELLEBECQ

Rebecca Leclerc

50

AQUERÒ

DE MARIE COSNAY

L'APPARITION

DE PERRINE LE QUERREC

COLLOQUE

DES TÉLÉPATHES

DE SANDRA MOUSSEMPÈS

Martin Hervé

54

MÉMOIRES D'OUBLI,
RESTIF & CASANOVA :
1789-1798

DE CHANTAL TALAGRAND

Luba Markovskaia

PORTFOLIO

58

MARYSE GOUDREAU.
LE VENTRE DE LA BALEINE

Claire Moeder

ESSAI

70

HOUELLEBECQ, L'ART
DE LA CONSOLATION

D'AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

Pierre Popovic

73

PIERRE GUYOTAT
POLITIQUE : MESURER
LA VIE À L'AUNE DE
L'HISTOIRE

DE JULIEN LEFORT-FAVREAU

Simon Levesque

76

LA LITTÉRATURE
MALGRÉ TOUT

DE FRANÇOIS RICARD

Yan Hamel

79

LE VERSANT ANIMAL

DE JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

Clément Willer

82

DÉPASSER LA MORT.
L'AGIR DE LA LITTÉRATURE

DE MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

Caroline Hogue

THÉÂTRE

84

LA CERISAIE

TEXTE D'ANTON TCHEKHOV,
MISE EN SCÈNE DU COLLECTIF
TG STAN

PLATONOV AMOUR

HAINE ET ANGLES MORTS

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE
D'ANGELA KONRAD

BONJOUR, LÀ, BONJOUR

TEXTE DE MICHEL TREMBLAY,
MISE EN SCÈNE DE CLAUDE
POISSANT

Gilbert David

90

PLATONOV AMOUR

HAINE ET ANGLES MORTS

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE
D'ANGELA KONRAD

François Jardon-Gomez

C1—C4

Marie Tourigny

Illustrations

Crayon de bois sur photocopie

Dépoupe à la main, montage numérique

PRIVILÈGES CRITIQUES

Dans le cadre des cours de critique théâtrale que je donne à l'Université d'Ottawa, je demande à mes étudiants de se pencher sur la critique du journaliste américain Kyle Smith qui, en 2013, va à l'encontre d'une unanimité de la presse autour de *Philomena*. Le film est inspiré d'une histoire vraie, celle d'une Irlandaise en quête de son enfant, qu'on l'a forcée à donner en adoption. Ce sont les arguments de Kyle Smith qui étonnent : le journaliste reproche au film réalisé par Stephen Frears d'être une « *attaque haineuse de plus* » contre les Catholiques. Je profite de cet exemple pour discuter avec mes étudiants de la place que peuvent (ou que doivent) prendre nos valeurs morales dans l'acte critique. Plusieurs d'entre eux sont encore bercés par le mythe d'une certaine objectivité et ont l'impression qu'en s'en tenant à des critères esthétiques, la critique peut tendre vers cet idéal. J'essaie de leur faire prendre conscience du fait qu'une critique n'est jamais complètement neutre.

Devant le cas de Kyle Smith, une étudiante était un peu mal à l'aise d'avancer que la critique du journaliste était probablement induite par sa foi catholique. Son malaise s'explique en grande partie par le fait que j'insiste toujours sur le danger de prêter des intentions aux critiques (comme aux artistes, d'ailleurs). Il est trop facile de tenter de discréditer créateurs ou commentateurs en fonction de ce qu'on présuppose être leurs valeurs profondes, leurs réseaux d'influence ou leur biographie. Mais il est vrai que la critique de Smith est si virulente – il qualifie le film de « *90 minutes of organized hate* » – et confond tellement le film avec la véritable histoire de Philomena Lee qu'on a le sentiment d'assister à une conversation qui ne concerne plus la critique de cinéma, mais de profonds débats de valeurs qui déchirent une partie de la société américaine. D'ailleurs, le critique du *New York Post* parle très peu du film et de ses mérites en termes techniques ou esthétiques : sa critique concerne l'histoire sur laquelle est basé le film, récit qui l'a manifestement beaucoup choqué.

Mais il m'apparaît que la gêne de cette étudiante vient d'ailleurs : nous entendons la colère de Smith, mais la plupart d'entre nous ne sommes pas d'accord avec lui parce que nous ne sommes pas sensibles à cette charge généralisée contre les Catholiques dont il parle. Sa critique nous semble déplacée parce que nous n'en partageons pas les fondements. Pourtant, je peux très bien imaginer un article semblable, négligeant tout autant les aspects techniques ou esthétiques, qui insisterait sur le fait que n'importe quel film d'action comme *True Lies* est une charge contre l'Islam. Et cet article que j' imagine – qui a sans doute déjà existé – ne me mettrait pas particulièrement mal à l'aise. Le problème ne serait donc pas que des valeurs morales entrent en jeu dans l'acte critique, mais que, dans certains cas, ces valeurs nous surprennent parce que nous n'avons pas l'habitude de les voir se déployer au sein de l'espace critique. Kyle Smith explique lui-même ce phénomène dans une chronique subséquente, où il se définit comme le seul critique conservateur à écrire régulièrement sur le cinéma aux États-Unis. Bien qu'on puisse douter de la véracité de cette affirmation, on peut tout de même faire l'hypothèse que peu de

critiques de cinéma se soucient comme lui de la réputation des institutions catholiques. Sa colère quant au procès que certains films leur font est donc étonnante.

J'ai écrit dans *Métier critique* que les questions soulevées par Kyle Smith sont des «enjeux délicats». C'était ma façon d'exprimer le même embarras que celui ressenti par mon étudiante. À y regarder de plus près aujourd'hui, je me demande bien ce qu'il y a de si délicat à se rappeler que les objets culturels sont aussi des vecteurs de valeurs et qu'il arrive qu'ils provoquent des réactions vives qui n'ont rien à voir avec des considérations esthétiques, mais plutôt avec des considérations morales. C'est entre autres ce à quoi se consacrent plusieurs critiques qui se réclament du savoir situé et qui traquent dans les œuvres des stéréotypes misogynes ou post-coloniaux, pour ne donner que deux exemples.

Fréquemment, dans les médias de masse, on se contente d'une critique assez superficielle au sujet de l'efficacité de l'œuvre. On se demandera si le spectacle d'humour fait rire, si l'histoire du roman est captivante, si la psychologie est crédible ou, avec un peu de chance, s'il y a un travail formel pertinent. Mais on fait souvent fi des enjeux sociaux, éthiques ou moraux que l'œuvre soulève. Kyle Smith fait l'exact contraire. Sa critique est tout aussi superficielle, mais elle ne se concentre que sur un enjeu de valeurs que le lecteur ne comprend pas très bien. Est-ce simplement par manque d'espace que les médias de masse ne parviennent pas à offrir des critiques nuancées où différents facteurs peuvent être pris en compte? S'ils disposaient de plus de temps ou de plus d'espace, est-ce que les journalistes pourraient pousser la réflexion et tenter de situer les œuvres dans le dialogue qu'elles entretiennent avec l'espace social? L'essayiste américaine Roxane Gay écrit – dans un tout autre contexte, mais il est tentant de s'inspirer de la façon dont elle en fait la démonstration – qu'il est possible qu'une œuvre soit à la fois réussie et mauvaise en ce qu'elle véhicule des stéréotypes dérangeants ou des valeurs considérées comme abjectes.

LA COLÈRE DE ROXANE GAY

Dans *Bad Feminist*, son recueil de chroniques, Roxane Gay réfléchit aux rapports sociaux et aux objets de la culture populaire en revendiquant une parole située. En tant qu'écrivaine noire, en tant que survivante de violences sexuelles, en tant qu'universitaire passionnée de culture populaire, elle déploie dans chacune de ses chroniques un cadre d'analyse réflexif qui met en lumière le caractère subjectif, certes, mais profondément assumé des différents filtres avec lesquels elle travaille.

Il vaut peut-être la peine de revenir rapidement sur cette étiquette revendiquée de «mauvaise féministe». Si cette féministe-ci est *bad*, c'est que son parcours culturel et intellectuel est cahoteux et n'exclut pas les paradoxes. Dans la préface de la traduction française, Martine Delvaux rappelle que la démarche de Roxane Gay implique de «poser sur le monde un regard qui peut en même temps tirer plaisir de ce qu'il regarde et accepter d'avoir les yeux dessillés». Roxane Gay est une mauvaise féministe parce qu'il lui arrive, par exemple, d'avoir du plaisir devant une œuvre qu'elle considère pourtant sexiste, mais que ce plaisir ne l'arrêtera jamais de poser un regard politique sur ce qui se présente à elle.

Dans ses chroniques, cette essayiste ne s'en tient pas à une seule posture : critique intellectuelle, elle témoigne aussi de ses plaisirs de lectrice et de spectatrice enthousiaste, fait part de sa passion pour des œuvres dont on ne parle pas habituellement dans les facultés universitaires. Elle y raconte aussi ses propres expériences et assume que celles-ci, y compris certaines expériences traumatiques, ont formé l'intellectuelle et la spectatrice qu'elle est devenue. Elle reconnaît ainsi que l'objet culturel est multiple et que l'angle d'analyse peut changer, qu'un même regard critique peut vilipender une œuvre tout en y reconnaissant les qualités qui plaisent à d'autres.

À cet égard, ce sont ses textes sur les représentations raciales au cinéma qui m'ont le plus ébranlée, sans doute parce que c'est un enjeu où je me retrouve dans le clan des privilégiés et que Roxane Gay avait, à ce sujet, beaucoup plus à m'apprendre que sur le féminisme. Sans compromis, l'essayiste trucidait des films emblématiques que l'industrie hollywoodienne a consacrés à l'histoire des Noirs américains comme *La couleur des sentiments* ou *Django déchaîné*.

Sa démonstration s'appuie sur des concepts comme le «nègre magique», personnage archétypal que Matthew Hughey, cité par Gay, définit comme «un Noir ou une Noire d'une classe sociale inférieure doté ou dotée de pouvoirs [qui] vont servir à sauver et à transformer des personnages délabrés, sans culture, perdus ou brisés [...] en personnes compétentes, satisfaites et pleines de succès». Roxane Gay démontre que même dans des films qui semblent avoir été conçus dans une optique de réconciliation, les personnages noirs sont finalement objectifiés, souvent dans le but de soutenir la quête d'un personnage blanc.

L'essayiste exprime une colère plus vive encore en ce qui concerne *Django déchaîné* de Quentin Tarantino. Le titre de la chronique, «Survivre à Django», donne le ton! Gay reproche à Tarantino d'utiliser des expériences traumatiques de communautés minoritaires, comme avec *Le commando des bâtards*, pour produire des films «vaguement drôles et d'une violence grotesque» qui ne servent à rien d'autre qu'à nourrir sa propre

légende. De façon plus générale, l'essayiste estime que l'industrie cinématographique produit des films pour se déculpabiliser, films qui touchent largement un public soudainement soulagé, grâce à une certaine catharsis, d'avoir la grandeur humaine de reconnaître les épreuves qui ont été traversées par les populations noires, de jouir avec la communauté noire d'une vengeance idéalisée.

Mais en regard de ce qui m'intéresse ici, Roxane Gay fait surtout preuve d'un étonnant discernement dans son approche. À plusieurs reprises, elle réitère que ses critiques n'invalident pas l'idée que ces films soient réussis, ou encore divertissants. À propos de *La couleur des sentiments*, elle écrit : « Si vous allez au cinéma sans votre cerveau [...], La couleur des sentiments est un bon film. C'est un film bien produit. Le casting est excellent d'un bout à l'autre. » À propos de *Django déchaîné* : « Le scénario est particulièrement fort, et certainement digne du respect critique et de la nomination aux Oscars dont il a bénéficié. »

On pourrait dire que Roxane Gay réussit ce que Kyle Smith ne prend pas la peine de faire : situer son opposition idéologique sans pour autant nier les qualités du film qui est devant elle. L'effet n'en est que plus fort parce que le lecteur ne se sent pas coincé dans une approche binaire où il se sentirait idiot d'avoir apprécié un film ou un livre. Roxane Gay dévoile des éléments du film qui avaient sans doute échappé à plusieurs spectateurs conquis, tout en admettant qu'on puisse apprécier ces films. Sa parole fait aussi œuvre de culture et contribue à nous outiller. N'est-ce pas exactement ce qu'on attend de tout commentaire critique ?

LA POSTURE CRITIQUE DES GRANDS MÉDIAS

On peut imaginer que si la critique journalistique ne fait généralement pas ce type de nuances, c'est parce qu'elle n'en a ni l'espace ni le temps. Mais tout porte à croire qu'il y a aussi là un enjeu de posture critique. Il semble que la critique journalistique ait souvent du mal à admettre que l'œuvre n'est pas une *seule chose* fermée et finie, mais qu'elle est un tissu de discours qui peut être analysé et observé sous différents angles. À l'été 2018, les débats médiatiques autour de *SLĀV* ont démontré que persiste la confusion entre la question de la réussite du spectacle (son effet sur les spectateurs, le talent des artisans, l'innovation esthétique) et les valeurs morales soulevées par les accusations d'appropriation culturelle.

C'est peut-être parce qu'il est plus *journalistique* que *critique* que le travail critique qui se fait dans les espaces réduits des grands médias est souvent coincé dans un carcan binaire entre l'idée de réussite ou d'échec d'une forme d'art donnée. Bien entendu, la critique culturelle est reconnue comme une forme de journalisme d'opinion, il ne s'agit donc pas d'être objectif. Mais l'opinion, justement, ne semble porter que sur un objet : la réussite du produit fini. Les critères avec lesquels cette réussite est évaluée sont eux-mêmes assez imprécis, relevant parfois de l'idée d'une certaine innovation esthétique (originalité de la

proposition, formes surprenantes, etc.) et d'autres fois d'une évaluation de l'engouement public. Mais on semble toujours très embarrassé si ces critères sont en lien avec des valeurs morales, surtout si celles-ci confrontent nos propres convictions. La peur de la censure qui s'appuie souvent sur l'idéologie ou la morale explique en grande partie cette frilosité, et les critiques qui soulèvent des enjeux moraux seront rapidement perçus comme des opposants à la liberté des créateurs.

L'article de Kyle Smith évoqué en introduction a ainsi été lu par plusieurs comme une tentative de faire taire les œuvres qui critiquent les institutions catholiques. Est-ce qu'il y a un peu de vrai dans ce qu'il affirme ? Son article initial ne convainc pas, mais la chronique qu'il signe sur le web quelques temps après lui permet, à tout le moins, de nommer quelques-uns de ces nombreux films qui sont selon lui des charges contre les institutions catholiques : *The Magdalene Sisters* (2002), *The Butcher Boy* (1998) et *Priest* (1995). On comprend aussi dans cette chronique que cette charge est particulièrement dirigée contre le producteur Harvey Weinstein. Avec le recul et la mauvaise presse que ce producteur a accumulé dans la sillage du mouvement #MeToo, sommes-nous portés à lire la critique de Kyle Smith autrement ?

Les questions que provoque une critique aussi empêtrée dans le choc de valeurs que traverse son auteur agissent un peu comme un révélateur. Elles nous forcent à réaliser que la réception critique ne peut pas se faire à l'extérieur des enjeux moraux et que le milieu de la critique journalistique vit dans une forme de déni lorsqu'il refuse de voir que c'est aussi au nom de certaines valeurs qu'il plébiscite des œuvres au détriment d'autres.

C'est ce qui me saisit en lisant Roxane Gay : tous ces films qui me paraissent à plusieurs égards édifiants ou jouissifs, qui donnent l'impression au spectateur d'être plus sensibilisé et moins passif devant les injustices, sont en fait pétris d'images profondément choquantes. Quand la critique encense ces œuvres sans y lire ce que Roxane Gay met en évidence, ce qu'on pourrait appeler le privilège blanc, cette critique reproduit la mise au silence de voix discordantes. Cette critique-là n'est pas extérieure à l'idéologie, elle en est un agent actif de reproduction et elle oublie très souvent qu'elle parle toujours d'une posture de privilège.

Après tout, c'est toujours un privilège que d'avoir la chance d'exprimer son point de vue sur les œuvres qu'on fréquente au sein d'un média. Mais c'est aussi une responsabilité. La première d'entre elles est de reconnaître à partir de quelle posture on exerce la critique, en sachant que cette posture est aussi composée de valeurs morales et que celles-ci sont actives, qu'on le veuille ou non, dans notre appréciation. Il est nécessaire d'en prendre conscience pour permettre un dialogue sur les œuvres qui ose la complexité et la nuance.



PARLER POUR AUTRUI : QUE DIT L'APPROPRIATION CULTURELLE ?

Depuis le ^{xix}^e siècle, le terme « appropriation culturelle », véhiculé par la littérature savante anglo-saxonne, a principalement désigné la « confiscation ou le vol par une personne ou un groupe puissant d'une ressource culturelle produite par des personnes qui le sont moins¹ ». On l'emploie pour parler d'artefacts provenant de pays ayant un lourd passé de violence coloniale qui ont été expatriés et préservés au sein de collections muséales héritées d'anciens empires coloniaux. Cette définition ne semble pas avoir radicalement changé dans la mesure où, aujourd'hui, les rares textes qui abordent cette notion de façon approfondie, et qui sont principalement issus des domaines de l'anthropologie et de l'archéologie, le font à partir des mêmes paramètres. On pense notamment à *The Ethics of Cultural Appropriation* (2009), collectif dirigé par James O. Young et Conrad G. Brunk, qui met en lumière le débat opposant, d'une part, la communauté scientifique – dont la majorité s'entend pour dire que les artefacts archéologiques portent la marque d'un passé que la pratique archéologique a le devoir de déterrer – et, d'autre part, les communautés, pour la plupart autochtones (héritières de ces matériaux), qui réclament leur affiliation culturelle directe avec certains artefacts et remettent en question la notion de propriété universelle.

¹

James V. Spickard, « Sommes-nous en train de piller les marbres d'Elgin ? Les défis de la contestation de l'hégémonie intellectuelle occidentale », *La découverte*, vol. 1, n° 51, 2018, p. 61-62.

Au Canada, les experts en droit Bruce Ziff et Pratima V. Rao se réfèrent à la définition de l'appropriation culturelle donnée par le Syndicat des écrivains du Canada. Si elle inclut toujours la confiscation d'artéfacts, cette définition s'est élargie au point d'englober dorénavant le vol d'une propriété intellectuelle, d'expressions culturelles, de l'histoire et de savoirs spécifiques. Cette ouverture définitionnelle se rapproche de la pensée des *black feminists* états-uniennes qui prennent spécifiquement en compte les rencontres interculturelles se produisant dans les lieux de consommation de tous les jours, hors des cadres scientifiques, juridiques ou philosophiques. L'essai *Eating the Other: Desire and Resistance* (1992) de bell hooks – critique marxiste dont la pensée est informée par les luttes contre le régime capitaliste, lequel engendrerait l'aliénation et la marginalisation de plusieurs communautés – constitue l'une des contributions les plus significatives de cette élaboration populaire de l'appropriation culturelle. C'est l'idée de la culture qui s'est diversifiée et pluralisée, comme en témoigne, par exemple, l'affaire SLĀV au Québec : ce qui a été soulevé par les médias touchait autant aux dynamiques de domination au sein de la culture québécoise, au souci de représentativité et aux rapports de force liés tant à la prise de parole qu'à l'histoire, aux savoirs et aux cultures des peuples qui ont été colonisés et discriminés.

RÉCIPROCITÉS ET RECONNAISSANCES

Dans ce contexte caractérisé par une extension du concept d'appropriation culturelle, on assiste encore aujourd'hui à la publication d'études à caractère juridique et philosophique. C'est le cas de l'ouvrage de Darren Hudson Hick, *Artistic License. The Philosophical Problem of Copyright and Appropriation* (2017), qui aborde les pratiques d'appropriation artistique et les significations morales et légales qu'englobe l'idée du droit d'auteur. Dans sa recension de cet ouvrage, Amadou Sadjo Barry explique que la notion de droit d'auteur sert de point de départ pour distinguer l'original de la copie, distinction qui traduit l'importance de la répartition des droits. L'appropriation peut être transformative

lorsqu'on fait usage de l'idée qui est véhiculée dans une œuvre artistique tout en respectant les droits d'auteur de cette dernière. Sadjo Barry ajoute néanmoins : si, en effet, « *l'appropriation est la règle de l'art dans toutes ses formes [...] l'idée des droits d'auteur semble entrer en contradiction avec les pratiques d'appropriation artistique qui impliquent l'usage non autorisé des éléments d'une autre œuvre* ». Si les enjeux économiques liés à l'appropriation culturelle dans le domaine de la création artistique restent largement sous-analysés, on peut en tout cas souligner que ceux-ci ne manquent pas de poser un certain nombre de questions dès lors qu'un créateur tire avantage, pour son propre travail, d'une œuvre dont il emprunte certains éléments, et ce, sans en faire état.

Catherine Marvikakis, quant à elle, invite le lecteur à une réflexion sur les effets transformateurs de la littérature et des arts ainsi que sur les défis de prendre la parole en lieu et place d'autrui. Même si le métissage et la diversité des termes que l'on y accole (hybridité, hétérogénéisation, impureté, interculturalité, etc.) proviennent d'une pensée américaine du *melting pot* de classes, d'origines ethniques et de genres, ils représentent l'espoir d'un dépassement des conflits sociaux, culturels et politiques contemporains. De fait, le métissage permettrait la déconstruction de l'idée de pureté à la base des grands récits homogènes. Supposément garants de la cohésion du tissu national et identitaire, ces derniers sont souvent instrumentalisés par le discours néolibéral pour délégitimer les effets néfastes de l'appropriation culturelle. Selon Mavrikakis, le métissage, s'il est un mythe – dont elle ne manque pas d'ailleurs de rendre manifestes les limites –, ouvre néanmoins sur la dialectique d'un « accueil », car il déplace l'un des vecteurs principaux de l'appropriation culturelle : l'idée d'une *exotisation* et d'une marchandisation de l'autre.

Pour sa part, Mélikah Abdelmoumen montre que l'acte d'écrire l'Autre ne revient pas nécessairement à le phagocyter, à parler pour lui afin de le faire taire. C'est d'ailleurs un dialogue depuis le lieu même de l'écriture qui peut se donner à entendre entre *Going to Meet the Man* (1965) de James Baldwin, qui met en scène un petit garçon blanc assistant au lynchage d'un Noir,

et *The Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron, grâce auquel ce dernier espère que les lecteurs blancs comprennent ce que signifie « *être noir, esclave et en colère* ». Si le livre de Styron est rapidement devenu l'objet d'attaques (à l'époque, on reproche à l'auteur de s'approprier une histoire et une identité culturelles qui ne sont pas les siennes), Abdelmoumen décèle une forme de « *ressemblance frappante entre Turner et Baldwin* », une réciprocité qui englobe autant leur intentions en tant qu'artistes que leurs échanges en amont de l'écriture. En ce sens, l'art et la littérature peuvent articuler des politiques de réciprocité et d'attention qui, pour reprendre les mots de Barbara Métais-Chastanier dans l'entretien qu'elle nous accorde autour de la pièce d'actualité *81, rue Victor Hugo*, « *déconstrui[sent] [...] les discours de haine, les violences et les confiscations* ».

Peut-être faudrait-il se demander ce que cela *fait* d'accueillir la voix de l'autre, et de la reconnaître pour ce qu'elle est, ce que nous rappelle à sa manière Mavrikakis, qui interroge ici non pas le droit ou la liberté de création, qui seraient inconditionnels, mais la singularité que chaque cas d'appropriation peut représenter : entre le *black face* jadis emprunté « *pour ridiculiser le corps noir* », une jeune femme qui se déguise pour ressembler à la *pop star* états-unienne Rihanna, et un auteur blanc qui raconte de l'intérieur la vie des Noirs ou un Noir qui raconte de l'intérieur la vie des Blancs, « *tout n'est pas pareil* ».

DIVERGENCES ET SPÉCIFICITÉS FRANCOPHONES

De façon générale, les discours intellectuels en France se sont davantage intéressés à la question de la liberté d'expression qu'aux effets symboliques ou économiques de la domination culturelle. En témoignent les débats et les polémiques qui opposent, bien souvent, la liberté d'expression qu'une certaine bien-pensance désirerait étouffer et la violence raciste ou discriminatoire que certains – ici les « *néo-réactionnaires* » – ne considéreraient pas. Pour certains, c'est surtout l'apparente spécificité américaine de l'« *appropriation culturelle* » qui pose problème.

La bave du crapaud. Petit traité de liberté d'expression, l'essai de Denis Ramond recensé ici par Mathilde Barraband, se situe dans la lignée des travaux de Gisèle Sapiro et d'Agnès Tricoire, et rappelle qu'un « *discours ou une représentation ne sont préjudiciables qu'à partir du moment où ils mettent en danger non pas des entités abstraites mais des personnes réelles* ». L'auteur ne limite pas sa réflexion aux spécificités de la loi ou de l'expression françaises. Il s'intéresse à la

DE FAÇON GÉNÉRALE,
LES DISCOURS
INTELLECTUELS EN
FRANCE SE SONT
DAVANTAGE INTÉRESSÉS
À LA QUESTION DE LA
LIBERTÉ D'EXPRESSION
QU'AUX EFFETS
SYMBOLIQUES OU
ÉCONOMIQUES DE
LA DOMINATION
CULTURELLE.

question de l'appropriation culturelle en posant un regard sur des phénomènes qui lui sont connexes tout en rappelant le lien intrinsèque qui relie les modes culturelles états-uniennes et celles du continent européen. C'est par exemple la prolifération et l'importation en France de codes de communication et de concepts états-uniens – *speech codes*, *trigger warnings*, *safe spaces* ou micro-agressions, pour ne nommer que ceux-ci – qui sont utilisés, selon Ramond, par les « néo-réactionnaires » contre ce qu'ils considèrent comme un déchaînement de la censure. Dans sa critique de *L'assignation. Les Noirs n'existent pas* (Tania de Montaigne) et *Vu en Amérique... Bientôt en France* (Géraldine Smith), Khalil Khalsi explique que ces deux auteures récusent en partie le concept d'appropriation culturelle qu'elles perçoivent comme « une doctrine menaçant le modèle de société français », car la notion de « culture » leur apparaît difficile à circonscrire, notamment en ce qu'elle est régulièrement amalgamée à celle d'« identité », souvent associée de façon tordue à la notion de « race ». Khalsi ajoute que, selon ces auteures, « le pas de trop que risque une approche non-nuancée, car vindicative, du concept d'appropriation culturelle, c'est le retour en force des frontières, et ainsi le refus de toute transformation, de tout échange, de toute évolution ». Ramond, pour sa part, insiste sur le fait que les affaires liées aux phénomènes d'appropriation culturelle « repose[nt] sur une confusion entre la censure et la contestation », ce à quoi Barraband ajoute que le combat pour la liberté d'expression « a fait l'objet d'une "appropriation réactionnaire" qui complique les prises de position en la matière ».

Le terme d'appropriation culturelle connaît un autre destin en Amérique francophone, où il renvoie aux personnes qui subissent plusieurs formes de domination ou de discrimination. Nathalie Batraverse et Rachel Zellars proposent de lire les fondements de l'appropriation culturelle et du racisme comme outils de domination dans le contexte québécois. La richesse de leur dialogue débouche sur un important bassin de textes qui révèle comment un engagement dans la pensée décoloniale et féministe pourrait conduire vers la responsabilité ainsi que la mise à nu des conditions réelles des personnes et des cultures noires. Dans le contexte francophone québécois, les travaux féministes se sont historiquement peu penchés sur ce problème. Si Camille Toffoli, dans sa critique de l'ouvrage de Suzanne Lamy (*Quand je lis je m'invente*), rappelle que les mouvements féministes des années 1970 et 1980 au Québec étaient « essentiellement portés par des femmes blanches, pour qui la question de la diversité n'a pas toujours été un enjeu prioritaire », elle souligne aussi à

quel point les questions de filiation et de transmission féministe sont plurielles. Ces thèmes reviennent plus particulièrement dans l'ouvrage de Leanne Betasamosake Simpson, pour qui l'écriture doit rendre compte des richesses que recèlent les territoires autochtones, et garder vives leurs spécificités intellectuelles et culturelles : car la littérature peut « produire des représentations à travers lesquelles des lecteurs et des lectrices autochtones [peuvent] se reconnaître, puis mieux s'inventer à leur tour », insiste Toffoli. C'est la raison pour laquelle les expressions en anishnabe qui figurent dans le texte de Simpson ne sont pas traduites en français : la langue et la culture allochtones ne seraient pas en mesure d'exprimer la richesse et la spécificité des mythes, des rites ou des croyances autochtones. Les écritures autochtones « donnent ainsi à penser l'importance, pour des communautés marginalisées, de ne plus se laisser décrire ou mettre en scène à travers les formes, les styles préconisés par des groupes dominants, de plutôt élaborer des narrations qui leur sont propres ».

Résister à l'appropriation culturelle ne pourrait donc être possible sans une certaine convergence de questions parallèles. D'une part, comme le montrent Simpson, Batraverse et Zellars, la résistance représenterait une chance d'affranchir la voix de certaines communautés d'une longue histoire de domination et de colonisation dans l'espoir de refonder des identités constituées d'une constellation d'expériences et de modes narratifs. D'autre part, tel que le donnent à lire Abdelmoumen et Mavrikakis, il est essentiel de comprendre qu'il n'y a pas de « moi » ou de « nous » sans l'autre. De quelles façons les différentes productions culturelles s'ouvrent-elles à d'autres formes, à d'autres possibilités de prises de parole pour autrui ? Comment les textes abordent-ils la question des luttes sociales et celle de la liberté d'expression dans le contexte francophone ? Quel « nous » peut (se) révéler (dans) le phénomène de l'appropriation culturelle ? C'est en faisant cohabiter des textes qui portent directement ou indirectement sur la « dysphonie » – pour emprunter le syntagme à Mavrikakis – des versants de l'appropriation culturelle que l'on a voulu, au sein de ce dossier, rendre plus évidentes les structures qui la font proliférer, les régimes interprétatifs qui la maintiennent à l'écart de la pensée critique, de même que la façon dont les spécificités francophones peuvent y tracer de nouveaux espaces de réflexion.

À LIRE AVEC L'ACCENT

Mes parents venaient d'un monde mythique : la France pour ma mère, et l'Algérie française pour mon père. Ils parlaient donc au Québec la langue des colons et pas des gens d'ici... Nous étions souvent traités de maudits Français ou de Français tout court, ce que je trouvais dans les deux cas assez juste. Mon père avait épousé ma mère pour sortir de sa marginalité en Algérie, lui le Grec à l'accent pied-noir. Le mariage avec une parisienne devait lui permettre de faire partie des « colons » et non des « indigènes ».

Ma mère nous interdisait, à mon frère et moi, l'accent paternel en français et tout contact avec les voisins à l'intonation trop « canadienne ». Nous ne nous appropriions rien du Québec, je peux le jurer, ni la culture, ni la nourriture, ni l'enseignement, ni de possibles amis. Nous formions une enclave où nous vivions isolés. Sans la télé et la radio, je n'aurais jamais rien su du Québec et de sa langue.

On comprendra qu'ainsi j'aie toujours ressenti « mon » accent lorsque je parle publiquement comme une honte : il m'apparaît comme un reste indélébile de l'interdit originel. Ma véritable langue maternelle est un parisien célinien des années 1940. Le reste est trahison.

De tout cela, je ne suis pas fière, je ne tire aucune doctrine. C'est moi, c'est tout. Or les Français qui vivent à Montréal peuvent teinter « leur » langue de l'accent québécois. On n'aurait plus l'idée de penser que l'œuvre de Sophie Bienvenu repose sur un travail d'appropriation culturelle par l'adoption de la langue d'ici alors que l'auteure a passé son enfance en Europe. Les Québécois ne sont plus dominés par les Européens... On ne s'approprie pas une culture qui domine, si elle domine, on y participe.

Il y a une vingtaine d'années, de nombreux mots venaient scintiller dans le ciel philosophique et publicitaire de l'époque : « hybridité », « hétérogénéisation », « métissage », « impureté », « appartenance plurielle », « interculturel ». Cette explosion de termes issus d'une pensée du *melting-pot*, donc d'une coprésence des classes, des origines ethniques ou des genres, faisait du métissage ou de l'un de ses avatars conceptuels (pas tous assimilables les uns aux autres) des notions capables de défaire quelque chose de l'ordre établi dans la mesure où elles étaient portées par un espoir de réconciliation idyllique des parties en présence dans les conflits sociaux, politiques et culturels contemporains.

On peut s'amuser de la naïveté de ces concepts « désuets » qui oubliaient la nature même des processus de domination et l'essence violente de leur histoire et de leur étymologie¹ : mais il ne faut pas perdre de vue qu'il existait dans ces notions l'idée d'un brassage culturel construit contre la pureté, le propre et la propriété qui a permis un temps de déchirer un peu le tissu serré des grands récits nationaux monolithiques. Ce n'est pas rien.

On pense par exemple à l'idée d'écriture migrante qui a réussi un peu, et malgré toutes les critiques que l'on a pu en faire, à morceler la narration univoque de l'histoire littéraire au Québec. Le fait que l'on se moque de l'altérité tous azimuts, à la mode de l'époque sur laquelle s'acharnent les médias de droite à travers la critique d'un multiculturalisme « niais », empêche de voir que les théoriciennes et les théoriciens du métissage n'étaient ni des idiots ni des idoles, et qu'ils apportaient déjà à la pensée une vision dysphorique du rapport à l'altérité² en mettant en garde contre les dangers d'une fétichisation de l'autre comme produit, trophée, ou encore comme possibilité de fondation d'une bonne conscience occidentale.

MA VÉRITABLE LANGUE MATERNELLE EST UN PARISIEN CÉLINIEN DES ANNÉES 1940. LE RESTE EST TRAHISON.

Qui pouvait, pourrait ou peut juger de cette non-appropriation de l'autre? La question n'est pas simple et ne doit pas renvoyer à une résolution dans une cour de justice où la règle serait définie d'avance par des lois sur le copyright culturel. Il est bien évident que c'est souvent le discours de ceux et celles qui dominent une culture qui décide s'il y a représentation de l'une ou l'autre des cultures en présence. Comme l'a montré Spivak, en 1988, dans son article « Can the Subaltern Speak? », la défense des intérêts de l'« autre » vient souvent réaffirmer le discours du colon ou de l'opprimeur.

De nos jours, nous nous méfions de cette utilisation politique d'une altérité, construite par la culture dominante puisqu'elle n'a pas donné naissance à un monde aussi parfait qu'il promettait de l'être. En fait, un métissage est-il possible ou même souhaitable? Le métissage reste un acte d'appropriation de l'autre qui repousse peut-être les limites de la culture dominante, mais en les consolidant à travers le mythe d'une capacité d'accueil respectueuse. Dans la perspective d'un progrès intellectuel et social, le terme d'appropriation culturelle vient remettre à sa place cette exaltation de l'autre qui cacherait une domination culturelle, une *commodification* capitaliste. De tout cela, je ne doute pas. Il faut se pencher sur les enjeux politiques de tout concept théorique, et en ce sens, la notion de métissage voulant que chacun abandonne son identité au profit d'un corps qui perdrait toute identité d'origine reste un projet étrange dans la mesure où la confusion des corps n'a jamais eu lieu et s'est toujours effectuée au profit du dominant ou d'une culture qui phagocytait toute altérité.

Mais de même que l'idée de métissage était critiquée par ses théoriciens, ceux et celles qui dénoncent à l'heure actuelle l'appropriation culturelle se méfient et doivent continuer à se méfier des accusations qu'ils portent et qui ne peuvent être que ponctuelles, ciblées et particulières. On ne peut cesser de réfléchir avec précaution, beaucoup de méfiance et un tout, tout petit peu de bienveillance à chaque projet singulier de faire entendre la voix et la parole de l'« autre ». Il me semble qu'il y a quand même un danger aussi terrible que l'appropriation culturelle, basée parfois, c'est évident, sur l'exploitation effrontée et hypocrite de bons sentiments au profit d'une classe dominante, c'est l'indifférence ou encore la haine des cultures pour ce qui n'est pas semblable à elles. Le désir de ne jamais accueillir de l'autre dans sa voix ou sur et dans son corps est aussi très violent. Mon accent maternel me le rappelle sans cesse.

On doit peut-être aussi penser au langage adopté pour critiquer l'appropriation, qui reproduit l'idée de la culture comme bien et possession. La dénonciation de l'appropriation culturelle vient faire signe, même si c'est contre son gré, à quelque chose de la propriété, alors que c'est précisément ce qu'elle pourrait s'attacher à détruire. Les concepts d'appropriation, de propriété, de propre reviennent très forts de façon symptomatique, à une époque où un capitalisme mortifère s'attache à sa croissance. Il faut souhaiter que ces différends ne se trouvent pas résolus en un renforcement du système capitaliste dans lequel chacun tiendra à ses biens culturels et à « son » droit

à la parole, sans défendre jamais les droits des voisins. Pourquoi pas, me dira-t-on ? Après tout la culture dominante a fait cela depuis toujours... oui, pourquoi pas ? Tout simplement parce qu'à mes yeux, il serait dommage que le modèle capitaliste, qui est celui du dominant, soit la finalité de tout combat politique.

Il y a dix ans, j'écrivais un texte fictionnel qui se permettait d'inventer des personnages, des Noirs américains condamnés à mort dans des prisons des États-Unis. Mes origines évoquées plus tôt sont garantes de ma non-appartenance à la culture afro-américaine de l'État de Géorgie. Je pourrais évoquer mon intérêt personnel pour le sujet et la recherche que j'ai dû faire pour écrire. Mais disons que je n'ai aucune excuse pour m'être appropriée (c'est ce que j'ai fait) la culture noire dans mon livre. À l'époque, personne n'a relevé cette appropriation culturelle. Avais-je le droit d'écrire ce livre et de le publier ? Il n'y a que moi qui me suis posé la question de façon aussi brutale, et je me la pose davantage aujourd'hui. Aurais-je inventé une voix d'homme noir si j'avais écrit en américain ? La distance que me donnaient le français et le Québec me permettait de ne pas montrer mon projet comme réaliste ou représentatif a priori. Il me fallait inventer en français ce que pourrait dire un Noir sans possibilité de prendre des morceaux enregistrés. Dans l'hypothèse où je me serais bien documentée, toute traduction devait être déjà réadaptation, artifice.

Oui, la question reste entière : avais-je le droit de présenter (de représenter ?) des hommes noirs dominés et assassinés par la culture blanche américaine dont je fais partie au moins par mon passeport et la couleur de ma peau et de me faire un peu d'argent en imaginant une histoire qui pourrait appartenir autrement à quelqu'un qui en souffrirait ?

Je voudrais rester dans l'impossibilité de me défendre ici. Je n'ai aucune excuse. Je n'exerce pas un droit en écrivant, ni même un droit spécial à la liberté d'expression (parce que ce droit est garanti par la loi dans nos démocraties), et je ne tenais pas à représenter les Noirs de façon adéquate : je voulais par une forme romanesque produire des effets de réel que les formes médiatiques du réel ne peuvent peut-être pas produire. Ces effets de réel étaient-ils justes ou légitimes ? Je ne sais pas. La violence de l'appropriation du corps et de la culture noire par les Blancs, puisque c'est cela qu'a fait mon livre, n'est pas une chose évidente à juger. Il y a des différences et, à mon avis, chaque acte reste singulier (l'appropriation va de la haine à l'identification imaginaire, en passant par l'empathie sincère et nécessaire, ou encore par autre chose, qu'il est difficile de cerner). Entre le *black face* qui a été historiquement utilisé pour ridiculiser le corps noir, entre une jeune Blanche qui se déguise à l'Halloween en Rihanna et un auteur blanc qui, en 1959, dans son livre *Black, Like Me* (John Howard Griffin), raconte comme il s'est fait passer pour un Noir pour comprendre ce que les Noirs vivaient dans une société ségrégationniste, tout n'est pas pareil. On peut bien sûr ne pas faire de différence. C'est bien dommage.

Et je ne vais pas défendre ici, du moins de façon manifeste, le droit des créateurs de faire comme ils ou elles le veulent. Ce droit, ils et elles l'ont, tout comme ceux et celles qui ne sont pas d'accord avec des œuvres ont le droit de les critiquer et de manifester. Je ne veux pas simplement me porter à la défense des artistes, parce que je pense qu'elles et ils ont à assumer d'être contestés et même attaqués. Je ne crois pas à un espace à part pour l'art a priori, parce qu'autant je crains une interprétation erronée des œuvres, autant je me méfie de la sacralisation de l'esthétique. Ce que j'aime dans ce qu'on appelle l'art, c'est qu'il n'est pas simplement un acte de communication, une prise de parole. J'aime le risque qu'il prend de ne pas plaire à tous, de ne pas représenter justement, de ne pas faire consensus, de pouvoir avancer dans le dissensus. Or, ce droit de déplaire est à quelques exceptions près³ garanti par les lois. Si certaines œuvres semblent davantage proches de la communication, elles sont souvent financièrement plus rentables et elles doivent courir le danger que fait subir à tout produit la loi vicieuse du marché, qui n'accepte aucune controverse.

Une œuvre d'art ne peut pas plaire à tous et à toutes d'avance. Il y a dans l'art quelque chose qui peut faire avancer et pour lequel une société n'est peut-être pas tout à fait prête. Par contre, je ne pense pas que toute œuvre contestée socialement soit intéressante. À la suite d'Adorno, mais en le déformant, il me semble important de dire que « *l'art ne se maintient en vie que par sa force de résistance* ». Sa participation à la société n'est pas une communication immédiate avec celle-ci. Mais dans ce quelque chose de très médiatisé qu'est la forme, il existe une résistance dans laquelle l'évolution sociale peut se reproduire mais en décalé, de façon cryptée.

C'est dans cet écart par rapport à la société qui ne peut être formaté d'avance que l'art doit se faufiler, se terrorer ou s'imposer. Or, cet écart est légal. Il faut simplement que les artistes l'assument, l'habitent, le revendiquent, en jouent en lui ré-inventant sans cesse des formes.

¹ Cf. l'article de Mourad Yelles, « Métis entre langues et racines », *Insaniyat / إنسانيات*, no. 32-33, 2006, p. 15.

² Je renvoie ici, à titre d'exemple, à l'ouvrage de François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Flammarion, 1998.

³ Une très rapide recherche indique qu'il y aurait très peu de procès au Canada intentés aux artistes sur la question de la liberté d'expression.

RÉCIPROCITÉS ET POLITIQUES DE LA CRÉATION

ENTRETIEN AVEC
BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER

Artiste associée à L'Empreinte, Barbara Métais-Chastanier est autrice, dramaturge et metteuse en scène. Elle a collaboré ces dernières années avec Gwenaél Morin, Noëlle Renaude, Baro d'Evel, Ketj Irubetagoyena et Marie Lamachère. Comme autrice ou dramaturge, elle a signé une vingtaine de spectacles qui ont été principalement présentés en Europe. Elle a également dirigé de nombreux stages et ateliers d'écriture ou de mise en scène, entre autres au CNSAD de Paris, à l'IMEC et à l'ENS de Lyon. En 2015, avec un collectif de sans-papiers, elle crée *81, avenue Victor-Hugo*, une pièce d'actualité aux côtés d'Olivier Coulon-Jablonka et de Camille Plagnet.

L'avenue Victor-Hugo est une des artères les plus prestigieuses de Paris. Sur l'avenue qui porte le même nom à Aubervilliers, une commune française située dans la banlieue immédiate au nord de Paris, on y trouve plutôt ce qui gît dans les coulisses de la scène culturelle dominante : parmi les entrepôts de commerce en gros, des boutiques d'import-export, des magasins d'alimentation, sis au 81, face à un centre commercial chinois en construction, un ancien Pôle Emploi¹. C'est ici qu'un collectif de 80 immigrés, principalement venus de Côte d'Ivoire, d'Afrique du Nord et du Bangladesh, ont décidé d'occuper le bâtiment après avoir été expulsés du passage de l'Avenir et de la rue du Colonel-Fabien ou chassés par l'incendie de la rue des Postes, lequel a entraîné la mort d'un de ses habitants. Se retrouvant donc sans abri fixe, ils ont décidé de le réquisitionner après un campement risqué de quatre mois passés dans la rue. La mobilisation du comité de vigilance, du Droit au logement (DAL), des syndicats, leur a permis un répit significatif. La justice a aussi accepté de donner un délai aux occupants de l'agence, au moins jusqu'en 2016. Comme le temps le permettait, du fait des délais accordés par la justice, Marie-José Malis, directrice du Théâtre de la Commune à Aubervilliers, Olivier Coulon-Jablonka, metteur en scène, et Barbara Métais-Chastanier, dramaturge, ont décidé d'être à l'écoute de ces immigrés. Après de longues discussions, huit d'entre eux se sont engagés à produire une pièce de témoignages au nom du collectif. Adama Bamba, Moustapha Cissé, Ibrahim Diallo, Mamadou Diomandé, Inza Koné, Souleyman S., Méité Soualiho et Mohammed Zia deviennent des comédiens amateurs et des résistants qui racontent, tels des poètes au sein d'une longue et tortueuse quête odysséenne, leurs vicissitudes.

¹ Pôle Emploi est un établissement public à caractère administratif (EPA) en France. L'équivalent au Québec serait le Service d'aide à l'emploi avec le Service de prestations d'assurance-emploi au Canada.

Eftihia Mihelakis

EM Dans *81, avenue Victor-Hugo*, les huit comédiens nous invitent, grâce à leur témoignage, à voyager dans les faubourgs d'Abidjan, de Ouagadougou ou de Dacca, tout en imaginant le présent complexe de leur vie à Aubervilliers. Faisant appel à une réalité cachée derrière celle du luxe et du confort, le titre, comme la pièce, nous demande de voir ce qui réside derrière les écrans de fumée disséminés dans les médias de masse, où se côtoient souvent sans nuance ou réflexion réelle des discours ou des images polarisantes. Comment pensez-vous que votre travail dans *81, avenue Victor-Hugo* a articulé d'autres formes de sensibilités du réel ?

Barbara Métais-Chastanier

BMC Il faut s'arrêter un instant sur le type de récits et de représentations des migrations et des migrant.e.s qu'élaborent les médias de masse pour comprendre pourquoi les mêmes stéréotypes et violences racistes perdurent. Le traitement journalistique des phénomènes migratoires – du moins en France et plus largement en Europe – est clairement articulé autour d'un même motif : il est partout question de « crise migratoire », quand il faudrait parler de « crise de l'hospitalité », de « crise de l'accueil », voire, comme le fait Michel Agier, de « crise des États-nations face aux défis de la mobilité ». Le traitement médiatique des situations de migration est principalement moral, mobilisant des affects compassionnels, victimaires, œcuméniques – et donc paternalistes – ou mobilisant les affects inverses de la terreur, de la violence, de l'envahissement et de l'effondrement culturel. Dans un cas comme dans l'autre, la rhétorique réside principalement dans des effets de sidération par le nombre qui oblitèrent, derrière l'effroi statistique, toute idée de vie humaine, et donc toute idée de justice et de dignité.

EM Dans *81, avenue Victor-Hugo*, le parcours d'exil et de migration des immigrés en quête de papiers s'esquisse et s'étire sur des continents et des années, posant la question de l'hospitalité sans frontières et du droit absolu à l'accueil qui excède la loi nationale ou internationale. Quelle place avez-vous donc accordée à l'hospitalité ? Cette place a-t-elle évolué au long de votre cheminement ?

BMC Je crois que l'hospitalité – ou « l'accueil », comme la nomme Thierry Paquot – commence d'abord par là : par la rencontre entre des individus reconnus comme tels. Nous avons donc commencé par rencontrer des habitant.e.s. Pas des migrants, pas des sans-papiers, pas des travailleurs clandestins. Non. Des individus. Qui répondent à des prénoms et des noms, qui ont tous et toutes des histoires singulières, des raisons de partir ou de rester qui leur sont propres, des façons de vivre l'exil singulièrement différentes. Des personnes aussi qui ne se réduisent pas à leur situation de migration – puisqu'on se contente souvent de parler des « migrants » – ou à leur situation administrative – puisqu'il est aussi question de « sans-papiers », alors que la plupart possèdent bon nombre de « papiers », et que pourtant ceux-ci ne leur donnent pas l'accès à la communauté des droits qui fondent la liberté tout autant que la dignité.

Mais l'hospitalité est aussi l'histoire d'une réciprocité qui s'invente dans l'accueil : qui est celui qui fait la grâce de son hospitalité ? La réversibilité du terme d'hôte dit bien cet équilibre qui s'invente de l'un à l'autre. Je crois bien que ce sont d'abord les habitants du *81, avenue Victor-Hugo*, qui – quoique condamnés à l'illégalité de l'occupation d'un squat – nous ont d'abord ouvert leurs portes. L'hospitalité du théâtre est venue, elle, dans un second temps. Comment ne pas mettre en œuvre un processus hospitalier quand on traite de la violence des politiques d'inhospitalité en France, et plus largement en Europe ? Comment ne pas chercher à articuler une lutte politique pour la régularisation quand on rend compte sur scène des effets de ces politiques et lois injustes sur la vie des individus ?

EM Comment, dans de telles circonstances, le théâtre, qui est venu dans un second temps, peut-il nous permettre de voir une autre forme de relation entre l'éthique (laquelle peut se décliner de multiples façons) et les arts de la scène? Cette relation entre l'éthique et les arts de la scène nécessite-t-elle la mise en place d'autres paramètres que ceux de la performance ou des formes dramatiques spécifiques (improvisation, lecture en chœur, par exemple)?

BMC L'hospitalité du processus de création supposait – en dehors de la relation d'amitié qui s'est approfondie et développée au fil du temps avec les habitant.e.s du squat – une claire conscience des relations de domination qui travaillaient la situation (nous étions trois Blancs, les comédiens étaient tous racisés; nous avions des papiers, les comédiens pas; nous avions l'expérience du théâtre, de la prise de parole en public, du sens de la dramaturgie, les comédiens non). Cela supposait ensuite, je dirais, un effacement derrière les causes et mots d'ordre articulés par les premiers concernés: l'élaboration d'une dramaturgie de l'allié ou du soutien et certainement pas de la confiscation ou de l'exposition. Cela supposait enfin de travailler avec le désir de chacun.e des participant.e.s et non avec celui de la performance.

Je crois que c'est ce souci éthique tout autant que politique et esthétique qui a orienté la pièce dans une direction singulière. C'est la raison pour laquelle je parlais moins de « formes de sensibilité que je ne connaissais pas » que de récits ou de représentations silencieux et invisibilisés, sachant que ce sont ces récits et ces représentations qui travaillent en direction de certains types d'affects ou de sensibilités. Il s'agissait par là même de contrebalancer les imaginaires dominants chevillés aussi bien aux personnes dites « sans-papiers » qu'à la Seine-Saint-Denis de manière plus globale.

EM Vous tirez de cette expérience théâtrale à la lisière du politique et du témoignage collectif le récit journalistique *Chroniques des invisibles*, qui paraît aux éditions du Passager clandestin en mai 2017, lequel donne lieu à une forme musicale portée par Julie Moulier et Sarah Métais-Chastanier. Dans ce texte, les instances officielles et institutionnelles (police/justice) sont souvent abordées dans un mouvement triple d'affrontement, de rapprochement et d'éloignement. Puisque dans ce texte, la parole des habitants de 81, avenue Victor-Hugo est rapportée, quel sens pouvez-vous donner à la notion souvent galvaudée d'« appropriation culturelle »?

BMC La question de l'appropriation culturelle demande à être pensée avec nuance et complexité. D'abord parce que nous la travaillons dans un contexte où l'épistémologie tout comme la culture elle-même témoignent de rapports de force et d'hégémonie qui ne disent pas leur nom. Comme l'écrivait déjà Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, « il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main ». Autrement dit, méconnaître cette violence-là, c'est déjà choisir d'écrire et de créer du côté des vainqueurs, dans le mépris de celles et ceux qui se seront vu confisquer la possibilité même d'écrire d'autres récits, d'énoncer d'autres mondes, de faire circuler d'autres poèmes et d'autres chants. C'est donc choisir la violence. Consciemment ou non. C'est choisir l'amnésie. Il faut toujours redire que cela fait violence et que là où il y a une oppression, une invisibilisation, une confiscation, il y a toujours en regard un privilège à interroger, une hégémonie à destituer.

Le second point, c'est qu'il faut dans le même temps rappeler que l'identité culturelle n'existe pas – si l'on entend par identité une fermeture monadique, essentialisée et reliée de manière déterministe à une nationalité, une orientation sexuelle, un genre, une religion, un phénotype, etc. Les assignations à résidence, quelles qu'elles soient, sont toujours périlleuses parce qu'elles méconnaissent l'un des apports les plus pertinents de la pensée marxiste, à savoir que

l'identité est d'abord relationnelle, qu'elle se pense en rapport, dans une situation d'oppression. Elle est une expérience. Et elle n'a d'intérêt que stratégique, en vue de renverser un rapport de force, en vue de faire cesser des violences. Colette Guillaumin l'écrivait déjà en 1972, la race n'existe pas, au sens où elle n'a aucun fondement biologique, et pourtant elle tue.

EM Pensez-vous donc que les instances politiques ou institutionnelles, en France ou ailleurs dans la francophonie, possèdent une idée erronée de la culture ou qu'il existe des appropriations inconscientes ?

BMC Du point de vue de l'art et de la culture, il importe de ressaisir cette question en contexte : qui produit l'œuvre ? Dans quel cadre ? Pour s'adresser à qui ? Dans quel but ? Et comment ? J'aime beaucoup ce poème de Brecht, intitulé « Éloge du révolutionnaire », qui est pour moi comme un mantra ou une lampe de poche dans le tunnel de l'époque : « À chaque idée qu'on lui présente le révolutionnaire demande : qui sers-tu ? » Qui sers-tu ? Voilà la question qu'il importe d'examiner pour penser en situation l'appropriation culturelle – derrière le rideau souvent fumeux des bonnes intentions. Quels processus artistiques sont mis en œuvre et par qui ? Sur la base de quels récits ou de quelles représentations ? Dans quel contexte d'inégalité de répartition des moyens, des directions des théâtres, des maisons d'édition, des festivals ? En vue de produire quoi ? De servir qui ?

EM On doit s'atteler à la notion d'appropriation culturelle afin d'ouvrir les horizons interprétatifs, justement parce qu'il faudrait tenter de délier par les mots des formes d'hégémonie dont la stratégie opératoire principale articule de sitôt les silences inhérents aux rapports de violence et de domination, ceux « qui ne disent pas leur nom », comme vous le dites, ceux grâce auxquels la légitimité idéologique est conservée. S'il est si périlleux de défaire, de délier, de dégager ces silences, pourquoi donc y revenir par l'écriture ? Peut-on mieux rendre justice à tous avec l'aide de l'écriture, qui véhicule les voix des personnes minorées ?

BMC La tentative que je mets en œuvre avec les *Chroniques des invisibles* consiste à raconter d'autres déplacements que ceux de la pièce. 81, avenue Victor-Hugo mettait en scène le passage des frontières géographiques. La pièce racontait les traversées de huit membres du collectif, leurs parcours à travers plusieurs continents pendant parfois des années. *Chroniques des invisibles* raconte les déplacements que provoque la rencontre entre plusieurs mondes, entre plusieurs vies, entre plusieurs cultures. Le livre met en scène la réversibilité de l'étrangeté, les interrogations ou les peurs qui existent en miroir pour mieux les déjouer.

Je pense, comme Nancy Fraser, qu'il faut comprendre l'injustice culturelle en regard de l'injustice économique. Là où la seconde nomme des rapports de classe et suppose une redistribution des richesses, l'injustice culturelle passe par la déconstruction de l'hégémonie du faux universalisme qui invisibilise tant de vies et de récits et suppose une réévaluation des identités méprisées, ainsi qu'un égal accès aux moyens de production, de circulation et de diffusion des œuvres. Philippe Mangeot, co-scénariste de *120 battements par minute*, de Robin Campillo, le rappelait : « On reconnaît une minorité à la pauvreté des scénarios disponibles qui lui sont proposés, quand du moins ils ont accès à la représentation. » Un tel rétablissement passe par deux mouvements – a priori contradictoires : la revalorisation des identités minorées (Gay pride, Black is beautiful, Asian and proud, etc.), mais aussi et dans le même temps la déconstruction de la structure d'évaluation culturelle qui la sous-tend (mouvement queer, etc.). Des démarches artistiques susceptibles de rendre justice à toutes et tous doivent donc penser conjointement la question matérialiste des moyens de production (qui possède quoi ? pour empêcher qu'ils ne soient confisqués par les tenants de la culture légitime car dominante) et celle de la politique des formes (pour produire quel récit ? au service de quoi ? ou de qui ?). On ne travaille pas pour la justice et l'égalité en niant les rapports de violence et de domination historiquement constitués, qu'ils soient économiques, symboliques ou sociaux. La négation de la violence en produit une supplémentaire, tout comme

la négation des privilèges ou des responsabilités. Mais on y travaille en inventant des expériences de rencontre, en explicitant les conditions de possibilité des rapports de domination à l'endroit où l'on est (est-on allié.e.s à la lutte ou directement concerné.e.s par la situation de violence ?), en assumant la dimension idéologique propre à tout acte artistique et ses plans de conséquences politiques tant individuelles que collectives.

M'importait donc de faire entendre ces moments dans *Chroniques des invisibles*, où le tissu normatif et oppressif se déchire et se donne pour ce qu'il est : une construction politique à laquelle le théâtre participe comme tout autre médium pourvoyeur/producteur de représentations. La libération de l'opprimé ne va pas sans une transformation radicale de la place prise par l'opprimeur – qu'il se perçoive ou non comme tel, y compris dans le monde de l'art : quelle pratique – sous couvert parfois de critique ou d'une posture progressiste – ne fait que reconduire et conforter un état de fait injuste, violent et reposant sur un système de pouvoir ? Loin d'être une réponse, ce livre se cogne à ces questions comme je m'y suis cognée.

EM Pensez-vous donc que l'on devrait censurer les œuvres qui mettent en avant une certaine forme d'appropriation culturelle ?

BMC Fondamentalement, je pense que la censure – sous quelque forme qu'elle s'exerce – est un échec. Échec de la pensée, échec du dialogue, échec de la démocratie et de ce qu'il est possible de penser à partir des limites et points aveugles d'une œuvre. Quand bien même on le ferait au nom de valeurs politiques que je partage. On ne lutte pas contre le totalitarisme ou l'antisémitisme en interdisant la publication de *Mein Kampf*, mais en déconstruisant les cadres qui rendent possibles les discours de haine, les violences et les confiscations. Si nous devions éliminer tous les livres, films, chansons, pièces de théâtre, opéras dans lesquels nous pouvons repérer un cadre idéologique

réactionnaire, excluant car hétéronormé, validiste, raciste, misogyne, bourgeois, etc. – nous pourrions nous défaire de plus de 99% des productions culturelles occidentales.

Je crois important en revanche de partir des œuvres, de l'explicitation de leurs cadres idéologiques pour montrer et analyser comment une œuvre parle du monde et au service de quel monde elle se met. Les œuvres ne sont pas des intouchables. Elles sont des constructions culturelles qui parlent de leur époque. L'esthétique n'est pas extérieure au politique. Elle ne peut nier les rapports de domination et faire comme si elle n'avait aucun effet de renforcement ou de déplacement sur eux. Il faut interroger les œuvres comme des objets autonomes, répondant à la question de l'art, qui est celle de l'invention de formes nouvelles, mais aussi comme des objets relatifs à leur temps, inscrits dans un contexte, produisant et élaborant une grille idéologique, une vision du monde. Nous devons être en faveur de certaines manières de « faire monde », et contre d'autres manières. Mais nous devons le faire en termes politiques et non en termes moraux. Nous devons aussi travailler à changer les contextes de production, de création et de circulation des œuvres. Non pas en sanctuarisant des poches, des parenthèses pour les créations issues de la diversité, des femmes et des minorités – autre forme de cadrage paternaliste sous couvert de performance de la différence (vous ne pourrez créer que si vous faites un art « féministe » ou « féminin », « afropéen », « autochtone », etc.), mais en acceptant de réellement repenser la répartition des outils de création. Et ce combat doit être le combat de toutes et tous. Et non des seul.e.s concerné.e.s. Comme l'écrivait Virginia Woolf dans *Les vagues*, « aucun de nous n'est complet en lui seul ». Travaillons alors à politiser les œuvres, les contextes de création et de diffusion pour qu'ils soient le lieu de convergences partagées parce que multiples.

ÉCRIRE POUR SA COMMUNAUTÉ

QUAND JE LIS JE M'INVENTE SUIVI DE D'ELLES ET AUTRES TEXTES

SUZANNE LAMY

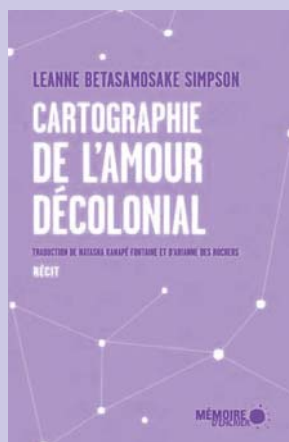
Alias, 2017, 227 p.



CARTOGRAPHIE DE L'AMOUR DÉCOLONIAL

**LEANNE
BETASAMOSAKE
SIMPSON,**
trad. **NATASHA
KANAPÉ-FONTAINE
ET ARIANNE
DES ROCHERS**

Mémoire d'encrier, 2018,
151 p.



De façon particulièrement marquée depuis quelques années, on assiste dans les milieux féministes au Québec à une remise en question de certains principes identitaires qui ont longtemps été à la base des combats pour une égalité entre les genres. Alors que les réalités trans et les problèmes de racisme systémique font l'objet de discussions, la « catégorie femme » ne peut plus se concevoir comme un ensemble homogène, et apparaît plus problématique aujourd'hui qu'il y a vingt, trente ou quarante ans. Sans doute parce que j'appartiens à cette génération de jeunes féministes qui ont appris à développer leur pensée critique à l'aune du concept d'intersectionnalité, je n'ai pu m'empêcher de sourciller en lisant la présentation de la réédition de l'essai *Quand je lis je m'invente* de Suzanne Lamy, paru initialement en 1984. Sur la quatrième de couverture, on affirme « *la pertinence et l'actualité des propos de l'essayiste en un temps où la parole féministe a bien besoin de ses racines* ». Un tel énoncé est a priori assez consensuel : qui peut être contre le travail de mémoire, surtout lorsqu'il est question d'une pionnière de l'écriture des femmes au Québec ? Loin de moi l'idée de nier l'apport fondamental des pionnières féministes des générations précédentes, dont le travail a certainement été trop peu reconnu. Or, construire des mouvements qui soient les plus inclusifs possible et apprendre à décoloniser nos pratiques représentent sans doute, actuellement, des priorités plus urgentes que de renouer avec les discours féministes des années 1970-1980, essentiellement portés par des femmes blanches, pour qui la question de la diversité n'a pas toujours été un enjeu prioritaire. Les féministes québécoises de cette époque, dont plusieurs étaient proches des mouvements

nationalistes, sont reconnues pour avoir revendiqué, en réaction au sexisme structurel présent dans les milieux littéraires et les mouvements politiques mixtes, des espaces de création et d'action autonomes ; des revues, des collectifs et des associations réservés aux femmes et consacrés à faire connaître leurs revendications et leurs réalités spécifiques. Peu de textes publiés à cette époque – il y en eut tout de même quelques-uns, mais ceux-ci sont loin d'être emblématiques – remettent toutefois en question les hiérarchies et les mécanismes d'exclusion perpétrés à l'intérieur des mouvements féministes en tant que tel, ou la *blancheur* de ces mouvements.

UNE SUBVERSION PAR LA FORME

À la lecture de cette réédition, on constate toutefois que le principal intérêt aujourd'hui du travail de Lamy réside surtout dans ses réflexions sur la langue et sur les formes littéraires. La publication rassemble plusieurs projets distincts qui, ainsi mis ensemble, laissent voir toute la cohérence de la pensée de l'auteure. L'essai éponyme est en fait suivi d'une autre réédition, celle du livre *D'Elles*, dont la parution originale date de 1979. La première partie est composée d'une série d'essais brefs et d'articles critiques dans lesquels l'essayiste dénonce le peu de place et de reconnaissance accordées aux femmes au sein des institutions littéraires. Les textes de la deuxième partie témoignent d'un style d'écriture plus éclaté, bien que la plume de l'essayiste demeure, même dans ses écrits à la structure plus conventionnelle, toujours libre et créative. Dans « Breton – Duras. BD. Ma bande dessinée », elle propose une analyse comparative de ces deux auteurs qui ne repose pas – elle l'affirme elle-même – sur un cadre théorique, mais bien sur sa propre expérience de lecture, s'inscrivant ainsi « *dans une esthétique de la réception dont les commentateurs du surréalisme se réclament particulièrement* ». Dans un article consacré aux « *obscurités clartés de la modernité* », elle n'hésite pas à formuler des déclarations péremptoires, déclinées sous forme de liste, telle que « *La notion de genre vole en éclats* » ou « *L'idéalisme et toute tentation idéaliste sont pourchassés sans*

merci ». Se côtoient des séquences construites en vers, des analyses littéraires, des envolées argumentatives. Après un essai particulièrement brillant sur l'« *éloge du bavardage* », où Lamy revendique la valeur discursive des modes d'écriture non linéaire ou fragmentaire, et une dissertation-manifeste sur l'usage de la figure de la litanie dans la littérature des femmes, *D'Elles* se conclut sur une « *Lettre à ma fille* », qui aborde la question de la transmission féministe à travers un ton plus intimiste.

Par sa dimension hétéroclite, *Quand je lis je m'invente* incarne en soi le type de pratiques que l'essayiste défend elle-même lorsqu'elle parle de « *textes mixtes, inclassables qui témoignent d'une remise en question du champ symbolique, d'un travail d'approfondissement, de recherche sur soi et sur le langage* ». Dans « *Un désir de perversion* », l'autrice associe à l'écriture contemporaine des femmes l'exploration de nouvelles pratiques textuelles, de structures narratives et de modes de langage éclatés, qui échappent à la classification par genre, et suggère que le potentiel subversif de ces textes réside non seulement dans leur propos, mais également dans ce caractère hybride même. « *Dire d'un écrit qu'il est un texte, seulement un texte, mais un texte, dérange encore* », affirme-t-elle, pour expliquer la résistance des institutions littéraires et universitaires aux travaux de ses contemporaines. Sans exclure la possibilité que des écrits féministes fassent l'objet d'une consécration plus officielle, Lamy prône la nécessité de créer des espaces alternatifs, qui « *ne sont pas des lieux fondés en pouvoir* », où construire des sororités littéraires.

SE DIRE DANS UNE LANGUE DÉCOLONIALE

Si certains peuvent mettre en question l'actualité des textes de Lamy, le succès d'un livre comme *Islands of Decolonial Love* (2013, pour la parution originale en anglais) de Leanne Betasamosake Simpson n'est pas surprenant, alors que les violences systémiques dont ont été, et sont toujours, victimes les communautés autochtones, plus particulièrement les femmes, font l'objet de dénonciations publiques et d'un début de prise de

conscience collective. La qualité de l'œuvre, et de sa traduction française sous le titre *Cartographie de l'amour décolonial*, ne tient toutefois pas qu'à une valeur documentaire. Si le choix, par les traductrices, du terme « cartographie » peut donner l'impression d'un exposé théorisant, l'ouvrage est composé de fragments qui font voir avec une sensibilité originale les liens entre les oppressions collectives et intimes. Des histoires d'amour qui laissent un goût amer, conclues après trois semaines par des commentaires cinglants – « baiser une indienne, c'est trop de trouble »; des souvenirs de *roadtrip* dans le Midwest américain où on campe gratuitement dans des stationnements d'hôtels, sous les regards méprisants des shérifs, de funérailles impersonnelles où on se borne à « lire des versets bibliques que personne ne comprend »; de fonctionnaires qui visitent les réserves dans leur Volvo étincelante. À travers une série de situations qui témoignent de microagressions et de souffrances invisibles, l'auteure membre de la communauté Michi Saagiig Nishnaabeg parvient à montrer comment le colonialisme affecte jusque dans les manières d'aimer, de désirer. Le portrait qu'elle dresse n'est toutefois pas pessimiste : elle met également en scène des complicités et des solidarités précieuses – par exemple, la rencontre entre un musicien et une journaliste qui passent la nuit à s'embrasser « sans détourner le regard », à se raconter leurs « dix mille années de vécu », à « parler de la solitude de leur vie », de « la dernière fois qu'ils avaient rencontrés un des leurs ». Ces passages où les sujets sont décrits dans leur beauté singulière et leur vulnérabilité, où les gestes d'affection sont comparés à des ondulations d'eau et à des bruits de tonnerre permettent d'envisager des amours enfin « décoloniaux », c'est-à-dire des relations égalitaires et réciproques où chacun se sent libre et fort de son héritage culturel.

L'écriture de Betasamosake Simpson n'est pas complètement limpide pour un lectorat allochtone moyen. La présence dans le texte d'expressions non traduites en anishnabe, les nombreuses références à des mythes et des croyances qui sont évoquées sans être explicitées tendent à créer des effets d'étrangeté. Ce livre n'est pas destiné aux Blancs, du moins il ne cherche pas nécessairement à leur rendre intelligibles les réalités des Premières Nations. Un fragment particulièrement touchant où la narratrice raconte le décès de sa grand-mère s'ouvre sur cette phrase éloquent, qui résume presque la posture éthique de l'écrivaine : « si j'écris en minuscules personne ne va remarquer que grand-mère est couchée sur une table de pique-nique au parc dufferin grove. » *Cartographie de l'amour décolonial* ne fait pas partie de ces œuvres qui cherchent à susciter l'empathie en exposant la misère des opprimés à la face des dominants. Ce texte est fait de métaphores et d'images qui révèlent tout leur sens – on le devine – à celui ou celle qui détient les codes culturels nécessaires. C'est ce lien de complicité potentiel avec un lectorat que les traductrices, Natasha Kanapé-Fontaine et Arianne Des Rochers, semblent être parvenues à préserver. Celles-ci spécifient bien, d'ailleurs, dans les notes intégrées à la fin de l'ouvrage, que celui-ci est « écrit et traduit avant tout pour les jeunes autochtones ». Il n'est pas ainsi question de reproduire une forme d'élitisme en s'adressant exclusivement à un public initié,

mais bien de faire communauté par la littérature, de produire des représentations à travers lesquelles des lecteurs et des lectrices autochtones puissent se reconnaître, puis mieux s'inventer à leur tour. Une telle démarche n'exclut pas de rejoindre un lectorat allochtone. Seulement, elle place cette recherche de dialogue, plutôt qu'un processus de traduction ou de vulgarisation, au cœur du projet littéraire.

Les textes de Betasamosake Simpson et de Lamy politisent, chacun à sa manière et dans des contextes différents, les questions du destinataire et de la lecture. À qui s'adresse-t-on lorsqu'on écrit ? Aux yeux de qui notre discours doit-il être rendu lisible et signifiant ? À une époque où les champs intellectuels et littéraires sont encore très majoritairement investis par les hommes – et il serait naïf de penser qu'une égalité réelle est atteinte aujourd'hui –, Lamy défend la nécessité pour les femmes de se lire entre elles, de se choisir comme « lectrices idéales » pour pouvoir explorer de nouveaux styles qui ne soient plus soumis à des contraintes prescriptives. C'est dans cette volonté de faire « *na[ître] le féminin pluriel de la communauté des femmes qui écrivent* » qu'elle se fait elle-même critique de Duras, qu'elle cite abondamment Louky Bersianik et Jeanne Hyvrard, qu'elle commente une exposition consacrée à l'art féministe et qu'elle donne à son propos un ton personnel et une structure parfois déconstruite. Car si le concept d'« écriture au féminin », ou d'« écriture féminine » auquel se réfère à plusieurs moments l'essayiste peut paraître essentialiste, il s'agit surtout de cesser de s'exprimer dans « la langue des hommes » pour mener enfin une réelle recherche identitaire à travers la création. Il serait certainement maladroit, même condamnable, de comparer la condition des femmes au Québec dans les années 1970-1980 à celle des peuples autochtones, mais lire en parallèle *Cartographie de l'amour décolonial* et la réédition de *Quand je lis je m'invente* incite à réfléchir au sens éthique que peut prendre la forme même d'une œuvre. Par le choix d'une écriture qui instaure un rapport d'altérité, ou qui refuse certains codes, on fait le pari de parler aux siens et aux siennes plutôt qu'à l'Autre, de s'inventer plutôt que de se conformer. Dans le choix d'écritures qui présentent une forme ou une autre d'opacité – le recours à des formes textuelles éclatées ou des références allusives à des éléments de culture précis, par exemple –, on peut sans doute voir une volonté de produire des représentations qui soient difficilement récupérables, difficilement appropriables. Ces pratiques littéraires, qui évitent les clichés et les formules convenues, ne laissent pas la possibilité de tirer des conclusions hâtives ou des jugements simplistes – sur la condition des femmes, dans l'un des cas, et sur les réalités autochtones, dans l'autre. Elles exigent plutôt d'affiner sa lecture et de développer ses connaissances afin de découvrir des réseaux de significations et de références parfois équivoques, mais surtout foisonnants et complexes.

RECTITUDE POLITIQUE ET CENSURE

Le petit volume de Denis Ramond revient sur un débat devenu particulièrement sensible en France depuis les attentats contre *Charlie Hebdo* en 2015, celui de la liberté d'expression. Concis, il n'en est pas moins renseigné, étayé et surtout éclairant. Il peut ainsi nous aider nous aussi à réfléchir sur les récentes controverses qui ont entouré les spectacles de *SLĀV* et *Kanata* et qui ont vu s'opposer défenseurs de la liberté de création et dénonciateurs de l'appropriation culturelle. Le « petit traité » de Ramond n'hésite pas en effet à aller droit au but, en schématisant des enjeux polémiques récurrents, en listant des malentendus difficiles à dissoudre, mais aussi, c'est là toute son ambition, en proposant des critères pour statuer sur la dangerosité réelle des discours et des représentations, qu'ils appartiennent ou non au registre de la création. En cela, il est l'exact négatif des polémiques sur le droit à l'expression : il est aussi synthétique et rationnel qu'elles sont prolixes et épidermiques. On lui pardonne de ce fait quelques raccourcis et un ton parfois potache, auquel on doit ce drôle de titre (« la bave du crapaud n'atteint pas la blanche colombe », dit-on).

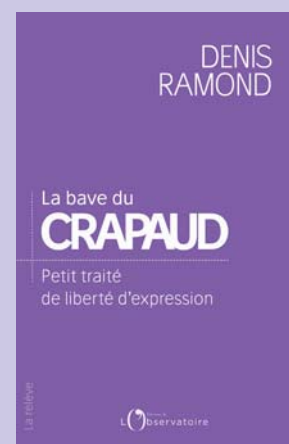
L'efficacité du propos tient certainement à l'angle choisi. Issu des sciences politiques, auteur d'une thèse sur la réception de la pornographie, Denis Ramond s'appuie largement sur une enquête de droit comparé entre la France et les États-Unis. Non pas pour faire œuvre de pédagogie, comme l'ont fait avant lui plusieurs juristes français, mais pour permettre à tout un chacun de réfléchir sur les limites du dicible et du représentable. La connaissance du droit n'est pas une fin en soi. Elle est le moyen de nourrir un débat social qui à son tour ne manque pas de chahuter, voire d'infléchir le droit, pour le meilleur et pour le pire (la tendance à légiférer en fonction de ce qui fait la une des journaux en témoigne). L'enjeu pour Ramond n'est pas seulement de décrire ce que la loi interdit ou devrait interdire, mais aussi de nous aider à mettre de la cohérence dans notre conception de la liberté d'expression.

Achévé au début de l'été 2018, *La Bave du crapaud* revient abondamment sur l'actualité récente. Publié quelques mois plus tard, le livre aurait probablement évoqué la polémique autour du spectacle *Kanata* qui a aussi essaimé en France. Un de ses fils directeurs est en effet de déconstruire une idée que cette polémique a largement contribué à diffuser, celle d'un « politiquement correct » censeur, importé des États-Unis, qui viendrait de plus en plus gravement entraver la liberté de parole. Ramond ouvre son livre sur le constat que le combat pour la liberté d'expression, autrefois progressiste et pluraliste, a fait l'objet d'une « appropriation réactionnaire », qui complique les prises de position en la matière. Cette liberté, qui avait été pensée pour lutter contre l'imposition d'une pensée dominante par

LA BAVE DU CRAPAUD. PETIT TRAITÉ DE LIBERTÉ D'EXPRESSION

DENIS RAMOND

Éditions de l'Observatoire,
coll. « La relève », 2018,
203 p.



l'État et l'Église, est aujourd'hui brandie par des dominants qui dénoncent une tyrannie des minorités et un culte de la victime. Cette « dialectique grossière », qui fait passer les faibles pour les forts, est notamment celle d'associations d'extrême droite qui s'attachent depuis les années 1980 à retourner les lois antiracistes contre les antiracistes, en tentant de faire reconnaître par les tribunaux français un racisme antifrçais et antiblancs. Plus largement, Ramond insiste sur le fait que l'inquiétude qu'inspire le politiquement correct et notamment les notions de *speech codes*, de *trigger warnings*, de microagression, de *safe spaces*, ou encore, pourrait-on ajouter, d'appropriation culturelle ou de culture du viol, « *repose sur une confusion entre la censure et la contestation* » et sur l'occultation des rapports de force réels qui sont en jeu. Les militant.e.s féministes et antiracistes qui tentent de les imposer dans les débats n'ont aucun pouvoir réel d'interdiction. Elles et ils n'ont que celui de critiquer et de tenter de convaincre, d'exprimer une pensée souvent marginale et d'inventer de nouvelles règles du jeu pour des lieux circonscrits, d'user de leur liberté d'expression, en somme. Ramond s'attache ainsi à contrecarrer la tentation de distinguer une bonne et une mauvaise liberté d'expression et à déjouer une défense « *émotive et autoritaire* » de la liberté d'expression qui prend aussi des accents identitaires (« si tu ne ris pas, tu n'es pas des nôtres »).

L'essentiel de son petit traité vise alors à rediriger l'attention sur les problèmes névralgiques que pose selon lui l'encadrement de l'expression et de la création. Sa ligne directrice tient en quelques axiomes simples dont il déploie au fil des pages les conséquences. Le plus central, que les autres viennent préciser, veut que « *la seule raison valable de limiter la liberté d'expression réside dans ses conséquences négatives éventuelles* ». Il en découle d'abord qu'il est inutile de défendre la liberté d'expression au nom de ses conséquences positives. L'auteur ne croit pas en les vertus d'une totale liberté de parole, la dérégulation absolue ici comme ailleurs aboutissant à laisser régner la loi du plus fort. Il ne pense pas non plus souhaitable de désigner certaines formes de discours ou de représentation comme devant être sanctuarisées au titre de leurs effets bénéfiques fondamentaux (l'art parce qu'il serait émancipateur, la discussion politique parce qu'elle permettrait de contrôler le pouvoir ou la recherche scientifique parce qu'elle contribuerait à l'établissement de la vérité). Quand bien même on arriverait à s'entendre sur une définition de ce qu'est l'art ou la recherche pour en protéger les productions, on ne parviendrait jamais à un consensus sur leurs valeurs respectives et relatives.

Reste à savoir comment évaluer de manière raisonnable les « *conséquences négatives éventuelles* » d'un message (qui peut avoir bien des supports, discursifs ou non). Ramond invite en premier lieu à s'intéresser à ce que le message cible et à son contenu. Un discours ou une représentation ne sont préjudiciables, selon lui, qu'à partir du moment où ils mettent en danger non pas des entités abstraites mais des personnes réelles. On reconnaît ici un principe du droit français qui laisse libres les attaques contre la religion mais pas contre les croyants. Ramond, cependant, va plus loin. Il précise que ne devraient être prohibés que les messages désignant « *explicitement des personnes ou*

des groupes comme les ennemis de la communauté », mais aussi, et c'est là l'une de ses propositions centrales, visant des *appartenances* et non des *préférences*. On devrait ainsi pouvoir attaquer selon lui des personnes en raison de leurs croyances, goûts, opinions, moralité, mais pas de leur origine, couleur ou orientation sexuelle. L'idée au principe de ces deux catégories est de distinguer ce qu'on peut être amené à réviser ou non, par la discussion notamment. Ramond discute de manière plus ou moins convaincante certains arguments qu'on pourrait opposer à son classement (n'est-ce pas un point de vue laïc de considérer la croyance comme une préférence ?, l'orientation sexuelle est-elle une appartenance ?), laissant soigneusement de côté plusieurs questions, notamment celle du genre.

De manière plus probante et s'inspirant là aussi du droit et de la philosophie du droit, Ramond propose ensuite de s'interroger sur le contexte des messages controversés. Dans le cas d'injures ou de menaces de mort adressées directement à des personnes, le préjudice est clairement constitué (de même que pour d'autres délits de parole comme le non-respect de la présomption d'innocence ou le mensonge sous serment). Mais qu'en est-il de l'incitation à la haine ou à la discrimination qui suppose un jeu à trois : le destinataire, le destinataire et la cible ? Comment prouver le lien entre les provocations et leurs effets, entre les mots et les gestes ? Puisque c'est impossible dans la plupart des cas, Ramond suggère de se fier à trois aspects qui détermineront une réception probable : « *l'autorité du locuteur (plus la personne qui émet un discours dispose d'autorité, plus ses discours sont dangereux)* ; le système d'attente des récepteurs (*plus un récepteur est perméable, pour une raison ou pour une autre, à un discours, plus ce dernier porte*) ; et la vulnérabilité des tierces personnes *qui sont visées par les propos*. » C'est au titre du premier et surtout du dernier élément que Ramond relativise les craintes des adversaires du politiquement correct. C'est au titre du second qu'on peut estimer qu'énoncer « *la propriété c'est le vol* » dans une salle de colloque ou face à une foule affamée et amassée devant une boulangerie n'a pas le même risque d'engendrer un passage à l'acte.

Enfin, Ramond propose de s'arrêter à la forme du message, en particulier à son degré de limpidité. Le « message » des représentations non-verbales (images, gestes) peut apparaître plus diffus. Celui de la satire ou de la caricature ne saurait être pris au pied de la lettre. Celui d'une œuvre d'art ou de fiction devrait être soumis à interprétation. Ces précautions ne reviennent toutefois pas à accorder l'impunité à ces modes d'expression ou ces registres. Ramond s'inscrit notamment en faux contre les défenseurs de la liberté d'expression qui proposent de disculper les œuvres d'art au titre qu'elles ne forment pas des messages univoques, ou de soustraire les fictions à la répression au motif qu'elles reposent sur une feintise partagée et que l'élément matériel de la preuve en est absent.

Si Ramond refuse de désigner des zones de non-droit, s'il se montre particulièrement sensible à la question des rapports de domination, il défend au demeurant une position fort libérale de la liberté d'expression, qui s'inspire bien plus nettement

SI RAMOND REFUSE DE DÉSIGNER DES ZONES DE NON-DROIT, S'IL SE MONTRE PARTICULIÈREMENT SENSIBLE À LA QUESTION DES RAPPORTS DE DOMINATION, IL DÉFEND AU DEMEURANT UNE POSITION FORT LIBÉRALE DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION, QUI S'INSPIRE BIEN PLUS NETTEMENT DU MODÈLE ÉTATS-UNIEN QUE FRANÇAIS.

du modèle états-unien que français. Quand il propose de ne sanctionner que les discours et représentations qui visent « *explicitement et directement des personnes particulières* », cela suppose que devraient être interdites les seules injures, diffamations, incitations à la haine, et autorisées toutes les opinions, aussi dangereuses soient-elles. Resterait donc libre tout ce qui ressortit du blasphème, de la désinformation, des stéréotypes dégradants, mais aussi de l'apologie du terrorisme, du négationnisme et de la banalisation du crime contre l'humanité ou de réduction en esclavage. Dans tous ces messages, la cible n'est pas assez explicite ou directe selon Ramond. Il critique ainsi le développement en Europe, depuis les années 1960, de législations contre les discours de haine, développement qui s'est accéléré en France depuis 2015, avec le renforcement du délit d'apologie du terrorisme, la création du crime d'apologie de l'esclavage, l'extension de l'interdiction du négationnisme (et, depuis la parution du livre de Ramond, avec la validation par le Conseil constitutionnel des lois relatives à la lutte contre la manipulation de l'information). Tout en reconnaissant la dangerosité de ces expressions et le bien-fondé de lutter contre elles, Ramond conteste l'efficacité de la sanction judiciaire. Selon lui, ces lois amènent régulièrement les juges à mener des analyses de discours forcément subjectives, à s'immiscer dans le travail des historiens ou encore à statuer sur une intentionnalité difficile à établir (notamment en ce qui concerne la prolifération des stéréotypes). Il ne s'agit pas non plus de laisser faire. En s'inspirant du politologue Corey Brettschneider, l'auteur suggère que l'État use de son « pouvoir expressif » et non « coercitif ». L'enjeu serait en particulier qu'il promeuve l'égalité sans restreindre la liberté d'expression, d'une part en encourageant ses représentants, notamment les élus et les juges, à mener un constant travail de persuasion et, d'autre part, en finançant des « *programmes de recherche, la construction de musées ou de mémoriaux dédiés à la mémoire des groupes opprimés* ».

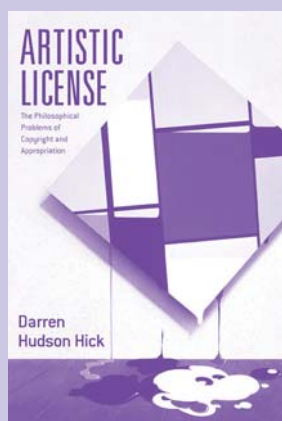
On s'étonnera probablement de cette finale. Le livre s'ouvrirait sur une défense antiautoritaire de la liberté d'expression, sur le rappel du principe pluraliste qui est à son fondement, et il s'achève sur un plaidoyer en faveur des moyens d'imposition idéologique d'État. Ce n'est plus la libre expression contre l'État, mais la libre expression de l'État dont Ramond fait la promotion. Au-delà de l'idée naïve d'un État « éclairé », au-delà de la légèreté avec laquelle est abordée la question des subventions (cible favorite des partisans d'une mise au pas de l'art contemporain), c'est l'autoritarisme et l'élitisme de la proposition qui ne manquent pas de surprendre. Pourtant, le travail de persuasion en faveur de l'égalité semble moins souvent descendant qu'ascendant. Historiquement, en matière de discrimination, ce sont en premier lieu les citoyens, les militant.e.s et les associations, qui ont obligé les autorités et les mentalités à évoluer. Non sans heurt d'ailleurs : l'actuelle interrogation qui entoure la notion d'appropriation culturelle le montre bien. Il faut dire que la violence symbolique, dont relève l'appropriation culturelle, est difficile à décrire : notamment parce que l'invisibilisation des rapports de force est à son fondement et parce que ceux qui en tirent bénéfice ont tout intérêt à ne pas la voir. Bref, les quelques lignes conclusives de Ramond, peut-être trop rapidement formulées, laissent le lecteur sur sa faim. Mais elles sont le seul véritable tribut payé au choix audacieux de faire court et d'avancer des solutions à des problèmes épineux. Elles témoignent aussi de la difficulté d'être constant en matière de liberté d'expression, cette liberté qui est la seule, comme le remarque Ramond, à qui l'on demande d'être excessive.

CONCILIER LES PRATIQUES D'APPROPRIATION ARTISTIQUE ET LES DROITS D'AUTEUR

ARTISTIC LICENSE. THE PHILOSOPHICAL PROBLEM OF COPYRIGHT AND APPROPRIATION

DARREN HUDSON HICK

The University of Chicago
Press, 2017, 231 p.



L'appropriation est la règle de l'art dans toutes ses formes. Mais l'idée des droits d'auteur semble entrer en contradiction avec les pratiques d'appropriation artistique qui impliquent l'usage non autorisé des éléments d'une autre œuvre ; les contraintes juridiques imposeraient une limite pratique et normative à l'activité de création comme telle. Mais en même temps, en l'absence des droits d'auteur, comment un créateur pourrait-il revendiquer la paternité de son œuvre ? En fait, si la généralisation des pratiques d'appropriation dans l'art ne sont pas régies par les possibilités juridiques et morales de reconnaître l'auteur d'une œuvre, et donc de savoir en quoi celle-ci est originellement et originalement l'œuvre de quelqu'un, ne court-on pas le risque de plonger les œuvres d'art dans un anonymat qui aura pour effet de les soumettre à l'arbitraire de chacun ? *Artistic Licence* se veut une réponse à ces différentes interrogations. L'objectif de son auteur, Darren Hudson Hick, est de réconcilier, dans le cadre d'une approche qui combine à la fois les outils philosophiques et juridiques, l'appropriation artistique et les significations légales et morales qui entourent l'idée des droits d'auteur. Ainsi pourrait-on formuler la thèse du livre : il y a une relation structurelle entre les pratiques artistiques et les droits d'auteur.

L'AUTEUR, L'ŒUVRE ET LES DROITS D'AUTEUR

Cette thèse n'est pas toutefois sans poser des problèmes, car la signification des concepts nécessaires à sa justification (l'auteur, la paternité, l'originalité, l'œuvre) et le rôle que ceux-ci jouent dans la pratique artistique font l'objet de vives controverses. L'auteur en est d'ailleurs conscient. D'où la nécessité d'avoir fait précéder l'analyse philosophique sur l'appropriation artistique (chapitre huit) d'un travail théorique et conceptuel dont l'objectif sera de fournir un cadre pratique et normatif à partir duquel, tout d'abord, relever le défi philosophique que posent les droits d'auteur et l'appropriation artistique, et ensuite,

penser les conditions de possibilité d'une appropriation juste, qui permettrait un équilibre entre les droits d'auteur et les droits de l'utilisateur.

Pour satisfaire à cet objectif, Hudson Hick fait de la réhabilitation de l'idée de l'auteur et du sens de l'originalité qui la sous-tend le pilier de son édifice argumentatif. Contrairement aux thèses, soutenues par Roland Barthes et Michel Foucault sur la mort de l'auteur, *Artistic License* entend montrer que la valeur et le sens de la création artistique ne peuvent tenir qu'au prix d'un maintien de l'idée de l'auteur. Car, comme le rappelle le chapitre quatre, la possibilité d'une œuvre repose sur l'existence d'un auteur. Et par auteur, il faut entendre : « *the exercise of one's power to select and arrange elements as constitutive of that work.* » Autrement dit, c'est l'existence d'un rapport de causalité entre l'exercice de la volonté et ce que celle-ci rend possible qui permet de comprendre le concept d'auteur : on est auteur de tout ce qui résulte de notre pouvoir. Et c'est cette manifestation de notre pouvoir, en tant qu'elle réalise une œuvre, qui permet de nous imputer une responsabilité à son égard. Ainsi, le pouvoir institue la responsabilité, mais en retour, cette institution de la responsabilité n'est possible que lorsqu'un certain pouvoir est en jeu. Cet enchevêtrement entre la responsabilité et le pouvoir donne tout son sens au concept d'auteur : « *Just as authorship implies responsibility, responsibility implies power.* » C'est ainsi que Hudson Hick fait du pouvoir et de la responsabilité les dimensions nécessaires à la définition de l'auteur.

Mais c'est en tant qu'elle joue une fonction essentielle dans la redéfinition de l'idée d'originalité ainsi que dans l'élaboration de l'ontologie de l'œuvre d'art que cette conception de l'auteur révèle tout le mérite épistémologique d'*Artistic License*. La dimension du pouvoir, constitutive de l'idée de l'auteur, permet à Hudson Hick de remettre en question les thèses sur l'absence d'originalité qui ont dominé une partie importante des discussions théoriques au XVIII^e siècle. C'est l'objectif du chapitre trois que de défendre une idée de l'originalité pensée comme le pouvoir d'innover. Ce qui ne signifie pas, selon l'auteur, une création *ex nihilo*, mais l'usage libre des facultés cognitives en vue de créer une œuvre nouvelle. C'est précisément cette idée d'originalité, entendue comme créativité, comme pouvoir innovant, qui sous-entend toutes les législations sur les droits d'auteur. On peut donc déjà comprendre le lien structurel entre le concept d'auteur, celui d'originalité et la signification des droits d'auteur. En fait, comme le révèle le cas étudié au chapitre un, celui du chanteur de blues Lemon Blind Jefferson, et tel qu'elle se dégage des réflexions sur la nature de la pratique artistique au chapitre deux, il apparaît que l'intention au fondement des droits d'auteur soit la protection de l'originalité de l'auteur, ce qui consacre, tout au moins, l'existence légale de l'auteur.

L'APPROPRIATION JUSTE OU LA DOCTRINE DU *FAIR USE*

On pourrait croire que la conception de l'auteur, telle qu'elle se présente dans *Artistic License*, a exclusivement pour but d'élucider l'idée des droits d'auteur. Ce serait une erreur. N'est-ce pas le mérite normatif de la réhabilitation du concept de l'auteur que de servir, aussi, de point de départ à la réflexion sur la distinction entre une œuvre d'art (la création originale) et une œuvre reproduite ou exemplifiée (la copie de l'original)? Dans l'important chapitre cinq, consacré à l'« *Ontology of Authors Works* », ce sont les réflexions sur les différentes manières par lesquelles une œuvre traduit le pouvoir et la responsabilité de l'auteur, conjuguées aux considérations sur l'espace et le temps dans lesquels l'œuvre prend forme, qui conduisent Hudson Hick à faire la distinction entre une œuvre originale (*Type*) et une œuvre exemplifiée (*Tokens*). Cette distinction révélera toute son importance dans la réflexion sur l'équilibre nécessaire entre les droits d'auteur et les droits des usagers (chapitre sept). La conséquence d'une telle réflexion sur la problématique de l'appropriation artistique, c'est qu'elle permet à l'auteur d'*Artistic License* de déployer des outils théoriques essentiels à un réaménagement de la doctrine du juste usage (*fair use*), dont la fonction sera de déterminer les conditions de possibilité d'une appropriation qui ne viole pas les droits d'auteur. Ainsi, au chapitre huit, l'auteur met à contribution le concept d'originalité en vue de dégager les deux principes qui sont censés justifier un juste usage dans la pratique artistique, à savoir la nécessité et la distinction : l'usage est juste lorsqu'il est nécessaire pour exprimer une idée et lorsqu'il est au service d'une nouvelle idée distincte de l'idée exprimée dans une œuvre originale. Autrement dit, l'appropriation qui respecte les droits d'auteur est celle qui est de nature transformative (*transformative appropriation*). Celle qui n'est pas au fond une œuvre reproduite, mais qui, par l'originalité qu'elle dégage à la faveur d'un usage nécessaire et distinct, produit une œuvre *Type*.

L'originalité philosophique d'*Artistic License* ne fait aucun doute : en fondant les droits d'auteur sur une conception de la créativité, l'ouvrage nous permet de saisir la nature, la valeur et la portée de la pratique artistique ; en réfléchissant sur les pratiques d'appropriation à partir d'une compréhension pratique et normative de l'idée de l'auteur, Hick démontre que l'appropriation ne pose pas *intrinsèquement* un problème moral et juridique et, par ce fait même, nous invite à évaluer les pratiques d'appropriation artistique à partir de la nature et des caractéristiques du travail artistique. Enfin, le rôle qu'assume l'idée d'originalité dans la distinction entre droit d'auteur et droit des usagers favorise un meilleur encadrement des pratiques d'appropriation à l'ère des technologies numériques, qui nous ont fait passer d'une culture

artistique qui « *professionalizes creativity and encourages the passive consumption of fixed works* » – ce que l'auteur appelle *Read/Only culture* (RO) – à une culture qui encourage « *creating and recreating the culture around them* » – ce que l'auteur qualifie de *remix or Read/Write culture* (RW). Nous avons donc dans ce livre tous les outils théoriques et pratiques nécessaires pour relever les défis juridiques et moraux auxquels est confrontée la pratique de l'art contemporain.

CULTURE ET ÉCONOMIE : LES LIMITES DE LA DOCTRINE DU *FAIR USE*

Sommes-nous pour autant armés en ce qui concerne les pratiques d'appropriation culturelle qui suscitent de vives polémiques au sein des sociétés démocratiques libérales ? Le défaut majeur de l'ouvrage est qu'il ne traite pas des enjeux symboliques que pourrait poser l'usage des éléments artistiques appartenant à une culture historiquement dominée. En effet, jusqu'à quel point un artiste qui appartient à une culture historiquement dominante ne reproduit pas, *sur le plan symbolique*, une certaine logique de domination lorsqu'il fait usage des œuvres qui appartiennent à des représentants des cultures historiquement dominées ? Dans le cadre d'une création qui implique une histoire et une représentation marquées par des rapports de domination, comment les concepts mobilisés dans l'ouvrage, celui d'auteur, de créativité, d'œuvre type, pourraient-ils justifier un usage juste des œuvres qui appartiennent à une culture dominée ? Parce que Hudson Hick traite des œuvres en tant qu'elles sont causalement liées à un auteur et non à une culture, on voit mal comment même la doctrine du *fair use* pourrait relever le défi symbolique de l'appropriation culturelle. Il aurait peut-être fallu un chapitre entier sur une ontologie de la culture et non pas seulement sur une ontologie des œuvres d'art, afin de savoir comment penser un droit d'usage spécifique dans le contexte d'une création qui implique deux cultures marquées par des rapports historiques d'oppression. Mais l'auteur pourrait rétorquer que la possibilité d'un tel droit repose sur une démonstration préalable qui établirait un droit de propriété culturelle, ce qui se révèle impossible dans la mesure où la culture n'est pas l'émanation du pouvoir d'un seul individu, mais l'expression des créations intellectuelles et spirituelles d'un peuple, d'une société. Il reste que la question demeurera tout de même de savoir si les principes de la nécessité et de la distinction qui président au *fair use* peuvent s'appliquer sans un réaménagement substantiel, dans le cadre d'une création artistique qui sollicite des éléments culturels appartenant à un peuple dominé.

De même, on peut se demander si les critères de nécessité et de distinction suffisent pour définir une véritable doctrine du *fair use*. Ne faudrait-il pas envisager aussi la possibilité d'un critère à dimension éthique, à savoir la finalité que poursuit l'auteur en faisant usage d'une œuvre autre que la sienne ? Car rien n'empêche, en principe, qu'un usage qui est nécessaire et distinct n'obéisse à une logique idéologique ou politique malsaine. Pour éviter par exemple que des considérations racistes motivent une appropriation, il serait peut-être nécessaire d'inscrire dans les conditions d'un juste usage l'évaluation des finalités de la pratique artistique. La prise en compte de cette considération éthique nécessiterait une approche de la doctrine du *fair use* qui ne tienne pas seulement compte de l'ontologie de l'œuvre d'art – comme c'est le cas dans l'ouvrage – mais qui intègre toute la question de la responsabilité sociale et politique de l'artiste.

Outre la question de l'appropriation culturelle, on peut regretter le fait que l'ouvrage n'accorde pas un traitement particulier à la dimension économique de la problématique des droits d'auteur. Bien que certains passages du livre puissent indiquer que l'auteur en est conscient, l'analyse du rôle que joueraient les retombées économiques d'une œuvre dans l'élaboration des droits d'auteur est tout à fait absente. En fait, c'est tout l'aspect financier de l'originalité d'une œuvre qu'*Artistic License* n'a pas sérieusement pris en considération. Et pourtant, un des problèmes que pose l'appropriation artistique, c'est aussi l'avantage économique qu'un créateur pourrait tirer d'une œuvre à laquelle il emprunte certains éléments de son travail. Ainsi, l'intégration de la dimension économique dans l'analyse du concept d'originalité aurait pu conduire à une élaboration plus complète des droits d'auteur et, par voie de conséquent, à une configuration rigoureuse de la doctrine du *fair use*.

Il est à relever que ces remarques critiques ne diminuent en rien le mérite analytique et normatif que représente *Artistic License*. Le cadre théorique que cet ouvrage propose reste déterminant pour penser l'avenir des pratiques d'appropriation artistique dans un monde de plus en plus numérique et marqué par l'expression des différences identitaires.

CHACUN SA RACE ET LES CULTURES SERONT BIEN GARDÉES

Il est souvent salutaire de prendre le détour de pensées autres afin de revenir, avec du recul, sur un terrain glissant comme celui de l'« appropriation culturelle », un concept dont l'usage s'est surtout répandu sous nos cieux avec, coup sur coup, les affaires SLĀV et Zach Poitras. En ce sens, la lecture de *L'assignation. Les Noirs n'existent pas* de Tania de Montaigne et de *Vu en Amérique... Bientôt en France* de Géraldine Smith offre d'autres avenues de pensée, à même de nous faire prendre la pleine mesure du nuancier que constitue ce concept, par-delà le « pour » ou le « contre » au gré desquels se cristallise la question en Amérique du Nord.

Précisons-le d'emblée : les deux ouvrages concordent dans leur méfiance à l'égard de ce sacro-saint concept. Et nos auteures ont ceci de français qu'elle ne se soucient pas du « politiquement correct » ; elles mettent un point d'honneur à gratter cette couche de tabou qui, par peur d'offusquer les uns et les autres, a tendance à vernir les débats sur l'appropriation culturelle.

Tania de Montaigne et Géraldine Smith refusent en effet d'adhérer à ce qu'elles voient comme une doctrine menaçant le modèle de société français. Dès lors, elles voient d'un œil inquiet le phénomène de « l'appropriation culturelle », propre au multiculturalisme états-unien, et dont elles considèrent l'importation comme dangereuse pour l'universalisme constitutif à la France. Nos deux auteures sont, certes, les premières à admettre les limites de l'idéal d'intégration interculturel qui, héritier des Lumières, fait loi en France avec son lot de paradoxes : aussi somme-t-on les individus de renoncer à leurs particularismes (culturels, ethniques, religieux, etc.) au nom de la transcendance républicaine, tout en n'ayant de cesse de les ramener à leurs origines

L'ASSIGNATION. LES NOIRS N'EXISTENT PAS

TANIA DE MONTAIGNE
Grasset, 2018, 96 p.



VU EN AMÉRIQUE... BIENTÔT EN FRANCE

GÉRALDINE SMITH
Stock, 2018, 230 p.



et aux stéréotypes auxquels ils seraient censés correspondre. Et il est probable que l'universalisme soit précisément ce qui a favorisé ce «fret» conceptuel des États-Unis à la France, comme un revers de médaille ; mais nos deux auteures s'alarment de ce que les débats sur l'appropriation culturelle, quoique basés sur un questionnement légitime, puissent fétichiser la question identitaire et, ce faisant, encourager une vision étriquée et non-évolutive des cultures.

LA RACE, LE RETOUR

Car pour Smith et de Montaigne, le nœud gordien de «l'appropriation» réside entièrement dans son épithète, dans la mesure où ce qui est «culturel», mal défini, est souvent confondu avec ce qui est de l'ordre de l'identité.

Nos auteures, toutes deux journalistes, s'attellent à décortiquer les rouages de cette nébuleuse conceptuelle qu'elles démontent notion par notion, à commencer par celle de «race». Tania de Montaigne a beau être noire et Géraldine Smith, blanche, elles rejettent toutes deux en bloc le concept de race qui, jouant sur une forme d'amnésie scientifique doublée d'un défaut de traduction de l'américain vers le français, semble être réhabilité par le discours communautariste anglo-saxon. De Montaigne part de son expérience personnelle d'«afro-descendante» pour essayer de retrouver ce moment où elle serait née, vierge de toute histoire personnelle, en tant que Noire. D'un coup, toute son identité se ramasse dans cette majuscule qui porte sa couleur, la forme de son nez et sa chevelure crépue, idéalement tressée en *dreadlocks*... «Avec la Race, la couleur prend une majuscule, on ne dit plus une noire mais une Noire, écrit-elle. S'installe alors l'idée que, pour chaque couleur, il y a une psychologie. [...] Par un tour de passe-passe idéologique, on en arrive à l'idée qu'une personne n'est déterminée que par sa couleur [...]. Plus de culture, juste la Nature qui nous définirait malgré nos expériences singulières».

De l'autre côté, Géraldine Smith ancre sa réflexion dans son expérience d'épouse d'Américain partie s'installer, en famille, en Caroline du Nord ; là, au même titre que le culte de l'hygiénisme, le *politically correct*, la phobie de l'Autre, l'obsession des «espaces sécuritaires», elle découvre un mode de partage social basé sur le concept pour le moins douteux de race : «[L]es Blancs veulent le rester, soit pour continuer d'engranger la "rente" d'une

suprématie historique, soit pour payer la dette dont ils s'estiment redevables à titre collectif. Les Noirs tiennent tout autant à rester Noirs, le terme renvoyant à une communauté, et à une culture dont ils n'ont aucune envie qu'elle se dissolve dans un ensemble plus large.» Si Tania de Montaigne risque d'être taxée de trahison en ne s'offusquant pas de voir Katy Perry porter des *dreadlocks* dans un vidéo-clip – ce sur quoi elle se fait interroger par une journaliste en sa qualité de «représentante» de la communauté noire –, Géraldine Smith s'inquiète de ce que les concepts de «race», de «culture» et de «communauté» soient interchangeables aux États-Unis et qu'ils constituent la règle de partage d'une société où les communautés se regardent en chiens de faïence – et, parfois, à couteaux (voire à fusils) tirés. Mais ce que toutes deux pointent dans leur investigation, c'est ce tour de force ayant fait revenir le concept de race par la petite trappe de l'appropriation culturelle, par où les démons du vivre-ensemble ne tardent pas à s'infiltrer.

AUTO-FOLKLORISATION ET BESOIN D'AUTHENTICITÉ

«Voilà notre château hanté, écrit de Montaigne. Voilà les fantômes qui nous habitent. Ils parlent à travers nous, ventriloques invisibles. Sommes-nous racistes ? Bien sûr. Nous parlons tous la Race couramment, elle est notre langue maternelle depuis des siècles». Autant que Smith, cette «Afropéenne» pensait naïvement que le concept de race avait été invalidé scientifiquement. Il est en effet avéré que cette trouvaille anthropologique du *xix^e* siècle est ce qui a légitimé le colonialisme, le racisme et autres ségrégationnismes sur la base d'une distinction morphologique entre groupes ethniques, de quoi justifier la hiérarchie et l'exploitation ; tout cet historique dont, à juste titre, les tenants du discours sur l'appropriation culturelle revendiquent l'héritage. Ce legs, ils en souffrent encore du fait d'un atavisme social les discriminant, par un effet de «racisme systémique», en raison de leur différence physique – ce qui n'est pas incorrect mais, précisons-le, constitue tout de même un gros raccourci, ne serait-ce que parce que les conflits de classe semblent être balayés d'un coup de pigment. Or, au-delà des disparités physiques et de leurs soi-disant corrélats culturels (notons d'ailleurs que, plus qu'un raccourci, il s'agit là d'une belle porte dérobée vers l'essentialisme), le concept d'appropriation culturelle hérite d'un lourd passé de violence coloniale, ainsi que l'explique l'auteure de *L'assignation...*

En effet, l'appropriation culturelle « permet de définir l'attitude d'une société blanche dominante qui peut reléguer une population aux marges, tout en s'appropriant ses singularités culturelles ». L'auteure ajoute qu'il s'agit d'un « [m]ouvement ambivalent qui exclut et absorbe en même temps. Je te rejette parce que tu es singulier, mais je fais mien ce qui te singularise ». En spoliant le colonisé de ce qui fait sa singularité culturelle, l'autorité coloniale le phagocyte pour le dissoudre dans la masse collective, tout en arborant cette singularité comme trait collectif. Si cette appropriation concerne avant tout les biens matériels (tous les artefacts coloniaux dont regorgent, à titre d'exemple, les musées des anciens empires français et britannique), le terme aujourd'hui a changé de désignation pour englober tous les signes distinctifs par lesquels une communauté, supposément dominée, revendique son authenticité culturelle – et donc identitaire, la culture étant ce qui devrait arbitrairement lui permettre d'exister (et de se préserver) face à (de) l'autre. Plus encore, ce glissement théorique – du tangible à l'immatériel, de l'objet au sujet – entraîne à sa suite celui de la « culture », qui « devient peu à peu clôture, moyen de délimiter l'espace des uns et des autres ». Et, au-delà de la légitimité du discours basé sur un sentiment réel d'oppression, c'est dans cette pomme de la discorde que se tapit le venin : tel qu'il est pensé et discours actuellement, le concept d'appropriation culturelle réactive le préjugé de la race, qui se trouve désormais revendiqué par celles et ceux qui, comme leurs ancêtres, se font discriminer au nom de ce même arbitraire, qui n'est ni de la nature – la biologie ne permet pas de classification raciale –, ni de la culture – il n'y a pas de façon de chanter intrinsèquement noire ni de danser le *baladi* authentiquement orientale. Plus encore, ironisent les auteures, il faudrait protéger sa race d'autant plus farouchement qu'elle fait partie intégrante de l'identité.

LA CULTURE EN DÉPARTAGE

Faudrait-il préciser que ni l'une ni l'autre de nos deux auteures ne remet en question la légitimité du concept d'appropriation culturelle, dont « l'interpellation [...] est salubre en ce qu'elle oblige à croiser les regards, à se mettre à la place de l'autre », comme l'écrit subtilement Géraldine Smith. Les journalistes relèvent toutefois le ridicule de certains débordements que suscite aux États-Unis ce concept brandi, à leurs yeux, tel un épouvantail. Ainsi, Tania de Montaigne relate l'incident ayant secoué l'Université d'Oberlin, en Ohio, où des étudiants peu ou prou japonais, peu ou prou mexicains, se sont insurgés que la

cantine prenne des libertés avec les sushis et les tacos. Entre la menace de voir ses origines (cette autre coquille vide) se faire insulter – pour peu qu'une lamelle de saumon radioactif permette un quelconque rapport d'identification avec ses ancêtres –, et un acte réel de spoliation menaçant l'intégrité et la survie d'une personne ou d'un groupe de personnes, profonde est la tranchée que creuse ce concept mué en guerre ouverte. Ce que les deux auteures dénoncent, c'est la binarisation du discours entre « nous » et « vous », « Blancs » et « non-Blancs », « oppresseurs » et « opprimés » : « Le "vous" [...] entérine la vision d'une société multiculturelle faite de camps retranchés et d'identités figées, un monde où l'empathie est un cheval de Troie et l'ouverture aux autres une faiblesse », écrit Smith. Dans ce monde aux frontières génético-culturelles bien gardées, c'est l'arbitraire racial et historique qui, selon le préjugé du faciès et en se moquant des luttes de classe, range d'un côté et de l'autre descendants d'opprimés et héritiers d'opresseurs. C'est l'instrumentalisation d'une théorie éculée qui ressuscite les anciens partages en les articulant autour de l'« identité », un concept « survalorisé » selon Smith, ne serait-ce que parce qu'il sacrifie l'individualité pour se confondre avec l'appartenance – qui est, rappelons-le, un principe de gouvernance.

À tout prendre, selon nos auteures, le pas de trop que risque une approche non-nuancée, car vindicative, du concept d'appropriation culturelle, c'est le retour en force des frontières, et ainsi le refus de toute transformation, de tout échange, de toute évolution. C'est le risque de voir des cultures se mouvoir séparément, sans brassage possible, comme autant de boîtes de Pétri rangées côte à côte. C'est aussi la crainte de voir l'auto-essentialisme sévir sous le règne du consensus mou ; le danger d'instrumentaliser des concepts proprement coloniaux comme ceux d'« identité » et de « culture » qui sont initialement, rappelons-le, des objets d'étude forgés par l'ethnographie afin d'essentialiser les populations étudiées, de les dé-subjectiver en vue de les dominer. L'appropriation culturelle doit être mise en question en fonction du milieu où elle se répercute (les États-Unis ne sont pas le Québec, encore moins la France), débattue dans toute sa complexité, décortiquée avec un arsenal théorique propre – car c'est, comme nous venons de le voir, en jouant maladroitement avec les concepts que les tenants du discours légitiment leur argumentaire. Par pudeur, Zach Poitras fait marche-arrière avec ses *dreadlocks*. Robert Lepage s'insurge puis fait volte-face, histoire de ne pas aller à contre-courant de l'Histoire. Betty Bonifassi ravale ses larmes chez Guy A. Lepage. Chloé Sainte-Marie s'inquiète que son art ne soit qu'usurpation. Elena Stoodley, la conseillère afro-descendante de *SLĀV*, rétorque que la chanteuse devrait demander aux Autochtones pour savoir si elle est en délit d'appropriation. Ainsi soit-il.

À PARTIR DE QUELLES BASES APPRÉHENDÉ-T-ON LE RACISME ANTI-NOIR DANS LA SPHÈRE CULTURELLE AU QUÉBEC ?

TRADUCTION DE DAOUD NAIM

Rachel Zellars est présentement chercheure invitée à l'Université Concordia. Elle est avocate et détient un doctorat de l'Université McGill. Elle est également cofondatrice de Third Eye Collective, un collectif montréalais axé sur la justice transformatrice, engagé dans le soutien aux femmes noires qui vivent avec des antécédents de violences liées au genre. À compter de cet été, elle sera professeure adjointe au département de justice sociale et d'études communautaires de l'Université Saint Mary's à Halifax.

Nathalie Batrville est chercheure postdoctorale à Dartmouth College. Elle détient un doctorat en littérature française de l'Université Yale. À compter de l'automne 2019, après neuf ans passés aux États-Unis et en France afin de poursuivre des études et diverses recherches, elle reviendra à Montréal, où elle occupera le poste de professeure adjointe à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia. Ses travaux portent sur l'afroféminisme, les théories décoloniales et queers, et les productions culturelles de l'Atlantique noir.

Depuis qu'elles se sont rencontrées à Montréal au cours de l'été 2013, Zellars et Batrville sont amies et collègues. En 2014, elles ont cofondé, avec Délice Mugabo et Ted Rutland, un groupe de lecture montréalais, le « Black Intellectuals Reading Group », qui est dédié à l'étude des théoriciennes et des théoriciens de la libération des Noir.e.s et, plus particulièrement, aux écrivaines féministes noires et radicales.

Nathalie Batrville

NB Ce qui me frappe lorsque je pense aux discours sur l'appropriation culturelle au Québec, c'est que celles et ceux qui participent à la grande majorité de ces échanges font preuve d'un manque flagrant de connaissances et de perspective critique sur lesquels fonder leur analyse. Je voudrais donc commencer par te demander quel.le.s intellectuel.le.s et quels textes t'ont aidée à développer ta propre compréhension de l'appropriation culturelle.

Rachel Zellars

RZ Tant d'intellectuel.le.s m'ont aidée à mieux comprendre le Québec au cours des quinze dernières années. Il y a bien sûr Delice Mugabo, dont, j'ai souvent l'impression qu'elle m'a tout appris. Je me suis également tournée vers les travaux de Michel-Ralph Trouillot, de Charmaine Nelson, de Charles W. Mills, de Robyn Maynard, de Dorothy Williams, de Daniel Gay et de Saidiya Hartman. Je pense souvent aux conversations que j'ai eues avec toi au cours des six dernières années – et à la façon dont tu m'as incitée à étudier les logiques associées à la culture blanche au Québec et à l'auto-préservationnisme profond dont dépendent cette province, ses institutions et ses intellectuel.le.s. Ta belle introduction à Marie Vieux-Chauvet et tes écrits à son sujet m'ont également aidée à clarifier les structures qui unissent étroitement la violence de genre, le racisme, le colonialisme et le nationalisme – et à penser plus intelligemment, au sein de mes travaux, aux moyens de démanteler la violence de genre, puisque nos vies sont le prolongement de tous ces traumatismes historiques. Je tiens à t'en remercier. Le dernier livre de Mills m'a vraiment aidée à comprendre les logiques qui structurent la culture blanche sur le plan de la pensée et de l'action, voire de l'abstraction, ce qui m'a été utile, puisque l'abstraction est souvent présentée comme un geste important et innocent, dénué d'un quelconque parti pris racial, ce qui est aussi souvent le cas des discours d'empathie

et d'intention. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*, l'ouvrage crucial de Hartman, analyse les formes de violence raciale subies au sein des sociétés d'esclaves, qui continuent d'être négligées, car elles ne sont pas « spectaculaires ». Ces formes de violence sont fondées sur une certaine forme de performance, ce que Hartman désigne sous le nom d'« amusements innocents », qui révèlent les façons dont la terreur et le plaisir étaient inextricablement liés, même parmi celles et ceux qui cherchaient à abolir l'esclavage. En ce moment, Erin Manning et moi enseignons ce texte dans son intégralité à Concordia, et c'est une expérience productive que celle de penser ensemble la culture blanche et la notion d'empathie. Erin a beaucoup écrit sur l'empathie dans ses précédents ouvrages et elle en traite de manière franche comme d'un concept lié à la culture blanche, car, comme elle le fait remarquer, elle « *nécessite un cadre d'identification qui permet une schématisation fondée sur l'Autre* ». Et, bien évidemment, comme l'a montré Hartman en 1997, si ce cadre d'identification est déjà terriblement déformé par le prisme d'un racisme anti-noir, le résultat est désastreux. Tout l'œuvre d'Hartman a été libérateur pour moi, car il ne permet aucune échappatoire. Je crois que cette intellectuelle nous invite à imaginer et à harmoniser nos vies, et à tendre vers quelque chose de risqué, au-delà de tout confort immédiat.

J'ai également enseigné *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières l'automne dernier et, cette fois-ci, l'une des choses qui m'a frappée dans cette œuvre, c'est la violence de sa dépendance à la pensée radicale noire. L'essayiste se réfère de façon réductrice au nationalisme noir en tant qu'« expression culturelle du prolétariat » dans le but de justifier de façon explicite le séparatisme québécois. En insistant sur le fait que le nationalisme noir était une « manifestation positive et progressive », il en ignore complètement les aspects les plus significatifs pour les Noir.e.s : ses critiques innocentes de la suprématie blanche et du colonialisme ; nos propres désirs profondément séparatistes ; et sa capacité à nous aider à rêver d'autres manières

d'être au monde. C'est aussi un moyen efficace d'isoler les gauchistes blancs de la critique de leur propre racisme anti-noir, qu'ils intériorisent, de nommer l'importance de la « culture » de façon intéressée, mais en évitant confortablement toute analyse du racisme structurel ou du capitalisme racial. Voilà un exemple de la logique d'auto-préservonnisme (qui représente un manque total d'intérêt pour l'autre) que j'ai pu voir à l'œuvre ici. En d'autres termes, la culture blanche, au Québec, s'exprime à travers un auto-préservonnisme qui va sans aucun doute se refermer sur lui-même. Elle a l'intensité du chien qui, poursuivant sa queue, ne dévie jamais de son petit cercle et ne confronte pas l'infinie étroitesse de ce repli. Je pense que comprendre cela, c'est aussi anticiper le discours narcissique et autodestructeur qui entoure Robert Lepage, Betty Bonifassi et *SLĀV*.

NB Je te remercie pour tes bons mots. J'ai autant appris de toi, sinon plus, lors de nos conversations passées. Malheureusement, il est devenu évident ces dernières années (pour celles et ceux qui, jadis, avaient le luxe de ne pas savoir), en particulier lors du débat concernant la Charte des valeurs et d'autres discussions soit-disant laïques, que ce qui est à l'œuvre, ce n'est pas seulement un manque d'intérêt quant à la possibilité de faire mieux, mais une réelle volonté de nuire à l'autre.

L'un des plus grands défis que l'on rencontre lorsqu'il s'agit de traiter de « l'appropriation culturelle », mais aussi de parler d'autres manifestations de la suprématie blanche, c'est que les gens inscrivent le racisme sous la rubrique des « sentiments ». Notre refus des logiques coloniales d'appropriation n'est qu'un moyen parmi tant d'autres nous permettant d'éclairer les multiples niveaux – et non pas uniquement les sentiments – sur lesquels se fonde un régime de production d'une vulnérabilité raciale. Lorsque nous attirons l'attention sur le racisme, c'est sur ce régime de vulnérabilité à la mort prématurée, déclinée selon l'appartenance à un groupe donné, comme l'explique Ruth Wilson Gilmore, que nous levons le voile.

Quand je pense à la représentation des Noire.s et de la culture noire dans les productions blanches de la scène culturelle québécoise, je perçois un continuum de violence symbolique allant du défilé de la Saint-Jean Baptiste (2017) au *SLĀV* de Betty Bonifassi et Robert Lepage, continuum ponctué par des incidents répétés de « *black face* » et par un effacement normalisé, total et effronté de la culture noire. De quelle manière pouvons-nous créer, encourager et réinventer des institutions et des espaces communautaires où nous pouvons, en tant que Noire.s, nous voir et nous entendre ?

RZ Eh bien, il faut le déterminer de toute urgence, car Toni Morrison nous a rappelé, en 1975, que « *la fonction, la très sérieuse fonction du racisme est la distraction qui nous empêche de faire notre travail et nous oblige à expliquer, encore et toujours, notre raison d'être... il y aura toujours une autre chose à expliquer* ». Mais qu'y a-t-il de plus important que nous-mêmes ? Le problème ne vient jamais de notre ingéniosité, mais plutôt de la manière dont nous nous rejoignons, de la façon dont nous faisons preuve d'humanité entre nous et envers nos idées et nos intellectuel.le.s.

Je travaille depuis quelque temps à partir de l'idée d'une « pensée en action » – évoquée par Saidiya Hartman dans ses derniers travaux et que l'on retrouve également chez Erin Manning – qui appartient à la fois aux traditions féministes noire et anarchiste. Hartman décrit une jeune femme rêveuse du début du *xx^e* siècle, attachée aux normes de sa communauté et de son époque, mais qui écrit à propos de sa rébellion : « *Si elle pouvait ressentir profondément, elle pourrait être libre.* » Je comprends ceci tout d'abord comme une intention, un moyen de calmer l'esprit et de le projeter dans une nouvelle direction, en sachant que le corps suivra. Mais ce que j'en comprends également, c'est que ce que nous désirons doit dépasser tout ce qui s'oppose à nous, et que nous devrions également étudier ce désir radical chez d'autres, parce que c'est

un travail de libération. C'est une entreprise formidable, mais nous avons un modèle de pratique de justice transformatrice qui nous montre déjà comment nous libérer et nous joindre les un.e.s aux autres continuellement, à plus petite échelle.

Les exemples que tu cites d'emblée sont utiles, car je crois qu'ils illustrent le profond esprit de conservation au cœur de la société québécoise ou, comme le dirait Morrison, « cette autre chose » qui ne manquera pas de réapparaître. Une telle prise de conscience nous apprend rapidement où diriger nos efforts et nous rappelle pour qui nous devrions parler et écrire. Ici, la question du « qui » est toujours au centre de mes préoccupations.

NB Ton travail avec Third Eye, et les conversations que nous avons eues au sujet de nos communautés, ainsi que mes lectures de Marie Vieux-Chauvet et de Néfertari Bélizaire, m'ont profondément marquée et m'ont incitée à m'interroger sans relâche afin de savoir à qui je m'adresse lorsque j'écris. Si la réponse à cette interrogation est « nous » – un « nous » multiplié et élargi –, je me demande comment faire advenir la guérison, les soins, la responsabilité, la joie et le plaisir dans le but de construire ensemble une communauté. Quels sont les futurs libérateurs que nous voulons façonner et par où commencer? De quels outils avons-nous besoin? Pour nous, qui sommes des pédagogues, il s'agit là de questions pressantes, que nous devons sans doute aborder à un autre moment, dans d'autres circonstances!

RZ Voilà une série de questions si importantes – des questions auxquelles il est difficile de répondre rapidement.

Ce que je sais – ce que les propos d'intellectuel.le.s tel.le.s que Hartman, C. Riley Snorton et Joy James ont éclairci pour moi récemment –, c'est que la solution n'est jamais très loin. Cela signifie que les conditions pour modeler quelque chose de nouveau – quelque chose d'inhabituel, même – sont toujours là, à portée de main. Bien sûr, il faut toujours se battre pour transformer certaines conditions aux conséquences cruelles pour la plupart d'entre nous, tout en utilisant ce qui existe déjà afin de façonner une autre façon de vivre avec ces mêmes conditions.

Je voudrais terminer avec ceci : nous avons besoin de meilleures pratiques pour envisager simultanément les différentes contradictions qui nous habitent et, en même temps, pour apprendre d'autres manières d'être en relation les un.e.s avec les autres. Bien entendu, cela comporte des risques incroyables et exige le courage le plus profond.

JAMES BALDWIN ET WILLIAM STYRON : ÉCRIRE L'AMÉRIQUE DE L'AUTRE

J'ai découvert le grand écran et la Shoah le même jour. C'était en 1982, j'avais dix ans, et mon père avait décidé de m'emmener au cinéma pour la première fois, voir *Sophie's Choice*.

Ces deux heures devant un mur lumineux, assise à côté de lui qui, par moments, avait du mal à retenir ses sanglots, ont contribué à faire de moi celle que je suis aujourd'hui.

Pendant les nuits qui ont suivi, mes cris ont réveillé ma famille. Je rêvais que les nazis venaient nous chercher.

Nous n'étions pas juifs, et d'ailleurs je n'avais pas compris, à l'époque, que le massacre avait aussi touché les homosexuels, les Roms, les résistants. Ni que l'héroïne du film, Sophie, était catholique. Que je le sache n'aurait rien changé : il apparaissait évident à mes yeux de gamine que si l'humanité était capable de cela à l'égard d'un groupe donné à un moment de l'histoire, elle le serait avec d'autres. Personne n'était à l'abri. Je ne savais pas encore que le film était tiré du roman éponyme de William Styron. Lorsque je l'apprendrais, j'éprouverais une peur bleue à l'idée de le lire.

J'ai souvent revu *Sophie's Choice*. Il m'a chaque fois fait le même effet. J'étais terrorisée devant ce passé dont j'étais certaine qu'il pouvait de nouveau advenir.

J'en suis venue à Styron par un étrange détour, trente ans plus tard, en découvrant grâce à des amis James Baldwin, plus précisément son recueil de nouvelles intitulé *Going to Meet the Man* (1965).

Né en 1924 à Harlem, aîné d'une famille nombreuse, Baldwin a grandi dans une extrême pauvreté. Il a consacré sa vie et son écriture au combat pour les droits des Noirs aux États-Unis, mais aussi pour ceux des homosexuels.

Dans la nouvelle qui clôt le recueil, Baldwin se met dans la peau d'un garçon blanc qui part en excursion avec ses parents pour assister, en dégustant sandwiches et boissons, à un lynchage. Le récit explore les conséquences des relations entre Noirs et Blancs dans un pays où leur cohabitation est fondée sur une histoire de domination et de déni – déni de sa propre position de dominant, dont la légitimité est une chimère, par l'homme blanc. Le jeune héros deviendra, adulte, un policier déchiré entre la haine du Noir, la peur de la colère du Noir et un désir dévorant pour la femme noire...

Magistral Baldwin, tentant de se glisser dans la peau de l'ennemi, de chercher en lui la fibre d'humanité pour démonter les rouages de ce qui fait système et qui, perpétué, mènera l'Amérique à sa perte. Après avoir lu cette nouvelle, j'ai dévoré Baldwin, *tout Baldwin*, puis tout *sur Baldwin*. Et c'est sa biographie, écrite par David Leeming (*James Baldwin. A Biography*, 1994), qui m'a menée à son grand ami, William Styron.

Styron est né en 1925 à Newport News (Virginie). Enfant, les Noirs qu'il croise en ville le jour disparaissent le soir, confinés dans leurs lieux de vie misérables, invisibles aux Blancs. Sa jeunesse est marquée par la barrière étanche séparant ces mondes parallèles dont il aurait tant aimé qu'ils se rencontrent. Ses parents l'emmènent à des concerts dans des salles mixtes, où ces fascinants et mystérieux concitoyens vont également. Ils sont assis là, à portée de main... sans que le contact dont rêve William ait lieu.

Newport News est située à moins de 200 kilomètres de l'endroit où, en 1831, une révolte d'esclaves, menée par un certain Nat Turner, a fait des dizaines de morts. Le jeune Styron, qui l'apprend presque par hasard, se désole que cette histoire commune aux Noirs et aux Blancs, celle de leur incapacité à se rencontrer autrement que dans l'abus et le sang, soit si peu connue. Le fait que ses grands-parents paternels aient été propriétaires d'esclaves mais que ses parents, progressistes, lui aient transmis de tout autres idées sur les relations raciales, n'est sans doute pas pour peu dans les positions de Styron, le garçon, le jeune homme et, bientôt, l'écrivain.

Lorsque j'apprends tout cela sur l'auteur de *Sophie's Choice*, les *Collected Essays* de James Baldwin (1998) sont devenus ma bible. Je ne suis pas Noire, mais une Québécoise d'origine arabe, qui a immigré en France dans les années 2010. Baldwin est un

baume. Baldwin en a beaucoup à m'apprendre et je le sais : sur le rejet, l'abus de pouvoir, la discrimination et la possibilité de s'unir dans la lutte pour l'égalité de tous, même avec les alliés les plus improbables. Le fait que Baldwin ait eu des amis blancs, frères de combat, lui a d'ailleurs valu des reproches, notamment de la part d'Elijah Muhammad, chef de la *Nation of Islam*. Ou encore, mais un temps seulement, de la part de celui qui finira par devenir un grand ami, Malcolm X.

Parmi les Blancs entre les mains desquels Baldwin aurait remis sa vie, et qui, écrit-il dans *La prochaine fois, le feu*, luttèrent « au prix de beaucoup de peines et de grands risques pour rendre ce monde plus humain », il y avait donc William Styron, que je me suis mise à lire. D'abord *Sophie's Choice* (1979), encore plus puissant que le film, puis *The Confessions of Nat Turner* (1967), qui a irrévrsiblement lié les destins des deux écrivains.

Entre février et juillet 1961, Baldwin passe beaucoup de temps chez les Styron. William avoue à James sa fascination pour Nat Turner. James lit à William des extraits de son roman le plus sombre sur les relations Noirs-Blancs en Amérique, *Another Country* (1962). « *[He] told me more about the frustrations and anguish of being a black man in America than I had known until then, or perhaps wanted to know. He told me exactly what it was like to be denied service, to be spat at, to be called "nigger" and "boy!"* », écrira Styron.

Baldwin le convaincra non seulement d'entreprendre le livre sur Nat Turner qu'il rêve d'écrire depuis des lustres, mais de tenter de se glisser dans sa peau et de comprendre, de l'intérieur, ce qu'être noir, esclave et en colère signifie.

The Confessions of Nat Turner s'appuie sur les rares faits avérés et sources disponibles. Porté par ses discussions avec Baldwin, Styron souhaite faire découvrir à ses lecteurs blancs une histoire qu'ils ont tendance à considérer comme extérieure à la leur, alors qu'elle détermine le rôle qu'ils jouent aujourd'hui, souvent inconsciemment, dans les rapports raciaux de leur pays.

Le livre est d'abord bien accueilli : Styron reçoit le Pulitzer, et un diplôme honorifique de l'université noire Wilberforce (Ohio). Mais viennent bientôt des attaques, notamment de la part d'acteurs noirs d'Hollywood soucieux de bloquer le projet d'un film sur Nat Turner tel que vu par Styron, et des auteurs de l'ouvrage collectif *Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond* (1968). Ces derniers, comme ses autres détracteurs, remettent en cause le côté faillible du Nat Turner de Styron, sa colère devant la soumission de certains des siens, son ambivalence envers les Blancs et les Blanches. On fustige Styron pour avoir imaginé Turner dans une relation charnelle avec un autre homme. Et, pire que tout, lui, un Blanc du Sud, s'est *approprié* le héros d'une culture qui n'est pas la sienne, comme le suggère le titre du texte de Vincent Harding, « *You've Taken My Nat and Gone* » – « Vous avez pris mon Nat et êtes parti ».

BALDWIN EST UN BAUME.
BALDWIN EN A BEAUCOUP
À M'APPRENDRE ET JE
LE SAIS : SUR LE REJET,
L'ABUS DE POUVOIR,
LA DISCRIMINATION ET
LA POSSIBILITÉ DE S'UNIR
DANS LA LUTTE POUR
L'ÉGALITÉ DE TOUS, MÊME
AVEC LES ALLIÉS LES PLUS
IMPROBABLES.

Styron tente le dialogue à plusieurs reprises, notamment lors d'une rencontre avec l'acteur noir Ossie Davis, modérée par un James Baldwin déchiré entre deux interlocuteurs dont la colère et le désarroi lui semblent également défendables. Son *Nat Turner*, dit Styron, n'est pas un ouvrage historique mais un roman proposant une méditation sur l'histoire commune des Noirs et des Blancs américains, pour dire quelque chose de l'époque actuelle.

L'histoire de la réception du roman m'a surprise. Pour moi, c'était pourtant limpide : le Nat Turner de Styron est *James Baldwin*, son ambivalence face à la femme blanche, à la fois désirée et haïe, est le reflet de celle du jeune héros de *Going To Meet The Man* face aux femmes noires. L'indignation mêlée de pitié de Nat devant Noirs aussi bien que Blancs devenus rouages impuissants d'une machine impitoyable, l'esclavagisme, est tout à fait baldwinienne. C'est sans parler du mépris rentré de Turner face à l'avocat blanc condescendant qui recueille son témoignage ou de sa voix intérieure, presque aristocratique, si différente du « *nigger talk* » qu'il adopte devant les Blancs pour éviter de se mettre en danger en sortant de son rôle. Celui qui lit *Les confessions de Nat Turner* et qui connaît Baldwin est plongé dans une fabuleuse chambre d'échos. Ce dernier confiera d'ailleurs à un journaliste : « Yes, I think there's some of me in Nat Turner. [...] If I were an actor, I could play the part². »

Je retiens de ma lecture de Styron et de Baldwin le fait que l'amitié entre le petit-fils d'esclaves et le petit-fils de maîtres a permis à ce dernier de commencer à écrire une histoire inédite de l'Amérique, complexe, dérangement, mais plus juste : la leur, à tous deux. Mais malgré cette conviction intime, un malaise demeure en moi. Styron a-t-il eu tort de s'approprier Nat Turner ? Je crois que non, et j'ai tenté de dire pourquoi. Le fait qu'il ait été soutenu par Baldwin et certains intellectuels et artistes de la communauté afro-américaine invalide-t-il l'indignation des autres ? Évidemment que non. Et la suite de la carrière de Styron, ainsi que la postface à la réédition des *Confessions de Nat Turner*, montrent que dans une certaine mesure, l'affirmation parfois très vive de cette blessure a, au fil des années, été reçue, soupesée, entendue. Au moment d'écrire *Sophie's Choice* et d'aborder la Shoah, Styron opte pour une autre approche : raconter l'histoire à travers le regard de Stingo, jeune écrivain du Sud issu de grands-parents esclavagistes.

Quant à moi, auteure racisée dans un Occident où être arabe est devenu par moments invivable – et constatant qu'en effet, lorsqu'il s'agit de discrimination et des violences qui en découlent, ma peur d'enfant se confirme : *personne n'est à l'abri* –, je salue l'amitié qui poussa Styron et Baldwin à prendre, chacun, le risque d'écrire l'Amérique de l'autre. Et je choisis le droit du romancier de tenter de dresser des ponts entre lui et l'Autre, inséparable de son devoir d'entendre *la lecture de l'autre* et, le cas échéant, sa colère. Je ne peux choisir que cela, avec l'espoir que les échanges autour des œuvres, aussi vifs soient-ils, fassent évoluer notre regard sur nos histoires communes. Car ces débats, échanges et avancées ne peuvent avoir lieu que si les œuvres qui les suscitent *existent*, et qu'elles sont lues.

1

« Il m'en a appris davantage sur les frustrations et l'angoisse liées au fait d'être un homme noir en Amérique que ce que je croyais, et peut-être même que je voulais, savoir. Il m'a expliqué exactement ce que cela faisait de se voir refuser le service dans un commerce, de se faire cracher au visage, de se faire appeler "nègre" ou "boy". » James L. West III, *William Styron: A Life* Random House, 1998, 506 p.

2

« Oui, je crois qu'il y a de moi dans Nat Turner. Je crois que si j'étais acteur, je pourrais jouer ce rôle. » James L. West III, *William Styron: A Life* Random House, New York, 1998, 506 p.

KEVIN LAMBERT

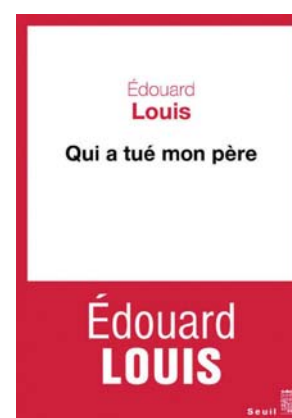
POINT D'INTERROGATION

Le dernier livre d'Édouard Louis se découpe, de son propre aveu, dans la texture du déjà-dit : « *Je n'ai pas peur de me répéter parce que ce que j'écris, ce que je dis ne répond pas aux exigences de la littérature, mais à celles de la nécessité et de l'urgence, à celle du feu.* » Contre une certaine conception (idéalisée) de « la littérature », qui se donne à lire en creux, la phrase de *Qui a tué mon père* voudrait laisser place aux tâtonnements, aux retours, aux hésitations, aux corrections : « *c'est une formule un peu bête* », « *je voudrais essayer de formuler quelque chose* », « *je n'ai presque plus rien à raconter* », « *je ne sais pas comment le dire* », « *je sais que c'est une image convenue* », « *je l'ai raconté dans mon premier roman* ». L'œuvre, ici, cherche à ne-pas-trop-faire-œuvre, à rester fidèle aux tremblements de ses surgissements, à marquer sur la page une oscillation entre écriture et oralité, originalité et redite, à conserver les répétitions, les rectifications langagières, les images convenues qui semblent apparaître spontanément en cours de phrase, autant de « défauts » que les procédés éditoriaux actuels tendent à effacer, à réviser. L'esthétique de ce livre qui bégaye accueille la faille et résiste à un certain polissage (y laisser résonner « police ») qui normalise les discours littéraires, dévalue et interdit les vulnérabilités, les inexactitudes, les maladroites, la recherche du terme juste introuvable, qu'on abandonne pour continuer à écrire. *Qui a tué mon père* ignore sciemment les classements génériques, et donne à la fragilité une forme tout en étant formé, en retour, par un entrelacs de friabilités que le fragment désordonné, dispersé, élève au rang de structure.

QUI A TUÉ MON PÈRE

ÉDOUARD LOUIS

Seuil, 2018, 96 p.



PARLER POUR

«*Si ce texte était un texte de théâtre, c'est avec ces mots-là qu'il faudrait commencer*» : incipit d'un court insert en italique qui, dans un geste durassien, inscrit sur le seuil du texte une de ses potentialités. Sur scène, un père et un fils. «*Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux : le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu'il n'obtiendra jamais*». Le fantasme théâtral, imaginant un interlocuteur privé de discours, devient une métaphore de l'acte littéraire, rappelant l'aporie que commentait Gilles Deleuze dans *L'abécédaire*, et qui caractérise la littérature elle-même selon le philosophe : celle d'avoir à *écrire pour*. Écrire *pour*, au lieu, en place et à l'intention du père, chez Louis, malgré la « violence » du geste commis envers l'autre, qui ne répondra jamais : il faudra parler malgré tout, semble nous dire *Qui a tué mon père*. Car c'est à partir de ce geste inaugural que pourront être interrogées toutes les autres formes de violences (sociales, médicales, économiques, gouvernementales, liées au travail et au genre) qui ont tué ce père – personnage qui, comme la mère, n'a jamais accès à l'épaisseur d'un nom propre. L'adresse au « tu » fait office de pont entre les positions, signalant une écriture dirigée vers cet interlocuteur « *tenu à l'écart du monde* » et dont le « *corps accuse l'histoire politique* » par ses blessures. Peut-être que l'écriture, la puissance perlocutoire qu'elle imagine, peut donner raison à la déclaration d'un ami du narrateur : « *ce sont les enfants qui transforment leurs parents, et pas le contraire*. »

Qui a tué mon père, ce titre, n'est pas suivi de la marque interrogative : point d'interrogation, le texte ne se présente pas comme un questionnement, une enquête, mais entend plutôt fournir des réponses. L'acte de mort qu'il déclare est au moins double. Il résulte de « *phénomènes d'oppression sociale et politique* » bellement théorisés en ouverture, et dont l'effet se définit comme « *l'exposition de certaines populations à une mort prématurée* » : le père, ruiné par le travail, « *appartien[t] à cette catégorie d'humains à qui la politique réserve une mort précocée* ». Dans la troisième et dernière partie du livre, il s'agira de nommer et d'accuser les politiques gouvernementales (et les personnes qui les soutiennent), qui lui font, métaphoriquement et littéralement, « *ployer le dos encore plus* ». Les décisions d'une classe élitiste et bourgeoise, enrubbannées d'un mépris à peine voilé (« *La meilleure façon de se payer un costard c'est de travailler* », dit le président de la République) et d'une hypocrisie langagière devenue la mesure des discours politiques (les coupures dans le revenu minimal visent à « *favoriser le retour à l'emploi* ») se payent à la chair des « dominés » : « *Pour les dominants, le plus souvent, la politique est une question esthétique : une manière de penser, une manière de voir le monde, de construire sa personne. Pour nous, c'était vivre ou mourir.* »

La mort est aussi celle commise par le fils à travers l'écriture – dont les ressorts pulsionnels, en témoigne le titre, sont moins assumés que chez Xavier Dolan (*J'ai tué ma mère*), à qui le livre est dédié. C'est une *vision* du père qui est « tuée » par Louis, celle qu'il décrit dans *Pour en finir avec Eddy Bellegueule*, peut-être, envers laquelle l'écriture voudrait être à la fois dure et empathique, tout en fournissant un portrait moins univoque de l'homme et de sa « masculinité » : le narrateur découvre une photo de jeunesse qui le fascine, sur laquelle son père porte des vêtements féminins. Plus attentif aux infimes brèches qui fendent sa virilité exacerbée, à certains traits du passé qui, à rebours, troublent son homophobie de principe (« *être masculin, ne pas se comporter comme une fille, ne pas être un pédé* »), il apprend que son père aimait danser et que les humains ne sont pas univoques. Le meurtre est sublimé, vécu à travers la médiation d'une scène de bataille entre le frère et le père : « *j'avais failli être celui qui allait te tuer* » (je souligne). Ce récit occupe la deuxième partie du livre, la plus courte et peut-être la moins convaincante en raison de l'aspect retors de cette « vengeance » par laquelle le narrateur, âgé de huit ou neuf ans, aurait choisi en dévoilant une affaire d'argent de « *provoquer une bagarre entre [le] frère et [le] père* » afin de pousser le premier à commettre une « *tentative de meurtre* » sur le second. Le père ne meurt pas, mais finit dans les dernières pages du livre transfiguré, appuyant les engagements du narrateur, critiquant les idées racistes qu'il endossait auparavant et espérant qu'advientra « *une bonne révolution* ».

QUESTION D'ETHOS

La dimension politique de *Qui a tué mon père* s'inscrit dans un projet auto-allo-biographique social, rappelant la démarche d'une Annie Ernaux, où la vie (du père, de la mère, du narrateur) est scrutée avec une attention à ce qui, en elle, est limité, orienté, déterminé par le monde extérieur. Le sujet du texte, ici, est l'effet d'une construction discursive qui s'opère par un retour introspectif et rétrospectif sur l'existence intime et collective. Alors que les œuvres du genre nous habituent à trouver dans l'autobiographie et dans l'expression de soi la matière politique que déploie l'écriture, le « je » et l'ethos du narrateur, chez Louis, se dressent comme des obstacles dans l'atteinte des visées politiques du livre. À propos de son projet, orienté vers le père, Louis écrit que « *faire l'histoire de sa vie, c'est écrire l'histoire de mon absence* ». Il s'agit de raconter l'histoire de l'autre, mais une histoire dans laquelle la personne du narrateur, même absente, est centrale. On se demande à la lecture de telles phrases si le texte parvient véritablement à penser l'altérité, ou si l'autre n'est pas immédiatement réduit au même (le village où le père est né et « *celui juste à côté* » « *revien[nent] au même* »), à l'ombre

LA DIMENSION POLITIQUE DE *QUI A TUÉ MON PÈRE* S'INSCRIT DANS UN PROJET AUTO-ALLO-BIOGRAPHIQUE SOCIAL, RAPPELANT LA DÉMARCHE D'UNE ANNIE ERNAUX, OÙ LA VIE [...] EST SCRUTÉE AVEC UNE ATTENTION À CE QUI, EN ELLE, EST LIMITÉ, ORIENTÉ, DÉTERMINÉ PAR LE MONDE EXTÉRIEUR.

du « je » qui tient le texte. Le « soi » occupe beaucoup de place, dans *Qui a tué mon père* ; ce ne serait pas un problème si le récit ne prenait pas des tournures quasi-hagiographiques, tant l'autoportrait que dresse le narrateur frôle parfois la sainteté. À sept ans, le petit pleure toute la nuit de Noël non pas parce que ses cadeaux ont été bousillés par un chauffard, mais parce qu'il a compris « *le sens de notre place au monde* ». À douze ans, il tend la joue (on pense au Christ) et reçoit la gifle qu'un adolescent destinait à son cousin handicapé, qu'il défend héroïquement contre l'oppresseur. L'explication des actes du père se fait moins par empathie que par décèlement de certains « *mécanisme[s] classique[s]* » que peut percevoir celui-qui-a-lu-Bourdieu. À la fin, en nommant les noms des « *meurtriers qui ne sont jamais nommés pour les meurtres qu'ils ont commis* », le narrateur exprime, dans une tirade mégalomane, le souhait qu'ils soient par son livre « *connus maintenant et pour toujours, partout, au Laos, en Sibérie et en Chine, au Congo, en Amérique, partout à travers les océans, à l'intérieur de tous les continents, au-delà de toutes les frontières* » (cartographie redoublée par celle des remerciements, qui énumèrent des écrivains reconnus et des institutions prestigieuses, de New York à Oslo). Quelques lignes plus loin, il se compare à Shakespeare.

Il est embêtant de donner une place à cet impeccable « je » dans la lecture politique que *Qui a tué mon père* appelle (et soutient, la plupart du temps). L'impression que cet ethos amène, c'est qu'il faudrait, pour tenir un propos politique, être blanc de toute tache et porter en son cœur la vertu. Non plus s'appropriier – parfois violemment, maladroitement – les moyens d'expression des dominants, mais être passé par leurs écoles et, surtout, n'avoir jamais rien pensé de mauvais, n'avoir jamais eu envie de tuer personne ou de se venger de sa condition, de cracher en retour. Cette sainteté, lorsqu'elle se double d'une humilité un peu déficiente, s'agglomère à un privilège embêtant, qui mine les horizons politiques de l'œuvre : seulement celles et ceux qui connaissent les codes de « la littérature » et de « la sociologie »

seraient en mesure d'y accéder, mais aussi de retourner au pays natal armés de compréhension et de grilles d'analyse, pour pardonner aux pécheurs les torts commis. Il est pourtant en littérature des tueuses et des assassins, des voleuses et des bandits, des pornographes ou des monstres qui tiennent de leur position d'exclusion sociale une parole hautement politique tout en donnant voix et forme aux affects négatifs – à leurs fantasmes, à leurs pulsions et à leurs désirs, aussi –, et ce, sans avoir à se poser comme des défenseurs d'une quelconque vertu ou d'une moralité, postures qui ne sont malheureusement jamais les corollaires immédiats d'un engagement plus sincère ou plus fécond.

Il est difficile de critiquer le projet littéraire d'Édouard Louis sans joindre sa voix au chœur (faux, désaccordé) de ses (bêtes et paternalistes) détracteurs idéologiques. Les raisons pour lesquelles je l'aime, lui, comme figure médiatique engagée et sensible, que j'estime son œuvre, qui mène une réflexion et un projet littéraires importants, s'opposent strictement aux leurs. Alors qu'une bonne part de la pensée moderne pose le rapport entre politique et esthétique sous le signe de la *résistance* (à l'instrumentalisation du langage, à l'appropriation de la littérature par le champ économique, au fonctionnalisme issu des logiques capitalistes et néolibérales, etc.), la démarche de Louis nous invite à penser autrement les rapports entre l'œuvre et l'action de l'écrivain, en défendant une implication (un engagement, pour reprendre un terme chargé) plus directe de l'écriture envers le social. Dans une conception plus banale, la littérature acquerrait une dimension politique par son *retrait*, se constituant un espace où « le » politique peut prendre forme en partie parce que l'écriture refuse « la » politique ; chez Louis, « le » et « la » politique refont irruption dans le texte, non plus sous l'apparence de spectres, mais comme des présences physiques et concrètes qui dévient son cours et ouvrent ses avenir à d'autres écritures, pour lesquelles il trouvera – je n'en doute pas – d'autres formes.

QUATUOR À CORDES RAIDES : RACONTER EN ACROBATE

ÇA RACONTE SARAH

**PAULINE
DELABROY-ALLARD**

Éditions de Minuit, 2018,
188 p.



Dans la typographie bleu sur fond blanc des sobres Éditions de Minuit, Pauline Delabroy-Allard l'annonce en toutes lettres : ça racontera Sarah. Il aurait fallu se méfier d'une déclaration aussi frontale, d'un titre signalant à l'avance, comme par effronterie espiègle, qu'il compte bien ne pas s'en tenir au pied de la lettre. Car si le premier roman de la jeune romancière ne raconte *que* Sarah (seul personnage, de la poignée que comporte le texte, à être doté d'un prénom), il se présente aussi comme l'impossibilité de raconter *tout* d'elle, de dire Sarah tout entière : de la circonscrire sous la couverture du papier au moment même où elle fuit d'entre les draps de la narratrice – et alors que la vie, elle aussi, s'évade lentement de son organisme cancéreux.

La trame est simple, son tissage tragique. Elle se noue, à l'initiale, par la rencontre spontanée entre deux femmes immédiatement aimantées l'une à l'autre, par les embrasements des débuts. Sarah violoniste, Sarah voyageuse, va et revient au fil des mois tandis que la narratrice, enseignante sédentaire, attend ses retours de concert. Aux caresses succèdent les cris, puis, avant la dernière étreinte, l'annonce de la maladie : insupportablement, Sarah se meurt. Le roman s'éparpille alors, sous forme de fragments de plus en plus erratiques, dans tous les pleins et les déliés d'une passion s'entortillant à l'instar de la protagoniste principale qui, à la toute fin de sa litanie, gît, prostrée et à demi-cinglée, au fond d'un lit d'appartement en Italie, où l'a menée sa fuite en avant. De cet endroit du deuil, cet en-dehors ou cet au-delà qui en ourle la périphérie, Delabroy-Allard nous donne à lire ce « *roman des heures creuses au milieu de l'après-midi, à Trieste* ».

ÇA RACONTE SARAH
EST UN ROMAN
QUI SE MURMURE,
DONT IL FAUT
CHUCHOTER LES
PHRASES POUR BIEN
EN APPRÉCIER LES
JEUX SÉMANTIQUES
ET LES EFFETS
HOMOPHONIQUES.

H COMME DANS HIATUS

Reste alors cette question, que la narratrice anonyme ne saura pas résoudre : « *Est-ce qu'elle est vraiment morte, au moins ? Je ne sais plus. J'ai tout oublié.* » Dans ce récit qui tangue sur la ligne de partage entre anamnèse et amnésie, la protagoniste de Delabroy-Allard s'esquive, incapable de se souvenir si elle a ou non assassiné son amante avant de disparaître. De fait, ce drame hypothétique est peut-être le *ça* dissimulé sous le pronom démonstratif du titre (dans lequel, eût égard aux difficultés qu'éprouve la narratrice à articuler sa perte dans l'ordre du conscient, on pourrait être tenté de discerner un renvoi au *es* freudien). L'ouvrage, divisé en deux parties, se césure après tout avant l'évènement pour ne reprendre qu'après son occurrence, comme si tout le reste visait alors à en restituer la teneur, rôdait autour de ce trou impossible du crime hypothétique, indicible (et peut-être aussi muet que le *h* final de Sarah), qui ne pourra être comblé que hors-texte. Effectivement, le lecteur n'y accèdera que dans une manière *d'avant coup*, puisque le récit de cette scène lui est livré d'avance, dans un fragment non-numéroté qui précède les deux parties du récit.

Qu'on ne suppose pas pour autant posséder la clé de l'énigme qui travaille la narratrice, puisque ce choix d'organisation textuelle a justement pour effet de nous offrir le secret d'un récit alors même qu'encore à l'orée du roman, nous ne sommes pas en mesure de déchiffrer la scène pour ce qu'elle est. Dans un effort similaire à celui que doit fournir la jeune femme endeuillée, le lecteur est donc contraint de réparer, dans une herméneutique à rebours, ce que la continuité narrative ne saurait rendre exprimable. Dans ce périlleux pari, l'auteure sait tenir son équilibre et manie astucieusement le balancier lorsqu'elle avance, à petits pas certains, sur un fil narratif bien tendu. L'écriture, à l'instar de la femme qu'elle projette de cerner, reste « *imprévisible, ondoyante, déroutante, versatile, terrifiante comme un papillon de nuit* ».

POUR QUI SONT CES SERPENTS QUI SIFFLENT ?

Ça raconte Sarah est un roman qui se murmure, dont il faut chuchoter les phrases pour bien en apprécier les jeux sémantiques et les effets homophoniques. On lit Sarah incessamment, Sarah en ressassements, Sarah en susurrant : « *[ç]a raconte Sarah, de symbole : S* », mais de son aussi, puisque l'aspect litanique du texte est fondé sur un usage marqué de l'allitération en S. Il est par ailleurs tentant de voir autant, dans cette lettre, la marque à l'initiale du prénom de l'aimée que le signe, final, d'un pluriel qui ferait de cette obsédante Sarah un être multiple : « *Sarah l'inconnue, Sarah l'honnête fille, Sarah la dame prudente, Sarah la femme fantasque, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule.* »

Dans son bruissement, la voix narrative nous récite Sarah par « *ses yeux de serpent* », nous parle de souffle et de soufre, « *[d]u latin sulfur* », mais aussi de la souffrance, « *du latin suffero* », de latences, d'asservissement ou d'assassinat, de « *silence tonitruant* » et, enfin, de cancer du sein, de la cicatrice qu'il laisse, miroir de l'ancienne césarienne. Ça raconte Sarah sinueusement, tout en sifflements, si bien que le lecteur occulte difficilement, dans son parcours, l'*Andromaque* de Racine, et que les mots endeuillés d'Oreste se surimposent à ceux de Duras ou de Schubert, abondamment cités.

Le roman use de la litanie, mais aussi de la ritournelle, par une stratégie très travaillée de redite formelle. Plusieurs passages font retour, presque à l'identique ; les translations qu'on y trouve, toujours discrètes, sont pourtant richement signifiantes et indiquent bien le lent étiolement de la relation passionnelle. Ainsi, par exemple, l'introduction s'attarde-t-elle à l'aspect de Sarah en détaillant « *son nez abrupt d'oiseau rare, ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, mais non, pas verte, ses yeux absinthe, malachite* » ; en revanche, le dix-septième fragment fait mention, une quinzaine de pages plus loin, de « *son nez cassant de doux rapace, ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite* ». Si, d'une description à l'autre, on passe de la gemme à la pierre commune, dans le soixante-dix-neuvième fragment, les pruneaux de l'adorée deviennent, ultimement, « *des silex, [d]es yeux meurtriers, assassins, [d]es yeux de serpent aux paupières tombantes* », tandis que son nez s'apparente à celui, « *austère, [d'un] oiseau de proie* ».

CI-GÎT SARAH EN SON TITRE

Le titre n'est pas sans fournir quelques échos phonétiques fascinants à cet esprit de répétition. Il dit d'abord doublement le prénom obsédant et produit un effet miroir qui rappelle lui aussi la redondance (Sarah conte Sarah). Mais on peut y lire une seconde tautologie (Ça raconte ça) dans laquelle l'expression nous signale que ce qui se récite bel et bien, c'est l'écriture elle-même. Enfin, plutôt qu'un résultat de la récursivité, on peut y percevoir aussi celui d'une interruption de la scansion (Ça raconte ça ra-) : à la nécessité de toujours reprendre, recommencer à dire Sarah, s'opposerait alors l'obligatoire silence, l'hémistiche imposé par l'apparition de la maladie, qui empêche toute nouvelle parole d'être prononcée et condamne alors au bégaiement. Comme les albums de quatuors à cordes, dont la mélodie envahit l'appartement des personnages, le disque du discours semble désormais être irrémédiablement rayé.

Le texte se présente alors comme une manière de fuite en avant où la scansion et l'itération sont les mots d'ordre privilégiés. Si Sarah est contée, on la compte aussi, puisque la narration ne va pas sans le déroulement des fragments numérotés – un décompte par ailleurs réinitialisé à l'annonce du cancer, dont la coupe renvoie à l'ablation que devra subir Sarah. De fait, le récit pense constamment la langue dans laquelle il s'érige, mais réfléchit aussi la forme qu'il prend à mesure qu'elle se présente, comme si la narratrice voyait se reproduire, dans le corps du texte, les effets de contamination tumorale qui s'emparent du corps de son amante. À l'annonce des biopsies et des cheveux qui tombent, elle écrit : « *j'ai envie de lui dire d'arrêter, [...] qu'elle n'a pas le droit de me tenir à distance et de me dire qu'elle ne m'aime plus et en même temps de me raconter ça, cette scène effroyable [...].* »

Le livre s'offre alors, dans toutes ses ellipses et ses estompes hypermnésiques, comme un contre-récit à celui de la maladie, qui aurait peut-être le pouvoir d'occulter les anecdotes atroces que Sarah divulgue avec insistance. La narratrice semble, de cette manière, refuser de laisser son souvenir être métastasé par la maladie, corrompu par elle. Que dire de ce texte, sinon qu'il est difficile de déterminer s'il se situe davantage du côté du cénotaphe, tombeau sans corps, ou du cadavre, surface sur laquelle s'inscrivent les symptômes du cancer ? Peut-être incarne-t-il les deux à la fois, à moins qu'il ne soit véritablement ni l'un ni l'autre. La maladie, si structurellement centrale, est après tout quasiment évacuée au profit de ce qui la borde, de ce qui est immanquablement transfiguré par elle mais qui lui résiste néanmoins : peut-être est-ce au prix de cette oscillation seule, coûteuse s'il en est, que Sarah pourra être racontée.

FLORENT-CLAUDE LABROUSTE N'EST PAS UNE PÉDALE

Le choix du nom d'un personnage romanesque peut parfois paraître sibyllin, ne renvoyant que rarement à des réalités génériques ou à des images claires, signifiantes, usuelles. Pourtant, ces noms peuvent être évocateurs des valeurs que l'on tire de leur sonorité – qu'elles soient éclatantes ou qu'elles soient sombres. C'est qu'avant de savoir ce qu'ils désignent, ces noms de personnages, on sait plus souvent qu'autrement ce qu'ils font apparaître à l'esprit. Ce pouvoir de suggestion possède une grande puissance allusive, qui sculpte l'ossature du dernier roman de Michel Houellebecq, paru chez Flammarion le 4 janvier dernier. Le héros de *Sérotonine* s'appelle Florent-Claude Labrouste, un prénom, je le lui concède, «*entièrement raté*». Raté, car faussement évocateur, nous dit Florent-Claude : «*Il ne correspond nullement à mon visage aux traits énergiques, sous certains angles brutaux, qui a souvent (par certaines femmes en tout cas) été considéré comme viril.*» Florent-Claude, comme prénom, c'est féminin et c'est doux, mais Florent-Claude, comme homme, est brutal et viril, il n'est pas homosexuel et n'a absolument rien d'une «*pédale botticellienne*», encore moins d'une «*pédale londonienne*». Florent-Claude ne se nomme explicitement que dans les premières pages de *Sérotonine*, mettant cartes sur table avant de ne plus jamais y revenir : il faut se mettre dans la tête qu'il a un prénom qui ne fonctionne pas avec son physique ferme et sauvage, qu'il a un prénom qui détonne à tous les niveaux avec «*la virilité qui [semble] se dégager de [son] visage carré aux arêtes franches, de [ses] traits burinés [...]*». Maintenant que c'est dit, maintenant que c'est compris, sa masculinité, espère-t-il, se déploiera à grands

SÉROTONINE

MICHEL HOUELLEBECQ

Flammarion, 2019, 347 p.



feux. Mais les grands feux rapidement s'éteignent, alors qu'il confesse qu'il n'est finalement qu'une « *lopette* », qu'il prend des antidépresseurs et que « *les effets secondaires indésirables les plus fréquemment observés du Captorix [sont] les nausées, la disparition de la libido, l'impuissance* ». Bientôt impuissant, Florent-Claude esquisse dans ces premières pages l'écriture d'un soi essentiellement défini par une altérité qui *n'est pas lui*, du moins l'espère-t-il très fort – en l'occurrence une « *pédale* » – et sa triste tentative de s'inscrire dans une masculinité stéréotypée échoue inlassablement. D'ailleurs sera-t-il, pendant tout le livre, à la hauteur de ce que son prénom conjure : quelque chose de ridicule dans la combinaison, et dont même les éléments en eux-mêmes sont déplaisants.

ENTRE PASSIVITÉ ET JUGEMENTS DERNIERS

Florent-Claude Labrouste subit sa vie. Le narrateur de Houellebecq erre d'une histoire à l'autre, n'arrive tout simplement pas à agir – ni sur sa vie, ni sur celle des autres. Son propre corps, même, se dérobe à lui, alors que Labrouste se dit « *atteint d'une érection* », alors qu'il choisit la « *disparition volontaire* » plutôt que la confrontation avec sa copine, Yuzu, dont il souhaite se séparer après être « *tombé entre ses griffes* ». Amorphe et mou, le pauvre quadragénaire se lamente sur son sort, nous raconte ses relations, s'attarde sur les seules qui aient compté, Camille, et puis Kate – la femme la plus intelligente qu'il ait connue. Il raconte avec honte la fois où « *son regard n'a pas quitté le [sien] une seule seconde [...] et [qu'il] n'a pas bougé, [qu'il] n'a pas sauté sur le quai, [qu'il] a attendu que les portes se referment* ». Passif. Il faudrait sympathiser, j'imagine, alors que Labrouste constate que « *pour cela [il] mérite la mort, et même des châtiments beaucoup plus graves [...]. [Il] finira sa vie malheureux, acariâtre et seul, et [il] l'aura mérité* ». Mais plus *Sérotonine* avance, plus il devient difficile de s'attacher à cet homme las, geignard, pour tout dire insupportable – qui jette à grands vents des jugements généraux, à l'arrière-goût de fer, à qui veut bien l'entendre. Celui-là même qui râle sans arrêt qu'il ne vaut rien lancera bientôt en l'air des généralités moyennes et des jugements fixes qui, croit-il, font consensus : « *Les femmes l'ignorent en général, mais* », « *Mais pourtant, je l'atteste, [...] ce ne furent pas les qualités d'escorte haut de gamme qui me firent m'éprendre de Yuzu.* » Puis il nous révèle pourquoi Claire, une autre de ses conquêtes, aurait pu être une star du *porn*, car c'est là, « *paradoxalement, qu'elle aurait eu le plus de chances : sans évidemment mésestimer les bombasses latinos ou blacks* ». C'est que l'écriture de Houellebecq, que l'on voue souvent à une neutralité clinique, est dans *Sérotonine* entrecoupée d'un humour glacé qui se moque de Florent-Claude, de Houellebecq lui-même, et peut-être aussi de celle et de celui qui lit. On le conçoit, notamment, dans les maints appels que Labrouste fait à son érudition intellectuelle. Doté d'une culture philosophique étonnante et sans pareille, Florent-Claude sait s'appuyer sur l'« *essence* » platonicienne, sur le « *respect* » kantien ou même sur la lecture de Blanchot par Cioran pour répondre au besoin de savoir de ses lecteurs : « *Il est peut-être nécessaire à ce*

C'EST QUE JE PRÉFÈRE
LIRE HOUELLEBECQ
EN LUI RETIRANT SA
CAPACITÉ À CHOQUER.
EN AVEUGLANT SON
MACHISME POUR
DÉPLACER LA LUMIÈRE
VERS L'INCONNU,
VERS CE CONTINENT
NOIR INSONDABLE ET
INCOMPRÉHENSIBLE
– JE VEUX DIRE LES
FEMMES – QU'IL NE
SAIT QUE NOYER DANS
DES ACCUMULATIONS
DE TROPES LINGUIS-
TIQUES QUI LES
CONFINENT À UNE
CHATTE OU À UN CUL.

stade que je donne quelques éclaircissements sur l'amour [...].» Chez la femme, l'amour est maternel, cosmogonique, il crée des choses belles et « *cette nouvelle entité est déjà parfaite en son essence, comme l'avait aperçu Platon, elle peut parfois se complexifier en famille mais c'est presque un détail, contrairement à ce que pensait Schopenhauer* ». Schopenhauer remis à sa place, Florent-Claude réfléchit : il est également possible que l'homme tombe amoureux dès les premières minutes de sa rencontre avec une femme. Mais alors c'est qu'il a déjà, « *toujours déjà, comme l'aurait dit Heidegger en ses jours de bonne humeur* », anticipé l'inévitable fin de cette relation en devenir.

ET ENCORE UN MÂLE VAINCU

Les choses changent dans la deuxième partie du roman, où Florent-Claude sombre tranquillement dans un marasme qui finit par rendre l'atmosphère étouffante et l'existence – la nôtre aussi – pesante. Lentement, les leçons moralisatrices et stéréotypées s'apaisent. Les références obsessionnelles à la sexualité féminine s'étirent jusqu'à ne plus vraiment être écrites ou, si elles le sont, c'est avec une exubérance répétitive et fatiguée – comme si le narrateur en avait marre, lui aussi, de s'entendre divaguer sur des hippies de 17 ans, sur des putes thaïes de 16 ans, sur des baisers orgiaques du temps d'avant, sur des petites chattes lisses dont il n'a plus qu'un vague souvenir ou encore sur des bites bien gorgées, sur des culs sodomisés par des hommes et par des chiens. C'est qu'après l'errance et les nombreux récits de ses fantasmes, après des aveux à soi et à d'autres, Florent-Claude retourne chez un ami d'enfance, Aymeric. Sorte d'équivalent médical de Florent-Claude – dans la mesure où l'on ne sait plus, à un moment, qui des deux est le plus déprimé –, Aymeric est, d'une certaine façon, déjà mort. Entre les deux hommes, une dynamique étrange se forme alors que Florent-Claude, pourtant à terre, essaie de remettre sur pied son ami, dont la femme est partie pour un autre, emportant avec elle leurs deux enfants : « *Tu es dans la force de l'âge, encore pas mal physiquement, un beau mec costaud dans la quarantaine [...]. À mon avis c'est foutu, c'est vraiment foutu, alors moi ce que je te dis c'est d'essayer de t'en sortir à titre individuel. Cécile c'était une grosse salope [...]. Oublie tout le truc absolument, si tu t'y prends tout de suite tu as encore une petite chance de recommencer ta vie. [...] Je jetai un regard à Aymeric, il m'avait écouté jusque-là avec attention j'en étais persuadé.* » Des conseils qui ne serviront pourtant à rien, puisque « *les gens n'écoutent jamais les conseils qu'on leur donne, et lorsqu'ils demandent des conseils c'est tout à fait spécifiquement afin de ne pas les suivre, afin de se faire confirmer, par une voix extérieure, qu'ils se sont engagés dans une spirale d'anéantissement et de mort* ». Aymeric est le dernier arrêt de son « *mini-cérémonial d'adieux autour de [sa] libido* », la dernière chance qu'a Florent-Claude de se prouver qu'il a, au moins, essayé de sauver une relation. Mais « *à quoi bon essayer de sauver un vieux mâle vaincu ?* » – à quoi bon, effectivement ?

LIRE HOUELLEBECQ, C'EST DANGEREUX ?

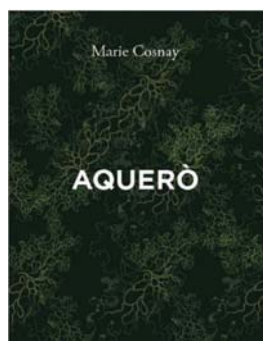
Sérotonine, comme une injection finale de bonheur dans la ténébreuse descente d'un homme esseulé et trop vieux pour apprendre à communiquer ses désirs. D'un homme qui ne peut que s'exprimer avec ce qu'il connaît, à savoir une conception « *pré-féministe* » du monde, où les femmes, effrayantes et trop brillantes, glissent toutes entre ses mains maladroites et vulgaires. Florent-Claude, tout au long du roman, défait les fils d'un bouclier qu'il s'est tissé à force de lectures accélérées, d'observations générales sur le monde qui l'entoure et de banalités racistes et sexistes. Se complaisant dans ces vaines tentatives de conserver une forme de contrôle sur cette vie qui lui échappe, Florent-Claude n'a d'autre choix que de dépendre d'« *un petit comprimé blanc, ovale, sécable* ». Et la mort bientôt s'imposera, et avec elle une certaine forme de rédemption : « *J'aurais pu rendre une femme heureuse [...]. Ces idées, [...] nous nous sommes contentés de nous y conformer, de nous laisser détruire par elles [...].* » L'on cherche souvent des preuves qui mettraient au jour les symétries entre ce que Houellebecq pense et ce qu'il écrit. Au mieux voit-on entre l'auteur et ses narrateurs une dialectique en anamorphose où l'un est, nécessairement, la déformation tourmentée de l'autre. Mais si, inconsciemment ou non, Houellebecq s'allonge réellement dans la peau vidée de ses narrateurs, il s'abjecte lui-même, il se dessine comme un homme extrêmement seul, ennuyant, avec pas grand-chose à dire, sinon quelques « *généralités inintéressantes sur la nature humaine* », comme un homme incapable de partager ses besoins – sinon par d'obsessives références à des sexualités et des philosophies qu'il ne comprend pas lui-même. Et en cela je crois que l'on peut lire tout *Sérotonine* sur le mode de l'empathie. L'empathie en ceci que Florent-Claude Labrouste est le symptôme de *quelque chose*, qu'il rappelle que ce voile noir qui le serre jusqu'au cou menace de recouvrir les espaces creux de chacune et chacun d'entre nous. C'est que je préfère lire Houellebecq en lui retirant sa capacité à choquer. En aveuglant son machisme pour déplacer la lumière vers l'inconnu, vers ce continent noir insondable et incompréhensible – je veux dire les femmes – qu'il ne sait que noyer dans des accumulations de tropes linguistiques qui les confinent à une chatte ou à un cul. Ce qu'il fait de grand, Michel Houellebecq, ce n'est pas de prédire les failles de l'avenir, pas non plus de savoir livrer avec un réalisme aberrant les mentalités malades qui nous entourent. Ce qu'il fait de grand, Houellebecq, c'est de permettre à la personne qui lit de se repositionner face à ce monde épuisé qu'il décrit, face aux gens détruits qui le composent, face à la souffrance terrible qui nous gruge, tous et toutes, de plus en plus. Faire acte d'empathie : essayer de s'identifier à ce qu'ils (Florent-Claude ou Michel) ressentent et constater que ces mots, auxquels nous n'avons que rarement accès, peuvent être *pensés*. Faut-il absolument lire *Sérotonine*, demandait l'Obs dernièrement ? « *Il semblerait que oui* ».

PARLER L'INVISIBLE

AQUERÒ

MARIE COSNAY

Éditions de L'Ogre, 2017,
128 p.

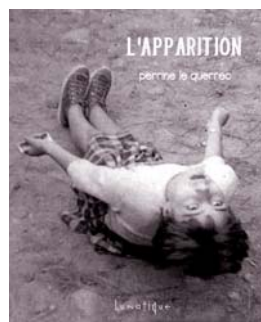


Dans une lettre à son ami, l'ancien pasteur Thomas Wentworth Higginson, la poète Émilie Dickinson soutenait que la « *nature est une maison hantée, et l'Art, une maison qui s'efforce de l'être* ». Comme s'il n'y avait d'art qui ne soit en quelque sorte un art de la revenance, une bouche d'ombre, comme l'aurait dit Victor Hugo : un art qui cherche à faire parler l'invisible. Si les mots de Dickinson ouvrent le dernier livre spirite de Sandra Moussempès, *Colloque des télépathes*, ils pourraient tout aussi bien accompagner *Aquerò* de Marie Cosnay et *L'apparition* de Perrine Le Querrec, qui ont choisi pour leur part d'habiter la langue des extatiques et des mystiques. Avec ces trois voix de femmes puissantes se dessine une nouvelle vague de littérature *surnaturaliste* qui s'essaye à tutoyer l'au-delà, à inventer les formes que pourrait prendre sa réponse et, finalement, à penser ce qui demeure d'inter-dit dans la parole.

L'APPARITION

PERRINE LE QUERREC

Éditions Lunatique, 2016,
136 p.



ALICE AU PAYS DES MIRACLES

Dans *Aquerò* de Marie Cosnay, tout commence par une chute. En tombant au sein d'une crevasse, la narratrice de ce qu'on se bornera à appeler récit – faute de mieux – se souvient de la jeune Bernadette Soubirous, dont elle a découvert l'histoire alors qu'elle était elle-même adolescente. À cette réminiscence dans laquelle le texte trouve son origine répondent bientôt toutes les visions de la Vierge Marie que reçut Bernadette un siècle plus tôt, dans la grotte de Massabielle, aujourd'hui connue comme le sanctuaire de Notre-Dame-de-Lourdes. De sorte que de Bernadette à la narratrice, de cette dernière à sa propre jeunesse, l'écriture va déplier un jeu de similitudes et d'énigmes où chacune parle secrètement à l'autre. Rencontrer l'inattendu qu'est le miracle – miracle d'une vision, miracle d'une écriture – implique toujours de basculer hors du quotidien, de surgir comme par effraction dans le temps ainsi que, parfois, l'enfance ressurgit en chacun de nous.

COLLOQUE DES TÉLÉPATHES AVEC UN ALBUM CD POST-GRADIVA

SANDRA MOUSSEMPÈS

Éditions de l'Attente, 2017,
100 p.



Aquerò ressemble ainsi à une histoire d'enfants qui osent encore s'aventurer au pays des merveilles. En cela, nous sommes loin des romans d'Émile Zola, de Joris-Karl Huysmans, de Paul Claudel et de François Mauriac qui, chacun à leur manière, cherchèrent à percer le mystère du miracle de Lourdes. Non, chez Cosnay, la question est plutôt : comment dire l'invisible ? *« La question bien après que la petite a vu et parlé, à peine, s'est posée ainsi : elle a vu aquèra, accent sur le "e", c'est-à-dire celle-ci, fille, fée ou déesse ou bien elle a vu la lumière à l'état de lumière : aquerò, l'accent sur la dernière syllabe, ceci, neutre ? Bernadette a vu celle-ci, la fille, ou ceci, la chose ? L'histoire religieuse, qui ne parle pas patois, a préféré la dernière prononciation – c'est-à-dire l'ineffable, le neutre plus fort que la marque du féminin avec son accent du milieu. [...] Dans l'histoire de cette histoire, il n'y a pas de masculin. Mais un neutre qui va se changer, tout neutre qu'il est, tiré par les cheveux, en forme de fille, en féminin direct, direct la forme-fille, avec appui sur la syllabe du milieu »*. En somme, le texte de Cosnay est une tentative de transmettre une autre version de l'histoire, la version d'une femme cette fois et, pourquoi pas également, la version occitane d'une histoire qui, de tout temps, s'est montrée très bavarde, puisque beaucoup se sont acharnés à la faire parler.

Qu'est-ce que découvre Bernadette dans le creux de la grotte ? *« Le sourire blanc invite, irrésistible, le sourire blanc prend des bras et les bras s'ouvrent, accueillent. Puis le sourire, la blancheur et les bras disparaissent »*. Rien que cela : un sourire, une blancheur, *« quelque chose en forme de demoiselle »*. Très vite, chacun cherche à voir ce que l'enfant a vu. On enquête, on suit Bernadette jusqu'à Massabielle, mais sa vision se refuse à toute investigation. Telle la prophétesse Cassandra, Bernadette *« sera une bouche à image qui déchire le temps »*, compte tenu du fait que raconter le miracle, c'est faire naître aussi bien l'espoir que les malentendus. Comment dire ce qui se passe de parole, ce qui se passe même hors parole ? Loin du scepticisme des experts, du malaise des paysans ou de la ferveur religieuse, la vérité de ce qui se joue pour la jeune fille réside dans l'assurance de la joie sans faille que lui procure sa vision. *« Ces filles qui vont au miracle, y vont simples et sans couronne. Il y a du visible où vous voulez tous de l'invisible »*. C'est là pour Bernadette l'évidence, et pourtant on l'oblige à s'expliquer, à décrire, quand ce n'est pas à interroger cette *« damisèle qui n'a pas besoin de parler »*. En pure perte.

Alors on se plaint, car *« on n'a jamais vu une voyante qui ne dit pas ce qu'elle voit et dit à peine qu'elle voit »*. L'enquêteur Jacomet est chargé de faire passer l'adolescente aux aveux, mais tout ce que celle-ci lui raconte tourne aigre sous sa plume. Peut-être qu'il n'est pas possible de retenir dans la lettre l'inouï de cette expérience si simple : avoir vu. Même chose du côté de l'image, puisqu'aux lithographies, photographies et sculptures qu'on essaie de produire autour des descriptions de Bernadette, celle-ci trouve constamment à redire : il y manque quelque chose, la posture, le visage en font trop. *« Puisque je vous dis que c'est une enfant »*, répète Bernadette, sans qu'on la comprenne très bien. Jusqu'au bout, celle-ci a pris soin de ne pas prononcer une parole de trop, encore moins de reconnaître les guérisons que les apparitions mariales auraient suscitées aux dires de beaucoup. Toute à son bonheur singulier et sans partage, elle a chéri un mot dans l'incertitude et la vacance qu'il promettait : *aquerò*. C'est la force du texte délicat de Cosnay que d'accompagner la langue dans ses vertiges et ses embardées, ses manques aussi, lorsque les mots ne suffisent plus. En prêtant sa voix à Bernadette sans faire dans la ventriloquie, l'écrivaine ne s'attarde pas ici à redire ce qui, tant de fois, a déjà été dit. Elle cherche plutôt à tendre – tout en sachant l'impossible que la tâche recèle – vers cette forme de retenue de la parole qui est au cœur de l'expérience mystique de Bernadette Soubirous et qui fait tout son scandale.

« LE CORPS AILÉ DE LA LANGUE »

On entre dans *L'apparition* de Perrine Le Querrec de la même manière que dans le texte de Cosnay, c'est-à-dire par un choc, une rupture qui a des allures de genèse. Il s'agit cette fois d'un orage titanique secouant le pays imaginaire de *« l'Ici-Bas »*, terre de culs-terreux et d'ignorants où trois jeunes paysannes vont bientôt prêter leurs corps et leur langue à un miracle. Petra, Piera et Pierette sont à l'aube de devenir des femmes, en d'autres termes d'être reléguées loin des affaires d'un monde promis aux seuls hommes. Quelle alternative en effet pour une fille qui, d'enfant à adulte, semble toujours mise hors du coup ? Et si les autres *« sont tous inachevés, tous à se transformer, soit pour tenir, soit pour disparaître. Tenir ou disparaître. Moi, dit l'une des jeunes filles, je veux apparaître. »* Tel est sans doute le sens de l'écriture de cet étrange récit polyphonique qui a tout d'un précis des apparitions : faire apparaître les corps et les voix

des laissées-pour-compte ; faire d'une apparition miraculeuse l'échappatoire à un destin réglé d'avance. « *L'apparition* » s'avère donc une chance pour ces adolescentes ravagées par une vision qu'elles sont seules à contempler. Entre les contorsions et les pirouettes impossibles, les extases et les débords, c'est l'intégralité de leur corps qui devient le signe d'une jouissance qui n'est pas de ce monde.

D'invisibles qu'elles étaient, Petra, Piera et Pierette deviennent visibles, ultravisibles, même. Mais en face d'elles, la raison ne se laisse pas amadouer facilement. Médecins et scientifiques évaluent leurs prouesses et traquent l'éventuelle supercherie. Les pinces, les aiguilles, les tenailles s'enfoncent, percent, prélèvent, mais rien n'y fait, les chairs résistent et scellent leur mystère. Le Querrec ne recule devant aucune extravagance pour exploiter les multiples potentialités de son histoire doublement invraisemblable. De fait, elle offre un facétieux condensé sociohistorique des récits d'apparitions et de miracles ainsi que des croyances qui y sont en jeu. Des miracles qui ont chaque fois pour particularité de faire brutalement irruption dans le réel, d'amener le désordre, comme si leur fonction était de mettre le monde cul par-dessus tête : « *Il faudra. Que les grands descendent que les petites montent. Il faut. Que la tradition des vainqueurs revienne aux vaincus. Faut. Le dérangement des habitudes la mise à mort de la normalité. Écoute. Les divagations du peuple. Le sursaut du merveilleux. Amarre-toi. Le monde à l'envers. Ce qu'il a de plus beau. Les enfants sont libérées. Les espoirs aussi.* » C'est le propre du surnaturel de faire dérailler les évidences, de mettre au jour – pour mieux en disposer – les représentations sociales, l'ordre du discours, quand ce n'est pas la langue elle-même.

Il faut d'ailleurs dire un mot de cette langue du miracle qui, dans *L'apparition*, enchaîne les mots comme des choses. Miracle d'une langue qui excelle à explorer sa propre matérialité, par un défilé sonore ininterrompu où les noms, les verbes se brouillent, s'anamorphosent, jeu admirable d'écho et d'écoute des signifiants. Tout cela au sein d'un texte qui se déploie bien souvent à la verticale de la page, de manière à toucher le ciel : autant de tentatives pour dire le miracle, ce « *corps ailé de la langue* ». Cependant, si l'invisible met inévitablement en question notre rapport au langage, sitôt que celui-ci prend la parole, s'explique ou transmet un message, il ne semble voué qu'à trahir sa nature même. Un miracle parlant est un miracle décevant, mal entendu ou pas tout à fait compris, cela en raison de l'incapacité de sa parole à rejoindre l'idéal que son silence promettait. Mais un tel silence peut parfois rendre fou, déchaîner les passions et faire de petits corps transis les objets soumis à ceux qui veulent à tout prix obtenir une réponse.

LE GENRE DE L'INVISIBLE

Changement de focale mais non pas de sujet : ce qui occupe la poète Sandra Moussempès dans *Colloque des télépathes*, ce ne sont pas les folles mystiques mais leurs proches parentes, les médiums et voyantes. Elle s'intéresse aux plus célèbres d'entre elles, les sœurs Fox qui, au ^{xix}e siècle, défrayèrent la chronique en racontant leurs conversations avec un spectre d'une ferme de Hydesville, aux États-Unis. Si nombreux que soient leurs détracteurs encore actuellement, force est d'admettre que leur histoire a posé les fondations du spiritisme moderne. Hubert Haddad en avait d'ailleurs fait le sujet de l'un de ses romans cocasses, *Théorie de la vilaine petite fille* (Zulma, 2014). Loin d'une entreprise documentaire, Moussempès tend plutôt à retrouver dans l'expérience des sœurs Fox la pratique d'un jeu médiumnique à la fois espiègle et grave. Un jeu qui en appelle résolument au je et par lequel s'élabore une forme d'autobiographie psychique, une « *autofiction poétique* » où, aux propres souvenirs de l'auteure, se mêlent ses rêveries autour des sœurs spirites et de l'univers hollywoodien des *sixties*, connu pour sa fascination pour les esprits. Il faut dire qu'entre les séances de Ouija et le défilé des malades dans une maison familiale devenue centre d'expérimentation d'une « thérapie par le cri primal », l'enfance de l'écrivaine lui a réservé nombre d'aventures occultes : « *Le lit de la fillette / Single bed / devient canapé du patient / Et la fillette patiente / Il reste des hommes au salon, dépliant une table de bridge en / feutre vert / Exclamations rassurantes d'hommes autour du jeu jusqu'à l'aube* ».

Colloque des télépathes se veut une vraie expérience spirite au sens où Moussempès s'adresse directement à un mort, son propre père. Celui-ci voyait en sa fille une future chanteuse d'opéra, « *la Gradiva du Château des Carpates* », mais l'écrivaine a préféré un chemin plus oblique, alliant depuis longtemps sa pratique poétique à des chants et à des bandes sonores. Son texte s'assortit ici d'un album CD, *Post-Gradiva*, où se prolongent par la musique et les vocalisations ses essais pour parler d'au-delà. Comme s'il fallait inventer de nouveaux mots et aller à ras de langue ; vers les chuintements, les glissements, les moments où la langue paraît sur le point de se renverser : « *Je ne savais pas d'où venait ma voix / Qui était le pendant éthérique / À notre discussion fantôme* ». Quelle voix prendre, en effet, quand celle-ci a toujours été du côté du père et qu'il n'est plus là ? Peut-être s'agit-il de suivre l'exemple des sœurs Fox : pour échapper au mariage, pour tuer un peu le temps, elles se prirent au jeu des voix qu'elles avaient cru ou feint d'entendre. Ces « *Princesses corporelles cachées dans une armoire pleine de manteaux roses* ».

TANT POUR COSNAY QUE POUR LE QUERREC ET MOUSSEMPÈS, PARLER L'INVISIBLE, CE SERAIT DÉJÀ ET AVANT TOUT REDONNER LA PAROLE AUX INVISIBLES, À DES FEMMES MARGINALISÉES, PRISES POUR FOLLES, HYSTÉRIQUES, MENTEUSES OU FABULATRICES.

pâles» étaient des femmes de l'extraordinaire, des «*héroïnes amplifiées*» qui ont réussi un moment à conjurer leur condition en s'inventant comme de nouvelles bouches d'ombre.

Attention cependant à qui se frotte aux forces surnaturelles, le choc en retour peut être terrible : «*Scies-sœurs-sauteuses-sauvées-châtrées / Se retournent contre moi // Devinette : un monde où les filles ont une tronçonneuse symbolique à la place du cœur.*» On ne joue pas sans bonne raison avec nos fantômes. Derrière la petite comédie des draps blancs et des parquets qui grincent se cache toujours un drame. «*Il y a une voix dans ma tête, je la ramasse la nuit avec une petite cuiller en or massif, puis je deviens cette voix devenue hors de contrôle qui se regarde dans un miroir anglais.*» L'enjeu est donc de faire corps avec cette voix, d'en être véritablement affecté, possédé. De l'accueillir, de la sauvegarder aussi, tout en convenant de l'inassimilable altérité qui est la sienne. Une sorte d'éthique spirite qui peut parfois avoir des accents d'art poétique : «*Un poème doit être hors sujet tout en restant sujet.*» Hors sujet, telle est d'ailleurs la position par laquelle doit en passer le lecteur qui pénètre dans les limbes acoustiques de Moussempès, là où un esprit se déroule telle de la dentelle et dévoile, sous ses revers, les coutures bigarrées du réel.

Tant pour Cosnay que pour Le Querrec et Moussempès, parler l'invisible, ce serait déjà et avant tout redonner la parole aux invisibles, à des femmes marginalisées, prises pour folles, hystériques, menteuses ou fabulatrices. L'invisible aurait-il en cela un genre ? Ce pourrait être déjà un genre littéraire entièrement tendu vers la recherche d'une écriture qui, sans prétendre parler au nom de l'invisible, cherche à s'extirper du langage commun pour imaginer les échos d'au-delà. L'invisible aurait également un genre en raison du fait, que ce sont des femmes qui n'hésitent pas aujourd'hui à retourner vers ces vieilles affaires de béates et d'angéliques, de devineresses et de médiums – qu'on appelle traditionnellement des «*histoires de bonnes femmes*». Julia Kristeva avait elle aussi sa *Thérèse, mon amour* (Fayard, 2008). Comme si ces écrivaines avaient su reconnaître et assumer la part d'étrangeté radicale des expériences de l'invisible, un caractère proprement ineffable qui entretiendrait un lien privilégié avec le féminin et avec la place tant sociale que symbolique qu'on lui demande encore d'occuper : celle de l'inaccessible, de l'inconnaissable, de l'Autre éternelle. C'est de la sorte que parler d'un genre de l'invisible donne peut-être à penser, alors que l'invisible est ce qui reste précisément suspect pour l'esprit ou la raison. Parce que les expériences de l'invisible ne peuvent que damer le pion aux cadres classiques d'intelligibilité, tant elles excèdent le corps et le langage, quand elles n'en exposent pas les trous et les ratages. Là où réside un écart entre le mot et la chose, entre les mots eux-mêmes, qui laisse inentamé l'idéal d'un autre dire possible. Parler l'invisible ou s'efforcer à parler de ce qui ne se parle pas.

UNE RÉVOLUTION DE PAPIER

MÉMOIRES D'OUBLI, RESTIF & CASANOVA : 1789-1798

CHANTAL TALAGRAND
Éditions Furor, 2018, 352 p.



Dans *Mémoires d'oubli*, la psychanalyste Chantal Talagrand imagine une correspondance entre Giacomo Casanova et Restif de la Bretonne qui s'ouvre sur l'avant-veille de la prise de la Bastille et se termine pendant la Campagne d'Italie de Bonaparte. Les deux écrivains vieillissants sont les témoins médusés d'une Europe en plein bouleversement, et leurs lettres sont teintées d'inquiétude face à l'avenir et de nostalgie pour un Ancien Régime révolu et pour une jeunesse libertine désormais lointaine. Ambivalents envers les dérives de la Révolution qu'ils ont d'abord appuyée, souffrant d'une vieillesse qui les relègue dans l'inaction et désabusés devant une société qu'ils ne reconnaissent plus, ils s'échangent des lettres pleines de sollicitude et d'admiration réciproques. Leurs missives haletantes rendent compte du feu roulant de la Révolution, illustrant de manière éloquente la circulation de l'actualité par le truchement de la rumeur à l'époque des Lumières. Elles rapportent les bruits qui courent dans les rues de Paris, qu'arpente Restif, et ceux dont les échos résonnent à la bibliothèque du château de Dux, où Casanova a ses informateurs.

Plus que des personnages historiques réels, les deux protagonistes sont aussi – et déjà – des personnages littéraires et imaginaires : leurs vies romanesques, auxquelles ils ont tous deux consacré des milliers de pages leur ayant conféré un statut mythique, ont été mises en scène quantité de fois dans des œuvres de fiction : Casanova a été réinventé par Hermann Hesse, Stefan Zweig, Philippe Sollers et Federico Fellini, pour ne nommer que ceux-là, tandis qu'Ettore Scola, dans son film *La nuit de Varennes*, imagine déjà une rencontre entre les deux hommes de lettres. Ce sont donc d'emblée des êtres de papier qui existent au préalable, dans l'esprit du lecteur, à travers leurs multiples incarnations, auréolés de la légende qui entoure leurs existences invraisemblables. Le choix de ces deux protagonistes à la fois réels et légendaires pour raconter une histoire publique, celle de l'Europe du tournant des Lumières, fait de ce livre un texte tissé de référents, mais dont le résultat laisse peu de place à l'imaginaire.

OSER LA FICTION FACE À L'HISTOIRE

Des événements historiques qui ont inspiré tant d'écrits et les destins singuliers des deux personnages auraient pu fournir à l'auteure un terrain fertile pour faire éclore une part de fiction, un jeu avec l'horizon d'attente du lecteur. Mais Talagrand peine à se détacher de ses sources et se consacre au récit détaillé de faits vérifiables. La toute première lettre, où Restif se remémore sa rencontre avec son correspondant, laisse pourtant présager une exploration des rapports entre vérité et fiction : « Vous étiez alors tout auréolé du prestige de votre rocambolesque évasion de la prison des Plombs de Venise, dont j'eus le grand privilège d'entendre, de votre bouche, le récit vrai qu'à moi seul vous fîtes, et qui diffère en bien des points de celui qui vous valut une gloire que vous auriez aimé, j'en suis sûr, qu'elle fût à l'époque plus littéraire qu'aventurière. » Ce passage annonce des tensions entre savoirs public et privé, entre oralité et écriture, entre événement et récit, qui mettraient en lumière la capacité de la littérature à donner voix à des personnages du passé pour dévoiler l'histoire sous un jour nouveau. Mais la promesse n'est pas tenue, et la rigueur historique déployée par l'auteure éclipse la part littéraire du projet.

À qui s'adresse donc ce livre, dont le titre complet – *Mémoires d'oubli. Restif & Casanova (1789-1798)* – évoque celui d'un ouvrage savant ? S'il donne envie de relire les œuvres des deux auteurs ou de réviser l'histoire de la Révolution, il apparaît difficile de déceler la fonction proprement littéraire de cette ventriloquie historique. Avec deux personnages centraux aussi fantasques et fabulateurs, s'en tenir au factuel – ou aux hypothèses bien connues, comme celle qui veut que Casanova ait participé à la rédaction du livret de *Don Juan* – est un choix qui étonne. Si les faits rapportés témoignent d'une impressionnante recherche et d'une minutieuse documentation de la part de l'auteure, le résultat est un ouvrage dont la visée semble être de transmettre des connaissances sur l'histoire de la Révolution plutôt que de jeter un regard proprement littéraire sur le passé et sur le destin de personnages d'exception.

QUAND LA RÉVOLUTION ÉCLIPSE LE « MOI »

L'exergue, *Nihil œqualitate inœqualius* (« Rien de plus inégalitaire que l'égalité »), tirée d'un inédit de Casanova découvert à la fin du siècle dernier, *Raisonnement d'un spectateur sur le bouleversement de la monarchie française par la révolution de 1789*, annonce d'emblée le parti pris de l'auteure : montrer le côté moins connu, mais aussi moins pittoresque, des deux protagonistes, en privilégiant leur regard sur la grande histoire au détriment de leur vie privée et de leurs délires autobiographiques. Si cette avenue a le mérite de ne pas reconduire certains mythes entourant ces hommes souvent dépeints de manière complaisante (comme le fait, par exemple, Philippe Sollers dans sa biographie rêvée de Casanova) et de s'éloigner d'une représentation exclusivement scandaleuse de ces deux êtres bien plus complexes que la somme de leurs frasques libertines, il donne un ton trop sage à cette correspondance fictive, dont les auteurs, quasi dépouillés de leurs singularités,

apparaissent comme des individus plutôt ternes. Le lecteur est dès lors en droit de se demander ce qui a dicté le choix de ces protagonistes, puisque leurs inquiétudes et les rumeurs qu'ils rapportent pourraient être issues de la plume de nombre de leurs contemporains lettrés, si ce n'était de quelques clins d'œil à leur passé libertin respectif.

Les deux épistoliers exposent longuement des faits historiques du siècle des Lumières qui sont non seulement familiers pour le lecteur, mais qui auraient également été bien connus de leur correspondant : l'Affaire du collier, les contacts entre Voltaire et Catherine II de Russie, etc. Il est étonnant de voir deux hommes si obsédés d'eux-mêmes et passionnés de l'insolite cantonner essentiellement leurs propos à la chose publique. Certes, sous la Révolution, le politique fait irruption dans les vies individuelles et bouleverse les existences. Mais dans les correspondances et les journaux personnels de l'époque, si les grands événements du jour sont bien présents, ils sont souvent entremêlés avec les menus détails de la vie quotidienne. Car le tournant des Lumières est aussi le moment où les écrits du for privé prennent une importance considérable et occupent à leur tour des formes auparavant considérées comme publiques, l'épistolaire au premier chef. C'est aussi l'époque où l'on se fascine pour la « petite histoire », les faits obscurs qui ont pu avoir une incidence inattendue sur celle avec un grand H. Nos deux épistoliers, eux, s'écartent rarement des titres de l'actualité, comme si celle-ci oblitérait la quasi-totalité de leurs préoccupations intérieures, alors même qu'on sait qu'à cette époque, les deux étaient occupés à l'écriture de leurs œuvres autobiographiques respectives, évoquant un passé lointain et des péripéties bien personnelles.

UNE FORME ET UNE LANGUE TROP SAGES

Les lettres qu'échangent les personnages sont presque toutes écrites selon le même modèle : la formulation, en quelques phrases, d'une inquiétude quant au silence du correspondant et d'une crainte liée à la bonne réception du pli, puis – et c'est ce qui occupe l'essentiel du propos – la narration des derniers événements de l'heure : déclarations à l'Assemblée nationale, dernières victimes de la guillotine... Le tout est légèrement parsemé de citations lettrées et de l'évocation de souvenirs, bien souvent d'événements connus du public, et se clôt sur l'expression d'une appréhension devant l'avenir et sur des protestations d'amitié. Bien entendu, la forme épistolaire était fortement codée sous l'Ancien Régime, mais il demeure décevant de voir ces deux iconoclastes aux plumes impertinentes et irrévérencieuses reproduire sagement les conventions du genre épistolaire, eux qui ont subverti l'écriture de soi et repoussé les limites de la confession de l'intime, en réaction à Rousseau notamment, se livrant dans leurs écrits d'une manière qui était jusque-là presque impensable, voire obscène. Pour des personnages de cette trempe, portés sur la fantaisie et la transgression, cette correspondance rêvée est étonnamment convenue.

Sur le plan de la langue, on assiste également à une certaine édulcoration. On reconnaît par moments la syntaxe italianisante de Casanova, mais son « accent » est somme toute très timide. Ceci a le mérite de ne pas verser dans la caricature, mais a aussi pour effet d'uniformiser les voix des deux épistoliers. Si leurs plumes sont bien teintées d'une affectation propre à l'Ancien Régime, un effort ne semble pas avoir été fait pour distinguer leurs styles, et il n'y a donc pas réellement d'alternance de ton dans les lettres échangées. Un léger appareil de notes laisse transparaître un « je » qui « corrige » parfois chez Casanova de petites erreurs de grammaire (« *chérís [je corrige]*. *Casanova ne fait pas, le plus souvent, l'accord du participe* »). Ce « je » n'est pas nommé ailleurs, car le livre est dénué d'introduction, mais ces incursions peuvent être interprétées comme une reprise discrète du topos du « manuscrit trouvé », commun dans les avant-propos de romans du XVIII^e siècle. Ce « je » serait donc un « éditeur fantôme » qui donnerait à lire la correspondance au lecteur contemporain, ce qui ajoute une subtile touche de ludisme à un texte au ton autrement scolaire.

LE CHOIX DE CES
DEUX PROTAGONISTES
À LA FOIS RÉELS ET
LÉGENDAIRES POUR
RACONTER UNE
HISTOIRE PUBLIQUE,
CELLE DE L'EUROPE
DU TOURNANT DES
LUMIÈRES, FAIT DE CE
LIVRE UN TEXTE TISSÉ
DE RÉFÉRENTS, MAIS
DONT LE RÉSULTAT
LAISSE PEU DE PLACE
À L'IMAGINAIRE.

EXOFICTION : LE PASSÉ À L'ÉPREUVE DE LA LITTÉRATURE

Depuis quelques années, la rentrée littéraire française donne systématiquement à lire une nouvelle cuvée de fictions biographiques, à un point tel qu'on parle désormais, dans les grands quotidiens culturels comme chez les chercheurs en littérature contemporaine, d'une véritable vague de ce qu'on a appelé l'exofiction. Pour certains, comme Pierre Assouline, il s'agit d'une marque de paresse de la part des écrivains et des lecteurs, et d'une stratégie de vente pour les éditeurs. Selon Alexandre Gefen, cela témoignerait plutôt d'un désir de « réparer le monde » en revenant sur des événements traumatiques de l'histoire. La Révolution française n'est pas en reste devant cette vogue du récit historique : nombre de fictions contemporaines explorent cette période trouble. Pensons par exemple aux *Adieux à la reine* de Chantal Thomas (les premiers jours de la Révolution narrés par une lectrice de Marie-Antoinette), aux *Onze* de Pierre Michon (sur une toile fictive mettant en scène les membres du Comité de salut public, sous la Terreur) et au *14 juillet* d'Éric Vuillard, qui raconte la prise de la Bastille du point de vue de la foule, faisant de son récit le terrain d'une réflexion sur le rôle de l'archive dans l'histoire des mouvements populaires. Tout en accordant une place essentielle à la documentation historique, Vuillard s'en détache au moment de l'écriture pour créer un discours que seule la littérature peut tenir sur le passé. C'est ce regard critique sur les sources et cette part d'invention proprement littéraire qui semblent faire défaut au livre de Chantal Talagrand.

Le post-scriptum qui clôt le texte énumère les nombreuses sources qui ont servi à sa rédaction, à la manière d'un ouvrage historiographique, et se termine sur cette phrase : « *Tout le reste n'est qu'écriture.* » Or la recherche de l'effet de réel et l'ostentation de la documentation érudite l'emporte ici sur l'élan de la fiction. On aurait souhaité davantage de ce « reste » où réside l'éclairage singulier que peut apporter la littérature au déroulement de l'histoire. Si, contrairement à l'historien, l'écrivain qui s'intéresse au passé historique doit chercher à dire ce qui n'a pas encore été dit, l'auteur semble n'avoir pas su se défaire de la multitude de discours qui l'ont précédée. Judith Lyon-Caen, dans une discussion diffusée sur France Culture, rappelle que le talent de l'auteur de fictions historiques se trouve dans sa capacité à remplir les espaces entre les « nœuds d'histoire » de « plages de vraisemblable ». Il semble que cette correspondance imaginaire soit surtout tissée de ces « nœuds », qui étouffent l'espace nécessaire au déploiement de la fiction.

CLAIRE MOEDER

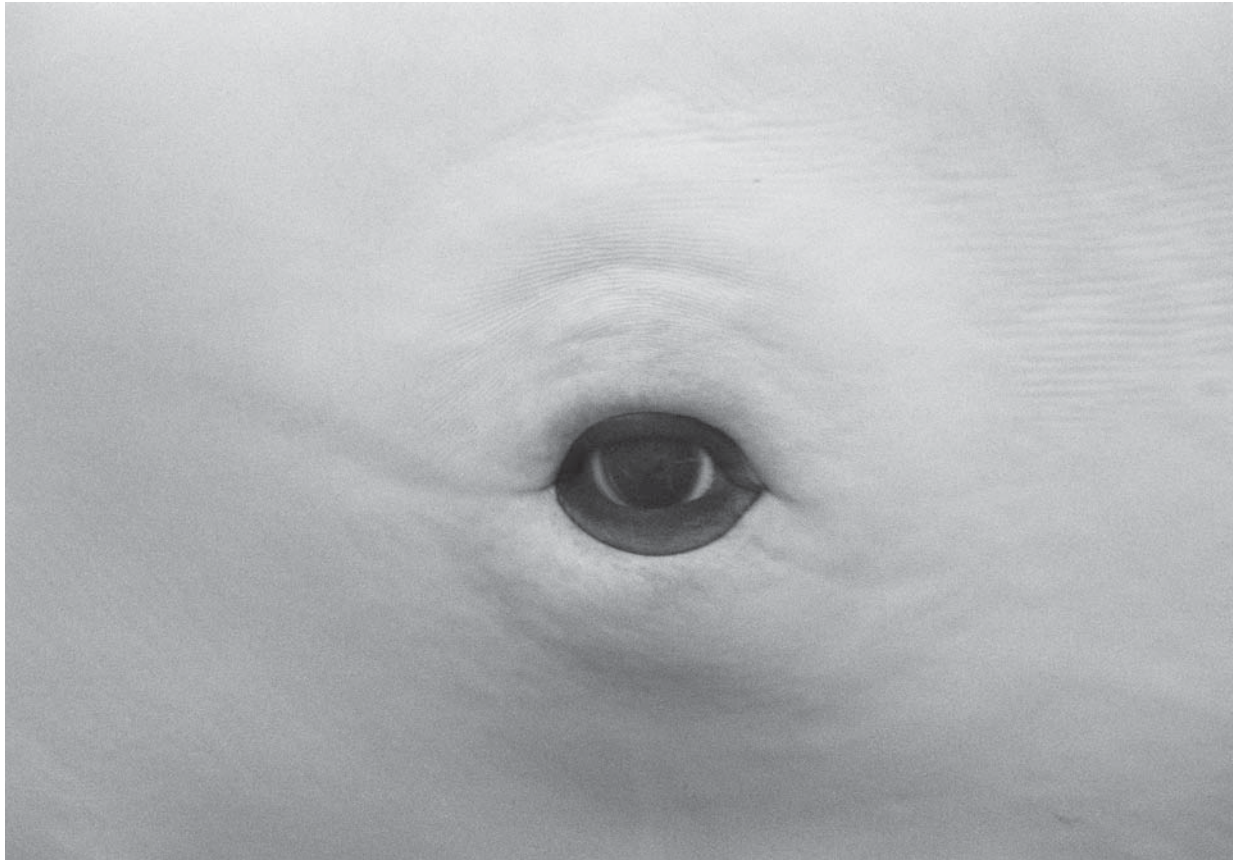
MARYSE GOUDREAU

LE VENTRE DE LA BALEINE

**L'atelier comme une chambre à soi
devenu ventre de baleine, par deux fois.**

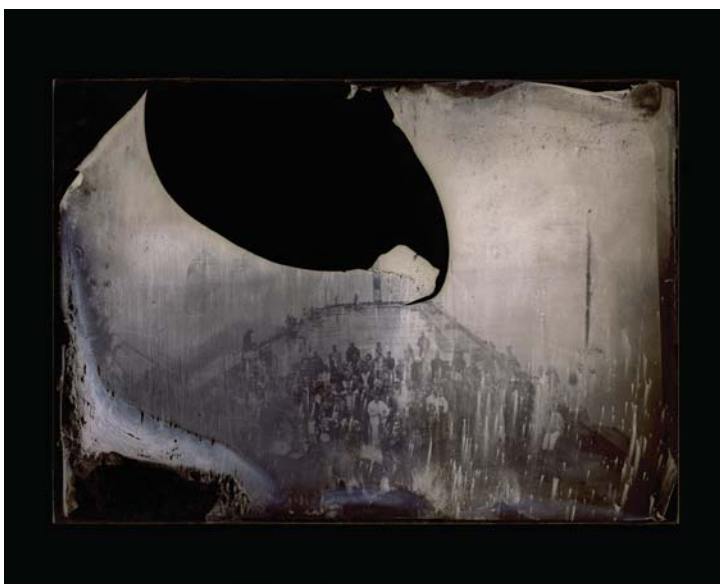
PROLOGUE

Je suis entrée dans l'atelier de Maryse Goudreau comme on entre dans le ventre de la baleine. Entre ses murs, des quais, un tank, des abeilles, des pots de miel, des os, des mots, des images de bélugas en fragile survie. J'y ai rencontré une de ces figures, puis deux, puis une autre encore. J'ai été avalée à mon tour dans le ventre de la baleine. C'est là le lieu de fiction vécue qu'a construit l'artiste, c'est d'ici que j'ai choisi d'extraire plusieurs de ces gestes cruciaux qu'elle fait grandir, avec vigilance, une image, une action, une œuvre après l'autre depuis 2010.



RECUEILLIR LES HISTOIRES AU PASSÉ ET AU PRÉSENT

De 2010 à 2013, Maryse Goudreau part à la recherche de l'histoire des quais abandonnés de la Gaspésie. Cette démarche, entreprise au cœur de sa région d'origine, pose les prémices d'une intervention artistique incarnée, là où le territoire révèle ses cicatrices, ses abandons. Au bout d'un quai, le récit vivant s'effrite, se délite et disparaît immanquablement. L'artiste transforme alors les langues de béton avançant dans le fleuve Saint-Laurent et la Baie-des-Chaleurs en lieux de rassemblement temporaires : elle les réhabilite l'une après l'autre avec la collaboration des Gaspésiens, le temps d'une prise de vue au collodion humide. En se saisissant d'une technique photographique issue d'un temps révolu, l'artiste opère une stratégie où passé, présent, voire futur se rencontrent en un anachronisme soulevant les épaisseurs de l'histoire laissées invisibles. Chacun de ces événements peut ainsi servir de catalyseur à de nouvelles narrations, issues d'une posture engagée : *« En évoquant le passé pour aborder des problématiques reliées au présent, je positionne la mémoire comme une arme. »*



De même, deux ans plus tard, l'artiste part en quête de l'histoire inconnue d'un « tank », une chenillette au blindage léger utilisée pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'elle trouve enterrée sur le terrain partagé avec ses voisins. De cette quête historique, elle fait un récit au présent. Voisins, concitoyens, enfants, visiteurs, militaires, historiens, musiciennes, sont invités à venir sortir le tank de terre. Ce geste, performatif, ne pouvait être opéré qu'une seule fois. Il est ainsi fondateur d'un festival proposant de se réunir et de collaborer à cette archéologie de l'instant : en septembre 2015, le *Festival du tank d'Escuminac – première et dernière édition* a réuni plus de 200 personnes.

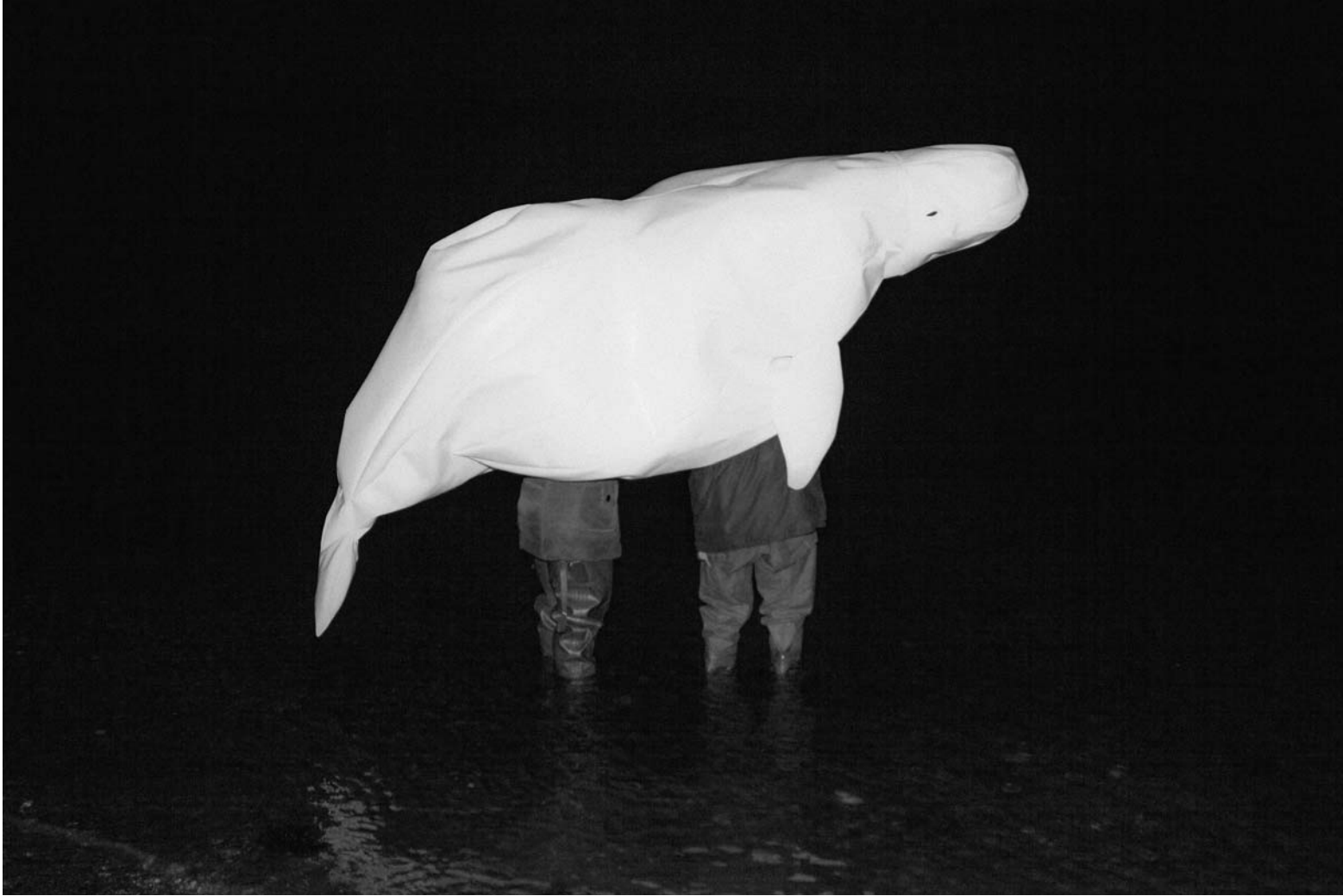
Maryse Goudreau compose actuellement une *Histoire sociale du béluga*, qui est devenue le cœur de son œuvre. Elle collige des récits, des témoignages oraux, des artefacts et des documents visuels, manœuvre des images photographiques et des vidéos ou, plus récemment encore, des sons. Du genre documentaire, elle revendique son attachement à la recherche au long cours, marquée par une collecte d'éléments divers et un travail de terrain. Sa quête est résolument mouvante. À l'instar de l'essai vidéographique *Mise au monde* (2017), ses œuvres poursuivent les grands écarts géographiques qu'elle opère sur terre, sur mer et, plus récemment, qu'elle tourne vers l'espace. Le triptyque vidéo *Constellation du béluga* (2019) trace ainsi une ligne entre l'histoire du béluga et celle de la conquête spatiale. Sa quête est également transversale, suivant une coupe dans les couches sédimentaires de l'histoire qu'elle peut manipuler jusqu'à en effacer les repères chronologiques. Maryse Goudreau se met à l'écoute du territoire, de ceux qui l'habitent et des couches temporelles qui le tapissent. Officielles, ces histoires s'extraient des discours de l'Assemblée législative du Québec évoquant le sort réservé au béluga au Québec, massacré, chassé et fragilisé depuis 1929. Intimes, elles s'extirpent des rencontres nordiques avec les cultures autochtones, de la cabine d'un camionneur russe contant l'échappée belle d'un béluga dans la Mer Noire, des pièces de maisons des Îles de la Madeleine comme des trésors domestiques, ou encore, elles habitent les fonds marins et les aquariums contemporains, captées (alors) à l'aide d'un hydrophone ou d'un appareil photographique. Maryse Goudreau les intègre à une « œuvre-archive », tout en refusant de les ranger docilement dans des tiroirs encyclopédiques : elles sont avant tout collectées pour ranimer des images mémorielles et survivantes et permettront de raviver les coins ombrageux de l'histoire collective.

ACTIVER POUR FABULER

Ces récits n'auront pas non plus de fin, semble nous promettre l'artiste qui les assemble en un geste assidu et vivant. Sa quête artistique est celle de la recherche d'une « mémoire du monde » qui serait contenue dans les os de baleine : « *Les petits os vestigiaux de leur jambes non fixés au squelette sont aussi appelés innommés et ils sont l'archive ultime de la mémoire du monde. J'ai accédé à cette existence biologique du béluga comme à un lien mémoriel à recréer.* »

Si l'archive est infinie, circulaire et non linéaire, le faire-archive n'est pas non plus destiné à la conservation : l'artiste rappelle l'importance d'user, d'activer et de ne pas s'attacher à la pérennité des œuvres. Le mouvement de remémoration est ainsi solidement lié à un geste archivistique ambivalent, puisqu'il contient également sa part de destruction. Avec ce geste s'opère la transformation de l'objet en sujet. Ainsi en est-il d'une dorsale de béluga faite en marbre, d'un tank, d'un quai : combinés à un verbe d'action – se rassembler, mimer, déterrer, caresser, écouter... –, ils deviennent des personnages à part entière.

Ressurgissant de l'archive, chaque objet s'invite dans le temps présent, celui de l'action, mais aussi dans l'imaginaire de chacun, qu'il soit participant ou témoin. Ceux-ci deviennent ainsi partie prenante de l'œuvre et apportent leur propre récit, que l'artiste intègre spontanément sur plusieurs de ces projets, notamment participatifs. Recueillir l'histoire, c'est aussi la mobiliser, la rendre mobile pour l'investir d'une quête nouvelle qui s'élargit au collectif. Ceux qui (re)jouent l'histoire activent sa possible mise en fiction au cœur de l'œuvre. De l'appartenance au théâtre d'action, Maryse Goudreau garde le potentiel subversif et inclusif de l'action collective attribuée à des spectateurs. Avec le *Festival du tank*, les gestes de mise au jour de la machinerie rouée du tank, la récolte archéologique de ses artefacts ont été captés par l'œil de plusieurs caméras et un appareil argentique pour mémoriser une série d'actions participatives. Ensemble, ces dernières tissent la trame d'un collectif créé dans l'instant qui prend la parole et se met en scène, à l'image des personnages du cinéma documentaire de Pierre Perrault, qui inspira Maryse Goudreau. Il est invité à « fabuler », à inventer une suite du monde. Et suite il y a, le récit ne s'arrête pas là. Le festival visait la reconversion future du tank – et la transformation de sa charge militaire, oppressive – vers un champ des possibles qui serait littéralement butiné pour que les abeilles produisent désormais du miel : « *Il s'agissait de servir le symbole de l'occupation des terres par l'agriculture et de commémorer un territoire qui a vu trop de fermiers quitter les riches terres agricoles de la région.* »





Le tank se fait refuge pour accueillir des ruches et contenir le nectar, nommé « miel de tank ». Il s'habille d'interventions artistiques adoucissant sa carcasse métallique : peinture sur bois des chenillettes par l'artiste David Lafrance, couverture en torchis par Christopher Varady-Szabo. Le véhicule-œuvre trône, mais n'est plus esseulé, on lui intègre des abeilles (dont les sons sont captés par l'artiste Lindsay Dobbin) et des costumes d'apiculteurs conçus par Anne-Marie Ouellet, puis on lui jumelle une architecture étrange, sphérique et spatiale : une miellerie faite de torchis, de bois et de verre conçue par l'architecte Magali Dal Cin. Maryse Goudreau œuvre ainsi selon un mouvement combinatoire entre archives et actions, collecte et création, où chacun peut être « *pris en flagrant délit de légender* » (Deleuze).

EXPOSER ET S'EXPOSER À LA FRAGILITÉ

« *Le projet s'est poursuivi, le miel s'est écoulé doucement* ». Ultiment, le tank disparaît, les quais se vident à nouveau, chaque projet de création contenant sa part de destruction : « *cela ne me dérange pas de démanteler mes projets, comme la miellerie par exemple.* » Accueillir l'histoire avec son potentiel de fiction chez soi, que cela soit dans son atelier, sur sa terre ou entre ses bras, c'est la rendre malléable et manœuvrable. Ce geste ambivalent peut être aussi doucement iconoclaste, puisque « *toucher, c'est toujours briser un peu* », tel que le rend visible la performance participative *Rejouer le son d'une pouponnière de béluga* (2018). Maryse Goudreau active ce paradoxe de l'agir : tout geste se présente comme un geste d'usure qui risque de briser. *L'histoire sociale du béluga* est profondément friable, poreuse. Les images fugaces de bélugas peuvent s'échapper à tout instant du livre d'artiste dans lequel elles ne seront qu'insérées, les os s'effritent sous le passage de doigts, une sculpture de dorsale, placée entre les bras berçants de visiteurs, se patine au contact de leurs caresses. Dans le contact entre la main de l'homme et le béluga, se retrouve la tension inhérente au rapport anthropocentrique que l'humain entretient avec le monde naturel, que l'artiste rend littéralement palpable : « *au fil des manipulations, cette œuvre vivante effritera le marbre, la dorsale s'usera. Soyez généreux et soyez doux.* »

Maryse Goudreau joue de la fragilité des os comme de la précarité de la vie : présents depuis le début de son œuvre, elle les place comme des indices de mémoire échouée, déterrée ou encore rappelée à la vie, pour dessiner le squelette métaphorique de l'histoire du béluga. Avec eux peut surgir une vision cyclique du monde, passant de la naissance à la mort et circulant de l'une à l'autre pour tracer un récit vivant. À l'été 2019, l'artiste se rendra au Svalbard pour concevoir un nouveau volet de son *Histoire sociale du béluga*. Là où les os du cimetière étaient pris à même les glaces anciennes, ils réapparaissent aujourd'hui avec le réchauffement climatique affectant le pergélisol. L'artiste ira à la rencontre de ce lieu où se combinent toute la précarité et la mémoire du monde, rendues visibles à notre œil nu, rendues désormais accessibles à une nouvelle fabulation.

- P-59 LA PERMISSION
2016
Photographie
- P-60 MANIFESTATION POUR
LA MÉMOIRE DES QUAIS
(NEW RICHMOND NO. 2)
2011
Photographie au collodion humide
- P-62 POUR CEUX QUI NE
LES VOIENT PAS
2015
Photographie
- P-63 OS (À AL ET RD)
2016
Photographie
- P-65 REJOUER LA POUPONNIÈRE (5145)
2018
Performance participative au
Symposium international d'art
contemporain de Baie-Saint-Paul.
- P-66 TANK
2015
Photographie couleur infrarouge
- P-67 FOUILLE ARCHÉOLOGIQUE (1)
2015
Photographie couleur infrarouge
- P-68 TANKONAUTE (MATHILDE)
2018
Cyanotype
- P-69 CONVERSATIONS
2012
Photomontage

Avec l'aimable permission
de Maryse Goudreau archives



ÉPILOGUE

À plusieurs reprises, je suis entrée dans la fabulation. J'ai vu l'artiste sortir un tank de terre, partir à la recherche d'os de baleine gardés dans les maisonnées, faire traverser le fleuve à un béluga de marbre, filmer son père, faire entrer des corps d'hommes dans des costumes de cétaqués, d'oiseaux et d'apiculteurs, récolter du miel, construire une ruche, préparer ses bottes d'hiver pour le Nord en juillet. Entre ces gestes observés, écoutés ou vécus, je suis devenue l'un de ces personnages réels qui, intégrant une œuvre en cours, se met lui-même à réinventer l'histoire. Maryse Goudreau m'aura peut-être faite entrer dans le ventre de la baleine, m'invitant à me trouver à mon tour en «*flagrant délit de légender*» (Deleuze).







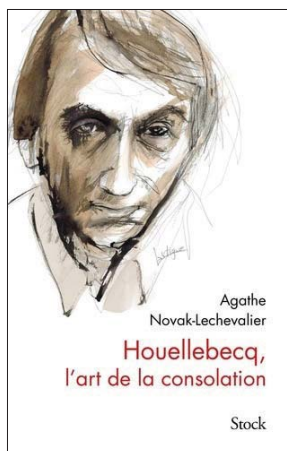


LOT DE CONSOLATION

HOUELLEBECQ, L'ART DE LA CONSOLATION

AGATHE NOVAK-
LECHEVALIER

Stock, 2018, 304 p.



Publié après le *Cahier de l'Herne*, qu'elle avait dirigé, et peu avant la sortie de *Sérotonine*, l'essai que consacre Agathe Novak-Lechevalier à l'œuvre romanesque et poétique de Michel Houellebecq a le grand mérite de proposer un théorème de lecture qui peut se formuler comme suit. Si l'auteur et le narrateur ne sont confondus ni entre eux, ni avec les personnages, s'il est préalablement fait litière des verdicts hostiles ou intéressés, si les essais et les entretiens ne sont pas utilisés pour nuire aux fictions, si la lecture médiatique (« polémique et sensationnaliste ») est écartée au profit d'une attention soutenue aux textes, alors l'œuvre romanesque et poétique de Houellebecq apparaîtra comme singulière en raison de sa capacité à « rendre raison du monde contemporain » et à profiler une solution pour « résister » aux avanies sociales, à la déliquescence axiologique et à l'anomie qui constituent, au propre comme au figuré, le fonds de commerce de la société actuelle.

LA MIÈVRERIE, STADE ULTIME DE LA SUBVERSION

Un théorème, c'est bien joli, mais il faut le démontrer, ce qui en l'occurrence n'est pas simple. Tout part d'une lecture de proximité étendue à l'œuvre entière. Au principe de cette dernière, Novak-Lechevalier observe une souffrance sourde, présente avec constance depuis les premiers écrits et le *coming out* majeur que fut *Extension du domaine de la lutte*. Cette douleur, qui remonte à l'enfance et prend ensuite des formes multiples, ne cesse d'habiter les textes, dont chacun rapporte une expérience vécue par un narrateur (romans) ou un locuteur (poèmes) moins en butte aux aléas de la vie alentour, marquée par la violence et le délitement du tissu social, que plongé malgré lui au beau milieu d'elle. Le caractère expérimental n'est pas sans dette envers Lovecraft. Quant à l'influence de Schopenhauer, joué ici contre Nietzsche, elle est déterminante dans cette thématization insistante d'une fatalité de la souffrance, déployée à l'échelle universelle et produite par deux systèmes qui se mirent l'un dans l'autre : l'économique et le sexuel. Face à cela, chacun est seul. Une telle dissonance entre la personne et son environnement est au fondement de la modernité, ainsi que le montra Hugo Friedrich dans un essai devenu classique (*Structure de la poésie moderne*, 1956). Mais l'*homo modernus* avait des possibilités de combat, de révolte, de repli. Il entretenait des projets, des rêves de changement. Un cœur atteint, mais néanmoins innombrable, s'abritait sous sa solitude, tant et si bien qu'il s'opposait vaille que vaille au « désenchantement du monde » (Weber), du moins le croyait-il. Tout l'œuvre de Houellebecq affirme que tel n'est plus le cas, que cette négation dialectique du désastre n'a été que

mensonges, mascarades, illusions. Règne désormais une « désolation » qui se distingue radicalement de la modernité en cela qu'elle est totale, hégémonique, et qu'elle s'accélère sans trêve.

Ladite désolation s'origine dans quatre sources : l'effondrement de la religion comme élément de régulation morale et sociale, d'où procède une disparition plus diffuse de toute valeur transcendante susceptible de donner sens à l'existence ou d'engendrer un projet social fédérateur ; les idéologies progressistes, du marxisme jusqu'aux actuelles « théories écologistes », accusées de tromperie et de dissimuler leur volonté de puissance ; l'économie de marché (ou « société de marché » dans les termes du romancier) et le capitalisme libéral, car ils transforment les gens en de purs consommateurs et produisent une atomisation du corps social qui conduit à l'individualisme absolu et à la lutte de tous contre tous ; enfin le langage lui-même, parce qu'il est gangrené par une instrumentalisation galopante, ce qui implique une défiance constante à son égard sous peine de servir n'importe quels intérêts. Perte de transcendance, perte des « grandes espérances », perte des solidarités privées et communautaires, perte de toute communication authentique : se reconnaissent dans ce tableau les bases gnoséologiques de la postmodernité, lesquelles sont réunies, transposées et articulées les unes aux autres dans les fictions de manière concrète et radicale.

Novak-Lechevalier prend acte de ce paysage accablant, mais elle soutient que l'écriture houellebecquienne dépose en sa matière même des germes de « consolation » qui permettent de contrer la « déliaison¹ » générale et de rebâtir du lien entre les êtres humains, pour peu que le lecteur veuille bien tenir compte autant de la paille des mots que du grain des choses². La consolation offerte se distingue cependant de formes antérieures de consolation. Elle n'est ni la consolation stoïque, qui consistait à fortifier l'âme pour qu'elle soit capable d'endurer la souffrance au moyen d'une philosophie et d'une rhétorique conçues comme de véritables actions, ni la consolation chrétienne, laquelle logeait dans un acte de foi enté sur la garantie d'une future vie éternelle. En lieu et place de ces consolations défuntes, la société contemporaine ne procure que des succédanés lamentables, au nombre desquels figure en première place la consommation, suivie à plusieurs encablures par la psychanalyse (honnée), le New Age (moqué), l'immortalité par le clonage (jobardisée) et la communication technologique (douxment ironisée). Prenant appui sur un essai de Michaël Fœssel³, Novak-Lechevalier en arrive à poser qu'« une seule consolation subsiste [chez Houellebecq] : la littérature », et plus particulièrement la poésie, seule capable d'affronter ce vide moral et affectif « effrayant » et « invincible », ce « monstre [qui] est parmi nous, tapi dans la réalité elle-même ».

Dans la logique de son étude, la critique reporte sur le roman les observations qu'elle tire de sa lecture des poèmes. Ces derniers, la chose est bien connue, adoptent des formes poétiques (le sonnet), une métrique (l'alexandrin) et des traits de versification (la rime) anciens. Il s'agit là de la manifestation d'une obsession, celle de la structure, laquelle est le premier germe consolatoire, puisqu'elle jure ostensiblement avec le chaos civilisationnel prédécrit. Les romans font de même en mettant au point une narration très sophistiquée sur le plan structural. D'autres éléments entrouvrant les portes de la consolation sont repérés dans le même esprit. Le désir d'analyser et de cartographier la vie sociale, ainsi que l'incorporation du cognitif et de « théories » quelconques en sont deux, car ils ont le mérite d'introduire de l'ordre là où il n'y en a plus et le pouvoir de mettre à distance la dévastation

1

D'obédience psychanalytique, le terme est ici repris dans un sens particulier. Il désigne l'effritement ou la disparition de l'ensemble des liens linguistiques, culturels, moraux, institutionnels, sociologiques et politiques qui permettaient naguère de produire chez le citoyen un sentiment de compréhension du monde et de l'aventure humaine.

2

La paille et le grain est le titre d'un essai de François Mitterrand, mais l'expression originale, que je déforme légèrement ici, est de Leibniz.

3

Le temps de la consolation, paru au Seuil en 2015. Refusant la tentation d'un retour à des formes anciennes de consolation, Fœssel rapproche celle-ci de l'empathie et cherche à penser ce que pourrait être le sens de la vie aujourd'hui. Germaine de Staël aurait aussi pu être citée, elle qui essaya dans sa pensée de la consolation de conjuguer stoïcisme, raison moderne, affirmation de la femme de lettres et engagement politique.

globale. À cela s'ajoute la présence de passages humoristiques, puisque l'humour est la politesse du désespoir. Mais c'est du côté de la poésie que la consolation atteint son acmé. Aux entours de vers délivrant goutte à goutte des constats désolants sont disséminées des capsules de sentimentalisme et de pathos curieuses dans la mesure où elles sont d'un lyrisme si asséché qu'il confine à la plus mièvre des mièvreries. Outre le soin apporté à la musicalité de la langue et aux descriptions de la mer et de paysages apaisés, particulièrement développées dans les *explicit* des romans, Novak-Lechevalier met également en évidence le travail rythmique des poèmes et ses répercussions dans la prose romanesque, où nombre de séquences phrasées et d'incises adoptent les douze temps propres à « la vieillesse d'Alexandre » (Roubaud). Par ce travail scriptural, l'écriture houellebecquienne établit un contact compassionnel avec son lecteur. Elle crée du coup avec lui un lien sur la base d'une consolation partagée, lequel lien est l'avatar d'une religion (de *religare*, relier) inspirée par la connaissance et annoncée par la pragmatique de la poésie.

FORCES ET FAIBLESSES

Houellebecq, l'art de la consolation repose, je viens d'essayer de le montrer, sur des hypothèses fortes, dont la vérification se soutient d'une lecture qui ne manque ni de talent, ni d'imagination, ni d'audace. Elle n'en prête pas moins à la discussion et suscite en moi quelques regrets. J'en donnerai deux.

J'aurais en premier lieu préféré que l'essai soit concentré directement et librement sur la poésie elle-même, puisque la thèse principale est qu'elle est « *toujours [...] au cœur de l'œuvre* », qu'elle « *constitue le seul recours possible à la désolation* », qu'elle « *offre, en somme, l'ultime consolation* ». Or, ce n'est que dans le troisième tiers de l'essai qu'elle devient vraiment l'objet central de la lecture. S'il en est ainsi, c'est parce que Novak-Lechevalier prend énormément de pages pour mettre en joue, contredire ou relativiser des jugements sévères sur Houellebecq et/ou son œuvre. Sont tour à tour évoqués MH « déprimiste », MH « professeur de désespoir » (Nancy Huston), MH cynique, MH « néo-réac », MH « misogynne », MH « vendu » (autrement dit : cupide), MH « nihiliste », MH « prophète de malheur », MH dénué de style, MH et son « mépris fondamental du lecteur » (Angot), etc. Il aurait été plus efficient et davantage héroïque de saborder cette longue partie et d'examiner immédiatement, de manière forcenée, les textes, et rien que les textes (en tenant compte néanmoins de leurs connexions avec des langages, des discours, des intertextes, des représentations), et cela d'autant plus que, chemin faisant, la réfutation conduit la prose de l'essai à entrer en contradiction avec elle-même. En effet, pour répondre à ces anathèmes, l'essayiste cite régulièrement des propos tenus par l'auteur ou des passages de ses essais, ce qui n'est pas la meilleure défense et ce qui avait été exclu dans les intentions de départ. Il advient aussi parfois que la contre-attaque soit fort discutable. L'accusation de misogynie en offre un bon exemple. Pour la contrecarrer, c'est un passage des *Particules élémentaires* qui est cité. Le narrateur y célèbre ces femmes qui, par le

passé, « *n'envisageaient en réalité d'autre manière de vivre que de donner leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour* ». C'est un peu court. D'une part, ces femmes y étaient socialement contraintes, d'autre part, les épanchements sur l'altruisme glorieux des grands-mères et arrière-grands-mères font bel et bien partie du kit portatif du petit machiste ordinaire.

Mon second regret pointe une sorte de manque de culot, lequel détonne dans l'interprétation globale qui, elle, ne manque pas de hardiesse. Cette relative timidité est perceptible dans trois traits. Premièrement, dans la récurrence du verbe « sembler ». Il revient tant et tant, souvent en tournure impersonnelle (« il semble »), que le lecteur peut y percevoir une manière d'hésitation. Il aurait été mieux d'assumer franchement, radicalement le commentaire. Deuxièmement, dans l'usage répété d'adjectifs laudatifs qui ont l'effet inverse à celui qui est désiré : « *Sublime abstraction du paysage* », « *descriptions [...] éblouissantes* », « *magnifique évocation* ». Troisièmement, dans la façon de convoquer, le plus souvent par la préposition « Selon », des philosophes ou des écrivains qui ont eu une incidence sur les textes et qui, introduits en amont, servent de caution esthétique ou morale. Sur ce dernier plan, il aurait idéalement fallu évaluer l'effet réel de ces convocations. Le recours à Auguste Comte est à cet égard exemplaire. À trois reprises, Novak-Lechevalier signale son importance, sur ce mode : « *Ce dont il [Houellebecq] est persuadé, avec Auguste Comte, c'est que la religion est la seule manière d'entretenir le lien social — et que sans religion, la société s'écroule* ». En rester là est délicat. En effet, la « Politique positive » du *lider maximo* du positivisme propose une société de type culturel dirigée par un clergé positiviste, arc-boutée sur un régime conservateur et dictatorial : plus de parlement, plus de liberté d'expression, censure des spectacles, refus de tout droit autre que celui de mater pour les femmes au foyer, réduction de toutes les bibliothèques à 150 livres choisis par le Grand Prêtre (Comte lui-même), etc. Un programme charmant. De quelle nature est la convocation de cette « révolution conservatrice » ? Ludique ? Sinistre ?

Sur un autre terrain, mais tout en restant dans l'horizon de lecture ouvert par l'essai ici considéré, ne faudrait-il pas aussi questionner le sens que peut avoir l'habituel régiment de *petites vites* et de *bitcheries* dont chaque livrée d'écriture houellebecquienne est coutumière ? Le pacte compassionnel avec le lecteur suppose-t-il un accord signé par ce dernier au sujet, par exemple, de la préférence accordée aux palestiniennes dans les partouzes (*La possibilité d'une île*) ? Ces roseries sont-elles vraiment gratuites ? Adepte de deux tons, « *le brutal et l'insidieux* », la narration ne collabore-t-elle pas dans de tels cas avec la « désolation » ? Pratiquerait-elle une « déliaison » sélective ? Pour le savoir, il faudra encore et encore retourner aux textes, et analyser davantage tant le sort qu'ils réservent à leurs alluvions que la mise en place d'un énonciateur qui a tout d'un beauf lettré. Mais cette continuation de l'examen ne pourra dorénavant se faire sans réfléchir à cette possibilité de consolation dégagée avec une grande générosité herméneutique par Agathe Novak-Lechevalier.

VISER L'ENNEMI INTÉRIEUR

Depuis cinq décennies, Pierre Guyotat force la redéfinition perpétuelle du rapport que l'on entretient à la littérature. Si son œuvre est réputée illisible, encore faut-il se donner la peine de comprendre cette difficulté de la langue sur laquelle l'écrivain s'est beaucoup exprimé, et ce, bien lisiblement. On se souviendra qu'à la triple censure d'État imposée en 1970 pour *Éden, Éden, Éden* (interdiction de vente aux moins de dix-huit ans, de publicité et de promotion sur tout le territoire français), Guyotat avait répliqué, dès 1972, avec *Littérature interdite*, qui fut l'occasion d'une première mise au point. Depuis, un double mouvement traverse et meut la production guyotienne : l'écriture poétique est complémentée de nombreuses interventions à valeur explicative qui permettent à l'écrivain de consolider une défense de sa position et une illustration de la valeur de ses textes. Cette pratique a eu pour conséquence, à travers les décennies, de nourrir et, dans une certaine mesure, de corriger la réception de l'œuvre. C'est dans cette double avancée – poétique et documentaire, littéraire et historique – que se comprend sans doute le mieux, aujourd'hui, cette œuvre puissante et dérangeante de complexité, dont les ambitions déçues répondent du sens de l'histoire. C'est en tout cas la lecture que propose Julien Lefort-Favreau dans son essai *Pierre Guyotat politique*. Rare publication crochetée au domaine des études littéraires à paraître chez l'éditeur montréalais Lux, on ne s'étonnera pas du regard qu'y déploie son auteur, largement nourri par les sciences humaines et sociales, l'histoire et la sociologie au premier chef. Mais ce regard est idoine, car l'œuvre à l'étude le prescrit. En effet, en exceptant la psychanalyse, la grille de lecture qui s'impose pour aborder la production guyotienne est résolument politique.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Lors d'un entretien réalisé avec Philippe du Vignal en 1973, Guyotat expliquait : « *Ce qui est politique, c'est d'avoir refusé une bonne fois pour toutes, du moins dans cette phase politique actuelle, le "nous" du militantisme et d'avoir adopté le "je" (et le "je" que j'utilise indique non seulement le spasme mais le fantasme de l'auto-enculage).* » Au désarroi interprétatif que pourrait causer ce commentaire à la fois historiquement situé et très subjectivement teinté – sélectionné ici au titre de représentant de l'auto-explication caractéristique de la posture guyotienne – Lefort-Favreau oppose une lecture habile qui, sans mettre de côté la dimension personnelle (et obsessionnelle) du rapport de l'écrivain à sa pratique d'écriture, tâche de concilier la posture revendiquée et la productivité du texte en les remplaçant toutes

PIERRE GUYOTAT
POLITIQUE :
MESURER LA
VIE À L'AUNE
DE L'HISTOIRE

JULIEN LEFORT-FAVREAU
Lux, coll. « Humanités », 2018
296 p.



deux dans leur contexte historique et politique. Ayant choisi pour point d'entrée dans l'œuvre la trilogie autobiographique récente formée de *Coma* (2006), *Formation* (2007) et *Arrière-fond* (2010)¹, l'analyse ne s'y limite cependant pas. À l'instar de la trilogie à l'étude, qui entend restituer, au prisme d'une mémoire transpersonnelle traumatique, une part de la grande histoire du xx^e siècle, et avec elle celle de l'écrivain lui-même, Lefort-Favreau convoque l'œuvre dans sa totalité (y compris nombre de documents le plus souvent considérés comme « périphériques » : carnets, entretiens, préfaces, etc.) pour en tirer une meilleure compréhension de la posture de l'auteur et du projet scriptural afférent. Ce faisant, c'est à la définition d'une politique guyotienne de la littérature qu'il tâche de parvenir, travail d'interprétation dont l'exigence fait écho à la « *difficulté à rendre compte d'un sujet impur* » caractéristique de l'entreprise autobiographique.

Dans sa lecture longitudinale initiée depuis le foyer autobiographique, Lefort-Favreau aborde les principaux aspects de cette œuvre obscure et souvent obscène, dont le scandale n'a d'égal que la persévérance de son auteur à défendre ses choix vis-à-vis de son époque, en renouvelant toujours au présent la fronde qu'il entend mener dans une démarche d'avant-garde assumée. Ce faisant, l'auteur montre bien le rôle critique qu'assigne Guyotat à la littérature, qui la justifie socialement. On voit aussi comment la volonté de traduire formellement les rapports conflictuels qu'entretiennent l'idéologie et l'histoire amène Guyotat à préconiser une instabilité énonciative par laquelle « *les identifications et les temps mêlés de la trilogie actualisent la portée politique de la littérature : ce n'est pas strictement sur un plan représentatif que celle-ci se mêle au social, mais aussi dans sa manière de construire le réel* ». Scènes originelles de subjectivation (trauma), enchevêtrement des temps et événements historiques (mémoire), représentation de la masse des corps exploités (histoire) et sexualisation généralisée (désir) figurent au nombre des dispositifs qui permettent à Guyotat de réaliser, au moyen du genre autobiographique, son ambition performative totalisante. Car l'écriture guyotienne, subsumée sous le régime performatif du Verbe, revendique sa force agissante sur le monde, aspire à une transformation du social.

L'HISTOIRE PAR LE CORPS

Guyotat, qui n'a jamais pris parti que pour les dominés, les laissés-pour-compte et les oubliés de l'histoire, n'est pas dupe du pouvoir ni de la perversion des manœuvres qui assurent sa domination. À la reconnaissance des logiques d'assujettissement inhérentes aux appareils idéologiques d'État dont fait montre l'écrivain répond sa méfiance de toute forme de participation à celles-ci (y compris par la littérature), ce qui explique pour beaucoup sa volonté de fouiller son passé. Il s'impose ainsi la tâche d'identifier les déterminations qui l'ont formé et, en

même temps, de défaire ce sujet en formation avec un usage du présent de l'indicatif qui actualise et restitue la puissance de l'expérience passée, lui octroie sa pertinence et sa valeur politiques à l'égard du contemporain. Ainsi, remarque Lefort-Favreau, chez Guyotat, le « *désir de "refaire l'histoire" dénote une forme de messianisme qui investit le présent comme seul temps capable de conjurer les défaites* ». Mais ce messianisme ne relève pas du délire religieux (ou pas seulement) ; par lui se mesure toute la prescience de l'écrivain et l'exigence qu'impose la posture revendiquée. Car « *[é]crire, ce n'est pas être dans le "régime commun"* ». L'incandescence du Verbe, exprimée par les corps où celui-ci s'inscrit, fonde l'éthique guyotienne de la littérature comme puissance d'intervention dans le réel : « *le Verbe incarné, dont l'existence est sensible (on l'entend, on le prononce), a une portée performative* ». L'usage du présent dans le cycle autobiographique serait une manière pour l'écrivain de faire resurgir aujourd'hui les fautes passées de l'exploitation, « *une façon de rejeter à la face de ce qui est actuel tout ce qui dans la phraséologie politique contemporaine est oublié : l'énorme masse historique des corps exploités, la cicatrice que l'économie, le désir, ont tracée sur le corps de l'homme tout entier* ».

Lefort-Favreau montre bien cependant comment la figure de la défaite traverse l'œuvre dans sa totalité, et combien celle-ci pèse dans la conception de l'histoire que défend son auteur. La transformation du Verbe, les expérimentations grammaticales, les déplacements linguistiques ne font jamais qu'inverser ou déplacer les servitudes : l'émancipation est ailleurs, elle découle de la liberté que l'auteur s'accorde dans la réalisation de son projet d'écriture d'une histoire contre-idéologique. Bien que libre, celle-ci n'est pas exempte de motivation. Ainsi que l'écrit Lefort-Favreau, Guyotat « *suggère qu'il est nécessaire – du moins, qu'il a été nécessaire pour lui – de connaître intimement l'histoire, de la connaître par le corps* » et, plus exactement, par le corps exploité, celui-là même par lequel la défaite, individuelle et collective, se fait sentir et par lequel elle perdure dans le temps. Cette réalité de la défaite, condition de l'engagement et raison même de la résistance, rappelle combien *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (Gallimard, 1967) préfigurait déjà cette logique sous le signe de laquelle s'écrit aujourd'hui le cycle autobiographique : « *Ce combat mené contre un ennemi capable d'asservir vos maîtres, gagnez-le avec moi. Ainsi vous délivrerez vos enfants d'une plus profonde servitude, et vos maîtres libérés par vous, je les forcerai à vous affranchir tous* ». Ainsi, plutôt que de faire de la défaite une explication de la coupure qui se remarque nettement dans la production guyotienne (les œuvres « textualistes » des années 1970 diffèrent évidemment des récits autobiographiques récents), Lefort-Favreau conçoit une continuité à travers les écrits. Si l'abandon de l'écriture « en langue », caractéristique des textes réputés « illisibles » de la « première période », constitue bien une sorte de rupture et l'aveu implicite d'une défaite (la révolution grammaticale n'aura pas eu lieu), l'ambition révolutionnaire de Guyotat n'en demeure pas moins évidente. Simplement, celle-ci se serait ajustée à un partage du sensible dont les frontières ont bougé à travers les décennies.

¹

Idiotie (Grasset, 2018), récemment paru, la prolonge.

GUYOTAT, QUI N'A JAMAIS PRIS PARTI QUE POUR LES DOMINÉS, LES LAISSÉS-POUR-COMPTE ET LES OUBLIÉS DE L'HISTOIRE, N'EST PAS DUPE DU POUVOIR NI DE LA PERVERSION DES MANŒUVRES QUI ASSURENT SA DOMINATION.

POÉTIQUE DE L'EXPIATION

Dans une note d'une simplicité désarmante et qui pourrait passer inaperçue, l'auteur identifie un renversement pourtant capital dans l'histoire politique française du siècle passé, sur lequel paraît calqué le retour sur soi et le doute auxquels s'oblige Guyotat dans sa pratique littéraire. Lefort-Favreau nous rappelle que Guyotat est né en 1940. Pour cette génération, « *[l]a guerre d'Algérie constitue le point d'entrée dans l'activité politique. Le héros de l'enfance, Charles de Gaulle, devient l'ennemi. En une génération, le champ politique s'inverse. Quelque part entre la fin de la Seconde Guerre et Mai 68 se jouent des événements qui bouleversent profondément la relation au politique : l'ennemi devient intérieur* ». La guerre faite à l'ennemi extérieur, qui en temps normal unit le corps social, se déplace ; le rapport oppositionnel du politique est rapatrié, incorporé. Désormais, le corps du sujet peut être identifié à cet « *espace politique soumis aux tensions d'intérêts et d'identités diverses qui serait le lieu de l'exercice de la liberté, mais aussi du conflit et de l'antagonisme* ». Le corps devient le lieu d'un « *pluralisme agonistique* » par rapport auquel la méfiance est de mise. Si nous cherchons les moments constitutifs de ce renversement historique, la publication, le 6 septembre 1960, du *Manifeste des 121*, aussi appelé « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », nous semble incontournable. Avec lui, l'extrême gauche française fait bouger les lignes du jeu politique : réclamer le droit à l'insoumission (refuser de combattre l'ennemi extérieur désigné par l'État) a pour effet de briser l'unité républicaine depuis l'intérieur. Le corps politique se fragmente, se retourne sur lui-même et se découvre des ennemis en son sein. Guyotat, plus qu'un autre, aura été sensible à cette transformation historique.

La valeur de la lecture proposée par Lefort-Favreau tient pour beaucoup à l'identification de ce renversement, qui implique d'observer un parallélisme entre le déplacement du lieu de la

polémique et le déplacement de l'inscription du politique. Un même mouvement, de l'extérieur vers l'intérieur, redessine les lignes de partage et de division au moment même où se profile la défaite algérienne. L'ennemi devient intérieur : l'autobiographie est donc aussi une guerre. Le sujet étant le produit de son époque, et l'autobiographie devant examiner les raisons de la défaite, l'écriture devient une manière de viser cet ennemi intérieur : l'expiation de la faute imputée au corps, du péché inscrit dans la chair, est une démarche de salvation collective. Le christianisme enfiévré qui sous-tend cette logique n'empêche pas de comprendre toute l'entreprise guyotienne comme une tentative de révélation de l'inscription historique des rapports de domination politique dans les corps. D'où l'intérêt marqué de l'écrivain pour les corps concentrationnaires, prostitués ou violés, auxquels celui-ci s'identifie, qui sont les foyers de la violence la plus forte. Lefort-Favreau ne manque pas non plus de voir que « *l'instabilité énonciative et générique de la trilogie, sensible à la fois dans le rapport au langage, au corps et à l'écriture de l'histoire, constitue une mise en soupçon des discours autoritaires [...] qui marque l'histoire des rapports entre politique et littérature depuis la fin du XIX^e siècle* ». Vu sous cet angle, le sous-titre du livre prend tout son sens : *Mesurer la vie à l'aune de l'histoire*. Celle de Guyotat résume aussi, en un sens, une histoire possible du champ littéraire français de la deuxième moitié du XX^e siècle.

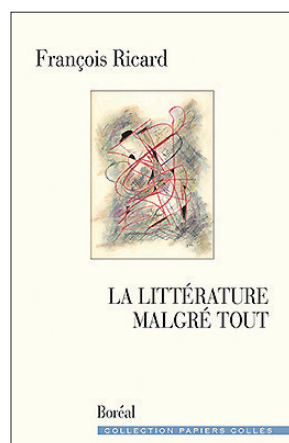
L'entrelacement des temporalités, des identités et des événements, caractéristique du cycle autobiographique guyotien, de même que le regard subjectif sur l'histoire et la puissance d'intervention de la littérature revendiqués par l'écrivain font de cette œuvre un lieu tout indiqué pour l'étude des rapports entre politique et littérature. On mesure dès lors toute la pertinence du regard que développe Julien Lefort-Favreau sur l'œuvre de Pierre Guyotat. Et bien que son étude porte spécialement sur le cycle autobiographique récent de ce dernier, elle se distingue de l'approche biographique préconisée par Catherine Brun, par exemple (*Pierre Guyotat : essai biographique*, 2005) ; le travail d'analyse conceptuelle minutieux dont l'auteur fait preuve constitue une véritable plongée dans la poétique de l'écrivain, avec tout ce qu'elle comporte de scabreux et de vertigineux, d'impénétrable et d'essentiel.

« RICARD EN MOUVEMENT »

LA LITTÉRATURE MALGRÉ TOUT

FRANÇOIS RICARD

Boréal, 2018, 198 p.



FRANÇOIS RICARD, LE GÉNÉREUX

L'un des plus sûrs moyens d'agacer méchamment l'auteur de *La littérature malgré tout* serait, avec l'insouciance arrogante du « critique patenté », de chercher à décortiquer les « constances » textuelles de son « écriture » pour les objectiver en les isolant les unes des autres. Aussi, je dirai plutôt que le mouvement de cette « pensée littéraire », d'une ondoyante humanité comme aurait pu le dire Montaigne, oscille toujours, intranquille, entre deux pôles attractifs. Inconciliables en raison, mais non en prose, ceux-ci mettent sous haute tension perpétuelle un art qui, au sein de la littérature québécoise contemporaine, est d'une indéniable nécessité pour tous les lecteurs d'essais. Du côté droit s'exerce la force « murayesque » de l'ironiste impitoyable, mordant et fuyant comme une murène, qui aurait pu sembler, aux yeux d'un lecteur pressé, avoir conquis pour de bon tout le territoire se déployant en des recueils tels que *Chroniques d'un temps loufoque* (2005) et *Mœurs de province* (2014). Mais ce serait sans compter, et ce jusque dans les brocards en apparence les plus injustes, sur la présence, à gauche, d'un côté « Gabrielle Roy ». Ce dernier tire l'œuvre du côté de la compassion, de la compréhension, de l'accueil bienveillant, du dévoilement honnête de soi, de la générosité. Qui voudrait s'en convaincre n'aurait qu'à lire les « Réponses à un cégépien » où, pour le bénéfice d'un jeune homme qui l'a interpellé, l'auteur se livre sur les sujets qui lui sont les plus chers sans la moindre velléité de provocation ou de condescendance. C'est aussi de ce second côté que tendent à verser la plupart des dix-neuf autres essais qui ont été réunis dans ce livre duquel se dégage une profonde unité, même s'il ne fut pas, ce qui serait contraire à la manière de l'auteur, composé en suivant quelque « programme préétabli ».

Le nom de Gabrielle Roy traverse d'ailleurs de part en part, et ce n'est bien sûr pas fortuit, cette *Littérature malgré tout*, avec la liberté de la randonneuse errant au petit bonheur en pays ami. Une citation, extraite de *Rue Deschambault*, articule une réflexion portant sur les liens entre les livres qui existent déjà et les commencements d'une écriture. Un retour sur les longues années de labeur consacrées à la composition de la biographie de l'auteure montre comment Ricard en est venu, par l'écriture, à trouver non pas « la » vérité, mais

plutôt « *une vision de l'existence de Gabrielle Roy* ». Au détour d'une poétique méandreuse de l'essai, le roman est désigné en tant que « *lieu principal* » de l'« *aventure artistique* » de Roy, comme « *la poésie pour Mallarmé, le théâtre pour Molière ou Ionesco* ». Le titre d'un essai sur Georges Séféris rend hommage à celui du récit *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* Évoquer *La détresse et l'enchantement* aide à mettre au jour la part autobiographique à l'œuvre dans le *Le Dicôlon* de Yannis Kiourtsakis. Une étude sur l'universalité de Roy et de son art « sceptique » du roman s'intitule « La plus grande vérité humaine »...

DÉFINIR UN ART INDÉFINISSABLE

Nous sommes en présence d'un essayiste, c'est-à-dire, il faut encore malheureusement le préciser, d'un écrivain pour qui « *l'intelligence [...] est avant tout une conscience des mots* ». Il scrute le monde dans et par la littérature. N'allez pas le confondre avec un théoricien, un critique universitaire ou un spécialiste des sciences humaines. Ceux-là ont leurs méthodes, Ricard a la sienne, qui est une paradoxale « *méthode a-méthodique* », pour reprendre les mots fameux d'Adorno, qu'il cite. Les disciplines universitaires ont développé des pouvoirs d'élucidation qui leur sont propres, le genre pratiqué par Ricard en a découvert d'autres. C'est « *à travers l'écriture, dans le mouvement par lequel se mett[ent] en place les mots, les phrases, les paragraphes et les chapitres, que la pensée non seulement s'organis[e], mais v[ie]nt au jour, littéralement, et p[eu]t se déployer à travers des idées qui [sont] avant tout des images, des métaphores, des trouvailles nées d'une recherche, ou mieux, d'une méditation indissociable de l'écriture même* ». L'essayiste « *est le seul à pouvoir dire qu'il existe une certaine forme de la pensée et de la sensibilité, une certaine manière d'aborder le monde (non comme un objet extérieur mais comme une expérience dont on est soi-même l'agent et le cobaye), qui ne peuvent naître ailleurs que dans l'essai, et qu'il existe par conséquent certaines facettes du monde qui, sans l'essai, [...] nous resteraient à jamais inconnues. Seul l'essayiste, en somme, sait que sa famille véritable, ce ne sont ni les philosophes, ni les sociologues, ni les historiens, mais bien les poètes et les romanciers, dont les préoccupations sont infiniment plus proches des siennes que celles des chercheurs et des intellectuels de tout acabit* ». Les sept premiers essais du recueil l'illustrent à leur façon en formant, comme l'indique le titre de la sous-section qui les réunit, un « art poétique » ouvert, fragmentaire, contradictoire et dynamique « *où l'auteur réfléchit sur le sens et la nature de son travail* ».

[LA LITTÉRATURE]
EST UN PARADOXAL
ÉCHEVEAU D'OU-
VERTURES NOUS
ENTRAÎNANT, AU
FIL DE PROBLÈMES
INSOLUBLES, À
LA DÉCOUVERTE
DE L'INATTENDU,
DE SCEPTICISMES
ET D'AMBIGUÏTÉS
IRRÉDUCTIBLES,
D'INSTABILITÉS
PERPÉTUELLES, DE
SENS CIRCULANT
SANS FIN, DE PUR
AFFRANCHISSEMENT.

François Ricard refuse de s'enfermer dans un système achevé et clos ; il se méfie à bon droit des affirmations, à commencer par les siennes propres, qui « *risque[raient] de passer pour une déclaration de principes ou pour un quelconque credo* ». Il rejette ce qui tranche et tue, toutes les grandes vérités inertes qu'on assène pesamment, mais il n'en cherche pas moins – autre contradiction féconde – à se saisir de l'« *écrivain véritable* », de la « *véritable pensée d'écrivain* », de l'« *essayiste véritable* » et du « *romancier véritable* » sans oublier, bien sûr, de s'interroger sur la « *littérature véritable* ». Aiguiser la pensée, l'« *approfondir dans la diversité* », tel serait, selon l'ancien collaborateur de *Liberté*, le « *mouvement naturel de l'esprit* ». Ricard arpente ainsi, sans plan cadastral, mais avec les moyens poétiques du bord, lesquels ne manquent ni de finesse ni de précision, un territoire qui s'avère d'autant plus instable, incernable, qu'il cherche à le mieux connaître : la littérature, qu'elle soit pratiquée par l'écrivain ou le lecteur, est le lieu d'un questionnement infini ne s'arrêtant à aucune réponse. Elle est un paradoxal écheveau d'ouvertures nous entraînant, au fil de problèmes insolubles, à la découverte de l'inattendu, de scepticismes et d'ambiguïtés irréductibles, d'instabilités perpétuelles, de sens circulant sans fin, de pur affranchissement.

EXERCICES D'ADMIRATION

Le critique véritable doit – ce serait d'ailleurs son « *seul titre de gloire* » – « *sauver les œuvres du silence normalisant* » qui leur est imposé par la « *critique officielle* » ; il lui faut « *restituer leur pouvoir d'ébranlement, de surprise, leur "inclassabilité" radicale, c'est-à-dire leur pleine souveraineté* ». Voilà à quoi s'applique l'essayiste dans ses « *lectures au grand air* », qui composent la deuxième partie du livre. Les pages où il est question d'*Amerika* laisseront sans doute sur leur faim les fervents lecteurs de l'œuvre kafkaïenne et des plus beaux livres lui ayant été consacrés (je pense notamment à celui de Régine Robin). Les autres essais, par contre, donneront à chacun la furieuse envie de découvrir (ou de redécouvrir) les univers esthétiques élaborés par Bieńczyk, Jaeggy, Kachtitsis, Malaparte, Muray... Ricard maîtrise à ce point l'art de partager sa passion qu'il parvient à me donner l'envie de rouvrir *Les poneys sauvages*, de Michel Déon, que j'avais, il y a quelques décennies, profondément méprisé. Désabusé, Ricard ? Cynique, à la manière du dernier Denys Arcand ? Absolument pas ! Voyez plutôt avec quelle émotion il cherche à décrire les « *grands livres* » méritant de retenir son attention et la nôtre : « *Je veux dire : les livres dans lesquels un auteur, un artiste a versé tout ce qu'il est, toute son expérience, toute sa pensée, tout ce qu'il sait et ignore de lui-même et du monde, et a créé à partir de là cet objet étrange, comme improbable, et pourtant secrètement espéré, qu'est une œuvre d'art véritable, laquelle n'obéit à rien d'autre qu'à sa propre nécessité* ». On croirait presque être tombé par mégarde sur une phrase de Victor-Lévy Beaulieu lisant Joyce, Kerouac ou Melville.

Me vient l'envie d'adresser à l'auteur de *La littérature malgré tout* un reproche que j'ai aussi adressé, ailleurs, à l'auteur de *Monsieur Melville*. Les lectures m'auraient emporté davantage encore si elles avaient intégré, dans un mouvement de plongée à la Starobinski (ou à la Marcotte), quelques analyses de proximité portant à la vue de tous les subtilités les plus précieuses des œuvres considérées.

LA LITTÉRATURE FANTÔME

Dans le troisième mouvement de sa symphonie prosaïque, intitulé « *Une littérature qui se défait* », l'auteur « *s'accroche à ce qu'il voit disparaître* », laissant libre cours à une « *lancinance* » mélancolique. Rejoignant les sombres propos de l'« *Avertissement* » qui ouvre le livre, Ricard décrit un monde contemporain désenchanté qui ne laisse plus subsister la littérature que « *sous la forme d'un fantôme ou d'un vestige* ». Une « *normalisation* » globale nous aurait menés dans un « *affaiblissement, [...] une évacuation progressive de la "valeur littérature"* ».

Tout en étant sensible à ses arguments, je refuse de le suivre sans réserve sur ce terrain dévasté par le déluge. À n'en pas douter, nous sommes à l'ère de l'« *écriture libérée de la littérature* », comme le montre l'essai le plus cruellement drôle du recueil. Ricard, on le sait, est aussi éditeur : il s'emploie donc, comme tous ses confrères, à nous prémunir tant bien que mal contre les déferlantes impubliables du « *roman étudiant* », du « *roman light* », du « *roman cute* » et du « *roman québécois pure laine* ». Il y a là, on peut l'imaginer, ample matière à désespérance. Faut-il pour autant entonner une messe des morts ? Certes, Ricard ne dit « *pas qu'il n'y a plus de bons écrivains, des écrivains qui poursuivent une véritable aventure littéraire* » ; tout ce qu'il dit, « *c'est qu'il devient très difficile, dans les conditions nouvelles où nous sommes, non seulement de les isoler parmi la foule des autres et de les reconnaître pour ce qu'ils sont, mais même de dire pourquoi et au nom de quoi nous le faisons* ». Cependant, n'est-ce pas justement là la tâche, qui fut de tout temps difficile, et qui a toujours été dévolue à la critique : débusquer, après celles d'hier, les grandes œuvres d'aujourd'hui, tout en se donnant les moyens de dire pourquoi et au nom de quoi on les tient pour ce qu'elles sont ? Celui qui nous a donné *La littérature contre elle-même* il y a trente-trois ans déjà s'impose à nouveau comme un éminent écrivain, un essayiste essentiel, un gardien et un continuateur vivant de l'aventure littéraire. C'est en faisant son plus vibrant éloge qu'on montrera, indubitablement, à quel point il a tort.

LES AMITIÉS SACRÉES

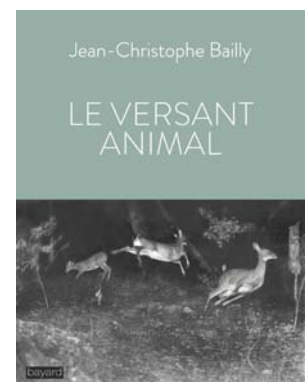
Le versant animal de Jean-Christophe Bailly, objet d'une nouvelle édition après une parution originale en 2007, fait suite au *Parti pris des animaux* (Christian Bourgois, 2013). Prendre en considération le versant animal du monde, où pénètrent celles et ceux «*que trouble le moindre écart, la moindre lueur*» d'une existence autre, revient à poser la question du «*partage entre l'homme et l'animal*» et, plus largement, du partage du monde sensible entre tous les êtres qui le peuplent. Un autre regard peut être porté sur ce partage depuis ce qui se laisse pressentir de la dimension du monde propre aux animaux, qui semble «*un lieu d'où il serait impossible de pouvoir seulement penser à des valeurs d'instauration ou à des hiérarchies*», un lieu par-delà toute distinction entre des «*règnes*», où les contours des êtres sont rendus à leur labilité essentielle.

Si au fil des vingt-huit fragments qui composent l'ouvrage se côtoient fiction, philosophie, poésie, biographèmes, c'est peut-être du cinéma que se rapproche le plus leur écriture par plans successifs, qui s'enchaînent par ruptures soudaines ou reprises de motifs. Jean-Christophe Bailly lui-même suggère à plusieurs reprises la parenté de son cheminement avec la démarche cinématographique. À propos de la phrase en exergue du livre, il écrit qu'elle se présente aux yeux de son esprit «*avec cette vibration, ce troublé fragile et intact propres à l'apparition des lettres dans les génériques de cinéma, bleue sur fond noir*». La phrase en question est de Plotin : «*Toute vie est une pensée, mais une pensée plus ou moins obscure, comme la vie elle-même.*» Cela laisse entendre qu'en chaque être se trouverait une nuit intérieure, sœur de la nuit du dehors. Cependant, la figure romantique d'une nuit de l'impensable qui motive la réflexion ne participe pas d'une mystification. D'abord, parce qu'elle va de pair avec une curiosité encyclopédique (comme souvent aussi chez les romantiques allemands ou les surréalistes). Mais aussi parce qu'elle est plutôt l'indice d'une tentative d'établir une distance attentive et respectueuse avec les autres existences qui peuplent le monde, comme si une part de nuit était indispensable à la vie et à la reconnaissance de l'énigme des différences. L'atmosphère nocturne, dans laquelle plonge d'emblée la photographie de George Shiras en couverture, apparaît moins comme un refuge dans l'indifférencié que comme un milieu nécessaire à une quête lucide d'un

LE VERSANT ANIMAL

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

Bayard, 2018, 163 p.



rapport plus juste à toutes les existences autres que la sienne et celle de son espèce. En d'autres termes, une telle nuit fait voir et l'invoquer n'est, peut-être, pas tout à fait vain pour riposter à l'aveuglante lumière des logiques d'exploitation, d'extraction, d'abattage qui menace la multiplicité des êtres vivants. « *La nuit c'est la démocratie étoilée* », disait Victor Hugo.

LE FEULEMENT D'INCONNU

La nuit est invoquée dès les premières lignes, dès le premier plan, alors qu'une caméra imaginaire commence à suivre le narrateur et inaugure un décentrement symbolique du regard, qui aurait le pouvoir de rendre aux rencontres quotidiennes leur rayonnement d'inconnu : « *J'aimerais qu'une caméra se pose, sache se poser sur cette petite route montante (une caméra qui saurait faire cela, filmer une voiture qui file dans la nuit) et me suive. [...] Le paysage est familier, la route connue. [...] Et pourtant, du seul fait que c'est la nuit, il y a ce léger décalage, ce léger mais profond feulement d'inconnu – c'est comme si l'on glissait à la surface d'un monde métamorphosé, rempli de frayeurs, de mouvements effarés, d'écarts silencieux. Or voici que de ce monde quelqu'un surgit – un fantôme, une bête : car seule une bête peut surgir ainsi. C'est un chevreuil [...].* » Cela paraît rejouer la légende de saint Hubert, ce jeune seigneur du ^{vii}^e siècle qui, au cours d'une partie de chasse dans une forêt belge, soudain inexplicablement envoûté, se serait mis à courir corps et âme après un cerf. La course fut longue, jusqu'à ce que, étrangement, le cerf s'arrête de lui-même, pour se mettre à parler, enjoignant Hubert à ne plus courir en vain après les bêtes sauvages, à songer plutôt au salut de son âme et à se convertir auprès de l'évêque de Maastricht.

Dans le récit de Jean-Christophe Bailly, le chevreuil se met de la même façon à courir devant la voiture et le conducteur, envoûté comme Hubert le chasseur, le suit : « *Une sorte de poursuite s'instaure, où le but n'est pas, surtout pas, de rejoindre, mais simplement de suivre, et comme cette course dure plus longtemps qu'on aurait pu le penser, plusieurs centaines de mètres, une joie vient, étrange, enfantine, ou peut-être archaïque. Puis enfin un autre chemin s'ouvre à lui et le chevreuil, après une infime hésitation, s'engouffre et disparaît.* » Au contraire cette fois de ce qui se passe dans la légende chrétienne, la bête n'est jamais rattrapée et aucune révélation n'a lieu. Le silence de l'envers sauvage du monde n'est pas trahi ; seul un « *feulement d'inconnu* » continue de se faire entendre dans la nuit, un bruit de gorge félin par-delà le langage humain. Cette bribe de récit esquisse d'emblée la figure d'une distance juste avec l'énigme d'une existence

animale, avec l'énigme peut-être de toute existence, que l'on commence à approcher vraiment dans son altérité seulement en renonçant à résoudre l'énigme. La poursuite prend l'allure d'un pur élan qui ne vise rien. Elle s'accompagne seulement d'une joie, qui comme toute joie naît de l'affleurement d'un passé lointain et d'une traversée par-delà soi. Mais cela, sans céder à l'effusion empathique qui ramènerait l'autre au même, en lui prêtant un langage qui n'est pas le sien, comme dans la légende de saint Hubert.

L'INTIMITÉ PERDUE

La recherche de « *la possibilité d'une pensée du rapport qui ne devrait plus rien à la postulation humaniste ou à l'effusion rêveuse* », cela résume bien l'effort de pensée auquel s'attache avec finesse Jean-Christophe Bailly. Toutefois, cette possibilité n'est pas une certitude. Les fragments qui trament la réflexion ont eux-mêmes indéniablement, sans doute inévitablement, l'allure de rêveries, à partir d'un souvenir (l'apparition d'un chevreuil), d'un film (*Dead man* de Jim Jarmusch) ou d'une photographie (celle du jeune Franz Kafka avec son chien). Mais de telles rêveries aboutissent rarement à des conclusions ou à des révélations ; la dimension obscure où s'inscrivent les trajectoires animales qu'elles suivent n'est toujours qu'entraperçue. Chaque fragment est comme une tentative modeste de prolonger l'intensité de l'attention portée au versant animal, sans que celle-ci ne se mue en projection illusoire ou en identification appauvrissante. Cela demande de ne pas chercher à se voir dans l'autre, mais plutôt de chercher à entrevoir dans l'autre quelque chose du même mystère que l'on peut sentir au fond de soi. La nuance est subtile mais essentielle. Elle s'éclaire notamment lors d'un détour par l'histoire de l'intimité perdue telle que la retrace Georges Bataille : « *L'intimité perdue est le nom que, dans sa généalogie d'un éloignement continu, Bataille donne à l'ensemble des formes sociales par lesquelles les hommes d'autrefois demeurèrent liés à la violence du fait brut de l'univers et du mystère de leur existence contenu dans les rets de toutes les autres existences.* » Autrement dit, la possibilité d'un rapport juste à n'importe quelle autre existence repose sur quelque chose comme un mystère en commun, une « *pensivité* », dit encore Jean-Christophe Bailly, qui n'est pas le propre des êtres humains, que déclinent à leur manière les animaux, mais aussi les végétaux et même les minéraux. On peut imaginer cela comme une infinité de résurgences d'une source commune, inépuisable et impénétrable, « *un peu comme si en deçà des particularités développées par les espèces et les individus existait une sorte de nappe phréatique du sensible* ».

Depuis la perte de l'intimité primitive avec l'univers, le pur élan de l'attention qui serait comme une respiration de la communauté de tous les êtres peut sembler difficile à distinguer de l'effusion aveugle. Pourtant, la « *politique à inventer* » qui est évoquée, qui parviendrait à contrer l'entreprise de destruction de l'environnement menée par les « *politiques criminelles* », doit marquer cette ligne ténue ; elle doit se défaire des vieilles formes d'expression empathiques, injustes envers la multiplicité des existences car elles nient que la solidarité entre les êtres passe nécessairement par un consentement à la solitude, à la distance, parfois à la fuite. De ce point de vue, il importe de comprendre que « *l'écart abyssal séparant toutes les créatures [...] est aussi la ressource d'une amitié sacrée* ». Quelle est cette sorte étrange de lien qui naît dans la reconnaissance d'une distance ? Une réponse se trouve peut-être dans *La comparution*, réflexion à deux voix autour de ce qui fait la communauté que Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy firent paraître chez Christian Bourgois en 1991, en écho à la désagrégation de l'URSS. Ils affirmaient alors que devait survivre à la trahison et à la chute du régime soviétique le rêve auquel la révolution de 1917 avait donné consistance « *du partage et d'une libération conduite par le partage, d'une égalité ouvrant une liberté* ». Comme pour suggérer qu'une communauté vraiment libre doit rester ouverte tant aux autres formes de communauté humaine qu'au buissonnement énigmatique des existences autres dans l'univers, il était précisé que « *l'idée d'une communauté sans limites est sans doute la seule pour laquelle il faille en tenir* ». Les liens d'une telle communauté étaient décrits comme des « seuils » : « *Le seuil ne nie pas la différence mais l'accepte et accorde le visiteur et le visité selon la force d'un lien qui les oblige. Le seuil ne nie pas qu'il y ait un dehors et un dedans, au contraire il en est même la reconnaissance, mais il les ouvre l'un sur l'autre* ». Cette pensée du seuil permet d'envisager les amitiés sacrées comme des rencontres plus ou moins fugitives entre les solitudes humaines ou animales, qui emporteraient chaque fois les limites de la communauté vers l'infini où elle peut respirer.

LA PRÉSENTATION DU PRÉSENT

Le côtoiement troublant des existences animales qui nous entourent, s'il se place sous le signe d'une réserve d'ineffable, est toutefois porteur, semble-t-il, de certains enseignements. Jean-Christophe Bailly croit apercevoir que le mode de présence animale est celui de l'« ouvert », dans le sillage de Rainer Maria Rilke. Il semble en effet que tout animal vive, sans jamais de regrets ni de projets, dans « *une éternelle présentation du présent, [...] sans passé et sans avenir, [...] libre de mort* ». L'innocence

animale cependant n'est pas vraiment une insouciance. D'une certaine manière, elle est l'affirmation secrète et silencieuse d'un souci extrêmement vif du monde et de toutes les autres créatures qui le peuplent, puisque l'animal qui se meut dans l'ouvert, en contact immédiat avec le mystère qu'il porte en lui, est par là perpétuellement lié au mystère de toute chose. D'une part, le déploiement de l'instant que cela implique est source d'inspiration pour Jean-Christophe Bailly dans sa manière même d'écrire, de tenir le souffle de longues phrases, qu'il compare dans *Le parti pris des animaux* à « *des flèches qui, un instant ou plus qu'un instant, ne retomberaient plus* ». D'autre part, la présentation du présent en tant que manière de vivre dans un « *temps non arrimé* » n'est pas sans faire écho à sa conception du temps révolutionnaire.

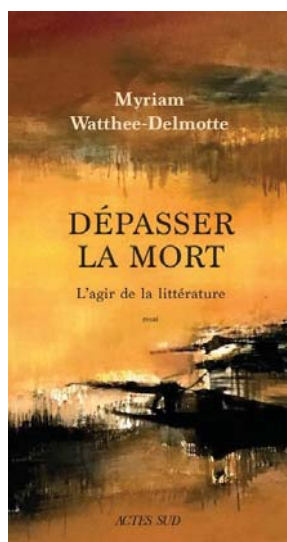
Dans un article paru dans la revue *Lignes* (« Vers quoi s'est-on tendu ? Vers quoi se tendre encore ? », 2018), il décrivait le soulèvement de Mai 68 comme un de ces moments où « *en chacun s'entrouvre une porte donnant sur une forme de vie élargie* ». Le passage d'une expérience solitaire qui a lieu « *en chacun* » à une « *forme de vie élargie* » semble approcher le mode animal de présence au monde, plongée dans l'intime qui est aussi une manière d'être au plus près de l'évidence des autres existences dans l'univers. Dans *La comparution*, cette découverte d'une nouvelle manière de sentir le temps était éclairée sous un angle différent : « *Ouvrir dans l'accumulation des jours des événements tels que la promesse qu'ils contiennent est un instant, un long instant tenue, telle est la nature la plus propre des révolutions* ». Ce réseau de correspondances n'est sans doute pas fortuit et amène à penser la révolution comme une présentation et une intensification sauvages du présent, comme le réveil de la nappe phréatique du sensible que les peuples humains sentent rejaillir en eux pour les relier à l'univers. De la même façon, une affinité paraît exister entre l'événement de la rencontre fugitive avec le chevreuil qui lançait la réflexion et l'événement révolutionnaire où une forme élargie de communauté advient à la frontière repoussée du rêve et de la réalité, dans leur manière de n'attendre aucun dénouement, aucune révélation, mais de prolonger le suspens, de creuser la faille apparue dans le cours du temps. Dans cette faille, cela se passe comme si l'attention se renouvelait, s'affinait, s'ouvrait aux présages d'une communauté infinie. Sans confondre le versant animal et le versant humain, en suggérant seulement qu'ils sont rigoureusement solidaires au sein de la nature, ces correspondances font signe vers une certaine manière de se soucier du monde commun. Si le silence des animaux recèle quelque enseignement pour la lutte contre les politiques criminelles et insouciantes de la catastrophe écologique, c'est peut-être celui de tenir une promesse dans l'affirmation du présent, car à tout instant « *il y a une lueur, un reste de lueur et l'animal la tient* ».

VARIATIONS SUR UN THÈME : DIRE LA MORT EN PLEINE VIE

DÉPASSER
LA MORT.
L'AGIR DE LA
LITTÉRATURE

MYRIAM WATTHEE-
DELMOTTE

Actes Sud, 2019, 266 p.



« Commémorer », « exprimer » et « apprivoiser » sont autant d'actes performatifs qui relèvent de l'« *agir de la littérature* » selon Myriam Watthee-Delmotte. Dans un essai à la fois sensible et savant, l'auteure de l'essai *Dépasser la mort. L'agir de la littérature* pense la littérature dans toute la complexité de ses rapports avec la mort. Les écrivains produisent des mots qui consolent, des mots qui rappellent, des mots qui célèbrent et des mots qui ritualisent, cherchant à exprimer l'énigme de la mort qui contamine, toujours, la vie et l'écriture. À travers les huit parties de l'ouvrage, dont chaque titre annonce une (nouvelle) faculté de la littérature – « *Parler face à la tombe* » ou « *Dresser la stèle manquante* », notamment –, est déclinée une série de lectures orientées par la performativité d'une langue à l'épreuve de la mort. L'essayiste y poursuit quelques pans d'une réflexion sur les manifestations rituelles de la littérature profane menée dans *Littérature et ritualité : enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, paru en 2010. *Dépasser la mort* propose un parcours à travers des matières textuelles hétérogènes, qui répondent toutes à une inquiétude quant à ce qui scelle notre destin. À cette occasion, la dix-neuviémiste enfonce toutes les frontières, chronologiques ou spatiales, pour proposer un échantillonnage éclectique de cette écriture embrayée par l'expérience de la mort. Au creux du livre, le discours prononcé par Victor Hugo aux funérailles de Balzac côtoie celui d'Emmanuel Macron aux funérailles de Johnny Hallyday, et une chanson de Barbara fraye avec le *Testament* de Vickie Gendreau, dans un florilège de textes littéraires, où « littérature » est à entendre dans son sens le plus large. Faisant intervenir plus de 35 œuvres issues d'horizons géographiques, historiques et génériques différents, l'essai de Myriam Watthee-Delmotte se donne à lire comme un recueil de lectures pour accompagner la mort. C'est d'ailleurs sur le mode de l'accompagnement que l'auteure nous propose d'entrer dans son livre : « Venez, je vous précède et je les suis. »

Le recueil se donne à lire comme une confession, où l'essayiste partage sa relation avec des œuvres qui l'ont touchée personnellement et qui sauraient aborder l'inavouable ou laisser affleurer l'insoutenable. Les 24 temps de sa réflexion (chacune des huit parties est divisée en trois sous-parties, précédées d'un exergue et d'une introduction) renouvellent les possibilités d'un discours sur et dans la mort, en tant que phénomène à la fois individuel, social et culturel. En effet, « *que ce soit pour exprimer le déchirement de la séparation ou les valeurs que représente l'être disparu, le langage est indispensable pour donner aux endeuillés une voix et le sentiment d'une communauté* ». Les questions du deuil, des rites mortuaires, de la solitude et de la mémoire y sont explorées dans une écriture fine et lumineuse, qui n'a rien de morbide ni de macabre. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette bibliothèque intime propose des pistes plutôt qu'elle n'avance des réponses, invitant le lecteur à réagir, à son tour, aux textes qui agissent face à la mort.

UNE TRAGÉDIE INDIVIDUELLE DANS UNE « COMMUNAUTÉ DE DESTIN »

Les réflexions de l'auteure émergent d'une lecture au ras des textes, au fil de laquelle la voix essayistique se range derrière la lettre des œuvres qu'elle met de l'avant. C'est avant tout une posture de lectrice que Myriam Watthee-Delmotte adopte pour dialoguer humblement avec les textes, leur cédant une grande part de l'espace du livre. En effet, le propos de l'essayiste est tissé autour de citations substantielles, parfois intégrales, des textes. La première partie de l'ouvrage inclut une reproduction du long poème « Paysage de ta tombe » de Béatrice Bonhomme. Ce suspens momentané du commentaire permet de laisser travailler les mots des autres, que le lecteur est invité à recevoir avec une sensibilité qui débord du rôle de spécialiste. LECTRICE ÉMOTIVE, l'auteure n'en est pas moins érudite. Chaque texte est savamment introduit, présenté avec un souci de contextualisation historique qui ancre les discours dans leur perspective d'origine. Le propos glisse aisément entre micro-lectures précises et propositions plus générales sur le genre (le Tombeau littéraire, le testament et l'éloge funèbre), l'imaginaire collectif et les rites funéraires. Par exemple, les Tombeaux écrits par Mallarmé tendent à sacraliser la singularité marginale des poètes, rompant avec le pouvoir de cohésion sociale porté par les Tombeaux de l'Ancien Régime.

Cette articulation entre l'individuel et le collectif, d'ailleurs, traverse l'essai de part en part. Le livre s'ouvre sur une dédicace, « *À toi, qui n'as pas cessé de manquer* », où l'auteure se souvient des sentiments de perte, de vide, de l'absence de langage qui ont succédé à la mort de son meilleur ami, Dédé Fortin. L'événement de la mort, tragédie intime pour chacun ayant fait face à l'indicible,

bascule dans la sphère collective lorsqu'il devient le matériau des artistes. Apprivoiser la mort est un fait de culture, et la culture est un fait de communauté. Sous la plume des écrivains, dont l'essayiste se fait tributaire, le « je » endeuillé se joint à « *un nous qui délimite une communauté de destin et de valeurs* ». Le lecteur de *Dépasser la mort*, d'ailleurs, se sent interpellé par cette communauté, y prenant part à partir du moment où les lectures avivent les souvenirs de sa propre expérience. L'écriture « *se pense au-delà de soi, dans un don qui attend l'échange* » : la contrepartie attendue de ce livre est l'adhésion des lecteurs à une communauté anhistorique d'hommes face au choc de la mort.

DE LA SURVIE À LA SURVIVANCE

Dans son commentaire sur l'œuvre d'Henry Bauchau, écrivain dont Myriam Watthee-Delmotte est spécialiste, entre autres, elle note « *une forme de survivance par la grâce de l'art, vecteur de transmission* ». Ceux qui survivent aux morts s'en remettent aux pouvoirs cathartiques et performatifs de l'art, en lesquels l'essayiste a résolument foi. Là où la mort laisse un vide abyssal, il est possible d'enfanter par le langage, mais aussi par les images et la musique. Parallèlement à la fixité de l'écriture, d'autres formes artistiques véhiculent l'expérience de la mort. « *Pour dire la fragilité de la vie, la fugacité est tout appropriée* », comme en témoignent le mémorial numérique de John Barber ou les affiches éphémères d'Ernest Pignon-Ernest.

L'essai est aussi truffé de références musicales, qui font écho à la trame sonore du texte : à chaque chapitre correspond sa partie musicale, que le lecteur peut écouter au fil de la lecture. Si littérature et musique partagent un rôle central dans les cérémonies mortuaires, la liste de lecture associée au texte, disponible en libre accès, inscrit cette harmonie interdisciplinaire dans le cadre de l'expérience de lecture. La forme même de l'essai scande un rythme musical, par la régularité de l'agencement des parties. L'essai tente de « *dépasser la mort* » par la reconnaissance et la mise en valeur du rôle salutaire que joue l'art dans toute rencontre avec la mortalité.

Face à la mort, la littérature permet « *de donner à cette expérience de débordement, fulgurante dans les faits, un lieu stable dans le langage* ». Comme la figure d'Antigone, qui resurgit à maintes reprises dans l'essai, luttant pour « *prier et entonner les chants mortuaires* », l'art se dresse contre le silence, érigeant une stèle mouvante où chacun peut reconnaître l'expression de son propre deuil.

« RELISEZ VOS CLASSIQUES » : À PROPOS DE LA RÉAPPROPRIATION DU RÉPERTOIRE

LA CERISAIE

TEXTE D'ANTON
TCHEKHOV, MISE EN
SCÈNE DU COLLECTIF
TG STAN

PLATONOV AMOUR HAINE ET ANGLES MORTS

D'APRÈS L'ŒUVRE
DE TCHEKHOV, MISE
EN SCÈNE D'ANGELA
KONRAD

BONJOUR, LÀ, BONJOUR

TEXTE DE MICHEL
TREMBLAY, MISE EN
SCÈNE DE CLAUDE
POISSANT

« L'auteur: "Immolation. Le théâtre doit renouer avec la tradition grecque. L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques." » Cette réplique de Charles Charles 38, à la scène 5 de *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette, pointe l'abîme qui s'est creusé entre le répertoire des classiques de l'Antiquité et le public des théâtres: qui peut comprendre le lien entre le « Théâtre de l'immolation de la beauté » de Charles Charles 19 et la tragédie où le fils d'Andromaque, la veuve d'Hector, est menacé de mort par Pyrrhus, le vainqueur de Troie, en 1919 ou aujourd'hui? Certes, on joue toujours et beaucoup Shakespeare, dans la mesure où il semble possible d'en faire effectivement « notre contemporain », costumes et décors à l'appui – pensons à ce magistral *Kings of War* orchestré par Ivo van Hove lors du dernier FTA. Bien entendu, il ne viendrait à l'idée de personne d'empêcher quiconque de tenter d'« actualiser les classiques » (comme on dit), mais il existe quand même quantité de propositions paresseuses qui font comme si les classiques n'avaient rien de spécifique et comme s'ils étaient, à notre image, absolument modernes... De nos jours, en fait, la carte « classique » est jouée à fond dans le plan marketing des théâtres: c'est un label commode qui fait recette, pour le meilleur et souvent pour le pire – telle l'Électre erratique et réductrice de Serge Denoncourt, qui était présentée à l'Espace Go en janvier dernier. Quelques productions de textes classiques beaucoup plus récents invitent quand même à y aller voir de plus près.



EN EFFET, POUR QUE LA RÉAPPROPRIATION
D'UN « CLASSIQUE » SOIT PERTINENTE, IL
FAUT S'ASSURER À LA FOIS DE RELIRE LE
TEXTE DANS LE CONTEXTE ORIGINEL DE SON
ÉLABORATION [...] ET PRÉCISER, À MÊME LES
CHOIX INTERPRÉTATIFS, EN QUOI ET POURQUOI
L'ŒUVRE PROPOSE ENCORE UNE VISION
VALABLE POUR NOTRE TEMPS.

LA CERISAIE DE TG STAN AU CNA :
UN MIROIR AUX ALOUETTES

Un exemple de l'extrême contemporain appliqué à Tchekhov nous vient de la Belgique flamande avec la production en 2015 de *La cerisaie* par le collectif tg Stan (formé à Anvers en 1989), que le CNA a programmée l'automne dernier. Le chef-d'œuvre testamentaire du dramaturge russe a eu droit à d'innombrables mises en scène depuis sa création par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou en 1904. Un malentendu a marqué la représentation de cette ultime pièce de Tchekhov, qui tenait à ce que ce soit la comédie qui préside à la partition scénique, et non le drame mélancolique, que lui avait préféré le metteur en scène – ce qui a inauguré un bon siècle de tchekhovisme.

La troupe tg Stan opte de son côté pour une approche nettement plus désinvolte du texte qu'elle transforme en jeux de rôle dans un environnement fait de tables et de chaises bancales ainsi que de cloisons vitrées, que l'on déplace à vue au gré des situations. Quant aux costumes, les acteurs adoptent le débraillé, comme ce survêtement de sport dont s'affuble l'interprète de Lioubov, l'aristocrate déchue qui est acculée à la vente du domaine familial et de sa fameuse cerisaie (dont parle l'encyclopédie !) pour cause d'endettement. Ici ou là, d'autres acteurs brossent à larges traits Gaev, Trofimov, Varia ou Lopakhine à la manière de créatures en manque d'air dans un bocal. Avec cette approche très libre, pour ne pas dire décalée, il n'est pas évident de retrouver la sensibilité au sous-texte tchekhovien, car la représentation ignore tout ancrage sociohistorique, en privilégiant les procédés de distanciation à une plongée dans la fable tragicomique qu'avait imaginée le dramaturge. Ce n'est pas non plus une « mise en pièces » au sens strict, mais une sorte de déconstruction ludique à l'aune du courant postdramatique, pour lequel tout n'est que matériaux (personnages, action, répliques) à convoquer-révoquer – d'où ma perplexité devant un objet qui, ponctué de quelques moments de sidération face au vide, finit par lasser, faute d'un enjeu signifiant qui puisse transcender l'étalement de la dérision.



PLATONOV... À SON CORPS DÉFENDANT

Œuvre de jeunesse du même Tchekhov, *Platonov* s'est heurtée à l'indifférence du milieu théâtral russe avant qu'on en redécouvre le manuscrit en 1921, longtemps après la mort de l'auteur. Cette comédie dramatique à l'intrigue touffue, qui compte plus de quinze personnages, est, dans l'adaptation d'Angela Konrad, qui en signe aussi la mise en scène, ramenée à une partition pour huit acteurs – dont cinq femmes. Platonov (Renaud Lacelle-Bourdon) est un déclassé, devenu instituteur, qui souffre de vivre dans un monde vulgaire et médiocre duquel ne suinte que l'ennui ; sa trajectoire est celle d'un provocateur désespéré qui se réfugie dans la beuverie ; à son corps défendant, son insouciance l'amène à faire du mal à tout son entourage, à commencer par Sacha (Debbie Lynch-White), sa femme éperdue, qu'il trompe avec Grekova (Pascale Drevillon) et Sofia (Marie-Laurence Moreau), celle-là même qui, excédée par sa trahison, lui tire dessus en fin de pièce et le tue. Noir.

La production de La Fabrik-La Veillée propose un infernal feu roulant de chocs corporels qu'investit une solide distribution. Konrad y instille la conscience aigüe de la fatigue d'être soi, ce mal du siècle, le nôtre depuis l'après-guerre, dont la généalogie remonte ainsi aux temps d'une Russie fin-de-siècle qui échoue à « enterrer les morts et réparer les vivants » – réplique de la pièce dont la fortune n'est plus à démontrer. La dimension performative de la représentation est bien soutenue par la compartimentation des rencontres entre les personnages, à laquelle contribue l'inventive conception lumière de Cédric Delorme-Bouchard.

En évacuant toute dimension sociohistorique et le pouvoir de l'argent dans ce microcosme désargenté, Konrad se concentre sur les relations amoureuses, qu'elle traite à la manière d'un vaudeville cruel et malsain. Prenez la jeune veuve ruinée Anna (Violette Chauveau) que poursuit de ses avances le vieillard et riche banquier – à peine présent dans cette mouture et joué curieusement par une femme (Diane Ouimet), qui campe aussi l'usurier juif Vengerovitch –, alors qu'elle n'en a que pour Platonov qui, contre toute attente, se refuse à elle... En confidant de ce dernier, le médecin Triletski (Samuel Côté) dispense à la ronde conseils et observations cliniques en pure perte, car chacun emprunte son propre chemin de perdition, comme ce pauvre cocu de Sergueï (Olivier Turcotte), qui se la joue dans les angles morts avec un pathos qui le rend douloureusement ridicule.

Quelques mots encore sur la conception scénographique de Konrad, qui tire parti d'un plateau carré en bois permettant d'amplifier les pas et les jeux percussifs qu'exécutent certains acteurs avec un soulier à la main – foins du réalisme primaire qui sévit tant sur nos scènes propres. À voir les acteurs se dépenser avec une rare énergie tout au long de ce cirque où se multiplient les numéros au ras du sol, on se prend à penser que Konrad invente ici un univers à la fois bouffon et sinistre, qui la range parmi les créatrices les plus incisives de l'heure.

P-85 LA CERISAIE
PAR LE TG STAN
Photo—Koen Broos

P-87 PLATONOV AMOUR
HAINE ET ANGLES MORTS
Olivier Turcotte (Sergueï) et
Renaud Lacelle-Bourdon (Platonov)
Photo—Maxime Robert-Lachaine

BONJOUR, LÀ, BONJOUR :
UN CLASSIQUE... INCERTAIN

Pour sa toute première mise en scène d'une pièce de Michel Tremblay en carrière, Claude Poissant a jeté son dévolu sur *Bonjour, là, bonjour*, créée en 1974 dans une mise en scène d'André Brassard. Plus de quarante ans plus tard, cet opus sur l'incommunicabilité, rarement repris, a pris quelques rides, à mon avis. Tremblay y explore pourtant une construction intéressante, avec une série de 31 fragments, titrés par des indications d'inspiration musicale : solo, duo, trio, quatuor, quintette et octuor, qui annoncent le nombre des parleurs. L'argument gravite autour de Serge (solide Francis Ducharme), jeune homme dans la vingtaine, au moment de son retour au bercail après un voyage à Paris. Serge a quatre sœurs ; son vieux père Armand (Gilles Renaud, tout en retenue), quant à lui, partage maintenant sa vie avec ses deux propres sœurs, Gilberte (Diane Lavallée) et Charlotte (Annette Garant), plus ou moins radoteuses.

Poissant s'empare de cette matière avec sa rigueur et son inventivité habituelles, sans pour autant réussir à surmonter la principale faiblesse de l'œuvre, à savoir le caractère monomaniacal trop appuyé de trois des quatre sœurs de Serge, qui sont chacune affligées d'une dépendance : à l'alcool pour Lucienne, la parvenue (bien campée par Sandrine Bisson), aux « pelules » pour Monique (juste Mireille Brullemans), forcée d'héberger sa belle-mère acariâtre, et aux gâteries pour Denise (exubérante Geneviève Schmidt), devenue trop grosse aux yeux de son mari. Quant à Nicole (fade Mylène Mackay), la sœur cadette de Serge, son rôle manque franchement de substance, au point de faire paraître peu crédible sa passion amoureuse pour son frère – ce qui nous vaut des retrouvailles compassées entre elle et Serge, parti en Europe pour réfléchir justement à l'avenir de cette relation incestueuse, et ce qu'une danse endiablée des deux amants cherche à compenser. À l'évidence, Tremblay a choisi une voie de contournement pour aborder les amours frappés d'interdit social – comment ne pas penser ici à l'homosexualité, encore objet d'opprobre à l'époque ? –, et l'on se prête à penser que l'inceste est au final le masque d'un désir qui est, lui, frappé de refoulement : Serge, élevé comme une poupée par ses sœurs, aurait été pour ainsi dire accouplé dès son jeune âge à Nicole, et ce bien, malgré elle. En fait, les quatre sœurs sont toutes amoureuses de ce frère qui, peut-on penser, est amené à se choisir un objet de substitution.

Une fois admis que c'est la figure d'une mère absente, mais démultipliée à même le quatuor sororal, qui constitue la clé du complexe œdipien de Serge, on saisit mieux ce qu'a de crucial la relation de ce dernier avec son père, qui vit de son côté un double enfermement, à la fois prisonnier du babillage incessant de ses propres sœurs et handicapé par sa surdité. Une des belles propositions de ce spectacle concerne la scénographie inspirée d'Olivier Landreville, à laquelle se joint la remarquable conception lumière d'Alexandre Pilon-Guay : elle montre d'abord Serge dans une pièce d'un palais d'Ancien Régime, grâce à une projection sur les parois du lieu, où il vient s'étendre de tout son long en amorçant par une telle rêverie *in situ* un retour à ses racines dans l'Est montréalais. Par la suite, il débarque dans l'univers étouffant de sa famille en visitant son père, puis chacune de ses sœurs. La tournée s'achève, les murs d'enceinte maintenant effondrés, par un échange émouvant avec son père, auquel il annonce sa volonté de l'héberger, avec sa sœur Nicole, concrétisant par là l'ouverture à la différence – une offre à double entente sur le sens d'un tel arrangement, si on suit mon raisonnement plus haut.

En somme, malgré tous les soins apportés à cette production de *Bonjour, là, bonjour*, je ne suis pas convaincu que la pièce, grevée par tant de personnages monolithiques, ait mérité une si grande dépense d'énergie, d'autant plus que la mise en voix de la construction chorale n'était pas sans subir des à-coups qu'accentuaient les nombreuses entrées et sorties de la distribution. Il s'agit d'une question de dramaturgie tout à fait incontournable qui peut surgir à propos d'œuvres très anciennes ou créées il y a peu encore. Une chose, toutefois, est claire : l'approche du répertoire classique ou contemporain mériterait qu'on y associe des spécialistes en dramaturgie, ce qui demeure encore une pratique marginale dans nos théâtres établis.

En effet, pour que la réappropriation d'un « classique » soit pertinente, il faut s'assurer à la fois de relire le texte dans le contexte originel de son élaboration – ce qui en constitue l'irréversible altérité – et préciser, à même les choix interprétatifs, en quoi et pourquoi l'œuvre propose encore une vision valable pour notre temps. Cette double opération exige un travail rigoureux en amont, bien avant les répétitions : c'est ce temps préparatoire qui manque trop souvent à l'appel sur nos scènes...

P-89 **BONJOUR, LÀ, BONJOUR**
Francis Ducharme (Serge)
et Gilles Renaud (Armand)
Photo—Gunther Gamper



LA CERISAIE

Texte d'Anton Tchekhov, avec surtitres en français—mise en scène du collectif tg STAN—scénographie de tg STAN avec la complicité de Damiaan De Schrijver—lumière de Thomas Walgrave—costumes d'An d'Huys. Avec Evgenia Brendes, Robby Cleiren, Jolente De Keersmaeker, Lukas De Wolf, Tessa Friedrich, Bert Haelvoet, Camille Rutherford, Scarlet Tummers, Stijn Van Opstal et Frank Vercruyssen. Production de tg STAN (Anvers), présentée au Théâtre Babs Asper du Centre national des arts (Ottawa), du 11 au 14 avril 2018.

PLATONOV AMOUR HAINE ET ANGLES MORTS

D'après un texte d'Anton Tchekhov, traduit du russe par Françoise Morvan et André Markowicz—mise en scène, adaptation, conception des costumes et de l'espace scénique d'Angela Konrad—lumière de Cédric Delorme-Bouchard—conception sonore de Simon Gauthier—vidéo de Julien Blais. Avec Renaud Lacelle-Bourdon, Violette Chauveau, Marie-Laurence Moreau, Samuel Côté, Olivier Turcotte, Debbie Lynch-White, Pascale Drevillon et Diane Ouimet. Une production du Groupe de la Veillée et de La Fabrik, salle principale du Théâtre Prospero, du 20 novembre au 15 décembre 2018.

BONJOUR, LÀ, BONJOUR

Texte de Michel Tremblay—mise en scène de Claude Poissant—scénographie d'Olivier Landreville—lumières d'Alexandre Pilon-Guay—costumes de Marc Sénécal—musique originale et conception sonore de Laurier Rajotte—chorégraphie de Jacques Poulin-Denis. Avec Sandrine Bisson, Mireille Brullemans, Francis Ducharme, Anette Garand, Diane Lavallée, Mylène Mackay, Gilles Renaud et Geneviève Schmidt. Une production du Théâtre Denise-Pelletier, salle principale, du 7 novembre au 5 décembre 2018.

LES VIVANTS ET LES MORTS

PLATONOV
AMOUR HAINE
ET ANGLES
MORTS

D'APRÈS L'ŒUVRE
DE TCHEKHOV, MISE
EN SCÈNE D'ANGELA
KONRAD

Il « *n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée Platonov* », explique Françoise Morvan dans la préface à la traduction réalisée avec André Markowicz en 2005. Écrit alors qu'Anton Tchekhov n'avait que dix-huit ans, le texte ne se trouve que sous forme de manuscrit du vivant de l'auteur ; *Platonov* est réputé injouable du fait de sa longueur (la version « brève » devrait durer au bas mot six heures) et de sa complexité (le manuscrit comprenant trois strates de corrections à l'encre et autant de variantes en tout genre), restant une sorte d'objet fou que peu de metteurs en scène osent approcher.

D'ailleurs, Alexandre Tchekhov, dans sa correspondance avec son frère Anton, ne réfère jamais au texte sous le titre de *Platonov*, parlant plutôt de « Bezotsovchtichina, néologisme intraduisible sinon par approximations : "Sans père", "Le fait d'être sans père", "L'absence de pères" (mais en tant que phénomène historique ou social à déplorer : peut-être la traduction la moins approximative serait-elle "L'ère des enfants sans pères"). » Est-ce par souci d'exactitude qu'Angela Konrad, en réduisant le nombre de personnages à huit plutôt que la vingtaine d'origine (en comptant les domestiques) dans son adaptation du texte, supprime tous les personnages de pères ? Symboliquement absents de *Platonov*, ils sont concrètement manquants dans *Platonov amour haine et angles morts* ; le seul qu'on y trouve, ici, est Michel Vassilievitch Platonov, lui-même futur père absent de son fils.

S'ENNUIYER ET RIRE

Konrad ne perd jamais de vue, avec sa plus récente création, qu'adapter est d'abord un acte de lecture. Ce faisant, elle élague les références à l'actualité immédiate de Tchekhov lors de l'écriture, références à la fois essentielles pour comprendre la décadence de cette petite bourgeoisie russe que le jeune collégien observe autour de lui et, en même temps, complètement inutiles pour révéler ce qui porte la pièce, « *qui n'est ni l'étude psychologique d'un personnage, ni la mise en scène d'une situation oedipienne, ni la satire sociale mais le jeu de la vie – la vie passant par les personnages, les animant et se retirant, un jeu de formes en mouvement* ». C'est à cette interprétation défendue par Françoise Morvan que Konrad semble adhérer.

On trouve déjà, dans *Platonov*, le Tchekhov futur : des gens qui s'ennuient, des anciens riches ruinés, des bourgeois alcooliques, bref, des gens désœuvrés au sein d'une société décadente. Ce n'est pas au hasard qu'un personnage explique, dans les premières répliques de la pièce, que la petite communauté réunie chez la générale Anna Petrovna Voïntseva ne peut faire qu'une seule chose : « *On s'ennuyait, bien sûr.* » Konrad ne gomme pas toutes les références à la Russie (« *Que ça sent le renfermé en Russie !* », dira Glagoliev, riche propriétaire terrien), mais la répétition des répliques et des événements, chez Tchekhov, est une des choses qui le fait accéder à l'universel : l'impression que la société est sclérosée depuis trop longtemps et empêtrée dans les mêmes problèmes que toujours (« *Ces gens disent ce que j'entendais dire il y a des années* ») reste aussi forte aujourd'hui qu'au XIX^e siècle.

La metteuse en scène coupe abondamment dans le texte sans jamais sacrifier à la clarté du sens et des relations de pouvoir entre les personnages. Réduite à sa plus simple expression, l'intrigue condensée par Konrad se résumerait par ces deux répliques, véritables clés d'interprétation du texte : « *On a dansé, on a dîné, on a fait des scandales.* » / « *Il n'y a pas d'intrigue, qu'un monstrueux malentendu.* » C'est bien là que se joue ce drame, dans le petit quotidien de gens désabusés qui cherchent à se désennuyer.

Konrad en change l'ordre et compose deux monologues – un par la jeune étudiante en chimie Marie Efimovna Grékova et l'autre par Alexandra (Sacha) Ivanovna, la femme de Platonov – qui annoncent déjà la fin de l'histoire. Lorsque commence la pièce, le « *drame a déjà eu lieu* », pour reprendre l'expression de Daniel Danis dans la préface de *Cendres de cailloux*. Ainsi, Angela Konrad accentue le caractère inévitable de la tragédie (Platonov sera tué par Sophie Égorovna Voïntseva, son amour de jeunesse, et tous les participants s'entendront pour masquer cette histoire en suicide). Ceci ne l'empêche pas de trouver son chemin dans l'humour particulier présent chez Tchekhov : comme souvent, Konrad travaille l'ironie et le grotesque. Elle y parvient cette fois par l'usage d'un décalage entre la musique et les actions, du grotesque costume de Debbie Lynch-White, qui revient supplier son mari de ne pas la quitter, ou encore de l'aliénante chanson pop finale (« *I need you, wa ba da ba da, I love you wa ba da ba da, It's just an ordinary day* », chanteront tous les personnages après la mort de Platonov).

L'adaptation est aussi l'occasion pour elle d'user du *foreshadowing* – préfigurant dans les premières minutes un événement à venir plus tard – voire d'invoquer littéralement le fusil de Tchekhov : l'auteur expliquait que « *si dans le premier acte vous dites qu'il y a un fusil accroché au mur, alors il faut absolument qu'un coup de feu soit tiré avec au second ou au troisième acte. S'il n'est pas destiné à être utilisé, il n'a rien à faire là* ». En annonçant rapidement la mort de Platonov, puis en projetant des images de personnages avec un fusil (pointé vers la salle, leur bouche ou leur tête), Konrad prépare la fin ; ainsi, l'intérêt ne réside plus dans la résolution de l'intrigue, mais plutôt dans l'étude des relations entre les personnages.

Konrad raccourcit aussi la durée de la pièce, commençant directement avec la présence de Platonov plutôt que de le faire arriver en deuxième partie. Au centre de l'action se trouve donc ce Michel Vassilievitch Platonov, ancien étudiant promis à une brillante carrière qui se contente aujourd'hui d'être un enseignant de province marié à une fermière. Capable d'être charmeur par ses paroles, il est aussi manipulateur, méchant, alcoolique et dépravé. Il est « *la meilleure expression de l'incertitude de notre époque* », un être extraordinaire ou une canaille, souvent les deux en même temps. C'est un rôle difficile à défendre dont Renaud Lacelle-Bourdon, pour sa première collaboration avec Konrad, s'empare avec aisance. Suave, il nous fait ressentir le désespoir de cet homme déçu de la vie ; salaud, il donne à la transgression envers Grékova (un baiser donné sans consentement) une tournure plus sombre, qui n'est pas sans évoquer les agressions qui continuent de faire les manchettes. Donner à Grékova un monologue où elle expose son plan de vengeance envers Platonov (le faire renvoyer de son poste d'instituteur), c'est d'ailleurs insister sur la politique des relations hommes-femmes, à juste titre.

LANCÉS DANS LE VIDE

Un peu comme elle l'avait fait pour son *Macbeth* (joué dans la salle de répétition de l'Usine C), Konrad travaille l'espace vide et nous place dans ce qui pourrait être l'arrière-coulisse du Théâtre Prospero, un grand lieu dans lequel on entre et dont on sort comme dans un moulin, d'où on peut observer d'en haut ce qui se passe sur le plateau. Konrad, qui conçoit elle-même la scénographie et l'espace scénique, reproduit ingénieusement cette réalité propre aux petites bourgades de province : chacun espionne son voisin, colporte sur ses agissements et suppute sur ses pensées ou ses désirs.

Dans cet espace blanc où se meuvent des corps habillés de gris et de noir, les éclairages de Cédric Delorme-Bouchard apportent çà et là des touches de couleur, en teintes de bleu et de rose ; les couleurs viennent surtout intensifier les quelques moments dansés du spectacle, là où les corps exultent au-delà des mots, laissent éclater les passions qui les habitent. À d'autres moments, une lumière blanche émerge des craques du plancher, comme pour rappeler que sous l'apparence sombre des personnages subsiste un peu de clarté, même si celle-ci ne pourra jamais prendre toute la place.

Konrad construit un monde dans lequel la décadence n'est pas à venir, mais déjà bien consommée. L'univers de ce *Platonov amour haine et anges morts* en est un où les personnages semblent, dès le départ, condamnés à courir après leurs propres histoires et leur propre vie, cherchant où aller. L'entrée progressive des comédiens, tous l'air plus démunis les uns que les autres – excluant Violette Chauveau, déjà impériale dans son rôle de veuve qui préside à la déliquescence –, se fait avec des pas rigides, carrés, comme si les personnages étaient contraints de suivre un chemin tout tracé duquel ils peinent à dévier.



Tout pointe vers la dissociation progressive de ces corps, du travail d'habillage sonore (qui donne un effet d'écho aux pas et aux voix dans la première scène du spectacle) à la gestuelle parfois désincarnée des personnages qui culmine dans l'extraordinaire scène finale (les quelques minutes qui précèdent et suivent la mort de Platonov) où les personnages sont devenus des pantins du jeu cruel de la vie. Alors, les voix préenregistrées se surimposent sur les gestes de ces vivants-déjà-morts. Rendus au bout de leur aliénation, dépossédés de leur présent et abandonnés par une société « sans pères », les personnages auront beau essayer d'« *enterrer les morts et guérir les vivants* » après la mort de Platonov pour se forger un meilleur futur, c'est probablement peine perdue.

P-92 PLATONOV AMOUR
HAINE ET ANGLES MORTS
Photo—Maxime Robert-Lachaine

DIRECTION

Sébastien Dulude

ÉDITION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE
(PORTFOLIO)

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Brigitte Faivre-Duboz
Martin Hervé
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai
Thérèse St-Gelais

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Sébastien Dulude
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Laurence Perron

CORRECTION D'ÉPREUVES

Luba Markovskaia

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamique

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9
438 862.4737

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044

ISBN version papier
978-2-924359-27-3

ISBN version numérique
978-2-924359-28-0

SPIRALE

Spirale
a 40 ans!

Abonnez-vous dès
maintenant et obtenez
un exemplaire
du hors-série
Femmes et violence
de masse

Prix de
l'abonnement
annuel
40\$



Pour vous abonner,
rendez-vous à l'adresse suivante :

sodep.qc.ca

Cette offre est en vigueur jusqu'au 31 octobre 2019

LA MÈCHE

LA VALEUR DE L'INCONNUE

UN ROMAN DE CASSIE BÉRARD

Elle ne sait pas pourquoi elle
fait le contraire de sa volonté.
Chercher à identifier une valeur
précise sans laisser de place à
l'erreur quand l'erreur est la seule
donnée qui compte vraiment.

Maintenant en librairie



NOUS, faisons l'amour



dans notre cocon sans défense
de nos plaisirs nous avons fait
provision de caresses pour l'hiver
nous protégeons les cultures menacées
les espèces se métissent nos toisons
d'écureuils roux ralentissent
le mouvement des nuages
comme nous ralentissons
avec les rebonds des ressorts
nos charpentes paisiblement
s'immobilisent

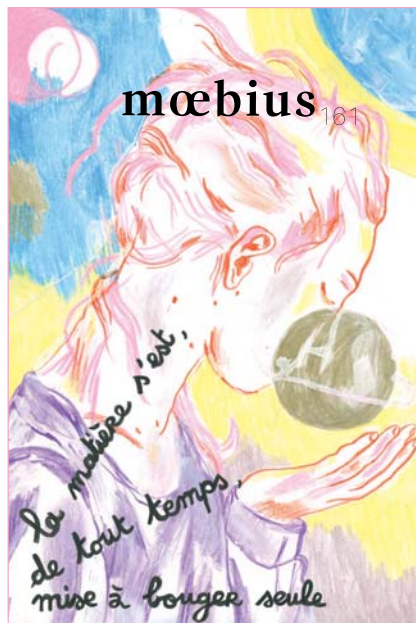
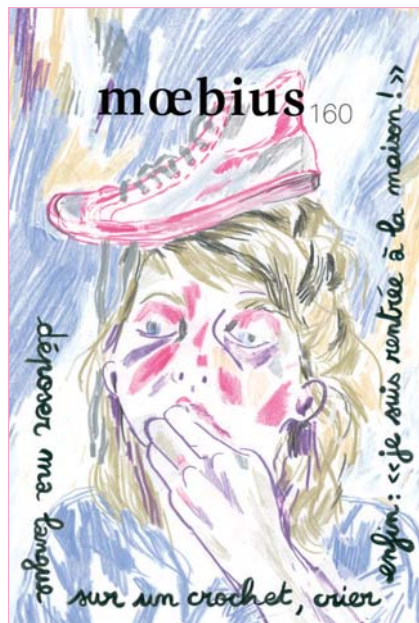


www.lenoroit.com

SODEC Québec
Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

mœbius

revuemœbius.com



revue de création littéraire
fiction, poésie, essais
4 numéros par année

triptyque

poésie nouveau



Joël Des Rosiers

Œuvres complètes

Poèmes 1987-2015

triptyque

**Dire encore
après...**

Sylvain Campeau

t poésie

groupenotabene.com

Pour un regard approfondi et renouvelé sur les arts de la scène



Abonnez-vous!

Et économisez plus de 30 % sur le prix en kiosque

revuejeu.org | 514 875-2549 |   



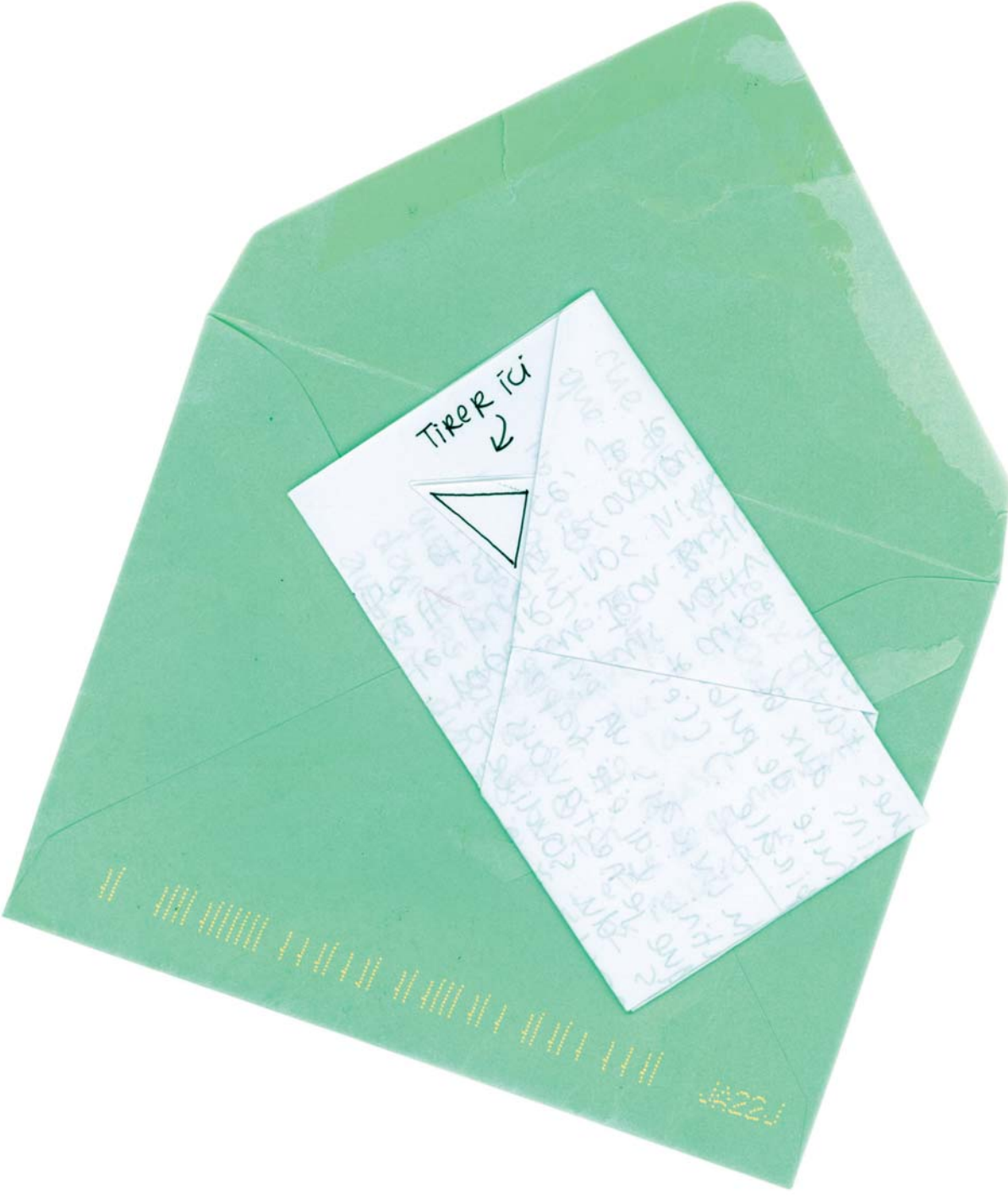
Engagée envers
les créateurs d'ici

LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv



Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#LA
FAB   



Tirer içi
↓

422

PARLER POUR AUTRUI : QUE DIT L'APPROPRIATION CULTURELLE ?

PORTFOLIO
Maryse Goudreau

CRITIQUE
DE LA CRITIQUE
Catherine Voyer-Léger

ROMANS
Édouard Louis
Pauline Delabroy-Allard

ESSAIS
Julien Lefort-Favreau
François Ricard

THÉÂTRE
Angela Konrad



12.95\$



Envoi de poste-publications
—enregistrement n° 08515