

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Peut-on choisir ses formes de vie ?* Afterpop *Rêver en boucle* Antonio Domínguez Leiva
Essai *Ninfa profunda* de **Georges Didi-Huberman** Ginette Michaud Portfolio **Helena Martin Franco**

12,95 \$ 261ÉTÉ2017



Festival International du Film sur l'Art

LE **FIFA**

International Festival of Films on Art

Une présentation du Conseil des arts de Montréal en tournée
et du Festival International du Film sur l'Art (FIFA)

DÉCOU- VERTES DU FILM SUR L'ART

1^{er} octobre 2017 –
17 mai 2018

Entrée libre

lefifa.org



LA
VITRINE
.COM

accès 2
culture

Montréal



* Portfolio

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

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

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Antonio Domínguez Leiva

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Laurence Perron

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
konnou.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

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

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 450 663-9000
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

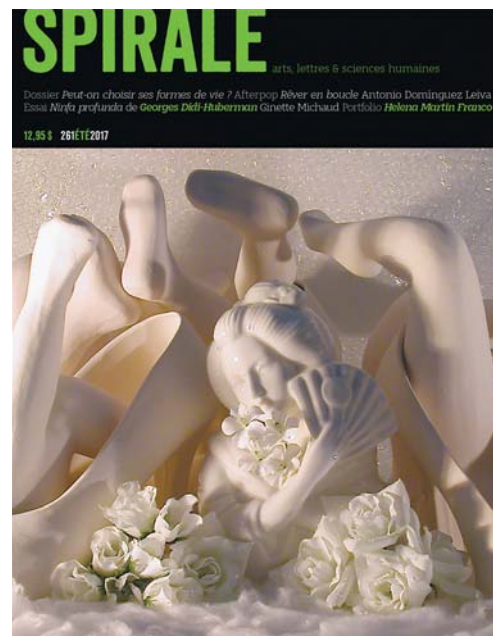
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-18-1

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

Page 15, **Helena Martin Franco**,
Identité hybride, ou la mise en vie
des personnages d'Helena Martin
Franco (Par Sonia Pelletier)

Helena Martin Franco est née à Cartagena, en Colombie. Elle vit et travaille à Montréal depuis 1998. Afin de favoriser la rencontre et l'échange, notamment entre le Canada et la Colombie, elle fait partie de plusieurs collectifs de diffusion en arts visuels, dont L'Araignée. Sa pratique interdisciplinaire explore le métissage de différents procédés artistiques et l'hybridation entre les techniques traditionnelles et les nouvelles technologies. À partir d'auto-fictions qui mettent en relation l'action, l'image et texte, elle dévoile la perméabilité des frontières identitaires culturelles, nationales et de genre. L'œuvre d'Helena Martin Franco a été présentée en République dominicaine, en Lituanie, en Espagne, en Nouvelle-Zélande, en Colombie, aux États-Unis, en Argentine, à Cuba et au Québec.



En couverture : *Autel-corps immaculé II*, 2004
Photo : Helena Martin Franco

* Nos collaborateurs

Émile Bordeleau-Pitre
Jean-François Chassay
Gilbert David
Antonio Domínguez Leiva
Brigitte Faivre-Duboz
Mélanie Gleize
Jean-François Hamel
Martin Hervé

Benoit Jutras
Annie Lafleur
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Sylvain Lavoie
Samuel Mercier
Ginette Michaud
Alice Michaud-Lapointe

Sonia Pelletier
Pierre Popovic
Sylvano Santini
Valérie Savard
Guy Sioui Durand
Maïté Snauwaert
Jean-Pierre Vidal

PRIX PIERRE-L'HÉRAULT DE LA CRITIQUE ÉMERGENTE

Les membres du comité de rédaction ainsi que l'ensemble des partenaires du magazine *Spirale* félicitent chaleureusement Kevin Lambert, lauréat de la cinquième édition du prix Pierre-L'Héault de la critique émergente. Son article « Peut-on écrire l'histoire littéraire à rebours ? » est publié dans le présent numéro de *Spirale*. M. Lambert est étudiant à la maîtrise au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. *Spirale* tient également à féliciter les deux autres finalistes, Laurence Perron (étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal) et Justine Falardeau (étudiante au baccalauréat en littératures de langue française à l'Université de Montréal). Les textes des finalistes seront publiés dans le numéro d'automne 2017 du magazine.

PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND

Le magazine culturel *Spirale* a le plaisir d'annoncer les finalistes du prix *Spirale* Eva-Le-Grand 2017 :

- Simon-Pierre Beaudet, *Fuck le monde* (Moult éditeur, 2016)
- Francis Dupuis-Déri, *La peur du peuple. Agoraphobie et agoraphilie* (Lux éditeur, 2016)
- Emmanuelle Walter, *Le centre du monde. Une virée en Eeyou Istchee Baie-James avec Roméo Saganash* (Lux éditeur, 2016)

La lauréate ou le lauréat sera annoncé au mois d'octobre 2017, à l'occasion du lancement du numéro d'automne du magazine.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

* Sommaire

5	ÉDITORIAL <i>Critique</i> [par Sylvano Santini]	59	<i>Place aux littératures autochtones</i> de Simon Harel [par Guy Sioui Durand]	78	<i>Romanesque</i> de Tonino Benacquista <i>Le silence</i> de Reinhard Jirgl [par Pierre Popovic]
6	FORMES DE VIE/ POLITIQUE DU PRÉSENT <i>Sentinelles : 25 ans d'écriture à L'itinéraire</i> Collectif [par Valérie Savard]	62	<i>La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)</i> de Roland Barthes [par Maïté Snauwaert]	81	THÉÂTRE <i>L'avare</i> de Molière, mise en scène de Claude Poissant <i>Don Juan revient de la guerre</i> d'Ödön von Horváth, mise en scène de Florent Siaud <i>La cantate intérieure</i> de Sébastien Harrisson, mise en scène d'Alice Ronfard <i>Avant-garde</i> de Marieluise Fleisser, mise en scène de Denis Marleau [par Gilbert David]
10	ARTS VISUELS <i>Yan Giguère</i> de Sylvain Campeau, Marie-Claude Landry et Valérie Litalien [par Annie Lafleur]	65	PARCOURS <i>Je me voyage : mémoires (Entretiens avec Samuel Dock)</i> de Julia Kristeva et Samuel Dock [par Mélanie Gleize]	86	<i>Macbeth</i> Traduction de Michel Garneau, conception, adaptation et mise en scène d'Angela Konrad <i>Auditions ou Me, myself and I</i> Adaptation, conception et mise en scène d'Angela Konrad [par Sylvain Lavoie]
46	AFTERPOP <i>Rêver en boucle : esthétique de la répétition</i> [par Antonio Domínguez Leiva]	68	POÉSIE <i>Bec-de-lièvre</i> d'Annie Lafleur [par Benoit Jutras]		
50	CINÉMA <i>Paterson</i> de Jim Jarmusch [par Jean-François Chassay]	70	ROMAN <i>Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile</i> de Jean Basile [par Kevin Lambert]		
53	ESSAI <i>Dictionnaire critique</i> de Georges Bataille et al. [par Émile Bordeleau-Pitre]	74	<i>Le plongeur</i> de Stéphane Larue [par Jean-Pierre Vidal]		
56	<i>Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente</i> de Georges Didi-Huberman [par Ginette Michaud]				

DOSSIER

Peut-on choisir ses formes de vie ?

27	<i>Présentation</i>	34	<i>La maison des épreuves</i> de Jason Hrivnak [par Samuel Mercier]		<i>Dans la République du bonheur</i> de Martin Crimp [par Brigitte Faivre-Duboz et Martine-Emmanuelle Lapointe]
28	<i>Styles. Critique de nos formes de vie</i> de Marielle Macé «Politique des formes de vie» de Sandra Laugier et Estelle Ferrarese (dir.) [par Jean-François Hamel]	36	<i>Que faire des classes moyennes ?</i> de Nathalie Quintane <i>Fairy tale</i> d'Hélène Zimmer [par Alice Michaud-Lapointe]	43	<i>Théorie du drone</i> de Grégoire Chamayou <i>Formes de vie</i> de Jacques Fontanille [par Sylvano Santini]
31	<i>Le grand jeu</i> de Céline Minard [par Martin Hervé]	39	<i>Manifeste de la Jeune-Fille</i> d'Olivier Choinière		

Critique

Il n'y aura ni bilan ni remerciement ni sentiment du travail accompli. La fin, c'est bon pour qui s'assure que tout soit réalisé avant de commencer, qui conclut le voyage avant de se mettre en route, écrit avant de penser ou pense avant d'écrire, réfléchit en *post mortem* ou en *terminus ad quem*. Pour en finir donc avec la fin, je pars en pleine course, c'est-à-dire au milieu du chemin.

Je ne me souviens plus quand j'ai rédigé ma première critique, quand j'ai épousé sa forme. J'y suis arrivé par hasard, en étant sûr pourtant qu'elle était nécessaire. Je ne suis pas écrivain. L'écriture est un exercice toujours un peu pénible. J'ai le sentiment parfois de couvrir mon désœuvrement d'une remarque obscure, d'un commentaire ironique ou d'un silence qui semble en dire long. La critique m'apparaît néanmoins comme la pratique qui correspond le mieux à ce que je peux faire : elle me vient naturellement, me traverse comme un mal. Je suis sûr qu'elle n'a rien à voir avec le bien et la beauté, qui, eux, sont toujours apprêtés. S'il y a peu de choses qui me semblent dignes d'intérêt, à l'inverse, lorsqu'une forme trouve une certaine grâce formelle à mes yeux, qu'elle excite mon entendement, mon jugement, j'en parle alors de manière excessive. J'estime qu'on doit comprendre ma joie, sans exiger cependant qu'on la partage. La critique met en jeu mes relations ; c'est en quelque sorte une épreuve de continuité avec la forme des autres. La critique implique ainsi un risque : il n'y a aucune loi qui la défend, aucun insigne derrière lequel elle peut se cacher.

Interroger le sens de la critique, dire ce qu'elle est, y réfléchir *maintenant*. Le seul plaisir que j'ai à questionner une pratique que j'exerce depuis des années réside dans la possibilité de contredire la situation actuelle faisant que l'on est si peu disposés à enquêter sur l'être des choses, que l'on trouve ridicule, en somme, de poser la question : *qu'est-ce la critique ?* J'aurais aussi l'impression de perdre mon temps en me la posant si je croyais que l'impossibilité d'une telle question était à mettre sur le compte d'un effet de mode, d'une habitude, d'une tendance. Si l'on ne s'intéresse plus à l'être des choses, si les questions ontologiques sont à l'évidence dépassées, n'ont plus pour ainsi dire la cote, c'est que le monde aujourd'hui n'a plus de justification. Il peut apparaître risible de défendre la critique quand on réussit maintenant à justifier l'injustifiable, quand « *tout ce qui est social est mensonger* ». Si le ton péremptoire du Comité invisible, auquel j'emprunte le passage que je viens de citer, n'est pas le mien, je partage néanmoins son humeur et suis aussi d'avis que la critique est devenue impossible, comme la satire. Il n'y a que l'humour qui se porte bien, avec le sexe et peut-être même la poésie, tout le monde sait ça, évidemment !

C'est pour ça que la question « Qu'est-ce que la critique ? » est redevenue nécessaire – il serait bien inutile d'agiter l'épouvantail de Sartre pour essayer de m'en dissuader. La critique est une expérience de vision qui n'a rien à voir avec une activité de surveillance qui se borne à l'évidence, à la certitude, à la preuve.

La critique qui a l'oreille tendue ou garde simplement l'œil ouvert joue le jeu de la police qui accuse ou celui du disciple qui admire : *qui a fait quoi ? comment et pourquoi ? où et quand ? ceci ne s'écrit pas, cela ne se dit plus ? elle a osé ? il est coupable ? elle s'est commise ? c'est remarquable, incontournable, original ! ils se sont mis à nu ! cette première œuvre est un classique ! si jeune et pourtant au sommet de son art !* La photo d'un artiste ou d'un écrivain sur la page couverture d'une revue est comme un portrait-robot ou un avis de recherche qui tentent de susciter le même émoi que celui d'un article de journal relatant la cavale d'un criminel ; ou bien rivalise tout simplement avec la presse qui machine, dans les consciences, la présence incontournable des idoles. La critique n'a pas à participer à la reconnaissance de quiconque ou de quoi que ce soit ; n'a pas à pourchasser, à cerner pour admirer ou punir. Elle doit s'opposer au destin inquisiteur du journalisme d'enquête ou à la complaisance angélique du reporter culturel. Si par exemple la critique est si sujette aux blâmes de type *care*, c'est sans doute parce qu'elle s'adonne au jeu convenu de la représentation, de l'identification, de la comparution, dont l'humiliation et l'émerveillement sont les formes ordinaires.

Loin des tribunaux, des procès et des lois, loin de la reconnaissance et de la fantaisie, de la traque ou de la révérence sans gêne, la critique doit rêver de formalisme, de modernité ou d'avant-garde en s'imaginant transmettre la sensation de la vie des formes comme elle seule peut le faire. ■

L'ITINÉRAIRE



SENTINELLES

25 ANS D'ÉCRITURE À L'ITINÉRAIRE

Préface de Monique Proulx

Chroniques quotidiennes de la précarité

Par Valérie Savard

SENTINELLES : 25 ANS D'ÉCRITURE À L'ITINÉRAIRE

Collectif

Groupe communautaire L'itinéraire, 2017, 209 p.

En janvier 1995, Jean-Marie Tison commençait son article dans *L'itinéraire* de cette façon : «Je voudrais répondre ici à la question que m'a posée une jeune étudiante en éducation spécialisée à qui je tendais le journal en lui vantant ses mérites. De toute évidence, elle n'a pas cru une seconde que j'ai pu connaître l'itinérance, la rue. Plus subtilement, je sentais bien que pour elle je n'étais pas un vrâ itinérant.» Dans un ton et un humour qui rappellent sans contredit ceux de Plume Latraverse, l'auteur déplie la fameuse question : «Cé quoi la différence entre un itinérant et un sans-abri?» «Eh bien, la vérité, c'est que nous sommes des êtres à personnalités multiples. Lorsque les missions nous enferment dehors à 7 h du matin, nous devenons des sans-abri. Mais dès le premier pas vers nulle part, nous revoilà itinérants. L'idée nous vient-elle de nous arrêter pour bummer, histoire d'acheter de quoi fumer ou boire, et toc! nous nous "méta-morphosons" en quêteux. La manche a-t-elle été heureuse? On s'paye de quoi boire et zap! nous voici transfigurés en robineux! La journée ne s'achève pas là, mais abrégeons... Si nous avons de longs cheveux en bataille, un âge respectable et surtout une longue barbe blanche de père Noël, nous devenons de beaux clochards comme vous les aimez : vieux et pitoyables.

Par contre, si nous sommes jeunes, saouls et avec des crânes rasés, nous sommes de dangereux punks crottés et en carence socio-affective, ou encore des apaches caractériels...» Et lorsqu'ils passent à *L'itinéraire*, ils deviennent camelots, camelots-rédacteurs, participants... sentinelles.

D'écriture-de-camelot à littérature de témoignage

Placée sur un huitième de page avant la couverture intérieure du recueil se trouve la définition que donnait du mot «sentinelle» le *Larousse* 1989. Dans sa première acception, la sentinelle est le soldat, la garde, l'observateur; dans sa seconde, c'est un gros excrément. Rapport éminemment ambivalent qui se retrouve, fluctuant, dans les textes dont est composé ce recueil de 100 articles de camelots publiés dans le magazine *L'itinéraire* au cours de ses 25 ans d'existence. Fondé en 1992 par Pierrette Desrosiers, Denise English, Michèle Wilson et François Thivierge, le Groupe communautaire *L'itinéraire* centre ses activités autour des enjeux liés à l'itinérance, la précarité financière et la réinsertion sociale. En son cœur, le journal *L'itinéraire*, aujourd'hui bien connu du grand Montréal, cherche à «donner la chance aux gens d'écrire sur différents sujets en les

invitant à sortir de leur solitude». Pendant la première année, le journal sera distribué gratuitement dans les organismes communautaires et les maisons de chambres, avant de prendre la rue dans une édition payante en 1993. La vente du journal procure bien entendu une source de revenus pour les participants, ainsi qu'une possibilité de restructurer leur vie. Mais le travail des camelots leur permet aussi de travailler à changer le visage de la pauvreté et de l'itinérance dans la métropole, objectif que ne perdent jamais de vue les Gabriel Bissonnette et autres Quaprice Basque, qui doivent faire face non seulement aux conditions météorologiques québécoises, mais bien plus encore à l'indifférence, à l'incompréhension ou au mépris du public. «Les pieds dans la pluie verglaçante ou la gadoue, des sueurs froides ou humides attaquent ma santé, écrivait Alcatraz en juin 2001. Ma moelle épinière et mes voies respiratoires sont minées. Je ne vends pas ce journal dans le seul but d'arrondir mes fins de mois [...]. Il me suffirait de retourner à mes anciennes "amours" (vente de drogues, de cigarettes et d'alcool de contrebande, recels, etc.) pour m'enrichir beaucoup plus facilement [...]. Si je persévère dans cette voie, c'est parce que je veux véhiculer dans ce média communautaire mes messages humanitaires remplis de

leurs d'espoir pour la venue de jours meilleurs pour les défavorisés.» Initiative des participants de L'Itinéraire, qui prennent aujourd'hui en charge plus de 50 % du contenu de sa publication bimensuelle, *Sentinelles* s'inscrit aussi dans cette double visée, personnelle et sociale. C'est ainsi plus de 500 textes qui ont été relus par une première équipe, puis 300 qui ont été soumis à un jury présidé par l'auteure Monique Proulx.

Il y a donc l'écriture des camelots, bien sûr. Les articles qui sont ici rassemblés laissent voir ses multiples rôles : parfois expression cathartique ; parfois besoin de faire entendre sa voix en sachant qu'un destinataire, anonyme ou non, l'entendra ; parfois désir de partager un point de vue, un savoir qu'on sait singuliers. Découvrir qu'on a cette puissance en nous, et qu'elle parvient par ailleurs à créer du lien social, à inscrire l'exclu dans la ville. Or, si elle se décèle dans certaines lignes, cette fonction de l'écriture en tant qu'écriture-de-camelot n'est pas sciemment mise de l'avant, se contentant de porter doucement le recueil ; et c'est là la brillance de *Sentinelles*. Les articles y apparaissent non contextualisés, accompagnés seulement de leur date de publication et du nom de leur auteur. Il ne s'agit pas de capitaliser sur l'expérience vivante, qu'on sent très bien en surplomb, mais de donner à lire ces mots pour eux-mêmes, dans leur qualité intrinsèque, et de les laisser vivre en dehors de leur créateur, comme on le fait pour toute littérature. Ainsi, si certains textes racontent des expériences troublantes (drogue, itinérance, abus de toutes sortes), ils prennent valeur d'une littérature de témoignage, et non d'un documentaire.

Chroniques quotidiennes de la précarité

Il se trouve une volonté de pérenniser une certaine forme de témoignage historique dans ce projet qu'est *Sentinelles*. À cet égard, il y a un air des *Chroniques de la vie quotidienne* (cette série de films réalisée par Jacques Leduc dans les années 1970)

dans les moments saisis que restituent les textes : anecdotes maintenant «anachroniques», reportages sur des situations précises, moments de vie et impressions fugaces ou prégnantes des poèmes et témoignages. On assiste à un montage de voix *chroniquant* ces 25 dernières années d'un point de vue excentré, dans un mélange d'individuel et de social englobant. Comme l'écrivait encore Jean-Marie Tison, «*[l]'errance a plusieurs visages, l'itinérance en est un, et l'errance c'est l'urgence*». C'est ainsi un éventail de portraits de l'errance prise entre fébrilité et fatigue, de l'urgence de vivre mais aussi de (se) survivre, du combat quotidien et des petites victoires qui se trouvent rassemblés ici, à partir de la poésie de Claude Dubuc : «*[...] Waiter, waiter, toé mon ami, dis-moé donc ça c'est quoi la vie sans la mort qui te guette, étrange misère. / Et pourtant j'étais né pour être libre*» ou de Josée Cardinal : «*Sur le béton le carton palpète, / L'encre suinte des journaux. // Un plaisir de ruelle / Injecte dans la routine / Une euphorie de cul-de-sac*» aux articles hautement politiques de Mathieu Thériault, dont l'éloquence, la véhémence et l'intelligence des propos écorchent les mythes sur la pauvreté et la dépendance que les figures de proue de notre société reconduisent perpétuellement à mots plus ou moins couverts. Dixit : «*Ce 17 octobre [2015] se tiendra au centre-ville la marche annuelle de Centraide dite des "1000 parapluies". Cette parade vise à marquer le coup d'envoi de la campagne annuelle de financement de l'organisme philanthropique. Pour l'occasion, toutes les grandes compagnies donatrices marchent avec des parapluies frappés de leur logo, qu'il pleuve ou non. Il y a toujours quelque chose de saisissant dans cette balade où les grandes entreprises et corporations défilent aux côtés des plus démunis et des représentants qui parlent en leur nom. Comprendons-nous bien, j'ai le plus grand respect pour les employés de ces sociétés qui acceptent une autre ponction sur leur paie afin de faire un don désintéressé pour une bonne cause. Sauf que je ressens toujours un profond malaise*

quand je vois les hauts dirigeants de ces entreprises accepter de "prendre la rue" aux côtés de ces "classes misérables" qu'ils ne côtoient autrement jamais. Outre que pour ces grandes sociétés, les dons aux bonnes œuvres sont en général synonymes de déductions d'impôts et de promotion "socialement responsable", il y a quelque chose de fondamentalement hypocrite de voir les plus mal pris marcher servilement avec les hauts représentants d'un système qui les maintient dans la misère.» Il y a aussi les coups de gueule, qui nous jettent au visage la réalité de la rue, en tant qu'espace partagé, pour ceux qui ne marchent pas dans la même direction que son flot en mouvement.

Mais *Sentinelles*, c'est aussi un autre regard sur la ville et sa réalité, dans une langue qui n'a pas à se tordre pour être «parlée» tout en étant soutenue, car il y a une voix derrière les mots, toujours, et les auteurs ne nous permettent pas de l'oublier. C'est le cas de Pierre Demers, dans son magnifique article de novembre 1999 intitulé «Parler tout seul dans la rue». «*Gregory John Joseph Pallarino, dit Greg, parle tout seul dans la rue, tout le temps, jour et nuit, nuit et jour, comme quelques autres itinérants du centre-ville. Comme cette dame avec ses sacs verts qui dort près de l'UQAM sur Berri, ou cet homme figé, assis sur un fauteuil roulant près du magasin La Baie rue Sainte-Catherine, surtout le soir. Lui, Gregory John Joseph Pallarino, dit Greg, a le propos moins agressif que celui de ceux qui nous bousculent parfois verbalement ou physiquement, presque aux coins des rues. Aussi décousu peut-être, mais plus joyeux. Il parle, mais aussi il chante. Je l'ai écouté parler et chanter un samedi soir, en octobre, au coin de Viger et Victoria, pas très loin de la tour de la Bourse. Il quêtait, mais sans trop de conviction. [...] "Huit, huit, huit, huit, huit, huit, huit, c'est mon chiffre chanceux", récitait-il. Et aussi : "Six, six, six, six, six, six." Vêtu d'un long manteau brun usé à la corde et d'une paire de bottes de caoutchouc réparées avec du ruban noir d'électricien, il portait une tuque. Sa barbe longue et grise*

donnait l'impression qu'il était plus vieux que son âge. Dans ses yeux bleus, la curiosité d'un enfant qui a refusé de vieillir, de prendre la voie des adultes. Et aussi l'innocence de ceux qui ont fait le choix de la rue. L'étonnement devant la circulation des touristes qui passent et ceux qui restent. Comme un passant sans mémoire.» Pierre raconte Greg, le baccalauréat en psychologie obtenu de l'université McGill en 1971, qui ne l'a pourtant pas empêché de «roule[r] sa bosse comme itinérant» pendant 23 ans par la suite. On se doute bien que Greg ne se parle pas tout seul dans la rue sans raison, Pierre le sait aussi : une brève parenthèse dans son texte est accordée à la question de la schizophrénie, qui touche de nombreux itinérants. Mais la question est vite évacuée, car «[q]uand Gregory chante en français avec son accent cassé d'anglophone, il improvise un refrain en l'honneur de son pays. Ça donne des phrases un peu naïves : "Je chante l'amour du Canada mon pays, la place au nord des États-Unis, la place la plus jolie pour les vacances, le plus beau pays du monde quand il fait beau dehors..."».

Parlons des formes de vie

On parle de plus en plus, depuis quelques années, de la politique de la littérature et des formes de vie, souvent dans l'espoir de faire de la lecture et du geste herméneutique un point de résistance au discours hégémonique dont on nous accable quotidiennement, l'amorce d'une ligne de fuite devant ouvrir la réalité à de nouveaux possibles. Dans *Styles. Critique de nos formes de vie*, son dernier ouvrage sur le sujet, Marielle Macé propose d'appréhender celles-ci de façon modale, c'est-à-dire dans

une reconnaissance de la multiplicité des modes d'existence allant au-delà d'une logique de la distinction, nécessairement hiérarchique. On peut reprocher à plusieurs des ouvrages qui s'inscrivent dans cette veine, dont celui de Macé, de tenir un discours presque éthéré, un propos inspirant à partager entre initiés mais dont on conçoit mal la portée plus large qu'il devrait avoir pour provoquer les mouvements sociaux qu'il souhaite voir advenir. Certes, les poèmes de Ponge, les romans de Proust et les écrits de Baudelaire sont des terreaux fertiles pour l'observation des tensions qui se jouent entre les formes de vie, ainsi que pour celle de ce que Deleuze appelait des «devenirs-mineurs». Mais une fois que ces corpus exemplaires ont permis la perception et la mise au jour de ce qui nous semble des possibilités politiques intrinsèques de la littérature, peut-être faut-il compléter le geste d'ouverture en reconnaissant la valeur fondamentale de l'expression directe – c'est-à-dire vécue autrement que dans la forme – de ces différentes formes du vivre, et donc en l'intégrant à cette réflexion.

Une publication comme *Sentinelles* permet de redonner son aspect essentiellement politique à la question, en laissant ces différentes formes de vie parler pour et en elles-mêmes, et en leur accordant la valeur de leur voix. Il s'agit bien ici, comme le disait Agamben, de veiller à ce que la vie ne puisse plus être séparée de sa forme, dans toute la complexité que cela implique – visée qui, devons-nous encore le rappeler, ne peut être accomplie si nous persistons à croire (ou à agir comme si nous croyions) que nous pouvons parler les formes de vie «marginales» (itinérance, mi-

norités ethniques, sexuelles ou de genre, etc.) en leur lieu et place. Le texte de Jean-Marie Tison est exemplaire à cet égard, montrant notre besoin de classer, de sous-classer et de reclasser ; besoin qui obscurcit la vraie question : ici, celle de la misère. Malgré les expériences et les thèmes récurrents, *Sentinelles*, dans sa singularité multiple, travaille à déconstruire cette logique de la distinction, en ne niant toutefois jamais son rôle. S'il y a bien un espoir qui porte ses textes, la réalité de l'habitus, du capital social et de la violence symbolique bourdieusienne ne peut y être repoussée du revers de la main et nous rappelle la nécessité de gestes concrets pour débayer la route aux lignes de fuite. On y voit sans cesse le débat qui se joue entre les différentes formes de la vie ; le combat entre la coercition des modes principaux de l'existence et le besoin de vivre autrement. À cet effet, Josée Cardinal écrivait dans «Lâche la lâcheté» : «Pourquoi l'avis / d'un tout croche / Compte moins pour moi / Que le verdict / D'un influent ? / Je vomis les hypocrites / Pourtant / À quelle gymnastique de serpent / J'suis pas prête / Pour que les retourneurs de veste / M'acceptent dans leurs rangs ?»

Il y a ici un lien inextricable entre le processus d'écriture, sa valeur singulière, les textes en eux-mêmes et leur valeur sociale. Dans une perspective d'ouverture et de décroisement de la littérature en vue d'un «repartage du sensible», *Sentinelles* mériterait de frayer son chemin dans le corpus de certains professeurs, non seulement de sociologie ou de politique (certains sociologues font déjà lire *L'itinéraire* à leurs étudiants universitaires), mais aussi de littérature. ■

Il ne s'agit pas de capitaliser sur l'expérience vivante, qu'on sent très bien en surplomb, mais de donner à lire ces mots pour eux-mêmes, dans leur qualité intrinsèque, et de les laisser vivre en dehors de leur créateur, comme on le fait pour toute littérature.

Je suis Yan Giguère*



Couverture de la monographie
Photo : Yan Giguère

Par Annie Lafleur

YAN GIGUÈRE

de Sylvain Campeau, Marie-Claude Landry et Valérie Litalien

Musée d'art de Joliette, 2016, 260 p.

La défunte Galerie Orange, à Montréal, présentait en juin 2009 une exposition collective intitulée *L'écrire en peinture*, laquelle réunissait une quinzaine d'artistes sous le commissariat du peintre Rafaël Sottolichio. J'y assurai depuis plusieurs années les postes de technicienne au montage et de conseillère à l'acquisition d'œuvres d'art. Cette exposition a marqué mon esprit par son intelligence, son originalité et sa diversité, abordant l'écriture et le signe graphique au cœur de la production de peintres canadiens issus de générations et d'allégeances picturales multiples. Accompagné d'une toute petite pièce, un tableau magistral de l'artiste Marie-Claude Bouthillier occupait un

vaste pan de mur de la galerie : deux techniques à l'encaustique sur lin, répétant inlassablement les initiales «mcb» en lettres attachées, pour former d'amples ondulés. Quelque chose rappelant une chevelure ou un champ de blé balayé par le vent. Je voulais posséder la plus grande des deux pièces, car elle exerçait sur moi une indénouable attraction, une fascination sans pareille. Treize ans plus tard, en ouvrant au hasard l'imposante monographie consacrée au travail du photographe Yan Giguère, je me retrouve nez à nez devant un détail de cette œuvre, que je reconnais immédiatement : pas de doute, c'est mon tableau.

L'œuvre photographique de Yan Giguère est indissociable de l'œuvre peinte de Marie-Claude Bouthillier. Les nombreuses occurrences des tableaux de Bouthillier dans ses photographies témoignent de l'envoûtement qu'ils exercent sur Giguère, dont l'approche se situe à mi-chemin entre l'acte documentaire et (auto)-biographique. Qui plus est, cette compagne peintre s'y retrouve elle-même abondamment, posant dans toutes les pièces de la maison et de l'atelier, endormie, souriante, rêveuse, nue, emmitouflée, avec ou sans lui, emplissant de toutes les façons et avec insistance l'espace intime de son œil. Réciproquement, le travail de Giguère n'est pas étranger à cet «écrire»

pictural et aurait pu faire l'objet d'un pendant photographique de l'exposition. En plus de pulluler dans les tableaux mêmes de Bouthillier, l'écriture apparaît, non sans ironie, sur les pancartes des manifestations étudiantes ou sur les enseignes des églises prises en photo par Giguère : «*Nous serons jugés selon nos œuvres Pensez-y bien. [sic]*» Se cache derrière ces mots et ces collages photographiques une autre écriture, une langue privée qui parfois se décode, parfois demeure impénétrable, mais qui confirme ce même pouvoir d'attraction que j'avais ressenti devant le tableau de Bouthillier.

L'image écrivaine

Cette particularité, en lame de fond dans l'œuvre de Yan Giguère, n'a pas échappé à la commissaire et conservatrice Marie-Claude Landry, qui confie avoir «*regretté ne pas être poète ou romancière quand est venu le moment d'écrire sur [son] travail*». La monographie accompagnant l'exposition à caractère rétrospectif *Yan Giguère. Croisements*, présentée au Musée d'art de Joliette en 2016, repose sur cette idée de transmission de l'écriture par l'image. Dans cette première publication dédiée à l'œuvre de l'artiste montréalais fort de plus de 20 ans de carrière, on retrouve la remise en forme, dans l'écrin du livre, des séries *Choisir* (2003-2007), *Attractions* (2007-2009) et *Visites libres* (2009-2013). La monographie est éclairée par trois textes, qui privilégient des points de vue complémentaires allant de la composition poétique de Valérie Litalien aux approches sociohistorique et scientifique chez Marie-Claude Landry et Sylvain Campeau, le tout préfacé par Jean-François Belisle, directeur du Musée d'art de Joliette. Dans son essai, Landry soutient qu'«*afin de coucher sur papier les impressions sensibles qu'évoquent ces scènes chez celui ou celle qui observe*», la posture du poète en fait le spectateur idéal pour amorcer un dialogue avec l'œuvre de Giguère. Celle-ci fonctionne en soi sur un principe poétique, attribué aux motifs stylistiques qui se font écho, se métamorphosent et se multiplient

d'une figure à l'autre, créant une véritable architectonie de cycles et de boucles identifiées, circonscrites dans un terrain livresque au registre photographique.

Choisir, la série inaugurale de l'ouvrage, s'ouvre sur le regard à demi voilé de Marie-Claude Bouthillier. D'entrée de jeu, on est saisi par ce plan serré présenté en double page, prémisse du paysage séquentiel déployé aux pages suivantes. Est consigné dans celui-ci un tissage d'événements ordinaires et de mémoire coagulée en matière crépitante qui tente de résister à la disparition par le seul happement photographique. Les intérieurs en ruine, les icônes religieuses, les chaises vacantes, une cabane dans un arbre ou un appartement en ville, une femme devant un tableau deviennent la somme d'images conciliées en un seul mot : choisir. Choisir l'être aimé, son destin (le tarot, les cartes à jouer), sa foi, son orientation sexuelle (la présence de transsexuels, de déguisement), sa vocation, sa passion (la flamme). L'amoncellement de débris et de détritiques ainsi que les espaces désolés, suggérant une errance, nous ramènent à la violence de ces choix, à la solitude et au recueillement nécessaires à une vie de création où le doute plane symboliquement. Il en résulte, dans cette série et dans celles subséquentes, un cumul photographique aux sujets polysémiques.

L'œuvre semble vivante, et donc en constante métamorphose, quand elle passe de la sorte d'un registre à l'autre, comme autant de langues et de voix à déchiffrer. Les photographies de Yan Giguère sont surpeuplées de traces et de gestes infrarouges, preuves de leur *être-là* en puissance, qui s'élève sans effort à la hauteur de la matière-texture ou du ready-made volé au grenier. Elles forment avant tout une «*race privée*» (pour emprunter des mots de Benoît Jutras) qui refuse le dénombrement, le discernement, la ségrégation. Ce que l'on voit naître à l'ouvrage est une langue rebelle et incantatoire qui se permute à l'infini, et dont l'écho, joueur infatigable, passe d'un œil à l'autre, d'une page à l'autre,

d'une série à l'autre. En ce sens, et parce que les trois séries se déploient sur une décennie, tous ces albums d'images semblent léviter dans un vacuum familial. L'appareil obéit à une rose des vents indisciplinée qui avance, clique, avance, clique, en un lieu de l'approvisionnement éclairé de petites foudres, de menus miroirs de poche. Le regardeur y déambule, tête éblouie, à quelques centimètres de ces images qui semblent voler en éclats à mesure qu'elles sont vues.

L'image surgissante

Ce qui est vu se rapproche délicatement de ce qui est *pensé*, notamment par la maîtrise des différents procédés photographiques et de leur assemblage organique, tant dans l'espace d'exposition que dans les pages de la publication. En effet, l'artiste utilise des dizaines d'appareils en tous genres et de différentes époques pour en appeler des accidents de matière, d'égale importance aux sujets, au point où la datation de certaines photographies devient ardue à cause de la patine imprimée à l'image. Le choix de l'appareil influence d'ailleurs la taille des images finales, créant l'effet d'une constellation d'«*images en orbite*», comme les baptise Sylvain Campeau. À ce matériel volontairement défectueux, il faut ajouter un équipement haut de gamme, réglé au quart de tour; l'artiste passe de l'un à l'autre, puis de l'analogique au numérique, selon le langage à privilégier. C'est un jeu pour virtuose seulement auquel l'artiste s'adonne sans concession. En jonglant de façon aussi ludique que rigoureuse avec la matière et les sujets, Yan Giguère s'intéresse à la résurgence du temps dont la photographie se fait la porteuse des engrenages poétiques. Le caractère polysémique des images se dévoile par les multiples phases de transfiguration qu'elles subissent, scrutées et happées obsessionnellement, en se répétant par exemple sous quatre angles différents. De la même façon, les motifs *vus* et *revus* s'inscrivent dans une temporalité par essence mouvante, mais dont la logique échappe au temps linéaire.







Tant l'organisation spatiale des images que le contenu de celles-ci répondent à un mode de jaillissement simultané d'instantanés plutôt qu'à un «*phrasé travaillant une syntaxe des images en continu*», ainsi que l'affirme Campeau dans son essai. En réagissant à des impératifs strictement intimes, les sujets se délestent de toute linéarité de fond d'une autorité narrative, privilégiant de surcroît la découpe au collage, la dispersion au pairage, l'apparition à «*l'instant décisif*». Le but est d'installer une rhétorique visuelle qui convaincra peut-être le regardeur de la liberté à l'œuvre. Assemblé avec le plus grand soin par l'artiste, ce travail exige au minimum une tentative de renversement du regard, un basculement dans ce réel inimitable, mais infiniment reproductible. Un chavirement s'opère dès la première photo de l'ouvrage – un personnage sur le dos, bras ouverts, dans la neige –, qui est reprise quelques pages plus loin, mais tête-bêche, donnant l'impression d'une envolée dans un ciel blanc. Arrêté sur un sujet pendant de longues minutes, l'œil s'ajuste à sa lumière le temps d'emmagasiner un détail qui sera réactivé un peu plus loin : un bourdon, cape bouffante, s'affaire à la besogne du pollen dans sa fleur (*Attraction*), ressurgissant en dernière partie, antennes dépassant d'une alvéole (*Visites libres*). Un procédé qui emprunte à la «*mémoire*

photographique» sa méthode, son éparpillement, sa clairvoyance, son évanescent tantôt lourde, tantôt insaisissable. Cette résurgence temporelle, en se manifestant sous différents angles ou motifs semblables, s'accomplit par un mode de transformation de l'image en objet poétique.

Ainsi, les combinaisons sont inépuisables pour que se compose un instant poétique à même notre œil, au moment où l'une et l'autre des images se déclarent et se déploient simultanément. Certes, ces ensembles à géométrie variable peuvent se lire dans tous les sens et procèdent de toutes les écritures. On s'en remet aveuglément à leur force d'évocation tant les mots, les couleurs et les sons prennent vie devant le foisonnement rhizomatique de ces alliances fécondes, souvent à la limite de la lisibilité. C'est vers leur irrésistible démultiplication que l'œil tend, tête chercheuse d'analogies, de synesthésies, d'effusions baroques. En ce sens et à la manière d'un poème, l'œuvre de Giguère est aussi faite de déviations de la logique, de registres contrapuntiques, d'oxymores, de métonymies. Cette idée de Jacques Roubaud que «*la poésie dit ce qu'elle dit en le disant*» semble particulièrement s'appliquer à ce travail, comme quoi c'est à une modalité performative – et non figurative – qu'il répond. L'artiste nous tient à la plus grande distance

imaginable de son œuvre en l'occupant entièrement de sa vision, en même temps qu'il nous aspire parfois crûment dans son espace confidentiel, étanche.

Dès lors, les entrées et les sorties dans l'image nous sont accordées par le seul regard de Yan Giguère, comme si nous devions être là, être lui, comme si nos yeux ne nous appartenaient plus en présence de ce corpus. L'absence de l'artiste devant son travail bloque notre accès à un savoir privilégié quant à la nature et à l'arrimage des images, mais actionne en revanche notre imagination et transforme l'album photo en une affaire publique. «*Je suis Yan Giguère*», car ces albums auraient pu être les nôtres, formés du tissu patient et intime de nos vies qui s'écrivent et se ressemblent sans être les mêmes. Or, si ces albums ne nous appartiennent pas, nous n'en sommes pas moins les voyeurs émulés, nous y avons accès comme par le trou d'une serrure, dans une langue à la fois familière et étrangère. Qu'elles cohabitent ou non sur une même page pleine ou au creux d'un minuscule carré, ces images se retrouvent, se reconnaissent, se reforment en nous, sans début ni fin, là où elles ont été saisies, au moment où elles ont été vues, comme ce tableau retrouvé des années plus tard, dans une autre vie. ■



Identité hybride, ou la mise en vie des personnages

PAR SONIA PELLETIER

« Rompons avec les réflexes du policier et du législateur, et regardons l'art avec l'œil du voyageur curieux, ou celui d'un hôte qui doit accueillir chez lui des convives inconnus. »

Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, 2009

Corazón Desfasado

Helena Martin Franco est une artiste interdisciplinaire dont la pratique se développe, depuis les débuts, à travers des processus de création qui proviennent de l'art action (performances, manœuvres), de la fabrication d'objets et du numérique (vidéo, cybertransfiguration). Elle utilise également des procédés interactifs, transactionnels et relationnels avec le public, attribuant ainsi à ce dernier un rôle actif dans ses œuvres.

Son travail hybride se situe dans la mouvance des nouvelles pratiques artistiques qui conçoivent la réalité comme étant foncièrement plurielle, se traduisant par la multiplicité de ses composantes et de leurs interrelations. Attitude, choix et fabrication se côtoient dans sa pratique pour traduire un état de fait propre à sa situation identitaire de femme de cultures métissées, et à son statut d'artiste, conçu comme moteur d'agissement social. Un peu à la manière des situationnistes, qui œuvraient dans l'espace public sur le mode de la dérive, l'artiste s'adonne au côté hasardeux des forces vives *en situation* et se commet dans l'ici et le maintenant, la précarité et l'éphémérité qui caractérisent le monde actuel. Le présent portfolio porte sur trois parcours de Franco, qui ont débuté en 2004 et se poursuivent toujours aujourd'hui, se chevauchant et s'entre traversant dans sa pratique selon les lieux et circonstances de diffusion : *Corazón Desfasado*, *Fritta Caro* et *Une femme éléphant*. Dans ses parcours et ses performances, Helena Martin Franco invente des récits qu'elle nomme ses « autofictions » et que l'on pourrait considérer à la manière de formes de vie errantes. Elle incarne des personnages pour mieux questionner sa différence en tant qu'étrangère dans son rapport à l'autre. Nous avons choisi ces trois constructions, qui se présentent sous la forme d'œuvres distinctes, parce que l'artiste d'origine colombienne y exprime ses identités multiples qui témoignent de référents culturels provenant aussi bien de l'Amérique latine que du Canada, où elle a le statut d'immigrante.

Résultant d'une recherche dédiée à trouver une alternative féminine à la dévotion au Sacré-Cœur, le personnage Corazón Desfasado a pris forme en 2015. Depuis, Franco s'est engagée dans une entreprise artistique aux connotations religieuses qui vont de la rédaction de prières et de souhaits jusqu'à la fabrication d'objets pour un autel mobile, en passant par des apparitions dans l'espace public et des cybertransfigurations qui allient vidéo en temps réel et présence de l'artiste figurant la Vierge. Au gré de ses rencontres avec les curieux qui s'avancent vers son étal, elle vend des « faveurs » à ces dévots potentiels – tout particulièrement à ceux dont la carrière est vouée à l'art –, qu'elle présente comme pouvant être bénéfiques à leur vie.

Cette sainte hybride, colombienne et montréalaise, est aussi ambiguë que le contenu de ses œuvres est équivoque. Jouant à la fois la soumise et l'incomprise, dans un style qui tient du kitsch religieux, elle représente la reine du marché à un dollar. Elle se fait voyante, consolante, céleste, miraculeuse et se présente comme étant l'étoile des malentendus interculturels. L'artiste se baptise elle-même La pire de toutes, ou La presque Vierge hypermédiate. Le premier nom fait référence aux jugements moraux de la religion catholique envers les femmes, tout en étant également un clin d'œil à Juana Inés de la Cruz, religieuse mexicaine du XVII^e siècle qui luttait pour l'égalité des sexes (elle se qualifiait elle-même de *la peor de todas* pour exprimer le sentiment de culpabilité caractéristique de son époque). Quant au nom Vierge hypermédiate, il évoque le pouvoir d'apparition et de disparition de l'artiste, et, plus concrètement, l'aspect de sa pratique qui comprend la transmission par internet de messages alliant vidéo, texte et son. Les différentes facettes du personnage Corazón Desfasado reflètent tout autant le côté démodé que décalé du mot « *desfasado* » (le premier adjectif vient de la traduction de l'espagnol ; le second, de la traduction du portugais). L'artiste use du

Agenouille-toi, 2013

Manœuvre et présentoir mobile
avec vidéos et objets en carton,
bois, plastique, peinture, peluche
et autres.

Présenté dans le cadre

de VIVA! Art Action à Montréal

Photo : Christian Bujold

ATTENTION !

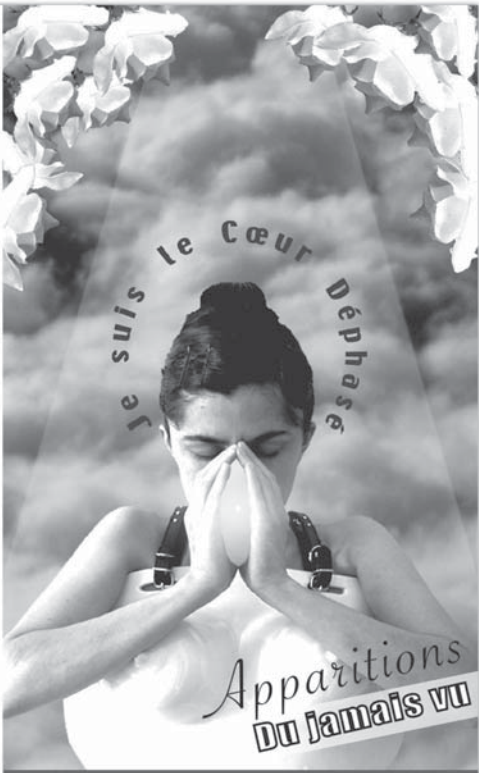
Vous pensez être bien protégé ?

Cœur Déphasé
a un message important
pour vous,
une manière simple
de vous procurer
le bonheur !

Apparition et miracles !!
du 17 au 24 août
entre 20h et 4h du matin
4296 boulevard Saint-Laurent

Venez prier pour votre
salvation !

**GRATUIT !
FREE**



*Apparitions
Du Jamais vu*

www.corazondesfasado.com

Dépliant promotionnel

de l'apparition miraculeuse

de Corazón Desfasado

du 17 au 24 août 2006 à Montréal

La Centrale

Galerie Powerhouse, Montréal

Photo : La Centrale



Agenouille-toi, 2013

Manœuvre et présentoir mobile
avec vidéos et objets en carton,
bois, plastique, peinture, peluche
et autres.

Présenté dans le cadre de VIVA!

Art Action à Montréal

Photo : Guy L'Heureux

*Sacre installation hyper
messianique consacrée
au Corazón Desfasado, 2015*
Performance et installation
hypermédiatique :
vidéo, *streaming* vidéo, son,
petites sculptures, ruban adhésif
et autres.
Arts numériques
VIDEOSONICA. Musée La Tertulia
de Cali, Colombie
Photo : Mariangela Aponte



*Cybertransfiguration de Corazón Desfasado:
des performances « hors-jeu », 2016*
Performance et installation hyper médiatique :
projection vidéo, petites sculptures de saints et d'anges, caméra vidéo
Centre des arts actuels Skol dans le cadre de la BIAN, Montréal
Photo : Paul Litherland



mot « *desfasado* » comme d'une métaphore identitaire afin d'exprimer la situation des immigrants qui ne sont pas suffisamment intégrés dans une société pour participer pleinement à son fonctionnement. De même, le port ostentatoire de signes religieux de Corazón Desfasado dans l'espace public peut déstabiliser, pour ne pas dire « déphaser », les passants qui les voient, tout en mettant l'artiste à risque.

L'œuvre intitulée *Agenouille-toi* est une déambulation avec un kiosque de vente mobile que l'artiste a réalisée à Montréal en 2004. Le kiosque rappelait les présentoirs caractéristiques des commerces clandestins que l'on retrouve dans plusieurs villes latino-américaines, et Franco y disposait d'objets à vendre : reliques, amulettes, œuvres d'art miniatures, cartes postales, images pieuses, prières et autres souvenirs dédiés à Corazón Desfasado. Cette sainte, patronne de la démarche de l'artiste, est son « *modèle de la reconstruction de l'identité* » devant l'incontournable « *processus d'adaptation et d'intégration des immigrants* ». La difficulté de se déplacer avec un tel dispositif commercial « *renfor[çait] les notions de transition, d'instabilité et d'insécurité qui caractérisent l'approche vers de nouveaux contextes culturels* ». Diffusant du son, de la lumière et des œuvres vidéographiques qui témoignaient des apparitions miraculeuses de la sainte à Montréal, le kiosque de vente à l'esthétique relationnelle évidente attirait de nombreux badauds. Ce dispositif métaphorisait, en outre, le marché de l'art et les rapports existant entre l'artiste et la production industrielle, à une époque où les subsides publics alloués à la culture font défaut et où l'on constate un rapport de plus en plus étroit entre le créateur-entrepreneur et l'artiste indépendant.

Dans le cadre de VIVA ! Art Action 2013, organisé à Montréal par le Centre d'art et de diffusion Clark, Corazón Desfasado s'est fait remarquer dans une nouvelle apparition. Coiffée de plumes blanches, habillée de pantalons aux couleurs criardes et d'un t-shirt sur lequel était imprimée une poitrine laissant croire à un tatouage, l'artiste se tenait là avec son kiosque. Parmi les objets qu'elle vendait, on trouvait des cuillères en céramique fabriquées par l'artiste, sur lesquelles on pouvait lire notamment les mots « *intégration* », « *tolérance* », « *sincretismo* » ; une poitrine en céramique pouvant exaucer les demandes d'aide lorsqu'on la frotte ; et encore des prières pour obtenir l'amour, l'argent ou le succès désirés, ou pour arriver à réaliser une performance artistique « *authentique* ».



Confiteor / Je confesse, 2009
Cyber performance (desfasado.net)
Studio XX, Montréal
Photo : Steve Heimbecker

Fritta Caro et l'identité culturelle

Née dans le quartier Côte-des-Neiges à Montréal en 2009, Fritta Caro constitue l'un des personnages fictionnels de Franco les plus emblématiques. Elle soulève des enjeux qui concernent les traditions, les métissages et les mutations impliqués dans l'immigration internationale. En agissant toujours sous l'enseigne de l'artiste, elle tente d'associer à ces enjeux des motifs propres à sa condition : identité et identification, appartenance ou exclusion, émancipation et appropriation, incertitudes et espoirs, posture et imposture, embarras et lieux communs. Elle est affublée d'emblèmes, de symboles, de signes et de mythes qui relèvent de ces motifs afin d'en interroger la pertinence, dans leur contexte culturel aussi bien original qu'adoptif. L'histoire nous montre que ces motifs fonctionnent et se construisent aussi à partir d'émotions, ce qui expliquerait leur persistance dans le temps. À l'ère de la mondialisation, l'artiste semble nous demander si nous pouvons encore être collectivement fiers de ce que nous sommes ou s'il faudrait écarter « l'identité » et le passé au nom de l'ouverture sur le monde. On sait qu'en art, les frontières sont devenues de plus en plus poreuses, avec le temps. Or, de par leur condition de voyageur et de nomade, les artistes seraient-ils les derniers porteurs d'une spécificité nationale ? Si c'est le cas, pourrait-on confondre les signes de cette spécificité avec ceux d'un art proprement national ? En proposant des réflexions sur l'histoire latino-américaine depuis l'espace d'immigration du Québec et du Canada, sur ses emblèmes culturels, ses territoires, ses politiques et ses droits, les constructions

et appropriations identitaires de Fritta Caro mettent ceux-ci en relief afin d'en révéler les traditions, les mutations en cours et les transformations sous l'effet des métissages.

Le personnage de Fritta Caro nous fait entrevoir la mosaïque de repères culturels qui s'impose aux nouveaux arrivants devant s'adapter à la réalité de leur société d'accueil. Dans ses parcours, elle convie le public à explorer, à travers diverses mises en scène, les codes identitaires qu'elle détourne de façon ludique pour mieux exprimer sa confusion et son malaise face à ses propres questionnements. Elle crée ainsi des lieux d'expression et des langages visuels inédits. Le travail élaboré en 2010, lors d'une résidence à Praxis Art Actuel, à Sainte-Thérèse, en témoigne. Se déplaçant pendant plusieurs jours dans des centres commerciaux (Plaza Sainte-Thérèse et Place Rosemère), l'artiste, coiffée d'une perruque à la manière de l'artiste mexicaine Frida Kahlo et portant des vêtements rouge et blanc arborant à la fois des motifs de feuilles d'érable et de fleurs de lys, abordait les passants, qui l'ignoraient ou s'arrêtaient pour discuter avec elle. De fait, en plus d'exhiber des signes identitaires manifestes, l'artiste s'amusait à les inverser. En jouant avec les codes, l'échange souhaité pouvait se produire. L'artiste est ainsi parvenu à franchir la *frontière* qui sépare l'espace public de l'espace privé, faisant de l'intime un territoire favorable à la reconnaissance de l'autre dans sa différence. Cette proximité avec l'autre, que l'étrangeté évidente de la situation vouait d'emblée au malaise et à l'incompréhension, a permis à l'artiste de se dépasser soi-même.

Incarnation, 2007
Performance
sur la rue Hochelaga
à Montréal
Galerie Montréal Télégraphe
Photo : Jérôme Bouchard





Mes noms, 2009
Performance à la Plaza
Côte-des-Neiges, Montréal
Photo : Steve Heimbecker

Effet colombe, 2015
Performance à Québec
Photo : Emmanuelle Duret





La visite : mes noms 2, 2010
Performance
Ville souterraine de Montréal
Photo : Sylvie Moisan



Minorité invisible, 2015
La Centrale Galerie Powerhouse,
Montréal
Photo : Barbara Claus

L'immigration d'Helena Martin Franco la force en effet à remettre en question sa culture d'origine en apprivoisant les références culturelles de sa société d'accueil. C'est au cours de ce processus d'adaptation que peuvent surgir de nouvelles appartenances. Il devient dès lors plus complexe de délimiter rigoureusement ces identités émergentes, que celles-ci apparaissent « sous la forme d'un drapeau ou d'un simple passeport ». Le personnage de Fritta Caro s'active alors en autofictions qui visent à pointer du doigt certaines incohérences des discours et politiques gouvernementaux sur l'intégration des immigrants, notamment en ce qui a trait aux problématiques de l'identité et de la différence. Comme le souligne Thérèse St-Gelais, « Helena Franco Martin sait que "l'identité est au cœur de la différence" et que "la différence est la condition irrévocable de l'identité" », puisqu'elle transige avec le sujet nomade qui ne peut se saisir que dans cet espace où la circulation entre les deux pôles est réelle et vitale.



Une femme-éléphant

Parmi ses autofictions, l'artiste compte aussi un personnage de femme-éléphant, qui se présente sous la forme de dessins, d'installations et de performances. Inspirée de l'expression espagnole « *tener el moco en el suelo* » (traduit littéralement par « avoir la trompe par terre »), la femme-éléphant est un personnage protéiforme. Derrière cette expression comique se cache pourtant un état de peine et de tristesse. Martin Franco se réapproprie l'expression en la transformant en un mécanisme d'autodérision qui figure sa propre souffrance aux dimensions d'un

éléphant. Elle cherche en fait à remettre en question « *les archétypes de genre hérités de la tradition judéo-chrétienne et renforcés actuellement par le cinéma commercial, les feuilletons télévisés, les chansons d'amour et la publicité* ». Ces modèles, très valorisés dans la culture colombienne dont elle est issue, exacerbent notamment la culpabilité, la soumission et le conformisme des femmes. À travers diverses situations en galerie et dans l'espace public, l'artiste reprend ces archétypes à partir de la position d'une femme-éléphant afin de mieux exprimer son envie de les

Page 23 et ci-contre
Negro sobre oro (Noir sur l'or), 2014
Performance avec collants
et terre fertile de l'Argentine
Peras de Olmo,
Buenos Aires, Argentine
Photos : Robert Peyote Paredes





There is an elephant in the room / parlons de l'éléphant, 2013
Vidéo performance, 6 min. 16 s.
Matériaux : carton, papier peint et céramique
Collection de la ville de Montréal

FREAK-TEASE. Les préliminaires d'un strip-tease à l'envers, 2015-2017
Vidéo, 6 min.
Matériaux : collants et ballons

Portrait d'une femme éléphant, 2015-2017
Vidéo, 5 min. 17 s.
Matériaux : tuyau de ventilation



transgresser et d'élaborer d'autres identités féminines plus valorisantes et affirmatives. En travaillant toujours dans la même veine, elle s'est commise récemment dans *Negro sobre oro* (2014), en Argentine ; lors de *La sieste de la femme éléphant* (2014), en Colombie ; dans la vidéo performance *There is an Elephant in the room* (2013) ; et dans *Freak-tease* (2015-2017), une performance présentant à rebours les préliminaires d'un *strip-tease*.

L'art de la performance est l'un des moyens les plus pertinents de représenter la survie, la résistance et l'adaptation aux différences. C'est ce que nous donnent à comprendre les autofictions d'Helena Martin Franco. Sa posture nomade nous incite à observer comment l'état précaire de l'artiste en terre étrangère se répercute sur sa propre culture ainsi que sur son statut d'artiste en général.



PEUT-ON CHOISIR SES FORMES DE VIE ?

« JE TRAVAILLE, MAIS J'AI ENVIE D'ALLER À LA TAVERNE. »

Gilles Deleuze citant Leibniz

La notion de «forme de vie» a son origine dans la philosophie du langage de Wittgenstein. Chez celui-ci, elle signifie principalement que le langage n'existe que dans ses usages, et que ceux-ci sont solidaires d'un ensemble d'expériences qui sont plus déterminantes que les structures ou les règles générales a priori qui les conditionnent. La notion est résolument pragmatique. Ainsi, le langage est une forme de vie au sens où sa signification dépend intimement des différents contextes de communication et des activités diverses réalisées en commun. La notion apparaît le plus souvent au pluriel *formes de vie*, car elle renvoie la production du sens aux gestes quotidiens qui s'enchaînent sous la force de la répétition et de l'habitude. Le langage condense la syntaxe de la vie, il en fait sa substance. C'est pourquoi il représente l'un des principaux lieux d'où l'on peut interroger, critiquer et remettre en question nos formes de vie.

L'analyse des formes de vie ne se cantonne pas au seul domaine du langage. Elle cherche à distinguer, dans l'expérience ordinaire, les manières d'agir et d'être communes à des individus de celles, générales, que l'on attribue aux hommes ou aux êtres vivants. Or, l'expression de ces manières doit être conçue sous la forme de mouvements, de parcours, ou encore sous la forme iconique ou affective. Interroger nos formes de vie, c'est réfléchir aux gestes les plus banals que nous faisons tous les jours sans vraiment avoir conscience que nous les faisons tous en même temps : consulter sa page Facebook dans le métro, retirer de l'argent dans un guichet automatique, consommer des produits bio, travailler sur son ordinateur portable dans un café, écouter un vinyle, aller dans le Sud, se brancher sur une *playlist* indie pendant que l'on concocte un chili con carne ou une recette *fancy* vue à la télé ou extraite d'une page web, se préparer à participer à la prochaine manif, relaxer en regardant une série de HBO, être profondément affecté par les photographies du *World Press Photo*,

avoir envie de rédiger une lettre d'opinion pour dénoncer le dernier décret de Donald Trump ou de reprendre la nouvelle du jour que tous ses amis réels ou virtuels ont déjà largement diffusée, etc. Des gestes comme ceux-là sont bien entendu indénombrables; cependant, certains d'entre eux sont faits avec une telle régularité, ici et là, chez les uns et les autres, qu'il en émane un air de famille, comme le dirait Wittgenstein. Ils donnent un sens aux identités sociales et culturelles, individuelles et collectives; et bien qu'ils se communiquent par le langage, ils s'expérimentent, s'entendent, se voient d'abord dans le rythme de nos volontés, nos désirs, nos états d'âme.

On pourrait rapprocher les formes de vie de ce que l'on appelle les «productions de subjectivité», ce qui nous permettrait de les concevoir à la manière des «subjectivations» ou des mondes singuliers qui forment les sujets. Dans une perspective plus politique, les formes de vie sont assimilables aux processus collectifs qui expriment un assujettissement social auquel seul un mouvement révolutionnaire, c'est-à-dire une série de gestes qui ne se reconnaîtraient aucun air de famille, pourrait échapper. Mais l'invention d'une forme de vie, *d'une forme de vie à soi*, peut-elle s'imaginer autrement que comme une œuvre d'art? Rien n'est moins sûr!

Nous nous sommes donnés comme objectif d'analyser la manifestation des formes de vie dans des essais, récits et pièces de théâtre pour voir comment ils questionnent notre capacité d'avoir prise sur les séries de gestes que nous posons tous les jours, en évitant de nous en remettre aux déterminismes politiques, sociaux, moraux, économiques, psychologiques, etc. La question peut paraître insignifiante à plusieurs égards, mais à travers ces lectures nous avons voulu savoir si nous étions en mesure d'imaginer ce que signifie «choisir ses formes de vie». ■

UNE AUTRE FIN DU MONDE EST POSSIBLE

PAR JEAN-FRANÇOIS HAMEL

STYLES. CRITIQUE DE NOS FORMES DE VIE

de Marielle Macé

Éditions Gallimard, 2016, 368 p.

« POLITIQUE DES FORMES DE VIE »

de Sandra Laugier et Estelle Ferrarese (dir.)

dans *Raisons politiques*, n° 57, 2015

«*Nuit Debout, Occupy Wall Street, Indignés : à quoi tenir*» : tel est le bandeau, rouge comme un étendard révolutionnaire, qu'arbore la couverture grise et autrement sage du dernier essai de Marielle Macé. Contrairement au *Temps de l'essai* et à *Façons de lire, manières d'être*, ses précédents ouvrages, qui portaient sur les pratiques d'écriture et de lecture de quelques grands écrivains du xx^e siècle français, *Styles* n'aborde pas la littérature comme l'objet d'un savoir, mais comme le lieu d'une enquête sur notre attention aux «*formes de vie*». Les échantillons de prose et de poésie y sont convoqués non comme des œuvres à apprécier en elles-mêmes, témoignant de la grandeur d'un écrivain, mais comme de véritables laboratoires de perception et d'interprétation. La littérature constitue un vaste ensemble de dispositifs expérimentaux dont la fréquentation et l'usage, loin de nous replier sur la sphère de l'art, nous rendent plus sensibles à «*la surface bruissante des différentes formes du vivre*».

Sur les pas de Michaux, de Pasolini, de Ponge ou de Barthes, Marielle Macé nous propose une «*anthropologie modale*» qui affirme avec force qu'il n'y a pas de vie qui compte sans forme, pas d'existence qui importe sans style, pas d'être qui insiste sans singularité. La valeur de la littérature tient à sa capacité, à la fois sensorielle et affective, à endosser la formalité de la vie et à faire apparaître la multiplicité des processus d'individuation qui imprègnent notre expérience quotidienne. Un bras cassé, un passant croisé, un deuil difficile, une étoffe déchirée, un accent étranger : tout devient pour la littérature une occasion d'éclairer le dehors du monde et l'ouvert de notre existence. Mieux que les sciences sociales, qui s'empressent de classer les styles de vie comme autant de signes d'appartenance et de marques de distinction, la littérature rendrait justice à la puissante singularité formelle de nos manières d'être et à l'extrême densité esthétique de nos gestes les plus familiers.

Styles n'est donc pas un essai sur la littérature, mais depuis la littérature ; un essai qui livre un plaidoyer inventif et enthousiaste en faveur de la prolifération des phrasés, des rythmes, des devenir qui animent et mobilisent les individus, les collectivités, le monde. La modalisation indéfinie des gestes, des pratiques, des conduites, qui constituent autant d'altérations, dessine un écosystème foisonnant, où même «*la nuit remue*», où on découvre «*la vie dans les plis*», pour parler comme Michaux. La compagnie des écrivains s'augmente de penseurs aussi divers que Marcel Mauss, Georges Canguilhem, Gilbert Simondon et Michel de Certeau, permettant d'esquisser une éthique de l'attention qui nous enjoint à veiller sur la multiplicité et la variabilité des manières d'être et sur les agencements qui favorisent le déploiement de nos singularités. Pareille éthique ne promeut pas une «*vie bonne*» aux dépens d'autres vies possibles, mais défend le pluriel comme tâche existentielle : agis et ressens de telle sorte que s'accroissent la puissance et la multiplicité des formes de vie.

Nul appel à l'authenticité subjective, nulle apologie de l'expression de soi, nulle célébration de la performance identitaire. Le style n'est pas ici la marque tranchante d'un individu d'exception, ni le tribut mondain de ses efforts pour persévérer dans son être. Tout au contraire, *Styles* soutient que les gestes et les pratiques coagulés en une forme de vie manifestent toujours des forces impersonnelles de différenciation, se propageant par contagion et imitation, croisant sans cesse les échelles de la personne et du groupe, alliant l'animé et l'inanimé au point de brouiller le partage entre la nature et la culture qui structure nos conceptions de l'agir. Fondée sur le «*sentiment d'un pluriel réel*», cette éthique des modes d'existence engage non pas à s'inventer un style pour se démarquer, comme s'il s'agissait de faire de sa vie une œuvre d'art, mais à pratiquer en permanence une attention à l'inventivité des formes afin d'«*honorer les singularités en soi et au-dehors*».

Des politiques du «comment»

Comme le rappelle un récent numéro de la revue *Raisons politiques*, les usages éthiques et politiques de la notion de forme de vie, héritée de Wittgenstein, s'inscrivent aujourd'hui au confluent de discours philosophiques hétérogènes, parmi lesquels la théorie critique de Theodor Adorno, la philosophie de l'ordinaire de Stanley Cavell, l'herméneutique du sujet de Michel Foucault, la pensée postmarxiste de Giorgio Agamben, autant de penseurs que cite abondamment Marielle Macé. Dans son acception la plus générale, une «forme de vie» désigne un agrégat de pratiques et d'activités à travers lesquelles nous donnons une valeur et un sens à notre existence et agissons sur les conditions communes de notre vie. La pertinence de la notion est proportionnelle à sa plasticité, qui permet notamment d'ouvrir la politique au-delà des appareils et des institutions pour prendre en charge des pans de l'expérience qui échappent aux dichotomies du privé et du public, de l'individuel et du collectif, de la nature et de la culture. Son actualité n'est d'ailleurs pas étrangère aux bouleversements contemporains, démographiques, économiques, technologiques et climatiques, qui induisent une conscience aiguë de la relativité et de la vulnérabilité des formes de vie et de leur environnement.

Les victimes d'un désastre «naturel» comme l'ouragan Katrina ou d'une guerre «civile» comme le conflit syrien ne sont pas seulement des individus répertoriés par l'état civil, ni une population circonscrite par un territoire, mais des formes de vie dans lesquelles se sont sédimentés des histoires de souffrance et de résistance, des manières d'habiter l'espace et le temps, des réseaux complexes de comportements et d'usages dont l'agencement constitue une réalité quotidienne qui fait figure de monde. De même, les insurrections démocratiques de Tunis, Madrid, New York ou Montréal n'invoquaient pas seulement la «démocratie» comme régime politique et mode de gouvernement, mais comme forme de vie, c'est-à-dire comme expérimentation concrète et immédiate de l'égalité, extension des droits et libertés à toutes les sphères de l'existence, protestation contre l'appropriation privée d'un monde commun et contre la dilapidation des ressources collectives. À leur manière, les revendications autochtones, les luttes féministes, les mouvements antiracistes participent de cette même mouvance, qui réclame non le droit à la «vie nue», mais à la dignité d'«une vie qui ne peut être séparée de sa forme», selon la distinction réaffirmée par Agamben dans *L'usage des corps*.

«Il nous faut d'autres manières de vivre», déclare à son tour Marielle Macé, dont la recherche s'inscrit dans la continuité de cette politique pluraliste des formes de vie. Elle en propose une genèse audacieuse, à la fois conceptuelle et littéraire, qui l'inscrit dans le temps long de la modernité.

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, sous les effets conjugués de l'abolition des hiérarchies d'Ancien Régime, de l'égalisation démocratique des modes de vie et de la division capitaliste du travail social, se serait opérée une véritable «révolution dans la morphologie du vivre», dont nous serions aujourd'hui les héritiers. L'injonction à se singulariser pour échapper à l'indifférenciation, paradoxalement devenue la norme des sociétés modernes, aurait engendré des écritures et des philosophies du style, attentives au «*tourniquet de la distinction et de l'imitation*», traquant le semblable et le dissemblable jusque dans les ramifications de la vie quotidienne, préférant le particulier au propre, substituant aux interrogations sur les fins dernières de l'existence la fascination empathique du «comment vivre».

Du réalisme protosociologique de Balzac au «*parti pris des choses*» de Ponge, de l'ethnographie des «*techniques du corps*» de Mauss à l'«*esthétique de l'existence*» de Foucault, c'est tout un «*moment stylistique de la culture*» qui culminerait aujourd'hui dans la reconnaissance politique de la formalité et de l'inventivité des manières de vivre. Ces genres d'existence se composent de gestes et d'usages en situation, de conduites et d'actions inséparables d'un milieu, de pratiques et de règles qui instituent des configurations signifiantes, des «mondes» que chacun participe à faire et à défaire. À la manière de Martha Nussbaum, qui défend l'idée que l'art du roman aiguise notre perception de la complexité morale de l'existence, Marielle Macé conçoit la pulsion herméneutique de la littérature moderne, qui ne juge, a priori, rien ni personne indigne de la représentation, qui scrute les détails en apparence les plus anodins, comme un modèle d'attention à la diversité des façons d'habiter l'espace et le temps. Qualifier, disqualifier, requalifier les formes de vie, telle serait la grammaire commune de la littérature et de la politique pour autant que leur souci des singularités soit un souci des autres et du monde.

De la critique à la postcritique

Pour autant, la «*stylistique du social*» que Marielle Macé appelle de ses vœux n'est pas exempte d'angélisme. L'utopie éthique d'une communauté pluraliste, hospitalière aux innombrables variations du vivre, a pour envers une persistante dénégation des rapports de domination qui structurent l'espace social et de la hiérarchisation des formes de vie que présupposent nos institutions et nos pratiques. Le traitement réservé à la sociologie de la domination de Pierre Bourdieu est révélateur. La notion de distinction, centrale dans sa «*critique sociale du jugement*», est réduite à l'expression d'un «*homme en colère*» qui a su imposer un «*monopole théorique*» sur le style, en le considérant comme un souci de dominant, complice d'un ordre policier qui a tôt fait de remettre chacun à sa place. De même, les constats d'une «*vie mutilée*» ou «*uni-*

dimensionnelle» émis par Theodor Adorno et Herbert Marcuse dans le sillage de la critique marxiste de l'idéologie sont balayés comme des «*méprises*» n'exprimant qu'un «*mépris*» au motif qu'ils rendent la vie «*tout à fait inhabitable*».

Sans doute peut-on s'irriter de l'empressement d'une certaine théorie critique à démasquer dans tout fait social un fait de domination, à interpréter le moindre phénomène social comme un symptôme du pouvoir, sans s'arrêter aux points de résistance et aux occasions d'émancipation qui toujours percent la trame de l'ordre établi. On peut en effet retenir la leçon de *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman et reprocher aux prophètes de malheur de rester aveugles à la faible lumière des possibles et des espérances sans laquelle rien ne serait visible dans la noire nuit de l'exploitation et de l'oppression. Mais il n'y a pas moins d'inattention précipitée à la vie commune, pas moins de violence spéculative dans l'attitude inverse, qui nie systématiquement les rapports de forces, les contraintes sociales, les mécanismes d'oppression et les logiques d'assujettissement qui confisquent et détruisent les formes de vie. Et par quelle cécité au monde, par quel tropisme esthétisant, en vient-on à s'indigner de «*l'impérialisme de l'idée de domination*» plutôt que de la domination elle-même ?

Malgré son sous-titre, *Styles* n'est pas une «*critique des formes de vie*», du moins si l'on entend par là une analyse des rapports de pouvoir naturalisés et des dispositifs de production et de reproduction de la réalité sociale. Du «*capitalisme des formes*», Marielle Macé ne nous dit rien, si ce n'est qu'il est «*aujourd'hui notre ennemi*» parce qu'il traduit le «*maniérisme*» du vivant en une marque de prestige et un indicateur de statut social. Mais suffit-il de condamner la capitalisation des styles pour s'en affranchir, de dénoncer la marchandisation des formes pour réellement vivre autrement ? La stigmatisation des formes de vie minoritaires et subalternes et la discrimination engendrée par les rapports sociaux de classe, de race et de genre n'ont pas non plus droit de cité dans cette «*grammaire de l'étonnement*», qui s'étonne bien peu de la violence sociale dont nos façons de dire, nos manières de penser, nos modes d'agir portent l'empreinte. L'invitation à «*engager dans les formes du vivre autre chose que la répétition d'un système de valeurs achevé, autre chose qu'une communauté de certitudes*» est inattaquable : on ne s'oppose pas à la vertu. Mais, justement, pour se déprendre des axiologies classificatrices et des identités paralyzantes, il importe d'en mesurer le pouvoir.

À cet égard, l'essai de Marielle Macé témoigne de certaines impasses associées au «*tournant postcritique*» des humanités. Depuis les Lumières, la passion philosophique de la démystification et du dévoilement, le combat des savants et des intellectuels contre la fabrique des illusions et

les mécanismes de la méconnaissance auraient appauvri notre expérience de la réalité en instaurant le règne sans partage de la critique. À force de lutter contre les apparences, les mythes, les idéologies, l'exercice de la critique se serait confondu avec une fin de non-recevoir adressée au monde existant, auquel il nous serait désormais interdit d'adhérer et de croire. Renouant avec le romantisme, la pensée postcritique juge que l'invention de croyances mobilisatrices, la propagation d'une imagination émancipatrice et l'exploration de possibles latéraux sont nécessaires au réinvestissement de nos formes de vie et à l'instauration d'un monde qui nous soit commun. C'est dans une telle perspective que *Styles* justifie la valeur éthique et politique des textes littéraires qui nous demandent de suspendre notre incrédulité et d'exercer une attention individuelle à la réalité, sans l'interpréter comme un leurre. Mais l'extension de cette sensibilité postcritique au monde social confine parfois à l'aveuglement volontaire. Le style, en tant que schème générateur d'existence, impulsion à vivre, ressource d'individuation, échapperait par nature à la domination et resterait étranger à tout pouvoir, rien ne limitant sa lumineuse puissance de vie.

Or ce qui manque à cette anthropologie pour constituer une véritable politique des formes de vie, c'est non seulement l'examen des déterminations sociales qui informent nos modes d'existence, mais encore l'horizon politique d'une transformation radicale, qui est au cœur des soulèvements contemporains dont elle se veut solidaire. Qu'on se rassure : cet horizon n'est pas celui du grand soir annoncé par le scénario marxiste, qui devait mettre fin au règne de la nécessité. Il exprime plutôt l'exigence démocratique d'une transformation immédiate de nos modes d'existence afin de faire barrage aux logiques destructrices qui tout à la fois nous dépossèdent et nous menacent de destruction. Un graffiti sur les murs d'une université parisienne illustre l'an dernier la gravité dialectique de cette exigence : «*une autre fin du monde est possible*¹». Si cette écriture anonyme éclaire les revendications exprimées par les insurrections démocratiques des dernières années, c'est qu'elle affirme clairement que l'heure n'est plus à croire en ce monde pour le protéger du désastre, ni à en assurer la maintenance pour se le réapproprier. Une politique des formes de vie ne propose pas d'alternative à la fin du monde ; elle réclame une fin du monde alternative pour contrecarrer la dévastation en cours. Cette déflagration de résignation et d'espérance, de mobilisation et de pessimisme, de volontarisme et de lucidité tragique est une luciole en de sombres temps. Une luciole que l'essai de Marielle Macé, à force de chercher la lumière, s'interdit de voir. ■

¹ Patrice Maniglier a publié une petite anthologie de ces écritures murales dans *Les Temps modernes*, «*Nuit Debout et notre monde*», n° 691, novembre-décembre 2016.

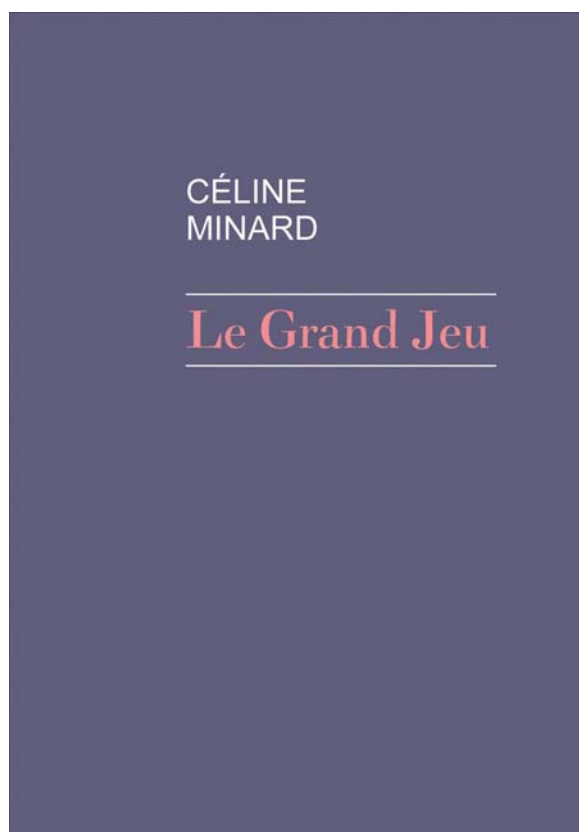
LE STYLE À PAS PERDUS

PAR MARTIN HERVÉ

LE GRAND JEU

de Céline Minard

Éditions Payot & Rivages, 2016, 192 p.



La littérature voit-elle juste ? Les récits d'anticipation dystopiques n'ont eu de cesse en effet de nous mettre en garde contre l'extraordinaire polymorphie perverse du capitalisme. À l'ère des *alternative facts*, les mirages et les subterfuges discursifs sur lesquels l'empire de celui-ci s'est bâti semblent toutefois de plus en plus en plus grossiers... est-ce à dire à bout de souffle ? Il est certain que les récentes élections présidentielles en France ont porté jusqu'aux urnes une méfiance généralisée à l'endroit des cadres politiques classiques. Chanter la ruine du système est devenu un refrain entonné en chœur par toutes les gorges qui promettent que le salut, comme la vérité, est

ailleurs. Dans son *Maintenant* (2017), le Comité invisible s'est saisi de cette occasion *historique* pour lancer un appel à un renversement non pas seulement politique mais ontologique : désert, faire silence afin d'assumer collectivement une manière d'être au monde sur le mode de la rupture. L'heure est à la disparition, faire bande à part en larguant les amarres, sans qu'il soit assuré que cette tentation de la désaffection ne soit pas une manière polie de faire repli. Certains s'inventent de nouvelles vies, voyagent le monde et leur désir ; chacune de ces coupures s'inscrit toutefois dans un geste et un temps définis, circonscrits, pour permettre le retour au quotidien ou, à tout le moins, à un semblant de communauté. Qu'advient-il toutefois lorsque le départ est voulu sans retour ? L'acte même de séparation devient programmatique, l'isolement forge alors un destin. C'est le saut tenté par la narratrice du *Grand jeu*, le dernier roman de l'écrivaine Céline Minard. Si, depuis *Le dernier monde* ; *So long*, *Luise* ou encore *Olimpia*, celle-ci nous a habitués à des personnages misanthropes, acrimonieux ou las de la bêtise généralisée, l'écœurement qu'elle met en scène ici les dépasse de loin. Plus exactement dans un massif montagneux escarpé, dont la narratrice anonyme a acheté tout un pan afin d'assurer sa tranquillité. En y installant en guise de logis un cylindre garni de technologies ultramodernes, elle réalise d'ailleurs un certain rêve de l'habiter contemporain : l'entre soi et la paix de la nature, loin du chaos du monde. Minard s'est toujours montrée brillante dans la rénovation de fond des genres littéraires, ne sacrifiant aux codes et aux étiquettes que pour mieux les subvertir de l'intérieur. En s'attaquant au *nature writing*, consacré par *Walden* ou *La vie dans les bois* de Henry David Thoreau, elle invente une fable critique, froide mais vive comme l'eau claire, qui prend à rebrousse-poil l'idéal d'un retour au monde sauvage.

S'inventer un monde

Tandis que les derniers vrombissements de l'hélicoptère venu la déposer s'abolissent dans le lointain, un univers nouveau s'ouvre sous les pieds de l'héroïne : des pics, des prairies et forêts, un lac, qui ne connaissent pas l'homme, un terrain de jeu vierge sur lequel elle va pouvoir imprimer sa marque. Un potager s'avère nécessaire, ainsi que la récolte régulière des fruits et des plantes que la nature produit sans aucune notion de dépense. Elle cerce donc la terre autant que l'espace qu'elle traverse, les monts qu'elle gravit, les bois qu'elle emprunte et entame – les jargons du jardinage et de l'alpinisme abondent, la phrase est économe dans son tracé descriptif, vise droit au but, en un *dire* blanc qui en rebutera sûrement plus d'un. La présence à son nouveau monde est d'abord une empreinte, ses carnets, qui sont donnés à lire à travers les pages du roman, un manuel de survie. La faim, la soif et la fatigue, l'ensemble des besoins naturels et des activités instinctuelles ont été évalués et soupesés en amont de son projet. Ils doivent être maintenus dans un état médian, sans trop de confort mais avec une part minimale de risque. Le corps ayant été rationalisé avant d'être rationné, c'est une ascèse maîtrisée que la narratrice s'inflige.

Dans la foulée de Michel de Certeau, elle « *invente son quotidien* » par une écriture de l'espace tramée depuis le corps. *Tabula rasa* où tout est désormais à construire, les habitudes à édifier, pour structurer le temps d'un lieu que les mains travaillent et les pas arpentent. Se *créer* une forme de vie, c'est donc s'imposer des coutumes, des rituels et des gestes, et en livrer minutieusement les comptes. Il faut en repasser par le minuscule, car les traces insignifiantes déposées dans le tissu de l'existence sont la fabrique d'une subjectivité. C'est ainsi qu'un style naît, maniaque et inhospitalier comme le projet d'asocialité où il s'origine. L'obsession de la consignation de soi n'a également rien pour nous étonner, quand il est dorénavant si commun d'enregistrer et d'exhiber les calories ingurgitées ou les kilomètres parcourus. Nulle barrière, même organique, ne peut arrêter le regard omnivoyeur de la technique mise au service de l'évaluation personnelle. Le registre de la performance s'est fait, de la sorte, totalisant : il capte à lui toutes les victoires, même les plus infimes gagnées contre le corps lui-même, ce corps anatomique, lourd de trop d'organes à disséquer (c'est-à-dire à encager) sous la loupe de l'auto-observation.

Territoire et corps font donc l'objet d'une même entreprise de découpage et d'archivage, dans laquelle se manifeste un désir paradoxal de domestication du pulsionnel d'une vie qui est pourtant rivée au plus près du sauvage. Volonté

aussi équivoque et extrême que ce geste à nul autre pareil, celui de se couper du monde et de son air familier, de se mettre littéralement hors-jeu. D'autrui, la narratrice ne souhaite désormais plus rien savoir, si ce n'est par la voie des livres. Son désir de littérature témoigne d'ailleurs d'un désir d'humanité qui va à l'encontre de sa volonté. « *J'essayais de prendre pour moi, pour mon compte, à l'endroit du monde et au moment de l'Histoire où j'ai ma place, les mots d'un homme dont la langue n'a plus cours. J'essayais de déduire la forme de sa vie. De reconstituer, à partir des traces qu'il avait voulu laisser, ce qu'il n'aurait pas pensé à noter. Le vibrato de son temps. J'essayais d'entendre sa voix, sa voix humaine.* » Une voix peut-elle donner voie à l'Autre ? Et peut-on oublier totalement l'homme ? En tout cas l'écriture, si greffée se pense-t-elle à la scrutation de la réalité quotidienne, ne parvient pas à faire l'économie de l'imaginaire. Un à-pic tout juste aperçu et c'est alors une trop rare image d'un passé géologique ou d'une myriade de gratte-ciel new-yorkais qui prend son envol, les ailes de la prose libérée repoussant un court moment la gangue des mots, tenus serrés dans l'habit roide d'une esthétique de l'attention mécaniste.

L'école du sauvage

Sortir du social, ne plus se plier aux pénibles exigences des relations avec les humains, ce sont les raisons du « *jeu* » de la narratrice de Minard. Au-delà de ses habitudes spatiales, soigneusement documentées, son geste repose aussi sur une traversée réflexive de la pensée. La forme de vie s'y déchiffre entre pratique et théorie. Sur ses cahiers, l'exploration heuristique, de se faire interrogative, affine son style. Par le faisceau de questions qu'elle y déploie, la narratrice maintient tendu le fil entre son expérience présente et ses déconvenues passées. Toute communauté tombe inévitablement sous l'emprise de la dyade négative de la promesse et de la menace, de la séduction et de la destruction. Rien de tel dans ses montagnes. « *Je n'ai pas de relation humaine avec les animaux. Est-ce que je pourrai être le lion, avoir une réponse de lion à l'intérieur d'une menace ou d'une promesse humaine ? Une réponse de lézard.* » L'animal vit sur un autre plan, le « *territoire c'est sa pratique. Une pratique vitale, qui subordonne à ses actions la matière dans laquelle il circule* ». À son image la narratrice veut faire de sa vie un habiter. C'est l'issue recherchée de son « *traitement* », de sa « *méthode* », de sa « *pratique* », de son « *entraînement* ». Mais c'est encore un jeu, qui s'origine dans la prédation conduisant tout rapport du vivant au vivant. La quête de l'ataraxie et le détachement de soi ne vont pas sans leur juste part de hasard et de violence, tant qu'ils demeurent jugulés. La vie dans les bois est à ce prix – bien négocié.

À l'école du sauvage, la narratrice est en fait une mauvaise élève, car elle ne se leurre jamais totalement sur les promesses d'un ensauvagement mimétique. Sa lucidité la place à égale distance des hommes et des bêtes, ne trouvant en aucun d'eux un modèle satisfaisant à imiter. Dans son nouveau monde, elle reste cantonnée à la place de l'étrangère, sa présence fait trou dans le tissu sans bord de la nature, un trou qui attire à lui tous les regards. Mais ce particularisme ne lui confère en rien un statut privilégié. Lorsqu'un terrible orage frappe le massif montagneux, son corps perd pied, elle en est transie et vomit, incapable de museler les pressions internes de la machinerie organique. Si elle partage avec les animaux la même sidération face à l'ire des éléments, elle n'a pourtant pas su prévoir le coup. Les vols des fourmis et les bruits paniqués de ses voisins de la forêt auraient dû l'alerter sur l'imminence de la tempête. Le retour inopiné du sensible signe ainsi l'échec du projet d'un sujet obnubilé par la domination de sa vie.

La lettre envolée

Un bruit vient rompre la monotonie des jours : non pas l'un de ceux, coutumiers, de son nouvel environnement, mais une dissonance qui fait tache, comme elle, dans le paysage sonore. À son grand désarroi, la narratrice découvre qu'un autre habite ses monts, une drôle de créature, d'abord boule de laine noire obstinément silencieuse, d'où bientôt jaillit une main grêle terminée par un ongle démesurément long, vautour enserrant le fantôme d'une vie parfaitement enclose. C'est un(e) ermite, à la fois un double et un fou, face auquel on ne peut que rester abasourdi. Son comportement s'impose contre tout entendement, sans cesse inapproprié et inattendu : dévoiler son corps nu, projeter ses déjections, ne répondre que de lui-même. À la pensée du sauvage, cadrée et carrée, s'oppose alors la pensée proprement sauvage, imprévisible et redoutable. «*Et si la retraite n'était pas du tout, au fond, une réponse sauvage mais une erreur de calcul, un calcul erroné ? Si se retrancher c'était s'enfermer avec un ingrat, un oublieux, un imbécile ? Si s'éloigner des humains c'était céder à l'effolement ?*» L'édifice savamment construit se fendille sous les coups de boutoir du doute. Au rang de l'ensauvagement, l'héroïne du roman est donc surclassée. Pire, puisque dorénavant elle ne peut faire et vivre sans lui.

Comme l'idiote du désert ou le moine des villes fou dont parle de Certeau dans sa *Fable mystique*, l'anachorète de Minard est un «*séduit de l'absolu*», un maître du désordre dont les actes contredisent le sens et la marche d'un monde fondé sur la distinction. Le grand partage entre nature et culture, sur lequel s'étaye le projet de l'héroïne

depuis la première ligne du texte, s'en trouve tout écorné. C'est que le fou, comme le mystique, en ne tenant pas *compte* de l'autre, désigne un au-delà indicible du signe, une proposition tierce à jamais indéchiffrable. Ce scandale d'un réel toujours manqué, ailleurs, l'idiote n'a de cesse de le sauver de l'oubli, s'opposant non tant à la communauté que la forçant à se rappeler cette vérité insupportable. C'est la leçon capitale du maître que trouve, malgré elle, la narratrice : «*L'idiote serait-elle la réponse hors-jeu la plus efficace ? Le moyen même de sortir du jeu, LA technique, LA méthode ? L'idiote rompt la convention.*» Mais, tel Hamlet, on ne peut que simuler la folie. Face à l'idiote en vérité, l'échange permis par un pur dénuement et la tentation de l'identification aboutissent encore une fois à une impasse. Il ne rentre pas dans le jeu.

C'est pourquoi, une fois la leçon apprise, le front silencieux que l'ermite oppose à la narratrice se rompt et que les digues de l'imaginaire laissent échapper un nom : Dongbin, se baptiste-il, du nom d'un Immortel du taoïsme, non sans lui avoir au passage emprunté quelques traits légendaires. Alors que la parole se délie et tisse enfin un dialogue, les mots du texte se trouvent contaminés en retour par le délire fictionnel. L'hallucination embrase l'esprit du récit et la littérature y gagne une nouvelle voix. Il faut désapprendre, être dans la rupture et le non-savoir pour mieux se prendre par surprise et «*s'oublier au point de s'accueillir*». Minard laisse entendre ainsi que l'ensauvagement est toujours déjà raté dès lors qu'il repose sur l'illusion de l'identification. Elle sonde et construit plutôt un «*champ éthique*» qui échappe au système des rivalités et au palais des glaces de la pure mimesis. Récit politique en ce qu'il suppose que le sujet se réinvente non plus uniquement sur la quintessence des gestes posés, mais en faisant la belle part au risque de l'Autre. Et défie la coutume comme seul le permet peut-être le romanesque. Sans cela, la forme de vie reste une coquille vide, une représentation creuse, pétrifiée, que jamais rien ne pourra habiter. Au sein de l'école buissonnière du désenclavement mise en scène par Minard, une aspiration se fait inspiration, l'extase retrouvée dans la lettre permet à la mystique de trouver, en duo, la voie du ciel. Empruntant le chemin de traverse autrefois ouvert par la revue homonyme de René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, *Le grand jeu* repose sur un style, une forme unique arrachée au péril de la répétition aliénante et de l'univocité, s'articulant à une expérimentation toujours recommencée du sensible, lorsque la fiction mise en commun devient forme de vie. ■

QUELLE FORME DONNER À LA MORT ?

PAR SAMUEL MERCIER

LA MAISON DES ÉPREUVES

de Jason Hrivnak

Éditions de l'Ogre, 2017, 129 p.



La maison des épreuves de Jason Hrivnak est un objet étrange. Traduit par les soins de Christophe Claro chez L'Ogre, en France, le livre de l'écrivain torontois est d'abord passé inaperçu de ce côté-ci de l'Atlantique. Plusieurs raisons expliquent sans doute le piètre accueil de Hrivnak en terre canadienne, mais il faut noter que le monde anglophone a été atteint, dans les dernières années, par la frénésie entourant *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (d'ailleurs également traduit en français par Claro), fiction dont la forme peut rappeler le travail du Torontois. Les critiques ont sans doute pu voir dans le roman de Hrivnak – moins gros, moins digeste aussi, un poil moins ambitieux – une forme d'émulation ou d'imitation : du sous-Danielewski. Pourquoi alors traduire ce livre plutôt confidentiel ?

La réponse vient sans doute de son sujet, qui explique aussi pourquoi j'en viens à l'aborder dans un dossier portant sur les formes de vie. La définition minimale que donne Agamben de ce concept, celle d'une indissociabilité de la forme et du vivant, permet, en effet, d'entrer en dialogue avec une œuvre comme celle de Hrivnak.

La forme et le fond

Le formalisme est un drôle de concept en littérature. Au tournant des années 2000, la querelle entre deux écrivains américains, Jonathan Franzen et Ben Marcus, aura réussi à soulever un intérêt momentané pour cette question en polarisant le débat entre fiction et métafiction. La querelle avait commencé dans les pages du *Harper's Magazine* avec une charge intitulée «Why Experimental Fiction Threatens to Destroy Publishing, Jonathan Franzen, and *Life as We Know It*». L'essentiel de la critique de Marcus tenait à une défense de la fiction expérimentale par rapport aux «écrivains Oprah» dont Jonathan Franzen était le parangon.

**CETTE INTERPÉNÉTRATION
DE L'IMAGINATION MORBIDE ET
DE LA SITUATION DANS LAQUELLE
SE DÉVELOPPE, PEU À PEU, LE DISCOURS
DE L'EXAMINATEUR AURAIT
QUELQUE CHOSE DE L'ORDRE DU RÊVE
SI LE LECTEUR NE LA SAVAIT PAS
DÉJÀ ATTRIBUABLE À D'ANCIENS
JEUX D'ENFANTS.**

Sans vouloir retomber dans le débat, la division entre une littérature d'innovation et une littérature du «pacte de lecture» ne date pas d'hier. Marcus et Franzen jouaient des rôles déjà bien campés dans l'histoire de la modernité littéraire. Il n'en fallait cependant pas plus pour situer un auteur américain qui se lançait dans l'entreprise «métaphictive», comme Danielewski à l'époque, dans la lignée des John Barth, Thomas Pynchon ou William Gass (d'ailleurs tous, eux aussi, traduits par Claro), que Ben Marcus défendait dans sa critique de Franzen.

Il y a cependant erreur sur le roman. *House of Leaves*, malgré ses jeux hallucinants sur la présentation visuelle du texte et ses énigmes de lecture, reste avant tout un roman d'horreur dans la pure tradition du genre.

DANS QUELLE MESURE CE TRAVAIL FORMEL EST-IL ASSIMILABLE AU CONCEPT DE FORME DE VIE, ÉTANT DONNÉ QUE CETTE MÊME VIE NE PEUT ARRIVER À EXISTER EN DEHORS DU TRAVAIL DE RECRÉATION ONIRIQUE AU CŒUR DU ROMAN ?

L'horreur

C'est dans cette référence au genre que *La maison des épreuves* entre le plus en résonnance avec le roman de Danielewski. Ses deux parties les plus volumineuses sont consacrées à une série d'épreuves qui seraient nées dans l'imaginaire de jeunesse du narrateur et d'une de ses amies d'enfance. Présentées comme dans ces fameux «livres dont vous êtes le héros» très populaires dans les années 1990, les courts récits des épreuves renvoient à des situations proposées par un «examineur» qui fournit, dans un premier temps, des choix de réponses, pour ensuite poser des questions ouvertes.

Les questions posées vont de la plus personnelle comme : «*Je déteste cet ossuaire qu'est la ville et les vains travaux dans lesquels nous dilapidons nos brèves et sombres existences. Quelle est la cause d'une telle tristesse ?*», question qui est suivie de choix de réponse, à des séquences plus oniriques comme : «*Quel lien a cette statuette avec la maladie de ma mère et pourquoi ne puis-je pas m'en débarrasser de manière conventionnelle ? Quel est le sens occulte de ce cochon à sept yeux ?*»

Cette interpénétration de l'imagination morbide et de la situation dans laquelle se développe, peu à

peu, le discours de l'examineur aurait quelque chose de l'ordre du rêve si le lecteur ne la savait pas déjà attribuable à d'anciens jeux d'enfants.

La forme et la mort

Les situations mentionnées sont pour la plupart théoriques, mais le «je» vient tranquillement s'immiscer dans l'énumération des épreuves. Le lecteur est ainsi appelé à reconstruire la forme défaite du roman à partir de la première section, qui fait la genèse du livre. Dans cette partie, le narrateur explique que son amour d'enfance, Fiona, est retournée à leur école primaire, des années après en être partie, pour s'y trancher les veines.

Ce sont eux qui avaient fait le rêve de construire cette maison des épreuves dans leur jeunesse, et la forme cassée vient prendre son sens si on la relie à la dette contractée à l'égard de l'amie décédée. Le «je» de l'examineur, on le comprend, est aussi celui du narrateur, et le livre qui est en train de se construire sous nos yeux est, en fait, la réalisation d'une promesse envers l'amie qui s'est suicidée.

«*Je suis bien sûr incapable de savoir si oui ou non le produit fini aurait pu accomplir sa mission première, à savoir empêcher la mort de Fiona.*» La mort à l'origine du livre pose alors le problème de la forme. À mesure que les questions avancent, l'examineur se fait de plus en plus présent et de plus en plus mourant lui-même, assistant, à la toute fin, à sa propre déchéance. Dans quelle mesure ce travail formel est-il assimilable au concept de forme de vie, étant donné que cette même vie ne peut arriver à exister en dehors du travail de récréation onirique au cœur du roman ?

Les premières pages sont consacrées à cette banlieue triste du nord-est de Toronto et à la vie formatée dans laquelle Fiona n'arrivera jamais à s'inscrire, alors que les dernières pages se terminent, quant à elles, sur un questionnement qui laisse entendre que cette forme labyrinthique est la seule manière, pour le narrateur, de la faire revenir à la vie. En essayant de circonscrire la mort et le suicide dans un processus de deuil fictionnel, le travail formel de Hrivnak s'éloigne du côté « Stephen King » qu'a pu avoir le *House of Leaves* de Danielewski.

En cela, il se rapproche peut-être encore plus de l'horreur en abordant une des vieilles hantises du genre – à tout le moins depuis Shelley et son *Frankenstein* –, celle de vouloir tenter d'en arriver à la vie en reformatant la mort. Cette tentative désespérée de surmonter l'impossible ne vient alors qu'appuyer le caractère terrible et inéluctable d'une mort que le narrateur n'arrivera jamais à ramener vers le vivant. ■

TENIR LE RANG

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

QUE FAIRE DES CLASSES MOYENNES ?

de Nathalie Quintane

Éditions P.O.L., 2016, 105 p.

FAIRY TALE

d'Hélène Zimmer

Éditions P.O.L., 2017, 288 p.

Dans l'un des derniers chapitres des *Années 10*, publié en 2014, Nathalie Quintane écrivait : «*[Il] faudrait commencer par purger tout ce qu'on a à dire sur les classes moyennes; il faut vidanger tout ça.*» Deux ans plus tard, l'écrivaine répond à cet impératif de nettoyage exhaustif, de dégoisement profond, avec un nouvel essai qui prolonge sa réflexion autour des discours – tantôt convenus, tantôt déroutants ou stériles – qui teintent aujourd'hui la notion de classe moyenne en France. Ni vraiment tentative d'épuisement d'un sujet (rappelons-nous de *Chaussure*, en 1997, et de l'examen méthodique et conceptuel de l'objet éponyme qui y était effectué!) ni pamphlet ou essai, *Que faire des classes moyennes ?* est un texte où une froide lucidité côtoie un humour féroce et critique; c'est un espace de résistance corrosive au sein duquel sont brassés puis détournés idées reçues, poncifs, non-sens, truismes relatifs à l'existence de cette classe à la nature indécidable. Classe «*pas fiable*» même, si l'on en croit l'auteure, notamment en raison de cette impossible adéquation qui se foment dans la langue entre une certaine façon de vivre le réel et de le raconter a posteriori.

Préférant les détours inventifs et les bifurcations aux sentiers battus, Quintane exprime, par sa pensée imperméable aux injonctions génériques ou politiques consensuelles, ce que d'autres – écrivains, politiciens, hommes d'affaires – choisissent d'effleurer en surface, soit «*l'insatisfaction congénitale*» des classes moyennes et les interdits qu'impose un système qui fait carburer des humains à la honte de n'être pas encore là où il faudrait, à la peur de perdre leur petit dû, leur rang déjà si durement acquis. L'écrivaine repart donc d'études chiffrées sur le salaire médian, puis glisse vers la théorie imagée du morceau de sucre (qui remonte par capillarité avant d'être absorbé par un

liquide), convoque ensuite la métaphore de l'achat de la fameuse armoire à glace (signe d'entrée dans la classe moyenne au XIX^e siècle), pour en venir à s'interroger sur les assujettissements de cette classe et sur ses formes de vie mouvantes ou prédéterminées. Est-il possible de s'inventer au-delà des discours fallacieux et des fausses promesses de places hiérarchiques achetables, de reconnaître de loin les messages destinés aux sérialités de masse, d'espérer *autrement*, un peu à côté de ce qui est pointé du doigt comme étant le bon vivre-ensemble, la normale et «souhaitable» assignation à un lieu prescrit et fixé par autrui ? Au fil de ses œuvres – certaines à l'expérimentation formelle plus radicale –, Quintane a défendu l'idée selon laquelle la fabrication des conditions de vie commune ne pouvait se réaliser à partir d'une volonté morale de «bien faire», d'une lubie désuète et inopérante de construire sa subjectivité «comme il le faut» (soit en calquant un modèle donné, soit en s'assimilant ou en s'effaçant aveuglément). Comme elle l'écrivait dans *Tomates* (2010) : «*Le pouvoir "pouponne" et invite à faire l'âne pour avoir du foin.*» Chose certaine, Quintane n'est pas de celles qui cajolent ou infantilisent, mais plutôt de celles qui décrivent de l'intérieur, qui remettent au goût du jour le mot «débonnaire» pour évoquer un phénomène de déni grandissant, qui s'incluent au cœur de la fustigation pour mieux cerner un problème systémique – ce texte étant, après tout, «*par tout ce qui précède [...] un produit de la classe moyenne*».

Dégager la langue

Empruntant le chemin de la fiction, l'écrivaine et cinéaste Hélène Zimmer se range, elle aussi, avec son premier roman, *Fairy Tale*, publié à quelques mois d'intervalle chez le même éditeur, aux côtés de ceux qui appellent à la critique urgente d'un

mode de vie encourageant le principe d'«aménagement du bonheur», qui vise à structurer celui-ci parfaitement, méthodiquement, malgré l'étranglement financier, les aspirations personnelles frustrées et les obligations brutales du quotidien. Portrait d'un ménage en France périphérique : Coralie dit «*J'en peux plus*» dès la page 19 ; le personnage de Loïc, son conjoint, est au chômage depuis deux ans (licenciement économique). Avec Popo, Titi et Lulu – surnoms qui semblent au départ interchangeable mais qui, surtout, confinent ces trois enfants à performer leur rôle de progéniture, à demeurer bien mignons mais économiquement et symboliquement une *charge* pour leurs parents –, les cinq personnages forment ce qu'on pourrait encore appeler une famille de la classe moyenne, qui lutte au jour le jour pour ne pas basculer dans l'autre classe, pour ne pas arriver à ce moment fatidique que décrit Quintane dans *Les années 10*, celui où «*on pressent que demain ce ne sera plus ça*».

QUINTANE EXPRIME [...] «L'INSATISFACTION CONGÉNITALE» DES CLASSES MOYENNES ET LES INTERDITS QU'IMPOSE UN SYSTÈME QUI FAIT CARBURER DES HUMAINS À LA HONTE DE N'ÊTRE PAS ENCORE LÀ OÙ IL FAUDRAIT, À LA PEUR DE PERDRE LEUR PETIT DŮ, LEUR RANG DÉJÀ SI DUREMENT ACQUIS.

Fairy Tale expose des mondes familiaux, professionnels, conjugaux où les mots, lorsqu'ils parviennent à émerger, ne peuvent qu'être hurlés, beuglés, vociférés, car la langue qui domine est celle du ressentiment banalisé, de la vindicte devenue presque inconsciente. Une langue qu'on ne choisit pas nécessairement, mais qui s'installe insidieusement et écrase l'amour, l'empathie, les désirs futurs, la vie autrefois rêvée ; bref, une langue-barrière où les «*Putain!*», «*Ta gueule*», «*Fais pas chier*» répondent de façon décalée aux «*Comment tu expliques cet échec Coralie?*» assénés par Mouret, patron de cette dernière et directeur de Bonnin, magasin grande surface dont le slogan de vente est «*La grande vie à prix riquiqui*». Quotidiennement, au travail, Mouret harcèle Coralie en lui rappelant sa précarité et le caractère substituable de sa place au sein de l'entreprise : «*Vous êtes Bonnin! Oui c'est la crise! Ça pleure dans les chaumières! Et alors? [...] Ça pleure parce qu'on veut sa table en teck pour organiser des apéros d'enfer! Ça pleure parce qu'on veut son économe ultra-performant pour*

impressionner son petit mari en épluchant les concombres, ça pleure parce qu'on meurt d'envie de son tapis enchanté... [...] Ce produit-là, on est les seuls à le proposer! Les seuls sur le marché! Notre plus-value à nous, c'est la créativité!»

La langue de Mouret est pourtant tout sauf créative, elle est figée dans une logique capitaliste inébranlable, programmée pour attirer le consommateur moyen qui cherche à autovalider son avancement *dans la vie* par une matérialisation outrancière, une accumulation de biens culturels dont l'idée de possession supplante les objets mêmes. Coralie et Mouret ne peuvent plus se parler, se comprendre, tant leurs formes de vie et leurs modes de communication entrent en collision : Mouret s'adresse à Coralie comme si elle faisait partie de l'ordre régulier des employés qu'il rudoie, que son individualité se reflétait par des comportements et une attitude conformes à ce que devraient être ceux de sa classe, alors que la jeune femme n'est plus habitée par cet «*optimisme noir, positivement délirant*» dont parle Quintane, mais par une colère de fond qui croît presque à son insu, et qui, en elle-même, est une dérive se traduisant par une dissémination de la langue communicationnelle. Quintane évoque d'ailleurs en passant le documentaire de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, dans lequel celui-ci disait des salariés de la classe moyenne qu'ils sont «*séparés entre eux par la perte générale de tout langage adéquat aux faits, perte qui leur interdit le moindre dialogue*». Il semble ainsi ne plus rester aux laissés-pour-compte qu'une parole amoindrie et informe, un résidu de langage brouillon, violent en son essence, qui porte en lui une part de ressentiment très certaine, mais aussi le germe d'un idéal de révolte, à la fois dépassé et toujours à venir.

La vie carton-pâte et ses décors

À ce sujet, Nathalie Quintane apporte – non sans un plaisir évident – certaines nuances nécessaires : si le ressentiment et l'envie de révolte peuvent coexister dans l'esprit d'une personne, il y a aussi, pour l'écrivaine, les «*balais dans le cul*» de la classe moyenne (décrits par Debord), ceux qui se sont «*affaîssés*» ainsi que ceux qui optent pour le «*retrait mélancolique*». Les catégories demeurent toutefois mouvantes : il n'est pas dit que le ressentiment n'est pas teinté de mélancolie ou qu'un geste d'affaîssement ne découle pas directement d'un sentiment d'injustice persistant. Mais comment, concrètement, redéfinir ces manières d'être, ces modes de vie, ces gestes et ces pratiques collectives et individuelles en fonction d'une puissance intrinsèque – idée qui nous ramène à la pensée d'Agamben sur les possibilités de vie – ou encore, plus simplement, comment

faire en sorte que la réflexion sur les formes de vie des classes moyennes redevienne matière à discussion sérieuse? Quintane traite, comme elle le dit, de la classe moyenne, elle parle pour elle, contre elle, avec elle, refusant le statu quo, l'impression du «*tout est ainsi parce que tout est ainsi*», les formes de vie étant non seulement indissociables des subjectivités des individus, mais pouvant aussi poser de réels problèmes, demander à être analysées, comprises, acceptées, voire contestées ou vivement combattues.

SELON QUINTANE, «*PUNIR LE RÉEL, C'EST NI PLUS NI MOINS CE QUI FAIT TENIR LES CLASSES MOYENNES DEBOUT*» : QUE DIRE LORSQUE C'EST LE RÉEL QUI LES DEVANCE ET SE CHARGE DE LES PUNIR ?

Au fil du roman de Zimmer, on peut également voir se profiler dans le personnage de Coralie cette volonté de remettre en question les modes de communication, les inclinations et les causalités qui rendent sa vie de famille invivable. Coralie voit son existence comme une question à régler. Et la solution, plutôt que d'arriver par une introspection profonde ou une rébellion socialement engagée, survient comme par magie, via l'émission de télé-réalité *Fairy Tale*, qui donne des deuxièmes chances aux chômeurs ne réussissant pas à se retrouver du travail. En zappant, Coralie tombe donc par hasard sur cette émission insipide : n'ayant plus rien à perdre, elle y inscrit son conjoint, Loïc. Il décide d'y participer à contrecœur et se trouve par miracle un emploi chez un boucher. Le constat qui en résulte pour le lecteur n'en est que plus terrible, car bien que les personnages demeurent supposément conscients des discours marketing et des incitatifs de consommation qui régissent leur vie et la polluent, ils se laissent assujettir et *sauver* une nouvelle fois par un type de forme de vie faussée, télé-réalité de carton-pâte emblématique d'une idéologie économique visant à humilier, à montrer à quel point le système punit et récompense comme bon lui semble. Nul hasard, ainsi, si Coralie, par un cruel effet de boomerang, perd à son tour son emploi à la fin du roman. Selon Quintane, «*[p]unir le réel, c'est ni plus ni moins ce qui fait tenir les classes moyennes debout*» : que dire lorsque c'est le réel qui les devance et se charge de les punir ?

Atmosphères «*autres*»

«*Construire des formes de vie autres, c'est aussi construire des regards autres sur les "problèmes"*

que nous propose l'ordre dominant», affirme Rancière dans son plus récent essai, *En quel temps vivons-nous ?* Cette idée selon laquelle des «*regards autres*» pourraient permettre d'altérer (et, au mieux, de rendre caducs) les discours défaitistes, les rhétoriques promouvant la peur de l'autre, la surveillance obsessionnelle de son voisin, les conversations se terminant par des «*ça suffit !*» généralisés – «*Ça suffit le travail, ça suffit les grèves [...] ça suffit les Roumains, ça suffit les Roms, ça suffit aussi les Arabes [...] ça suffit les limaces, les vers, les ours et les moutons...*» – se retrouve également dans *Que faire des classes moyennes ?* Or Quintane ne parle peut-être pas tant de «*regard*» en soi que de la nécessité de casser l'ambiance morale et intellectuelle dominante, soit l'«*atmosphère*» qui influence profondément le peuple dans ses configurations et engagements individuels ou collectifs et à partir de laquelle circulent tous les messages socioculturels, économiques, politiques.

Si, avec une pointe d'amertume aux accents sophistes, l'écrivaine énonçait dans *Tomates* que «*[l]a littérature n'est pas accessible au grand public. Le grand public veut faire la fête. La littérature c'est la fête*» et que «*l'insurrection ne peut avoir lieu dans un livre*», l'évocation de la littérature, cette fois, surgit de façon beaucoup plus lumineuse, comme l'une des rares portes de sortie pouvant mener à la recreation d'une atmosphère *vivable*, protégée des régimes forcenés et des réflexes de résignation systématiques. Et à voir comment Quintane se désole que les classes moyennes ne soient plus capables de comprendre ce qu'elles incarnent de biscornu, d'in vraisemblable, d'intrinsèquement inquiétant, on se doute que c'est encore une littérature aux formes esthétiques composites et désobéissantes qui lui vient en tête lorsqu'elle pense à des formes de langage capables de refaçonner des espaces communs de dissidence. Le roman d'Hélène Zimmer, écrit presque tout en dialogue, sous l'autorité d'une parole toujours offensive, s'avère lui aussi étonnamment moins conventionnel qu'il n'en a l'air au premier abord, comme si la recherche formelle se fondait subtilement sur ces échanges de paroles dures qui fusent et laissent peu de répit à un lecteur imposteur qui semble tombé là par inadvertance et à qui on octroie le rôle inconfortable d'assister à la destruction lente d'un microcosme. Investiguer la nature des impostures à venir, des zones de tension encore envisageables, voilà donc ce qui semble encore concourir à l'invention de positions critiques nouvelles, de «*regards autres*», et à rappeler que l'expérimentation, prise en tant que manière de *faire* et de *penser*, demeure un choix de résistance politique, une «*purge*», pour le dire avec Quintane, aux formes créatrices indéterminées et souveraines. ■

LA VIE EN SPECTACLE(S)

PAR BRIGITTE FAIVRE-DUBOZ ET MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

MANIFESTE DE LA JEUNE-FILLE

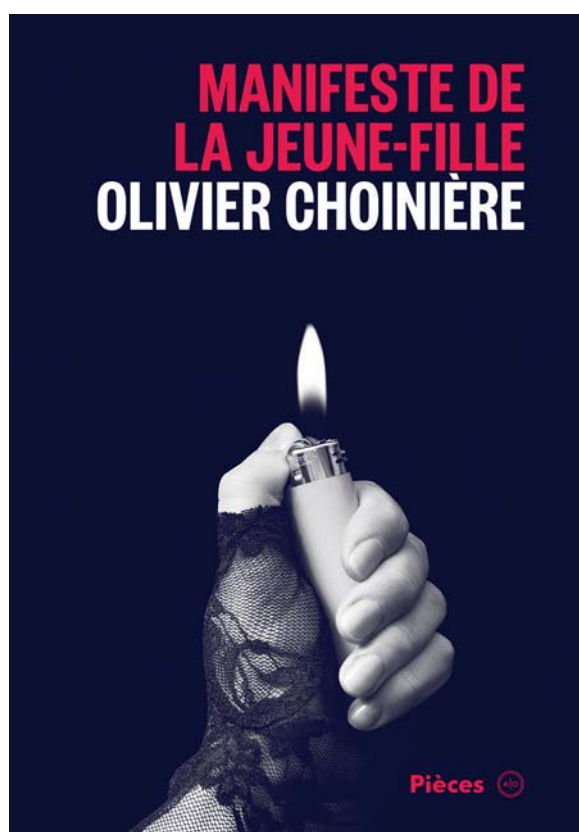
d'Olivier Choinière

Éditions Atelier 10, 2017, 136 p.

DANS LA RÉPUBLIQUE DU BONHEUR

de Martin Crimp

L'Arche éditeur, 2013, 96 p.



Peut-on choisir nos formes de vie ? À cette ample question, *Dans la République du bonheur* de Martin Crimp et *Manifeste de la Jeune-Fille* d'Olivier Choinière répondent par la négative, insistant lourdement sur la manière dont les individus sont condamnés à se répéter, à recycler les rôles, les habitudes, les convictions, les discours qui les définissent socialement. La question «Peut-on choisir nos formes de vie?» y serait littéralement dévoyée, considérée comme aporétique, transformée en un cruel constat qui pourrait se lire comme suit : «Nos formes de vie nous choisissent, nous modèlent et s'imposent à nous.» En effet, les deux textes théâtraux – aux étonnantes simi-

litudes poétiques et thématiques – donnent à lire une conception pour le moins ironique de l'invention de soi, voire des «productions de la subjectivité».

«Vivre-ensemble et chacun pour soi» (Tiqqun)

Les personnages qui y sont mis en scène, issus d'une même famille chez Crimp, formant une communauté de «Jeunes-Filles» en constante mutation chez Choinière, «ne parle[nt] pas» mais sont «plutôt parlé[s] par le capitalisme». Ils se présentent sous la forme de silhouettes vaguement esquissées qui renvoient à des types sociaux et disent par là même l'infinie reproductibilité de nos comportements et de nos traits identitaires. Les personnages de Choinière empruntent leurs prénoms aux comédiens qui les jouent sur scène, soit Emmanuelle, Gilles, Joanie, Marc, Maude, Monique et Stéphane. Ces prénoms, s'ils invitent le référent dans le spectacle théâtral, n'ont pourtant aucune consistance, épousent au fil de la pièce les diverses incarnations des Jeunes-Filles qui émergeront, parleront, puis mourront sur scène à tour de rôle. Abonnées aux «conseils beauté» et aux nouveautés, écologistes bon teint, adeptes de la simplicité volontaire, terroristes en devenir, gens de théâtre se succèdent dans un défilé ininterrompu que la scénographie de Marc-Otto Fauteux, inspirée des passerelles de mode, tendait à exacerber dans la mise en scène de la pièce présentée à l'Espace GO en mars 2017. Ces différentes Jeunes-Filles ressassent des formes et des paroles convenues, interchangeableables. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur un échange, banal en apparence, qui sera repris plusieurs fois dans le cours du spectacle : «Ça va ? Super bien. Et toi ? / Ça va. Et toi ?», lequel mime la réciprocité des échanges sociaux en soulignant l'artificialité de ceux-ci. Dans les deux textes théâtraux, le commun se présente comme un répertoire de rôles et de fonctions comparable à un supermarché.

Premiers matériaux pour une Théorie de la Jeune-Fille, publié par le collectif Tiqqun en 2001, constitue la source d'inspiration directe de la pièce de Choinière. S'inscrivant dans le prolongement de la réflexion situationniste de Guy Debord, le collectif a d'abord fait paraître ces fragments qui sont réunis dans l'ouvrage dans sa revue éponyme, publiée de 1999 à 2001. Il y soutient notamment que « *la Jeune-Fille n'est que le citoyen-modèle tel que la société marchande le redéfinit à partir de la Première Guerre mondiale, en réponse explicite à la menace révolutionnaire* ». Elle « *doit se rapporter comme valeur* », s'affirmant « *comme le sujet souverain de sa réification* ». La Jeune-Fille serait ainsi l'arme de l'Empire dans la guerre que livre celui-ci aux formes de vie : « *[L]a stratégie impériale consiste[rail] d'abord à organiser la cécité quant aux formes-de-vie, l'analphabétisme quant aux différences éthiques; à rendre le front méconnaissable sinon invisible; et dans les cas les plus critiques, à maquiller la vraie guerre par toutes sortes de conflits.* » « *Maquiller la vraie guerre par toutes sortes de conflits* », une telle proposition résonne à la lecture du *Manifeste de la Jeune-Fille*. En témoignent tout particulièrement les fragments que consacre Choinière aux velléités révolutionnaires des Jeunes-Filles. Après avoir passé en revue les discours sur la mode et sur le bonheur individuel, lesquels sont automatiquement associés par le spectateur au narcissisme du sujet, l'auteur dérive vers l'engagement politique et le militantisme. À l'évidence, ceux-ci ne peuvent échapper à la redoutable entreprise de récupération et d'aplatissement des discours qui gouverne la pièce entière. La logique de la répétition, voire du surlignage grotesque, des failles et des truismes argumentatifs a pour effet de figer les paroles et les actions révolutionnaires, de les transformer en slogans prévisibles, quasi publicitaires, répondant ainsi aux sourdes tactiques de l'Empire visant à tout domestiquer, y compris les tentatives de révolte des citoyens. Les révolutionnaires de Choinière sont enfermés dans des formes et des rôles prédéfinis confirmant l'existence de ce que Tiqqun nommait un « *fichage esthético-policier de chacun* » : « *AUJOURD'HUI, JE VAIS MANIFESTER. TOUTE LA JOURNÉE, JE VAIS MANIFESTER. HIER, J'AI RÊVÉ QUE JE MANIFESTAIS ET DÉJÀ, JE MANIFESTE. AUJOURD'HUI, JE VAIS MANIFESTER POUR UN MEILLEUR VIVRE-ENSEMBLE, JE VAIS L'OBTENIR, CAR LE PLUS IMPORTANT, C'EST PAS DE GAGNER, MAIS DE MANIFESTER.* » La charge, ainsi présentée et sortie de son contexte, paraîtra sans doute facile, caricaturale. Choinière ne se limite-t-il pas à dissocier les discours de leurs sources, de leurs motivations profondes, ne préservant que les formes de l'engagement les plus convenues et rejouées – tels les statuts Facebook indignés, les citations de Chomsky et de Miron, les slogans rebattus et prévisibles, « Nous

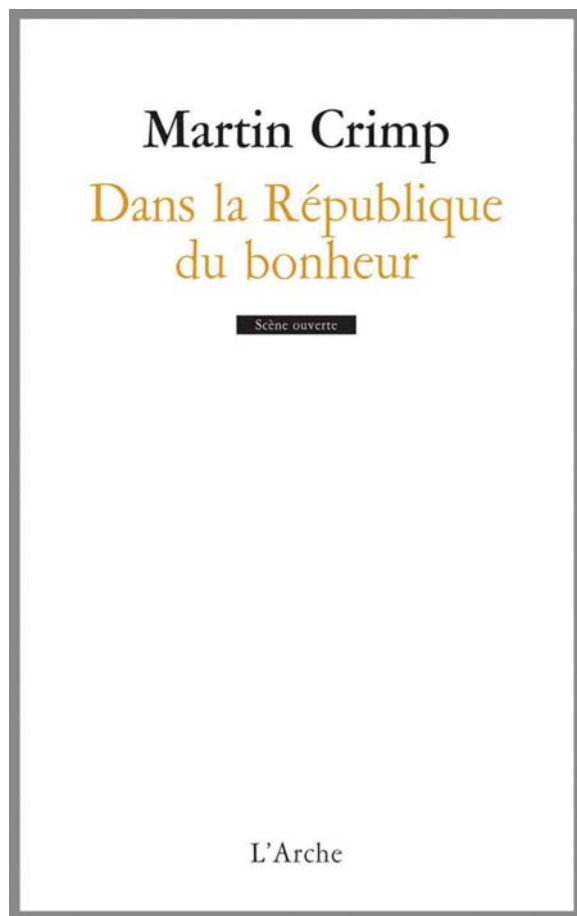
sommes légion », « Regarde ta Rolex, c'est l'heure de la révolte » ? Ne privilégie-t-il pas, par là même, le point de vue des représentants de l'ordre et du pouvoir ? Oui et non, puisque dans l'économie de la pièce, toute parole, tout point de vue demeurent interchangeables, sans ancrage, réversibles. Le sujet choisit sans choisir, partage avec ses contemporains des credo, des désirs, des libertés et des aspirations semblables, mais sans parvenir à faire communauté.

La communauté, en effet, n'est qu'un leurre, une scène au sens théâtral du terme, ce que le dénouement du *Manifeste de la Jeune-Fille* exploite de manière radicale en proposant une mise en abyme par laquelle l'auteur, ses comédiens, et même le théâtre Espace GO sont à la fois récupérés et pris à parti. Tout se passe comme si l'on interdisait aux spectateurs de penser la pièce, de la recevoir et de l'accueillir véritablement : « *UN VÉRITABLE TOUR DE FORCE THÉÂTRAL QUI ÉCLATE COMME UN COUP DE TONNERRE DANS LE CIEL DE NOTRE CONSCIENCE* », « *UN COUP DE GUEULE QUI NE LAISSERA PERSONNE INDIFFÉRENT* », scandent les comédiens. Programmant sa propre réception, *Manifeste de la Jeune-Fille* nie jusqu'à la fin le principe du libre arbitre. Enfermés dans la salle, les spectateurs deviennent des pions manipulés par le spectacle, paralysés, parlés par le capitalisme au même titre que les Jeunes-Filles qu'ils ont vu défiler sur scène. Leurs potentielles stratégies de dénégation, leurs refus mêmes sont inscrits dans le polylogue : « *Ce que je conchie au théâtre, c'est quand le metteur en scène vient me donner des leçons de liberté.* » ; « *Ce que je vomis au théâtre, c'est quand l'auteur vient me faire la morale.* »

Tu seras heureux, hum, hum, hum

Chez Crimp, grand-père, grand-mère, père, mère, adolescentes, oncle se voient d'emblée décerner leurs rôles « *de manière traditionnelle* », puis sont dépouillés de ceux-ci dans la deuxième partie de la pièce, au moment où « *il n'y a plus aucun rôle attribué et la troupe entière devrait participer* ». Dans la *République du bonheur* épouse la forme tripartite de *La divine comédie*, dont le « *Tu n'es pas sur terre, comme tu crois* » sert d'exergue ironique à la dernière section. Le rideau se lève sur une scène de l'enfer guindé de trois générations d'une famille bourgeoise réunies un jour de Noël. Dans ce huis clos réaliste aux nombreux échos pinteresques, la mère, conforme à la tradition, tente en vain de faire respecter les convenances, de maintenir un consensus constamment menacé par le jaillissement de sujets intempestifs. Rivalisant d'impudence, chacun lutte contre sa dissolution dans l'ensemble en montant à l'assaut du dit ensemble bien plus qu'en exprimant quelque volonté singulière. Tous les tabous y

passent : la surdité du père, les revues pornos du grand-père, la grossesse d'une des adolescentes et le cynisme de la grand-mère – «*le fait que je paye pour mon bonheur rend mon bonheur des plus doux – et le fait que d'autres personnes aient à souffrir et travailler pour payer des choses aussi rudimentaires que l'électricité le rend d'autant plus doux*». Ces salves qui font dérailler le dialogue ne peuvent à aucun moment être confondues avec une affirmation de soi, d'autant moins que le vrai et le faux s'y mêlent jusqu'à l'indifférenciation (influence de Pinter, encore). La mascarade s'es-souffle avec l'arrivée impromptue de l'oncle Bob, investi (vrai ou faux?) par sa compagne, Madeleine, de la mission de déclarer sa haine à la famille. La désunion est dès lors consommée et c'est à une atomisation des rôles qu'on assiste dans la deuxième partie. L'éclatement atteint même les conventions théâtrales.



Composée de cinq monologues dialogués au sein desquels les répliques sont non assignées, cette partie est consacrée aux «*cinq libertés essentielles à l'individu*», parmi lesquelles on compte les libertés de s'inventer, de se soumettre à la fouille corporelle, de prendre obsessivement soin de ce même corps ou encore d'avoir besoin d'une psychothérapie.   l'enfer familial succède donc une espèce de purgatoire où vrai et faux subissent cette fois un renversement complet. La harangue

expiatoire prend la forme de revendications revan-chardes dans lesquelles on n'entend plus que le désarroi des voix anonymes : «*Va te faire foutre si tu n'aimes pas mon quoi? quoi? quoi? – vas-y – dis-le – quoi?*» On se demande bien à quoi rimerait le repentir alors que s'exprime un tel rejet de l'autre. Se joue en effet dans cette partie une négation du politique qui est à la fois explicite – «*Je suis ce que je suis – je n'appartiens à aucun groupe*», ou encore : «*Plus on me fouille, plus je me sens en sécurité [...] il n'y a rien de politique à propos de mon corps*» – et implicite, au sens où le dramaturge renonce à son rôle d'orchestrateur en laissant les comédiens libres de choisir leurs répliques. Pourtant, aucun sujet singulier n'émerge de cette anarchie tant la notion de liberté est pervertie en fonction de la prétention au droit inaliénable de chacun de cultiver ses névroses narcissiques, elles-mêmes simples réverbérations d'autant d'injonctions caractéristiques des sociétés néolibérales qu'assimilent les voix sous le couvert de rebuffades.

Au terme des monologues qui achèvent l'œuvre de dispersion entamée dans la première partie, dans un espace lumineux mais vidé de toute substance hormis Oncle Bob et Madeleine, appa-r  t enfin cette «*république*» paradisiaque tant attendue. Ou, plutôt, son envers, car si la définition la plus répandue d'une république en fait un projet politique visant à encourager le plein épanouissement des citoyens au sein d'une organisation politique garante de liberté et d'égalité, celle de Crimp confirme, surtout, son caractère utopique en procédant à sa virtualisation et à la dépersonnalisation de Bob, qui se demande : «*[O]  est passé le monde? Qu'est-ce qu'on a fait? – est-ce qu'on l'a sélectionné et cliqué – mmm? Est-ce qu'on l'a effacé par erreur?*» Cette république immatérielle, au passé et à l'état réduits en cendres, fait le bonheur de celle qui chante : «*[J]e ne vais jamais, non jamais, non jamais je ne vais au cœur*». Au contraire, Bob, lui, a l'intuition d'une profondeur cachée qui lui échappe. Amnésique et sans mots, Bob se soumet à la domination d'une compagne incarnant la tyrannie du bonheur (elle rappelle d'ailleurs l'Empire décrit par Tiqqun), dont il n'est que la voix qui s'énonce dans un «*Joyeux chant*» final, livré sans grande conviction par le biais de ce qui semble être un karaoké. Cette voix, déjà faible, s' tiolle rapidement en une onomatopée : «*hum hum hum*». Pourtant, ce «*hum*» est peut-être l'expression la plus vraie sinon d'une révolte, à tout le moins d'un malaise face à ce vide qu'on nomme ici bonheur.

Crimp a transformé la *Comédie* de Dante en un «*Divertissement en trois parties*», une pièce ponctuée de chansons alliant frivolité, absurde et violence barbare. La transposition ironique

s'étend à bien d'autres éléments. À l'un des plus grands monuments de l'humanisme, célébrant la rencontre des cultures antique et biblique, Crimp répond par un univers condamné à la plus insignifiante immanence. La langue de Dante est inventive, l'auteur a affronté avec succès la difficulté d'exprimer une expérience limite, celle de la vision de ce qu'aucun homme n'a jamais vu. Celle de Crimp est parfois d'une réjouissante férocité et s'inscrit dans la longue tradition de l'humour noir qui a fait la renommée de nombre d'écrivains britanniques. Reste que la langue de ses personnages est banale, quelconque et, truffée de mots appartenant au lexique informatique, résolument contemporaine. C'est dans cette langue sans aspérités que certains claironnent la singularité de leur style – «*Personne ne me ressemble. Personne ne s'exprime comme je le fais maintenant. Personne ne peut imiter cette façon de parler*» –, ce qui rend la comédie qu'ils se jouent, ou qu'on leur fait jouer, d'autant plus risible.

Parler en son nom propre, mais pour tous

Dans «Les Hauts® Parleurs®» (2002, reprise dans le recueil *Aucun souvenir assez solide* en 2012), nouvelle de l'auteur de science-fiction Alain Damasio, un petit groupe de poètes tente de résister à la toute-puissance de récupération du capitalisme dans un monde où même les mots appartiennent de droit à une poignée de multinationales qui font fortune en percevant des redevances sur ceux-ci. Cette privatisation du langage, littéralement sa «libéralisation», appauvrit considérablement l'expression publique puisque seuls les mots les moins rentables, à fréquence d'utilisation trop faible, échappent à cette marchandisation du lexique. À cette libéralisation, les résistants «polyticiens» opposent la libéralité en créant des mots qui délient

le potentiel polysémique du calembour, dont Damasio nous offre quantité d'exemples : hacheter, operd, écogonomie, inoenculer, d'hommetique, médiattiser, spectaculaire, etc. À la manière de Mallarmé et de Joyce, ils altèrent (en bons *altermondialistes*) des mots communs qu'ils cherchent à rendre à la fois irrécupérables par un marché misant sur la valeur plus que sur le sens, et propices à l'usage par le plus grand nombre. Dans l'espoir qu'ils circulent et essaient, ils les distribuent gracieusement à la faveur de prises de parole publiques. À l'instar de Crimp et de Choinière, Damasio se livre à une critique radicale de «*l'universalisation de l'identique*», mais il va au-delà du constat en proposant un univers au sein duquel des formes de vie singulières s'expriment par le biais de l'invention langagière. Il parvient à éviter le piège du jovialisme – le plus doué des «Hauts Parleurs», Spassky, finit d'ailleurs par se suicider – en abordant les écueils de l'action des résistants comme leur marginalisation, leur isolement, le cantonnement de leur stratégie à une élite ou encore la potentielle babélisation du langage. La force de son récit réside dans le fait que, comme Spassky, il nous rappelle le pouvoir réenchanteur de l'invention et la responsabilité de chacun d'assurer sa re-production. Crimp et Choinière insistent davantage sur les dérives potentielles de l'enfermement des êtres dans une subjectivité radicale et absolument étrangère à la relecture des mots de la tribu. Par là même, ils martèlent que le vivre-ensemble et le politique ne sont plus que des affaires privées, sans mauvais jeu de mots, fondées sur des intérêts et des calculs individualistes, sur des questions d'économie quasi strictement familiale. En l'absence d'un monde commun, d'un espace public véritable, les formes de vie ne seraient plus, en somme, que de petites saynètes rituelles que l'on se joue à soi-même pour mieux tromper l'ennui. ■

http://www.rcaa.org

Calendrier • Éditions du RCAAQ // Offres d'emploi > Publications des centres d'artistes • Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org \ Devenir partenaire

Actualités o Nouvelles > Répertoire RCAAQ > Expositions et événements > Centres d'artistes > Centres d'artistes autogérés du Québec // Formation professionnelle [reseauartactuel.org]

RCAAQ // Offres d'emploi > Publications des centres d'artistes • Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

No. 1 > Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

Fo. 2 > Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

re. 3 > Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

> Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

> Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

[> Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org]

ce > Expositions > Appels de dossiers > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org

Devenir partenaire • Mémoires • Bulletin hebdomadaire > Actualités o Nouvelles >

RÉSEAU ARTACTUEL

MIEUX VAUT ÊTRE SUSPECTS ENSEMBLE QU'INNOCENTS PARMİ D'AUTRES

PAR SYLVANO SANTINI

THÉORIE DU DRONE

de Grégoire Chamayou

La Fabrique éditions, 2013, 368 p.

FORMES DE VIE

de Jacques Fontanille

Éditions des Presses Universitaires de Liège, 2015, 278 p.

Dans un essai théorique qui tient plus de l'enquête documentaire que de la recherche scientifique, Grégoire Chamayou décrit, en détail, l'emploi sinistre du drone dont la vision fluide fait pourtant les délices des cinéphiles et des amateurs d'épreuves sportives. Agile et discret, l'engin fait partie des instruments de surveillance de l'armée américaine, qui possède plus de 6000 «*drones chasseurs-tueurs*» permettant de voir sans être vu et de tuer sans être tué. Ces «*caméscopes volants, de haute résolution, armés de missiles*» sont en mesure de déterminer des suspects à abattre en captant, dans les États dits voyous, les activités quotidiennes des individus et en les restituant sur des écrans sous la forme de lignes, de figures et de couleurs. Le diagramme des mouvements réguliers d'une population permet ensuite d'inférer, dans les tracés irréguliers, les parcours erratiques ou les détours imprévus, les comportements douteux qui signalent, comme une «signature», à des militaires situés à des milliers de kilomètres de là, la présence d'un ennemi émergent. Chamayou cite pour appuyer son propos des opérateurs de drones qui expriment, avec un certain contentement, l'utilité du jeu de guerre auquel ils prennent part et dont l'essentiel consiste à discriminer des *patterns* sur un écran : «*Nous pouvons développer ces formes de vie, déterminer qui sont les méchants, demander l'autorisation et puis lancer tout le cycle : trouver, ferrer, traquer, cibler, attaquer.*»

La régularité des mouvements comme fondement anthropologique

La procédure décrite ici par l'opérateur de drone Reaper est connue sous le nom de «*patterns of life analysis*» dans l'armée américaine. Constatant

que l'expression n'a pas d'équivalent en français, Chamayou choisit pour la traduire «*formes de vie*», plutôt que schémas, modèles ou motifs de vie. Ce choix n'est pas anodin. Étant sémantiquement plus signifiante dans le discours critique actuel que les autres termes, l'expression «*formes de vie*» témoigne de l'intention de l'essayiste d'étendre ses observations hors de la sphère militaire. S'il s'est donné comme objectif de déterminer les principes de la guerre par l'entremise d'une technologie qui surveille les gestes et les mouvements d'une population et les transmet sur des écrans, Chamayou ne s'y limite pas et montre que cette capture concerne finalement la vie de tout le monde. L'usage militaire du drone qu'il théorise exprime, de manière condensée, la situation globale et généralisée de la surveillance. Son intention apparaît clairement dans les adresses à ses lecteurs que l'on retrouve dans le court chapitre «Analyse des formes de vie» : «*Tout un chacun a une forme ou un motif de vie. Vos actions quotidiennes sont répétitives, votre comportement a ses régularités. [...] Si on vous surveille, on peut noter tous vos déplacements et établir une carte chrono-spatiale de vos parcours familiers.*»

En proposant un parallèle entre un jeu de guerre et la vie ordinaire de tout un chacun, Chamayou ne cherche pas à susciter la paranoïa mais à définir le fondement anthropologique qui conditionne de nos jours la surveillance. L'être humain ne se distingue plus par son identité mais par ses activités ; sans substance ou contenu a priori, il n'apparaît que sous la forme régulière tracée par ses habitudes. La théorie du drone est donc consubstantielle à cet empirisme anthropologique, et c'est pourquoi la visée critique des formes de

vie de Chamayou est d'abord pratique, avant d'être morale ou éthique : ce sont les mouvements, les gestes et les comportements répétés par les individus qui établissent les données de leur reconnaissance, dont la police et les entreprises savent tirer profit pour le pire plus souvent que pour le meilleur.

Le destin funeste de l'analyse

Depuis son histoire *Les chasses à l'homme*, publiée en 2010, jusqu'au film *Patterns of Life*, qu'il a coscénarisé avec l'artiste Julien Prévieux, Chamayou s'intéresse aux différentes techniques qui permettent de capturer les formes de vie. Présenté dans le cadre d'une exposition solo de Prévieux au Centre Georges-Pompidou du 22 septembre 2015 au 1^{er} février 2016, *Patterns of Life* raconte, en un peu plus de 15 minutes de voix hors-champ, l'histoire de la capture des mouvements depuis le XIX^e siècle, pendant que l'on voit à l'écran des danseurs qui figurent, de manière allusive, les étapes de cette histoire. À certains moments, ils performant à l'évidence les mêmes gestes, comme s'ils cherchaient à représenter les manœuvres d'ouvriers sur une chaîne de montage ou les déplacements homogènes et rangés d'individus dans une société dystopique. Comme le dit l'histoire dans le film, nous sommes passés globalement « d'une discipline du mouvement à un contrôle de mouvement, et d'une science moderne du mouvement à un capitalisme avancé en mouvement ». On comprend alors que la critique de Chamayou ne consiste pas à critiquer nos formes de vie en tant que telles mais leur analyse ; le problème n'est pas que nous agissions comme des moutons (ce qui est un fait anthropologique) mais que l'on schématise nos activités de telle manière que nous ayons tous l'air de faire la même chose, comme si nos mouvements étaient chorégraphiés d'avance. Il faut dès lors révéler et critiquer ce type d'analyse, selon le philosophe et l'artiste, car il représente un gage de succès pour différentes entreprises (de surveillance, de secours, de vente, etc.) qui anticipent nos parcours et nous attendent là où nous devrions nous rendre *normalement*.

Or, l'analyse des formes de vie est telle que même les parcours inattendus, les dérives et les détours sont signifiants et soumis au jugement. Il n'y a pas, pour ainsi dire, d'écart possible dans ce type d'analyse ; les mouvements imprévus ou indéterminés ne sont pas perçus comme une nouvelle vie en puissance mais comme le signe d'une action potentiellement mauvaise : « [A]ujourd'hui, vous n'avez pas pris le même chemin que d'habitude, vous avez eu un rendez-vous dans un lieu inhabituel. Toute dérogation à la norme que vous avez vous-même établie par vos habitudes, tout écart avec les régularités de votre comportement passé peut donner l'alerte : quelque chose d'anormal, et donc de potentiellement suspect, est en train de se produire. » On comprend

alors pourquoi Chamayou conçoit l'utilisation militaire du drone comme étant le paradigme d'un type d'analyse qui, bien qu'il ait pour objet la vie, est en réalité peu généreux avec elle en limitant ses possibilités à des formes préalables, à des faits observables. Si l'on ne choisit pas sa forme de vie, le fait d'en sortir nous rend suspect et nous voue, à la limite, à un destin funeste. La guerre est une pensée de la force effective et non de la puissance. L'essai de Chamayou nous le rappelle en limitant les formes de vie au cadre restreint de la surveillance et de la capture.

Apparaître dans la contradiction

Il n'en va pas de même pour les formes de vie de Jacques Fontanille. Dans un récent essai de sémiotique, Fontanille pousse la discipline qu'il pratique depuis des décennies dans des avenues qu'il n'avait guère explorées jusqu'ici : il abolit, entre autres, les frontières entre nature et culture, et place sa pensée sous le joug du principe vital de Spinoza cher au sociologue des réseaux Bruno Latour : « *la persévérance dans l'être* ». Bien que je salue ce renouvellement dont l'intention épouse manifestement le contenu (il fait ce qu'il dit), mon intérêt pour l'ouvrage réside ailleurs. Les formes de vie sont, pour le successeur de Greimas, des configurations sociales qui doivent être analysées comme un phénomène rituel, c'est-à-dire comme un enchaînement d'actions conventionnel qui vise à maintenir la cohésion sociale. Si elles trouvent leur fondement, comme dans la théorie de Chamayou, dans les régularités d'une pratique (« *la persévérance dans l'être* »), elles ne se signifient, sémiotiquement parlant, qu'en rapport avec des actes qui les contredisent (« *la contre-persévérance* »). Pour dire les choses autrement, elles deviennent signifiantes et apparaissent dans les accidents ou événements qui interrompent le cours. L'analyse sémiotique des formes de vie se situe donc à l'opposé de celle mise en place par la capture militaire : les irrégularités et les détours inhabituels ne sont pas déduits des formes de vie, c'est plutôt l'inverse qui se produit. Fontanille a compris, semble-t-il, que si la vie persévère dans ses formes, elle se doit également de les renouveler pour éviter l'entropie. C'est cette inversion qui m'intéresse, car elle incite à considérer les formes de vie dans un horizon plus ouvert et vivant que le modèle fermé et mortifère de la surveillance militaire.

« Le beau geste »

Selon Wittgenstein, « se représenter un langage » veut dire se représenter une forme de vie ». Le principe convient à la sémiotique de Fontanille qui, quoiqu'elle ratisse le champ théorique et philosophique plus largement qu'à l'accoutumée, ne s'éloigne toujours pas du modèle universel du langage. En restant cohérent avec une tradition qu'il tente de perpétuer tant bien que mal, le sémioticien réduit l'intérêt de son ouvrage puisqu'il

ignore les avancées récentes de l'anthropologie du visuel et des théories des affects dont il cite pourtant certains penseurs, Latour notamment. Les formes de vie peuvent dès lors s'analyser comme des mots ou des termes dans un schéma qui rappelle le carré sémiotique. Cette prégnance de la linguistique n'est pas intéressante en soi ; elle le devient cependant pour esquisser une réponse pratique à la question posée d'emblée par le titre du dossier. En distinguant *forme* et *style* de vie sur le modèle de la différence saussurienne de la langue et de la parole, Fontanille les conçoit dans un rapport dialectique qu'il faut critiquer pour mieux s'en défaire. Les formes de vie s'analysent, si je le suis bien, à la manière d'une langue, c'est-à-dire comme un phénomène collectif et un système autonome avec ses axes syntagmatique et paradigmatique, avec ses plans d'expression et de contenu ; les styles de vie, à l'inverse, ne peuvent pas être analysés comme un système autonome («*sémiotique-objet*», précise l'auteur), car ce sont des comportements et des attitudes qui relèvent de décisions et de choix individuels.

Le rapport dialectique entre forme de vie (langue) et style de vie (parole) devient évident dans un court chapitre consacré au «*beau geste*», qu'il définit comme «*une remise en question des axiologies sociales par le biais d'un acte esthétique*». Comme action discordante dans le parcours syntagmatique d'une forme de vie qui tente «*de persévérer dans son cours*», le «*beau geste*» inaugure une forme de vie en puissance : «*Là où la praxis collective pétrifie les comportements en usages requis et en normes, la praxis individuelle crée son propre usage, en rupture de tous les autres.*» Par l'entremise de l'éthique intransitive du style, Fontanille rejoint une pensée de la puissance qui rappelle, dans une certaine mesure, celle de Giorgio Agamben. Mais par la même occasion, il reprend un partage entre le collectif et l'individuel qui, selon moi, n'a plus de sens et qui décourage quiconque voudrait envisager plus sérieusement son rapport avec le philosophe italien. Pour quelle raison en effet le style, qui laisserait entrevoir une possibilité de vie, doit-il être pensé à la manière d'une «*praxis individuelle*»? En reprenant implicitement le modèle saussurien divisé entre langue et parole, le sémioticien importe avec lui un partage du sensible qui tient sur le préjugé que les pratiques collectives sont plus stables et raisonnées que les pratiques individuelles qui, elles, sont plus sensibles et affectives. Or, cette différence ne tient plus si l'on conçoit qu'aucun geste ou comportement, qu'aucune action ou pratique, n'est ni tout à fait collectif ni complètement individuel.

Choisir ensemble

Si le rapport dialectique entre formes et styles de vie est adéquat, il m'apparaît aussi artificiel qu'inutile d'en prolonger l'analyse sur la différence entre le collectif et l'individuel. Formes et styles

de vie sont certes des pratiques différentes de la vie, mais ils sont, tous les deux, effectués *transindividuellement*, pour évoquer, faute de mieux et de temps et d'une manière bien incertaine, la sociologie de Gabriel Tarde. Peut-être vaudrait-il mieux ici préférer les termes de «*multitude*» et de «*singularité*»? Quoi qu'il en soit, j'estime qu'on peut choisir sa forme de vie, au sens fort de s'en créer une, en performant un style, un «*beau geste*», non pas seul mais avec d'autres. Deux exemples me serviront à l'illustrer.

Le premier exemple est un prolongement de la dérive situationniste connu sous le nom de Stalker. Une vingtaine de membres de ce «*laboratoire urbain à géométrie variable composé d'une vingtaine de membres*», comme le présente Thierry Davila dans *Marcher, créer*, ont arpenté les villes d'Italie dans les années 1990 pour contredire explicitement les parcours préalablement construits par l'architecture urbaine. Stalker représente une pratique stylisée de la ville qui s'effectue ensemble, à la manière, dirais-je, d'un «*beau geste*» commun. Si cette pratique est dite «*collective*», il faut comprendre que chacune des dérives est singulière et ne s'efface pas derrière la totalité des gestes et des comportements de chacun des membres. Le collectif syrien de cinéastes anonymes Abounaddara, qui diffuse un film par semaine depuis mars 2011 sur Vimeo, est le second exemple. Voulant s'éloigner de la forme de vie des journalistes-reporters qui produisent des images en suivant les exigences du spectacle médiatique (massacre, désolation, souffrance), ces cinéastes ont choisi une forme de vie, sans doute plus pauvre, mais dans laquelle le respect de ceux qui sont filmés et de ceux qui filment fait office de loi : le collectif appelle cette forme le «*droit à l'image*». La production, la réalisation et la diffusion des films d'Abounaddara contredisent l'enchaînement habituel des grands médias, dont le montage des images suit invariablement le modèle «*tir, explosion, mort et ruine*». Abounaddara adopte un style de comportement qui défait les formes de vie des citoyens-reporters qui s'adonnent, eux, aux représentations étrangères et aux manières de faire de la presse internationale. Nul drone ne survole Damas ou les autres villes de la Syrie à la recherche d'un suspect ou d'un ennemi émergent qui annoncerait le crime à venir ; toujours singulières, les images d'Abounaddara suivent les parcours nécessairement erratiques et les détours des gens dont la vie quotidienne se poursuit malgré tout. Sans faire de leurs concitoyens, dont ils capturent l'image, des objets ou des sujets, sans chercher à établir des régularités et des normes qui permettraient de déterminer parmi eux des bons et des méchants, ces cinéastes s'inventent une forme de vie ensemble, conjointement avec eux. Pour se donner une nouvelle forme de vie, mieux vaut, semble-t-il, être suspects ensemble sur les écrans du monde que simples innocents parmi les autres. ■



RÊVER
en boucle :
esthétique
de la répétition

Par Antonio Domínguez Leiva

Avez-vous déjà eu l'impression qu'on vous raconte la même histoire, encore et encore et encore et encore (*repeat until fade*) ? Ne vous inquiétez pas, vous ne souffrez pas d'un symptôme paranormal de déjà-vu ni d'un dérèglement de l'activité neuronale dans votre lobe temporal. Le fait est que vous entendez sans arrêt les mêmes histoires, écoutez les mêmes chansons, regardez sans cesse les mêmes images, partagez les mêmes informations. Ne prenons que l'exemple de l'industrie hollywoodienne : elle déversera, en cet an de grâce 2017, pas moins de 43 *remakes*, *reboots*, *prequels*, *spin-offs* ou *sequels* (dont plus d'un tiers constituent au moins le troisième volet de leurs sagas respectives), pour ne point parler des adaptations et *retellings* divers et variés.

L'empire du « même »

Si ce chiffre ne vous semble pas vertigineux en soi, regardons ce que cela donne concrètement à partir de quelques titres parmi les plus attendus. Au-delà du degré zéro de la réitération que constituent les simples *remakes* (citons *Jumanji*, *The Six Billion Dollar Man*, *La Belle et la Bête* ou *It*), on assiste au triomphe de la sérialisation filmique, à la croisée de la défunte tradition des *serials*, inaugurée par le cinéma muet, et des simples *sequels* de films à succès, procédé devenu habituel à l'ère des *blockbusters* (que cela coïncide avec un boom sans précédent de la consommation de séries télévisuelles n'est évidemment pas un hasard, puisque celles-ci témoignent d'une même fascination pour l'esthétique de la réitération). *Spider-Man : Homecoming*, sixième variation autour du superhéros arachnide depuis son retour cinématographique en 2002, fonctionne à la fois comme un *reboot* de la franchise quelque peu fatiguée et une extension du Marvel Cinematic Universe, en tant que *sequel* de *Captain America : Civil War*. *Alien : Covenant*, sixième opus de la

franchise, se présente à la fois comme le *sequel* de *Prometheus*, lui-même *prequel* d'*Alien* et premier volet d'une nouvelle trilogie qui devrait nous ramener, en guise de gigantesque récit des origines, à la diégèse du récit initial de 1979, parachevant une parfaite boucle qu'on peut qualifier de rétromane.

Star Wars : Episode VIII sera le deuxième volet de la nouvelle trilogie (la troisième en date), alors qu'on attend un chapitre dévolu au jeune Han Solo, sous la forme d'un film autonome dans la série de *spin-offs* *Star Wars Anthology* inaugurée avec succès par *Rogue One* (2016). *The Lego Batman Movie* est à la fois un *sequel* (du film *Lego*, extension transmédiatique de la célèbre gamme de jouets de construction danoise) et un *reboot* du personnage du Chevalier obscur (neuvième itération de la figure depuis son retour au grand écran en 1989). *Rings* constitue le *sequel* du deuxième volet de *The Ring*, lui-même *remake* du film japonais *Ringu* (1998). Suite au *remake* de Peter Jackson (2005), *Kong : Skull Island* est un *reboot* du célèbre gorille et fonctionne aussi comme une sorte d'« histoire alternative » crypto-zoologique, revisitant la guerre du Vietnam telle que filmée par le canon hollywoodien. La désormais inévitable scène ultime apparaissant après les crédits cinématographiques annonce une série de *sequels* où d'autres monstres célèbres seront convoqués, de Godzilla («rebooté» par la même compagnie en 2014) à Rodan, Mothara ou Ghidorah (cette macrofranchise se présentant justement comme *The MonsterVerse*).

Smurfs : The Lost Village, troisième volet de cette extension transmédiatique de la franchise inaugurée par les bandes dessinées de Peyo, se présente lui aussi comme un *reboot*, nom de code désormais consacré pour toute tentative de relancer une saga dont les précédentes versions ont plus ou moins échoué. *Pirates*

of the Caribbean : Dead Men Tell No Tales est le cinquième épisode de cette saga basée sur un manège de Disneyworld (celui-là même où une légende urbaine situe le cadavre cryogénisé de Disney). *Transformers : The Last Knight* est, lui aussi, le cinquième volet de la saga inspirée par les jouets de Takara et Hasbro. *Resident Evil : The Final Chapter* est la sixième (et dernière?) itération de l'adaptation transmédiatique de la série de jeux vidéo éponymes. Quant à *The Fate of the Furious*, c'est le huitième volet de la franchise *The Fast and the Furious*, inaugurée en 2001 par une sorte de plagiat (les Anglo-saxons, plus pragmatiques, parlent de *ripoff*) de *Point Break* (1991) – film qui connut par ailleurs un *remake* officiel en 2015.

Pourquoi tant de « même » ?

On pourrait se dire que cette véritable avalanche de *remakes* et de suites, aussi impressionnante soit-elle, ne constitue qu'une frange de la production cinématographique *mainstream* (celle des *popcorn movies* et autres *no-brainers*). Aussi peut-on rappeler que le *remake* est aussi ancien que la création du cinématographe, et qu'il a connu une grande période avec l'arrivée du cinéma parlant, lequel permit de refilmer des succès du muet en les sonorisant. Pour ne citer qu'un exemple, le roman de Peter B. Kyne *Three Godfathers* (1913) connut trois adaptations muettes et trois autres sonores avant que ne paraisse la version singulièrement décalée de Satoshi Kon, *Tokyo Godfathers*, en 2003. Mais notre compulsion réitérative ne s'arrête pas à ces formes évidentes de redite ; ironiquement, quantité d'œuvres qui ne se présentent pas comme des reprises en sont pourtant à plus d'un titre. Outre la pratique, devenue systématique, de l'adaptation transmédiatique – de bandes dessinées (*Valerian*), de romans (*The Snowman*) ou de sagas déjà déclinées sur divers

supports (*Dark Tower*) –, la plupart des films commerciaux qui se présentent comme «originaux» le font par agglutination de références pré-existantes (selon le trope convenu du *x meets y*) : ainsi un film comme *Life* a sans doute été conçu (et marchandisé) selon le modèle «*Alien* rencontre *Gravity*». Enfin, au-delà de ces bricolages combinatoires entre éléments préexistants trône sur la production commerciale contemporaine, quel que soit le genre retenu, la réitération générale de la formule du «monomythe» campbellien, introduite par Georges Lucas dans l'industrie du *blockbuster* avec le succès de sa saga intergalactique. Nul film à succès ne peut désormais se concevoir sans la refonte plus ou moins avouée du schéma de la «quête du héros» avec ses différentes étapes préétablies.

La question qui se pose alors est : pourquoi voulons-nous collectivement revoir, en boucle, les mêmes histoires ? Pendant longtemps (disons pendant la phase «moderniste» du cinéma, allant de la période encore classique du film noir au triomphe du Nouvel Hollywood), on jugeait le triomphe d'une œuvre, fut-elle ouvertement commerciale (et quand Hollywood n'a-t-il pas été commercial ?), par sa capacité de novation. Cela ne semble plus du tout être le cas, comme le prouvent les *remakes* à la chaîne de films qui, s'ils furent en leur temps inattendus, défamiliarisants (au double sens du *Unheimlich* freudien et de l'*ostrananie* de Victor Chklovski) et transgressifs pour des spectateurs ébahis et souvent violentés – *Alien*, *Texas Chainsaw Massacre*, *Last House on the Left*, *I Spit on Your Grave*, etc. –, voient aujourd'hui leurs nouvelles versions fonctionner à partir de la reconnaissance de figures devenues familières. Vouloir se faire raconter toujours la même histoire, c'est là, on le sait, le propre des enfants ; serions-nous devenus, d'enfants-rois en adolescents, des spectateurs purement régressifs, gagnés par cette infantilisation générale que dénonçait Pascal Bruckner dans *La tentation de l'innocence* (1995) ? Ou bien est-ce l'industrie qui, ne cessant de produire

la même histoire, nous conditionne à aimer celle-ci (éternel dilemme de l'offre et la demande culturelle) ?

Une première lecture, la plus répandue, voit là le signe d'une nouvelle logique de la production hollywoodienne, de plus en plus alignée sur d'autres secteurs du capitalisme néolibéral : minimiser les risques d'échec en réutilisant des histoires, des personnages et des univers qui ont déjà fonctionné (à l'intérieur ou à l'extérieur du média), rentabiliser les coûts (plusieurs de ces épisodes sont filmés côte à côte, le *merchandising* des nouveaux permettant de réactiver passivement les précédents), fidéliser le «public cible» (la préadolescence devenant le modèle universel de spectature) et capitaliser sur une *fan base* active sur les réseaux sociaux (sous-traitance du marketing viral). D'aucuns voient dans ce *modus operandi* la cause ultime du tarissement de l'originalité qui permit à Hollywood de se réinventer sans cesse depuis sa naissance, la machine finissant par écraser définitivement le génie (pour reprendre la dialectique du célèbre ouvrage de Thomas Schatz sur l'ère des grands studios, *The Genius of the System*, 1988). C'est ainsi que Mark Harris signalait mélodramatiquement, en 2011, l'acte de décès du cinéma populaire américain comme «forme d'art», au milieu de l'avalanche de suites et de *remakes* – signe d'une mainmise totale du marketing qu'il fait remonter, fort curieusement, au succès de *Top Gun* (1986). D'autres se lamentent plus généralement sur le manque d'inspiration du médium, le délaissant au profit des séries télévisées jugées plus originales (bien qu'ironiquement prises d'embellée dans une autre logique de la réitération) ou des nouvelles formes mutantes de divertissement numérique.

Or ce n'est pas seulement le cinéma (loin de là) qui est pris dans cette logique. Outre les séries télévisées ou les *comic books* déjà cités, l'industrie musicale joue, elle aussi, exactement sur les mêmes réitérations, du remixage généralisé à l'imitation

sonore. C'est là toute la thèse du livre, d'ores et déjà culte, de Simon Reynolds *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (2010), bien que l'auteur voie surtout dans ce phénomène l'effet d'une nostalgie de la nostalgie. On pourrait tout autant évoquer l'industrie littéraire (de plus en plus régie par des sous-genres à la mode sans cesse recombinaisonnés) ainsi que celles des jeux vidéo (régie par une sérialisation calquée sur le modèle de l'ultra-obsolescence programmée des *softwares* et *hardwares*) ou de la culture web (le *mash-up* étant un des piliers de l'univers youtubéen, tel que je l'ai analysé dans mon *YouTube Théorie* en 2014). C'est, de fait, le propre de la «culture de la convergence» saluée par Henry Jenkins dans son ouvrage éponyme (2006) que de multiplier les transfigurations transmédiatiques, renforçant la logique sérielle et les adaptations en tous genres. Les plus réfractaires au tournant afterpop y voient, quant à eux, le signe d'une hyperconsommation de figures devenues des simples marques de franchise fictionnelles déclinées sur des centaines de supports (du menu McDonald's aux *mugs* et aux publicités de voitures de sport), voire l'emblème d'une époque de décadence culturelle incapable de renouveler ses formes et ses figures.

Mais au-delà des stratégies commerciales des nouvelles industries culturelles et des lamentations déclinistes, ne s'agirait-il pas là d'un tournant plus vaste qui relève d'une véritable esthétique générale de la réitération ?

Ecce Eco (once again)

Analysant des œuvres telles que *Dallas* (1978), la première trilogie filmique de *Superman* (1978-1983) ou les deux premiers volets d'*Indiana Jones* (1981 et 1984), Umberto Eco signalait déjà dès 1984 (dans «Typologia della ripetizione» et «L'innovazione nel seriale») l'avènement d'un nouveau paradigme de la répétition et de la sérialité. Face au culte de l'originalité et de la nouveauté instauré par l'esthétique moderne (à l'encontre de

Au-delà du degré zéro de la réitération que constituent les simples *remakes* [...], on assiste au triomphe de la sérialisation filmique, à la croisée de la défunte tradition des *serials*, inaugurée par le cinéma muet, et des simples *sequels* de films à succès, procédé devenu habituel à l'ère des *blockbusters*

la théorie de l'art classique qui avait prévalu de la Grèce antique jusqu'aux Lumières), la culture populaire est restée profondément liée à l'esthétique de la réitération, depuis ses formes «folkloriques» jusqu'aux plus récentes mutations de la culture de masse dont le sémiologue fut l'un des premiers interprètes avec son ami et complice Omar Calabrese (lequel fit de la répétition un des piliers de son analyse de «l'ère néobaroque» dans son ouvrage éponyme de 1987). D'où le mépris des «modernes» à l'égard des produits des *mass medias* qui, selon un article d'Eco publié dans *Réseaux* en 1994, sont marqués par «la répétition, l'itération, l'obéissance à un schéma préétabli et la redondance (par opposition à l'information)», en vue d'un pur stratagème commercial.

Or, voici qu'Eco voit advenir «une période historique où l'itération et la répétition semblent dominer tout l'univers de la créativité artistique». C'est ainsi que le tournant «post-moderne» (qu'il venait par ailleurs de redéfinir dans sa *Postille al Nome della rosa*, 1983) marque en réalité l'entrée dans «l'ère de la répétition» : «[C]e qui doit être apprécié – suggère l'esthétique postmoderne – c'est le fait qu'une série de variations possibles est potentiellement infinie.» La contrainte commerciale qui régit la culture populaire est ainsi trans-

formée en «*principe formel*» généralisé, «*résultat paradoxal [de] l'ère de l'électronique*» qui, bien que néophile sur le plan technologique, s'attache sur le plan culturel à «*produire un retour au continuum, au cyclique*». Et Eco de concevoir la naissance d'un «nouveau public» autour de cette «nouvelle sensibilité esthétique»; un public qui, ne délaissant pas «la participation émotionnelle intense», serait «également capable de passer à un niveau esthétique et de juger de l'art des variations sur un thème mythique», voire «qui, indifférent aux histoires racontées (que de toute façon il connaît déjà), se délecterait uniquement de leur répétition et de ses variations microscopiques». La série pourrait alors «devenir la forme artistique capable de satisfaire la nouvelle sensibilité esthétique : une sorte de tragédie grecque post-postmoderne».

Ces réflexions étaient, on le voit, prophétiques, annonçant l'émergence du nouveau *geekdom* que nous appelons, pour notre part, *afterpop* et qui se décline en diverses communautés interprétatives sur les innombrables forums du net, identifiant et évaluant les figures de cette nouvelle poétique de la (micro) variation qui régit les fictions sérielles que tout un chacun consomme désormais frénétiquement. De fait, un site culte comme *tvtropes.org*

incarne parfaitement cette herméneutique vernaculaire de la sérialité annoncée jadis par le sémiologue italien. Mais, outre le côté certes réjouissant de ces nouveaux pactes de lecture/spectature, on peut se demander si Eco n'était pas, comme beaucoup de ses confrères «post-modernistes», trop optimiste à l'égard du potentiel rénovateur de la répétition (conçue stratégiquement comme un remède à «l'anxiété de l'influence» exercée par les grands référents modernes). «L'ère de la répétition» est devenue notre réalité quotidienne et nous sommes peut-être moins enthousiastes que notre regretté *maestro* quant à ses effets et ses dispositifs. Qu'il nous suffise de signaler que Donald Trump a pu être élu sur un slogan qui est une redite au carré : non seulement *Make America Great Again* fut celui de Reagan lors de sa campagne présidentielle de 1981 (signe des temps, l'ancien acteur ne songea pas alors à le breveter, ce que Trump s'empressa de faire avant de l'imprimer sur des millions de produits dérivés), mais il synthétise le mythe pérenne de l'âge d'or, inscrit dès les *founding fathers* dans l'imaginaire culturel de cette nation qui s'est toujours vue investie d'un rêve messianique. Un rêve qui se décline désormais, comme tous les autres qui en découlent, en une boucle perpétuelle. ■

Le réél réenchanté

Par Jean-François Chassay

PATERSON

de Jim Jarmusch

États-Unis/Allemagne/France, 2016, 118 min.



L'œuvre de Jim Jarmusch parvient toujours à étonner le spectateur. Pourtant, on reconnaît le réalisateur à certains signes, bien présents dans son dernier long métrage : figure de l'antihéros, réel souvent décalé, manière bien personnelle de jouer sur le temps et les ellipses. *Paterson* a cependant une particularité rare qui dépasse le travail de Jarmusch lui-même. S'il est banal de voir un roman adapté au cinéma, il s'avère rarissime de découvrir une œuvre poétique transposée à l'écran. C'est ce que parvient à faire le réalisateur de *Dead Man*, et il s'agit d'une réussite incontestable.

Paterson, le personnage central du film, est chauffeur de bus. Homme posé, il vit en parfaite harmonie avec son épouse Laura, femme à l'excentricité calme, si on me passe l'oxymore. Elle rêve d'une vie d'artiste (musique, peinture, cuisine...). Paterson, de son côté, n'est pas un chauffeur de bus banal : poète, il écrit, lit, réfléchit sur la poésie et voue une admiration sans bornes à William Carlos Williams. Laura ne cesse de lui répéter qu'il faudrait qu'il publie ses poèmes, et d'abord qu'il les photocopie puisqu'ils n'existent que dans son carnet. Il promet, du bout des lèvres, qu'il le fera. Toute la semaine, après le travail, il rentre à la maison, mange

avec Laura, puis promène son chien Marvin, un bouledogue anglais, qu'il attache à la porte du bar où il va chaque soir boire une bière en discutant avec le patron, Doc. Puis il rentre se coucher et la vie continue. Arrive le samedi, et Laura réussit à vendre tous les petits gâteaux qu'elle avait cuisinés pour la foire municipale. Pour fêter l'événement, elle invite Paterson au restaurant et au cinéma. Une belle soirée qui se termine mal : en rentrant, le couple découvre que Marvin a déchiqueté le carnet dans lequel le chauffeur écrit ses poèmes. Dévasté, celui-ci reste pourtant calme, à son habitude. Le lendemain, c'est à peine s'il lance au chien, d'un ton neutre : « *I don't like you, Marvin.* » La fin du film laisse penser (espérer?) qu'il recommencera à écrire.

Les origines littéraires du film

Paterson constitue l'œuvre majeure, en cinq chants, du poète américain William Carlos Williams (dont la grand-mère paternelle se nommait Emily Dickinson – ça ne s'invente pas!). Grand voyageur comme son ami Ezra Pound, rencontré à l'université, il prendra cependant une voie littéraire bien différente de celui-ci. Williams s'appuie sur des lieux quotidiens et des objets concrets. Dans son *Autobiographie*, il écrit qu'il « *n'est d'idées que dans les choses* ». Médecin, il avait dans une certaine mesure un regard médical sur la poésie. Toujours dans son *Autobiographie*, il note : « *Voilà le travail du poète. Non pas parler d'une manière vague, mais s'intéresser aux détails, comme le médecin s'intéresse au malade placé devant lui comme un objet, afin de retrouver l'universel dans le détail.* » Chez cet écrivain au cœur du mouvement objectiviste, qui a influencé autant la Beat Generation que l'école de Black Mountain et celle de New York, domine surtout cette idée que *tout* peut être poétique. Dans un texte, il racontait avoir entendu un homme hurler à un autre : « *I'll kick yuh eyes.* » Il est impossible, écrivait-il, de faire de la poésie classique à partir de là. Il faut trouver le rythme du monde moderne. L'étrangeté traverse notre

vie quotidienne, la banalité cache un réservoir de phénomènes insolites qu'il faut savoir découvrir.

Le film de Jarmusch s'inscrit dans la banalité du quotidien. Divisé en sept parties, il est marqué par la scansion des jours, du lundi au dimanche et du matin au soir, le nom de chaque jour s'affichant sur l'écran au moment où le couple s'éveille. Ce film s'inscrit au plus près du réel et insiste sur une complexité qu'on ne voit plus, il s'ouvre aux jeux de miroirs, aux mises en abyme, aux dérapages, sinon aux anamorphoses.

Le dédoublement s'inscrit d'abord dans le titre. Pour un lecteur de poésie américaine, *Paterson* rappelle un des plus célèbres recueils de poésie publiés aux États-Unis, comme le film le révélera. C'est donc le titre du recueil de William Carlos Williams, le nom de la ville, mais aussi celui du chauffeur de bus – Adam *Driver* (!), impeccable dans le rôle. En lui donnant un patronyme identique à celui de la ville où il habite, Jarmusch répond à une affirmation du poète pour qui « *l'homme est une ville* ». Le personnage de Paterson devient une véritable métonymie de la ville elle-même. Mais il devient aussi le double d'une figure centrale du recueil, celle de Sam Patch, figure mythique de la ville de Paterson, un employé des filatures qui était un véritable casse-cou. Patch a notamment sauté trois fois du haut de Passaic Falls, des chutes d'une hauteur de plus de 20 mètres, pour la plus grande joie d'une masse de spectateurs. Ces chutes, qu'on retrouve sur la couverture de plusieurs éditions de *Paterson*, apparaissent à de multiples reprises dans le film. Souvent, Paterson vient écrire devant les chutes, le midi, en mangeant son lunch. Ainsi, il n'écrit pas que devant les chutes, mais devant un lieu qui a été mythifié par le recueil de Williams. On peut parler d'un effet de palimpseste et d'une diffraction assez intéressants, alors que le personnage devient une sorte d'anamorphose de Sam Patch. Figure renversée, parce qu'il n'a rien d'un casse-cou, mais double de l'auteur-médecin, parce qu'il est lui-même

poète. Écrivant à partir de sa ville, il devient le véritable fils spirituel de son modèle (il se révèle véritablement le *Pater-son*). Le dédoublement se fera aussi, sémiotiquement, entre l'image et le texte. Dans ce film où il sera tant question de poésie, les poèmes de Paterson apparaissent à mesure qu'il les écrit.

Un langage sur la corde raide

Du point de vue diégétique, la figure du double s'inscrit dès la première phrase. À son réveil, Laura confie à Paterson qu'elle a rêvé avoir accouché de jumeaux et lui demande s'il aimerait être père. Il lui répond affirmativement, de son habituel ton détaché. À partir de ce moment, le spectateur ne cessera de voir surgir des jumeaux à l'écran, comme si la réalité de Paterson (la ville) était un rêve éveillé. Concurrément, plusieurs objets communs, futiles – le bol de céréales, le cadre sur le mur, le verre de bière – sont souvent filmés soit en gros plan, soit avec un arrêt sur image d'une longueur juste assez excessive pour qu'on y décèle une émotion inattendue. À travers l'œil de la caméra, on devine celui de Paterson lui-même, attentif aux indices infinitésimaux de la vie, cherchant à les *exacerber* pour rendre compte de tout ce qui fait le poids du monde, mais sans lourdeur excessive, avec une sorte d'esprit zen. Cet esprit, on peut le retrouver dans son sourire, lorsqu'il conduit son bus, un sourire interprétable à l'infini alors qu'il écoute les conversations des gens assis derrière lui. Des dialogues souvent naïfs, parfois drôles : on l'imagine en saisir le rythme et la mélodie comme Williams le faisait en écoutant ses patients dans son cabinet.

Il ne faut se surprendre de rien, et si Thierry Thomas, dans *Marcel Proust du côté des lecteurs*, a trouvé un chauffeur de taxi grand lecteur de Proust, on peut imaginer un chauffeur de bus grand lecteur de Williams et écrivain lui-même de la poésie. Il reste que ce n'est pas banal, comme le déclare à Paterson une jeune fille d'une douzaine d'années qu'il croise un jour. Elle-même écrit

de la poésie et se dit admiratrice d'Emily Dickinson. Paterson lui révèle aimer aussi la poète d'Amherst. En le quittant pour rejoindre sa mère et sa sœur, elle lui lance qu'on rencontre rarement un chauffeur de bus qui soit amateur de poésie et qui, de surcroît, écrive des vers. La vérité sort de la bouche des enfants ? Peut-être est-ce là une des clés de ce film magnifique : son utilisation singulière du langage. Rarement aura-t-on vu, en effet, des personnages utiliser d'un bout à l'autre un langage qui se situe sur le fil du rasoir entre le kitsch et une innocence parfaitement rafraîchissante. Ils ne sont jamais ridicules et pourtant pourraient l'être, le *devraient* tant leurs propos paraissent souvent un peu vides, dénués de sens (entendre : d'une direction qui déterminerait une pensée en marche, un avenir). Pourtant, il y a chez eux une honnêteté fondamentale. Ils parlent et pensent comme des enfants. Réaliste tant qu'on voudra, ce film pourrait s'intituler « Paterson au pays des merveilles ». La candeur des personnages, cette bonhomie qui apparaît souvent comme de la bonté, sans filtre, se manifeste par effet d'opposition lorsqu'on a affaire au seul personnage à posséder un langage vraiment adulte : Donny, le chef du dépôt de bus. Quand Paterson lui demande comment il va, il énonce la longue litanie de ses problèmes. Il paraît ridicule et narcissique, incapable de s'intéresser aux autres. En revanche, lorsque Paterson a un accident banal avec son autobus – un problème électrique l'oblige à s'arrêter et à téléphoner pour qu'un autre véhicule vienne chercher les voyageurs – et qu'il en parle, les gens ont tous la même formule : « *It could have turned into a fireball !* » L'imagination prend tout de suite le dessus. Quand il croise la jeune Marie le soir au bar, Everett, l'amoureux éconduit, théâtralise son désespoir jusqu'à sortir un revolver et annoncer qu'il va se tuer, faisant fuir la clientèle. Paterson le désarme, et constate que l'arme n'est qu'un jouet. Chacun joue, dramatiquement ou comiquement, réinvente le réel, sauf Donny, sans cesse accablé. Englué dans le prosaïsme, il est de l'autre côté du miroir : il ne perçoit pas le

réel réenchanté que découvre chaque matin Paterson. Comme des enfants, les personnages ont le sens de l'émerveillement.

Une rencontre lumineuse

À la fin du film, Paterson, désœuvré, ses poèmes disparus, va s'asseoir sur un banc devant les chutes. Un homme vient s'asseoir à côté de lui, il s'agit d'un poète japonais, en visite à Paterson par respect pour Williams. Un poète japonais discute avec un chauffeur de bus poète (mais se refusant à l'avouer), lui-même grand lecteur de poésie américaine. Cette scène d'une drôlerie irrésistible ressemble à la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. On ne pourrait imaginer plus improbable qu'une pareille rencontre et les échanges qui s'ensuivent entre

limite de la naïveté parfois, mais sans malice. Elle incarne, à sa manière, une certaine spontanéité qui marquait l'art américain des années 1950, au moment où l'influence de Williams était à son apogée.

D'ailleurs, quand se situe ce film, au juste ? Aujourd'hui, sans doute. Mais il s'en faudrait de peu pour qu'on puisse le croire se déroulant entre l'après-guerre et le début des années 1960, sinon dans les années 1970 ou 1990. Cela ne tient pas à un effet de nostalgie, c'est même plutôt l'exact envers de la nostalgie. Nous ne sommes pas dans le regret du passé, mais dans un hors temps, un univers américain presque mythologique, entièrement tourné vers la poésie. Ce que Jarmusch a saisi tient un peu du rêve américain, mais sans tambour ni trompette, sans volonté de puissance ni de pouvoir.

Rarement aura-t-on vu [...] des personnages utiliser d'un bout à l'autre un langage qui se situe sur le fil du rasoir entre le kitsch et une innocence parfaitement rafraîchissante.

ce Japonais à l'anglais bancal et cet Américain taciturne, sur un banc de parc de Paterson, New Jersey.

À un moment, le Japonais demande à Paterson s'il connaît Frank O'Hara. Paterson répond affirmativement, ajoutant qu'il était membre de l'école de New York. Cette dernière se caractérisait par les échanges entre artistes de multiples disciplines. Cette interdisciplinarité rappelle ironiquement les ambitions de Laura, peignant jusqu'à plus soif le décor de sa maison avec des figures géométriques jouant sur le noir et le blanc, s'achetant par correspondance une guitare dont elle apprend rapidement les rudiments, passionnée par la poésie de Paterson. Laura, artiste qui s'ignore, oscille sans cesse entre sincérité et ingénuité, à la

Un univers démocratique, où chacun peut trouver sa place, où la bonté est simplement quelque chose de normal et de quotidien. Une utopie ? Peut-être, mais c'est bien celle qui est à la base du monde états-unien. Dans l'univers du néolibéralisme, il serait trop facile de récuser le mot « utopie ». Williams écrivait encore : « *Le poète pense avec son poème ; là gît sa pensée et c'est cela, être profond. La pensée, c'est Paterson, c'est là qu'il faut la chercher.* » On peut adapter la formule, dans ce film : la pensée, la réflexion, est dans l'image comme, pour Williams, elle était dans l'écriture. Et Jim Jarmusch, réalisateur majeur du cinéma américain, produit ainsi un de ses films les plus maîtrisés. ■

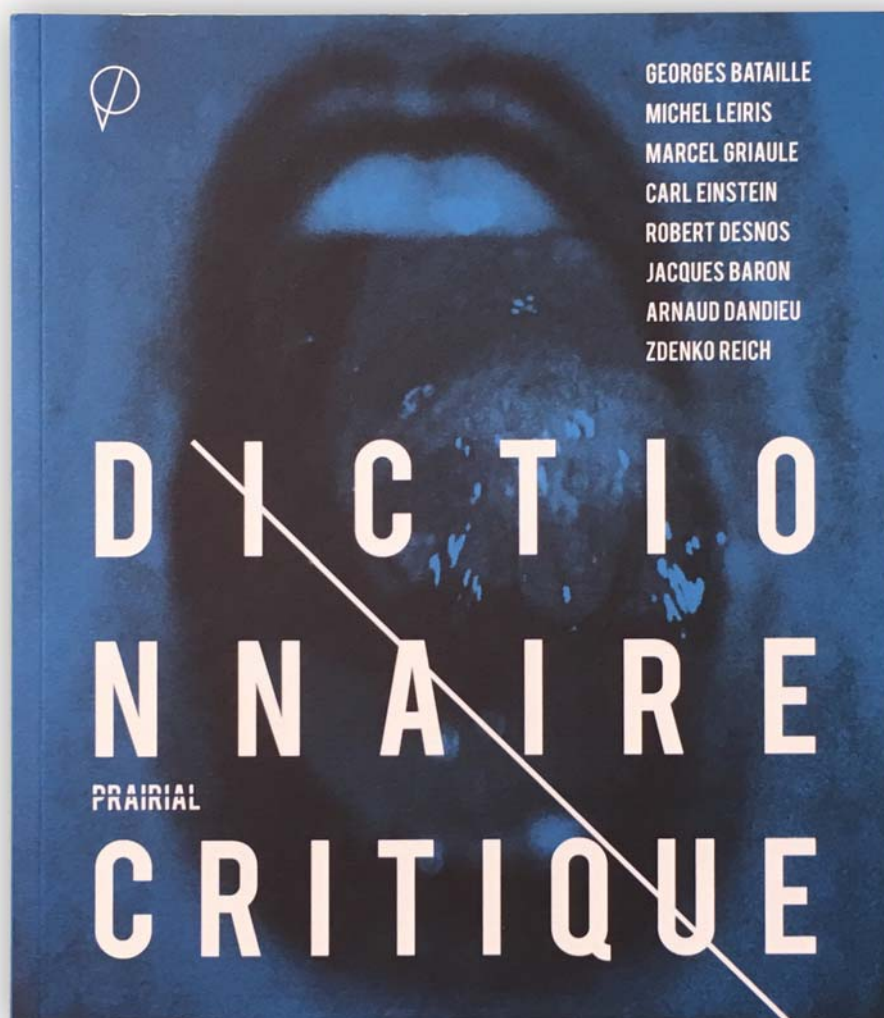
La mise en procès du sens commun

Par Émile Bordeleau-Pitre

DICTIONNAIRE CRITIQUE

de Georges Bataille et al.

Éditions Prairial, 2016, 127 p.



Je garde vivement en mémoire une expérience vécue alors que ma grand-mère me gardait chez elle. Au cours de la conversation que nous avions devant un téléviseur où s'époumonaient les actrices des *Feux de l'amour*, mon aïeule n'avait pas voulu saisir le sens d'une de mes phrases. Elle se butait, à mon grand agacement, sur mon emploi d'un mot : «Tu es bien certain que c'est comme ça qu'on dit?» Sans attendre ma réponse, elle était allée chercher l'arbitre qui finirait par devenir l'un de mes plus grands censeurs : le dictionnaire.

Les dictionnaires sont partout. Ils nous attendent au détour, normalisant l'utilisation de la langue, standardisant l'appropriation d'un bien commun. Chacun a la possibilité de s'en servir pour rectifier l'écart de langage de son prochain. Les dictionnaires sont exposés avantageusement dans toutes les bibliothèques – figures imprimées d'une autorité rarement mise en doute, garants officiels du «on», de «c'est comme ça qu'on dit». Maintenant qu'ils sont dématérialisés, un mot tapé dans un moteur de recherche suffit à nous guider, sous leur miraculeuse égide, à travers les ronces impardonnables des mésusages.

Les dictionnaires figurent parmi les seuls ouvrages qui peuvent paraître dépourvus d'auteurs, comme si leur écriture émanait d'un point de vue non situé et acritique. Ils se trouvent tant au début du processus

**Pour Michel Leiris,
contributeur assidu depuis
les tout débuts du projet,
Documents n'a été rien
de moins qu'une
« machine de guerre
contre les idées reçues »**

réductionnel – en leur sein est théoriquement rassemblé, par ordre alphabétique, l'ensemble des éléments dont l'alliage potentiel fabrique phrases, discours, murmures et cris – qu'à sa fin – en eux s'arrête le sens, ils révisent, corrigent nos tentatives de production langagière. Serait-il possible de prendre les dictionnaires à rebours ? De les retourner contre eux-mêmes ? De concevoir, torpillant l'idée d'un sens commun et inaltérable, une sorte d'anti-dictionnaire ? C'est un peu l'expérience à laquelle se sont adonnés les auteurs des entrées du *Dictionnaire critique*, une rubrique de la revue *Documents*, dont l'existence très éphémère (1929-1930) n'a pas empêché la réédition, l'année dernière, par les éditions Prairial.

**Une machine de guerre
contre les idées reçues**

On ne sait pas grand-chose du fonctionnement quotidien de la revue *Documents*. Née de la rencontre entre Georges Bataille, alors obscur conservateur au département des médailles de la Bibliothèque nationale, et Pierre d'Espezel, collègue de Bataille et directeur de quelques revues spécialisées, la publication est financée par le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, Georges Wildenstein. Ayant pour sous-titre *Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie*, *Documents* nous laisse aujourd'hui dans l'embarras de deviner l'intention initiale ayant motivé sa mise en œuvre. Quinze numéros plus tard, sa rédaction s'est subitement

arrêtée – faute d'avoir su répondre aux exigences des financiers, dont on ne garde pas trace.

« *Le titre que vous avez choisi pour cette revue* », écrit d'Espezel à Bataille dans ce qui deviendra la phrase la plus citée pour traiter du projet *Documents*, « *n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des "Documents" sur votre état d'esprit. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout à fait assez.* » À quel état d'esprit pouvait donc faire référence d'Espezel ? Sous ses fausses allures sérieuses, la revue *Documents* a été, durant ses deux années de production, une vigoureuse fronde contre un esthétisme classique (qui se manifestait à travers le « *license to shock* » souligné par James Clifford) ; une attaque contre l'idéalisme des surréalistes, et d'André Breton au premier chef (*Documents* défendait un « *matérialisme agressif* », pour reprendre les mots de Denis Hollier) ; de même qu'un projet d'avant-garde cherchant à marier archéologie, ethnographie et arts dans une revue où universitaires et littéraires (principalement des surréalistes dissidents) cohabitaient. Pour Michel Leiris, contributeur assidu depuis les tout débuts du projet, *Documents* n'a été rien de moins qu'une « *machine de guerre contre les idées reçues* » – et ce, malgré la présence, dans l'équipe rédactionnelle, d'auteurs « *d'esprit franchement conservateur* ».

À l'intérieur de la revue, la rubrique reprise en volume dans *Dictionnaire*

critique défendait les mêmes objectifs généraux, tordant les attentes du lecteur, ne donnant plus le sens mais plutôt « *les besognes des mots* » – selon l'expression de Georges Bataille. L'entrée « Homme », par exemple, donne lieu à une énumération farfelue proposée par un chimiste anglais. La composition d'un homme suffirait, nous dit-on, à fabriquer sept morceaux de savonnette, un clou de grosseur moyenne, du sucre pour sucrer une tasse de café et 2200 allumettes – chaque homme aurait ainsi une valeur approximative se limitant à 25 francs. Dans l'entrée « Benga (Féral) », en référence à un danseur sénégalais, Michel Leiris renverse les hiérarchies établies par la colonisation et souligne « *la carence de la race blanche* » – un an avant l'énorme succès de l'Exposition coloniale de 1931. De son côté, l'historien de l'art Carl Einstein nous apprend, avec son insolite définition de « Rossignol », que, « *sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau* ». En effet, la plupart du temps, le rossignol correspondrait plutôt à « *un lieu commun, une paresse, une ignorance* ». « *Les mots, conclut-il, sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques.* » Une remarque qui semble faire écho à l'entrée « Esthète », rédigée par Georges Bataille : « *Les mots ont bien le droit, en fin de compte, de bousculer les choses et d'écœurer : après quinze ans, on trouve le soulier d'une morte dans un fond de placard ; on le porte à la boîte aux ordures.* »

On espère le plus souvent d'un dictionnaire traditionnel qu'il sonde l'acception usuelle des mots. Le *Dictionnaire critique*, lui, s'est donné comme objectif l'inverse : il s'agit, dans son cas, de défaire et de déclasser le langage dans son admission générale. Se refusant à n'être composées que de banales définitions courantes, ses entrées « performant » bien souvent les termes et expressions recensés – proposant à la place des interprétations (dans tous les sens du terme) de ceux-ci. Denis Hollier souligne ainsi dans son introduction à *Documents* que l'article « Crachat »

représente, en lui-même, «une éjaculation sacrilège». La définition de «Métaphore», quant à elle, se clôt sur cette mise en garde énigmatique : «Cet article lui-même est métaphorique.»

L'envers de l'abécédaire

Certaines propositions de *Documents* ont peut-être perdu de leur fraîcheur (l'exaltation d'une primitivité idéalisée ou encore l'appel, à tout le moins problématique, à retrouver une «vision sauvage»), cependant la lecture du *Dictionnaire critique* continue de surprendre par son éclectisme et son audace rarement égalés. L'idée des éditions Prairial de réordonner les mots non pas chronologiquement ou par contributeur, mais de manière alphabétique est brillante, et pas seulement parce qu'elle permet d'ouvrir sur deux mots qui, accidentellement mis ensemble, forment un étonnant résumé du projet («Abattoir» : comparé à un temple, qui sert à la fois «aux implorations et aux tueries», et «Absolu» : un «mensonge qui, n'ayant pas d'objet, ne peut être rapporté à rien»). Empruntant la forme et l'organisation d'un glossaire ordinaire, *Dictionnaire critique* expose l'ampleur de son décalage et de sa subversion. Les photographies et illustrations, fondamentales dans la revue *Documents* en ce qu'elles participent par collages à renforcer le sentiment d'étrangeté émanant des textes, sont magnifiquement restaurées et intégrées (voir notamment celles de l'entrée «Figure humaine»). Utiles, les classements chronologiques par numéro et par auteur disponibles à la fin de l'ouvrage permettent

aux lecteurs qui le souhaitent de retrouver l'ordre initial de parution dans la revue.

S'il fallait rechigner sur les défauts du livre, ce serait à propos de deux points assez superficiels. La mise en annexe de quatre entrées («Le langage des fleurs», «Figure humaine», «Civilisation» et «Le gros orteil») sous prétexte qu'elles constituent une mise en lumière de la polémique avec les surréalistes détourne, d'une part, le sens de ce que représente une annexe (un appendice, un ajout, un ensemble textuel secondaire); d'autre part, cette séparation paraît artificielle dans la mesure où l'esprit de ce que ces entrées expriment est présent partout ailleurs dans le *Dictionnaire critique*. Finalement, l'ajout de notices biographiques aurait démontré plus de pertinence si elles avaient été mieux ciblées. Le bref récit d'un parcours général de la vie et de l'œuvre d'écrivains célèbres a un intérêt limité à l'ère de Wikipédia : à l'inverse, une évocation, même courte, de l'impact de *Documents* sur chacun de ces écrivains (et photographes), des thèmes qu'ils ont pu amorcer dans la revue et qui auraient germé ailleurs, des rencontres et des échanges importants, aurait été bienvenue.

Malgré ces légères maladresses, *Dictionnaire critique* constitue une très belle réédition de quelques-uns des meilleurs articles de «l'impossible Documents» (dixit Michel Leiris). Questionnant notre rapport à l'esthétisme, autant au beau «populaire» qu'à celui qui serait partagé par les «élites», renversant le généralement

admis pour exposer une face volontairement biscornue du vocabulaire de tous les jours, l'étrange abécédaire représente en quelque sorte un anti-musée (pour *Dictionnaire critique*, le musée est «le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art»). Un mot tiré de l'entrée «Le gros orteil» pourrait efficacement en résumer le moteur : «[...] une insistance à mettre en cause directement et explicitement ce qui séduit, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement.» Un programme qui n'a pas perdu la moindre once de pertinence à l'heure où des concours de popularité régissent la plupart de nos choix de consommation.

Mixture hétéroclite de citations, de récits, de militantisme, d'interprétations oniriques d'une science en voie d'institutionnalisation (c'est en 1925 que Lévy-Bruhl, Mauss et Rivet fondent l'Institut d'ethnologie de Paris), *Dictionnaire critique* ne remplacera certainement pas le *Larousse* de ma grand-mère, occupée aujourd'hui à normaliser l'expression de ses arrière-petits-enfants. Mais peut-être sourirait-elle à l'appel de Georges Bataille, qui suggérait que l'on confie la rédaction de certaines entrées du dictionnaire «au petit garçon que [la cheminée d'usine] terrifie, au moment où il voit naître d'une façon concrète l'image des immenses, des sinistres convulsions dans lesquelles toute sa vie se déroulera, et non à un technicien nécessairement aveugle». ■

On espère le plus souvent d'un dictionnaire traditionnel qu'il sonde l'acception usuelle des mots. Le *Dictionnaire critique*, lui, s'est donné comme objectif l'inverse : il s'agit, dans son cas, de défaire et de déclasser le langage dans son admission générale.

Dans l'œil du cyclone Hugo

Par Ginette Michaud

NINFA PROFUNDA. ESSAI SUR LE DRAPÉ-TOURMENTE

de Georges Didi-Huberman

Éditions Gallimard, 2017, 148 p.

Dans le prolongement de ses précédentes *Ninfas - Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002) et *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015)¹ -, cette *Ninfa profunda* est le troisième volet de la grande série que Georges Didi-Huberman a consacrée aux matières-formes du drapé dont il déploie tous les aspects sensibles, physiques et psychiques, formels et corporels, voire atmosphériques ou cosmogoniques, comme c'est ici le cas dans ces tempétueuses tourmentes hugoliennes. L'ouvrage, dont l'écriture amorcée en 2002-2003 avait fait l'objet de son enseignement à l'EHESS et d'articles, porte cette fois sur ces troublantes «formes du fond», dont la fascination tient moins, paradoxalement, à la profondeur qu'à la surface. L'hypothèse d'une esthétique *immanente* où tout se joue à même la matérialité des formes est reprise et amplifiée dans cet essai, où elle trouve tout son souffle en participant du mouvement de cette trilogie interrogeant l'image entre visible et invisible (et on doit insister sur cet *entre*, qui est ici l'énigme inlassablement analysée par l'historien de l'art : dans une note, Didi-Huberman souligne cette «nécessité philosophique de dialectiser l'opposition entre visible et invisible par le terme visuel»).

Didi-Huberman élit cette fois l'œuvre de Victor Hugo comme le lieu - le milieu, plutôt - exemplaire où saisir

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ninfa profunda

Essai sur le drapé-tourmente

ART ET ARTISTES GALLIMARD



la «puissance de fluidification» à l'œuvre dans l'image tant littéraire que visuelle. S'intéressant à tout ce qui est mouvement de l'onde et de l'ombre dans l'écriture et les dessins d'Hugo (ses lavis surtout, dont il trempait de manière significative le support tout entier dans des solutions pour l'imbiber avant même d'y laisser couler l'encre), Didi-Huberman prend pour point de départ de sa réflexion l'équivalence symbolique entre «regarder une femme et sombrer dans un fluide» qui traverse toute cette œuvre – «[p]oèmes, romans, pensées philosophiques et productions graphiques». Si cette analogie entre la femme et l'eau n'est pas neuve, tant s'en faut (comment éviter l'homonymie entre «mer» et «mère»?), le critique cherche plutôt à comprendre comment elle fonctionne et, surtout, ce qu'elle révèle du regard et du désir, du «pouvoir des images et [de] leur essentielle, leur dangereuse fluidité». Analysant *Les travailleurs de la mer* (1866) et *L'homme qui rit* (1869), de même que l'abondante production d'œuvres graphiques de l'écrivain au moment de son exil à Jersey puis à Guernesey, où Hugo s'engage pour ainsi dire dans un face-à-face primordial avec la mer, Didi-Huberman entend montrer qu'il n'y va pas ici d'un simple thème, mais de quelque chose de plus essentiel, qui atteint à «la dignité d'une structure» et où se trouve mobilisée une «morphologie d'ensemble» tressant étroitement trois motifs de la perte: l'enjeu (la femme comme objet de désir), le milieu (la mer comme lieu de la lutte) et le destin (la mort comme «destin commun» du milieu marin et féminin). La «*Gradiva océane*» d'Hugo, inversée en monstre, pieuvre ou hydre, Méduse, s'inscrit ainsi dans une «ontologie de base : "L'être, c'est le gouffre."» Une des qualités de cet essai vif et percutant consiste à vraiment prendre au sérieux les propositions philosophiques de l'écrivain et à lire cette ontologie en termes d'«immanence». Car d'emblée, pour Hugo, «[l]a vérité est sombre» : sa fascination sera toujours celle de la profondeur, l'ombre, la nuit devenant de véritables enjeux de connaissance. («*Le sublime est en bas*», selon

l'aphorisme célèbre qui dit encore de quel «milieu de jouissance» il en retourne dans cette «chose sombre».)

Nuit d'encre : il n'y va pas ici d'une banale métaphore. Mais comme le souligne Didi-Huberman, cette profondeur se donne moins comme un fond en retrait dont la chose assombrie se détache que comme une «surface d'inscription», sans fond justement, d'où elle émane dans une immanence matérielle qu'Hugo dessine ou peint dans son imminence ou son évanouissement – et, qui plus est, d'une même plume, car son double geste graphique plonge dans la même encre, Hugo utilisant souvent les barbes de sa plume-pinceau dans l'acte de dessiner pour mêler forme et fond. Didi-Huberman accorde donc toute son attention à cet élément fluide et à la notion de «milieu», qu'il définit comme «une matière-lieu en mouvement», «une intensité en dispersion [...] où prolifèrent les plis, les vagues, les tourbillons». Et bien entendu, dans ce milieu où l'on ne peut que sombrer et se noyer dans le fluide agité de la tourmente, la mort est au rendez-vous, mais aussi l'érotisme, constamment prégnant dans le «remue-ménage du milieu» où tout est en fusion et en tensions, où tout est sexuel : «*Tout ce flot d'être vit, fait l'amour et se baise*», comme l'écrit Hugo.

Poétique du milieu et turbulences formelles

La lecture menée par Didi-Huberman dans cette *Ninfa profunda* intéresse autant la critique littéraire que l'histoire de l'art, la ligne rouge de son argument prenant également en compte, et toujours avec finesse, les figures de la poétique hugolienne et les aspects formels de ses dessins, qui procèdent tous deux, quoiqu'avec des moyens distincts, d'une «même dynamique», puisque les dessins ne sont pas seulement «précurseurs» ou «parallèles», encore moins marginaux : ils mettent visuellement en mouvement la «conflagration ténébreuse» (expression de Gaëtan Picon) qui hante poèmes et romans. La «psychique des fluides» est

donc ici ce qui lie la question initiale (que se passe-t-il «entre voir une femme et sombrer dans un fluide?») à sa reformulation en termes morphologiques et métapsychologiques : «[Q]ue se passe-t-il, pour Hugo, entre la psyché du mot tourment et la physis du mot tourmente?» Car c'est sa propre pensée que le poète éprouve aussi «comme un liquide agité de courants et de souffles terribles», évoquant une «tempête sous un crâne», alors que ses pensées lui reviennent comme des «choses naufragées» ou des «épaves d'oubli». À ce milieu-là, on n'échappe donc pas, on s'y engouffre et y coule, on s'y délaye (en sept ans, précise Hugo pour Gwynplaine, le héros de *L'homme qui rit*) –, «on ne fait que s'y transformer», au sens fort de la *forma formans* ou... *fluens*.

Deuil et mélancolie, les «colères graphiques» d'Hugo

Qu'est-ce qui retient l'attention de Didi-Huberman dans les *Marines* ou les *Taches* d'Hugo (car bien avant Rorschach, qui en tirera son célèbre test, l'écrivain aura reconnu dans celles-ci une dimension secrète de sa psyché)? D'abord, la manière démesurée de la poématique hugolienne, qui consiste justement à «déconstruire l'échelle de toutes choses», et sa capacité à créer une matrice en expansion où les phénomènes – des «phasmes», précise le critique – apparaissent obscurément (oxymore romantique oblige) dans une «formidable dilatation» produisant aussitôt «sa propre dispersion, sa dissolution». Didi-Huberman est aussi admiratif de l'obstination, voire de l'obsession compulsive qui pousse Hugo à traduire «l'implacable pouvoir du milieu sur toute chose et sur toute volonté» : chaos, rugissement des vagues, déferlante des formes et des visions, spasmes et convulsions ; autrement dit, la fascination et la terreur suscitées par un désastre défiant toute description. Or, que faire devant l'indescriptible, demande Didi-Huberman, sinon le réitérer 100 fois en étant sûr d'échouer, comme le fera Goya ou encore, dans un autre

registre, Beckett? Il faut recommencer l'infinie, l'épuisante tâche que commande l'infini (au double sens du mot), et c'est bien ce que fera aussi Hugo après sa première tempête, en 1836, «*seule attitude cohérente en face de l'indescriptible*», observe Didi-Huberman, dont on retrouve ici l'injonction éthique fondamentale, développée dans *Essayer voir* (2013) et ailleurs dans son œuvre.

Mais il y a plus encore dans cette relecture de la tourmente des formes (vague monstrueuse, «*bouches de la nuit*», cyclone qu'Hugo écrit d'ailleurs au féminin) qui hante l'écriture et la production graphique de l'écrivain. «*Dans l'ombre infinie et indéfinie, il y a quelque chose, ou quelqu'un, de vivant ; mais ce qui est vivant là fait partie de notre mort. [...] Jamais cette proximité de l'inconnu n'est palpable que dans les tempêtes de mer*», écrit-il dans *L'homme qui rit*. À partir de ces lignes magnifiques, si clairvoyantes, Didi-Huberman met en relief une modernité insoupçonnée, ou demeurée inaperçue du Maître du romantisme, à savoir l'«informe anthropomorphe exigé par l'expression hugolienne». Il nous presse de lire à nouveaux frais cette idée reçue au sujet de son anthropomorphisme et de son animisme, en saisissant au contraire, dans les

«hyperesthésies» qui exacerbent ses perceptions sensorielles – et notamment son acuité visuelle –, tout un élan pour penser, avec une énergie peu commune, les forces qui prennent forme dans la «figure» afin de penser cette «chose», vivante jusque dans l'inanimé. Car, contrairement au poncif, la tourmente hugolienne ne va jamais sans un «*mouvement de l'âme [...] qui ne connaît plus les frontières du "subjectif" et de l'"objectif"*», tout phénomène étant pour lui «*intérieur aussi bien qu'extérieur, destinal aussi bien que climatique, humain aussi bien que naturel*». D'où cet appel tant dans sa prose ou ses vers que dans ses dessins aux «images, dont la fonction est gnoséologique autant que – ou parce que – poétique». L'image n'est pas ici simple imagerie, mais morphologie au sens fort du terme, c'est-à-dire «*structure fondamentale de l'être et du monde*». Par cette nouvelle façon de penser l'anthropomorphisme, Didi-Huberman engage la pensée d'Hugo du côté de l'impersonnalité, de «l'informe *"hurlant"*» dans toute forme, comme en font foi les descriptions de rochers dans *Les travailleurs de la mer* – «*de la côte informe, surgissent toutes les formes imaginables*». De même, le style graphique d'Hugo, écrit Didi-Huberman, est simultanément «un

matériau d'animation, une matière d'âme et un milieu d'obscurité» où la «*tourmente figurale*» vient bouleverser «*nos idées triviales sur le "réalisme", qu'il soit visuel ou textuel*». Hugo ne se contente en effet jamais de la représentation, ne cherchant pas «*à définir ce qu'il voit (aspects), mais à se noyer dans ce qu'il regard[e] (milieux)*». C'est en cela que sa règle, passant outre à la limite des genres et des arts, est poétique et philosophique à la fois : cette «puissance de métamorphose» lui permet de «*"descendre" au plus profond des choses*», le plaçant au plus près de Lucrèce, qui prend, lui aussi, à la manière de ces «*hommes océans*», le risque de plonger et de «*regarder[r] fixement l'Énigme*», comme le disent le poème lucrézien et le fort dessin d'Hugo, «Lucrèce songe». En sondant pour Hugo la portée de l'«*évidence noire*», Didi-Huberman montre non seulement comment la nymphe fluide est fabuleusement pensée par le poète, son organe secret «*élargi[il] aux dimensions d'une mer en mouvement*» ; il donne aussi «*un sens philosophique à [la] terreur hypochondriaque*» du penseur de cette «*présence informe de l'Inconnu*». ■

¹ Voir ma recension «*Forma fluens : à une passante revenante*», *Spirale*, n° 256, printemps 2016, p. 10-13.

**Didi-Huberman élit cette fois
l'œuvre de Victor Hugo
comme le lieu – le *milieu*, plutôt – exemplaire
où saisir la «*puissance de fluidification*»
à l'œuvre dans l'image
tant littéraire que visuelle.**

Un « nègre blanc » d'Amérique dans l'île haïtienne des Indiens tainos ?

Par Guy Sioui Durand

PLACE AUX LITTÉRATURES AUTOCHTONES

de Simon Harel

Éditions Mémoire d'encrier, 2017, 138 p.



Deux ans après l'événement littéraire et artistique *Les nuits amérindiennes en Haïti*, où il avait été de la délégation allochtone participant au colloque *Rencontres des peuples du Nouveau Monde*, le professeur-chercheur Simon Harel de l'Université de Montréal publie *Place aux littératures autochtones*.

L'auteur salue l'expansion de la diffusion francophone des textes d'écrivains amérindiens, principalement des poétesses innues. Il y voit un phénomène interculturel doublement salvateur : collectivement, c'est-à-dire face à « l'impasse de la fondation symbolique du Québec » ; et profes-

sionnellement, comme opportunité « d'enjoliver [sa] condition de minoritaire, de la mettre au goût du jour... relié à [son] travail universitaire ». Le registre aussi est double : politicien et très introspectif. D'abord, Harel développe dans les trois premiers chapitres – intitulés « Entre le marteau et l'enclume », « Ni honte ni haine » et « Américanité commune de nos origines » – la question de la crise identitaire collective. Il le fait en opposant les conceptions antagonistes du multiculturalisme canadien et de l'interculturalisme québécois, sous l'angle des dangers de l'État-nation. Les deux derniers chapitres, « Ce

que peut la littérature » et « Sortir de sa réserve », étalent ses éveils de conscience par rapport aux réalités autochtones, et les motivations qui le poussent à se camper dans une posture de Québécois universitaire « braconnier » engagé par l'acte littéraire.

Comment se sent-on quand on semble une solution pour l'Autre ? C'est la question (l'impression) avec laquelle j'ai terminé ma lecture. L'aire des métissages interculturels s'accroît, certes. Encore faut-il en saisir la réelle portée.

L'argumentation d'Harel s'avère em-mêlée. On passe d'un lieu à un autre, on change d'époques. On voyage de Wounded Knee en 1890 à la banquette d'un métro de Paris autour de 1980! C'est en ce dernier lieu qu'Harel prend conscience qu'il y a des Indiens en Nord Amérique, en lisant le jésuite Michel de Certeau, héritier des *Relations des Jésuites* et des pensionnats pour Autochtones (dont les enseignements prenaient la forme de «séminaires», terme toujours en vigueur chez les universitaires). D'un paragraphe qui condense la liste des auteurs autochtones, on passe à l'évocation du grief que porte l'auteur à son monde littéraire québécois, lequel a remis le Grand Prix Ludger-Duvernay de la Société Saint-Jean-Baptiste à l'écrivain Danny Laferrière après que celui-ci ait été élu membre de l'Académie française. On revient ensuite à certaines interprétations des écrits de poétesses innues comme Joséphine Bacon, Naomie Fontaine et Natasha Nanimissuat Kanape.

Dans un rappel discutable de la genèse des littératures autochtones, Harel en vient à préférer aux audaces de la nouvelle génération des chercheurs complices (Gatti, St-Amand, Morali, Burelle, Henzi) l'ouvrage antérieur de Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* (1993). Le tout est entrecoupé d'un dialogue politicien avec les pensées de l'éditorialiste controversé Mathieu Bock-Côté, chroniqueur au *Journal de Montréal*. L'auteur tente de faire coïncider les faits de société et de littérature au développement de ses connaissances.

Un sentiment d'«idéologie de rat-trapage» – référence au pamphlet de Pierre Vallières (1968) – se dégage de telles discussions sur les

rapports entre Canadiens, Québécois et Premières Nations. Pour réfléchir la complexité du phénomène, il serait préférable de lire des ouvrages majeurs comme *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens aujourd'hui* (2003) et *L'éclosion. De l'ethnie-cité canadienne-française à la société québécoise* (2005), du sociologue Jean-Jacques Simard. Les penseurs autochtones tels que Tayaike Alfred, Georges Emery Sioui, ou Romeo Saganash sont absents de l'ouvrage d'Harel.

On n'y trouve, non plus, aucune discussion interdisciplinaire avec des pairs des arts visuels, du théâtre ou du cinéma – je pense au percutant livre de Bruno Cornellier, *La «chose indienne». Cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada* (2015). Celui-ci critiquait dans son essai le colonialisme des institutions culturelles qui, face à l'émergence des arts autochtones, veulent conserver le pouvoir de définir la place de l'Autre. Cette fonction de définition de la «chose indienne» et de la «place» des écrits autochtones dans le corpus québécois francophone est au cœur du «dessein de leur étude à l'université» que projette Harel. La critique de fond qu'adresse Cornellier aux institutions cinématographiques vaudrait donc aussi pour le champ littéraire.

Cette étrange posture du «braconnier» érudit, transposition du concept de «rôdeur» chez Michel de Certeau, que défend Simon Harel mérite qu'on s'y attarde. Voici quelques remarques en vue de marquer une distance épistémologique, éthique, sociologique, artistique et littéraire entre ses positions et les miennes. Ces remarques s'ancrent dans l'actuelle revitalisation des langues

autochtones qui a cours pour nommer la réappropriation des territorialités autochtones, selon la vision wendat de l'*Ohterah*'.

Magtagoëk

Simon Harel insiste sur la notion de territoire. Nos compréhensions de celle-ci diffèrent. «Magtagoëk» est l'appellation, en langue miq'maq, pour «le grand chemin qui marche», le grand fleuve Saint-Laurent. La vaste majorité de la population de la province de Québec, en Canada, se concentre le long de ses rives. Elle y limite sa connaissance empirique. C'est le contraire pour les communautés des dix Premières Nations et des Inuits, au Nunavik. Elles occupent toute la superficie du territoire. Les écrivains des Premiers Peuples évoquent, rêvent, nomment en nos langues ces territoires qui débordent les réductions : *Nikastinan* (Atikamekw), *Nitassinan* (Innus, Naskapis), *Nikmatut-Mi'kma'ti* (Mi'qmaq), *Ndakinna* (Waban A'ki), *Eeyout itshhe* (Cris), *Abitibiwininis* (Anishinabes-Algonquins), *Nionwentsio* (Wendats) et *Nunavik* (Inuits). Leur horizon géographique n'est ni le rêve passé d'une Amérique française devenue une province dans la confédération du Canada, ni celui d'une catégorie dans la littérature québécoise francophone.

Wendat endi'

Pour Harel, la résistance d'une An Antane Kapeshe, dans les années 1970, à parler, à transmettre et à s'exprimer dans sa langue ne serait plus partagée par les nouvelles générations d'écrivains autochtones, lesquels, au nom «des valeurs de diffusion à un vaste auditoire» ainsi que «pour vivre son époque et aborder son identité avec

**Comment se sent-on quand on semble
une solution pour l'Autre ?**

assurance» et «faire sa place dans le champ littéraire», adhèreraient à l'écriture en français et s'inscriraient dans une sous-catégorie des lettres québécoises.

Ça me semble réducteur. Les tendances actuelles montrent que l'emploi des langues autochtones dans les arts se perpétue et se généralise. On voit des percées sur les scènes internationales, des traductions qui vont croissant, mais surtout un engouement des jeunes créateurs autochtones pour l'apprentissage de nos langues longtemps en dormance, pour leur réappropriation. Que voilà un mouvement artistique d'«ensauvagement» comme autodétermination par et pour les Autochtones. C'est aussi l'assise du renouvellement des «relations» interculturelles, dont le succès dans la littérature québécoise n'est qu'une manifestation. Ajoutons-y le développement des éditions Hannenorak et du Salon du livre Kwahiatonhk, les traductions anglaises d'écrivains autochtones et leur rayonnement à l'international, comme en témoigne la récente présentation vedette de Joséphine Bacon au Salon du livre de Genève.

Ohterah'

Au chapitre quatre, Harel pose la bonne question : «*[Qu'est-ce] que peut la littérature ?*» Il décrit sa posture et définit sa stratégie littéraire de braconnage : «*Je dois reconnaître, avec lucidité, que je suis résolument un Québécois de ma génération, balloté par les atermoiements de la condition de minoritaire et récusant néanmoins cette dépréciation avec l'énergie du désespoir. C'est pourquoi les braconnages me permettent d'enjoliver ma condition de minoritaire, de la mettre au goût du jour, d'aller vers l'esquive et le contournement.*» J'ai eu beau lire et relire l'argumentaire visant à exposer les braconnages comme une «cassure à l'égard du don», une ignorance des territoires autochtones («*je m'engage sur un territoire que je ne connais pas*») et un «*travail d'universitaire*» qui «*court-circuite la rhétorique des pratiques coloniales*», les propos de

l'auteur demeurent paradoxaux. On ressent plutôt l'attraction centrifuge qui voudrait faire des littératures amérindiennes l'objet d'étude d'une nouvelle chaire de recherche à l'université. N'y décèle-t-on pas un certain clientélisme ?

J'oppose à cette posture l'*Ohterah'*, mot wendat qui exprime une indivisibilité entre les conceptions de la vie et de l'imaginaire, du temps et de l'espace. Il élève les dimensions spirituelles et écologiques relatives au respect des animaux que l'on chasse. Que ce soit pour les Amérindiens nomades comme les Algonquins (Innus, Atikamekw, Naskapis, Cris, Wolustuks, Mi'qmaq, Anishinabes, Waban A'kis), ou semi-nomades comme les Iroquoiens (Kanienké'a : ka' et Wendats), les rapports avec la faune et la flore sont d'ordre écosystémique et spirituel. Le rapport à l'esprit des animaux ne permet pas d'envisager le braconnage, c'est-à-dire la chasse ou la pêche «*sans permis, ou à une période, en un lieu, avec des engins prohibés*». Braconner sur les terres d'autrui signifie l'irrespect. Le braconnage est un délit. À la chasse, les braconniers utilisent des subterfuges pour piéger le gibier. Certains vont jusqu'à casser les jambes des gros cervidés avec leur camionnette ! Ils saccagent, mutilent, polluent, gaspillent et font des trophées du gibier. À l'opposé, l'artiste tepehuane et écologiste radical Domingo Cisneros, dans son magnifique livre *La guerre des fleurs. Codex Ferus* (2016), nous livre une littérature d'initié au chamanisme et à l'esprit des animaux. Là est la noblesse.

Harel plaide la cassure du don. Les notions de *Potlash* et de *Makusham*, par exemple, ont été à la base du concept de fait social total, notion clé de l'anthropologie et de la sociologie moderne. C'est aussi parce qu'elles expriment ces transactions de dons et de contre-dons que les sociétés sont stables et pourtant changent. À cet égard, l'utilisation du terme *Potlash* par l'Internationale lettriste et situationniste européenne, pour nommer sa revue faite d'une page mobile, est une application dans l'art

et la littérature que l'on doit aux Amérindiens. Cette cassure semble donc incompréhensible au regard autochtone.

Avouant sa méconnaissance empirique des territoires amérindiens, l'écrivain propose de braconner nos «*marqueurs culturels*», témoignages, théâtralités, scénarios narratifs, fictifs ou poétisés et, pourquoi pas, visuels. Or, l'esprit des lieux que l'on habite et où l'on circule rejoint l'importance de nommer les lieux dans nos langues. Il n'y a de territoires qu'habités, territoires dans lesquels on circule, communique, échange. Il faut les apprivoiser, y vivre en harmonie via des savoirs, des savoir-faire et des savoir-vivre ensemble. Les notions de propriété privée et de frontière, sous la forme d'État, de compagnies, d'individualisme et de paysages (beaux-arts, photographie), viennent avec le Blanc, compris, à la suite de Jean-Jacques Simard, comme le capitaliste. Les formes de l'oralité (mythes, légendes, récits et écritures), des rythmes et des sons (de la route des pow-wow au hip-hop urbain), des wampums, ces paroles stylisées, et la revitalisation des langues autochtones enrichissent nos imaginaires. Les gardiens des wampums existent toujours, de même que la réinterprétation de ceux-ci.

Cette vision d'ensauvagement et de renouvellement des relations suggère une tout autre posture que celle du braconnage. L'*Ohterah'* fusionne avec la notion d'américité² liant aux territoires cosmologie et mémoire.

Là où nous sommes, là est la «place» des littératures autochtones ! ■

¹ Ce colloque organisé par l'Université de Montréal en collaboration avec le Bureau national d'ethnologie d'Haïti accompagnait la riche programmation littéraire et artistique de l'événement de création et d'échanges interculturels *Les nuits amérindiennes en Haïti*, une initiative des éditions Mémoire d'encrier. Sur le sujet de l'émergence de la littérature autochtone au Québec, une des questions à débattre était : «*Quelle est l'origine d'une identité québécoise dans son rapport au colonialisme et à la fondation territoriale identitaire lorsque le 'peuple invisible' se met à en parler ?*»

² Voir à ce sujet Georges Emery Sioui, «*1992 - la découverte de l'américité*», dans Gerald McMaster et Lee-Ann Martin (dir.), *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*, Hull, Musée canadien des civilisations, 1992, p. 59-70.

Une méthode de vie

Par Maïté Snauwaert

LA PRÉPARATION DU ROMAN. COURS AU COLLÈGE DE FRANCE (1978-79 ET 1979-80) *

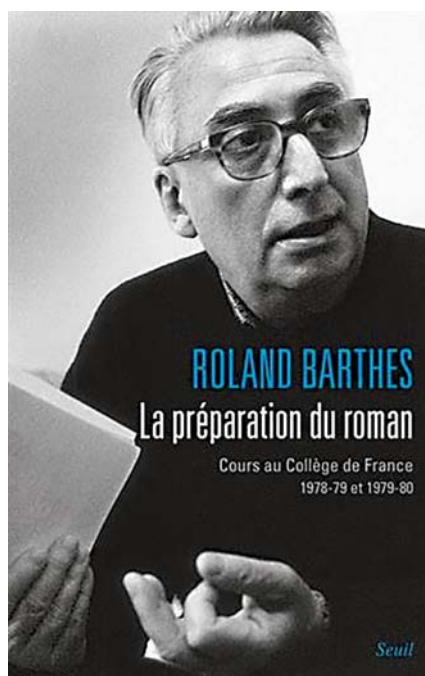
de Roland Barthes

Éditions du Seuil, 2015, 581 p.

Du cahier au livre

Alors qu'en 2003, les éditions du Seuil faisaient paraître, en collaboration avec l'IMEC, les notes du dernier cours de Roland Barthes, c'est-à-dire leur version préparatoire, elles en publiaient en 2015 la *transcription* exacte, à partir des enregistrements sonores parus sur CD en 2004 : elles offraient ainsi au public le cours original, tel que Barthes l'a prononcé, séance après séance, du 2 décembre 1978 au 23 février 1980.

Ma préférence va pourtant au large cahier rouge de 2003, avec ses pages aérées, ses notes latérales, l'espace qui y est fait au blanc, laissant partout la place aux interventions du lecteur, à sa projection subjective. Il se dégage de ces notes l'impression d'un projet, d'une ébauche lancée, pas tout à fait maîtrisée mais prête à l'inconnu, à la rencontre imprédictible entre une pensée et sa voix. Cette préparation du roman et du cours, je peux y entrer, la faire mienne – respirer, tout en sortant de l'espace dogmatique du livre avec son poids institutionnel et historique, la force de sa tradition qui en fait une pierre de vérité. Également volumineux et pourtant plus maniable, moins dense, au format large plutôt que long, épais plutôt que haut, ce qui s'apparente à un *cahier de travail* me laisse insérer mes commentaires, mes annotations, mes fantasmes – l'investir de mon imaginaire créatif et critique. Avec ses grands aplats d'espace-temps apparaissant comme les pages d'une expérimentation en cours, ses notes



pour l'avenir, ses références dans les marges, le cahier nourrit l'aventure d'une pensée encore en puissance, déploie une poétique de la page qui était partie prenante de la pratique de Barthes.

Dans le volume de 2015, ce sentiment du possible, de l'à-faire, cette impression que le cours est encore *devant* Barthes, qu'à tout moment il va commencer, s'estompe en faveur de la brique universitaire, de la somme, du pavé de savoir. Alors même que, comme le signale l'éditeur, le ton de sa voix n'est pas autoritaire, le pavé publié retrouve, par sa physique, le poids littéral du dernier mot. Le cours n'est plus un potentiel à investir, il est là, tout entier, complet, terminé. Même si je le réactive à la lecture

(ainsi que le fait chaque lectrice et lecteur à sa façon), je n'ai plus le même *accès* à cette parole à venir : je lis une archive, un texte mort, ce qu'implique l'idée de transcription.

Une éthique du sujet

D'un point de vue objectif, ce qui est modifié d'une édition à l'autre, c'est le rythme de la pensée, avec sa typographie, ses signes d'avenir, ses «*notations*», si chères à Barthes, qui ne livrent pas tout mais suggèrent, indiquent des voies à suivre, signalent sans s'attarder. Il devient alors passionnant de comparer les «*deux*» cours à travers les oralités concurrentielles de l'à-dire et du prononcé. Si elles sont toutes deux, pour nous, des formes écrites, la première (programmatisée par son système de parenthèses, d'impératifs, d'abréviations) condense dans la brièveté de l'écrit la promesse d'un déploiement futur : «*(Insister sur Homologie ≠ Analogie. Il s'agit d'un rapport structural de forme, de situation, de configuration – non de caractères, de contenus.)*» Ces notes écrites pour soi se révèlent néanmoins empreintes d'un dialogue, le discours étant intrinsèquement porteur d'une adresse – «*J'ai déjà dit que, pour moi...*» – qui anticipe en le condensant le déroulement global du cours.

Or, ces éléments modalisateurs propres au cahier préparatoire ne se voient pas diminués dans la performance orale, ne serait-ce que parce que leurs abréviations graphiques y sont explicitées en phrases. Ils

abondent, car le sujet affecté et affectif du cours – affecté par sa performance orale – y est à l'avant-plan, s'y justifie personnellement à travers un commentaire qui tend vers la relativisation de son autorité. Dans la section sur le «*moment de vérité*» qui conclut la séance du 10 mars 1979, Barthes utilise dans ses notes un système sténographique en «a) b) c)» pour énumérer les étapes de cette conceptualisation et les auteurs qu'on peut leur associer (sans toutefois s'y inclure). Mais dans le cours prononcé, il s'inscrit avec pudeur et humilité dans cette gradation tripartite afin de situer l'avenue qu'il propose : «*Donc nous aurions si vous voulez trois termes : le gestus moral (avec Diderot), le gestus social (avec Brecht), et je dirais le gestus affectif (le moment de vérité, avec moi si j'ose dire).*» Aux marques objectives de la notation ont été substitués des indices de modalisation : conditionnel, pronom de première personne et précaution oratoire. Dans le déploiement public de la pensée, l'éthique de la posture de sujet s'assume ouvertement bien que discrètement. Un autre exemple de modalisation augmentée se rencontre à la page précédente : «*[...] – et ceci pour compenser un peu l'extrême imprudence qu'il y a à parler de vérité en dehors d'un système qui dise comment la fonder – et c'est bien mon cas, je suis complètement à découvert, je ne fonde pas la notion de vérité.*» L'incise introduite par le premier tiret, avec ses infinitifs impersonnels, est déjà présente dans les notes préparatoires ; ce n'est pas le cas de la seconde, qui assume la mise à nu du sujet dans l'exercice de sa réflexion.

Le rythme de la pensée

Il fallait que ce nouveau livre existe ; il était logique qu'il en vienne à paraître, qu'il constitue l'étape suivante dans la vaste entreprise de publication de l'œuvre complète de Barthes menée depuis 20 ans par Éric Marty au Seuil. Il faut d'ailleurs saluer cette occasion rare de pouvoir comparer les divers statuts d'un texte, depuis le manuscrit de l'auteur – que j'appellerai le «Cahier

de cours» (2003) – jusqu'à sa production éditoriale posthume – le «*Livre du cours*» (2015) –, avec leurs qualités respectives qui étendent la gamme des possibles. Le premier traduit le mode allusif de la poétique de Barthes, ce mode du lexique, de la découpe, qui nous permet, comme dans le genre de l'essai cher à l'auteur, d'*entrer partout*, notamment à la faveur de l'index. Dans ce mode plein de promesses réside l'essentiel de la *geste* barthésienne, avec son refus des systèmes fermés : l'indécision comme refus de se fixer dans une position ; l'aptitude à tenir ensemble les contradictions, qui n'empêche pas la fermeté des convictions ; la fluidité du genre (littéraire, critique) ; le refus de sacrifier le créatif au théorique. Ce caractère *préparatoire* est aussi bien celui des notes que de leur propos. Le Livre, quant à lui, redonnerait au cours «*tout son volume*», suggère Bernard Comment dans son «*Avant-propos*», car «*[o]n est ainsi au plus près d'une pensée qui se déroule au fil de la voix*». On retrouve en effet «*les inflexions, les hésitations, les précisions et resserrements, les modalisations et précautions*» de la performance orale, de même que les associations d'idées improvisées, les digressions, les incises courtoises : «*Pour finir, et je sais que c'est long, mais si vous voulez bien m'accorder encore cinq ou dix minutes, pour que j'aie fini, ceux qui veulent partir peuvent le faire sans que j'imagine que c'est parce qu'ils s'ennuient.*» Dans ces précautions oratoires qui font montre de l'éthique de la délicatesse de Barthes, même le commentaire le plus anodin signale la façon dont la pensée se tient : restitué par les paragraphes plus longs et continus du Livre, le volume réel des séances rend manifeste combien celles-ci constituent des unités rythmiques de la pensée – unités de temps, de souffle et de concentration, étroitement liées au sujet collectif de la parole créé par la complicité avec l'auditoire, dans cette conversation à voix unique qu'est le cours. Si le découpage des leçons est le même entre les deux livres, le rythme de leurs unités varie, leur performance transcrite plus riche en

reprises, retours, rappels. La vie vivante du cours est aussi là, dans ces variations légères, ces imprromptus.

Le volume de 2015 est d'un usage plus rigoureux pour les chercheurs, puisqu'il permet à qui veut citer, être fidèle, retenir, de se reporter à un texte intégral. Mais Barthes a-t-il jamais souhaité cette fidélité fixe, lui qui hésitait à publier le cours sur le «*Neutre*» au motif du travail supplémentaire que cela lui aurait demandé – un travail d'édition proprement *livresque*, qu'il considérerait comme tout à fait distinct ? Il s'en expliquait dans l'«*Introduction*» du cours, le 2 décembre 1978 : «*[U]n cours, c'est, dans mon esprit, une production spécifique, ni tout à fait écriture, ni tout à fait parole, marquée par une interlocution implicite (une complicité silencieuse). C'est quelque chose qui, ab ovo, doit, veut mourir – ne pas laisser un souvenir plus consistant que la parole.*» La question devient alors de savoir si cette version longue donne un accès inédit à l'intégrité de cette «production spécifique» ; ou si elle tend jusqu'à un certain point à muséifier la pensée de celui qui n'avait de cesse d'échapper à tout enfermement : «*[J]e pense que dans l'activité d'une vie, il faut toujours réserver une part pour l'Éphémère : ce qui a lieu une fois et s'évanouit, c'est la part nécessaire du Monument Refusé ; et c'est là la vocation du Cours.*»

La *vita nova* à venir

L'«*Avant-propos*» de l'édition de 2015 rappelle que Barthes se lance avec ce cours «*dans une série dont il annonce qu'elle pourra être longue et s'étendre sur plusieurs années*». Mais comme on le sait, «*seules les deux premières années [...] ont eu lieu, puisqu'un funeste destin les a rétrospectivement instituées en "derniers cours"*». Il est poignant de lire ce cours, dernier *malgré lui*, car c'est précisément en tant que tel qu'il réalise quelque chose de cette «*vie nouvelle*» mais aussi «*dernière*» que Barthes cherchait à concevoir sur le plan personnel et critique à ce moment de son existence. Initiée

et irrémédiablement marquée par le deuil de sa mère, cette «Vita Nova comme disait Dante ou Vita Nuova comme disait Michelet», Barthes en rêvait comme d'une écriture déliée, libérée des contraintes académiques, neuve par rapport à sa pratique ancienne et au chemin tracé d'avance par la carrière et les commandes extérieures, qui ne peuvent conduire qu'à la répétition. Ainsi cette écriture inaugurale serait-elle la garante et l'initiatrice d'un nouvel âge de vie, non mathématique mais «sémantique». Tout le projet du cours est d'être le lieu d'exploration, voire l'instrument, de ce fantasme d'écrivain qu'est cette interrogation : comment, lorsqu'on est quelqu'un qui écrit, qui a «reçu l'empreinte de la littérature», changer radicalement d'écriture à partir de l'événement «décisif» d'un deuil majeur, venu révéler la réalité de la mortalité et

faire naître la conscience du temps qui reste? Et partant, comment cette écriture radicalement autre peut-elle instituer un vivre neuf? L'élaboration du cours devient ainsi à la fois une théorie de l'écrire et une théorie du vivre; une théorie du devenir autre, de l'inauguration d'un nouvel âge de la vie qui informerait directement l'écriture.

Tandis que le roman cherche à travers le cours sa méthode, c'est donc en vérité une méthode de vie qui est poursuivie par Roland Barthes dans les modèles de Michelet, de Proust, du Rancé de Chateaubriand ou encore de Jacques Brel, autant de figures ayant, à un âge tardif, inauguré un «genre de vie» en rupture avec leur manière antérieure. Les notes préparatoires, «beaucoup plus rédigées qu'on ne l'avait longtemps pensé», sont parfois «assez abruptes à la lecture»,

pour citer l'«Avant-propos». Elles témoignent moins ainsi d'une dimension prospective qui cherche à ne rien céder du possible – le cahier, à nouveau, est plus proche de cette voie méthodique, car traçant un chemin inédit pour vivre. *La préparation du roman*, en tant que méthode, est à la fois mise au travail technique et éthique de la transformation de la vie afin de la rendre disponible *au roman* : à son aventure, à son défi, à son inconnu; à ce qu'il requiert pour faire de l'écriture une forme de vie. Le roman visé n'est pas le nouvel opus d'un genre littéraire, mais l'espoir d'une écriture qui soit en mesure de prendre en charge le tout de la vie, d'en exprimer – comme le haïku qui est un autre de ses modèles – les «moments de vérité» pathétique. ■

* Nouvelle édition sous la direction d'Éric Marty.



La collection «difforme» accueille des essais narratifs dans lesquels l'auteur.e relève le défi de se mettre en danger par l'écriture. Des textes qui engagent le corps et l'époque avec les armes de la littérature. On y trouve des textes québécois et des traductions.

Ce livre de Maggie Nelson – le premier traduit en français – mène l'essai à la frontière de l'autobiographie à l'aide de courts fragments tour à tour contemplatifs, politiques, humoristiques et philosophiques.

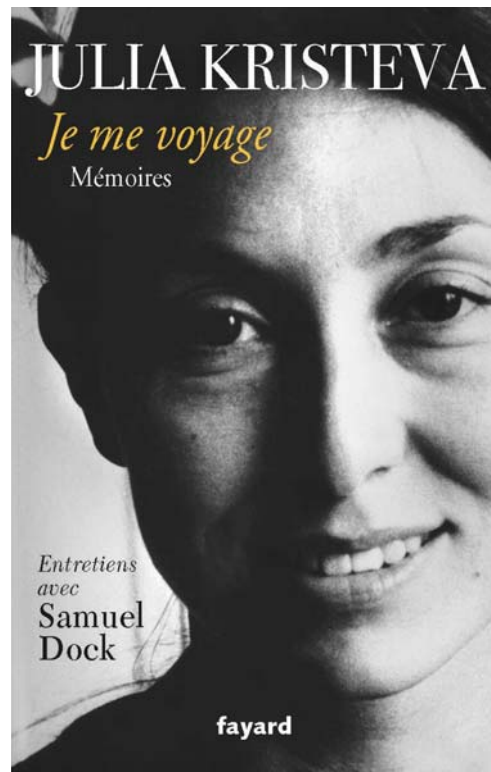


groupenotabene.com

Carnets d'un voyage total

Par Mélanie Gleize

JE ME VOYAGE : MÉMOIRES
(ENTRETIENS AVEC SAMUEL DOCK)
de Julia Kristeva et Samuel Dock
Éditions Fayard, 2016, 316 p.



Une langue de voyage

Il est significatif que l'expression «*Je me voyage*» qui termine le roman *Meurtre à Byzance*, de la psychanalyste et théoricienne de la littérature Julia Kristeva, devienne le titre des *Mémoires* de celle-ci, écrites sous la forme d'une entrevue avec le jeune psychologue et écrivain Samuel Dock. En effet, la formule inédite et insistante évoque à elle

seule l'œuvre et la vie de cette intellectuelle d'origine bulgare qui s'est forgé une réputation internationale à force d'investigations originales et pointues autour de la langue, de ses développements littéraires, de ses soubassements pulsionnels, de ce qu'elle a à nous dire sur le travail qui forge et défait nos identités improbables. Voilà un long voyage biographique, risqué et admirable, qui prend la forme d'un déplacement

de la Bulgarie vers la France, d'un alphabet à un autre, d'une langue à une autre; mais aussi d'un exil plus métaphorique vers les contrées inexplorées de la littérature et de ses raisons d'être ou, de façon encore plus intime, dans l'aventure de la cure analytique. Aussi le néologisme est-il une marque des écrits de Julia Kristeva (reliance, hérétique, intertextualité, chorasémotique, etc.), sa façon originale d'habiter la langue

française. Le voyage vers le sens caché et nouveau donne lieu, chez l'auteure de *La révolution du langage poétique*, de *Soleil noir* ou de *Pouvoirs de l'horreur*, à une parole inédite, à un style étrange, entre poésie et théorie, devenu aujourd'hui sa signature, sa réponse au non-sens comme à la parole formatée.

Comme le promet le titre, ce style théorico-poétique («*balafant notre jeune science sémiotique d'un trait étranger*», écrivait Roland Barthes) persiste et s'épanouit dans les *Mémoires* de la psychanalyste et sémioticienne de renom. Le quotidien et l'intime se fondent constamment dans l'analyse distanciée. En début d'ouvrage, Samuel Dock se demande : «*Serai-je capable de favoriser ce dévoilement de son intimité, qu'elle protège depuis si longtemps ?*» Ce que ces *Mémoires* ou «*carnets de route*», comme Kristeva préfère les appeler, dévoilent au premier chef, c'est l'effritement de la frontière entre la vie vécue et la vie écrite – puisque, pour la théoricienne, «*la vie s'écrit et que l'écrit c'est la vie*» –, et la prédominance du prisme intellectuel dans la relation de son vécu. C'est donc indirectement, à travers cette langue de voyage, que nous découvrons les coulisses de sa carrière intellectuelle : par les métaphores («*L'amour ne peut se dire qu'en métaphore*», remarque-t-elle), le dialogisme de l'entrevue, les non-dits, les esquives; par notre propre enquête analytique – que son enseignement nous demande – vers les percées «*sémiotiques*» de son style exigeant.

Julia Kristeva n'affectionne pas particulièrement l'autofiction ou le déballage intime, complaisant et non sublimé, dans le ressaisissement analytique ou romanesque. Elle résisterait presque à l'exercice des mémoires ou des confidences si Samuel Dock, avec son savoir-faire de psychologue et son amour pour elle, ne parvenait subtilement à l'y conduire. S'il ne provoque aucune révélation majeure ni ne bouleverse l'armure analytique qui empêche de toucher directement au cœur de cette destinée et des

émotions qui la travaillent, Dock sait, par son écoute bienveillante et sa connaissance approfondie de celle qu'il interroge, la rendre volubile sur des sujets moins abordés, comme l'amour, la maternité, la maladie, la vie de famille. La complaisance ou le mimétisme dont il fait preuve envers son interlocutrice engagent finalement à plus de confessions. Au moyen de sept grandes portions chronologiques (la Bulgarie, la France, le mariage, la maternité, les concepts théoriques, les voyages, les romans), et sur le mode plus ou moins inspiré de la cure analytique et de l'association libre, il parvient à nous livrer l'essentiel de cette remarquable biographie intellectuelle, sociale et intime.

L'exil intellectuel

Même si l'évocation de l'enfance bulgare reste douce et exaltée, on retient aussi les aspects rigoureux et exigeants de celle-ci, corollaires à la guerre («*Je suis une enfant de la guerre*», rappelle Kristeva) et au totalitarisme communiste, bien sûr, mais aussi à l'idéal d'éducation transmis autant par les parents que par la société, et que la brillante élève épouse dès la maternelle, à l'école française. L'élévation par la culture, la réussite scolaire, les langues étrangères et la vie de l'esprit domine son enfance (si peu enfantine, au fond) et détermine déjà son développement intellectuel au caractère masculin et idéaliste. Un trauma s'est peut-être joué là, avant le départ pour la France, dans ce précoce exil de la langue maternelle et des douceurs de l'insouciance. Kristeva embrasse passionnément et rigoureusement les milieux universitaires et journalistiques, qui la prémunissent sans doute contre les angoisses d'une société oppressive. Elle réalise le rêve de ses parents, qui ont tous deux renoncé à des carrières scientifiques, et construit probablement son destin et sa légitimité autour du trouble de son ascendance – puisqu'on apprend que son père était orphelin. Mais conjointement à la curiosité insatiable, l'esprit de révolte se fait sentir : «*Je*

jouais le rôle du garçon révolté», dit Kristeva après avoir répété par ailleurs qu'elle était «*une fille du père*» et avoir parlé de ses conflits permanents avec son géniteur, pourtant adoré. «*Cette incorporation du masculin paternel, aussi burlesque que simple et inconditionnelle, est également une solidité qui m'a constituée*», écrit l'auteure, jetant sans le savoir une lumière sur tout le paradoxe qui déterminera son œuvre future : celui d'une langue en révolte contre elle-même; d'une pensée sur l'a-pensée, sur ce qui sous-tend, permet et perturbe la langue; celui d'une rationalisation de l'irrationnel; d'une théorisation et d'une institutionnalisation de la marge et des limites.

C'est en France, à 25 ans, que la jeune étrangère trouvera, avec son futur mari, Philippe Sollers, un milieu à la mesure de ses ambivalences et de ses ambitieuses révoltes, auprès des jeunes intellectuels rebelles de Saint-Germain-des-Prés, les membres du groupe *Tel Quel*, adeptes du Nouveau Roman et des approches structurales et politiques de la littérature. Les affres du déracinement sont vite compensées par ces rencontres riches et formatrices dans lesquelles on cherche précisément à parler depuis ce déracinement et contre toutes les conventions. «*L'aventure intellectuelle ne se réduit pas à mes seules lectures et mes recherches, elle englobe les liens affectifs avec des personnalités qui ont animé la vie intellectuelle pendant un demi-siècle*», écrit Kristeva avant d'offrir un spectaculaire survol de ces personnalités et de leurs percées théoriques. De Barthes à Benveniste, en passant par Goldmann, Genette, Lacan, Lévi-Strauss, Derrida, André Green ou Jakobson; du structuralisme au post-structuralisme, à travers la linguistique, la sémiologie, la psychanalyse et le féminisme, le panorama de la culture occidentale moderne que l'auteure dresse est presque exhaustif et donne une épaisseur impressionnante à ses *Mémoires*. Les anecdotes n'enlèvent rien au caractère investi et vocationnel de cette destinée intimidante.

Aux frontières du corps

La généalogie des concepts kristéviens s'insère dans ce tableau foisonnant où s'entremêlent les influences de chacun, le voyage en Chine, le mariage, la maternité et la cure analytique; elle rend ainsi palpable cette incursion vers l'intime et le corps qui fait son originalité. Kristeva se détourne de la politique et, après s'être intéressée à l'intertextualité et au dialogisme, elle décide, avec la psychanalyse, d'investiguer l'inconscient, la sexualité et les pulsions qui pétrissent nos sublimations littéraires. Elle invente les concepts de «sémiotique» et de «symbolique», et dans cet interstice de la matérialité et de la symbolique de la langue, elle passe au crible toute la culture occidentale et jette une lumière nouvelle sur les notions d'abjection, d'amour, de dépression, de féminisme, de révolte, de religiosité, de handicap, dans un style lui-même de plus en plus hybride et littéraire qui donnera lieu à ses essais les plus célèbres. Elle devient mère, enseignante – en France et aux États-Unis –, thérapeute et romancière.

Cette biographie encombrée de rencontres, de voyages, de concepts, de publications, d'investissements politiques et sociaux, de récompenses officielles et de projets culturels ne peut être résumée que par l'évocation d'un rebondissement théorique permanent et d'une passion insatiable pour cet espace frontalier entre la chair et le verbe qui pousse à une surenchère littéraire, elle-même innovatrice et limite. Les *Mémoires* ne nous sortent pas beaucoup de cette «fournaise» intellectuelle dont parle Kristeva, si ce n'est dans cette partie plus personnelle du livre qui convoque finalement l'amoureux, Philippe, et le fils, David. Samuel Dock arrive à faire parler Kristeva de son premier baiser, de ses avortements, de son mariage, de son accouchement, de son emploi du temps quotidien, du menu de son petit-déjeuner... et, pour la première fois, de son enfant, atteint d'une déficience neurologique incurable menaçant sa vie comme la santé psychique de sa mère. On

attend là les émotions... qui percent difficilement. L'affect est vite ressaisi dans les rets de l'analyse rationnelle. Mais c'est précisément l'extrême pudeur de ces chapitres qui bordent le plus douloureux et cette façon qu'a Kristeva d'élever des échafauds intellectuels autour de l'épreuve non verbale qui nous intriguent et nous éclairent le plus sur ses thèmes de prédilection et son mode de fonctionnement théorique.

L'épreuve non verbale

Kristeva est tout écriture et voyage – ou fuite – analytique, mais cela ne saurait occulter les drames (un enfant menacé de mort, une maternité insensée, un coma effrayant, un trauma) qui sous-tendent son éblouissante réussite professionnelle. Dans ces pages, le côtoiement de l'indicible, de cette volubilité littéraire et de ces prouesses analytiques fait ressentir ce qui pourrait être le cœur de cette destinée, son impulsion comme sa négativité, sa problématique la plus intime. Cet enfant différent, écrit Kristeva, «*a changé le sens de l'existence*», «*il m'a fait appréhender des mondes qui m'étaient opaques ou fermés avant sa naissance*». Siégeant là, fragilement, au centre du livre, avec sa sensibilité musicale et poétique, ses manques neurologiques, son courage de survivant, ses petites taquineries à l'égard de sa mère («*Tu parles trop!*») – si significatives en regard de ce duo complémentaire qu'il forme avec la théoricienne de l'ineffable –, il illustre subtilement les enjeux mêmes de la théorie kristéviennne. Il nous rappelle la défaillance salutaire, la négativité du «sémiotique» sans laquelle rien ne s'écrit.

Derrière le «trop parlé» de ces pages, on découvre en effet un mari, infailliblement présent, son ironie salvatrice, l'oxygène du rire dans la famille, mais aussi cet enfant qui ramène au présent («*David m'a installée dans un temps vertical*»), à la mort, à tout ce qui ne s'écrit pas. Ces passages décrivent ainsi l'émoi, la passion, l'origine, le lieu où les mots ne sont plus nécessaires, ce qui menace

d'effondrement psychologique, mais aussi ce qui sauve d'un enfermement théorique déconnecté du réel et de la vie physique et pulsionnelle. L'évocation de ce drame, qui défie la possibilité même d'un sens et d'une parole, fait écho à la révolte, entamée dans l'enfance, envers le langage et les valeurs patriarcales du *logos*. «*Jamais le miracle de la vie ne m'est apparu aussi simple et évident*», écrit Kristeva en se rappelant les moments où son fils luttait entre la vie et la mort. «*Grâce à David, ce que je suis en train de vous dire n'est pas une construction philosophique*», admet l'analyste qui doit peut-être à cet amour menacé de disparition la persistance d'une écriture fondée sur le sujet même de la défaillance du verbe, plus incarnée, plus vivante et touchante que si elle n'avait jamais rencontré sa propre défaite. Ainsi, le noyau central de l'œuvre kristéviennne prend délicatement forme dans cette évocation pudique et maîtrisée du fils. Sa présence dans ces *Mémoires* sur le voyage kristévien entre la Bulgarie et la France, l'âme slave et la raison cartésienne, le «sémiotique» et le «symbolique», les émotions les plus indicibles et leur expression théorico-littéraire unique ne pouvait qu'apporter plus de vérité et de lumière à l'entreprise. La conversation avec Dock nous fait enfin comprendre tant l'extraordinaire besoin de rationalisation du «sous-verbe» que la nécessité de sa liquéfaction poétique, que nous imaginons orchestrée silencieusement par le sourire de l'enfant «sur-vivant», fondement d'une œuvre fascinante et novatrice comprenant aussi les «polars métaphysiques» situés au carrefour des genres, entre fiction et théorie. C'est un voyage en soi qu'amorce ce tiraillement existentiel et créatif, ce ressac à partir duquel Julia Kristeva a créé une poétique de la douleur du manque à dire. Les dialogues de *Je me voyage*, comme les carnets d'un voyage total où tout s'écrit au gré des vents, ont le mérite de nous le faire saisir plus vivement que jamais. ■

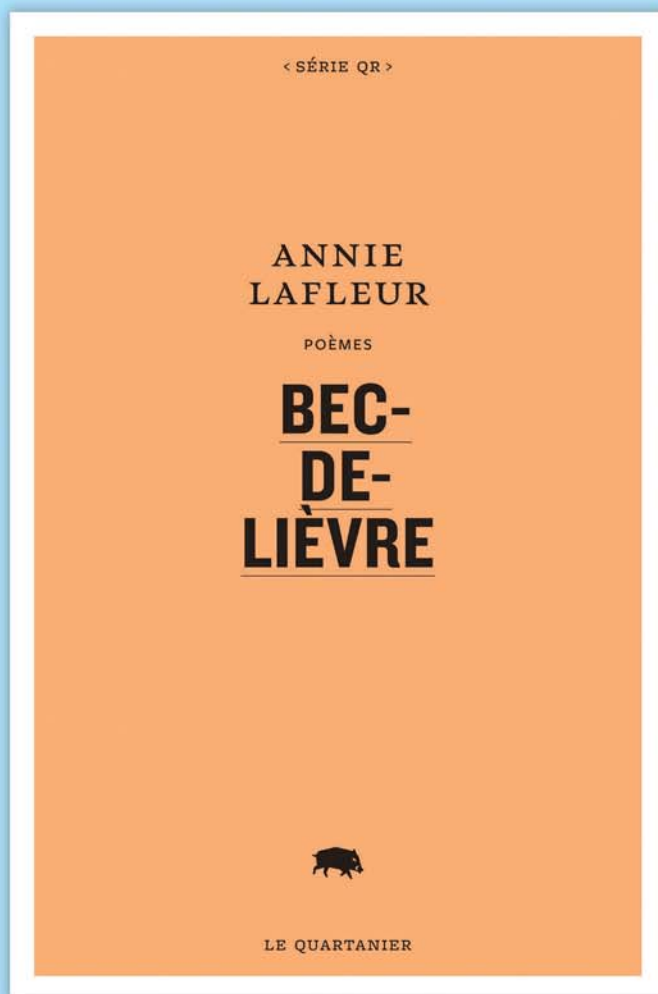
Faire parler la bouche

Par Benoit Jutras

BEC-DE-LIÈVRE

d'Annie Lafleur

Le Quartanier éditeur, 2016, 64 p.



Disons-le d'emblée, de but en blanc : Annie Lafleur est une poète de l'intransigeance. Avec *Prolégomènes à mon géant* (2007) et *Handkerchief* (2009), le parti pris de la polysémie habitée, minutieuse, était là, campé, signé. Avec *Rosebud* (2013), cette signature redoublait de puissance en canalisant ses salves : les poèmes étaient plus courts, concentrés – des sèves, des rhizomes ramassés –, et le projet, plus cinglant.

Dans *Bec-de-lièvre*, ce mouvement naturel qui plie l'écriture à l'exigence du condensé et de la retenue se précise et s'intensifie. Découlant de la même orfèvrerie formelle et distillant une exigence de dépouillement continu, l'ouvrage marque pourtant une nouvelle étape pour l'écrivaine nous faisant entrer de plain-pied dans une poétique qui consent à d'autres tumultes et à une économie parfaitement calibrée à ce

qui se présente, ce qui se dessine : un objet à la fois ciblé et diffus. Le mot «objet», ici, est utilisé à défaut de mieux, dans la mesure où on constate que l'écriture dit à la fois «ce qui est devant» et ce qui prend forme dans l'angle mort de l'attention. Par conséquent, on devrait plutôt parler d'une béance, d'un espace rugueux, parfois presque épiphanique, à l'intérieur duquel le livre s'invente.

Il y a le titre, bien sûr, *Bec-de-lièvre*, qui nous ramène au personnage du *Grand cahier* d'Agota Kristof, cette adolescente qui porte le nom de sa laideur. «*Il n'y a que les bêtes qui m'aiment*», résume-t-elle après s'être fait pénétrer par un chien. Plus tard, elle se fera violer par une quinzaine de soldats. Elle mourra avec un sourire figé dans l'innommable, certaine d'avoir enfin connu l'extase amoureuse. Un sourire, un silence mat, une expérience limite. Ces passages du roman de Kristof ne sont pourtant jamais explicitement évoqués dans le livre.

Bec-de-lièvre est une des figures littéraires les plus frontales du renversement, de la tragédie subie à froid. Bec-de-lièvre, c'est aussi, et surtout, le nom de la bouche.

Le sens défiguré

Ici la bouche est sans pardon, elle ne parle pas. Parler ne parle pas. Parler se place, se diffuse, se dépose, attend, et attend chargé. Parler devient une affaire de présence. L'acte est maintenu dans sa pauvreté de base.

La bouche est une tranchée, dans tous les sens du mot, et laisse entendre le bruissement des violences qui la font s'ouvrir, se déchirer en distillant ce qu'elle cache. La parole se métamorphose en une guerre fine de la perception, le poème en devient le tremblement et la topographie. Parler est à la fois acte et artefact, une incantation qui génère ses propres ruines, approfondit ses marques, ses failles, de texte en texte, tant et si bien que la parole en arrive à travestir les codes de la représentation et à diffracter obstinément la ligne droite du sens. Parler est une présence qui encaisse non seulement le réel, mais sa propre fatalité en dévoilant parfois son devenir avec une transparence lapidaire : «*Ne jamais être morte / Ni tout à fait claire [...]*»

Plus qu'une figure tutélaire ou un alter ego, Bec-de-lièvre est une poupée de glaise, une réalité organique qu'Annie Lafleur pétrir jusqu'à la redéfinir en

une succession de portraits fluctuants, comme autant d'esquisses aussi définitives qu'éphémères donnant à voir ce prisme irrégulier qu'elle incarne : «*le seul soleil / crève son visage / pris de force*», «*son deuxième visage / [...] / coupé au ciseau*», «*visage entrouvert / passage à gué du serpent*». Le visage de Bec-de-lièvre est un orifice, un manque, une donnée infigurable. Il appelle le regard et l'obture, le brise. Il se multiplie, se cristallise et s'efface dans la pensée du poème.

Le livre trace son histoire par une accumulation de traits précis au fusain, à la sanguine, ou par le biais de micrométrages impressionnistes au montage à la fois fluide et nerveux, chaque poème sur la pellicule nous conduisant toujours quelques kilomètres plus loin, au sein d'une ruralité âpre, vers d'autres séquences et tableaux elliptiques. La ligne implose, s'efface, saute, reprend ailleurs, autre : nous sommes sans cesse rappelés à une narrativité en lambeaux, comme rapiécée dans le noir.

La pesanteur et la grâce

De ce «tu» fantôme jusqu'au «elle» et au «je», les pronoms travaillent leurs déviations. Chaque texte est un angle d'appoint, un nouveau tracé arborescent, une équation supplémentaire pointant l'inconnue, mais pour dire quoi ? Qui est cette Bec-de-lièvre ? «*Ton corps sorti de cagoule / craint le ravissement / la foule porte ton or*», «*elle joue dans le sang / comme dans un bol*», «*Je pilonne la craie / le fusain la sanguine / en mortier de femme*». La réponse est là, en rafales, constamment offerte, en chemins de traverse, en lignes de fuite. La figure de Bec-de-lièvre, même si elle apparaît ici comme un levier pour que se déploie la vérité des chocs et des éblouissements, demeure ce qu'elle est dans l'écriture : un choix. La décision de rester là et de parler. Ainsi, l'identité de Bec-de-lièvre n'est autre que celle du poème qui la détruit et la ressuscite, inlassablement, et fait d'elle une apparition.

Les plus grandes nécessités du cœur («*J'apprends à me lever / à toutes les hauteurs*») se conjuguent aux impératifs les plus déroutants («*ne viens plus / dans ma gorge / casser les branches*»), faisant ainsi ressortir les deux tensions majeures qui animent le livre : la recherche incertaine de la félicité, aussi infime soit-elle, et le labeur de nommer toutes les incarnations du désastre qui ciblent, qui encerclent tout expérience. Mais, d'un poème à l'autre, on ne sent presque pas ces forces qui cohabitent tant les vers dans chaque texte et les textes dans leur consécution se liguent pour conserver l'énigme de cette charge de fond qui sourd à travers la voix.

Car, oui, il y a charge. Dans l'espace inquiet des poèmes, des choses se brisent. Et ce qui se défait, ce qui se fracture, se dessine petit à petit, révèle son sens, qu'il soit codé ou brut, sans pardon. Il y a ici toute une iconographie de la commotion et du dommage se déclinant en variations aussi saisissantes que mesurées. De ces «*digues [qui] éclatent*» jusqu'aux «*cheveux de maman qu'on brise*», en passant par «*l'animal que tout brûle*», «*la poutre foutue du soleil*» et ces «*ombres punies*», toute une trame lexicale se déploie comme une constellation en filigrane à travers le recueil, nous reconduisant de façon cyclique à une sorte de physique du bouleversement.

Comment dire

Même si l'écriture de *Bec-de-lièvre* en est une de l'élitage et de la concision, sa nature demeure fondamentalement insoluble, presque oraculaire. L'équilibre évident et soutenu entre cette netteté de l'expression et cet alliage de distorsions syntaxiques et de sauts sémantiques accentue la portée de l'opus, son énergie souterraine et contondante nous parvenant ainsi avec plus de nuance et d'aplomb. Par là, le poème apparaît comme étant taillé à la machette et s'offre tel un objet sensoriel et asymétrique, faisant chaque fois affleurer cette turbulence contenue et réitérée, cette intranquillité qui le fonde. ■

JEAN BASILE

Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile



Peut-on écrire l'histoire littéraire à rebours ?

Par Kevin Lambert

ME DÉSHABILLER N'A JAMAIS ÉTÉ UNE TÂCHE FACILE

de Jean Basile

Éditions Fides, 2016, 784 p.

La publication récente du roman de Jean Basile *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* nous invite à penser le rôle du contretemps dans l'histoire littéraire. *Opus 666* est une grande fresque romanesque de 3000 pages qui n'a existé nulle part ailleurs que dans l'imagination de Basile; *Me déshabiller...* en est le désir, incarné en un grand champ de ruines et de papier qui paraît aux éditions Fides près de 30 ans après que l'auteur s'en soit détourné. Quel impact aurait eu ce livre s'il avait été achevé et donné à lire au public et à la critique du vivant de Basile? Y a-t-il une véritable différence entre un ouvrage «achevé» et son chantier? Peut-on faire l'histoire des œuvres ratées, inabouties, voire des livres qui n'ont jamais été écrits? Lire ce roman «posthume» (entre guillemets puisque «l'auteur d'un beau poème est toujours mort», comme le veut la formule de Genet que Basile place en exergue de son *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*) nous amène à repenser la distinction qui paraît souvent trop évidente entre l'œuvre et le projet, le processus et son point final, les promesses et leurs réalisations, la pulsion d'écrire, en somme, et son accomplissement.

Grand Œuvre délaissé par l'auteur de *La jument des mongols*, *Me déshabiller...*

se présente comme la «biographie» de quatre jeunes hommes gais rédigée par Jean Dupont, un polymathe précieux et opiomane qui «n'appartien[t] pas tout à fait à ce livre» parce qu'il est, tout comme l'Oscar de Profundis du récent roman de Catherine Mavrikakis (2016), engendré à partir d'une côte arrachée à Des Esseintes. Enfermé dans son appartement du «ghetto McGill» où il écrit au lit, le narrateur reconstruit (ou fantasme, car il s'agit «aussi [d']un essai sur le souvenir inventé, je devrais dire recréé à partir d'un détail subtil, de la même façon que la science paléontologique invente, recrée, le plus grand dinosaure à partir d'un fragment de boîte crânienne heureusement retrouvé») l'histoire de ses protagonistes et du Québec moderne.

Le livre à faire

Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile est un livre qui pense son projet et qui se pense comme projet, nous donnant à lire ses hésitations, ses vacillements, son surgissement. Parce qu'il a été abandonné par Basile, on dira qu'il s'agit d'un roman «inachevé». Or comment penser la «fin» d'un livre qui se veut aussi vaste, perpétuellement ouvert? Le roman s'écrit dans une progression

fragile, qui tâtonne et craint qu'un mot mal choisi (ici «homosexualité», «une sorte d'identité» qui réunirait les quatre personnages «quoique leur destin individuel soit fort différent l'un de l'autre», souligne le narrateur) ne fasse «s'écrouler un édifice pas encore construit, mais dont les premières fondations ont déjà requis bien de la peine». Constamment mise en danger et en doute par le discours qu'elle tient sur elle-même, la narration du roman est fortement marquée par une auto-réflexivité qui juge sans cesse la progression du récit et le style dans lequel il s'écrit. S'ajoutent à cela des dissertations sur des chefs-d'œuvre de la peinture, de la littérature ou de la musique, autant de réflexions esthétiques et d'*ekphrasis* qui servent, comme le *non finito* de Da Vinci, de miroir au livre qui s'élabore. Le roman cherche une forme et la trouve dans la recherche elle-même; le façonnage de l'écriture s'y fait dans la prospection, le tâtonnement, la quête esthétique – c'est peut-être son aspect le plus proustien, filiation que Robert Lévesque commente dans sa magnifique préface à l'ouvrage. *Me déshabiller...* donne ainsi à lire une narration incertaine, parfois incompréhensible, qui révèle ses mensonges, tente le sublime (l'atteint parfois) et attire sans cesse

l'attention sur ses propres défauts, allant même jusqu'à douter que le livre puisse trouver lecteur : «*Mais je ne suis pas sûr que, sur le plan de la pratique individuelle, certains lecteurs, la plupart sans doute, n'aient déjà l'envie de refermer ce livre, soit par dégoût profond, quelque chose de secret en eux qui les rebute réellement, même s'ils n'en sont pas conscients.*»

L'échec, l'inabouti, l'avorté caractérisent l'esthétique du livre de Jean Basile autant qu'ils se trouvent au cœur de sa composition, nous forçant ainsi à revoir notre rapport généralement dépréciatif aux œuvres ratées ou inachevées. Raté ? *Me déshabiller...* est certes souvent mauvais, voire pénible à lire, mais en portant attention au projet d'écriture qui s'élabore au fil du livre, on constate l'étonnante adéquation entre le texte qui se déploie sous nos yeux et ses visées esthétiques. Inachevé ? La question, au fond, est mal posée. Le narrateur du roman de Jean Basile est d'ailleurs clair sur ce point, lorsqu'il rapporte un échange avec le jeune peintre Marcellin Gastineau sur le thème de «*finir ou commencer une œuvre*», questionnement qu'il résout en disant : «*Je dus admettre, en fin de compte, que "finir" n'a aucun sens, que "finir" n'a aucune importance, que toute œuvre, aussi parfaite d'apparence soit-elle, n'est jamais finie, car elle s'enlise dans le néant du silence où rien ne peut finir jamais.*» Lire la dernière publication de Jean Basile nous apprend que si l'énorme ouvrage de plus de 700 pages demeure «inachevé», il ne l'est pas plus qu'une autre œuvre, illustrant ainsi parfaitement ce que Giorgio Agamben, dans un essai récent intitulé *Le feu et le récit*, affirmait à propos des livres publiés, ces «*fragment[s] d'un processus créatif potentiellement infini*» qui ne se «*distinguent qu'accidentellement de l'œuvre inachevée*».

Désir d'histoire

Comment interpréter, à la lumière de cette «théorie» des œuvres en perpétuel chantier que nous invite

à considérer le roman de Jean Basile, la dimension historique de cet ouvrage ? Disons d'abord que *Me déshabiller...* est un livre qui pense sa propre historicité de deux manières : en mimant la fresque historique et en recomposant le récit du Québec moderne à sa façon. La première dimension est la plus évidente, puisque le roman couvre une vaste période et raconte de nombreux moments importants de l'histoire québécoise. S'y voient décrits un Québec des années 1950 «*en retard sur le monde*», époque où les protagonistes, «*produit[s] d'une génération intérieure où il était moins facile de s'épanouir personnellement compte tenu d'un environnement défavorable et rétréci*», ont leurs premières expériences sexuelles hésitantes ; la mort de Duplessis, le même jour où le journaliste Julien Perrot, dans les toilettes de la salle de rédaction du *Devoir*, se découvre des morpions ; les années 1960 de la «libération sexuelle», qualifiées de «*débauche de non-sens*» par le narrateur pourtant pervers qui avoue préférer le mystère lié aux interdits et aux non-dits. La diégèse s'étend jusqu'à 1983, année où Dupont se remémore les quatre garçons qu'il a naguère connus. Le récit fourni de cette période est toutefois troué. L'impression de «fresque» fait davantage office de masque que de véritable projet, et si *Me déshabiller...* se fait parfois passer pour un roman «historique», c'est autrement que par une fidélité au «grand récit» de la modernité québécoise. Ni contre-histoire, ni roman encyclopédique qui rivaliserait avec la ligne du temps, Basile considère l'histoire en ce qu'elle est *récit* et rien d'autre, y superposant d'ailleurs constamment l'interprétation vaguement psychanalytique que s'en fait le narrateur de ce Québec qui «*ne stimule rien, dans l'imaginaire humain, qui soit exceptionnel, ni monuments anciens grandioses qui éblouissent le monde par leur audace architecturale ou la grâce exquise de leur conception de l'espace, ni hommes célèbres dont la pensée universelle ait fait sa marque dans le génie historique*».

La deuxième articulation entre le roman et l'histoire se lit dans cette attention portée à l'évolution des mœurs et des espaces (homo)sexuels. En insérant le destin de quatre protagonistes gais dans le «grand récit» historique, en les faisant entrer dans une histoire trop souvent imperméable à ses marges, mais aussi en portant attention à des figures homosexuelles (Bourgault) ou à la sexualité ambiguë (Duplessis), Basile refait à sa manière l'histoire du Québec pour en livrer une version devenue *queer*, un tableau dans lequel l'homosexualité constitue à la fois l'objet et le point de vue narratif. Les aléas de l'histoire québécoise sont ainsi interprétés par Jean Dupont à partir de métaphores renvoyant à la sexualité gaie, par exemple lorsque ce dernier résume *Nègres blancs d'Amérique* («*dont le vrai titre était "Tapettes d'Amérique"*») en disant que «*le Québécois jou[e], dans ce discours, le rôle de l'enculé par rapport à celui de cet enculeur d'Anglais*». Par le biais de la fiction, Jean Basile fait à l'histoire québécoise ce que font les critiques (surtout anglo-saxonnes) du «*Queering*», perspective qui propose des lectures sensibles aux sexualités et au genre (en ce qu'il est avant tout construction, comme le pense notamment Judith Butler) dans l'œuvre d'écrivains et écrivaines (E.M. Forster, Agatha Christie) ou dans des corpus (littérature gothique, Renaissance) qui paraissent a priori hétéronormés. «*Je n'ai d'amours écrites que les récits des grandes traversées amoureuses de modèles mixtes, Dante et Béatrice, Roméo et Juliette, Abelard et Éloïse [sic]. Je n'ai que des romans où des Julien Sorel tombent aux genoux d'Anna Karénine. Je n'ai que des pièces de théâtre où un éternel Titus aime une non moins éternelle Bérénice. Il me faut presque tout inventer.*» Dans ce passage où un fabuleux télescopage de l'histoire de la littérature occidentale vient souligner la matrice hétérosexuelle dans laquelle elle se serait toujours écrite, le narrateur révèle cette autre visée de son ouvrage : celle d'«inventer», de construire un imaginaire social et littéraire qui échapperait à cette grande matrice hétérosexuelle.

Me déshabiller... donne ainsi à lire une narration incertaine, parfois incompréhensible, qui révèle ses mensonges, tente le sublime (l'atteint parfois) et attire sans cesse l'attention sur ses propres défauts, allant même jusqu'à douter que le livre puisse trouver lecteur

Ce que parvient à faire Basile par sa description des lieux, des rituels, des désirs et des nuances innombrables dans la pratique de la sexualité entre hommes tout au long de ce roman qui revêt des allures tantôt psychanalytiques, tantôt sociologiques, mais toujours littéraires.

Potentialités inabouties

Dans *Ce que peut l'histoire*, sa leçon inaugurale au Collège de France, Patrick Boucheron en appelait à une écriture historique engagée, débarrassée de la dimension téléologique, des périodisations artificielles ainsi que des grands idéaux de fondation et d'origine, une histoire qui se déploierait en dépassant le cadre restreint des nations. «*Ce que peut l'histoire, c'est aussi de faire droit aux futurs non advenus, à leurs potentialités inabouties*», proposait-il. La publication, près de 25 ans après la

mort de l'auteur, de *Me déshabiller...* nous amène à considérer l'écriture d'une histoire littéraire qui inclurait à son récit l'anachronisme, le décalage, le contretemps. Dans une telle histoire, quelle place aménager pour ce roman ? Par ses descriptions incomparables de Montréal, cette «*ville-désir*», «*organisme avec des cuisses, des fesses, des mollets, une bouche sur des dents éclatantes, un corps dont le cœur, le sexe, pulsaient rythmiquement*», par ses influences littéraires issues du «*génie homosexuel de notre civilisation*» (Sade, Proust, Genet, Mann, la Yourcenar des *Mémoires d'Hadrien*), plutôt rares dans la littérature québécoise, ainsi que par la fulgurance de certaines de ses phrases qui trônent comme des statues intactes parmi les décombres, j'imagine l'espace qu'aurait pu occuper ce livre dans l'histoire de la littérature québécoise. Il faudra peut-être un jour être sensible à la suggestion

de Boucheron et faire l'histoire des «*futurs non advenus*» et des «*potentialités inabouties*» de la littérature, écrire l'histoire littéraire à rebours et redonner leur place aux livres qui n'ont pas été écrits, réussis ou achevés et dont les promesses demeurent significatives. Il faudra peut-être que la littérature québécoise lise un jour la fin de «*La promenade des trois morts*» d'Octave Crémazie, la «*véritable*» *Grande tribu* de Victor-Lévy Beaulieu, l'*Obombre* d'Hubert Aquin, les romans écrits par Michèle Lalonde après les années 1980, ceux qui dorment dans les tiroirs de Réjean Ducharme, ou encore qu'elle assiste à toutes les installations folles imaginées par Vickie Gendreau dans *Drama Queens*. La plus grande force du livre de Jean Basile est peut-être celle-ci : nous donner à lire entre les lignes les promesses de la littérature. ■

Bonnes étoiles dans les plis de la nuit

Par Jean-Pierre Vidal

LE PLONGEUR

de Stéphane Larue

Le Quartanier éditeur, 2017, 576 p.

Dans le domaine romanesque, trop de proses fonctionnelles escamotent la dimension organique de l'écriture. *Le plongeur* de Stéphane Larue, au contraire, la met exemplairement en scène. Au point que ce texte est manifestement le fruit d'un double «travail» : non seulement celui fourni par l'écrivain, mais aussi, à l'inverse, celui dont a fait l'objet l'auteur lui-même, comme il advient lors d'un enfantement. On ne saurait ici distinguer ces deux formes de travail, c'est ce qui donne sans doute au lecteur cette impression constante d'être en face d'un texte nécessaire où tout est à la fois concerté et mûri, comme naturellement. Nul doute que Stéphane Larue a porté ce texte en lui pendant très longtemps, probablement à son insu, n'attendant qu'une invite à le produire.

Cette organicité littéraire, cette force de présence, cette «nature» a d'emblée une autre conséquence : elle distancie l'œuvre de ce qu'on pourrait appeler la tentation autofictionnelle.

Même si la courte notice qui accompagne le texte pointe en effet résolument vers une dimension autobiographique, on est ici très loin de l'autofiction. Contrairement à bien des jeunes écrivains, Stéphane Larue ne construit pas un simulacre de lui-même dans une quête identitaire où le masque tend, malgré la distance ironique, à faire corps avec le sujet.

**C'est [...] une
des surprises
agréables
de ce texte dur
et souvent
violent que
l'optimisme
de son évocation
positive
de la nature
humaine.**

Certes, on trouve dans le roman les inévitables références musicales qui appellent à la connivence générationnelle un lectorat conquis d'avance ; mais ici, elles sont vouées presque exclusivement au métal sous toutes ses formes, avec une préférence marquée pour Iron Maiden. Elles concourent organiquement au texte, comme une basse obstinée, plus qu'elles ne font office de clin d'œil complice. Ponctuation et mise en abyme à la fois, elles s'accordent à ce bombardement incessant de

phrases au rythme fort qui, dès le début, entraînent le lecteur dans un tourbillon finalement rédempteur, puisque la fiction du texte le fait relever du très classique roman d'apprentissage. Mais ces références musicales, indices justement d'une époque, traces historiques qui inscrivent l'histoire individuelle dans un ensemble plus vaste, servent ici encore à marquer la distance en précisant l'époque, plutôt lointaine – une vingtaine d'années –, où se déroulent les événements racontés.

C'est que tout, ici, est affaire de tension.

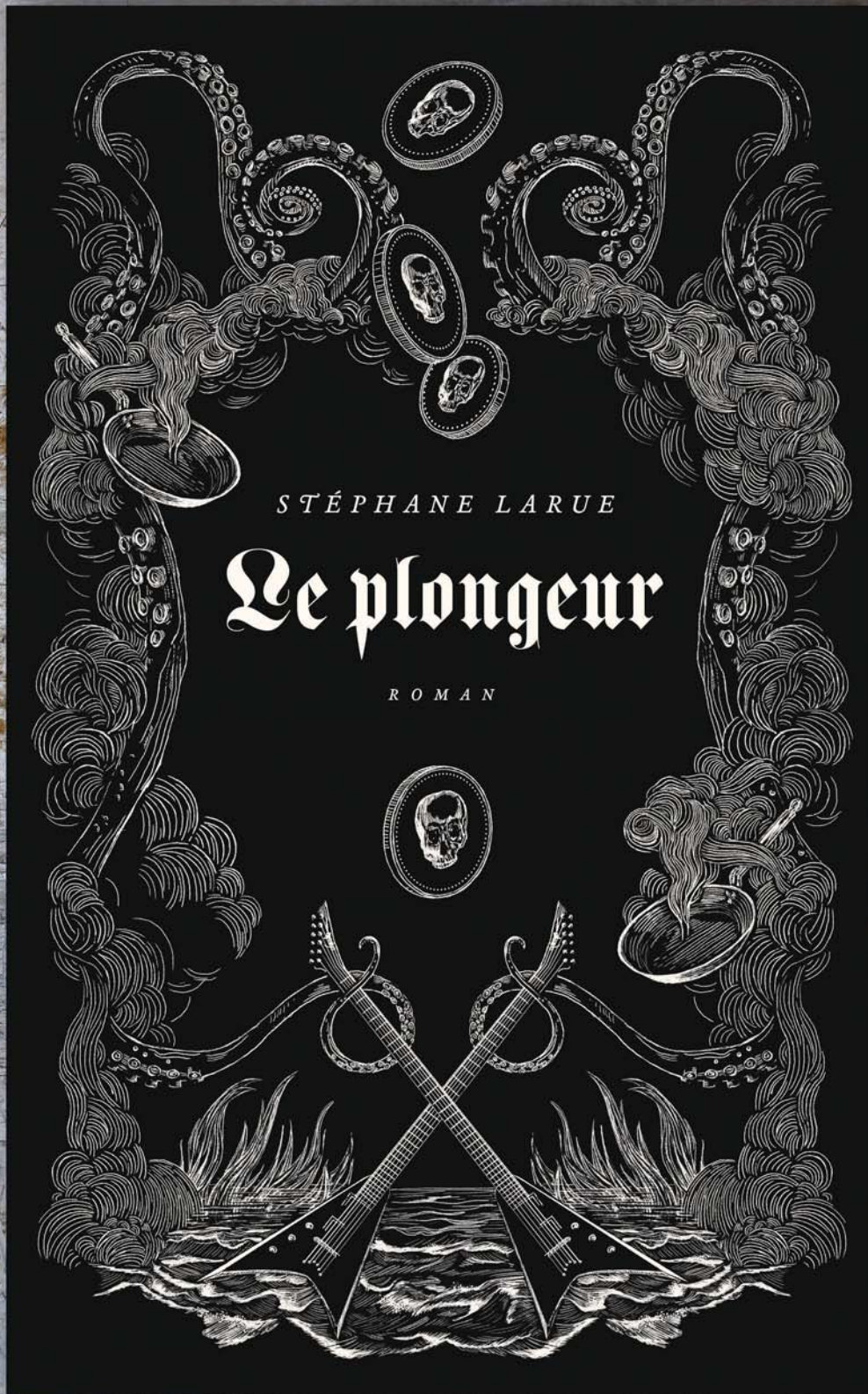
En particulier celle qu'instaure l'inter-textualité qui arrime indéniablement *Le plongeur* à l'un des plus grands textes de la littérature américaine.

Les coulisses de la nuit

On pourrait, sans trop d'exagération, dire que le personnage principal du roman, c'est la nuit : nuit montréalaise, où se décline une jeunesse emportée dans un rythme fou, quasi désespéré, mais aussi nuit plus symbolique, moins localisée, des sous-sols, de la face cachée des entreprises humaines. En dessous de la ligne de flottaison du restaurant où officie le plongeur grouille un monde qui évoque les laborieux et inquiétants Nibelungen de la légende germanique dont s'inspire Wagner – c'est la dimension critique



TRADE MARK
MADE IN U.S.A.



du capitalisme qu'avait soulignée la mise en scène de Chéreau dans sa *Tétralogie* –, mais surtout les chapitres « techniques » de *Moby Dick*, référence majeure qui a été soulignée, à juste titre, par les premiers commentateurs du roman – et c'est alors plutôt le geste artisanal, infernal dans ses conditions et son côté caché, qui se déploie, répétitif et forcené, dans les cales et sur le pont du Péquod comme dans les entrailles de la Trattoria. La fabrication de l'huile de baleine est ici évoquée

dans ce qui précède et suit le « coup de feu » du restaurant : le plongeur doit entre autres intervenir à la fois dans la préparation élémentaire des salades et des crevettes, mais surtout, après leur consommation, dans l'effacement des traces du repas, effacement que le texte, compte tenu de ce que vit son héros, fait apparaître comme une véritable lustration.

Ces deux intertextes auxquels on réfère pour aborder ce premier roman d'un jeune auteur montrent

bien que le registre du *Plongeur* – bien loin de l'ordinaire et du banal complaisants où baigne tout un pan de la littérature actuelle – est celui de la grandeur : nous sommes, en effet, en face d'une véritable épopée, excusez du peu.

Et dans les fiévreux soubresauts de la nuit, la traversée de ce nouvel *Ismaël* s'accompagne de la rencontre de figures fortes, admirablement évoquées plutôt que tout à fait décrites : encore cet art qu'a Larue de rendre

Larue a l'œil cinématographique, il a aussi un sens très sûr du montage, comme le prouve le « naturel » avec lequel s'enchaînent tout au long du roman les séquences spatiotemporelles qui ordonnent en mosaïque les diverses époques de la vie du narrateur.

présent et vivant le moindre personnage. Par un trait, un geste, une attitude. Ce sont entre autres, grandeur nature, Bébert et Bob, les deux dédicataires du livre, personnalités de la vraie vie de l'auteur, mais aussi évocations littéraires melvilliennes encore : le premier, de l'insouciant, fataliste et courageux Stubb; le second, du noble et calme Starbuck. Mais si l'on peut retrouver assez facilement dans le texte deux des trois seconds du Péquod, on chercherait en vain son capitaine; Ahab et sa baleine blanche se retrouvent plutôt conjugués dans l'évocation des deux forces abstraites qu'affronte le narrateur : le chaos et le hasard, aussi présents et menaçants que s'ils étaient des personnages.

Car cette épopée d'une fin d'adolescence effrénée atteint sa résolution et se conclut sur une note résolument optimiste, non seulement parce que le narrateur parvient à sortir régénéré de son affrontement avec les monstres du jeu, mais parce que, laisse-t-il clairement entendre, il n'en aurait pas été capable sans ces êtres de lumière que sont, outre Bob et Bébert, Mohammed, le chauffeur de taxi algérien, et ce cousin presque anonyme qui agit à plusieurs reprises comme une sorte de *deus ex machina* résolument attaché à sortir le narrateur du marasme de cette dépendance qui fait de lui l'irresponsable que son travail de plongeur, modeste mais engagé à fond dans sa tâche et apprécié de tous, dément nuit après nuit. Car s'il défaille en privé, le personnage s'avère non seulement fiable, mais inspirant sur le plan collectif : il tient son rang, occupe sa place et, à chaque service, parvient à surmonter ce qui se présente toujours comme l'impossible. Sans doute est-ce à cet engagement tenu au sein d'une équipe que ce Sisyphe de la plonge doit l'aide et la bienveillance qu'on lui accorde. Belle leçon de démocratie!

C'est en effet une des surprises agréables de ce texte dur et souvent violent que l'optimisme de son évocation positive de la nature humaine. Il s'y déploie, surtout en nocturne

et dans le feu de l'action, un fort bel éloge de la solidarité. Au point qu'il n'est peut-être pas exagéré, compte tenu de la part biographique du roman, d'y voir aussi un chaleureux témoignage de reconnaissance. Cet Ismaël-là se souvient des quelques Queequeg qui seront intervenus lors de ce moment capital de sa vie pour lui donner une expérience somme toute positive de la rencontre avec l'Autre. Contre l'horreur de la baleine blanche et du damné qui s'y agrippe, ici enfer intime d'un être possédé qui joue les Ahab au petit pied, plusieurs marginaux, exotiques et aussi «sauvages» que le harponneur polynésien de Melville, aident le jeune homme de bonne famille à surmonter son épreuve privée.

Question de timing

C'est parce qu'il sait être là quand on a besoin de lui que le plongeur reçoit l'aide non pas de toute l'équipe, mais d'individus à qui il s'attache à son tour. C'est au contraire parce que le hasard – l'autre figure du chaos qu'il doit affronter non comme une tâche humaine, mais comme une puissance quasi divine – lui fait toujours faux bond – cloches et fruits des vidéopokers refusant de s'aligner pour lui dans la nuit électrique – qu'il perd l'équilibre et se trouve déplacé.

On pourrait d'ailleurs dire que *Le plongeur* est aussi le roman du *kairos*, ce presque rituel, cet art de se placer au bon endroit au bon moment, cet accord quasi magique mais toujours provisoire avec le monde.

Et dans cette perspective, la dimension mythique de la quête se traduit par le chatoiement de l'univers traversé, comme s'il s'agissait d'un labyrinthe de sons et de couleurs admirablement agencés tout au long du texte : Larue a l'œil cinématographique, il a aussi un sens très sûr du montage, comme le prouve le «naturel» avec lequel s'enchaînent tout au long du roman les séquences spatiotemporelles qui ordonnent en mosaïque les diverses époques de la vie du narrateur.

Le fil d'Ariane de cette traversée des épreuves et des signes est peut-être dans ce jeu, très melvillien encore, de l'inscription du nom. De même, en effet, qu'Ismaël est un pseudonyme («*Call me Ishmaël*») qui souligne l'anonymat capital du narrateur de *Moby Dick* – absence derrière le masque onomastique parce qu'identité à forger; enfant perdu tel le fils d'Agar répudié par Abraham; enfant, enfin, qui se trouve à la toute fin une autre mère biblique : le navire Rachel qui «*in her retracing search after her missing children, only found another orphan*» (phrase finale du roman) –, de même, dans une autre stratégie de distanciation du biographique, le narrateur du *Plongeur* reste tout au long du roman d'autant plus anonyme qu'il ne cache son nom, quand on le lui demande dans la fiction, qu'au lecteur, se bornant à dire qu'il donne son nom, sans nous dire quel est ce nom. Appelez-moi le plongeur, semble-t-il dire, à la surface du texte. Mais à la toute fin, quand on lui demande une fois de plus son nom, il répond : «*Stéphane*». Comme si le roman, parvenu à sa fin et la quête achevée, la signature de l'auteur pouvait maintenant s'apposer telle la marque d'un véritable baptême, avec la dimension quasi religieuse de la chose. Ou comment le plongeur devient l'écrivain Stéphane Larue.

Des lustres que je n'avais pas lu quelque chose d'aussi puissant! Et il y a fort à parier, c'est le cas de le dire, que *Le plongeur* marque le coup d'envoi d'une œuvre qui compte. Car Stéphane Larue possède au plus haut point cette qualité sans laquelle il n'est pas de grand écrivain : le souci indissociable et concomitant de l'écriture et du monde. Et la volonté de les lier irrémédiablement dans le même geste créateur, de façon que l'une n'aille pas sans le «dit» de l'autre, qu'il soit réaliste ou non.

C'est un des lieux de l'homme qu'il convient d'habiter : l'énonciation comme poème au sens étymologique, c'est-à-dire ce geste éthique qui fait du chant de l'homme et des choses, de l'être du monde et du sujet, un acte capital. ■

La révolte des hapax

Par Pierre Popovic

ROMANESQUE

de Tonino Benacquista
Éditions Gallimard, 2016, 232 p.

LE SILENCE

de Reinhard Jirgl
Quidam éditeur, 2016, 611 p.



Le silence n'a ni incipit ni explicit, sinon sous la forme d'un même arbre généalogique, reproduit avant et après le corps du texte. Cinq générations issues de deux lignées qui se croisent lors d'un mariage en 1922, celles des Baeske et des Schneidereit, habitent ce végétal dont le ramage embrasse l'histoire de l'Allemagne de la chute de Bismarck au règne de Frau Merkel. Cela pourrait donner à penser qu'il s'agit d'une «saga», mais ce n'est pas le cas : le récit n'en a ni les logiques

de raccordement, ni la manie des prolongements indus, ni le pathos ordinaire, ni le relent d'épopée hérité des grandes légendes mythologiques ou historiques scandinaves. Pareilles, les deux arborescences sont là inertes, disposées comme deux cierges éteints bordant un catafalque déserté. Les traits qui relient les noms accompagnés des dates de naissance et de mort, avec quelques rares mentions semées au hasard – «réside à Bad Bentheim après 1945», «Ingénieur (et collectionneur de pierres)» –, composent une figure géométrique noire, sèche et mal équilibrée. Ils font partie de «la bureaucratie de la biographie», laquelle prend des formes diverses au gré des pages et au fil de l'histoire du pays : juxtaposition de requêtes envoyées au Führer, au pouvoir socialiste sous la RDA ou à des universitaires afin de leur demander «*de bien vouloir intercéder : en ma faveur*» ; certificat de bonne conduite à la fin d'un emploi ; acte de décès ; brevet d'aptitude ; attestation d'invalidité ; fiche de renseignements sur la carrière militaire ; etc. Là croupit, enjollivée d'une servilité besogneuse, «*L'infâme-Langue-des-Humblesujets adressée à l'infâme-Bureaucratie*».

Une curieuse accoutumance

Ce sont les 100 photos réunies dans un album de famille qui donnent sa structure au récit. Chacune de ces photos, non montrées, est présentée par une capsule laconique : «*Johanna sur l'allée d'un parc, le bébé Henriette assis dans le landau, Mathildenbourg, été 1937*», «(de g. à dr.) Grand-père Werner, sa petite fille Corinna, assis à la table de la salle de séjour dans l'appartement de Greifswalder Strasse, Noël 1971», etc. Georg Adam, narrateur de la première partie du roman, est chargé par sa sœur Felicitas de transmettre cet album à leur fils, Henry (cet inceste est un secret de famille), qui se prépare à partir pour les États-Unis. Aux yeux de Georg, cet acte de transmission est dénué de sens : d'une part il ne supporte pas son fils, qui le lui rend bien, d'autre part il tient le colis pour une sinistre «*mort 100 fois figée*», sans valeur aucune. Tout, ou presque, est l'objet d'un semblable abattement. Chaque mention de photo ouvre un chapitre qui parle de choses «hors du temps», de vieilles manies, de sauts dans l'immédiat, de rappels de sentiments qui traînent en longueur, de citations ou de copies de vieux documents dévitalisés, de

souvenirs sitôt nommés qu'ils font place à la satisfaction de pouvoir à nouveau les oublier. Le paradoxe est que ce feuilleté des temporalités dont sont conscients les narrateurs successifs est annulé par le procès scriptural du texte. C'en est au point où le lecteur se demande d'où lui vient le désir impérieux de continuer à lire. Trois réponses s'offrent à cette question. La première est de nature kierkegaardienne. Il y a qu'il est difficile de capituler face au désespoir. Quoiqu'il soit mis continûment en présence d'individus qui se débattent dans un monde où une cruauté insinuante gagne les corps et les esprits, le lecteur repart à l'attaque de la séquence suivante, habité contre toute raison d'un optimisme forcé, branché sur le mantra homéopathique bien connu : *ça va s'arranger*. La seconde réside dans la densité d'une écriture fascinante tant elle déménage dans les intertextes et les répertoires de signes. Exemple : *« Dès lors que chac-1 se voit allouer 1 destin pas plus grand qu'un bon de réduction au supermarché, l'ombre des corps se hâte au devant de l'Éternelle=Prochaine guerre. Dès lors qu'il s'agit pour les pauvretypes de crever, les riches=ordures rappliquent avec Ethos-Pathos-Athos-Porthos-Aramis : Ne te demande pas : que peut le=pays pour toi, mais ? ce que tu peux pour.... ! ton=pays. (Une phrase prononcée un jour par le Président d'Unpays encore partisan de l'esclavage 150 ans plus tôt. Un Président tombé par la suite sous les balles de ses propres compatriotes qui ont ainsi fait pour leur pays ce qu'ils ont.... pu.) -Et de même que La Loi se dirige exclusivement contre la-Bête, L'Ethos vise Iniquement les pauvres-gens. Si la merde rapportait plus que l'argent, les-pauvres seraient constipés à vie. Les-Riches vont bien même jusqu'à piquer les sous sur l'assiette de Madame Pipi. »* L'enchaînement crée un tournis addictif. Dans l'ordre : image condensée de l'horizon d'espérance sociale à l'heure du supermarché général ; détournement de l'annonce de la résurrection des corps annoncée par le Christ vers la mort garantie par la « *Prochaine guerre* » ; dénonciation violente de la domi-

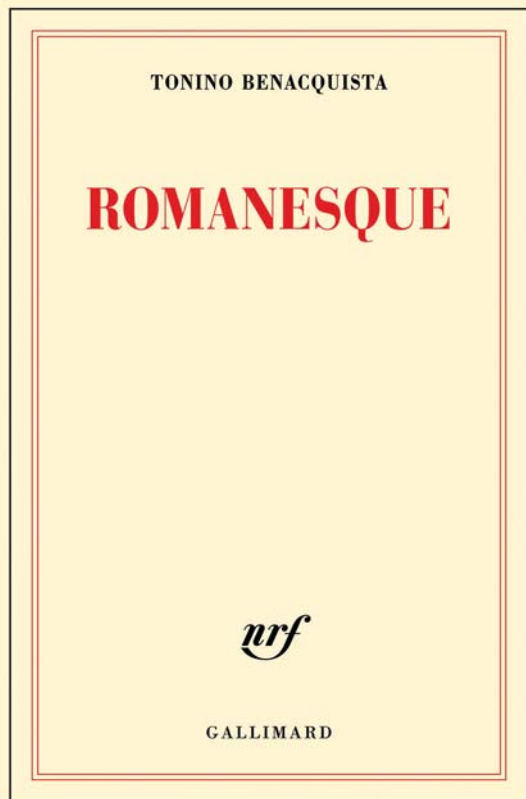
nation des corps par les riches, auteurs d'une manipulation idéologique agglomérant des attitudes morales entubantes (Ethos), de la grosse émotion (Pathos) et de la gloriole accordée aux militaires spécialistes du mousquet (Athos-Porthos-Aramis), le tout enveloppé dans l'uniforme d'un roman de cape et d'épée digne de Dumas ; allusion aux États-Unis, leur esclavage d'hier préfigurant celui des « *pauvretypes* » d'aujourd'hui ; citation en caractères gothiques d'une recommandation non moins entubante du président Kennedy ; ironisation macabre de ladite recommandation dans l'évocation rapide de l'assassinat de Dallas ; allusion furtive à la Bible (la Loi, la Bête) et nouvelle dénonciation de la manipulation idéologique (manque d'équité) ; maxime économique en mode scatologique ; définition délibérément triviale du capitalisme de séduction omnipolaire (celui-ci va chercher de l'argent dans toutes les poches, sans exception). Il y en a pour plus de 600 pages de ce tonneau, rapport qualité sémiotique/prix imbattable. La troisième réponse est cet écorchement méthodique de la langue allemande auquel procède l'écriture : hétérogénéité typographique militante, déplacements des signes de ponctuation dans un but d'indications tonales ou rythmiques, oralisation de séquences à coup d'intensifs, permutations de lettres, substitutions de chiffres à des lettres, calembours, néologismes, mots-valises, mots conglomerés, esperluettes baladeuses, variations de la taille des polices, tout y passe. Faut-il souligner que la traduction de Martine Rémon est aussi brillante que phénoménale ?

L'amour, de Louis le Vertueux à Donald Trump

Le mot « *romanesque* » souffre souvent d'une tautologie : est romanesque ce qui caractérise le roman, et vice-versa. Il est une définition autrement riche, troublante, plastique et mouvante¹ qui lui fait désigner tout ce qui relève d'une dépense et d'une prodigalité formelle ; tout ce qui active le régime connotatif et tropique d'un texte : aventures surprenantes,

assauts de merveilleux ou de fantaisie, péripéties et rebondissements inattendus, dissémination d'objets de fascination (talismans, philtres, mirages), surchauffes lyriques ou pathétiques, inserts de pittoresque ; tout ce qui apparaît comme un excès de la représentation et qui produit ici et là des sensations d'étrangeté et des genèses d'euphorie ou de dysphorie. À qui a le cœur de bien lire, tout cela n'apparaît pas comme un décor inerte. Au contraire ! Ces vivres en apparence voluptueux entrent de plein droit dans le complexe de sens ouvert par un texte.

Romanesque, de Tonino Benacquista, cultive cette deuxième définition. Avec une liberté d'imagination joyeuse, assumée de façon luxuriante et détendue, le roman a pour foyer une rencontre amoureuse vitale, moins coup de foudre qu'évidence révélée, une sorte de *chabadabada* serein, débarrassé de toute glu sirupeuse : *« Un jour, un homme qui se rendait en ville pour négocier le fruit de son braconnage croisa une femme qui s'aventurait en forêt pour y remplir son panier de baies. [...] Mais soudain, en apercevant au loin la silhouette de l'autre, leur sang se glace, leur pas vacille. Un vertige qui dure moins d'une minute, le temps pour eux de rompre avec le monde d'avant, car plus jamais pareille occasion de se débarrasser des fardeaux de l'esprit ne se représentera. »* Cet homme et cette femme sont-ils les personnages d'une pièce de Charles Knight intitulée *Les mariés malgré eux*, créée à Londres en 1721 ? Sont-ils les ancêtres de ces amants qui, aujourd'hui, sont traqués aux États-Unis et qui aiment tellement le théâtre qu'ils veulent aller voir cette pièce qui est montée dans un théâtre de Chicago ? Ou sont-ils carrément les manants réels inventés par ce Knight, à moins que ce ne soit par Shakespeare lui-même ? À vrai dire, peu importe. Voici 1000 ans que le couple de *Romanesque* traverse les époques et parcourt le monde sans souci des frontières. À sa façon, il constitue un type moderne inédit : deux amants s'aiment passionnément, se donnent l'un à l'autre autant par l'esprit que



par le corps, vivent heureux à l'écart de la société, sans aucune acrimonie ni réserve à son endroit (ils vont en ville vendre leurs biens pour gagner de quoi vivre). Leur joie est si pleine qu'elle les mène à désirer apprendre maintes choses sur la science, la nature, les étoiles et la culture, avec une affection toute particulière pour le théâtre. Et c'est cela, ce bonheur assumé et discret, physique et spirituel, qui est insupportable, quelle que soit la société environnante. Sous l'Ancien Régime, les villageois du coin, envieux et fouineurs, se mettent à jaser, à les espionner, à leur faire des coups pendables, et le curé les suit, qui craint leur mauvais exemple sur «*ses fidèles*». Ils accepteront de se marier («*malgré eux*» et ce qu'ils pensent du mariage) pour faire bonne figure, mais cela ne suffira pas. Ils auront ensuite à leurs trousses les poètes, vexés de ne pouvoir écrire une pièce lyrique

capable de surpasser leur amour ; les médecins, que tracasse la santé que leur apporte leur dévotion à Éros ; les occultistes, qui ne parviennent pas à trouver le secret qu'ils leur prêtent ; des religieux inquisiteurs, qui les suspectent des pires démoniaqueries ; le roi de France lui-même, qui est malade et trouve injuste qu'ils soient en bonne forme. Tout ça les conduit à avoir la tête sur le billot. Les voici au Ciel. C'est pareil. Dieu estime qu'ils ont beaucoup trop célébré leur amour au lieu de le célébrer, lui, et vu que leur exemple risque de faire des adeptes parmi les citadins du Paradis, il les renvoie sur Terre en les séparant. Les voici à des milliers et des milliers de kilomètres l'un de l'autre. Situation romanesque par excellence. Le plus improbable a bien entendu lieu : après des voyages sidérants, auprès desquels ceux de Marco Polo semblent le fait d'un amateur, ils parviennent à se retrouver. À nouveau, ils subissent des réprobations violentes, quelque région du monde qu'ils abordent au fil des siècles. Tantôt c'est «*le grand rebouteux des nerfs*» (un psychologue) qui veut faire leur bonheur, tantôt c'est Satan lui-même qui les honnit, car leur comportement, s'il se généralisait, menacerait son projet d'Apocalypse. Partout et de tout temps, quelle que soit leur condition, artisans provisoires, comédiens itinérants, SDF, ils sont traqués. À mesure que le temps avance, les moyens d'identification, de surveillance et de répression deviennent de plus en plus puissants, passant de l'identification anthropométrique aux nouvelles technologies contemporaines. Il n'est désormais pas un écran, de quelque taille qu'il soit, qui ne montre leur faciès. Si les deux amants acceptent et affrontent tous les tourments qu'on leur inflige, c'est parce que le seul qui leur serait insupportable et mortel (ce qu'avait bien deviné Dieu, ce salaud !), ce serait «*la privation de l'être aimé*». Le seul défaut irritant de ce récit enlevé est que son duo vedette est désigné comme un «*couple de Français*», ce qui est malencontreux, car la fable possède une envergure universelle.

Deux anomalies génériques

Chacun à leur manière, *Romanesque* et *Le silence* font figure d'hapax dans l'orbitale du roman contemporain. Si leurs proses sont distantes l'une de l'autre, tous deux sont animés d'un esprit de révolte, lissé dans l'intrigue pour le premier, gravé dans la langue pour le second. Avec l'air de ne pas y toucher, le texte de Benacquista offre une petite encyclopédie des discours qui, se donnant pour tolérants et vertueux, veulent gouverner les consciences et les comportements : simples citoyens, religieux, politiques, lettrés, représentants de l'ordre, gens des médias, nouveaux technologues, tous ignorent le doute, veulent imposer leur loi et insupportent toute exception. À visière découverte, le texte de Jirgl montre des gens² qui essaient de vivre, et de sauvegarder un espace de liberté (une maison, un album de photos), mais qui sont perpétuellement en proie au «*goût du temps*». Âcre, cette saveur est celle que libère une histoire accablante où se suivent les fantasmes guerriers de l'Allemagne prussienne, la boucherie de 1914-1918, la montée de l'Allemagne nazie, la boucherie de 1939-1945, le passage à la dictature de la RDA, les mensonges jovialistes de la réunification allemande. À la fois révoltés et accablés sans discontinuation par des promesses et des chimères et des rêves de gloire qui trouvent toujours dans le passé de bonnes raisons pour saccager le présent et l'avenir : «*l'Avenir implique de déterrer le Passé : découverte de munitions*», ces gens s'efforcent de «*perdurer*» et rêvent qu'à cette logorrhée se substitue enfin un jour «*le silence*». ■

¹ Depuis une dizaine d'années, la revue *Romanesques* se consacre à l'exploration de cette notion. Pour les propositions initiales la concernant, voir Andreas Pfersmann, «*La lanterne magique du romanesque*», dans Alain Schaffner (dir.), *Romanesques I*, «*Récit d'enfance et romanesque*», Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, 2005, p. 13-61. Consultable en version électronique à cette adresse : <<http://www.voxpoetica.org/t/articles/pfersmann.html>>.

² Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, ce sont les personnages féminins qui assument ce désir de résistance.

Être ou ne pas être «soi-même comme un autre»

Par Gilbert David

L'AVARE

Texte de Molière, mise en scène
de Claude Poissant *

DON JUAN REVIENT DE LA GUERRE

Texte d'Ödön von Horváth,
mise en scène de Florent Siaud *

LA CANTATE INTÉRIEURE

Texte de Sébastien Harrisson,
mise en scène d'Alice Ronfard *

AVANT-GARDE

Texte de Marieluise Fleisser,
mise en scène de Denis Marleau *

Quatre spectacles récents font appel à une figure cardinale autour de laquelle gravitent des êtres plus ou moins aux abois ou dont la conscience est habitée par des réminiscences plus ou moins douloureuses. Malgré le temps qui sépare l'excessif Harpagon du Don Juan réactualisé par Horváth, de l'alter ego de Marieluise Fleisser dans *Avant-garde* ou de l'évanescence Claire Bonaparte dans *La cantate intérieure*, il est possible de déceler dans toutes ces manifestations une semblable exploration de la difficulté de se voir « soi-même comme un autre », pour reprendre le titre de Paul Ricœur (1990).

Un avare aveuglé par son obsession

L'avare (1668) de Molière est une comédie de caractère centrée sur Harpagon, riche bourgeois certes avare mais doté aussi d'un tempérament tyrannique envers ses enfants et ses domestiques, ce



Jean-François Casabonne et Sylvie Drapeau dans
L'avare
Photo : Gunther Gamper



Mylène Saint-Sauveur et Maxim Gaudette dans
Don Juan revient de la guerre
 Photo : Nicolas Descoteaux

qui ne l'empêche pas de s'enticher de la jeune Mariane au point de vouloir la marier, sans savoir que celle-ci est courtisée par son fils Cléante... La pièce est construite comme une course à obstacles qui comprend son lot de situations cocasses, de quiproquos et de coups de théâtre. La mise en scène de Claude Poissant s'empare de ce matériau burlesque avec une évidente délectation pour la légèreté ludique, et parfois effrontément dansante, de sa jeune distribution – où s'illustre brillamment Gabriel Szabo en valet désopilant –, tout en rendant l'Harpagon acariâtre et obstiné de Jean-François Casabonne encore plus sinistre et risible de se complaire dans l'illusion de pouvoir échapper à son vice, entre autres lors des scènes avec l'entremetteuse Frosine (piquante Sylvie Drapeau), morceaux qui relèvent du grand art.

Même si l'idée de qualifier de névrose compulsive le trouble mental qui affecte Harpagon serait forcément anachronique, il n'en demeure pas moins que l'avare moliéresque représente un type qui est appelé à connaître des réincarnations jusqu'à nous, dès lors qu'il devient difficile, voire im-

possible, pour notre grippe-sou de se voir comme un autre. Et c'est sans doute parce que le metteur en scène a cherché à montrer jusqu'à quel point Harpagon est notre contemporain qu'il a privilégié une conception des costumes (Linda Brunelle) et une scénographie (Simon Guilbault), disons postmodernes, qui campent l'action à l'époque contemporaine et, autre coquetterie, qu'il a laissé les acteurs choisir leur accent, soi-disant pour casser le moule de la diction classique... Heureusement qu'en interprète d'exception, Casabonne, lui, a préféré se mesurer au rôle dans toute la richesse (!) de sa tonalité originelle.

Don Juan prisonnier de lui-même

La dramaturgie en langue allemande d'Ödön von Horváth (1901-1938) a été, sauf erreur, complètement ignorée dans nos parages et l'initiative du talentueux metteur en scène Florent Siaud de monter à La Veillée *Don Juan revient de la guerre* (1935), dans une récente traduction française, avait de quoi piquer la curiosité. La pièce suit le parcours du conscrit Don Juan à l'automne 1918, une fois l'armistice signé. Au fil d'une bonne vingtaine

de brefs tableaux – qui apparentent l'œuvre au «*drame à stations*» cher au Strindberg qu'admirait Horváth –, on découvre un survivant qui s' imagine être devenu «*un homme meilleur*» et qui reste prisonnier, pour ainsi dire, de son mythe. Mais, en cherchant à satisfaire ses pulsions de grand séducteur, Don Juan se heurte à l'hostilité des femmes, qui lui refusent tout véritable engagement amoureux et raillent ses prétentions d'arriviste dans un pays ruiné. Allant de déconvenue en déconvenue, il se voit soudainement accusé d'avoir abusé d'une mineure – calomnie qui fragilise sa posture jusque-là omnipotente. Et comble d'ironie, le voilà qui cherche bientôt à apaiser sa culpabilité d'avoir rompu ses fiançailles la veille de son départ pour le front. Il retourne alors au domicile de son ancienne promise pour apprendre qu'elle est décédée, puis il se rend au cimetière où se trouve sa tombe et où, désillusionné, il s'adresse à elle pendant que la neige – invisible et purement textuelle – tombe et recouvre tout à la manière d'un linceul.

Ce texte [d'Horváth] qui oscille entre cynisme et mélancolie est écrit dans un style quasi télégraphique, avec de nombreux «temps» et «silences», et il faut une approche bien souple de tous les interprètes pour en restituer le rythme infernal.

Ce texte qui oscille entre cynisme et mélancolie est écrit dans un style quasi télégraphique, avec de nombreux «temps» et «silences», et il faut une approche bien souple de tous les interprètes pour en restituer le rythme infernal. Comme le précise dans *Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française* (2008) le metteur en scène Jacques Lassalle à propos de l'écriture d'Horváth : «*Le dialogue émergé n'est ici que l'expression voilée des démons intérieurs. Il faut savoir prendre en charge la structure singulière de ses pièces, fragmentée, éclatée, séquentielle, déjà cinématographique. Il faut partir de cette structure discontinue, sans l'alourdir, sans la souligner, en privilégiant sa fluidité, la vitesse des changements scéniques, l'interpénétration des séquences les unes dans les autres.*» Et c'est à l'évidence en collant à de telles exigences que Siaud a réglé sa partition scénique, à la fois austère et cruellement ironique, en puisant dans la gestuelle expressionniste et la désinvolture propres au théâtre-cabaret avec un usage réjouissant d'une panoplie d'accessoires.

Outre la solide distribution qui réunit Maxim Gaudette (Don Juan, entre morgue et frénésie) et six comédiennes se partageant avec une énergie à toute épreuve les rôles des quelque 35 femmes de la fable, la scénographie de Romain Fabre mérite tous les éloges tant son dispositif, fait de plusieurs plans organiquement liés, permet des changements rapides et des jeux de scène inventifs. Du reste, toute la production est d'une qualité supérieure, des projections vidéo (David Ricard) à la conception sonore (Julien Éclancher), sans oublier les éclairages en clair-obscur (Nicolas Descoteaux). Véritable leçon de mise en scène, le spectacle a cependant le défaut de ses qualités : la quête désenchantée de ce Don Juan tourne, hélas, au brillant exercice de style sans parvenir, dans ce monde devenu dysfonctionnel, à en faire ressentir les profondes souffrances...

À la recherche d'une femme à la fenêtre

Alice Ronfard se fait plutôt rare dans les programmations théâtrales au Québec par les temps qui courent :

la metteuse en scène a pourtant une feuille de route enviable et on s'explique mal qu'elle soit si peu sollicitée par les directeurs, pour ne pas dire les directrices, de nos théâtres. J'avais pour ma part raté la création, sous sa direction, du dernier texte de Sébastien Harrisson, *La cantate intérieure*, dans la production des Deux Mondes au Théâtre de Quat'Sous en 2015, mais j'ai pu me rattraper avec sa reprise au Théâtre Les Écuries en mars dernier.

Un jour, apprend-on au fil de la fiction, l'employé d'un service de messagerie, pris dans un embouteillage, aperçoit au loin une silhouette féminine à la fenêtre d'un immeuble : vraiment troublé, il décide de se rendre à cet endroit sur-le-champ. Il constate finalement qu'il s'agit d'une maison de chambres désaffectée. L'une des pièces contient un fauteuil et un casque d'écoute, dont il s'empare pour entendre aussitôt une voix féminine s'adresser à lui. C'est à ce moment que débute le spectacle, et les spectateurs entendent maintenant en voix hors-champ les propos d'une femme qui relate une histoire mystérieuse



Dorothée Berryman et Marie Bernier dans
La cantate intérieure
Photo : Marlène Gélinau Payette



Dominique Quesnel et Jérôme Minière dans
Avant-garde
Photo : Caroline Laberge

à partir du nom Claire Bonaparte, qu'elle s'est inventée un été où elle a habité la même chambre, en y fuyant le mot «enfant».

S'amorce ainsi un voyage intérieur pour cet homme qui, nous l'apprendrons, va écouter la voix énigmatique à toutes les semaines depuis qu'a débuté dans l'immeuble une installation *in situ* intitulée *La cantate intérieure*, comme le remarque Zoé, sa responsable, qui fait irruption dans la chambre. Au fil de leurs échanges, l'homme (Roger La Rue) et la jeune artiste (Marie Bernier) font plus ample connaissance et découvrent que Claire Bonaparte (vibrante Dorothée Berryman), dont Zoé prétend avoir inventé les propos à partir d'une simple inscription dans le registre de location, aurait au contraire réellement existé. Simple coïncidence ou prescience d'une artiste capable de restituer le passé à partir de l'aura d'un lieu? Le témoignage de la voix va finalement faire pencher la balance du côté d'une confession étonnante, car il existe, prétend-on, une zone sensible où le récepteur d'une œuvre est dépositaire d'une responsabilité égale à celle de son émetteur – une réflexion qui n'a de cesse de se greffer à la relation plus prosaïque entre les deux interlocuteurs sur leur interprétation respective des faits.

Un plateau tournant va périodiquement faire pivoter cette chambre en une sorte d'invitation à fouiller un lieu de mémoire qui a pour destinataire l'enfant abandonné par Claire Bonaparte, lequel est devenu cet homme rivé à des écouteurs, ici et maintenant. Alice Ronfard a abordé cette fable ésotérique en déployant un vocabulaire plastique (fragments vidéo très expressifs d'Éric Gagnon) et sonore (musique envoûtante de Michel Smith) qui contraste avec le minimalisme du dialogue et qui confère au souffle intimiste de la voix d'outre-tombe sa puissance évocatrice. Et, en un dernier tour d'écrou, c'est la déclaration inattendue de l'homme en voix hors-champ qui va clore ce jeu des «*variations imaginatives*»

(l'expression est de Paul Ricœur) auxquelles le récit soumet l'identité de l'une et de l'autre voix, de part en part.

Le récit doux-amer d'une femme en retrait

Il faut savoir gré à Denis Marleau d'être un inlassable découvreur de textes importants mais aujourd'hui méconnus. C'est le cas d'*Avant-garde*, de Marieluise Fleisser (1901-1974), un récit paru en Allemagne en 1962 et traduit tardivement en français en 1981. Dans cette autobiographie en quelque sorte masquée – à moins d'y voir l'émergence de l'autofiction comme genre à part entière –, Fleisser raconte la jeunesse dans les années 1920 d'une certaine Cilly Ostermeier, entre Ingolstadt, sa ville natale, et Berlin. La jeune provinciale qui fait la connaissance de Bertolt Brecht (jamais nommé) alors qu'il est dans la mi-vingtaine et déjà célébré dans la capitale allemande va devenir l'une de ses maîtresses à une époque particulièrement mouvementée de la République de Weimar. À 40 ans de distance, Fleisser cherche moins à blâmer le «génie» qui ne l'a que trop manipulée, qu'à faire la part du feu entre ses élans de jeune amoureuse vers celui qui stimule vraiment son talent en l'amenant à poursuivre son œuvre de dramaturge et, en particulier, à écrire *Pionniers à Ingolstadt*, qui allait être mise en scène par son mentor et amant en 1929, en provoquant tout un scandale.

Fleisser introduit un autre personnage qui séduit aussi sa Cilly à la suite de son retour en catastrophe dans sa ville de province après les «Années folles» passées à Berlin; personnage qui s'avère tout aussi imbu de lui-même, cette fois non pas en tant qu'artiste mais comme athlète accompli et maître-nageur qui s'attend à ce qu'une femme lui obéisse au doigt et à l'œil... C'est à travers cette confrontation des deux spécimens masculins à première vue si dissemblables que, si je puis dire, Fleisser fait son lit narratif en posant sur son passé un regard lucide et doux-amer, ironique et nullement revanchard.

En tablant sur un dispositif très dépouillé (Stéphanie Jasmin) – deux «chambres» séparées par une simple passerelle et dont chacune des façades aux parois translucides accueille des images au ralenti tirées d'archives d'époque –, Marleau aborde ce matériau avec une grande délicatesse : il s'en remet essentiellement à la chaude et fine présence d'une interprète hors du commun, Dominique Quesnel, à laquelle il associe en contrepoint Jérôme Minière, qui, à l'occasion de quelques intermèdes, interprète des chansons de Brecht-Weill dont la tonalité mélancolique sert bien le propos.

Marieluise Fleisser réussit de la sorte à inventer une figure qui porte en elle sa propre altérité : se montrer fidèle à soi-même et être capable en même temps de préserver un écart pour déjouer les pièges du narcissisme. Il y a là une leçon à la fois existentielle et artistique qui a sans aucun doute le potentiel pour inspirer les créateurs actuels. ■

* *L'AVARE*. Texte de Molière, mise en scène de Claude Poissant, scénographie de Simon Guibault, éclairages d'Alexandre Pilon-Guay, costumes de Linda Brunelle, musique de Laurier Rajotte. Avec Simon Beaulé-Bulman, Jean-François Casabonne, Samuel Côté, Sylvie Drapeau, Laetitia Isambert, Jean-Philippe Perras, Bruno Piccolo, François Ruel-Côté, Gabriel Szabo et Cynthia Wu-Maheux. Une production du Théâtre Denise-Pelletier. Présentée au Théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, du 15 mars au 8 avril 2017.

* *DON JUAN REVIENT DE LA GUERRE*. Texte d'Ödön von Horváth (traduit de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd), mise en scène de Florent Slaud, scénographie et costumes de Romain Fabre, éclairages de Nicolas Descoteaux, conception sonore de Julien Éclancher, vidéo de David Ricard. Avec Evelyne de la Chenelière, Kim Despatis, Maxim Gaudette, Marie-France Lambert, Danielle Proulx, Evelyne Rompré et Mylène St-Sauveur. Une production du Groupe de la Veillée. Présentée au Théâtre Prospero, à Montréal, du 28 février au 25 mars 2017.

* *LA CANTATE INTÉRIEURE*. Texte de Sébastien Harrison, mise en scène d'Alice Ronfard, scénographie de Gabriel Tsampalieros, vidéo d'Éric Gagnon, costumes de Sarah Lachance, musique de Michel Smith. Avec Dorothée Berryman, Marie Bernier et Roger La Rue. Une production de la compagnie Les Deux Mondes. Présentée au Théâtre Aux Écuries, à Montréal, du 14 au 18 mars 2017.

* *AVANT-GARDE*. Texte de Marieluise Fleisser (traduit de l'allemand par Henri Plard), adaptation et mise en scène de Denis Marleau, collaboration artistique, scénographie et vidéo de Stéphanie Jasmin, éclairages de Lee Anholt, costumes, maquillages et coiffures d'Angelo Barsetti, musique de Kurt Weill. Avec Dominique Quesnel et Jérôme Minière. Une coproduction d'Espace GO et d'Ubu compagnie de création. Présentée à l'Espace GO, à Montréal, du 21 mars au 15 avril 2017.

Re- prises

Par Sylvain Lavoie

MACBETH *

*Traduction de Michel Garneau,
conception, adaptation et mise
en scène d'Angela Konrad*

AUDITIONS OU ME, MYSELF AND I *

*Adaptation, conception
et mise en scène d'Angela Konrad*

«Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu», écrit Deleuze dans «Un manifeste de moins», petit texte qui, dans l'ouvrage *Superpositions* (1979), accompagne l'adaptation de *Richard III* par l'artiste italien Carmelo Bene. Le premier, qui a très peu parlé de théâtre, reconnaît, dans le travail du second, une «fonction critique» puisqu'il ampute des éléments aux pièces shakespeariennes, et que, dans la version que propose Bene de la vie et de la mort du monstre historique, «ce qui est soustrait, c'est tout le système royal et princier», éléments de pouvoir dont la disparition change «aussi la forme du théâtre, qui cesse d'être "représentation", en même temps que l'acteur cesse d'être acteur. Il donne libre cours à une autre matière et à une autre forme théâtrales, qui n'auraient pas été possibles sans cette soustraction».

J'ai découvert ces inspirantes pages grâce à Angela Konrad, qui les mentionnait lors de la conférence-débat *L'imaginaire théâtral québécois*, organisée par le Conseil québécois du théâtre en décembre dernier.

De cet événement, on pourrait dire beaucoup afin de mieux mettre en lumière ce qui (ne) se passe (pas) au sein de notre beau milieu théâtral, et à ce titre, l'absence de plusieurs joueurs se sera sans doute voulue aussi évocatrice que les riches paroles qui ont été prononcées cette journée-là au Prospero. Or, le milieu auquel j'aimerais m'intéresser ici, c'est surtout celui de l'œuvre de Konrad, et c'est pourquoi je rapprocherai deux de ses adaptations, qui ont fait récemment l'objet d'une reprise : *Macbeth* et *Auditions ou Me, myself and I*. Avec la pertinente création en français du *Royaume des animaux* de Roland Schimmelpfennig – dont j'ai commenté l'assez bête réception sur *Spirale Web* –, cela fait trois mises en scène de Konrad qui ont été offertes au public montréalais en quelques mois, fréquence réjouissante étant donné les nombreuses qualités de ces spectacles. Enfin, c'est dans l'ordre inversé de leur naissance que j'y ai assisté, lecture régressive opérant dans le même sens que le travail de Konrad sur Shakespeare, qui n'est pas étranger à celui de Bene.

Mais, au départ, il y avait eu *Variations pour une déchéance annoncée*, adap-

tation de *La cerisaie* de Tchekhov présentée à l'Usine C en 2013 puis reprise au Festival TransAmériques deux ans plus tard, que Gilbert David a commentée brièvement en ces pages (n° 248). Entre ce premier opus qui a attiré l'attention sur Konrad, et le non moins médiatisé *Royaume des animaux* (2016), on retrouve l'œuvre du barde dont le milieu raffole ces temps-ci.

Les revenances de la tyrannie et de la folie

Dans un précédent numéro de *Spirale* (n° 256), François Jardon-Gomez parlait d'une «étrange coïncidence qui a programmé, à quelques semaines d'intervalle, deux adaptations et réécritures de Shakespeare [à] l'automne [2015]» : soit la création du *Macbeth* de Konrad et des *Five Kings* d'Olivier Kemeid et Frédéric Dubois. Au moment où le premier spectacle était repris, The Other Theatre remettait à l'affiche la même pièce, dans la version créole de Rodney Saint-Éloi mise en scène par Stacey Christodoulou, au Studio du Centre Segal – production dont la création en 2010 autant que la reprise en novembre 2016 ont été violemment

ignorées par la critique, et à laquelle on devra bien un jour s'attarder.

De la même manière, le *Richard III* de Brigitte Haentjens et *Auditions ou Me, myself and I* de Konrad, créés tous les deux à l'hiver 2015 (respectivement au TNM et au Quat'Sous), n'ont pas été véritablement confrontés. Non seulement faudra-t-il bientôt se mettre à effectuer des rapprochements entre le travail des deux metteuses en scène – notamment en ce qui a trait aux auteurs qu'elles affectionnent particulièrement (Shakespeare, Brecht, Müller) –, mais, plus immédiatement, il faudra interroger la «coïncidence» qui aura voulu que ces deux artistes majeures de notre écologie théâtrale se soient penchées simultanément sur le même classique, bien que leur rendu ait été absolument différent.

En d'autres mots, il est assurément ici question de revenance, thème shakespearien s'il en est un, dans cette double tendance du milieu théâtral : d'une part – et c'est généralement heureux – on présente à nouveau, depuis quelques années déjà, des productions dont on veut peut-être, qui sait, assurer la prospérité symbolique en répondant, de façon un peu décalée, aux demandes d'un fort achalandage – ce qui, du reste, ne concerne pas seulement l'œuvre du barde ; d'autre part, on réserve à celui-ci une attention soutenue, voire insistante, qui a sans doute à voir avec les traits de ses personnages centraux – au premier titre la folie et la tyrannie – faisant des Richard, Hamlet et Macbeth les échos à peine difformes de quelques monstres qui exercent actuellement le pouvoir aux quatre coins du globe.

Dans *Auditions ou Me, myself and I*, la metteuse en scène reprend la constitution d'un être que «l'amour [...] a renié dès le ventre de [s]a mère», superposant en les malmenant les pactes familiaux et communautaires dès lors qu'elle est l'accoucheuse scénique d'un projet qui ne se conçoit que dans son échec perpétuel. Parallèlement, la reprise, quelque 30 ans plus tard, de la *tradaptation* garneausienne de *Macbeth* vient dire la tyrannie d'un projet politique qui n'a de cesse de hanter la nation jusque dans sa représentation.

Le manteau de Dominique Quesnel

J'ai lu à quelques endroits que Konrad *dépoussière* Shakespeare. Pour ce faire, il aurait fallu que ce dernier ait été mis de côté ; or, c'est plutôt l'image qu'on s'en fait qui est figée. En ce sens,





Dominique Quesnel dans
Auditions ou Me, Myself and I
Photo : Le Quat'sous

la créatrice plonge directement au cœur des pièces, qu'elle fait siennes pour nous les faire recevoir autrement.

Je dois donner raison à la spectatrice qui, prenant place dans la petite salle de l'Usine C pour assister à *Macbeth*, a lancé : «Ça ressemble au *Royaume des animaux*!» Cela a sans doute à voir avec une partie de la distribution, Alain Fournier, Gaétan Nadeau et Olivier Turcotte, lesquels se transforment admirablement en sorcières aussi grotesques que les animaux composant le royaume pourri de Schimmelpfennig. Vêtues d'un kilt et d'une veste en poil, les trois «*sœurs des vents fous*» ont longuement accueilli l'auditoire avec des cris perçants sur fond de musique *trash* avant de passer à la langue aussi poétique qu'étrang(èr)e de Michel Garneau. Ainsi le dessein de «*fai[re] peur au monde*» se trouvait-il transposé dans ces créatures aux allures d'anarchistes un peu bestiaux, troublant l'ordre des genres autant que l'attitude timorée qui accompagne plusieurs productions shakespeariennes – on oublie peut-être trop souvent que le dramaturge anglais est un auteur baroque, et le respect avec lequel on le traite d'emblée finit vite par (paradoxalement) travestir son esprit.

Au sujet de ce puissant spectacle, je renverrai les lecteurs à l'article de Jardon-Gomez auquel j'adhère complètement, et ce, jusque dans ses réserves. S'il est vrai que «*Macbeth manque de tonus*», n'est-ce pas cependant en partie à cause des renversements de rôles – et donc de genre – qu'opère Konrad autant dans *Macbeth* que dans *Auditions*? On se souviendra que, dans la pièce originale, Macbeth aspire peut-être moins au pouvoir qu'à vaincre ses propres peurs, ce qui fait que les meurtres devant se succéder constituent davantage des moyens que des fins. Mais le drame du protagoniste est d'une autre nature, laquelle n'a pas manqué d'être relevée par des spécialistes de l'œuvre de Shakespeare : c'est le drame d'un être qui, pour devenir homme, n'a

d'autres choix que de faire couler le sang, à défaut de pouvoir transmettre le sien. L'adaptation de Konrad ne manque pas d'appuyer la chose : à l'infertilité du sujet mâle, Lady Macbeth préférera un chien (nommé Rex pour la cause) qu'on finira par assassiner à cause de ses aboiements incessants.

Je ne crois pas avoir besoin de rappeler que Lady Macbeth est un personnage plus diabolique que son partenaire. Sur scène, cela se traduit par la performance d'une comédienne qui brille au point de tout éclipser sur son passage. Nul doute que Dominique Quesnel possède un talent fou, et je dois avouer, pour ma part, que j'admire de prime abord sa voix, comme toujours un peu chuchotée, une voix qui prend l'air d'une fragilité vite transformée en des éclats puissants qui, depuis les spectacles de Konrad, se sont rarement vus égalés. De même, dans *Auditions ou Me, myself and I*, l'actrice incarnait une metteuse en scène aussi troublée que despotique, se frottant à de multiples écueils qui l'empêchent de réaliser son projet de présenter *Richard III* – à peu près les mêmes que ceux auxquels Konrad s'est butée, victime de l'ère anti-artistique qui est la nôtre. Là encore, Quesnel était excellente – beaucoup plus convaincante, en tout cas, que ces comédiens qui jouent les comédiens, figures interchangeable jusque dans leurs prénoms presque indiscernables, tels les nombreux rois Henry et Richard qui ont été à la tête de l'Europe.

Auditions est un spectacle de femmes où même Philippe Cousineau, incarnant au départ un acteur de catégorie A au comportement terriblement stéréotypé, deviendra Dominique Quesnel, venue auditionner pour le rôle central du spectacle. Cette intéressante mise en abyme, qui a lieu dans la salle de répétition du Quat'Sous devant un nombre restreint de spectateurs, vient doublement éclairer le travail de Konrad, qui se met en scène à travers sa comédienne fétiche, partageant ainsi présence et talent.

Enfin, laissez-moi suggérer que les différentes pièces de l'œuvre se voient réunies par ce fil conducteur qu'est le manteau : cet assemblage de peaux qui recouvre le corps de Quesnel déjà dans *Variations pour une déchéance annoncée*, et que porte Philippe Cousineau en guise de rappel dans *Auditions*. Dans *Macbeth*, le même matériau peine à habiller les corps poilus des trois sorcières, bêtes étranges qui finiront, dans *Animaux* – à force d'être dépouillées de leur essence vitale prenant de plus en plus la forme de vulgaires lambeaux –, en objets désincarnés pourtant affublés de plusieurs couches de sens, surtout si on superpose un tant soit peu ces quatre spectacles de Konrad.

Variations pour une minorité menacée

Il faut bien ici citer Jan Kott : «*Dans Macbeth, le même Grand mécanisme qui apparaissait déjà dans Richard III continue à jouer*», écrit-il dans *Shakespeare notre contemporain*. Cela apparaît certes dans l'œuvre de Konrad ; or, puisque c'est à rebours que j'ai découvert ses deux adaptations de ces pièces citées par Kott, les innombrables variations qui ponctuent son travail me sont d'autant plus apparues comme des manifestations de «*l'intempestif*» que prônait Deleuze. Cette lecture critique du Pouvoir – en mettant à mal l'Histoire pendant que continue de se constituer sous nos yeux, à grands coups de métamorphoses, le travail d'une de nos plus douées créatrices – réaffirme la place de celle-ci au sein d'un milieu souvent trop en quête d'une majorité. ■

* *MACBETH*. Traduction de Michel Garneau, conception, adaptation et mise en scène d'Angela Konrad, dramaturgie et assistantat à la mise en scène de William Durbau, éclairages de Cédric Delorme-Bouchard, scénographie de Laurence Boutin-Laperrière, son de Simon Gauthier, costumes de Marie-Audrey Jacques, vidéo de Kenny Lefebvre. Avec Philippe Cousineau, Alain Fournier, Gaétan Nadeau, Dominique Quesnel et Olivier Turcotte. Une production de La Fabrik et Angela Konrad. Présentée en reprise à l'Usine C, à Montréal, du 29 novembre au 17 décembre 2016.

* *AUDITIONS OU ME, MYSELF AND I*. Adaptation, conception et mise en scène d'Angela Konrad, assistée par William Durbau. Avec Stéphanie Cardé, Philippe Cousineau, Marie-Laurence Moreau, Dominique Quesnel et Lise Roy. Une production de La Fabrik en codiffusion avec le Théâtre de Quat'Sous. Présentée en reprise au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, du 9 au 24 janvier 2017.

SOULÈVEMENTS

Commissaire : Georges Didi-Huberman



AUTOMNE 2018

La Galerie de l'UQAM et la Cinémathèque québécoise s'associent pour la présentation à Montréal de l'exposition *Soulèvements*, une interrogation sur la représentation des peuples, au double sens esthétique et politique.

Image : Tsubasa Kato, *Break it Before it's Broken*, 2015, vidéo, couleur, son, 4 min 49 s © Tsubasa Kato / caméraman : Taro Aoiishi

LA
GALERIE

UQAM
galerie.uqam.ca

cinéma
thèque
qc

cinematheque.qc.ca

Exposition organisée par le Jeu de Paume, Paris, en collaboration avec la Galerie de l'UQAM et la Cinémathèque québécoise pour la présentation à Montréal, et avec la participation du Museu Nacional de Catalunya, Barcelone, MUNTREF - Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, SESC São Paulo, MUAC - Museo Universitario Arte Contemporáneo - UNAM, Mexico

JEU
DE
PAUME

Ce projet est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par l'initiative Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cette initiative de 35 M\$, le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans l'ensemble du Canada.

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts
Nouveau
chapitre
2017 et au-delà

André Major
Laure Morali
Benjamin Hoffmann
André Carpentier
Jean Désy
Vincent Brault
Michaël La Chance
Patrice Desbiens
Jonathan Lamy

Laurent Cauchon
Jean-François Bernier
Dario Larouche
Amelia Litcheva
Ivan Borislavov
Ivan Dimitrov
Miglèna Nikolitchina
Sherry Simon
Raymond Gervais

Portfolio : Raymond Gervais



En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 14 \$

www.lesecrits.ca

150

mœbius



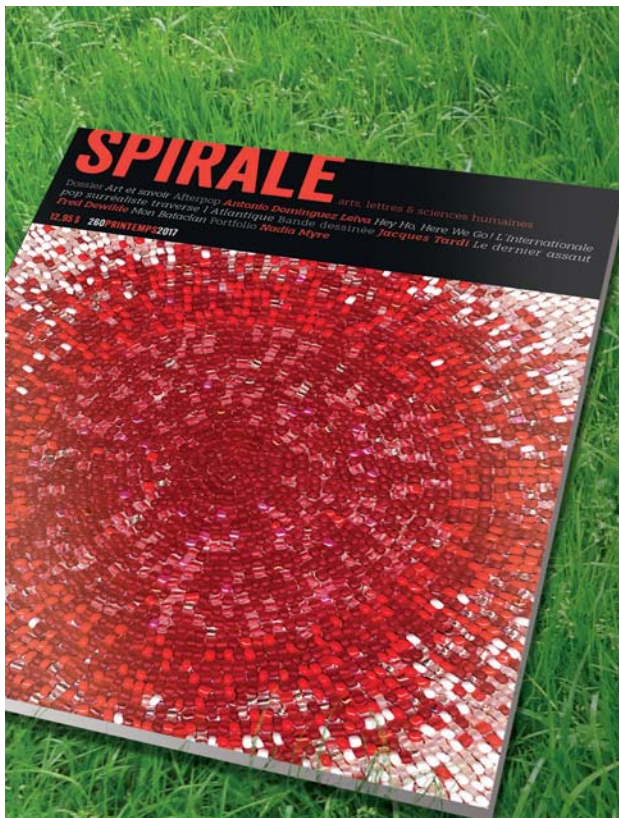
abonnement

taxes et frais postaux inclus
quatre numéros par année

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

13,95 \$ par numéro

revuemoebius.com



Spirale donne à penser sur papier et sur le web!

POUR 1 AN / 4 Numéros :

- Individu : 40 \$
- Étudiant : 30 \$
- Institution : 50 \$
- Abonnement de soutien : 80\$ ou plus*

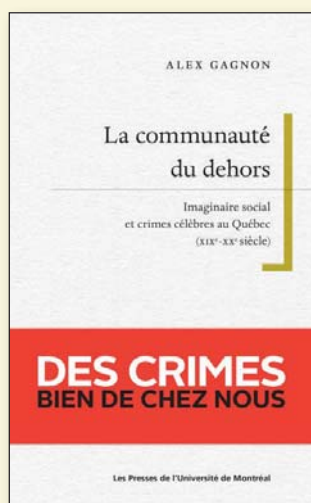
PAR NOTRE SITE INTERNET
PAR TÉLÉPHONE :
514 903-2885
PAR COURRIEL :
info@magazine-spirale.com

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

* Les tarifs n'incluent pas les taxes

magazine-spirale.com

SPIRALE
ARTS LETTRES SCIENCES HUMAINES



ALEX GAGNON

Lauréat

Prix Gabrielle-Roy

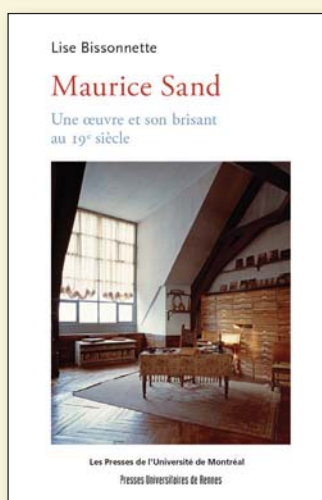
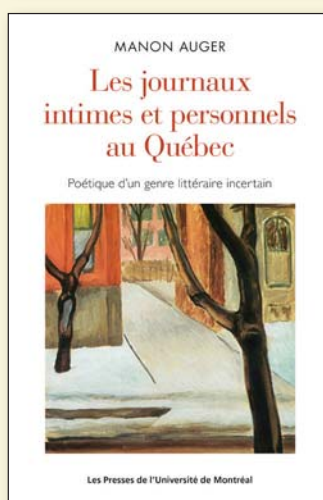
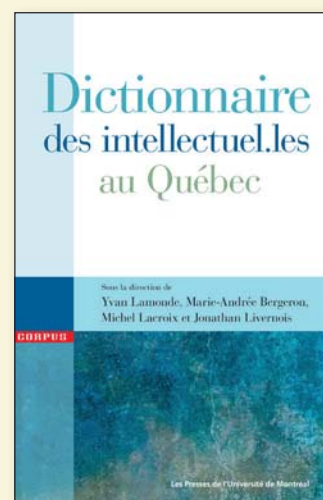
Prix du meilleur livre de l'APFUCC

Prix de l'ACÉF-XIX

Fonds Société et culture,
concours Étudiants-chercheurs
étoiles des Fonds de recherche
du Québec



Prix du Canada
en sciences
humaines et
sociales 2017



PUM

Les Presses de l'Université de Montréal

