

253

ÉTÉ
2015

Spirale

arts lettres sciences humaines

DOSSIER

Insurrections



PORTFOLIO
Julie Bélisle présente
Mathieu Latulippe

FORMES DE VIE/POLITIQUE DU PRÉSENT
Érik Bordeleau
Omnia sunt communia

Baril-Guérard
Castel
Choinière
Crimp
Derrida
di-Huberman
Ellenwood
Guerrette
Hamelin
Marder
Parisis
Poissant
Quignard
Rolin
Tremblay
Turkle

Spirale

www.magazine-spirale.com

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Julie Bélisle

COMITÉ DE RÉDACTION

Julie Bélisle
Sébastien Dulude
Gilles Dupuis
Claire Legendre
Alexis Lussier
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Sylvano Santini

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Érik Bordeleau et Marie-Paule Grimaldi

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry (présidente)
Pascal Genêt
Daria Mailfait
Jean-Benjamin Milot
Rina Olivieri
Sylvano Santini

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Étienne Beaulieu, Nicolas Lévesque
et Patrick Poirier

CORRECTION

Anne-Marie David

CONCEPTION ARTISTIQUE, GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrafe inc.

COORDONNÉES

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DISTRIBUTION

Gallimard ltée
3700 A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Tél. : 514 499-0072 Fax : 514 499-0851
Courriel : info@gallimard.qc.ca

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.magazine-spirale.com

PAR TÉLÉPHONE :
514 903-2885

PAR COURRIEL :
info@magazine-spirale.com

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

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (É.-U.) : 60,00 \$
- Étranger (autre-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales
du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-10-5

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

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

NOS COLLABORATEURS (N^O 253)

Hugo Beauchemin-Lachapelle [Département de littérature et de français, Cégep Édouard-Montpetit], Julie Bélisle [École multidisciplinaire de l'image, Université du Québec en Outaouais], Érik Bordeleau [SensLab, Université Concordia], Nicholas Cotton Lizotte [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Lucile Crémier [Sémiologie, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal], Gilbert David [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Fanie Demeule [Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal], Sébastien Dulude [Département de design, Université du Québec à Montréal], Gilles Dupuis [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Marie-Paule Grimaldi [Poète, performeuse, artiste communautaire et médiatrice intellectuelle et culturelle], Martin Hervé [Chercheur indépendant], Gilles Lapointe [Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal], Mathieu Latulippe [Artiste visuel], Claire Legendre [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Alexis Lussier [Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal], Guylaine Massoutre [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal], Samuel Mercier [Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal], Ginette Michaud [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Alice Michaud-Lapointe [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Marcel Olscamp [Département de français, Université d'Ottawa], Jérémie Perrault [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Danny Plourde [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Pierre Popovic [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Sylvano Santini [Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal]

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

Le magazine culturel **SPIRALE** ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresses postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. **SPIRALE** n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

érudit
www.erudit.org

PORTFOLIO

19 MATHIEU LATULIPPE
[par Julie Bélisle]

Mathieu Latulippe vit et travaille à Montréal. Sa pratique multidisciplinaire explore, avec humour et fantaisie, certaines sources mythologiques et perceptions culturelles qui sont aux fondements de notre identité moderne. Les recherches actuelles de l'artiste portent sur les rapports entre l'esthétique, la médecine, la nature et le paysage. Son travail a été diffusé au Canada et à l'étranger, notamment au Festival International du film sur l'art, à La Manif d'Art 4, au Centre Clark, à la Fonderie Darling, à Optica, à la Galerie Division (Montréal et Toronto), à Netwerk en Belgique et à la *Triennale 2011* du Musée d'art contemporain de Montréal. Il a également fait des résidences à *Among Other Things* en Turquie, à art3 à Valence et, dernièrement, au studio du CALQ à Bâle. Il est lauréat du prix du meilleur livre francophone d'Expozine 2015 et du Prix Victor-Martyn-Lynch-Stanton 2015 pour les arts visuels. L'artiste est représenté par la Galerie Division et membre du Centre Clark.



Antidote, 2010
matériaux mixtes, 55 x 65 x 30 cm
photo : Guy L'Heureux



ÉDITORIAL

- 5 Lecture optique
[par Sylvano Santini]

FORMES DE VIE/POLITIQUE DU PRÉSENT

- 6 Omnia sunt communia
[par Érik Bordeleau]
- 8 *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*
de Sherry Turkle
[par Pierre Popovic]

ARTS VISUELS

- 11 Aneta Grzeszykowska
[par Fanie Demeule]
- 14 *Égrégore. Une histoire du mouvement automatiste de Montréal*
de Ray Ellenwood
[par Gilles Lapointe]

ESSAI

- 16 *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*
de Georges Didi-Huberman
[par Ginette Michaud]
- 51 *Fabrications*
de Louis Hamelin
[par Danny Plourde]
- 53 *Mourir de penser*
de Pascal Quignard
[par Martin Hervé]

PHILOSOPHIE

- 55 *Plant-thinking: A Philosophy of Vegetal Life*
de Michael Marder
[par Lucile Crémier]
- 57 *Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*
de Jacques Derrida
[par Guylaine Massoutre]

PSYCHANALYSE

- 59 *Pervers. Analyse d'un concept suivi de Sade à Rome*
de Pierre-Henri Castel
[par Nicholas Cotton Lizotte]

POÉSIE

- 61 *Mes ancêtres reviendront de la guerre*
de François Guerrette
[par Hugo Beauchemin-Lachapelle]

ROMAN

- 63 *Sports et divertissements*
de Jean-Philippe Baril Guérard
[par Jérémie Perreault]
- 65 *Les inoubliables*
de Jean-Marc Parisis
- Le météorologue*
d'Olivier Rolin
[par Marcel Olscamp]

THÉÂTRE

- 68 *Dans la république du bonheur*
Texte de Martin Crimp,
mise en scène de Christian Lapointe

Grande Écoute

Texte de Larry Tremblay,
mise en scène de Claude Poissant

Ennemi public

Texte et mise en scène d'Olivier Choinière
[par Gilbert David]

PAROLES SAUVAGES

- 71 Les monstres lumineux
[par Marie-Paule Grimaldi]

DOSSIER

INSURRECTIONS :

- 31 Présentation: Insurrections
[par le comité de rédaction]
- 32 Entrevue avec Érik Bordeleau
[par Samuel Mercier]
- 34 *Drama Queens*
de Vickie Gendreau
- La vie littéraire*
de Mathieu Arsenault
[par Gilles Dupuis]
- 36 *Indignez-vous*
de Stéphane Hessel
- Indignados et Indignados/Indignez-vous/Empört Euch !/Stéphane Hessel*
de Tony Gatlif
- Quelle terreur en nous ne veut pas finir ?*
de Frédéric Boyer
[par Alice Michaud-Lapointe]
- 39 *Poésie, Art de l'insurrection*
de Lawrence Ferlinghetti
- L'utilité de l'inutile. Manifeste*
de Nuccio Ordine
- Poissons volants*
de François Rioux
[par Sébastien Dulude]
- 42 *Un Ennemi du Peuple*
Texte de Henrik Ibsen, mise en scène de Thomas Ostermeier
- Les Amants réguliers*
de Philippe Garrel
[par Claire Legendre]
- 45 *L'insurrection des vies minuscules*
de Guillaume le Blanc
- Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*
de Maurizio Lazzarato
- Deleuze, les mouvements aberrants*
de David Lapoujade
[par Sylvano Santini]
- 48 *Lutte des rêves et interprétation des classes*
de Max Dorra
[par Alexis Lussier]

Lecture optique

Les expériences sur les images de l'artiste écossais Douglas Gordon fonctionnent, en apparence, par saturation : elles épuisent ce qu'elles donnent à voir pour en atteindre, croit-on, la substance, comme dans le ralentissement extrême d'un film qui fait voir un à un tous les photogrammes (*24 Hour Psycho*, 1993), ou encore dans l'observation-surveillance des moindres gestes d'une vedette du foot (*Zidane, un portrait du xxe siècle*, 2006, co-réalisé avec Philippe Parreno) ou d'un chef d'orchestre (*Feature Film*, 1999). En exigeant ainsi des images une visibilité extrême, l'artiste ne cherche néanmoins pas à révéler leur vérité mais à nous placer devant celle de notre perception. Or, celle-ci se résume à peu près à cette simple équation : notre capacité imaginative augmente proportionnellement à la quantité d'informations que l'on perçoit.

L'expérience à laquelle nous convie l'artiste semble paradoxale, car plus on sature les données d'une image – soit en la ralentissant soit en démultipliant les effets de focalisation –, plus les objets qu'elle donne à voir et qui apparaissent nettement définis à la vision ordinaire deviennent flous. Les installations de Gordon rappellent ainsi un lointain compatriote, l'empiriste David Hume, dont la vision atomiste du monde (vision en gros plan) nous fait imaginer des univers étranges qui se rapprochent, avant la lettre, « de la science-fiction », comme l'a suggéré Deleuze.

Si les installations vidéographiques de Gordon peuvent être considérées, au même titre par exemple que les images photographiques de Cindy Sherman, tenantes de l'esthétique postmoderne, je crois qu'on ne devrait pas en oublier pour autant l'expérience optique qui travaille aujourd'hui notre manière d'imaginer nos lectures et nos rapports à la culture. Bien que les œuvres de Gordon évoquent inmanquablement les images cinématographiques qui nourrissent la mémoire culturelle contemporaine, je crois qu'elles éveillent plus encore les effets optiques que nous opérons, sans nous en rendre compte bien souvent, sur des textes pour y révéler des zones qui réfractent les lignes nettes de la sensibilité moyenne et du savoir commun. En lisant une œuvre (texte ou autre objet culturel) comme si elle était une image, nous lui faisons subir le même traitement que l'artiste écossais lui réserve, en y faisant surgir des figures indéfinies par des opérations visuelles.

Il y a déjà longtemps que nous ne cherchons plus à lire une œuvre conformément aux principes du sens commun, c'est-à-dire en voulant lui donner, en toute bonne foi, une signification nette, claire et précise. Ce serait se méprendre toutefois que de ne pas reconnaître que nous cédon, plus souvent qu'on ne le croit, aux

tentations de légaliser ainsi nos interprétations en accumulant les données biographiques, en fouillant les bases de données ou encore en recourant aux résultats du cognitivisme. Ce sont là, en somme, des formes de lecture qui ramènent la liberté intellectuelle à la sagesse moderniste après l'épisode de la déconstruction et des *cultural studies* (voir Slavoj Žižek, *Vous avez dit totalitarisme*?). C'est pourquoi il faut considérer la *lecture optique* des textes et de la culture non pas comme un ultime relent de la condition postmoderne mais plus stratégiquement comme une opposition à la tentation bien réelle de légaliser nos lectures.

On a fait paraître récemment en français, sous le titre attrayant *La guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis*, deux conférences de Giorgio Agamben qu'il a données à Princeton en 2001. Outre le propos qui convient aux enquêtes du philosophe sur les régions mitoyennes de la vie nue et de la *polis*, ces conférences révèlent son attention à la vision comme instrument de lecture. Si la seconde traite explicitement de la convergence entre optique et interprétation, en détaillant le frontispice de la première édition du *Léviathan* de Hobbes et en invitant les lecteurs à voir les conflits mondiaux par la lorgnette de la théologie, la première conférence, elle, opère implicitement un zoom avant sur un article de Nicole Loraux qui traite de la *stasis* (la guerre civile) comme d'un conflit familial. Agamben détaille en gros plan quelques passages de cet article pour faire apparaître une zone d'indiscernabilité entre vie domestique (*oikos*) et vie publique (*polis*) que l'auteure n'aurait pas perçue. En outre, en ralentissant à l'extrême le propos de Loraux, Agamben brise la ligne parfaite qui sépare les deux domaines lorsqu'ils sont perçus à la vitesse commune de lecture. Et il s'agit bien là d'un phénomène optique, bien qu'il s'opère sur un texte. Ainsi, comme sur le frontispice du *Léviathan* dont il semble vouloir épuiser les données visuelles en relevant, en très gros plan, deux personnages portant le masque à bec de corbin et, à l'aide de la vision radiographique de Reinhardt Brandt, la partie cachée du bas du corps du souverain, Agamben sature les thèses de Loraux en générant, sur quelques détails de l'article, un *flou* qui en diminue la netteté. C'est une manière de relancer ce qu'il appelle, par ailleurs, « leur potentiel de développement ». Si le philosophe ne prétend pas, dans ses conférences, faire une théorie politique de la guerre civile mais en poser les prémisses, il nous offre en revanche une leçon d'« *iconographie philosophique* » qui figure textuellement une parcelle du monde qui échappe à la vision tranchante de la légalité.

Sylvano Santini

NOUVELLES

FINALISTE DU PRIX SPIRALE ÉVA-LE-GRAND 2015

Le magazine *Spirale* est heureux de dévoiler les finalistes du prix *Spirale* Éva-le-Grand 2015. Il s'agit de Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Le Quartanier, Série « QR », Étienne Beaulieu, *L'âme littéraire*, Nota Bene, coll. « La ligne du risque » et Ying Chen, *La lenteur des montagnes*, Boréal. Le lauréat ou la lauréate, dont le nom sera dévoilé en octobre prochain, recevra une œuvre d'art d'un artiste québécois. Par ce prix, *Spirale* veut reconnaître la contribution d'un ouvrage de réflexion sur des enjeux qui concernent aussi bien la culture actuelle que sa mémoire et qui s'inscrit dans le travail de recension et de critique accompli par le magazine. Il faut noter toutefois que, suite à l'annonce aux finalistes, Mathieu Arsenault a manifesté son désir d'être retiré du concours puisqu'il considère que les prix littéraires ne suscitent aucun dialogue entre les œuvres

et les auteurs, les opposant même les uns aux autres. *Spirale* respecte son choix en retirant son nom et son œuvre du Prix *Spirale* Éva-le-Grand.

ŒUVRES PARUES DES MEMBRES DE L'ÉQUIPE SPIRALE

Daria Mailfait, *Nous verrons brûler nos demeures*, La Tournure et la Passe

ERRATUM

Une erreur s'est produite dans le titre de l'article de notre collaborateur régulier à la rubrique théâtrale Gilbert David publié dans le numéro 252, printemps 2015, de *Spirale*. Il aurait fallu lire « L'espace vital des petites formes » au lieu de « L'espace vital des formes ».

Omnia sunt communia

FORMES DE VIE / POLITIQUE DU PRÉSENT



PAR ÉRIK BORDELEAU

Il y a des formules qui ont le pouvoir de traverser les époques pour nous révéler à la nôtre. Des formules qui semblent directement émaner du *zeitgeist*, de l'esprit du temps ; qui se glissent dans le contemporain pour le prendre en mire, et le rendre irrésistiblement présent. Des formules qui dramatisent l'existence et qui donnent prise, donc, en ce qu'elles appellent au combat. *Omnia sunt communia* est l'une de ces formules-là.

Le 13 juin 2015, deux conseillers municipaux de la ville de Madrid, Pablo Carmona et Guillermo Zapata, sont entrés en fonction en prêtant serment au moyen de cette locution chargée d'accents communalistes, communistes, communistes. Tous deux font partie de Ahora Madrid (« Madrid maintenant »), un parti politique municipal lié à Podemos et issu du mouvement des indignés (ou 15-M comme on l'appelle généralement là-bas) qui a inondé les places d'Espagne en 2011 dans la foulée du printemps arabe. Fort de ses vingt élus, le parti de gauche radicale dirigé par l'ex-juge Manuela Carmena, à peine vieux d'un an, a réussi ce qui paraissait presque impossible au début de la campagne : déloger le Parti populaire (PP), au pouvoir dans la capitale espagnole depuis pas moins de vingt-quatre ans. Pendant ce temps, à Barcelone, la mairie était remportée par une formation sœur, Barcelona en comú (« Barcelone en commun »), dirigée par Ada Colau, 41 ans, militante contre les expulsions de logement et favorable à la désobéissance civile. Les mairesses des deux plus grandes villes d'Espagne misent sur un programme de réduction des inégalités et de protection sociale dans un pays qui ne s'est jamais remis de la crise de 2008 et qui souffre d'un taux de chômage oscillant autour de 23 % (50 % chez les jeunes).

Omnia sunt communia : « tout est commun » ou « tout est à tous ». La formule fait référence à la doctrine de Thomas d'Aquin selon

« La vie n'est donnée en propriété à personne, en usage à tous. »

Lucrèce

laquelle *in necessitate sunt omnia communia*, « dans la nécessité tous les biens sont communs », c'est-à-dire que dans certaines circonstances, tout doit être partagé. Contre ses confrères franciscains et leur tentative de fonder leur vie dans un usage absolument soustrait aux déterminations du droit – une forme de vie se revendiquant d'une « très haute pauvreté » –, Thomas d'Aquin défendait certes le droit de propriété privée, mais il reconnaissait tout de même qu'en cas d'extrême nécessité, celui-ci devait céder en priorité devant le droit à l'existence. Cette conception est à la base de la doctrine sociale de l'Église catholique. Elle se nourrit de l'esprit de l'Église primitive, dont la description dans les *Actes des Apôtres* 4/32, comme l'explique Philippe Cibois, a servi de repère à toutes les utopies, qu'elles soient à l'intérieur de l'Église, comme le monachisme, où à l'extérieur comme les mouvements millénaristes : « La multitude de ceux qui étaient devenus croyants avait un seul cœur et une seule âme ; et personne ne disait que ses biens lui appartenaient en propre, mais ils avaient tout en commun ». »

Le passage historique de la locution entre l'Église primitive et une certaine gauche radicale contemporaine s'est sans doute opéré par l'entremise d'un roman qui a connu un fort succès au tournant du *xxi*^e siècle : *Q* du collectif italien Luther Blissett (désormais connu sous le nom de Wu ming). Publié en italien en 1999, puis en français au Seuil en 2001 sous le titre *L'œil de Carafa*, ce récit allégorique et épique s'étend sur une période de plus de trente ans et

nous plonge dans le tortueux labyrinthe de la guerre civile issue de la Réforme protestante². On y lit que Thomas Müntzer, théologien anabaptiste et leader révolutionnaire de la guerre des paysans, est mort en répétant sans relâche à la face de ses bourreaux : *omnia sunt communia*. Notons que *Q* a été publié en espagnol par la maison d'édition *Traficantes de sueños*, basée à Madrid et à laquelle participe de fait Pablo Carmona. On y retrouve d'ailleurs une collection « Histoire » qui regroupe autant des études académiques que des romans historiques. Explicitement placée sous le signe de cette formule qui agit comme une déclaration de guerre pour l'affirmation du commun, la collection se propose de relever « les traits des vieilles batailles qui, sans en arriver à définir complètement notre époque, nous ont laissé la vitalité d'un désir aussi actuel que le cri anabaptiste. » Notons encore, pour la petite histoire, qu'en 2014, l'actuelle mairesse de Madrid y a publié un petit ouvrage intitulé *Pourquoi les choses peuvent être différentes*. Décidément, armés d'un sens résolu du possible, les trafiquants de rêve espagnols ont su tracer une constellation politique aussi actuelle que transhistorique !

PANDO POPULUS ET LE CHAT SABO

Les appels à la mobilisation pour le commun se multiplient de par le monde et prennent des formes diversifiées. J'ai été récemment amené à voyager en Californie, pour participer à un colloque intitulé *Seizing an Alternative : Toward an Ecological Civilization*.



L'événement a eu lieu à Claremont du 4 au 7 juin 2015 à l'initiative du Center for Process Studies et est le fruit d'une convergence entre plusieurs conférences, dont la 10^e conférence internationale sur le philosophe Alfred N. Whitehead, le 9^e forum international sur la civilisation écologique et la conférence inaugurale *Pando populus*³.

Parmi les conférenciers invités, on trouvait l'écologiste Bill McKibben, l'activiste Vandana Shiva, qui lutte contre le brevetage du vivant et la biopiraterie, et William E. Connolly, professeur de théorie politique dont le plus récent ouvrage s'intitule *The Fragility of Things : Self-Organizing Processes, Neoliberal Fantasies, and Democratic Activism* (Duke University Press, 2013). Connolly défend une conception pluraliste de l'univers (plurivers) et privilégie l'idée d'*infusion micropolitique* afin d'illustrer le type de délicatesse éthique et d'ouverture au monde susceptibles de nous rendre plus sensibles à sa fragilité. Le discours qu'il a tenu à Claremont était certes imprégné de cet ethos ; mais un *finale* particulièrement passionné et combatif est venu infléchir la teneur de son propos. Après nous avoir rappelé son ascendance ouvrière (il est originaire de Flint, Michigan, où General Motors a employé jusqu'à 80 000 personnes durant ses meilleures années), Connolly a terminé son allocution avec un vibrant plaidoyer en faveur d'une grève générale mondiale – « *je n'ai plus l'âge d'attendre un changement progressif* », disait-il en substance. Une grève générale *non-violente*, faut-il préciser. Mais tout de même : face à un auditoire acquis à l'idée de « *process* », l'effet de rupture politique était bienvenu. Tout ce temps, figurait derrière lui l'image d'un chat sur fond noir et

rouge, icône de l'appel à la grève générale lancé par le puissant syndicat IWW (Industrial Workers of the World) au Wisconsin en 2011. Un ami à l'œil entraîné en aura déduit que le chat était là pour « *infuser* » en douce nos sympathies pendant que résonnait l'appel à l'antagonisme et au combat. De fait, il s'agit d'une version contemporaine du sabo-chat, une image « *d'agitation silencieuse* » qui aurait été forgée au début du xx^e siècle par Ralph Chaplin, un membre des IWW. Le symbole a d'ailleurs aussi été adopté par l'anarcho-syndicalisme.

OMNICOMMONS

Quelques jours plus tard, avec ce même ami, nous nous sommes rendus à Oakland, une des villes où le mouvement Occupy a été le plus fort en Amérique et dont la puissante tradition militante remonte aux luttes pour la défense des droits civils dans les années 1960. Oakland, c'est aussi le lieu de naissance du parti Black Panther, en 1966. Et c'est là-bas que nous retrouvons les mots *Omnia sunt communia*, inscrits en grandes lettres sur une sorte de broderie colorée accrochée en hauteur sur une des arches d'un lieu à nul autre pareil, Omnicommons. Omnicommons est un centre communautaire autogéré regroupant plus d'une dizaine de collectifs, dont une librairie (« *La commune* »), une école autogérée, le collectif *Food not Bombs* qui œuvre dans la région depuis de nombreuses années, un atelier d'imprimerie classique, un collectif d'édition de poésie, un collectif de cinéma sur pellicule, une salle de concert immense en cours de rénovation, un *hacklab* informatique, robotique et biologique... On imagine bien le genre de défis auxquels on peut faire face lorsqu'on se consacre à faire exister un tel lieu de commonisation des ressources (*commoning*). Nikki, une des membres fondatrices, nous expliquait par exemple combien il n'est pas toujours évident de collecter les 15 000\$ requis tous les mois pour payer le loyer ; ou de *tenir ensemble*, malgré les critiques, des puristes révolutionnaires pour qui l'espace ne sera finalement jamais assez « radical ».

C'est peut-être par désir de conjurer les ressentiments et autres tendances vampiriques qui menacent toujours de plomber les initiatives collectives du genre que Nikki s'est appliquée à patiemment broder puis accrocher bien haut cette formule latine, qui ressurgit un peu partout à travers le monde et insiste au cœur de l'époque. Nikki nous a confié l'avoir découvert dans la traduction

anglaise de *À nos amis*, parue en mai dernier aux éditions Semiotext(e). Espérons qu'elle y puise un peu de la force et du courage nécessaires pour aller de l'avant avec la prochaine étape annoncée sur le site web d'Omnicommons (www.omnicommons.org) : acheter collectivement l'incroyable bâtiment qui abrite cette formidable aventure de mise en commun et, peut-être, arriver ainsi à la pérenniser autant que faire se peut.

Le commun n'existe qu'en relation. D'où sa dimension intrinsèquement plurielle et écologique ; d'où le faire monde qui s'attache à sa suite. Étymologiquement, le commun implique à la fois un être-ensemble (*com-*) et le sens d'une charge partagée, d'une obligation (*munus*). Cette obligation est à entendre au sens littéral comme ce qui nous lie, en paroles et en actes. Peut-être pressentons-nous déjà à ce niveau sémantique la difficulté du passage du commun à la commune – le défi de se tenir ensemble coûte que coûte, résolument et en toute présence de cause.

« *Commune a exactement le même sens que serment commun. La commune, c'est donc le pacte de se confronter ensemble au monde. C'est compter sur ses propres forces comme source de sa liberté. Ce n'est pas une entité qui est visée là : c'est une qualité de lien et une façon d'être dans le monde. [...]* »

Déclarer la Commune, c'est à chaque fois sortir le temps de ses gonds, faire brèche dans le continuum désespérant des soumissions, dans l'enchaînement sans raison des jours, dans la morne lutte de chacun pour sa survie. Déclarer la Commune, c'est consentir à se lier. Rien ne sera plus comme avant⁴. »

1. Philippe Cibois, *Latin et politique. Première partie : de Pétrarque aux Jésuites (en passant par Thomas Münzer)*, 2010. <http://enseignement-latin.hypotheses.org/271>.

2. Téléchargeable gratuitement sur le Net dès sa parution et distribué sous licence *copyleft*, *Q* a constitué à la fois une expérience d'édition pionnière et un immense succès en librairie : cinq ans après sa parution, le roman en était déjà à sa douzième réédition et avait dépassé les 200 000 exemplaires vendus.

3. *Pando* (du latin « je m'étends ») est le nom donné à une immense colonie clonale de peupliers faux-trembles située dans le sud de l'Utah. À la surface, l'organisme se présente comme un bosquet d'arbres individuels, mais en réalité, chacun d'eux participe d'un seul système de racines interconnectées et est génétiquement identique aux autres. Pesant plus de 6000 tonnes, couvrant plus de 100 acres et d'un âge estimé entre 12 000 et 80 000 ans, *pando* est considéré comme l'organisme vivant le plus vieux et le plus lourd du monde.

4. Comité invisible, *À nos amis*, La fabrique, Paris, 2014, chapitre « *Omnia sunt communia* », p. 201-202.



Un amour de Zhu Zhu Pet

PAR PIERRE POPOVIC

SEULS ENSEMBLE. DE PLUS EN PLUS DE TECHNOLOGIES,
DE MOINS EN MOINS DE RELATIONS HUMAINES

de Sherry Turkle

Traduit de l'anglais par Claire Richard

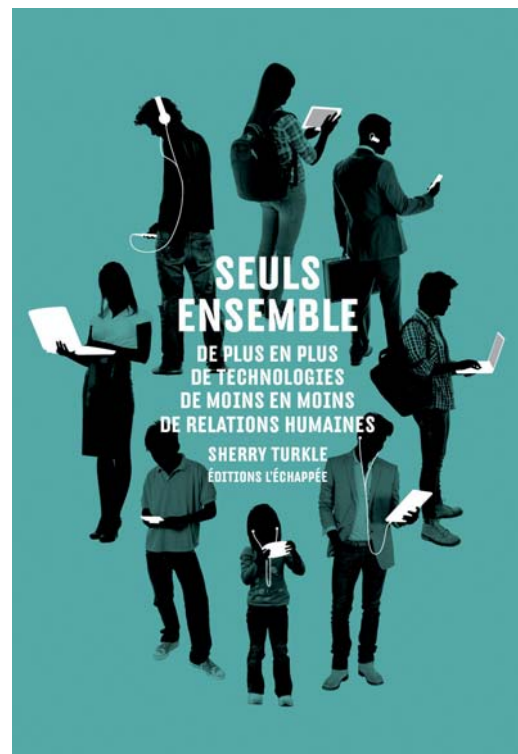
Éditions L'Échappée, 523 p.

Comment des mots, des concepts, des représentations peuvent-ils imprégner progressivement la vie quotidienne des individus d'une collectivité au point de transformer l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes et leur manière d'entrer en relation avec les autres ? Cette question forte, qui animait déjà *La France freudienne*, Sherry Turkle la pose depuis quelque trente ans à ces « nouvelles technologies » dont elle veut écrire « *l'histoire intime* ». Du premier ouvrage qu'elle leur consacra irradiait de l'espoir. *The Second Self* (1984) soutenait que le numérique multiplierait si bien les possibilités humaines que des façons salutaires de se considérer soi-même et de penser ses relations avec les autres allaient naître. Un autre *moi*, extensible, plus informé, plus ouvert était devenu possible, et il pouvait conduire à la formation de projets émancipateurs pour le *moi* réel. Quelque dix années plus tard, *Life on the Screen* (1995) demeurait optimiste, mais un scrupule était entré dans la sandale de la chercheuse. D'écran, la machine était devenue portail. Qui n'avait jamais eu que trois copains dont son petit frère pouvait soudain avoir des milliers d'amis en quelques clics. Vivre plusieurs vies parallèles dans un autre monde était devenu facile. L'essai enregistrait ce *do it yourself* de l'évasion autogérée et notait le sentiment grisant qui l'escortait, mais il consignait aussi de naissantes angoisses nées de la brièveté des escapades, des érosions embarrassantes de la distinction entre vie empirique et existences numériques, des renoncements préoccupants à des relations sociales

concrètes. Les choses se corsent et virent au gris à partir du milieu des années 1990. Celles-ci aggravent et accélèrent deux tendances déjà présentes dans le paysage. Désormais, d'une part la vie est totalement intégrée au réseau et à ses exigences d'entretien, d'autre part le recours aux robots se développe à un rythme ahurissant. Ces deux vecteurs président aux destinées de la culture numérique actuelle et ce sont leurs effets sur la vie des gens, sur la conception de la personne humaine et sur les relations interindividuelles que cartographie avec inquiétude *Seuls ensemble*. L'essai est le résultat d'une enquête menée sur une quinzaine d'années à partir d'un échantillon de 250 personnes, majoritairement composé de jeunes gens immergés dans la culture et le mode de vie numériques, auxquels ont été adjoints des enfants et des « vieux » (i.e. : de plus de trente-cinq ans) en sorte de permettre à l'étude de se projeter dans la durée.

DES CACTUS DE CONNEXION

Au bout de nombreuses pages qui examinent avec soin les raisons avancées pour justifier l'obligation obsessionnelle d'être



toujours connecté, la conclusion est raide : « *Aujourd'hui, nous sommes tous devenus des cyborgs* ». Ce sont d'abord tous les aspects de la vie pratique qui ont été touchés. En 2000 et ss, le plus petit employé trouve normal d'avoir son employeur en permanence à demeure chez lui et dans sa poche. Commander à manger, acheter un livre, voir un film, organiser un voyage, déclarer ses impôts, payer, épargner, placer, spéculer, s'appauvrir ou s'enrichir, tout y est passé, et les

applications se multiplient à une vitesse si performante que « *nous sommes tous dépassés, toutes générations confondues* ». La vitesse fait partie du marché numérique, lequel crée de la demande et des fidélités clientélistes en imposant un *up to date* constant. La vie pratique

officielle ou circonstancielle, car ce « *moi narcissique a besoin [de] soutien[s] constant[s]* » pour continuer à reluire et parce qu'il ne « *réussit à s'entendre avec autrui [que] parce qu'il n'interagit qu'avec la représentation sur mesure qu'il s'en est faite*. » La relation est ainsi

L'AVÈNEMENT DU DROÏDIQUE

Après le paléolithique et le néolithique – dont « l'histoire » n'aura été qu'une brève et dernière séquence – s'ouvre le droïdique, où s'atteint enfin le dernier stade de l'évolution grâce à la robotique et à l'intelligence artificielle. Cette illumination n'engage que moi, mais j'exciperai de la description fascinante du « *moment robotique* » à laquelle se livre Sherry Turkle. Poursuivant un mouvement amorcé dès les années 1960, les robots continuent de plus en plus à envahir le marché du travail. Il existe déjà ça et là des vendeurs, des parieurs, des conducteurs, des fraiseurs (etc.) robotisés et tout un chacun a pris, quelque enrageante qu'elle soit, l'habitude de parler avec des machines pour réserver un taxi, une pizza avec vue sur le lac ou une chambre deux pour une. Dans une étude citée par *Le Monde* le 14 mars 2015, Carl Benedict Frey et Michael Osborne, deux chercheurs de l'Université d'Oxford, expliquent que 47% des emplois aux États-Unis pourraient être assumés par des machines d'ici vingt ans. Des scories résiduelles de fourrière-risme aimeraient faire croire que les êtres humains, enfin délivrés de la malédiction du travail jetée par le Dieu tout puissant à la suite d'une sombre affaire de vol de jonagold, seront payés à ne rien faire sinon atteindre la sagesse en menant une vie joyeuse et trépidante. On sent bien que cela n'ira pas comme cela et qu'il va y avoir là un problème énorme à régler. Mais entre-temps la robotisation progresse, et si bien qu'elle n'est plus du tout limitée à la vie sociale et au monde du travail. Construits de manière à imiter l'être humain et à simuler ses actes, ses réactions physiques et ses émotions, de plus en plus sophistiqués et dorénavant présentés non plus comme des substituts (capables par exemple de remplacer quelqu'un dans un travail pénible) mais comme des *alter ego* performants (ils gagnent aux échecs contre les meilleurs joueurs, ils coûtent moins cher qu'un employé réel) ou des créatures commodes (ils obéissent, réagissent comme prévus, sont toujours partants), les robots sont « *mieux qu'autre chose* », mieux qu'un humain « *authentique* ». Il en va ainsi sur le plan affectif et éducatif. Précédés des animaux de compagnie du type Furby ou Tamagotchi, les Zhu Zhu Pets ont la cote. Les enfants et les parents préfèrent ces petits hamsters robotisés aux hamsters naturels, car ils sont inter-

Les jeux (World of Warcraft, Second Life), les communautés virtuelles, les réseaux dits sociaux conduisent les usagers à étaler leur vie privée et à créer des avatars de soi qui, à présent, vivent plusieurs vies en même temps, indépendamment de toute subjectivité fédératrice. L'évasion n'est plus temporaire ni ludique, elle s'est muée en exils sublimes, en fantasmagorèmes préférables, en ersatz de réalité.

pouvait encore donner l'illusion d'être bridée et tenue à distance. Il n'en va plus ainsi dès lors que le cyberspace s'intègre à la vie spirituelle et à la vie intime. Les jeux (*World of Warcraft, Second Life*), les communautés virtuelles, les réseaux dits sociaux conduisent les usagers à étaler leur vie privée et à créer des avatars de soi qui, à présent, vivent plusieurs vies en même temps, indépendamment de toute subjectivité fédératrice. L'évasion n'est plus temporaire ni ludique, elle s'est muée en exils sublimes, en fantasmagorèmes préférables, en ersatz de réalité. « *En ligne*, écrit Turkle, *nous avons l'impression d'être des versions améliorées de nous-mêmes* » et, puisqu'Internet « *nous permet d'être toujours ailleurs* », il s'ensuit que les retours au réel ont toujours peu ou prou quelque chose de schizoïde et que le réel lui-même paraît extraordinairement minable par rapport aux possibilités infinies des autres mondes. Seul comme un cactus, évoluant dans « *sa bulle* » et interdisant qu'on l'en dérange, *Numericus Narcissus* se prend pour un autre multipliable sans commune mesure et il adore cela. Son sentiment d'autosatisfaction peut atteindre des sommets s'il a quelque petite autorité

tout ce qu'on voudra sauf un échange. Au fil des nombreux entretiens qu'elle mène (cf. *infra*), l'anthropologue relève les traces récurrentes d'un désarroi affectif ou mental très lourd, dont la vogue des sites de confession – généralement anonymes – donne une image particulièrement triste. Il y a que, dans cette culture numérique qui conduit « *à établir des liens narcissiques au monde* », Narcisse est connecté à des foules d'autres Narcisse et, l'inévitable et diffuse concurrence égotiste aidant, en lieu et place de l'amour et/ou de la reconnaissance escomptés, il récolte des remarques cruelles, des commentaires dubitatifs, des approbations perfides ou de sérieuses réserves. Il vit en conséquence une condition paradoxale qui est celle du « *seul ensemble* » : le moyen qu'il choisit pour ne plus être seul le condamne à le rester s'il veut pouvoir contempler la splendeur d'un moi qui « *mesure sa réussite au taux d'appels passés, d'emails traités, de réponses envoyées par textos, de contacts établis* ». Sherry Turkle appelle le *Itself*² ce sujet dont nul ne sait plus s'il est accroc à l'élan vers le miroir qui le motive ou à la délectation morose née de son bris.

actifs et, dit la publicité, parce qu'ils « *vivent pour ressentir l'amour* » que les enfants leur portent, en plus d'être excrementiellement propres et sans poils, au ravissement des parents. Que ces réactions émotives soient programmées et simulées, qu'une machine ne puisse éprouver de l'amitié ni faire comprendre la fragilité et la complexité de la vie, ne change rien. Le Zhu Zhu fait l'affaire, puisque l'enfant manifeste un puissant investissement affectif à son égard (c'est de son âge). À l'autre bout des existences, les Paro sont achetés par des maisons de retraite afin de servir de compagnons aux personnes âgées. Une imposante doxa commerciale travaille à persuader ces dernières qu'elles parlent non pas à une machine, mais à « quelqu'un ». Tout est fait pour créer une illusion d'intimité affective, infantilisant les vieillards pour les confire un par un dans des combles de solitude déniée. C'est « *mieux que rien* », dit-on, et d'alléguer en guise de justification le « *manque de personnel* ». C'est justement ce dernier point qu'il faudrait traiter, mais un robot ne nécessite ni salaire ni avantages sociaux ni soutien psychologique ni humanité. Tous ces mécanismes de promotion et de légitimation du robotique sont illustrés par de très nombreux exemples dans *Seuls ensemble*. L'une des forces de l'essai vient

de ce qu'il articule de façon sagace et convaincante la déceptivité affective liée au « tous connectés » et la course actuelle à la robotisation tous azimuts. Pour Turkle, cette robotisation, particulièrement en ses dimensions érotiques et affectives, est le moyen idéal pour combler le déficit d'intensité ou la disparition des relations humaines produits par la connectivité permanente. Faut-il ajouter avec un brin de cynisme que ce sont les mêmes pôles industriels qui gèrent les deux faces de cette émergence de l'*Itself*?

LA QUALITÉ D'UNE MÉTHODE

La force du travail de Sherry Turkle relève pour une bonne part de l'adoption d'une méthode à la fois efficace, sensible et perspicace, qualités qu'il faut respectivement associer au soin des enquêtes de terrain, à l'attention permanente accordée aux fragilités humaines et à la capacité d'interprétation des observations recueillies. Dans cette approche méthodologique de nature « *ethnographique et clinique* » entrent des résidus d'un passé de sociologue, une ouverture majeure vers l'anthropologie et, surtout, une formation en psychanalyse dont Turkle a profondément retenu

l'esprit. Ceci se remarque à deux décisions critiques judicieuses : le choix de porter attention lors des entretiens et rencontres à tout ce qui relève de l'aparté, du détail « hors sujet », de la contradiction, du bon mot de la fin, du lapsus et le désir de chercher à savoir « *non pas si les choses sont vraies, mais [de chercher à comprendre] ce qu'elles veulent dire* ». *The Second Self*, *Life on the Screen* et *Alone together* forment une trilogie majeure qui, loin d'être hostile au numérique comme des lectures réductrices pourraient le prétendre, vise à promouvoir à son égard une vigilance critique de toute première nécessité en nous rappelant avec force que « *nous seuls décidons de ce que fait la technologie* ». ┘

1. Cet essai, publié chez Grasset et Fasquelle en 1982, étudiait la façon dont le langage de la psychanalyse avait modifié les représentations de soi et de la vie affective en France au xx^e siècle.
2. Claire Richard traduit ce beau mot par l'expression « *le moi-objet* », qui est sans doute un moindre mal. Un passage par les ressources morphologiques du latin aurait pu donner « *l'idego* », plus proche du néologisme de Turkle.
3. La « *notion d'authenticité*, écrit Turkle, est devenue pour nous ce que le sexe était aux victoriens : à la fois une menace et une obsession, un tabou et une fascination. »



Aneta Grzeszykowska, ou l'autoportrait en forme de vanité

PAR FANIE DEMEULE

ŒUVRES d'Aneta Grzeszykowska*

UNTITLED FILM STILLS, Photographies, 1977-1980.

A CINDY BOOK, Photographies, 1964-1975.

de Cindy Sherman

L'image de l'amante faucheuse se glissant, telle une ombre, dans le dos de la jeune indolente pour l'embrasser est une fable récurrente. Entre 2002 et 2005, puis encore en 2010, Marina Abramovic a exploré cette thématique sous l'angle d'une confrontation dans la durée à travers sa performance *Nude with Skeleton*, qui montrait l'artiste étendue au sol contre une réplique de squelette pour des laps de temps démesurés. À l'ère des réseaux sociaux royaumes de l'égo-portrait et, plus généralement, de la fictionnalisation de soi dans l'espace public, Aneta Grzeszykowska, adepte de la dissimulation et de l'effacement, interroge le processus de fabrication de sa propre image à travers le projet *Selfie*, réalisé et exposé en 2014 à Varsovie. Parallèlement, au cours de l'exposition rétrospective d'avril 2014 *Death and the Maiden* (« La Jeune fille et la Mort ») à la Racheta Gallery de Varsovie, le spectateur assiste aux métamorphoses du corps et de l'œuvre d'une plasticienne qui fait se loger la mortalité sous la peau fragile des apparences.

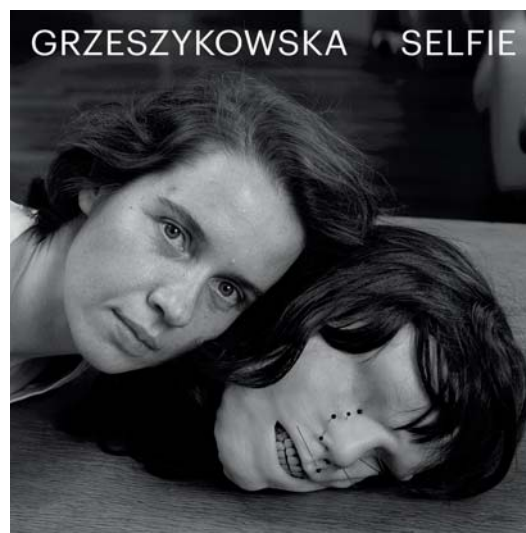
MADE IN WARSAW

Aneta Grzeszykowska naît en 1974. Diplômée du Graphic Arts Department, au Warsaw Fine Arts Academy, elle travaille seule ou en collaboration avec

son partenaire de vie et de création Jan Smaga. Comme ce dernier, elle est membre de la Raster Gallery, institution indépendante majeure de l'art contemporain à Varsovie. Grzeszykowska utilise son propre corps comme sujet et objet de ses interventions, qui gravitent autour des questions de l'identité et de sa construction en explorant les zones grises entre disparition et apparition. L'un de ses projets, *Untitled (Portraits)* (2005-2006), consiste en la création entièrement numérique de portraits photographiques de personnes inventées, dont l'apparence imparfaite distille l'impression troublante d'une identité bien réelle.

DISPARITION : FADING TO BLACK

L'art vidéo de Grzeszykowska s'articule autour d'un élément central, son corps nu sur un fond noir sur lequel elle joue à se fondre et à se détacher, à disparaître pour réapparaître, d'abord avec *Black*



(2007). Par la suite, ce corps se démultiplie et se segmente pour former un ballet géométrique, évoquant tout à la fois la ballerine et la machine, mécanismes réglés au quart de tour dans *Headache* (2008) et *Bolimorphy* (2008-2011). Cette représentation d'une corporéité à l'aspect mécanique est poussée à son paroxysme dans la dernière vidéo, *Clock* (2008-2011) : douze heures durant, le corps nu de l'artiste incarne successivement chaque heure d'une journée, dans une chorégraphie

aux mouvements infiniment répétés. Ainsi, le corps devient rythme et nombre, scansion du temps, cousin mortel du coucou suisse fixé dans une éternité cinématographique.

L'absence habite le projet *Album* (2005), dans lequel Grzeszykowska se retire numériquement des photographies qui jalonnent son existence. *Album* est une sorte de pendant inversé du *Cindy Book* (1964-75) de Cindy Sherman, laquelle

différents stéréotypes féminins qui évoquent les rôles d'actrices au cinéma. Ce jeu donne lieu à soixante-dix photographies en noir et blanc, les *Untitled Film Stills* (1977-80), une série qui deviendra mythique. Quelque vingt-six ans plus tard, en 2005 et 2006, Grzeszykowska reconstitue, en couleurs et dans un contexte « *truly Warsaw* », la totalité des *Film Stills* originaux. Effaçant son identité, elle endosse à la fois celle de l'artiste américaine et celles de ses

Hamid, s'articule essentiellement autour de la disparition et de la réapparition de l'actrice et réalisatrice en différents lieux. Grzeszykowska l'investit en le doublant d'une trame sonore constituée de bruits urbains et de sa propre lecture de passages de l'ouvrage de Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946). C'est en filigrane que l'artiste varsoivienne s'infiltré dans la création de Maya Deren, *apparaissant* dans sa dissolution, car, pour reprendre les mots de Didi-Huberman dans *Phasmes* (1998), « *l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation.* »

Le double à la bouche entrouverte, qui arbore un dentier, devient de plus en plus réel, de plus en plus inquiétant, tandis que le corps se défait, se morcelle en doigts épinglés aux ongles colorés – on pense aux cadavres de scarabées multicolores collectionnés par un entomologiste – et en une paire d'yeux aux cils bien nets, étrange loup de bal masqué au regard vide.

encerclait son visage sur les photos familiales en sous-titrant chacune de l'affirmation « *That's me* ». Dans *Album*, l'absence de Grzeszykowska sur les photos est probablement plus éloquente que sa présence initiale, comme si l'empreinte laissée en négatif, « *l'aura de la trace* », pour parler comme Alain Mons dans *La traversée du visible* (2002), parlait davantage que l'apparition même du sujet. Baudrillard renchérit : « *Ainsi, pour que quelque chose apparaisse, il faut que quelque chose ait disparu, mais ce quelque chose qui a disparu, ce point aveugle (le punctum), reste au cœur de l'image, c'est le néant qui est au cœur de l'image, qui nous fait signe et fait exister l'image au-delà de ce qu'elle signifie.* »

DISSIMULATION ET SPECTRALITÉ

Vers la fin des années 1970, Cindy Sherman se costume et incarne

personnifications fictives – actrices et stéréotypes. Loin de disparaître complètement, Grzeszykowska nous fait signe, comme un scintillement ou une lueur persistante, de sous ces identités gigognes qu'elle embrasse et qu'elle démythifie. « *J'abandonne mon identité en évoquant Cindy Sherman plutôt que moi-même* », commente l'artiste. Retrouvant l'éloquence paradoxale liée à sa disparition, mise en scène dans *Album*, Aneta Grzeszykowska se dissimule ici sous l'identité de Sherman et de ses multiples rôles, démythifiés, pour imprégner de sa présence spectrale le photogramme.

Si Grzeszykowska revendique une filiation avec le travail de Sherman, elle se rattache aussi à celui de la cinéaste expérimentale Maya Deren à travers la réédition, en 2011, de son court métrage *At Land*. Le film muet de Deren, réalisé en 1944 avec la participation d'Alexander

TROMPE-L'ŒIL ET (DÉS)ILLUSIONS DU REGARD

Figure autobiographique et éminemment métadiscursive, la photographie de l'œil aveuglé (par la faute de l'artiste lors d'un accident de jeunesse) du frère de Grzeszykowska, dans l'installation *Untitled* (2006), propose une métaphore de l'illusion de la représentation photographique : c'est œil qui ne peut voir et dont on persiste pourtant, à tort, à croire qu'il en est capable. Métaphore, aussi, de la tromperie des apparences qui englobe l'ensemble du travail artistique de Grzeszykowska et que l'on pourrait synthétiser à travers les mots de Pierre Bertrand : « *Suis-je celui que je regarde dans le miroir, sur la photographie, dans le film ? Pas vraiment. Je suis plutôt celui qui regarde. Invisible, je me trouve de ce côté-ci du miroir. Je ne suis pas les yeux que je vois. Je suis celui qui voit. Dans la vie courante, je regarde à travers mes yeux, je ne les vois pas, eux.* » (Pourquoi créer ?, 2009)

MASCARADE FUNÈBRE

Le dernier projet d'Aneta Grzeszykowska, *Selfie* (2014), transporte le soi sur un *alter ego* déconstruit, un corps-poupée fait de peau de porc – chair morte imitant la vivante. Les photographies documentent la performativité de l'identité à travers la dynamique de la construction du masque qu'est le *selfie* dont on se pare, quotidiennement, de manière plus ou moins consciente. Apparaissant dans le cadre de l'image, les mains autocréatrices d'Aneta Grzeszykowska sont à l'œuvre, évoquant la tangibilité du travail sur son



Les photographies du projet *Selfie* proviennent du site Internet de la Galerie Raster à Varsovie. <http://en.rastergallery.com/prace/selfie-cykl/>. Consulté en ligne le 21 mars 2015.

apparence. Le double à la bouche entrouverte, qui arbore un dentier, devient de plus en plus réel, de plus en plus inquiétant, tandis que le corps se défait, se morcelle en doigts épinglés aux ongles colorés – on pense aux cadavres de scarabées multicolores collectionnés par un entomologiste – et en une paire d'yeux aux cils bien nets, étrange loup de bal masqué au regard vide. Ce faisant, Grzeszykowska produit avec *Selfie* une série de calembours visuels à l'humour noir – « se définir les sourcils à la pince à épiler », « se peindre les lèvres » ou encore, intraduisible, « *to have nailed fingers* » (l'équivalent de « se faire les ongles ») – qui ne sont pas sans évoquer l'envers tyrannique et macabre du culte des apparences et ses effets sur le corps féminin. On rejoint ici l'idée de la disparition du réel défendue par Baudrillard : l'image consiste essentiellement en une violence à l'égard du réel.

Ce corps (dé)construit à travers la double fragmentation de ses membres et des photographies, corps inanimé, mais imitant la vie, est en quelque sorte un autoportrait en forme de vanité : il procède à la manière de ces tableaux qui recèlent la figure de la mort, dissimulée comme un double fond dans l'essence même de l'image. Ou encore, à l'inverse de la nature morte, une nature vivante morte. Le masque des apparences que suggère Grzeszykowska avec son *Selfie* se mue alors en masque mortuaire, témoin d'une disparition annoncée et inéluctable, mais surtout déjà en branle dans le corps même de l'artiste et qui, parallèlement, lui permet d'apparaître au jour. Mons définit ce rapport paradoxal de l'apparition inhérente à la disparition du sujet : « *L'apparition du monde est au bord de la disparition du visible. [...] Nous n'apparaissions que par contraste avec*

notre disparition inéluctable, en tant qu'objets de passage, nomades, scintillants, persistants, pour tomber ensuite dans la nuit. »

Que reste-t-il sous la peau du masque, sinon la béance du néant comme toile de fond d'où se détache en clair-obscur notre présence vacillante ? « *Softly shall you sleep in my arms* », chante la mort. ┘

- * ALBUM. Photographies, 2005.
- AT LAND. Vidéo, 2011.
- BLACK. Vidéo, 2007.
- BOLIMORPHY. Vidéo, 2008-2011.
- CLOCK. Vidéo, 2008-2011.
- HEADACHE. Vidéo, 2008.
- SELFIE SERIE. Photographies, 2014.
- UNTITLED FILM STILLS. Photographies, 2005-2006.
- UNTITLED (PORTRAITS). Photographies numériques, 2005-2006.
- UNTITLED. Photographie, 2006.

L'épopée automatiste revisitée

PAR GILLES LAPOINTE

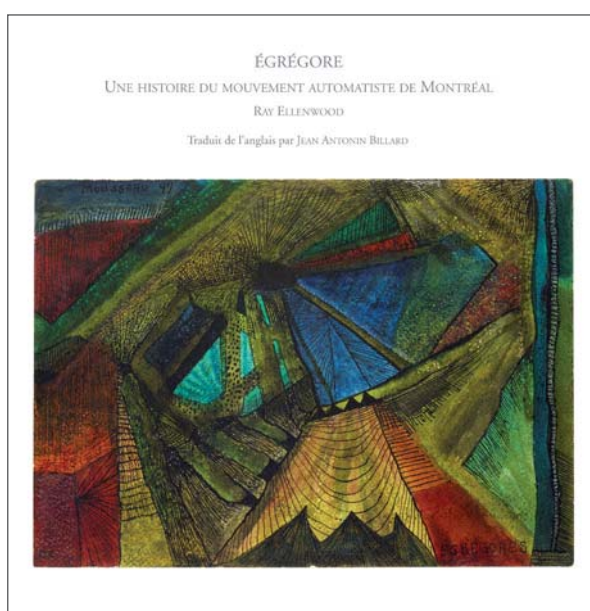
ÉGRÉGORE. UNE HISTOIRE DU MOUVEMENT AUTOMATISTE DE MONTRÉAL de Ray Ellenwood

Traduit de l'anglais par Jean Antonin Billard

KÉTOUPA Édition et les Éditions du passage, 341 p.

Véritable événement, la parution du livre *Égrégore. Une histoire du mouvement automatiste de Montréal* offre l'occasion de renouer avec un ouvrage fondamental sur l'automatisme québécois qui s'est immédiatement imposé lors de sa première publication à Toronto, en 1992. Traducteur estimé de nombreux écrivains québécois – Paul-Marie Lapointe, Claude Gauvreau, Roland Giguère, Gilles Hénault – ainsi que du manifeste *Refus global*, Ray Ellenwood s'emploie depuis plusieurs décennies à faire rayonner la littérature et la culture québécoises au Canada et outre-frontières. La reconnaissance de cette activité constante comme interprète littéraire, translittérateur et audacieux affineur de mots (il a traduit la langue explorée de Gauvreau) a parfois tendance à faire oublier qu'il est aussi un historien de l'art accompli, qui a consacré plusieurs études mémorables aux arts de la scène québécoise et canadienne. Coïncidence heureuse, *Égrégore* paraît un an après la traduction en anglais de l'ouvrage séminal de François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, aux Presses de l'Université McGill. À nouveau, une mince passerelle est lancée au-dessus du ravin qui semble parfois encore infranchissable entre deux communautés restées trop longtemps repliées sur leur propre culture.

D'entrée de jeu, Ray Ellenwood rapporte le propos de l'historien de l'art Dennis Reid,



qui voit dans le manifeste *Refus global* des automatistes, paru en 1948, « *peut-être le seul document social de cette importance de l'histoire du Québec et l'énoncé esthétique le plus important qu'un Canadien ait jamais formulé* ». Nul hasard, donc, si la construction du récit d'*Égrégore* se tisse largement autour de ce texte mythique. Mais l'enjeu de la recherche est plus ambitieux et si l'auteur analyse la chaîne événementielle et temporelle qui entoure la publication et la réception critique du célèbre manifeste, c'est bien l'histoire du groupe automatiste dans son ensemble qui représente sa visée essentielle.

Pour Ray Ellenwood, il serait « *évidemment très arbitraire de vouloir fixer une date aux prémices de quelque chose d'aussi nébuleux* ».

qu'un mouvement artistique ». Doté d'un esprit de synthèse remarquable et mettant largement à profit les recherches de ses prédécesseurs, Ray Ellenwood rappelle avec concision et justesse les hauts faits qui ont marqué l'histoire de cette première véritable avant-garde montrealaise. L'un des chapitres les plus stimulants à cet égard est celui qui a pour titre « *Le Quartier latin et le combat pour l'art vivant 1943-1948* ». Jusqu'à lui, nul historien de l'art, à ma connaissance, n'avait perçu avec une telle justesse l'importance des articles publiés à partir de 1943 dans *Le Quartier latin*, alors que les tenants de « l'art vivant » ne craignent plus de

s'opposer ouvertement à l'académisme. Dans ces pages éclairantes, Ellenwood rappelle fort à-propos l'importance du texte « *Rupture* » de Bruno Cormier, paru le 16 décembre 1945 et qui témoigne d'une réflexion sur *Le Bateau ivre* de Rimbaud, alors à l'*Index* : « *Nous sommes un navire amarré, la vie est dans la mer; coupons les câbles* » ; Cormier, pour qui la seule réponse possible face aux idéologies anciennes est dès cette époque de « *rompre avec tout ce qui nous lie. Les préjugés nationaux et religieux* », anticipe ainsi de plusieurs années *Refus global* et sa célèbre formule : « *Au diable le goupillon et la tuque* ». Suit aussi dans les pages du *Quartier latin*, dès 1946, cette exclamation combative de Claude Gauvreau qui marquera d'une pierre

blanche la présence sur notre sol d'un art véritablement contemporain : « *Enfin! La peinture canadienne existe.* »

L'OFFENSIVE SURREATIONNELLE

Dans un dialogue constant avec son lecteur, Ellenwood ne craint pas d'interroger également le sous-texte automatiste : il émaille son étude de fines observations sur les questions complexes ayant trait au surréalisme et à l'automatisme, éclaire les positions politiques du groupe et révèle les tensions qui se font jour progressivement au sein du collectif. Ainsi, par exemple, il interroge à bon escient l'absence étonnante dans *Refus global* d'un texte de Pierre Gauvreau, pourtant un ardent polémiste, et il questionne avec pertinence le manque d'action soutenue et cohérente de la part du groupe automatiste pour contrer la propagande duplesiste ou défendre Borduas après son congédiement en 1948. Dans cette partie de son analyse minutieuse, le lecteur s'étonne cependant de la discrétion du chercheur lorsqu'il passe sous silence une lettre essentielle de la fin avril 1947 de Borduas à Guy Viau, dans laquelle le peintre de Saint-Hilaire confie à son ami qu'il a renoncé à s'expatrier prochainement en France, affirmant plutôt vouloir rejoindre depuis le Québec un certain ordre international. Cette prise de décision de Borduas est, on le sait, capitale, car elle rend, entre autres, possible l'écriture de *Refus global*. Mais de tels oublis, faut-il le souligner, sont rares dans cette recherche d'une rigueur par ailleurs exemplaire.

UN RENOUVEAU HISTORIOGRAPHIQUE

Pour qui s'intéresse au mode de construction du discours sur l'art, le regard rétrospectif que porte Ellenwood sur cette période cruciale est de première importance. Avec le recul, on mesure mieux le déplacement qui se produit dans les années 1980 à l'endroit de la perception de l'automatisme. Anticipant les études encore à venir de Rose Marie Arbour et de Patricia Smart sur la présence et l'activité artistique des femmes au sein du groupe, Ellenwood amorce à sa manière la relecture interdisciplinaire qui marquera le champ de la modernité plastique au Québec. En effet, à travers le prisme d'une vision postmoderniste qui accepte le décroisement des disciplines, s'engage

une remise en cause en profondeur de l'automatisme, considéré surtout jusqu'alors comme un « groupe de peintres ». L'intérêt pour l'hybridité des pratiques des femmes automatistes dans les années 1980-1990 fait en sorte que l'on prête désormais au groupe un accent nettement pluridisciplinaire. C'est justement la place accordée par Ellenwood à l'ensemble des pratiques artistiques automatistes – incluant la danse, la photographie et la musique – qui distingue *Égrégore* des ouvrages qui l'ont précédé et qui lui conserve aujourd'hui encore toute sa fraîcheur. On retrouve un exemple manifeste de cette posture critique qui infléchit la représentation automatiste dans la critique légitime formulée à l'endroit du Musée d'art contemporain de Montréal. Ellenwood déplore qu'en 1998 l'institution ait centré la commémoration du cinquantième anniversaire de *Refus global* autour de la figure de Borduas, négligeant en retour celles de Françoise Sullivan, de Marcelle Ferron et de Jean-Paul Mousseau, dont la pratique multidisciplinaire est pourtant connue. Est-ce d'ailleurs pour pallier cette lacune qu'*Égrégore* s'ouvre et se clôt sur deux tableaux de Marcelle Ferron ? Quoi qu'il en soit, c'est fort vraisemblablement grâce au nouveau profil multidisciplinaire du groupe automatiste et à la remise en circulation d'œuvres méconnues qu'il promet que la suite photographique *Danse dans la neige*, de Françoise Sullivan et Maurice Perron, a pu être présentée récemment au MoMA à New York.

LE RARE ET L'INÉDIT

Égrégore, on ne peut que s'en réjouir, est aussi le fruit d'une remarquable recherche iconographique. À la qualité exemplaire des reproductions des œuvres, des encres et du papier glacé, à la présence de grands formats, il faut aussi joindre celle de pièces rares. Le livre offre en effet de nombreux inédits et des documents peu souvent reproduits, dont on ne peut donner ici qu'un aperçu sommaire. Du dessin tout en finesse de 1941 où Pierre Gauvreau représente son frère Claude aux notes chorégraphiques réalisées à New York en 1945 et 1946 par Françoise Sullivan pour « Les planètes » et *Dualité*, du collage à saveur dadaïste *Éros* de 1946 de Jean-Paul Mousseau à une affiche inédite, conçue par Claude Gauvreau pour la *Mostra del Movimento automatiste canadese* de Rome, en 1962, de la spectaculaire sculpture *Liberté, liberté chérie* de 1985-1986 de

Marcel Barbeau aux girouettes de bois de chemin et aux autres pièces de bois récupérées de Madeleine Arbour pour *À voleur volé* réalisé en 2000, les trouvailles abondent. Il en résulte, tant pour le spécialiste que pour le lecteur néophyte, le vif plaisir que procure la découverte.

Ayant apporté à cette traduction qui paraît vingt-deux ans après l'édition anglaise des changements nécessaires, Ray Ellenwood a aussi joint un chapitre entier pour tenter de rendre justice, en partie tout au moins, aux nombreuses réalisations accomplies par plusieurs des artistes depuis 1992 : on pense ici tout particulièrement à Françoise Sullivan, à Pierre Gauvreau, à Fernand Leduc, à Maurice Perron, à Marcel Barbeau, à Jeanne Renaud et à Jean-Paul Riopelle, dont les œuvres ont souvent donné lieu au cours des vingt dernières années à des déploiements inattendus et parfois spectaculaires. Certes, si l'auteur se défend bien d'avoir visé l'exhaustivité, on ne peut que lui savoir gré, ainsi qu'à son équipe de collaborateurs, d'avoir réalisé un ouvrage aussi achevé, assorti de la bibliographie la plus complète à ce jour sur l'automatisme québécois. De plus, on y retrouve intact, grâce au travail admirable de traduction réalisé avec une grande sensibilité par Jean Antonin Billard, l'esprit et le sens de la nuance de l'édition originale. Il existe ici une affinité de pensée exceptionnelle entre l'auteur et son traducteur qui mérite d'être soulignée. De même, il faut saluer l'engagement d'Yseult Riopelle qui a dirigé cette publication produite en co-édition avec les Éditions du passage et qui en a assuré la conception graphique de haute tenue.

Si Ellenwood exprime un regret dans *Égrégore*, c'est de ne pas avoir pu comparer la situation de la peinture automatiste avec ce qui s'est fait ailleurs dans le monde. Mais le travail qu'il a réalisé avec Roald Nasgaard pour l'exposition *The Automatist Revolution*, présentée en 2009 et 2010 à Markham et à Buffalo, représente incontestablement un pas important dans cette direction.

L'étymologie nous enseigne qu'en grec ancien le mot « égrégore » porte le sème du mot « éveil ». En voulant « *troubler la lourde sieste canadienne* », comme l'écrit Borduas dans une lettre peu de temps avant la parution de son manifeste, c'est bien à un tel réveil que le peintre a convié non seulement ses contemporains, mais aussi la postérité. ┘

Être juste avec Godard

PAR GINETTE MICHAUD

PASSÉS CITÉS PAR JLG. L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 5
de Georges Didi-Huberman
Éditions de Minuit, « Paradoxe », 207 p.

Cinquième volet d'une série de travaux dans lesquels le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman examine le rapport de l'image à l'histoire, cette étude interroge cette fois, à partir de l'œuvre de Jean-Luc Godard et de sa façon unique de voir le temps au cinéma, comment « *le passé mal passé, le passé mal vu, devient [...] la condition désolante de notre cécité quant au présent* ». Car, plus encore que du seul passé, il s'agit ici – et c'est vrai tant pour Godard que pour Didi-Huberman – de « *réengager l'histoire dans nos désirs* », une histoire (la petite comme la grande, « *celle avec hache majuscule, [...] qui tranche dans notre présent lui-même* », comme il la désigne) marquée par une certaine conception du temps, de l'inconscient et de l'impensé qui prend en compte la survivance des images d'Aby Warburg, l'après-coup freudien et le concept d'histoire tel que le reconfigure Walter Benjamin. Comme l'écrit le cinéaste dans *JLG/JLG Autoportrait de décembre*, un passage repris en exergue : « *Le passé/n'est jamais mort/il n'est/même pas passé/ / moi, j'ai autant de plaisir / à être passé / qu'à ne pas être passé* ».

Ces *Passés cités par JLG* sont donc consacrés à l'œuvre de Godard dont Didi-Huberman considère simultanément – et c'est un premier parti pris original de son approche – les « *positions de cinéaste et de phraseur* ». Car voilà un premier trait, incontestable, de la pensée-cinéma que représente Godard : « *sa passion des images ne va pas sans une certaine folie des formules* ». Or on a souvent eu, à tort, tendance à opposer, voire à dissocier ces

deux aspects de son travail, que Didi-Huberman va, au contraire, constamment lier en montrant comment ils s'éclairent réciproquement. De fait, le fil rouge de cet essai loge à l'enseigne de cette question du « deux », de sa division et/ou de sa multiplication, ce que réfléchissent les titres des six chapitres de l'ouvrage, qui soulignent bien cette tension.

DE LA CITATION COMME ACTE DE RÉFÉRENCE ET D'IRRÉVÉRENCE

Comme c'est le cas dans plusieurs de ses travaux sur l'image, Didi-Huberman commence en effet par déceler des formes de langage, des figures discursives – syntagmes figés, lieux communs qui font eux aussi image (et symptôme) dans la langue – qu'il élit en y activant une double entente demeurée jusque-là latente. Si l'on examine les titres de l'essai – « *De l'une deux choses* » ou *Du langage (paralogique)* », « *Sur les deux tableaux* » ou *Du montage (dialectique)* », « *À double tranchant* » ou *De l'histoire (contrariée)* », « *À couteaux tirés* » ou *De la politique (divisée)* », « *Deux lièvres à la fois* » ou *De l'autorité (équivoque)* », « *D'une pierre deux coups* » ou *De la poésie (explétive)* », on s'aperçoit que l'auteur joue lui-même

Paradoxe
GEORGES DIDI-HUBERMAN
**PASSÉS CITÉS
PAR JLG**
L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 5



Les Éditions de Minuit

de la division du deux non pas une mais bien deux fois chaque fois, scindant non seulement le sous-titre mais déposant encore entre parenthèses le ferment de la contradiction et sa propre contresignature dans ces mots (*paralogique, dialectique, contrariée, divisée, équivoque, explétive*) qui performent ainsi dès le dispositif la double ligne d'analyse poursuivie ici.

Dans ces *Passés cités par JLG*, Didi-Huberman examine les aspects les plus essentiels de la pratique de Godard, tant

comme penseur que comme cinéaste, et tout particulièrement sa manière de citer dans laquelle il voit à la fois un « *geste de respect* » et une « *posture irrespectueuse* ». Mais au-delà du « cas JLG », la question qui l'occupe pourrait être résumée en ces termes : « *Qu'est-ce que cela nous dit de la figure de l'artiste aujourd'hui ? De son rapport à l'histoire, entre "passés cités" et interventions dans le présent ? De la possible mise en œuvre commune d'une poétique et d'une politique ?* »

Afin de répondre à ces questions, Didi-Huberman analyse comment les formes chez Godard « *suscitent, dans leur poétique même, une pensée de l'histoire et une pratique du politique* », formes pensantes (comment ne pas rappeler sa définition fameuse du cinéma comme « *une forme qui pense* ») qu'il repère dans six traits : *un*, son goût pour les figures de

Shoah²) comme dans sa capacité de résister (le cinéma de Godard est lyrique, orphique, il redonne à voir le vu et cherche à le ressusciter) ; *quatre*, ses positions politiques compliquées, irrésolues, intenables souvent (en témoigne sa « question juive » finement analysée dans *Ici et ailleurs*), Godard faisant figure de trouble agent double en butte à des projections identificatoires ambivalentes ; *cinq*, son autorité équivoque (tour à tour *appel à et rejet de* l'autorité, dans un circuit qui la réaffirme pour finir) et la permanence chez lui d'un « double langage : *langage de poète pour critiquer autrement qu'en simple professeur, langage de philosophe pour composer une œuvre d'art autrement qu'en simple esthète* », sa « puissance nue » d'« *artiste-passeur* » se prenant au miroir du « pouvoir statuaire » de l'« *artiste-commandeur* » ; enfin, *six* – et c'est l'objet du remarquable et ultime

d'une œuvre si inventive, mais sans complaisance à l'endroit de ses parades et esquives décevantes. S'il aime le rythme, le lyrisme poétique et la « *cohérence analytique* » des montages de Godard lorsqu'ils ouvrent, par l'association « *lointaine et juste* » de deux idées (conception qui lui vient de Reverdy), l'inconscient visuel de l'image, il déplore aussi les raccourcis de sa politique du champ-contrechamp et invite Godard à la repenser en « *politique du hors champ* ». Si « *les travelings sont affaire de morale* », comme l'écrivait de manière tranchante Godard en 1959 au sujet des films de Resnais, « *les contrechamps sont affaire d'éthique* », réplique Didi-Huberman.

Loin de toute tranquille neutralité ou apparente objectivité, Didi-Huberman s'inscrit aussi en faux contre la « *démision de la pensée logique* » devant les « *facéties provocantes* » de l'« *enfant terrible* » du cinéma lorsqu'il est question de ses partis pris, qu'il cherche non à juger mais à analyser dans ses captations imaginaires (ainsi de l'« *insoluble* » (Daniel Cohn-Bendit) question juive chez Godard dont il écrit qu'« *il faut donc se déplacer un peu et agir comme si la question était mal posée, en tout cas il faut la poser autrement, disons : de façon plus dialectique que duelle, et sur le plan des prises de position plutôt que celui des opinions frontalement érigées les unes contre les autres* »). On remarque d'ailleurs un changement de ton à mi-parcours du livre, alors que Didi-Huberman s'adresse tout à coup directement au cinéaste, dans un passage au « *vous* » qui n'est pas sans faire penser que les questions pourraient aussi s'adresser à lui-même, Didi-Huberman étant lui aussi un fin dialecticien dans l'art du montage : « *Et posons-lui ces questions qui n'en forment, au fond, qu'une seule : comment montez-vous ? comment démontez-vous vos images pour les remonter à votre guise ? Et, pour commencer, comment divisez-vous ? Qu'en est-il de cette "déconstruction" du visible et de l'histoire dont on dit partout que vous êtes passé maître ? Il y a, c'est vrai, plusieurs façons de diviser. Divisez-vous en deux ou en plusieurs ?* »

Si d'entrée de jeu Didi-Huberman reconnaît à Godard qu'il est un « *authentique historien du xx^e siècle* », et tout particuliè-

Comme c'est le cas dans plusieurs de ses travaux sur l'image, Didi-Huberman commence en effet par déceler des formes de langage, des figures discursives – syntagmes figés, lieux communs qui font eux aussi image (et symptôme) dans la langue – qu'il élit en y activant une double entente demeurée jusque-là latente.

langage (« *questions, provocations, faux lapsus et vrais mots d'esprit, mots-valises, sophismes, coq-à-l'âne, maximes, aphorismes, chiasmes, tautologies, lapalisades, comparaisons, formules paradoxales, arguments logiques, jugements à l'emporte-pièce ou, au contraire, l'insouciant refus de juger...* ») ; *deux*, son art du montage, et donc de la citation, qui atteint chez lui à un véritable art poétique par la pratique concertée du fragment comme « *"force productive"* » de la pensée en acte ; *trois*, sa volonté de confondre, au double sens du terme, le cinéma à l'histoire, dans son « *refus de voir* » (par exemple, mais c'est plus et autre chose qu'un exemple, la

chapitre –, la « *poésie de poésie* » de son cinéma, son désir de la « *forme poème* », césure et interruption, « *suspension arythmique* » qui font de Godard un héritier (même inconscient) du romantisme d'Iéna.

DU CHAMP-CONTRECHAMP AU HORS-CHAMP

Pour chacun de ces points de passage nécessaires, Didi-Huberman tente de s'écarter à la fois des « *suiveurs fervents* » et des « *contempteurs excessifs dans leur façon de vouloir le [Godard] prendre au mot de ses mots les plus excessifs* » ; il se montre admiratif

rement dans ses *Histoire(s) du cinéma* (mais pas seulement) qui sont au foyer de sa réflexion et où on lit que « *faire une /description/ précise/ de ce qui n'a/ jamais eu lieu/ est le travail/ de l'historien* », c'est en raison du fait qu'« il faut

déraper – le « *vois, là* » des images de Godard en un « *voilà* » péremptoire, les points de suspension en point final du « *No comment* », l'ouverture de l'imagination créatrice en mot d'ordre dogmatique. Et ce mouvement de retourne-

[...] fait fleurir partout [...] la dénégation [...]. Comme Lacan, il aura parlé au nom de la "chose même" ». Comme nul autre cinéaste avant lui, Godard a « pris le cinéma au sérieux de sa qualité d'"art ontologique" et de synthèse "générique" des arts », et « atteint la pure vérité par le semblant, par l'image impure ».

Dans nombre de ses analyses, Didi-Huberman s'attache au mouvement qui fait glisser – parfois dériver – le « vois, là » des images de Godard en un « voilà » péremptoire, les points de suspension en point final du « No comment », l'ouverture de l'imagination créatrice en mot d'ordre dogmatique. Et ce mouvement de retournement contre soi, Didi-Huberman le retrace dans le traitement de l'image par Godard tant au niveau poétique que politique, notamment dans les paralogismes, syllogismes et amalgames qui marquent certaines de ses déclarations.

l'art à l'histoire, et seul le cinéma, en tant qu'art, non pas « septième » mais bien « majeur », est en mesure de bien montrer les doubles tranchants de l'histoire : fictions avec documents ; coïncidences (que révèle l'art du montage) avec incidences (qu'isole le travail de l'angle et du cadrage) ; émotions [...] avec structures [...] ».

Diviser en deux ou en plusieurs : tel est pour Didi-Huberman le nœud du problème dans les « *phrases-images* » de Godard, trop souvent la proie d'une « *fatale oscillation* » entre les « *belles phrases* » (qui multiplient les possibles et empêchent de conclure) et les « *bons mots* » (qui les réduisent et prétendent conclure), entre la « *[f]écondité heuristique* » et la « *position d'autorité* », entre l'expérimentation sans fin de l'art et la « *fixation d'un rôle de l'artiste comme personnage (comme institutionnalisation)* ». Ce cinéma opère-t-il une « *mise en poème du monde* », demande Didi-Huberman, ou seulement sa « *mise en formule* » ? Dans nombre de ses analyses, Didi-Huberman s'attache au mouvement qui fait glisser – parfois

ment contre soi, Didi-Huberman le retrace dans le traitement de l'image par Godard tant au niveau poétique que politique, notamment dans les paralogismes, syllogismes et amalgames qui marquent certaines de ses déclarations.

« MOI, LE CINÉMA JE PARLE »

Dans le chapitre intitulé « *Deux lièvres à la fois* », Didi-Huberman esquisse un rapprochement pertinent entre la position qu'occupait Lacan sur la scène théorique française et celle de Godard, « *"terrorisant"* » (Serge Daney) et « *"théoricien"* » (Jacques Aumont), qui semble incarner à lui seul toute l'autorité du cinéma. « *Comme Lacan, souligne Didi-Huberman, Godard aura théorisé au cinéma la subversion du sujet et la dialectique du désir ; fort bien compris comment, dans le domaine des images, "les non-dupes errent" ; interrogé le "semblant" comme le "sinthome" ; problématisé la "logique du fantasme" comme l'éthique du cinéma ; manipulé le transfert et l'identification ;*

Parmi les figures avec lesquelles Godard entretient des relations empreintes tantôt de rivalité et d'agressivité (Foucault), tantôt de fraternité et d'adhérence (Malraux, souvent « cité à apparaître » dans les *Histoire(s) du cinéma*), il en est une qui est particulièrement significative : Pasolini, que Godard, méconnaissant sa dette à son endroit, cite (in)justement... à disparaître dans ses *Histoire(s)*. Didi-Huberman compare les deux cinéastes-poètes, « antipodes » l'un de l'autre (du point de vue du langage, de leur modestie ou hauteur respectives) mais « réciproques », « historiquement liés » d'une manière absolue alors qu'ils sont toujours engagés « *dans un mouvement réciproque de déliaison polémique* », et précisément dans leur manière de citer : « *Pour Godard, c'est le passé surtout qui est conformiste, et lorsqu'il cite une phrase ou une forme ancienne, c'est pour en prononcer l'obsolescence et en déconstruire l'autorité. Pasolini, au contraire, cite pour faire réentendre l'énergie survivante de ce qui n'a pas voulu mourir (le dialecte napolitain, par exemple ou une composition de Giotto).* » La question de la (dis)jointure entre l'art et le politique, entre l'esthétique et l'éthique trouve ainsi dans le chiasme qui rapproche et éloigne ces deux cinéastes son plus puissant raccord : « *Peut-on faire, en somme, de l'histoire une pratique lyrique ? Peut-on faire un essai qui soit poème ? Et, si oui, par quelles voies serait-ce possible ?* » *L'Adieu au langage* (2014) où Godard montre à la fois la fin du cinéma et sa naissance, en adoptant le point de vue de son chien (de *God* à *dog*, un Witz encore), en pointe peut-être le sens, à rebours comme il se doit. ─

1. Ont paru dans cette série, aux Éditions de Minuit, *Quand les images prennent position* (2009), *Remontages du temps subi* (2010), *Atlas ou le Gai Savoir inquiet* (2011) et *Peuples exposés, peuples figurants* (2012).
2. On sait que Godard, pour les « *Cent ans de cinéma* », titre plutôt son film *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) pour souligner la coupure de l'événement oblitéré, de son point de vue, par le cinéma.

PORTFOLIO

MATHIEU
LATULIPPE



LE MOINS PIRE DES MONDES

PAR JULIE BÉLISLE

C'est à l'automne 1995 que Mathieu Latulippe participe à la création d'une branche du mouvement *Food Not Bombs* à Québec. Il est alors membre d'un collectif anarchiste et étudiant en sciences humaines au Cégep de Limoilou, lit *Rules for Radicals* de Saul Alinsky et collabore à l'édition de fanzines de même qu'au journal *Hé... Basta!* Des idées d'implication sociale plein la tête, il s'approprie dans ses collages des images de sources diverses et remixe un visuel commercial glané ici et là. Une période d'où origine peut-être le mélange de l'écrit et du visuel qui caractérise encore sa pratique et dans lequel on ignore ce qui du mot ou de l'image arrive en premier, tant une même idée se trouve travaillée des deux côtés. Le militantisme associé à ses premières incursions du côté des arts visuels fait aujourd'hui place à une pensée plastique plus humoristique et un peu moins ancrée dans un esprit de radicalisme – quoi que celui-ci demeure en trame de fond et se profile dans le désir d'affranchissement des règles qui caractérise toujours sa production. Des œuvres dans lesquelles se côtoient des aventuriers toutes catégories confondues, du hors-la-loi à l'astronaute, en passant par l'adepte de sports extrêmes et l'artiste lui-même.



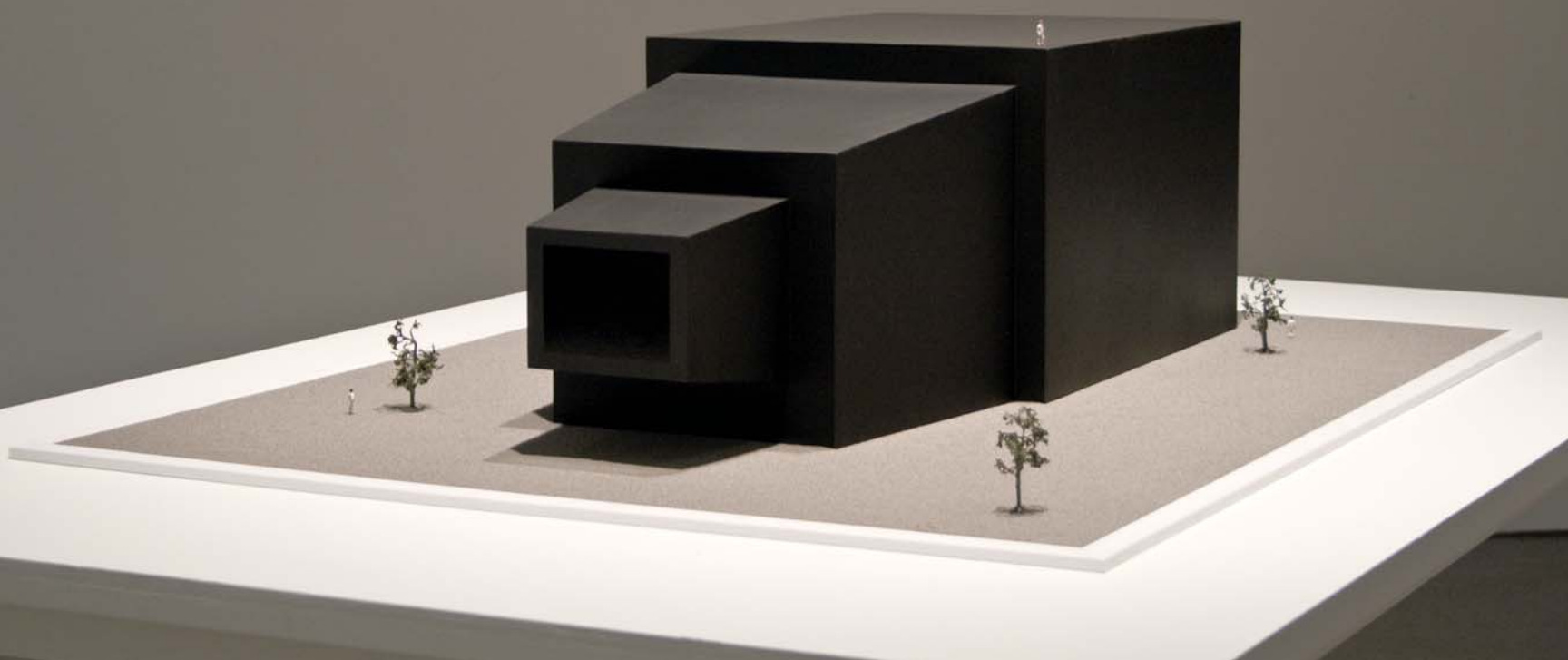
Actions bescherelliènes n° 2, 2008
vidéo (extrait), 9 min 29 s



Carré de cendre de bois en bois, 2010
matériaux mixtes, 140 x 140 x 60 cm
photo : Guy L'Heureux

Chez Mathieu Latulippe, la figure de l'artiste oscille – c'est ce qu'il explique lui-même dans *Des millions d'invendus...* (2007) – entre le « *monsieur mini-wheat pris dans le fond de la boîte* » et l'aspirant qui aimerait être invité « *à une émission de télévision* ». Car il joue à partir d'un caractère introverti qui le fait rester dans l'ombre des histoires qu'il raconte et d'un caractère extraverti qui lui fait rechercher les feux de la rampe. Ces deux postures, qu'il s'applique à remettre en question avec ironie, font ressortir l'autodérision de sa pratique. Sans être jamais négatif, l'artiste

fait état de nos impossibilités, mais reste, comme il le dit lui-même, du côté de « *l'espoir des obnubilés* ». Une position à l'enseigne de la contradiction peut-être. Le détournement des matériaux par lequel il procède ouvre sur une logique qui défait l'usage ordinaire des choses et les révèle de manière plus grinçante, mais en même temps plus ambiguë. Un bidon d'essence peut devenir sous sa main le contenant d'un antidote, le carré de sable et son château être remplacés par un carré de cendre et une église, alors que le chantier de construction devient un



Pavillon de l'Uchronie, Exposition universelle de Nulle Part, 2010
matériaux mixtes, 120 x 110 x 180 cm
photo : L-P. Côté

espace vide – mais les bruits de travaux n'en disparaissent pas pour autant. Une approche qui procède par déplacement et dont l'exposition *Contre-faire : entre construction et anti-matières* (Fonderie Darling, 2010) était particulièrement représentative. On y retrouvait une constellation d'œuvres se jouant des lois de la matière, dans lesquelles Mathieu Latulippe venait, par ses interprétations, modifier les calculs et les formules derrière la réalité : la toilette chimique servait à l'étude d'un modèle jetable avec système de propulsion au méthane et le prototype d'un bunker en polystyrène était proposé.

« MES ILLUSIONS SONT BIEN RÉELLES »

Un désir de changement ou, plutôt, la vision d'un monde moins pire se trouve ainsi en filigrane du travail de l'artiste. Mais son actualisation renouvelée dans les œuvres et dans les poèmes qu'il publie en reconduit le caractère improbable. Comme si Mathieu Latulippe s'employait à dessiner des solutions invraisemblables et mettait en scène un univers parallèle dans lequel s'insurger. Un monde où il réalise ce qui ne pourrait pas l'être « en vrai » et dont les nombreuses maquettes produites depuis 2009 rendent compte. La miniaturisation y devient un procédé de tous les « imaginables » et joue à l'évidence sur les écarts d'échelle. Notamment, l'œuvre *Pavillon de l'Uchronie* (2010) rappelle



Maquette : histoire naturelle, 2008
matériaux mixtes
150 x 40 x 40 cm
photo : Bettina Hoffmann

l'architecture d'un édifice qui aurait été construit pour une exposition universelle, et sa forme évoque autant le monument commémoratif que le moniteur de télévision ou encore la sculpture minimaliste, ces trois référents étant mis sur un pied d'égalité. Alors que dans *Maquette : Histoire naturelle* (2008), des photographies au sujet banal (une règle à mesurer, un poisson) côtoient un modèle anatomique gigantesque par rapport à l'échelle des personnages. Un écart qui vient assurément critiquer l'usage parfois injustifié du grand format en photographie et dont la réunion insolite des éléments qu'il opère demande de laisser tomber nos appréhensions – ou peut-être de les conserver pour mieux les mettre à mal. De petits personnages affairés et attentifs à la situation dépeinte prennent place dans un

monde qui les domine et l'un d'eux parvient d'ailleurs à prendre la fuite à l'aide d'une corde, sortie qui devient un signe d'espoir et signale peut-être l'échappée de *monsieur mini-wheat* qui s'est enfin tiré de sa boîte.

« NON JE NE SUIS PAS NÉGATIF »

Un désir d'évasion refait surface dans le projet *Nouvelles aventures*, présenté au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre de la *Triennale québécoise* en 2011 et dont la constellation d'œuvres aborde le romantisme associé au hors-la-loi. Les maquettes *Le vol du sanctuaire Partie A* et *Partie B* montrent un temple caché sous la mer dont le trésor, comme le titre



*Cénotaphe pour un couple d'amoureux hors-la-loi
brutalement séparés par la mort et enterrés,
contrairement à leurs vœux, dans deux cimetières
différents de Dallas. Basé sur une histoire vraie, 2011*
matériaux mixte, 140 x 210 x 250 cm
photo : Richard-Max Tremblay

l'indique, a été dérobé. Une indication qui force le regard à relier les deux plan-reliefs où la toilette chimique bleue, présente dans A et dans B, devient finalement le fil conducteur entre les deux points de vue : la toilette servait d'ascenseur aux brigands pour creuser leur tunnel. Le prolongement du titre, « *basé sur une histoire vraie* », constitue un autre indice et fait un clin d'œil au genre pour le moins protéiforme du fait vécu. Inspiré par un vol de banque majeur survenu au Brésil en 2005, pour lequel les cambrioleurs avaient emprunté les apparences d'une compagnie de jardinage, l'artiste en reprend en partie la couverture. Néanmoins, l'institution bancaire se transforme

ici en un sanctuaire isolé sur une île et les billets d'argent en trésor, tandis que le stratagème évolue en sophistication où le tunnel devient ascenseur. Un déplacement dont le caractère exotique transforme le voleur en pirate. Dans ce même ensemble se trouve, juste à côté, l'œuvre *Cénotaphe pour un couple d'amoureux hors-la-loi brutalement séparés par la mort et enterrés, contrairement à leurs vœux, dans deux cimetières différents de Dallas*, inspirée celle-ci du couple fameux de Bonnie et Clyde : une autre histoire vraie. Le monument réunit ainsi le couple et sa démesure célèbre cette autre figure



*Le vol du sanctuaire. Partie A : Au-dessus du niveau de la mer.
Basé sur une histoire vraie, 2011
matériaux mixtes, 110 x 140 x 100 cm
photo : Mathieu Latulippe*

emblématique du hors-la-loi contraint à ne pas vivre très longtemps dans un monde réglé.

Chacune des expositions de Mathieu Latulippe est un espace de mise en forme et de mise en récit prenant appui autant sur des histoires vraies que sur des fictions. Il s'y livre à travers le façonnement d'une quantité monstre de détails et disparaît derrière les mondes qu'il édifie suite à une importante étape de documentation. L'appropriation porte tant sur des images et des faits provenant de la culture populaire que sur des moments historiques revisités. Un travail de citation qui ne vise cependant aucune exactitude et dont le propos réside davantage dans son interprétation, comme c'est le cas dans l'exposition *Retour à Paradise Lost* présentée chez Optica en 2014.



*Le vol du sanctuaire. Partie A : Au-dessus du niveau de la mer.
Basé sur une histoire vraie, 2011 (détail).
photo : Mathieu Latulippe*



*Le vol du sanctuaire. Partie B : Au-dessous du niveau de la mer.
Basé sur une histoire vraie (détail), 2011
photo : Richard Max-Tremblay*

Encore une fois, ce projet combine différents médiums (photographie, peinture, sculptures, maquettes), et c'est au moyen de cette pluralité de voix que l'artiste explore l'idée de la quête de ce fameux paradis qui aurait été perdu : la vie en banlieue, la petite maison dans la vallée, Las Vegas, l'harmonie des animaux, l'ère des dinosaures, la *New Babylon* imaginée par Constant. Un paradis inaccessible et dont même la vision manifeste le désenchantement. Une conséquence obligée semble-t-il, puisque les structures minimalistes reprises à l'artiste Sol Lewitt – qui les reprend lui-même du jeu pour enfants *The Birds*, selon Mathieu Latulippe – sont amochées par les déjections d'oiseaux dans *Shit Happens*. Idem pour la voiture stationnée à proximité de la maison rouge d'une banlieue à la Tim Burton, alors que la cabane d'oiseaux devient



*Le vol du sanctuaire. Partie B : Au-dessous du niveau de la mer.
Basé sur une histoire vraie, 2011
matériaux mixte, 60 x 60 x 160 cm
photo : Mathieu Latulippe*



Retour à Paradise Lost, 2014
vue d'exposition (Optica, Montréal)
photo : Richard-Max Tremblay

une salle de projection où joue en boucle un extrait paisible du film *Night of the Living Dead*. Plus d'utopie tranquille possible ni de contrôle absolu. Même le cliché photographique d'un singe nourrissant un jeune tigre au biberon, reconnu dans le palmarès des photographies de l'année 2011 (aux côtés d'images de conflits armés et politiques), devient de mauvais goût et invraisemblable.

« SOLITUDE, SOUFFRANCE ET VOYANCE »

C'est ainsi que s'intitule, en clin d'œil au cliché du poète, la première section du recueil de poésie facile *Des millions d'invendus...* que publie



Shit Happens #1, 2014
acrylique sur bois, 126 x 125 x 100 cm
photo : Richard-Max Tremblay



Baby Blues, 2014
matériaux mixtes, 50 x 50 x 70 cm
photo : Mathieu Latulippe

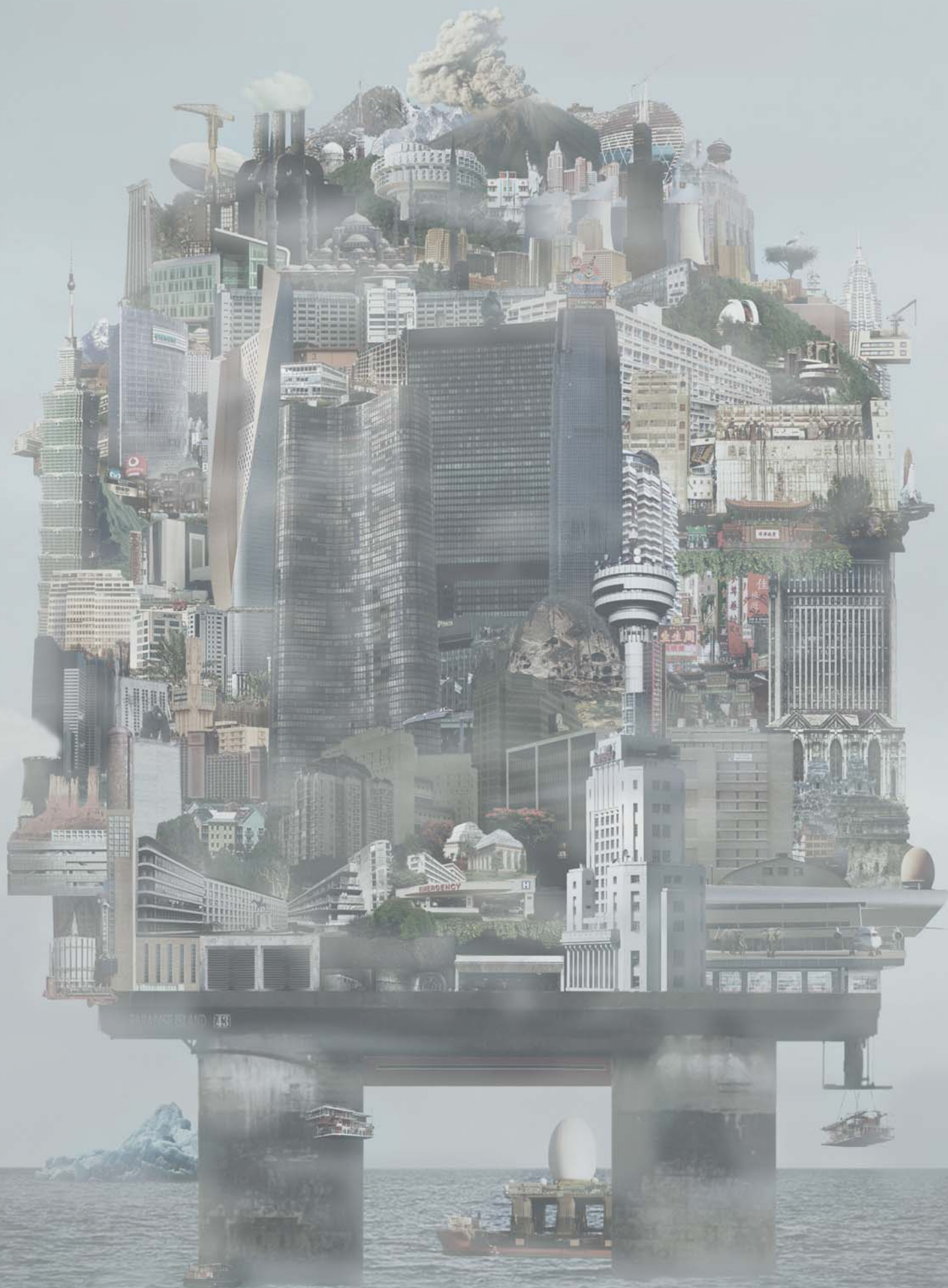


Il était une fois, 2014
matériaux mixtes, 35 x 30 x 35 cm
photo : Mathieu Latulippe

Mathieu Latulippe aux Éditions minimales en 2007. De courts poèmes qui revisitent le quotidien ordinaire : « *L'important / m'a-t-elle dit / c'est que / les essuie-glaces / existent / et surtout / fonctionnent / sinon / on serait / probablement / tous morts.* » ou glorifient le banal, comme dans « *La rançon du Génie* » : « *je ne sais pas / exactement / quand / j'ai décroché / le téléphone / mais je sais / que lorsque / je l'ai fait / il était déjà / trop tard / car / j'entendais / maintenant / des voix* ».

Une écriture imagée et sans suffisance où l'écorché vif prend la forme d'une banane à laquelle la peau est arrachée sans aucune émotion et dont le ton se rapproche de certaines vidéos, notamment *Actions bescherelliennes # 2 : spécial amour et séduction* (2008). Dans cette pièce figure celui qui aimerait être invité à une émission de télévision et qui, devant la caméra cette fois, mime différents comportements à deviner : *siliconer*, bronzer, conclure, déculotter, ronronner, diagnostiquer, autant d'actions impossibles à jouer clairement. Un jeu dans lequel même boire un verre d'eau change de sens. Un registre de l'absurde qui se retrouve aussi dans *Un artiste doit savoir dessiner* (2009), où ce sont les dessins faits par l'artiste que nous devons saisir et nommer. Et encore une fois, Mathieu Latulippe ne nous laisse aucune chance, lui qui sait dessiner les cirrhoses du foie, les poussières microscopiques et l'action d'insister. Ses vidéos, à l'image de ses recueils de poésie, sont de facture dépouillée et consistent en un simple plan fixe sur l'artiste, habillé d'un t-shirt noir, dont les actions nous sont directement adressées, sans artifice, pour créer un semblant d'interaction.

Sans être moraliste, Mathieu Latulippe se fait le critique de ce qui reste d'utopie dans le monde actuel, autant celle qui se loge dans les rêves de banlieue que celles du paradis perdu de Milton, des formes mathématiques à la Sol Lewitt, de l'Ouest américain et de la fiction spéculative qui devra pallier les désastres amenés par une nature déchaînée et dont la révolte sera terrible.





Welcome to Fabulous Paradise Lost, 2013
acrylique et vernis sur bois, 90 x 120 cm
photo : Mathieu Latulippe

Non, Mathieu Latulippe n'embrasse pas tous ces modèles de vie et leurs idéologies, mais continue de croire en des formes d'espoir, comme il le dit. Et c'est un jour d'automne gris, suite à encore d'autres déclarations accablantes du gouvernement libéral, et en résonance avec la couleur locale du Québec, qu'il *postait* sur Facebook, à la fin novembre 2014:

« Oui à l'austérité, plus d'austérité, une belle société austère, des gens austères, des conditions de vie austères, un environnement austère de petits sapins malades, de l'austérité plein les tuyaux, de l'austérité à plein gaz, de l'austérité d'or noir et sans éclats, de l'austérité dans nos belles crises financières, de l'austérité plein nos vies, de l'austérité en famille, de l'austérité dans nos

voyages à Cuba, dans nos faces de Ché Guevara imprimé en China [...] »

Un propos qui se fait l'écho de la peinture *Welcome to Fabulous Paradise Lost* réalisée au printemps 2014. Et depuis, la perte ne pourrait être palliée que par un excès de fabulations et d'inventions, de pensée magique et de fantasmes collectifs. Ce à quoi s'emploie Mathieu Latulippe avec sa confection de mondes imparfaits, qui font de lui le premier détracteur des utopies raisonnées.

* Les intertitres sont des citations de Mathieu Latulippe et proviennent des recueils de poésie *Des millions d'inventus...* publié en 2007 par Les éditions minimales et *En attendant les pompiers* paru chez Moul't Éditions en 2014.

PHOTO DE LA PAGE 19 / *Des millions d'inventus : face à la mer*, 2007
vidéo (extrait)

Insurrections

De la guerre des gueux au soulèvement zapatiste, ou plus récemment du mouvement M-15 à Madrid à la révolte des parapluies à Hong-Kong, l'insurrection réveille à coup sûr l'imaginaire de la Jacquerie : soulèvement spontané avec les moyens du bord, corps collectif qui oppose la puissance de son rythme à celui de l'impuissance et de l'injustice, indignation contre les piètres conditions de vie ou leur détérioration, etc. L'insurrection est ainsi le concept qui exprime le mieux, dans sa généralité, les expériences collectives de soulèvement à travers les époques et le monde. Mais du printemps arabe au récent vote grec, l'élan de la révolte et de la radicalisation emprunte aujourd'hui des formes diverses et hybrides, exprimant sa défiance via les réseaux sociaux, la propagande, la grève et le boycott, mais aussi et plus paradoxalement, par les urnes. « *Les insurrections sont venues* », écrivait le Comité invisible, renonçant au singulier de cette *Insurrection* qui, prophétique, *venait*, au profit d'un pluriel plus incarné, à hauteur d'hommes, de peuples. Si nous l'avons voulu au pluriel, *Insurrections*, c'est aussi pour nous éloigner de la dimension macroscopique du concept et rejoindre les particularités des expériences qui touchent les vies minuscules. Il nous importait d'indiquer la pluralité et la diversité du phénomène insurrectionnel, non pas pour le réduire aux affairissements des individus plutôt qu'à la grande agitation collective, mais pour en marquer l'aspect continu et total dans la vie ordinaire, pour en pointer même la nécessité intime. Pour le dire autrement, l'insurrection est devenue aussi permanente que l'état d'exception qui servait à la contenir. Et c'est justement parce qu'elle est partout à la fois qu'elle est multiple et plurielle. Le pluriel nous apparaît donc le signe d'un concept qui invite à lire singulièrement une expérience insurrectionnelle plutôt qu'à noyer son caractère sous la surface stagnante de la généralité.

Nous reconnaissons l'importance capitale de l'anonymat dans la lutte – en témoigne encore à l'heure où nous écrivons l'incrimination par les tribunaux français de Julien Coupat en tant qu'il

est l'auteur présumé de *L'Insurrection qui vient*, incrimination dénoncée par de nombreux écrivains se revendiquant, par l'absurde, l'auteur de ce pamphlet anonyme. Nous avons tous signé nos textes car il nous est apparu, après avoir songé sérieusement à ne pas les signer, que nous avions tous des points de vue différents, bien que compatibles, sur la question ; mais surtout, si l'anonymat est le refuge et parfois le salut des combattants, ici nous pouvons assumer ce que nous écrivons et d'où nous l'écrivons, nous n'avons pas besoin de l'anonymat, nous écrivons dans le luxe du visage découvert, dans celui aussi de tenir côte à côte les singularités de nos voix. Dans l'esprit de *Spirale*, nos interventions ont pris la forme de la recension ou de l'entretien et nous assumons notre subjectivité à travers cette pratique du compte-rendu, sans doute moins en retrait qu'on pourrait le croire. Ce dossier n'est donc pas la représentation d'un engagement dans différents mouvements ces dernières années, nous n'avons aucunement l'intention de nous portraiturer en insurgés – ce qui, de toute manière, ne convenait pas à tout le monde. Nous sommes conscients que le titre *Insurrections* attirera inmanquablement l'œil. Il ne faudrait pas voir son traitement parfois indirect dans le dossier comme une désinvolture : nous croyons fermement que les soulèvements, les émeutes et les révoltes sourdent des livres, des films et des essais que nous avons lus, non pas comme des insurrections en puissance en attente d'actualisation mais des insurrections déjà en train de se faire. Les barricades sont aussi dans les mots et les images, dans les gestes les plus ordinaires, dans nos occupations de tous les jours, et dans les textes que nous écrivons. Bref, elles embrassent en totalité nos formes de vie. L'ordre et le désordre dans nos esprits sont simultanément les mêmes que ceux qui engagent nos corps dans la réalité.

Il y avait très longtemps que le comité de rédaction de *Spirale* n'avait pas proposé de dossier. Le pluriel *Insurrections* signe ce retour.

Le comité de rédaction —



Cette partie est non accessible
en raison du droit d'auteur

This part is copyright restricted access

Esta parte no está accesible a causa
de los derechos de autor



Cette partie est non accessible
en raison du droit d'auteur

This part is copyright restricted access

Esta parte no está accesible a causa
de los derechos de autor

Nostalgie de la possibilité d'une insurrection

PAR GILLES DUPUIS

DRAMA QUEENS

de Vickie Gendreau

Le Quartanier, « Série QR », 190 p.

LA VIE LITTÉRAIRE

de Mathieu Arsenault

Le Quartanier, « Série QR », 98 p.

Publiés la même année au Quartanier, lancés conjointement à la librairie Le Port de Tête, le premier roman posthume de Vickie Gendreau et le dernier-né de Mathieu Arsenault se répondent à un point tel qu'il ne serait pas exagéré de les considérer comme les deux volets d'un diptyque intime; le premier ayant engendré le deuxième, le second ayant permis au précédent d'exister – et à son auteure de se survivre. Je n'ai pas souvenir d'une co-publication aussi singulière, où après la parution du « testament » d'un auteur, un autre en poursuit l'entreprise littéraire, non seulement parce qu'il en est l'exécuteur testamentaire et qu'il doit s'acquitter de la dette contractée à son endroit, mais parce qu'en exécutant à la lettre les dernières volontés du testateur (ce qui distingue le cas dont il s'agit de celui du tandem Kafka-Brod) le légataire trouve aussi dans ce devoir de mémoire matière à nourrir sa propre œuvre. C'est exactement ce qu'a fait Mathieu Arsenault en s'assurant que paraisse le premier tome d'une série de titres posthumes de l'auteur de *Testament*, tout en recueillant dans son écriture le legs fictionnel de cette œuvre tirée d'outre-tombe.

LA VIE EN PROSE

Vickie Gendreau avait des atomes crochus avec toute une lignée de femmes artistes qui ont en commun d'avoir vécu dans leur corps, jusque dans la mort, le dur métier de vivre. La généalogie féminine de ses précurseurs et consœurs se décline au fil de *Drama Queens*. Elles ont nom Virginia Woolf, Josée Yvon, Marie Uguay, Marie-Soleil Tougas, Ève Cournoyer... Elles ont en commun d'avoir péri de mort violente ou prématurée, souvent les deux à la fois, et parfois de leurs propres mains. Elles ne sont pas seules (l'ombre de Nelly Arcan rôde dans les parages), ni

uniquement femmes (Michael Jackson les accompagne de loin), mais elles dessinent tout de même une filiation matrilinéaire, où les liens sororaux toutefois sont plus importants que les relations fondées sur le droit d'ainesse. C'est d'ailleurs l'un des traits de la génération d'écrivains actuellement publiée au Quartanier : si elle forme une communauté, c'est que ses membres se reconnaissent davantage entre eux que dans un rapport à leurs prédécesseurs; moins occupés à tuer un père symbolique ou à élire une mère imaginaire, ils préfèrent s'entrelire, s'entretenir voire s'entremettre les uns *pour* les autres. Il y a là une leçon à tirer pour la vieille génération dressée au « l'un contre l'autre » et qui se lit très peu entre elle. Tandis que l'insurrection des avant-gardes de jadis consistait dans un premier temps à se dresser contre la génération littéraire qui les précédait avant de défoncer des portes souvent ouvertes, cette manière somme toute puérile de s'insurger n'a plus cours chez les écrivains intergénérationnels. Soit. Mais alors, comment et contre quoi s'insurger? L'insurrection est-elle même encore possible?

LA MORT EN ROSE

Si Vickie Gendreau a été contrainte en quelque sorte à vivre en prose, alors que tout semblait la destiner à la poésie, c'est sans doute parce que son autre métier n'avait rien de poétique (malgré les apparences trompeuses) et qu'elle a été trop tôt fauchée par la plus prosaïque des réalités. La poésie se love tout de même dans sa prose, au point où ce sera la mort (et non plus la vie ou l'amour) qui sera vue et vécue en rose : sans lunettes édulcorantes, mais tout simplement parce que la vérité inéluctable doit être adoucie pour faire un peu moins mal. Le mal incurable qui

ronge, qui gruge, qui bouffe de l'intérieur, exige un traitement choc : ce sera la grande bouffe – l'auteure nous fait saliver de page en page par des descriptions de recettes et de boustifailles – alliée aux subterfuges du travestissement. J'ai lu *Drama Queens*, comme *Testament* d'ailleurs, à la manière d'un roman picaresque (*La Vie de Lazarillo de Tormès*), où le souci principal du héros (ici l'héroïne), sa raison de vivre en somme, est de savoir s'il va pouvoir (encore) manger aujourd'hui... Au lieu du masque rouge emprunté à Poe, Gendreau a décidé d'affronter la faucheuse en tutu rose, avec son diadème de princesse, pour mieux la narguer, sachant que la camarade aura de toute façon le dernier mot. Dans son cas, l'impossible insurrection s'est résumée à ce que l'étymologie du mot suggère : la possibilité, au moins, de se tenir debout (*insurgere*) jusqu'au bout, dressée devant la plus injuste des injustices – la mort intempestive.

LE DÉSERT MAUVE

C'est dans ce désert laissé vacant par la disparition de Vickie que Mathieu Arsenault s'est aventuré sur les pas de sa muse, allant jusqu'à incarner sa voix « narrative » dans celle du double féminin de l'auteure : « *j'ai vingt-quatre ans et je pense à vickie gendreau qui avait le même âge* ». Si Gendreau s'est insurgée seule contre la mort, malgré ses compagnes et compagnons d'armes qui ont été solidaires avec elle jusqu'au dernier moment (mais ce dernier ne pouvait s'affronter que seule à seule), Arsenault a poursuivi le « vain combat » à sa manière, en le déplaçant sur un autre terrain, là où il est encore possible (bien que de plus en plus difficile) de s'insurger contre la bêtise promue au rang suprême de l'universel : la vie littéraire.

« *La Terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie* », prétendait à juste titre Flaubert. C'est contre cette maxime que s'insurge Arsenault dans l'arène que constitue *La vie littéraire*, tout en sachant pertinemment qu'à l'instar de Gendreau devant la mort la partie est perdue d'avance. À l'ère glaciaire du littéraire, dans un univers en expansion qui « *amplifie le vide entre les gens* », la culture en est réduite à des « *particules élémentaires* » (clin d'œil à Houellebecq) en attendant « *que se refroidisse définitivement l'univers littéraire* ». Après ce constat sans appel tout droit sorti de la « *Big Bang Theory* » revisitée par le plus génial de nos *nerds* littéraires, Arsenault radiographie en trois courts mais très denses chapitres les causes principales de la déchéance de la littérature à l'époque de son refroidissement : désenchantement face à la non-lecture généralisée (*Lire*), désuétude de l'écriture supplantée par d'autres moyens d'expression (*Écrire*), surproduction, surexposition et surimpression de la littérature dans les médias (*Imprimer*). Et la question qui tue : comment perdurer dans ce désert proliférant qui gagne toujours plus de terrain sur les rares oasis littéraires qui restent ? L'esquisse d'une réponse : en persévérant, envers et contre tous, c'est-à-dire en continuant d'écrire des « romans illisibles », presque sans ponctuation, mais non dépourvus d'une pulsation, bien au contraire pulsés par le rythme cardiaque ; bref, en réanimant la vie du littéraire

contre « la vie littéraire » exsangue. C'est le pari que semble s'être fait à lui-même l'auteur, en renversant l'exergue emprunté à Patrice Desbiens – « *La poésie ça pogne juste dans les romans* » – et en suivant à la lettre la leçon de sa muse qui constitue son deuxième exergue : « — *Je vais continuer à écrire. Jusqu'à la fin.* » Persévérer, mais en faisant en sorte que ce soit le roman qui entre dans la poésie (et non l'inverse), non seulement pour saluer *Le lyrisme à l'époque de son retour*, mais aussi et surtout pour rendre grâce à celle que la poésie avait trop tôt délaissée. Il y a chez Arsenault une stratégie d'écriture qui n'est pas sans rappeler l'ATSA (L'Action terroriste socialement acceptable) et qui demeure peut-être la seule forme valable voire possible d'insurrection, au-delà du témoignage indigné, pour qui se refuse à l'action violente.

L'ART GUIMAUVE

C'est également et sans doute davantage contre l'industrialisation de l'art (la chanson populaire, le navet littéraire, le film pour tous, la télé-réalité, etc.) que s'insurge l'auteur, les lancements, salons du livre et autres manifestations publiques de la littérature ayant réduit « la vie littéraire » à cette forme marchande d'autocélébration : « *si le piratage tue le livre trouvez-moi un tricorné un perroquet et une patch et regardez-moi ne plus jamais rien acheter de ma vie vivre en marge de l'industrie mais vivre et ne plus jamais mettre les pieds dans un salon du livre.* » La question devient alors : comment résister ou se dérober à la société du spectacle tout en participant forcément de son économie ? Réponse toujours candide : en tirant son épingle du jeu, c'est-à-dire en exploitant toutes les formes populaires, québécoises, galvaudées de « *la structure en guimauve* » produite par l'industrie artistique, tout en les détournant de leur finalité première (l'art du divertissement) pour leur faire servir d'autres fins : la vie littéraire (et non son ersatz : sa survie médiatique), voire la vie tout court. Car « *la vie réelle est exsangue de tout récit* » et la meilleure façon de lui rendre justice est encore d'écrire, mais d'écrire sans finalité immédiate (intransitivement aurait dit Barthes) afin de s'inscrire dans la longue durée : « *pour qu'une phrase puisse durer un million d'années [...] que la revue lettres québécoises soit tout de même distribuée pendant les ères glaciaires* »... À une époque où « *tout ce à quoi un auteur peut aspirer de grand c'est de devenir un sujet de dissertation* », il ne reste que la petite insurrection comme arme de combat pour témoigner et peut-être retrouver un peu de cette grandeur passée qui semble à jamais perdue. Or cette forme d'insurrection, aussi futile soit-elle, permet tout de même à l'écrivain lucide de résister au dénivèlement des valeurs et de protester en son nom propre, solidaire des quelques camarades (antérieurs, contemporains ou postérieurs) qui partagent le même idéal, contre la bêtise universelle. Si la bêtise humaine est en effet infinie, alors l'écrivain a le devoir de s'insurger contre ses prétentions illimitées, même avec les lumières limitées de son intelligence. C'est l'humble leçon que nous livre Mathieu Arsenault dans son poème roman, leçon à laquelle, pour ma part, je souscris corps et âme. —

« Il faut que cela ait peur pour que cela se réveille »

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

INDIGNEZ-VOUS
de Stéphane Hessel
Indigène éditions, 32 p.

INDIGNADOS et
INDIGNADOS/INDIGNEZ-VOUS/EMPÖRT EUCH!/STÉPHANE HESSEL
de Tony Gatlif
France, 2012

QUELLE TERREUR EN NOUS NE VEUT PAS FINIR?
de Frédéric Boyer
P.O.L, 112 p.

Les mots de ce titre, je les emprunte à l'héroïne du roman de Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*. À Sappho-Didon Apostasias, cette dangereuse insurgée, qui crie haut et fort qu'il faut se laisser devenir des « *fai-seurs de terreur* », « *exploser la baraque* », bousculer toutes nos conventions, pour que quelque chose arrive enfin, que l'insoumission et le chaos détrônent l'apathie et la torpeur. « *Parce qu'au Québec, il faut hurler. [...] L'avenir du Québec sera turbulent ou ne sera pas.* » Lire – ou relire – *Ça va aller* post-printemps érable 2012, c'est ainsi réentendre l'écho d'un cri d'alarme pressant, un appel à la dissidence qui ne pouvait rester indéfiniment sans réponse. Nous avons fini par vivre les soulèvements quotidiens, la foule, les marches de jour, les manifestations de nuit, le désordre, la brutalité, le paternalisme, la répression. Nous nous sommes convaincus que nous méritons mieux qu'une province sous calmants, amnésique et hésitante. Mais que reste-il de notre indignation, trois ans plus tard ? Avons-nous réussi à créer une petite brèche dans l'histoire, à nous réapproprier la rue une fois pour toutes ? Ou sommes-nous, finalement, trop essoufflés ou résignés pour mener des combats politiques de longue haleine, trop fébriles pour supporter l'instabilité, du haut de notre niveau de vie supérieur et du confort de notre « démocratie acquise » ? Comment demeurer résilients, assumer la force souveraine du « non », lorsque l'urgence d'agir ne tient pas à des questions de vie ou de mort et que les autorités

essayent de nous persuader que nous avons tort de nous plaindre, que ça va encore, que ça peut encore aller un tout petit peu plus longtemps ainsi ?

Plusieurs affirmeront que les insurrections qui éclatent un peu partout à travers le monde depuis 2008 proviennent d'un seul et même mouvement, d'une puissance d'agir collective, d'un sentiment d'« Il faut y aller maintenant ». À l'heure où l'hégémonie de la technologie et de la diffusion rapide via les médias sociaux n'a plus à être prouvée, tant elle a modifié l'essence de toute mobilisation de masse, il est difficile de croire que ces révoltes sont complètement isolées les unes des autres, qu'elles sont survenues comme autant de débordements soudains, sans cohérence avec ce qui les précède. Or, d'un lieu à l'autre, d'Athènes à Barcelone, de Montréal à New York, de la place Tahrir à la place Taksim, les contextes de crise et les risques encourus par les populations diffèrent aussi grandement, et si l'idée d'unir les révoltes individuelles dans l'imaginaire insurrectionnel pour en faire un rassemblement global est tentante, portée par un désir louable de rallier nos forces et nos ambitions communes, de renverser des systèmes politiques gangrenés, il faut aussi se méfier des simplifications grandiloquentes et des amalgames.

L'appellation/jeu de mots « Printemps érable », qui visait à établir une certaine parenté, aussi ténue soit-elle, entre

la situation québécoise et les révolutions arabes, atteste de cette facilité à gommer les singularités des soulèvements, à les faire entrer rapidement dans le moule généralisant et mythifiant de l'Indignation avec un grand I. Les révoltes n'ont pas à être reprises, « utilisées » à des fins de légitimation, calquées les unes sur les autres lorsque discutées dans l'espace public, car nos états de choc, nos prises d'assaut et nos stratégies revendicatrices sont spécifiques à l'intensité de nos radicalités. Et cette peur au ventre, cette peur nécessaire pour que « *cela se réveille* », cette peur qu'on souhaite transmettre à ceux qui nous imposent de tels rapports de force, n'a certainement pas la même incidence dans tous les pays. Il est donc nécessaire d'analyser quelques enjeux et problèmes qui résultent du choix de traiter des soulèvements en les « regroupant » au sein d'une œuvre culturelle, de même que la décision de les transformer en un seul et commun agir politique, magnifié et irréductible.

PRUDENTES INDIGNATIONS

En 2010, l'écrivain et militant politique français Stéphane Hessel a fait paraître un opuscule d'une trentaine de pages intitulé *Indignez-vous*, où il dénonçait la dictature internationale des marchés financiers qui creuse les inégalités sociales et menace les démocraties européennes déjà fragilisées. Hessel, en rappelant l'importance de l'héritage des vétérans des mouvements de la Résistance, exhortait les jeunes générations à se rebeller contre la pensée productiviste, à considérer leurs motifs d'indignation comme des dons précieux et essentiels à une société en santé, et pas : « *cette société des sans-papiers, des expulsions, des soupçons à l'égard des immigrés, pas cette société où l'on remet en cause les retraites, les acquis de la Sécurité sociale...* » L'essai de l'ancien résistant de 93 ans a fait l'objet d'un engouement littéraire hors du commun, le livre se vendant à plus de quatre millions d'exemplaires en moins d'un an.

Le cinéaste Tony Gatlif, que l'on connaît pour ses films engagés (*Mondo*, *Gadjo Dilo*, *Exils*) et son appui indéfectible aux peuples roms, gitans et tziganes, a été particulièrement touché par les mots d'Hessel et a décidé de s'en inspirer pour réaliser deux œuvres qui visent à donner un nouveau souffle au texte : le premier, *Indignados*, s'apparente plutôt au sous-genre du docu-fiction, et le second, *Indignados/Indignez-vous/Empört Euch!/Stéphane Hessel*, à « *un manifeste en images* », produit et diffusé par la chaîne ARTE France.

Bien que tournés la même année, les deux documentaires abordent l'opuscule d'Hessel différemment, le premier privilégiant les métaphores visuelles et une construction narrative lyrique et éclatée, tandis que le second alterne plutôt entre des captations prises lors de soulèvements – des « *Indignados* » d'Espagne aux « *We are the 99%* » du mouvement *Occupy* – et des extraits d'entrevues avec Hessel. Or, si les deux projets de Gatlif portent en eux l'âme d'une certaine révolte, appuyée chaque fois par une bande

sonore puissante où la musique klezmer devient presque un personnage, tant son impact sur la mise en récit est réel, la parole contestataire, argumentative, elle, ne semble jamais s'élever assez haut, se faire assez détonante. On peut ainsi se demander pourquoi le propos d'un documentaire comme *Indignados*, qui défend le droit à la désobéissance des laissés-pour-compte, toutes sociétés confondues, s'avère aussi peu enlevant. Les deux films de Gatlif, en effet, dénoncent, « s'indignent » à travers leur traitement, parfois très poétisé – qu'on pense à une scène du docu-fiction où des tracts aux couleurs de l'Espagne virevoltent au-dessus d'une danseuse de flamenco en spectacle, ou aux effets de montage parallèle de la production d'ARTE, où Gatlif filme en alternance le défilement continu des chiffres de la Bourse et les jambes des manifestants qui avancent –, mais jamais la colère n'est mise à l'avant-plan de la réalisation, jamais l'incitation à la sédition *dans* l'écriture cinématographique ne se fait concrètement sentir. Comment s'expliquer cette impression de tiédeur, de « cri trop poli », alors que les levées populaires sont multiples, exposées ici les unes par rapport aux autres selon une logique d'ensemble ? Est-ce la voix de Gatlif qui fait défaut, entérinant sans regard critique le manifeste d'Hessel et édifiant du même coup l'homme comme LE grand maître à penser de la résistance ? Ou n'est-ce pas plutôt les propositions d'Hessel elles-mêmes, qui, au final, manquent de véhémence et de rigueur politique ?

DE LA CRÉATION AU « DEVENIR-HYDRE »

Un livre dit « de révolte » qui devient au bout de quelques mois un phénomène d'édition, un produit de consommation au même titre que n'importe quel *best-seller* vendu à rabais à la FNAC, peut éveiller certains doutes. Pas parce que les idées qui y sont défendues sont nécessairement fausses ou naïves – au contraire, il ne servirait à rien de s'opposer viscéralement aux principes pacifistes et aux mots bien pesés d'Hessel –, mais plutôt parce que le succès littéraire incite souvent au consensus général, et ce consensus, plus dangereux qu'il n'y paraît, neutralise l'esprit critique du lecteur, comme celui du manifestant. Les gens, souvent, prennent position grâce à des discours simples, accrocheurs. Des mots forts et accessibles, qui semblent dire « vrai ». Des phrases bien tournées, inspirantes, dignes de figurer sur un sac de toile noire Renaud-Bray. « *Soyons réalistes, exigeons l'impossible* ». « *Those who make peaceful revolution impossible will make violent revolution inevitable* ». La formule « *Créer c'est résister, résister c'est créer* » d'Hessel, que les indignés européens ont adoptée en grand nombre (tags sur les murs, pancartes, cris durant les manifestations), pourrait se classer dans cette catégorie de phrases-slogans, où la tautologie flirte d'un peu trop près avec l'envie de « parler grand ». Mais cette fameuse création tant prisée, derrière quels mots et quels gestes se cache-t-elle ? Peut-être faudrait-il justement lui permettre de naître à même les nouveaux « parlers » révolutionnaires. Peut-être devrions-nous écouter les voix un peu plus discordantes, un peu plus rauques, celles qui sortent des sentiers battus, qui

osent retourner les révoltes sous tous leurs angles sans les glorifier, celles qui ne les abordent pas comme des entités immuables. À quoi auraient ressemblé les soulèvements des dernières années si, par exemple, quatre millions d'humains avaient appris par cœur des phrases de *L'insurrection à venir* du Comité invisible plutôt que le manifeste d'Hessel? Qu'arriverait-il si tous les insurgés se mettaient à légitimer une parole à la fois plus impérieuse et plus pragmatique, qui ne suppose pas seulement que « *le socle des conquêtes sociales de la Résistance est remis en cause* » (Hessel), mais qui affirme sans compromis que « *ce n'est pas le monde qui est perdu, c'est nous qui avons perdu le monde [...] La crise n'est pas économique, écologique ou politique, la crise est avant tout celle de la présence.* » (À nos amis, Comité invisible)?

Les deux documentaires de Gatlif soulèvent aussi (et peut-être à leur insu) l'un des grands problèmes de la représentation des rébellions contemporaines : celui de ce passage inévitable du « je » au « nous » au cœur des argumentaires. J'ai moi-même commencé cet article en parlant d'un « nous » québécois, pour dériver vers un « nous » à échelle plus vaste. Mais là où le bât blesse, c'est bien dans cette idée de penser « l'ensemble qui lutte » à partir de la voix d'un seul homme, de placer un résistant au-dessus de la foule, aussi « sage » soit-il. Comme l'avoue un manifestant égyptien dans *À nos amis* : « *Je crois que ce qui aura sauvé ce qui se passe en Égypte jusqu'à maintenant, c'est qu'il n'y a pas de leader de cette révolution. C'est cela peut-être la chose la plus désarçonnante pour la police, pour l'État, pour le gouvernement. Il n'y a aucune tête à couper pour que cette chose s'arrête.* » Ainsi, le « nous » le plus fort sera sans doute celui qui réussira à se faire « hydre », à assurer sa propre régénérescence grâce à un pouvoir d'imagination et d'organisation qui déjouera l'Histoire en prouvant que nulle mémoire n'est fixe, mais plutôt, comme le dit Frédéric Boyer dans son plus récent essai *Quelle terreur en nous ne veut pas finir?*, que c'est « *une construction, un muscle, une création, avec des passages, des erreurs, des lapsus, des condensations, des contaminations, des répétitions, des retournements, des réanimations...* »

ENTRE NOUS, CONTRE NOUS

Paru en mars dernier, *Quelle terreur en nous ne veut pas finir?* rejoint certains idéaux humanistes du manifeste d'Hessel, tant par l'importance que Boyer accorde à la reconnaissance de « *l'autre moins nanti* » que dans sa façon d'aborder les thèmes de la tolérance et du danger de l'indifférence mutuelle. Cela dit, si l'auteur de *Phèdre les oiseaux* prend lui aussi le pari de parler au « nous », d'analyser la société (française, plus spécifiquement) dans ce qui la fonde ou la divise, la réflexion sur « l'ensemble » se révèle ici plus fine et concluante que chez Hessel ou Gatlif, dans la mesure où Boyer, même s'il adopte une perspective très large en questionnant le « *poids de notre unité* » et la responsabilité de se savoir humain au milieu des autres, aborde de front les problèmes du vivre ensemble et de la

dénégation civique qui, somme toute, ont de nombreuses conséquences sur l'avenir des insurrections.

Comment, en effet, militer au nom de toutes les minorités, alors que « *nos identités sont closes* » et que la vraie rencontre avec l'Autre est souvent illusoire ou momentanée? Comment gagner des luttes lorsque l'unité entre les communautés d'une même ville demeure fragile? D'où, encore une fois, l'importance de rester attentifs aux amalgames et à cette tentation du « rassemblement » qui rallierait harmonieusement toutes les classes de la société. Car s'il y a certainement soutien et solidarité des indignés envers les communautés opprimées et abandonnées des gouvernements, qu'il soit question des Roms en Europe ou des Autochtones au Québec, les contextes et les moyens de lutte et de survie divergent grandement. L'essai de Boyer, qui pourrait être qualifié de pamphlet pour son souffle et sa charge contestataire, est d'ailleurs sans équivoque en ce qui concerne le sort des « *sans maison* », des « *sans terre* » : « *[J']observe que ce sont eux que nous perdons, que nous laissons couler, que nous laissons se noyer, tandis que nous criions à notre propre agonie, que nous hurlons à notre propre destruction et au remplacement de nous-mêmes* ».

Le « nous » qu'emploie Boyer ici ne représente pas le « nous » des insurgés, mais bien un « nous » plus global, celui du peuple citoyen en proie à une peur qu'il préfère garder dans l'ombre : la peur de l'étranger. Avec beaucoup d'aplomb, Boyer parvient à décrire précisément comment les sociétés vivent dans l'effroi de leur propre mémoire vivante, dans le refus inconscient de participer à la vie des autres, s'imaginant toujours sous la menace d'une éventuelle disparition provoquée par ces « *nouveaux inconnus* ». Car s'il y a bien, chez certains, une peur positive, grisante, violente, qui va de pair avec l'exorde de toute rébellion, il y a aussi, chez d'autres, cette terreur passive, enfouie, répressive pour la contrecarrer. Mais nulle crainte, pourtant, du langage dans l'essai de Frédéric Boyer. L'écrivain français, avec ce livre, réussit à donner de nouveaux sens à des mots fortement connotés, tels *l'honneur*, *l'éthique*, et plus particulièrement la *morale*, mot au cœur de *Quelle terreur...* qu'il détourne habilement des concepts de jugement et de bienséance pour le considérer plutôt comme une arme de sédition : « *La morale qui exige que nous nous mettions en péril aux moments précis de notre peur diffuse. [...] Cette force de résistance à nous-mêmes, finalement, et à ce que le monde fait de nous.* »

« Résister à nous-mêmes », tel serait peut-être dès lors le nouveau défi à relever. Refuser notre défaitisme, notre méfiance, nos raccourcis de pensée. Ignorer les paroles révolutionnaires convenues ou déjà éteintes. Puis continuer de lire ceux et celles qui ébranlent la langue, qui la désamorcent pour mieux la recréer, qui la rendent un peu plus « hydre », insoumise, mais surtout un peu plus terrifiante. —

Les livres rouges

PAR SÉBASTIEN DULUDE

POÉSIE, ART DE L'INSURRECTION

de Lawrence Ferlinghetti

Traduit de l'anglais par Marianne Costa

Maelström reEvolution, 100 p.

L'UTILITÉ DE L'INUTILE. MANIFESTE

de Nuccio Ordine

Traduit de l'italien par Luc Hersant et Patrick Hersant

Les Belles Lettres, 236 p.

POISSONS VOLANTS

de François Rioux

Le Quartanier, « Série QR », 100 p.

J'ai choisi de commenter trois livres rouges, parce qu'ils sont rouges. Trois couvertures rouges sous lesquelles fomentent révolution, résistance et révolte. Trois ouvrages qui échouent, à divers degrés – de lamentablement à partiellement –, à convaincre que la poésie peut agir à titre d'antidote à l'utilitarisme croissant du monde.

Je commence par ouvrir un petit livre d'un vert lumineux, intitulé *La vie habitable* (2014) et signé Véronique Côté, qui s'ingénie avec autant d'énergie que de candeur à secouer notre résignation devant l'évidence du truisme affirmant que ce monde manque cruellement de poésie, en plaidant pour une réoccupation d'un langage qui nous est enlevé, sucé de sa moelle, puis rendu en *fastfood* :

« Malgré ce qu'on tente de nous faire assimiler, [...] nous savons bien, au fond de nous, que les Joyeux festins n'ont rien de joyeux. »

Je voudrais dire ici ce que c'est qu'un festin, et ce que ce c'est que la joie, pour rétablir un peu l'équilibre du monde. Un festin est un repas de fête partagé par des gens qui s'aiment autour de tables longues et chargées de plats délectables. Un festin répond à toutes les faims, et pas seulement à celles du corps pesant.

Nous n'avons pas faim de McDo. Nous avons faim de beauté folle et des gestes gratuits ».

C'est, admet-elle, de poésie au sens large dont traite Côté. De magies quotidiennes, de spontanéité inventive, de créativité. Or, à l'heure où les « créatifs » – c'est à dire les fabricants d'images, ni plus, ni moins – ont eu la brillante idée de s'accaparer le champ lexical de la

création, à la faveur du soupçon postmoderne à l'encontre de l'originalité de toute œuvre qui confère désormais à tout un chacun le droit légitime d'aspirer au statut d'artiste, à l'heure, donc, où les 4RÉaKtiVz et autres allumés du logo se réunissent les vendredis matins pour se féliciter d'innover et, donc, de créer, et, donc, de prospérer, il faut saluer l'audace de Côté d'employer ce mot aujourd'hui teinté de désuétude, voire de ringardise : poésie.

Mais puisque Côté parle de poésie, et non de poèmes, que peuvent ces derniers contre le bruit constant de ce monde où la parole publique est toute faite d'opinions, où l'industrie du divertissement produit à un rythme pornographique, où le politique prend plus souvent qu'autrement des allures de vaudeville ? Par quels mécanismes la poésie – et l'art – peut-elle opposer une résistance concrète à tous les détournements de langage à des fins strictement mercantiles ? Sur quel malaise, quelle maladie de cette société le poème peut-il apporter quelque baume ? A-t-il jamais pu faire tomber des gouvernements, éradiquer des misères, transformer un esclave en être libre ?

Tous les réactionnaires sont des tigres en papier.

– Mao Tsé-Toung

Dans *Poetry as Insurgent Art* (2007, trad. 2012), Lawrence Ferlinghetti, le poète et libraire *beat* qui, pour résumer, publie *Howl* de Ginsberg et prête sa piaule à Kerouac dans *Big Sur*, nous invite à nous galvaniser du pouvoir de la poésie. Son petit livre rouge, dont la facture visuelle fait délibérément référence à celui de Mao, est un manifeste

construit d'aphorismes sur l'art de l'insurrection par la poésie.

Ferlinghetti ouvre la machine : « *Si tu te veux poète, crée des œuvres capables de relever les défis d'une apocalypse, et s'il le faut, prends des accents apocalyptiques.* » J'ai d'emblée beaucoup de peine avec cet impératif adressé à qui se veut poète. Faut-il tant vouloir ? Et, ensuite, que devra faire le poète ? Des réponses, des mandats, des prescriptions : « *Dis l'indicible, rends l'invisible visible.* » ; « *Remplis le sombre abîme qui bâille derrière toute face, toute vie, toute nation.* » De ces sentences de calepin, on en aura des vertes et des râpeuses, rendant le tout – sans grande surprise – parfaitement imbuvable.

Chante, rappe, crie, aboie, on entend bien les mots d'ordre de Ferlinghetti qui encourage le poète à agir contre le silence, à opposer à la noirceur du monde une parole enflammée : « *Sois un loup dans la bergerie du silence.* » Le polémiste en a notamment contre le prestige du livre (« *L'imprimerie a rendu la poésie silencieuse* ») et souhaite que les poèmes s'adressent au vrai monde : « *Ne sois pas trop occulte pour l'homme de la rue.* » ; « *Tu imagines Shelley participant à un atelier de poésie ?* »

Aussi populaire et démocrate que se veuille cette conception de la poésie, elle est pourtant entièrement focalisée à travers une figure idéalisée du grand poète, « *conscience de la race* », luttant à son corps défendant pour ramener la lumière volée. Au-delà du fantasme maladroit et machiste de la toute-puissance du poète – humoristique peut-être, mais le fantasme demeure : « *Quand le poète baisse son pantalon, son arse poetica doit être évident et susciter des érections lyriques* » –, force est de constater que cette volonté de puissance se manifeste selon une logique compétitive, et donc ultimement synonymique, avec le tyran que la poésie entend combattre. Partageant avec les institutions du pouvoir – fort mal identifiées, de surcroît – un même vocabulaire de supériorité élective, le poète insurgé de Ferlinghetti joue ainsi le jeu même de la domination qu'il entend supplanter.

Je refuse ce matérialisme qui fait du poème un outil utile, une arme révolutionnaire. Cette vision est destinée au même cul-de-sac que toutes les idéologies qui récupèrent l'art à des fins politiques : un art et une littérature créés et utilisés par « *les ouvriers, les paysans et les soldats* » (dixit Mao et consorts) ou par « *la rue sans langue* » et qui, ainsi instrumentalisés, « *s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution* » (Mao encore), sont évidemment susceptibles de connaître les mêmes dérives autoritaires que tout discours érigé en vérité et partagé unanimement. Ainsi posé, le problème a les airs d'un absurde concours du plus utile, et une telle structure fondée sur le décibel des idées ne profite qu'aux bonimenteurs. Non merci, Larry.

J'ai donc été attiré par le militantisme opposé, que me semblait proposer le manifeste *L'utilité de l'inutilité* du spécialiste de Giordano Bruno et éditeur Nuccio Ordine.

Déjà, l'essayiste italien expose mieux la situation que le poète *beat*. Pour Ordine, la brutalité du monde est celle qui enlève aux personnes leur dignité en les assujettissant au discours économique par des crises créées aux seules fins d'en justifier les mesures contraignantes pour les uns et lucratives pour le 1 % des autres. Ordine, donc, nous invite à considérer l'art et la poésie comme des fins en soi, « *par nature gratuits, désintéressés et éloignés de toute obligation pratique et commerciale* » et qui, ce faisant, produisent des savoirs inutiles qui rendent l'humain meilleur en lui procurant instruction, mémoire et liberté.

Les réponses d'Ordine à la question du comment ces savoirs inutiles agissent me sont toutefois apparues passablement décevantes. Ovide, Montaigne, Rostand et Rilke sont convoqués pour participer d'une tautologie – enrobée d'un moralisme indécrottablement attaché aux classiques – à l'effet que l'inutile devient utile pour résister à l'utile : « *on ne peut justement contester que, dans l'hiver de la conscience qui glace aujourd'hui nos vies, c'est précisément à ces savoirs humanistes et à la recherche scientifique libérée de tout utilitarisme, à tous ces luxes jugés inutiles, qu'il revient toujours davantage d'alimenter l'espérance, de transformer leur inutilité en un instrument éminemment utile d'opposition à la barbarie du présent, en un immense grenier où puisse être préservée la mémoire d'événements injustement condamnés à l'oubli.* »

Mais comment, concrètement, un poème peut-il contribuer à accomplir cette résistance ? Je ne peux certainement pas me contenter de me faire rappeler que Cyrano de Bergerac clamait que « *c'est bien plus beau lorsque c'est inutile !* » (Même si je suis fondamentalement d'accord avec le *beautiful loser* aquitain.) L'attachement d'Ordine pour les classiques (ou pour Calvino qui s'attache aussi aux classiques) ne donnera pas lieu à une argumentation qui transcende l'axiome de base de l'ouvrage : « *si nous laissons périr ce qui est inutile et gratuit, si nous renonçons à la fécondité de l'inutile, si nous écoutons uniquement ce véritable chant de sirènes qu'est l'appât du gain, nous n'aboutirions qu'à former une communauté malade et privée de mémoire qui, toute désemparée, finirait par perdre le sens de la vie et le sens de sa propre réalité.* »

Ça et là, Ordine parle de dignité, mais aussi d'espoir, de rêve, de fuites vers l'imaginaire et d'extases dont on revient gonflé à bloc pour... pour quoi, au juste ? J'ai vécu des milliers d'heures d'ivresse de lecture, pendant lesquelles se sont libérés violences, larmes et désirs dans un présent absolu duquel le monde extérieur était parfaitement exclu et *hors de moi*. Mais une fois le livre posé, l'orgasme savouré, en reste-t-il en quantité suffisante pour que ma micro-transformation intime ait un quelconque effet sur le monde ? Que peut mon grenier de mémoire contre le résultat des prochaines élections ?

Soupir. Je crois que je préférerais qu'on n'essaie pas de me convaincre de quoi que ce soit.

*Un poème lyrique doit s'élever au-dessus
des sons trouvés dans une soupe de lettres.*
— Lawrence Ferlinghetti

S'il est une chose à laquelle je crois, c'est à l'ivresse et à ses conséquences. Voilà bien un phénomène contre-productif. Et pourtant. S'extirper du monde, éprouver son corps, faire fi de son surmoi est une expérience fondamentalement poétique, propre à créer, à défaire, à sentir autrement. Il y a aussi une poésie à son amnésie.

S'extraire du bruit du monde n'est pas une tâche aisée. François Rioux, dans *Poissons volants*, Prix des libraires 2015, s'y essaie. Son procédé est intéressant. À première vue, il semble que le poète aliéné soit empêtré dans l'immobilisme ambiant, l'empêchant de rejoindre véritablement quelque chose comme une autre rive :

*« Et quel voyage nous allons faire
mon corps et moi le même voyage
au dépanneur vendre des canettes
avec des lettres à l'intérieur
onze heures moins le quart on a le temps
on longe les trous d'eau les autos
dans la nuit sage et jaune-orange
on remonte un fleuve de Guinness. »*

Certains textes me rappellent un rêve que je fais occasionnellement où tous mes mouvements sont extraordinairement pénibles, lourds, tandis qu'autour de moi, tout se répète : « *et tout a la longueur / des tounes d'épicerie / la caissière halète / dans un monde sans ombre / l'emballeur athlète / chante Sex Bomb* », décrit le poète dans « La vie c'est toujours les mêmes chansons ». Il a bien raison : la vie est faite de rimes plates qui s'incrémentent jusque dans notre moelle.

*« Éric Lapointe se lamente
à la radio le pauvre
il a perdu son amante
il en trouvera une autre
verte et fraîche comme la menthe
molle comme la guimauve
Éric Lapointe se lamente
dans nos chairs il se vautre. »*

On comptera beaucoup de ces pages quasi-insignifiantes, nécessaires certes pour camper le contexte, mais qui n'en demeurent pas moins fort peu stimulantes. Le poète fait du surplace, comme un refrain, une chanson en boucle ou une machine de buanderie, pris dans les files « *aux festivals d'attendre après le monde* ».

Lui vient ensuite un moment d'épiphanie, analogue à celui de Selma dans l'usine de *Dancer in the Dark*, où la rumeur devient le rythme, le bourdon, une danse, un élan. L'alcool aidant, le voici qui surnage, puis prend quelque altitude, « *vaporisé au-dessus de la ville* ». On vole, enfin, ou presque. « Fouiller l'écume », la dernière section du recueil, nous donne une idée de l'élévation. Sisyphé Rioux se mute en Ulysse Rioux, nomade, « *nulle part chez moi / jamais vraiment installé / en lendemain de veille perpétuel* ».

J'aurais pris beaucoup plus de ces pages hallucinées. J'ai dévisagé le même monde déprimant que Rioux, ai ressenti la même impatience, et j'aurais voulu participer à sa fuite, à sa quête d'un rivage fantastique. Mais Rioux y croit-il seulement ? Il semble que non : « *on n'arrive jamais je n'arrive jamais / à ce qui commence* ». N'est pas Miron qui peut.

C'est que j'aurais tant aimé chevaucher ces poissons volants, éprouver l'émotion de s'arracher de son milieu, de planer, puis de sentir la descente avec la certitude magique de n'avoir jamais plus à replonger dans le banal où l'on respire. C'est Pégase, bien entendu, que j'espérais, mais on doit se résigner, avec Rioux, à cette monture qui ne sait que sursauter, à cette fête d'un soir, à quelques moments de danse, à un rire ici et là, dans l'attente de la vacance.

*Ne laisse personne te dire que la poésie,
c'est pour les oiseaux.*
— Lawrence Ferlinghetti

Je crois que je n'attends rien des poèmes – des miens et de ceux des autres. Je n'attends rien du monde, pour tout dire, sauf de me permettre d'en sortir.

Il me revient fréquemment en tête le titre d'un livre de John Cage : *Pour les oiseaux*. Cage, le compositeur, a choisi lui-même ce titre pour ses entretiens avec Daniel Charles, publiés en 1976. En préface, on nous explique que le titre trouve sa référence dans un enseignement du maître taoïste Zhuāng Zhīu. Selon ce dernier, l'accès à la conscience originelle est comparable à « *entrer dans une cage d'oiseaux sans les faire chanter* », illustrant là les principes taoïstes fondamentaux de l'interpénétration et de la non-obstruction. Or, en ancien chinois, cette maxime peut également se lire comme « *retourner là où les noms sont de trop* », où, en somme, le mot et la chose ne font qu'un, où nommer et être se fusionnent, sont poésie.

Pour Cage, qui a révolutionné la musique en y ajoutant hasard et silence, et pour qui l'art doit s'éloigner de l'ego et de l'intentionnalité, il est ainsi préférable d'écrire *pour les oiseaux*. Comme j'aime cette idée. Comme j'aime cet écho pour personne, qui ramène mon poème à la dérisoire perspective d'un caillou qui, après des dizaines de milliers d'années d'une non-importance absolue, devient un beau matin de juillet la perle d'une nouvelle collection de roches d'un enfant.

Et que pourra ce caillou en septembre, avant que les dernières sèves des érables les brûlent tout rouges, lorsque l'enfant retournera sa collection au sol parce qu'il aura de nouveau besoin de sa boîte à lunch ?

Rien, naturellement. La poésie et les roches n'ont que le modique pouvoir d'un instant.

« [Daniel Charles] : — Pourquoi tenez-vous tant à ce mot : poésie ?

[John Cage] : — Il y a poésie dès lors que nous réalisons que nous ne possédons rien. » —

Portraits de l'insurgé en solitaire

PAR CLAIRE LEGENDRE

UN ENNEMI DU PEUPLE

Texte de Henrik Ibsen, mise en scène de Thomas Ostermeier *

LES AMANTS RÉGULIERS

de Philippe Garrel

France, 2005

Une insurrection est une révolution qui a échoué. Dans l'insurrection il y a l'impulsion, le geste de se lever, *Indignez-vous...* puis le soulèvement débouche sur le renversement du régime – une révolution – ou sur rien, et alors on rentre chez soi la mine basse, on nettoie les dégâts et on se remet au travail, c'est-à-dire à vivre comme avant. L'insurrection a besoin d'exaspération et d'une étincelle. La révolution l'enflamme, l'attise, au risque d'emporter bien des choses sur son passage et c'est peut-être ce qui en détermine l'avènement : que l'on accepte de perdre ce qu'on a à son profit, ou, plus précisément : que l'on n'ait rien à y perdre et qu'on s'y abandonne. Il y aurait donc un degré de désespérance qui permettrait de croire, de se jeter dans la fosse au nom d'un bien commun imaginaire – en tout cas prospectif –, tandis qu'un désespoir à peine moindre nous bornerait à tenter de sauver notre peau d'individu (et d'en accepter la condition médiocre).

D'UN PRINTEMPS L'AUTRE

Au printemps 2012 j'ai souvent pensé au film de Philippe Garrel *Les Amants réguliers* qui suit, dans un noir et blanc halluciné (la lumière qu'on dirait au fusain du chef-opérateur William Lubtchansky) le parcours de deux amoureux en 1968 à Paris : leurs espoirs, leurs idéaux, leurs échecs, et finalement le sommeil qui tient lieu de refuge une fois que le réel a échoué. François (Louis Garrel) est un jeune poète, Lilie (Clothilde Hesme) une apprentie sculptrice. Les personnages du cinéma de Garrel sont souvent des artistes fauchés, ce qui leur permet d'échapper aux classifications sociales – ni bourgeois ni ouvriers, à la fois pauvres et éclairés, ils ont la grâce des êtres fragiles qui se battent avec des armes individuelles, et qui ne gagneront jamais. La fraîcheur de leurs débuts amoureux, la beauté de leurs fêtes – un plan séquence où l'on danse sur *This Time Tomorrow* (« *where will we be?* ») des Kinks –, tout cela semble leur conférer un pouvoir qui n'est peut-être que symbolique, qui est celui de la jeunesse dont l'énergie, l'éclat, lui donnent l'air et le sentiment de l'immortalité. L'insurrection ne peut être l'affaire que de la jeunesse, qui seule combine assez de force et de foi, qui seule résiste au

manque de sommeil et au découragement qu'on tente de lui faire entrer dans l'esprit par les pores de la peau – le gaz poivre n'est-il pas fait pour cela ? –, qui seule peut imaginer ne rien avoir à perdre au point de s'embraser suffisamment pour que le feu prenne. Garrel dépeint cette combustion avec empathie – avec amour.

Un soir de casseroles, fin mai 2012, en face du Parc La Fontaine nous n'étions que deux au bas de l'immeuble et mon voisin (qui n'était plus étudiant depuis longtemps) m'a dit en regardant le ciel électrique : « *ce qui est en train de se passer, c'est qu'ils vont renverser ce gouvernement.* » L'instant d'après un orage a éclaté au-dessus du parc et nous nous sommes enfuis en courant. Je me souviens d'une conversation avec des étudiants, au mois de septembre qui a suivi : « *Vous savez comment s'est terminé mai 68 ? — De Gaulle a été réélu et les étudiants sont partis en vacances en pleurant.* » Mine de rien, le gouvernement Charest, ils l'avaient renversé. Pas par la force, mais en influençant l'exercice démocratique. Ce que mes parents avaient raté en mai 68, les étudiants québécois l'ont fait. Ça n'a peut-être servi à rien, le sait-on ? Les choses prennent du temps, lorsqu'on ne fait pas la révolution. Dans *Les Amants réguliers*, il y a une scène où François rentre chez sa mère, après la fin des émeutes. Elle lui fait à manger. « *On n'a pas perdu, s'excuse-t-il, on a renoncé parce qu'on voulait pas qu'il y ait des morts.* » Retour à la condition domestique. Douche.

« EST-CE QU'ON PEUT FAIRE LA RÉVOLUTION POUR LE PROLÉTARIAT MALGRÉ LE PROLÉTARIAT ? »

François ressemble à Philippe Garrel lui-même : il connaît de mai 68 les illusions et la beauté, il en incarne la poésie, et peut-être nous en montre-t-il aussi la dérision. De 68 il éprouve autant l'opium (celui qu'on fume pour oublier le réel) que la rue. Lorsqu'il s'endort il rêve de 1789. Il se demande s'il doit publier ses poèmes, si publier « *ce n'est pas trahir quelque chose* ». Il s'étonne que son ami veuille devenir peintre en bâtiment – « *Pourquoi pas peintre ?* ». Il hésite à lancer un cocktail molotov, puis se ravise : « *je peux pas tuer des gens* ». « *De toute manière, on est toujours*

seul », lui dit son ami Jean-Christophe, et c'est bien là sa tragédie, à travers la nuit charbonneuse et scintillante, cette solitude sur les barricades, avec les autres, amis, camarades, et même amante : comment la révolution aurait-elle lieu quand chacun continue de persévérer seulement dans soi-même ? Jean-Christophe explique ainsi à sa mère l'échec de la révolution : « *C'est foutu Maman. Les ouvriers sont en train de céder. Et les syndicats ont encore plus peur de la révolution que les bourgeois. Tout ce qu'ils veulent c'est tirer un peu plus d'argent aux patrons. Comme si le bonheur c'était le salaire. Ils ont pas compris que c'est pas l'argent qui compte, c'est la vie. Et c'est pas l'argent qui va changer la vie. C'est vraiment dur, je suis désespéré je te jure. Alors tu vois maintenant, la seule question, c'est : est-ce qu'on peut faire la révolution pour le prolétariat malgré le prolétariat ?* »

MOURIR À 20 ANS

Garrel a divisé son film en chapitres. Après « Les espérances de feu », qui évoque la Commune à travers la guérilla des barricades, « Les espoirs fusillés » suit les amis de François durant l'année 1969. Tous sont artistes, squattent l'appartement d'Antoine, l'ami riche, mécène de fait, qui a fait

Dans Les Amants réguliers, il y a une scène où François rentre chez sa mère, après la fin des émeutes. Elle lui fait à manger. « On n'a pas perdu, s'excuse-t-il, on a renoncé parce qu'on voulait pas qu'il y ait des morts ». Retour à la condition domestique. Douche.

sa révolution le jour où il a hérité : « *avec mon blé je me suis fait un royaume où les lois n'existent pas* ». Ils fument, dealent, peignent, écrivent, sont à la fois graves et joyeux, de cette joie intempestive qui surnage de la défaite, et qu'on prolonge ou qu'on noie dans l'ivresse. François retrouve Lilie et ils tombent amoureux. Leur amour donne du sens à leur existence, efface la défaite, surclasse la révolution manquée. Mais Lilie ne parvient pas à se fondre dans la marge ni à s'abstraire de la réalité ; elle travaille, voudrait réaliser le rêve de son père ouvrier qui ne devint jamais artiste ; lorsque son mentor lui propose de partir s'établir à New York comme sculpteur, dans un atelier... le rêve américain l'emporte et, déchirée, elle abandonne François à Paris, à la révolution qui ne vient pas.

Le chapitre 3 « Le sommeil des justes » tranche net : si François s'endort une dernière fois, c'est pour mourir. Quelle que soit la grâce de son rêve, il ne s'en relèvera pas : la révolution tient peut-être à cela qu'on est prêt à mourir

pour elle. En même temps qu'à Prague Jan Pallach s'immole pour l'histoire, à Paris François meurt de déception. Lilie aux États-Unis (ce pays où il faut jurer qu'on n'est pas communiste pour avoir le droit d'entrer), François avale un cachet de trop. Ironie ultime, alors qu'on l'a vu déjouer la police durant tout le film, c'est un « flic » qui le trouve mort : l'anarchie n'est pas pour demain. La révolution manquée de Garrel est plus de ce côté-là, celui des anarchistes, que d'un communisme bien trop normatif pour une jeunesse éprise de liberté : « *Il n'y a rien qui ressemble plus à un curé qu'un militant. Ils ont tout compris, ils ont la vérité.* » Mais surtout, au-delà des questions de classe et des visions politiques un peu embrumées d'opium, c'est la métaphysique qui semble disqualifier l'idée de communauté en même temps que l'amour : « *La solitude qui se trouve dans le cœur de chaque homme, c'est incroyable* » dit Lilie avant de partir.

ET POURTANT ELLE TOURNE

Dans sa version originale, la pièce de Henrik Ibsen *Un ennemi du peuple* (1882) se termine sur ce constat en forme de triomphe désespéré : « *L'homme le plus puissant du monde, c'est celui qui est le plus seul.* » Le docteur Stockmann, ayant diagnostiqué une pollution de l'eau dangereuse pour les habitants de sa ville, tente de les alerter. Mais les travaux que nécessiterait la réparation des canalisations coûtent si cher que tous – le maire (qui est aussi le frère de Stockmann), la presse (qui retourne sa veste) et le peuple lui-même – préfèrent étouffer l'affaire. Stockmann, pour avoir voulu sauver le peuple, se retrouve mis en quarantaine et désigné comme son ennemi.

Au printemps 2013 le FTA présentait *Un ennemi du peuple* dans l'adaptation de Thomas Ostermeier. La pièce, créée à Avignon en 2012, continue aujourd'hui de tourner dans le monde, l'automne dernier à Londres et à Moscou, cet hiver en Inde... Pour sa représentation montréalaise, la dimension symbolique de la pièce a été un peu absorbée par la coïncidence de sa Première avec un avis d'ébullition dans l'ensemble de la ville. Qu'on ne s'y trompe pas, l'eau et sa pollution ne sont ici qu'un prétexte à poser la question de la démocratie et de sa légitimité. « *Et pourtant elle tourne* » pourrait dire Stockmann, Galilée moderne seul contre tous après sa révolution manquée : c'est bien la même question que Garrel qu'il pose ici, « *peut-on faire la révolution pour le prolétariat malgré le prolétariat ?* » Réponse d'Ibsen et d'Ostermeier : non bien sûr. Un prophète, qu'il soit scientifique ou poète, et si éclairé soit-il, ne peut servir de levier à soulever les foules que si celles-ci sont décidées à le suivre. Or ce n'est pas tant par ignorance que par déni, c'est-à-dire par une complaisance déraisonnable envers la démagogie du discours adverse, que le peuple décide de ne pas suivre Stockmann. Le croire est trop dangereux. Mieux vaut persévérer dans l'aveuglement.

DE LA PÉDAGOGIE... À LA CORRUPTION

Dans sa version initiale, la pièce se clôt sur un espoir : le docteur Stockmann, seul mais aidé de sa femme, poursuit le combat, envisage de fonder une école, pour faire de quelques « *vrais vauriens* », « *des hommes libres et nobles* ». La vocation

du guide éclairé, c'est évidemment la pédagogie... Toutefois la version que propose Ostermeier est bien différente : Stockmann y est un « *quadra bobo* » (c'est ainsi qu'Ostermeier le qualifie) qui ressemble à son metteur en scène autant qu'à son spectateur. Il fait de la musique dans son salon avec ses amis, lorsque le rideau se lève ils jouent *Changes* de David Bowie. Sa femme porte un pantalon de cuir et vient lui demander de baisser le son pour ne pas réveiller le bébé. Le pouvoir n'est jamais loin d'eux : le frère de Stockmann est maire de la ville, et son beau-père un riche *businessman*. La fonction du théâtre est toujours de tendre un miroir au public, Ostermeier assume la dimension autobiographique de l'adaptation : après avoir été anarchiste, puis à l'extrême-gauche, c'est lui-même et ses amis qu'il représente sur la scène « *avec notre cœur à gauche et notre porte-monnaie à droite* ». L'insurrection échouée dans *Un ennemi du peuple* est celle de la classe moyenne intellectuelle. Celle qui échoue à transmettre son message au peuple et s'en fait un ennemi. Celle qui voudrait éduquer les masses et ne parvient qu'à s'en faire haïr.

Le final est bien plus ambigu que dans la version originale : le beau-père de Stockmann rachète les actions de la station thermale, dont le prix a baissé suite aux révélations du docteur... et les offre à Stockmann et sa femme, les mettant ainsi devant un ultime dilemme moral : accepter ce cadeau coupable et se ranger du côté des cyniques, ou assumer leur ruine et garder les mains propres. La lumière s'éteint tandis qu'ils se regardent, buvant une bière, dans une hésitation suspendue lancée comme un défi au spectateur.

L'INDIGNITÉ ÉCONOMIQUE

On sait bien que la pédagogie ne suffit pas : la démocratisation du savoir, et la démocratie tout court, n'ont pas mis un terme à l'obscurantisme, ni à la société du profit. L'idéal des Lumières, celui qui a rendu possible la révolution française, et qui clôturait encore la pièce d'Ibsen en 1882, laisse place à la perspective toute contemporaine de la corruption de l'éclaireur lui-même. Si l'on se souvient de la fin du *Rhinocéros* d'Ionesco, dont le vaillant Barnabé s'écriait « *Je suis le dernier homme ! Je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !* », ici les héros semblent bel et bien capituler : le jeune poète de Garrel, un « être pur », en se laissant romantiquement mourir plutôt que d'affronter l'effondrement de ses idéaux, le scientifique d'Ostermeier en hésitant à se laisser corrompre. Cette hésitation est déjà une trahison, et notre empathie à son égard symptomatique d'une nouvelle définition du « raisonnable » contemporain, où la vertu n'a plus cours. La dérision d'une posture morale, ce que Cynthia Fleury appelle la dignité économique, est vouée à se faire engloutir par un monde où l'on pratique l'auto-trahison au nom du principe de réalité. « *À part l'hypothèse de la sainteté, comment imaginer demander aux individus de la finance de refréner d'eux-mêmes leurs ardeurs spéculatives quand tout dans leur environnement les incite à s'y livrer sans fin ?* » écrivait Frédéric Lordon dans *La société des affects* (2013). Stockmann et sa femme sont d'une classe qui a trop à perdre pour résister à la contagion de son environnement.

La révolution n'aura pas lieu, ni en 1968 chez Garrel, ni aujourd'hui sur la scène d'Ostermeier. Les héros échouent à éclairer le peuple. L'un par son idéal, inaudible et reclus, qui

finit par lui servir de linceul, l'autre par sa science dont la vérité ne veut être entendue par personne, surtout pas par ceux qu'elle prétend sauver. Est-ce une fatalité ? Le confort matériel du savant discrédite-t-il son savoir ? À moins que le problème du confort ne soit la lâcheté qu'il (nous ?) confère. « *Comment reformuler une théorie du courage ? Résister à la capitulation et à ses légitimations perpétuelles ? Sans doute en interrogeant la dialectique sourde qui unit, articule et désarticule les matrices individuelles et collectives, qui rappelle qu'il n'y a pas de courage politique sans courage moral, et que la fin de la négociation avec l'inacceptable et le désarroi qui l'engendre, s'appuie nécessairement sur la reconquête de fondamentaux personnels et collectifs.* » (Cynthia Fleury, *La fin du courage*, 2010)

LE TEMPS DE L'HÉSITATION

Si le jeune poète de Garrel a quelque chose d'une figure cathartique, Ostermeier nous convoque ailleurs, hors de l'identification. *Un ennemi du peuple* se veut, au-delà de la représentation, une expérience du théâtre dialectique dans son acception la plus simple et la plus généreuse. Car le peuple, dans ce théâtre institutionnel, c'est nous. Nous ne sommes plus Stockmann par procuration, nous sommes le peuple lorsqu'au milieu du spectacle les lumières se rallument et qu'on nous donne la parole. Excités par l'incongruité de la situation et la force de ce que nous venons d'entendre – des extraits de *L'insurrection qui vient* dits en allemand par un tribun d'Ibsen –, la parole, nous avons envie de la prendre et nous mesurons l'expérience offerte de *jouer notre rôle*. L'euphorie de la foule, comme dans une manifestation, celle de faire partie d'un groupe plus grand que soi, une émotion collective – à la fois politique et esthétique –, la joie de comprendre ce qu'on nous dit et de pouvoir y répondre, tout cela je l'éprouve en dévisageant mon voisin, en écoutant les interventions de qui veut prendre le micro. La scène du débat est différente chaque soir sur toutes les scènes du monde. À Moscou le public a envahi la scène. À Buenos Aires il a invectivé ses hommes politiques... par exemple. Cette scène interactive du débat, à la longueur variable (c'est le metteur en scène, en régie, qui décide quand y mettre fin) se termine par le lynchage de Stockmann à coup de bombes de peinture. Dans ce débat nécessairement perdu, il gagne son identité d'« ennemi du peuple ».

L'hésitation finale de Stockmann n'est peut-être pas seulement le symptôme d'une lâcheté bourgeoise qui nous ferait passer mécaniquement du confort dans l'indifférence. Gageons que c'est aussi le temps de jauger le danger, d'en éprouver la peur et de la surmonter, ce qui est aussi, selon Cynthia Fleury, la condition du courage : « *Chaque époque historique affronte à un moment ou à un autre son seuil mélancolique. De même chaque individu connaît cette phase d'épuisement et d'érosion de soi. Cette épreuve est celle de la fin du courage. C'est une épreuve qui ne scelle pas le déclin d'une époque ou d'un être mais plus fondamentalement une forme de passage initiatique, un face à face avec l'authenticité.* » Peut-être Stockmann hésite-t-il *in fine* pour nous convaincre qu'il n'y a plus à hésiter. —

* UN ENNEMI DU PEUPLE. Texte de Henrik Ibsen, adaptation de Florian Borchmeyer, mise en scène de Thomas Ostermeier, production Schaubühne, Berlin 2012-2015.

Le cinéma insurgé

PAR SYLVANO SANTINI

L'INSURRECTION DES VIES MINUSCULES

de Guillaume le Blanc

Bayard, « Les révoltes philosophiques », 152 p.

SIGNS AND MACHINES. CAPITALISM AND THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY

de Maurizio Lazzarato

Semiotext(e), 279 p.

DELEUZE, LES MOUVEMENTS ABERRANTS

de David Lapoujade

Minuit, 303 p.

Si les récits dystopiques rassurent notre impression de liberté, tout en nous avertissant qu'il nous faut ne jamais relâcher la vigilance à l'endroit du gouvernement, comme s'il était le seul à pouvoir l'inquiéter, c'est que nous croyons que le pouvoir se représente à la manière d'un groupe organisé qui complot, en secret, des projets pour subjuguer et asservir la population. Même sous la forme plus contemporaine des loups de *Wall Street*, on croit toujours fermement que la puissance d'aliénation qui s'exerce sur les individus leur est totalement étrangère et leur échappe : le « trader » ou le 1 % qui personnalise le néo-libéralisme en est le dernier avatar. C'est pourquoi d'ailleurs ces récits sont toujours extraordinaires, comme s'ils n'avaient rien à voir avec les histoires banales des individus, avec leur style ou leur forme de vie ordinaire. Cette croyance s'explique par le fait qu'on ne sait pas comprendre le pouvoir autrement que sous la forme représentative et narrative : on l'imagine dans quelques personnages dont les visées et les objectifs nourrissent des intrigues et des péripéties qui ont des impacts sur la société, et ce, uniquement pour maintenir leurs propres privilèges et pour satisfaire leurs obsessions personnelles. Cet imaginaire du pouvoir est tellement ancré dans notre encyclopédie narrative que seul un contre-récit de révolte et d'insurrection collectives semble pouvoir y répondre, même sous les formes exacerbées du carnavalesque et du grotesque.

LES ACTIONS MINUSCULES

Je propose de changer complètement de perspective en essayant d'imaginer l'insurrection non pas comme un acte collectif d'émancipation contre un pouvoir incarné par un gouvernement ou un groupe d'intérêt, mais comme une action singulière et locale qui agit sur les manières d'être, les modes de vie ou d'existence. La description de l'effectivité d'une telle action sur les puissances d'asservissement,

sans tomber dans les niaiseries hollywoodiennes du héros infatigable et aux forces démesurées, constitue le pari de l'essai de Guillaume le Blanc sur Chaplin, *L'insurrection des vies minuscules*. La thèse est simple : l'insurrection ne définit plus une action collective, mais les stratégies d'un individu pour échapper aux modes de subjectivation qui contraignent massivement la population, et ce, aussi bien au travail que dans la famille ou dans la rue. L'essai de le Blanc ne théorise pas les modes de subjectivation comme tels mais les donne à penser en décrivant la révolte quasi-imperceptible d'un personnage connu du cinéma qui n'a rien de l'agitateur ou du fin stratège politique, Charlot. Les sources qui orientent la pensée de le Blanc, bien qu'elles soient le plus souvent implicites n'en sont pas moins évidentes : Charlot « *fait délirer le corps social, le déterritorialise en permanence* ». La force de son essai ne réside pas dans le changement de paradigme insurrectionnel du collectif à l'individuel, mais dans la manière anachronique d'engager le destin d'un être de fiction, véritable icône de l'histoire du cinéma, sur la voie des théories contemporaines des modes de production de subjectivité : « *Charlot est agi plus qu'il n'agit car les formidables mouvements qu'il parvient à faire ne sont jamais que les répliques minuscules à des mouvements majoritaires dont il n'est pas l'auteur. D'un côté, les rythmes majoritaires mordent sur les rythmes minoritaires, les rendant encore plus marginaux. De l'autre, les rythmes minoritaires font leur nid dans les rythmes majoritaires, s'y agrègent un certain temps sans s'y réduire, avant d'être délogés, finissant par créer des lignes qui possèdent leur propre autonomie* ».

Le vocabulaire ne trompe pas : les rythmes minoritaires et majoritaires sont issus de la pensée de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, et ils ont été pensés, par eux, pour arrêter d'imaginer la révolte sous la forme narrativisée d'une émancipation collective contre les despotes qui asservissent la population en la maintenant au service de

leur volonté et idéologie. Leur ouvrage sur Kafka expose clairement cette idée. Le texte de Deleuze sur les sociétés de contrôle le fait encore plus nettement en décrivant la dernière mutation du capitalisme qui a abandonné le fonctionnement hiératique des sociétés disciplinaires (les lieux d'enfermement, les propriétaires contre la masse ouvrière, la production de la plus-value, etc.) pour celui plus fluide des désirs qui traversent la famille, l'entreprise, le marketing, la communication, l'endettement, etc. L'essayiste le sait, et il n'a pas besoin de le répéter, faisant confiance à son lecteur. Il citera d'ailleurs beaucoup plus Stanley Cavell et les penseurs modernes américains, Emerson, Thoreau, bien qu'il faille reconnaître que ces penseurs dans les entours du pragmatisme américain ont un air de famille avec l'empirisme radical de Deleuze : les rythmes majoritaires sont ceux qui, en valorisant ces désirs, produisent des modes de subjectivation qui régularisent les manières d'être et les modes d'existence qui n'épargnent aucun lieu, social ou intime. Ce sont eux qui entravent les rythmes minoritaires, c'est-à-dire les mouvements dont le coefficient n'épouse pas les lignes vectorisées des modes de subjectivation. Or, ce qui impose ces modes ne correspond pas à une énonciation personnelle ou à celle d'un groupe d'intérêt ; elle n'est plus pour ainsi dire un lieu de langage, mais une espèce de ballet affectif du corps. La difficulté réside dans la manière d'exprimer, dans un récit, ce qui n'appartient ni aux idées ni à la conscience ni au discours mais directement à l'existence. Et c'est là que l'essai de le Blanc nous surprend : Charlot est plus qu'un personnage de fiction, il personnifie la puissance d'un cinéma insurrectionnel.

LES CORPS INSOUMIS DE CHARLOT

Pour Guillaume le Blanc, il est évident que l'insoumission du personnage de Chaplin a quelque chose de si profond et viscéral qu'elle ne peut être attribuable, par défaut, à sa maladie ou à son asocialité. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre son insistance à décrire des scènes d'un film connu et largement commenté, *Les temps modernes*, dont l'action se déroule dans un lieu d'enfermement typique des sociétés disciplinaires : l'usine. Or, le film ne cherche pas à représenter, une fois de plus, le drame du travailleur aliéné, mais à exprimer, sous la forme condensée des affrontements dans une usine, la majorité des tensions qui traversent les formes de vie sociales et intimes. D'ailleurs, l'essayiste montre que Charlot ne veut pas susciter un sentiment de révolte parmi les ouvriers (il en serait bien incapable puisqu'il lui faudrait, d'abord, comprendre et objectiver sa situation) mais effectuer des esquives corporelles qui témoignent de réactions affectives à une gymnastique qui l'essouffle et gomme sa singularité. Sa conduite aberrante n'est donc pas la conséquence de son incapacité à éviter les boulettes ou les gaffes, mais l'expression physiologique d'une insoumission qu'il ne saurait pas énoncer dans le langage. C'est pourquoi le Blanc repère trois types de corporéité du personnage qui définissent moins un discours qu'une expérience affective de la révolte qui se prolonge au-delà des murs de l'usine.

En cherchant à échapper à la cadence du travail, Charlot adopte d'abord un « *corps-machine* ». « *La recherche du bonheur intervient par incises comme la promesse d'une autre vie, pleinement humaine, dans laquelle il devient enfin possible de ne pas être tellement gouverné par la loi du travail. Traîner aux toilettes en fumant, c'est se refaire une santé, un corps de possibilités face à la loi impossible du travail. C'est désirer abolir momentanément cette loi en usinant une petite figure à soi dans le monde des autres. Charlot recherche la différence entre la vie désirable et la vie machinale, il veut l'éprouver comme une bulle d'air en laquelle plonger régulièrement sa tête pour respirer.* » Cette « hétérotopie des toilettes » (il est difficile de ne pas y voir une allusion implicite quoique humoristique – Charlot oblige ! – aux espaces autres de Michel Foucault, mâtinée d'une référence explicite au titre d'un essai sur le cinéma de Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*) n'est pas qu'une réaction aux mouvements imposés par la division du travail, elle exprime distinctement la quête d'une mesure particulière qui échapperait aux rythmes normalisés. Il faut bien lire que le personnage s'*usine* une place singulière « *dans le monde des autres* ». Lorsque j'ai dit plus tôt que les modes de subjectivation étaient vectorisés, je voulais signifier qu'ils pouvaient changer d'échelle sans pour autant se déformer, comme une image peut migrer vers une autre interface en conservant les proportions des figures qu'elle contient. Je pense que « l'hétérotopie des toilettes » définit un acte de désubjectivation qui peut apparaître, comme une image vectorisée, avec les mêmes proportions et le même coefficient d'efficacité aussi bien dans l'environnement aliénant du travail, que dans celui étouffant du couple ou de la famille.

Guillaume le Blanc repère un deuxième type de corporéité dans l'expérience insurrectionnelle de Charlot, le « *corps-danseur* ». Ce dernier lui permet d'épouser un rythme à lui non pas pour reprendre son souffle mais pour éviter la disparition dans la « *chorégraphie de l'aliénation* » qui indifférencie les corps en un seul mouvement massif. « *À chacun son rythme mais aucune vie ne loge dans un seul rythme. L'eurythmie-Charlot est une sorte de réponse désespérée à la pathologie sociale qui réduit toutes les possibilités de vie des uns et des autres, dans laquelle Charlot est plongé, au point de risquer de disparaître, au point de s'éteindre à ne pas disparaître* ». À ces deux premiers corps s'ajoute le « *corps révolté* », troisième corporéité qui accentue l'insurrection singulière de Charlot qui, bien qu'elle ne cherche pas à changer la vie, contient en elle « *l'infime décalage contingent vers une possibilité de faire autrement l'histoire* ». Reprendre son souffle, ne pas disparaître et faire l'histoire sont les trois actes de désubjectivation qui fomentent l'insurrection de la vie minuscule du personnage de Chaplin en-deçà du discours mais au-devant de l'histoire.

Comme je l'ai proposé précédemment, Guillaume le Blanc charge l'expérience corporelle de Charlot d'un discours

contemporain sur la production de la subjectivité qui ne lui appartient pas. On pourrait l'en blâmer, comme on pourrait lui reprocher d'avoir cédé à la facilité en s'intéressant aux esquives divertissantes d'un personnage que tout le monde connaît. Il serait toutefois regrettable de s'arrêter à ce genre de critique, car l'objectif de l'essai de Guillaume le Blanc est ailleurs. Sa sympathie pour Charlot concerne moins le personnage des récits cinématographiques de Chaplin que celui, conceptuel, d'un rapport au monde : « *Charlot n'est plus personnage, mais une zone de possibilités dans le réel* ». L'essayiste confond ainsi Charlot avec une idée qui recoupe parfaitement sa conception du cinéma qui, précise-t-il, ne sert pas à instruire les gens à la politique ou à donner la recette de l'action efficace. Et c'est pourquoi ce cinéma est, comme le corps de Charlot, insoumis aux rythmes normalisés des séries télé ou des films dont les récits s'intéressent peu à transformer « *la marge en possibilités* ». Le cinéma insurrectionnel de

modes de subjectivation dans le capitalisme tardif, hors du pouvoir de la représentation discursive. Il tente de définir ainsi une énonciation qui ne devrait rien au langage, même sous sa forme performative. Il faut entièrement, dit-il, repenser l'énonciation en fonction de la vie affective et non signifiante, car c'est là que se produit, essentiellement, l'existence subjective. Très inspiré par la pensée de Félix Guattari au point où l'on peut questionner l'intérêt de son ouvrage, il ne se gêne pas pour en citer de très nombreux passages, comme celui-ci tiré de *Chaosmos* : « *“Speech remains an essential medium, but it's not the only one; everything which short-circuits chains of signification, postures, facial traits, spatial dispositions, rhythms, asignifying semiotic productions (relating, for example, to monetary exchange), machinic sign productions, can be implicated in this type of analytical assemblage. Speech itself – and I could never overemphasize this – only intervenes here inasmuch as it acts as a support for existential refrains”* ».

Les sources qui orientent la pensée de le Blanc, bien qu'elles soient le plus souvent implicites n'en sont pas moins évidentes : Charlot « fait délirer le corps social, le déterritorialise en permanence ». La force de son essai ne réside pas dans le changement de paradigme insurrectionnel du collectif à l'individuel, mais dans la manière anachronique d'engager le destin d'un être de fiction, véritable icône de l'histoire du cinéma, sur la voie des théories contemporaines des modes de production de subjectivité.

Guillaume le Blanc, dirais-je, n'est pas celui qui cherche à nous faire éprouver, dans des histoires convenues, la haine des despotes ou l'espoir des luttes collectives, mais expérimenter, en images, l'insoumission aux modes de subjectivation d'une vie minuscule et la contingence du monde.

LA FONCTION EXISTENTIELLE ET LE HÉROS-LIMITE

Dans *Signs and Machines*, Maurizio Lazzarato prolonge la pensée de Félix Guattari en cherchant à déterminer les

La « *fonction existentielle* », notion proposée par Lazzarato, définirait ainsi l'énonciation, et l'importance de sa reconnaissance se mesure à sa capacité de définir le lieu originaire de l'asservissement qui ne se trouve pas dans le discours mais dans la vie affective et désirante des corps. Or, comme l'exemple de Charlot nous l'a montré plutôt, s'insurger signifie sortir des rythmes corporels valorisés massivement, pour souffler un peu, éviter de disparaître et renouer avec le sens de la contingence. Si l'insurrection demande une sortie du langage, du discours, pour atteindre et défaire les rythmes majoritaires, il ne faut pas y voir l'atteinte de la vie sans langage, comme un cri. Les mouvements aberrants de Charlot n'entraînent pas l'imaginaire exubérant de la déterritorialisation absolue ou encore le fantasme d'un retour à quelque chose comme le fantasme d'une vie nue.

Comme le fait remarquer très justement David Lapoujade dans son ouvrage *Deleuze, les mouvements aberrants*, en reprenant l'exemple de l'écriture asyntaxique, « *il ne s'agit pas de “sortir” du langage en invoquant une expérience des limites qui serait silence, cri ou musique – comme s'ils étaient en dehors du langage –, mais plutôt de voir qu'ils constituent le dehors du langage, un dehors qui le travaille du dedans. Ils sont l'autre versant du langage, un matériau non-linguistique dont les variations intensives, chromatiques le travaillent du dedans et le désarticulent. Ce sont les “tenseurs” par lesquels le langage ne cesse de s'appauvrir, de se tarir ou, au contraire, de se surcharger, de s'encombrer de détours toujours plus tortueux. Ce sont deux moyens d'échapper à “l'espace d'information” des sociétés de contrôle* ».

Le cinéma est, comme son héros-limite Charlot, insurrectionnel lorsqu'il atteint l'énonciation avant le langage, là où l'existence ne s'est pas encore figée dans les refrains de la syntaxe narrative qui ne savent plus reconnaître l'origine de leur rythme. ┘

Les tours de l'illusionniste

PAR ALEXIS LUSSIER

LUTTE DES RÊVES ET INTERPRÉTATION DES CLASSES

De Max Dorra

Éditions De l'Olivier, « Penser/rêver », 183 p.

Dans le second livre des aventures d'Alice imaginées par Lewis Carroll, le dialogue qui oppose Alice à Humpty Dumpty ne ressemble pas tout à fait à une *vraie conversation*, comme le pense d'ailleurs Alice ; tantôt parce que l'étrange personnage ne semble pas s'adresser tout à fait à *elle*, tantôt parce que la conversation se soutient d'un ordre symbolique imprévisible. Humpty Dumpty règne sur les mots, qui lui sont soumis, parce que rien ne signifie autrement qu'en fonction de sa volonté – ce pour quoi il déclare pouvoir expliquer tous les poèmes qui ont été écrits depuis le commencement des temps. Or, il y a, dans cette histoire, une fable politique qui introduit la distinction entre un pouvoir capable de faire signifier *autrement* les choses, et un pouvoir qui se signifie à lui-même comme pouvoir. On peut exercer la puissance de commander et mettre au pas tous les mots du langage, comme le croit Humpty Dumpty, mais l'énoncé – « Qui commande ? » – fait retour sur celui-là même qui pose la question. Qui commande ? C'est-à-dire qui décide du sens ? Qui décide de ce que *vaut* la signification des choses ?

INTERPRÉTATION DES CLASSES

Dans *Lutte des rêves et interprétation des classes*, Max Dorra s'est lui aussi intéressé à la fable d'Humpty Dumpty : « *Qui commande ? C'est la question du symbolique, ce champ de bataille qu'arpente masqué le général Humpty Dumpty. Combat inégal car dès le départ le jeu est truqué : les cartes ne seront jamais réellement battues. La "mixité sociale" à l'école, par exemple, est le type même du "faux mélange", la technique de base des illusionnistes, qui leur sert à conserver intégralement l'ordonnement des cartes dans le paquet – pour réussir le tour.* »

Professeur de médecine et écrivain, lecteur inspirant de Freud, Proust et Spinoza, Max Dorra procède ainsi, par coups d'idées fulgurantes dans des rapprochements inattendus. À travers la fable d'Humpty Dumpty, c'est toute la question de la violence symbolique, au sens de Bourdieu, qui se met à résonner ; c'est aussi la condition du langage, en tant qu'il dissimule un ordre, qu'il nous est donné de penser comme il en serait d'un tour d'illusion. C'est-à-dire comme d'un tour dont l'efficacité repose

*« L'orsque moi j'emploie un mot,
répliqua Humpty Dumpty d'un
ton de voix quelque peu
dédaigneux, il signifie
exactement ce qu'il me plaît
qu'il signifie... ni plus, ni moins.
— La question, dit Alice, est de
savoir si vous avez le pouvoir
de faire que les mots signifient
autre chose que ce qu'ils
veulent dire. — La question,
riposta Humpty Dumpty, est de
savoir qui commande... un
point, c'est tout. »*

Lewis Carroll,
De l'autre côté du miroir.

dans sa capacité à ne pas être reconnu comme tel : « *Le drame du symbolique, écrit Max Dorra, c'est que ses classifications dissimulent toujours des classements. Les logiques cachent leur jeu : l'ordre méconnu qui les habite.* »

La violence symbolique, au sens où l'entendait Bourdieu, a ceci de particulier que les rapports de force – qui organisent les classements et perpétuent un ordre – ne sont pas perçus par ceux-là mêmes qui sont mis à contribution dans la perpétuation des valeurs symboliques. Plus encore, il est des usages du langage, de ceux qui nous définissent et définissent notre rapport à l'autre, qui sont des effets de ces rapports de force,

alors même que l'ordre des valeurs symboliques exerce un pouvoir de contrainte quant à la signification des choses. Dans cette optique, la violence symbolique ne se révèle qu'au moment où le tour est réussi. Son efficacité vient du fait que nous ne voyons pas la manœuvre dont nous sommes pourtant l'objet, alors même que nous admettons comme des évidences ce qui relève d'une construction ou d'un montage. Qu'est-ce à dire ? Précisément ce que Max Dorra souligne à plusieurs reprises, à savoir que les effets de la violence symbolique se jouent comme d'un tour d'illusion. C'est-à-dire, à la façon dont la détermination du sens se révèle comme une fiction, mais seulement après coup.

Dans une thèse forte, Max Dorra propose de définir le pouvoir en tant qu'il est la capacité d'angoisser ; c'est-à-dire infantiliser ceux et celles qui se voient réduits à un jugement de « classe ». « *Quand on parle de classes, on entend généralement "classes sociales". Mais les classes sociales ne sont qu'un cas particulier – particulièrement important, souvent décisif, il est vrai – au sein d'une classification opposant par couples des classes, dans l'acceptation logique et non plus seulement économique du terme : hommes et femmes ; adultes et enfants ; jeunes et vieux ; Blancs et Noirs, etc. On notera dans tous les cas, répétons-le, sous les classifications, un classement qui se cache.* » Être classé, c'est se voir couper la parole. C'est aussi se voir escamoter une partie de soi-même, qui est la partie, précisément, qu'un classement ne nomme pas. C'est pourquoi il n'est pas inutile de rappeler ce que Bourdieu entendait, de son côté, par « violence symbolique ». Chez Bourdieu, la formule est la suivante : « *Tout pouvoir de violence symbolique, [c'est-à-dire] tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa propre force, [c'est-à-dire] proprement symbolique, à ces rapports de force.* » (P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction*, 1970) Pour peu qu'on y prête attention, nous ne sommes pas loin de la déclaration d'Humpty Dumpty lorsqu'il s'agit de savoir qui est légitime pour décider de ce que signifie telle ou telle chose.

LUTTE DES RÊVES

L'étranglement du sujet autour des significations imposées, c'est aussi ce que Max Dorra décrit comme des faux huis clos, des enfermements, qui ont quelque chose d'illusoire bien que des effets bien réels. Le pouvoir, c'est la capacité d'angoisser ; et si l'angoisse est un sentiment qui ne trompe pas, comme disait Lacan, c'est qu'il est un signal non masqué de la souffrance du sujet. Contre cela, Max Dorra réhabilite ensemble Spinoza, Leibniz, mais aussi Freud et Houdini.

Quel rapport y a-t-il entre Freud et Houdini ? Le premier a fait de l'analyse une manière de se libérer des pièges de la raison en proposant de faire de la libre association une véritable démarche de pensée. Dans cette optique, il fallait à Freud démonter le tour d'illusion qui consiste à faire d'un montage ou d'un agencement de pensée une sorte de trucage de la conscience. Le second a voué sa vie entière à l'insaisissabilité et s'est rendu célèbre grâce à ses tours d'évasion, dont le plus connu consistait à

s'échapper d'une malle remplie d'eau. Tous deux étaient d'origine juive, et valorisaient une approche scientifique de l'inexplicable. Houdini, par exemple, s'était fait une réputation dans le milieu du scepticisme scientifique : il démasquait les mentalistes, et dévoilait tous les trucages dans les numéros les plus saisissants. Houdini, le plus célèbre des illusionnistes, était aussi celui dont le regard pouvait tout faire basculer. L'histoire veut qu'il déclarait pouvoir comprendre n'importe quel tour de magie s'il le voyait faire au moins trois fois ; du moins jusqu'à ce que Dai Vernon (« *The man who fooled Houdini* ») ne réussisse à flouer son regard exercé en exécutant devant lui un tour qu'il n'a pas su démêler.

On peut opposer le tour d'illusion au savoir de l'illusionniste. Celui qui précisément ne peut être dupé parce qu'il connaît tous les tours. En cela, Max Dorra s'étonne qu'on ne pense pas faire appel à un illusionniste lorsqu'un philosophe expose une nouvelle conception du monde. « *L'illusionnisme, écrit Max Dorra, art véritable, qui requiert un incroyable travail, n'a pas la place qu'il mérite. Souvent considéré comme un spectacle pour enfants (magnifique hommage involontaire), il suscite une sorte de résistance. C'est qu'il est un danger pour tous les pouvoirs. Il met en effet au jour des procédés d'occultation, une rhétorique du leurre, dont la connaissance est indispensable pour démasquer l'artifice, dès qu'un être – ou un texte –, plutôt que de viser à nous convaincre, cherche à nous impressionner.* » C'est aussi, d'une certaine manière, ce que Spinoza se proposait de faire lorsqu'il remettait en cause l'efficacité de la philosophie à se donner pour un discours vraiment légitime. À sa manière, Spinoza cherchait à démonter les tours de la raison qui font d'un agencement philosophique un effet imaginaire de la vérité. Machiavel, à sa façon, connaissait lui aussi tous les tours ; et il a su décrire comment le pouvoir sait se donner un semblant de légitimité tout en s'assurant d'une efficacité redoutable. En ce sens, l'œuvre de Machiavel, comme le rappelle aussi Max Dorra, aura été essentiellement une entreprise de démystification du pouvoir et un démontage des illusions qu'il met en œuvre.

Il en est de même des effets de la violence symbolique qui se porte sur la construction de l'identité, l'image du moi, que Lacan aimait à définir comme une sorte de « *lieu commun* » et non comme l'assomption d'une singularité. Il suffit d'entrer en analyse et de suivre la démarche de Freud pour savoir qu'au moment où l'on croit parler de soi, on reproduit les stéréotypes qui nous composent un moi à l'image d'un autre discours. Il suffit de chercher à dire ce qui se joue *au plus intime de nous-même* pour avoir l'impression que *tout cela* n'est encore qu'une surface, et que les mots après tout désignent bien peu de choses. Entre les mots et images, qui nous hantent, il se dessine pourtant des tonalités (angoisse et désir) où rien ne semble tout à fait à sa place, des mouvements de révolte (mais contre quoi au juste ?) qui en réalité composent un tableau bien étrange, et d'une complexité inouïe pour peu qu'on s'efforce de s'y retrouver. « *C'est que depuis l'enfance on nous rature la copie "Hors sujet !" Comment s'étonner que la méthode de la libre association,*

la “règle fondamentale” de la cure analytique soit, de façon aussi persistante, victime d’une “incompréhension têtue”, de la part des philosophes notamment. »

Leibniz, comme le souligne Max Dorra, avait pourtant identifié ces « *“petites perceptions” confusément ressenties* » que Freud nomme aussi, ailleurs et autrement, *Einfallen*, les idées qui viennent, qui font effraction. Littéralement, les idées qui tombent : « *Petites perceptions [chez Leibniz] toujours prêtes à resurgir – parce qu’elles ont définitivement imprimé leur trace – au gré des “consécutions” (associations) propres à la mémoire, “bien distinctes, précise Leibniz, de celles de la raison”. Par là, il anticipait le chemin associatif que plus tard emprunterait Freud, seule voie – extra-philosophique, paradoxalement – à offrir une solution à un certain nombre d’énigmes philosophiques. Celle de l’autre, en premier lieu. C’est en s’engageant sur la voie associative en effet que l’on peut retrouver les traces laissées par l’autre. La façon dont un phrasé, une rythmique qui nous sont étrangers nous ont un jour affectés. Faute de ce repérage par des associations, et si l’on exclut toute transcendance, le caractère alors insaisissable de l’autre fait immanquablement surgir l’adjectif “impossible”.* »

Lorsqu’on se pose pour soi-même la question d’Humpty Dumpty – « Qui commande ? » – c’est aussi l’autre que l’on introduit quelque part dans le procès de la détermination du sens. Ce qui est toujours une façon d’admettre que le sens ne se construit pas en chambre close comme dans une monade sans extériorité, c’est-à-dire sans altérité. Qui commande ? C’est-à-dire *qui* rature la copie ? Qui décide de la valeur du sens de tel ou tel chemin de pensée ? Qui m’intime de la direction qu’il faut prendre ? C’est aussi, après tout, la question de Borges – dans le jardin aux sentiers qui bifurquent. Contre toute vision imaginaire de la pensée, prétendument linéaire et opératoire, la pensée, au sens de Freud, a quelque chose d’irrégulier, de non linéaire ; non pas qu’elle soit incohérente, mais parce que la cohérence se donne à lire plus difficilement, dans cette sorte de complexité affective où la valeur du sens n’a pas toujours la même *tonalité*, dépendamment du fait qu’on se situe du côté de l’expérience subjective. De fait, toute la question du sens et de la signification, chez Freud, implique une attention particulière au nouage entre blessure et mémoire, douleur et inscription des modalités signifiantes.

Freud pensait que le rêve est l’expression de la lutte d’une conscience avec elle-même, où plusieurs pensées se recoupent, dans un écheveau associatif, alors que le rêveur s’insurge contre cela même qui le divise. Par quel tour de passe-passe en est-on venu à cette « idée » qui nous paraît absurde, mais qui, en même temps, semble accaparer toute notre attention ? Qu’a-t-on perdu de vue, entre une idée et une autre, pour ne pas voir dans quelle direction nous nous sommes engagés ? C’est qu’il est des raccourcis qui nous détournent de la voie directe ; il est des explications qui paraissent évidentes, mais qui nous éloignent d’une *autre évidence*, que nous ne voyons pas ; et il est des mots qui tombent sous le sens, alors même

qu’ils nous rendent plus opaque un réel dont nous ne savons que faire.

DÉMARCHE SUBVERSIVE

Si l’illusionnisme consiste à dérober une part du réel, pour celui qui se voit *saisi* par l’efficacité du tour, le rêve est lui aussi un remarquable tour d’illusion – puisqu’il vient escamoter le réel d’un désir qui n’est pas reconnu. On regarde souvent de loin la psychanalyse freudienne, que l’on pense décoder en fonction d’une vision romantique de l’inconscient. On croit savoir que Freud nous parle d’un monde souterrain, d’où surgiraient, inquiétants, les monstres de nos désirs coupables. Dans cette optique, l’interprétation des rêves ne serait rien de moins que la révélation d’obscurités significatives cachées dont le rêve serait le miroir tronqué. Dire cela, c’est supposer que le sens a quelque chose à voir avec un *contenu*, qu’il s’agirait de sortir *tout fait* des images du rêve. Et pourtant, ce qui est caché, c’est plutôt le tracé du sens, le chemin des associations, le dévoiement des affects dans le champ des représentations. Ce qui est caché, c’est le procédé lui-même – que Freud appelle le « travail du rêve » – par lequel le rêve réussit à nous dérober quelque chose, qu’il s’agit de reprendre, en rétablissant des continuités là où le rêve nous donne à lire des cohérences trompeuses.

Les illusionnistes ont leur méthode, celle de Freud est tout à fait simple. Il suffit de ne pas se laisser piéger par l’idée qu’une pensée aurait naturellement plus de valeur qu’une autre. C’est la technique de la « libre association », qui n’a rien de simpliste et qu’il conviendrait, comme le suggère Max Dorra, de faire entendre aux philosophes. C’est que l’un des effets de l’association libre n’est pas de produire un discours fallacieux qui partirait dans tous les sens, comme on le croit souvent, mais de donner à entendre combien notre propre discours *n’est pas libre*, justement. Il suffit de se prêter une fois à l’exercice pour éprouver combien, en réalité, il est difficile de ne pas se retrouver soi-même tout à fait *pris* dans le champ cloisonné des associations.

Par conséquent, Max Dorra nous invite à considérer la part véritablement subversive de la démarche freudienne. Interpréter un rêve, c’est savoir se dépêtrer de l’angoisse, qu’il suscite, en démontant le tour par lequel nous nous sommes égarés ; c’est chercher à *faire jouer* autrement le style et la musique d’une partition intime contre les lieux communs du sens et des valeurs qui opèrent des classements et des logiques sous-jacentes ; c’est chercher à sortir des structures appauvrissantes et de peu de portée, pour les ouvrir au procès des luttes qu’elles viennent étouffer en les tenant par avance pour exclues (« *Hors sujet !* », « *Impossible !* »). Tout cela, Max Dorra le retourne sur l’actuel malaise dans la civilisation en montrant comment la psychanalyse nous invite aussi à prendre le parti de la révolte contre les montages des significations imposées. Dans le jeu des rapports symboliques et politiques, on se repère à l’angoisse, puisqu’elle ne trompe pas ; et puis, on se repère à la révolte, puisqu’elle est un indice des sensibilités vibrantes. ┘

Pour en finir avec la constellation

PAR DANNY PLOURDE

FABRICATIONS

de Louis Hamelin

Presses de l'Université de Montréal, 232 p.

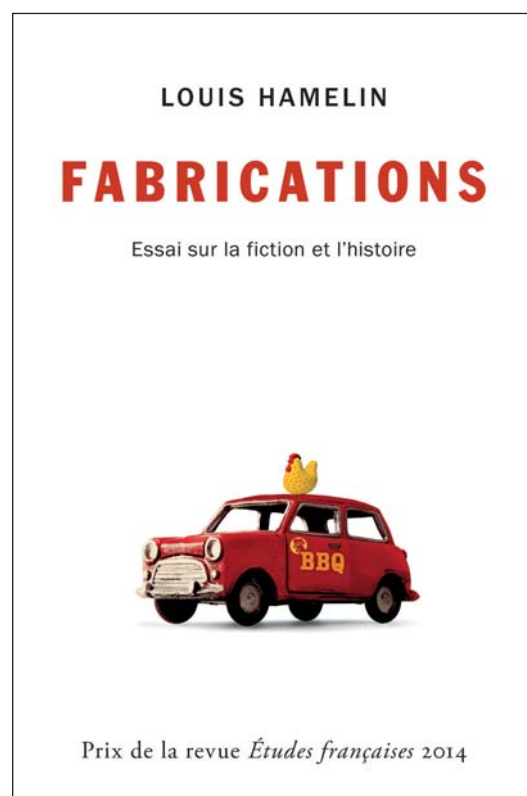
Réglons la question. Faut-il *a priori* avoir parcouru les 594 pages de *La Constellation du Lynx* avant d'entamer *Fabrications*? Cet « essai sur la fiction et l'histoire », pour lequel le chroniqueur littéraire du *Devoir* et romancier Louis Hamelin a obtenu le prix de la revue *Études françaises* 2014, ne devrait-il pas être sous-titré comme suit : « Essai sur la fiction et l'histoire de *La Constellation du Lynx* »? Avec *Fabrications*, Hamelin, quatre ans après le roman, plaira certes aux initiés de son œuvre en offrant un complément de lecture à son grand ouvrage consacré qui a pour contexte la crise d'Octobre 1970, mais la méthode heuristique et la réflexion toute personnelle qu'il développe sur le rapport du romancier avec l'histoire sublimement amplement la simple anecdote circonstancielle qui réduirait son essai à une excoissance explicative de la *Constellation*.

Dans ce livre, l'auteur soutient, encore une fois, que les jeunes felquistes auraient été manipulés depuis longtemps par les services secrets et que les autorités, bien au fait de l'emplacement du ministre Laporte durant sa captivité, auraient laissé (volontairement?) le politicien libéral mourir pour en faire un martyr du fédéralisme canadien. Or, l'on retiendra de ce livre deux constats d'autant plus signifiants « sur le traitement romanesque de l'histoire » qu'ils lui assurent une autonomie certaine : *primo*, la vérité littéraire d'un romancier ne vaut pas moins (pas mieux?) que celles, plus officieuses, des historiens ou des médiateurs politiques; *secundo*, le doute qui tiraille le romancier quant aux conclusions à tirer d'un événement historique

apparemment fondateur dans l'élaboration des affects d'un peuple rappelle le rôle crucial que le littéraire engagé est en droit de jouer dans la société à laquelle il appartient. *Fabrications* : un essai aux narrations multiples qu'il faut lire comme une invitation privilégiée à entrer dans l'atelier de l'auteur.

COMBATTRE LA FICTION PAR LA FICTION

La braise du feu de camp a pour origine une obsession : comprendre l'indignation qui ressort de l'expérience d'une injustice éprouvée suite à l'interprétation préfabriquée d'une séquence de l'histoire du Québec, celle de la crise d'Octobre 1970. Ce qui cloche pour Hamelin – et cette critique de la version officielle de l'histoire est reprise de sa *Constellation* – c'est l'idée convenue selon laquelle les policiers auraient tous été désorganisés au moment des faits. Hamelin l'appelle « le mythe de l'inefficacité policière ». Bien naïfs, à vrai dire, ceux qui encore aujourd'hui croient qu'aucune filature, qu'aucune écoute téléphonique, voire qu'aucune infiltration au sein des différentes cellules felquistes n'auraient été orchestrées par les autorités. Le Sommet des Amériques de 2001, le Sommet de



Montebello de 2009 et, plus récemment, le Printemps étudiant de 2012 : voilà seulement, à titre d'exemples concrets, quelques cas notables où des agents provocateurs ont infiltré sans vergogne les mouvements sociaux afin de les discréditer. Il n'y a là rien de nouveau.

Revenons aux « poulets » de 1970. Nombre de documents rendus accessibles au public, au fil des décennies qui ont suivi la crise d'Octobre, nous renseignent sur le rôle prépondérant que les

forces policières ont joué dans l'affaire. Il semble, toutefois, que personne avant Hamelin ne s'est sérieusement employé, à la lumière de ces informations, à tirer de nouvelles conclusions de l'Histoire. Ça prenait bien un écrivain pour faire le sale boulot ! Très peu d'auteurs ou d'historiens, en effet, se sont penchés sur la question. Le romancier l'a souligné sur toutes les tribunes et le réitère dans son essai, on nous a toujours enseigné le drame de manière assez confortable, sans jamais pousser plus loin : « assassinat » de Pierre Laporte, des centaines d'arrestations, un psychodrame national où la culpabilité trouve encore de nos jours une résonance et, ultimement, l'agonie de l'élan révolutionnaire québécois qui, par amalgame, servira à discréditer l'ensemble du mouvement indépendantiste. Si, à l'époque, la méthode heuristique dont usait un Jacques Ferron dans ses billets sulfureux et sa correspondance friande de complots internationaux avec John Grube s'apparentait davantage à une forme de confrontation culturelle, qui n'était pas sans donner lieu à une dérive conspirationniste dont le défaut était de se priver de crédibilité, Hamelin préfère, quant à lui, arborer l'étendard du chercheur pour descendre « *des hauteurs du Verbe sur le plancher des vacheries, où se côtoient journalistes et historiens* ». Qu'en est-il alors du risque encouru pour le littéraire, à savoir celui de voir son œuvre perdre de son autonomie ? C'est un vieux débat. Hamelin ne s'en cache pas : « *J'ai été incapable, c'est vrai, de me convaincre que la littérature-pour-la-littérature me suffisait, [incapable] de me convaincre que cette littérature [...] était une entité décollée du réel, une créature de langage autonome* ». Le but d'Hamelin – et l'on sent bien entre les lignes qu'il tente de se justifier auprès de ses détracteurs adeptes de la parlure pour la parlure – aura été de se rapprocher d'une certaine vérité, d'abord littéraire, mais qui (l'auteur l'espère humblement dans son essai au cours d'un dialogue avec son alter ego, Sam Nihilo) saura peut-être, avec le temps, gagner sa place dans le canevas des vérités historiques. Alors quoi ? *Fabrications*, un mode d'emploi de 227 pages servant à nous expliquer comment aborder *La Constellation du lynx* comme un document historique ? Pas tout à fait, à vrai dire, c'est beaucoup plus.

RENVERSER LES MONUMENTS POUR VOIR LES VERS GROUILLER

Se battant sur deux fronts à la fois, Hamelin s'attaque d'un côté – assez convenu – à l'innocence prétendue des forces de l'ordre et, de l'autre – beaucoup plus compromettant –, à l'héroïsation aveugle des felquistes. Évidemment, avec cette dernière pique, Hamelin s'aliénera « *la petite faune politico-médiatique locale, dont, entre autres, une mouvance patriotique cramponnée aux piteuses épaves de ses mythes consolateurs* ». Ce qui n'est pas sans rappeler la difficulté avec laquelle le romancier a tenté de rejoindre les principaux intéressés. Mais, par souci d'exactitude, aurait-il pu en être autrement ? La réticence des anciens felquistes à lui accorder des entrevues lui donnerait raison. Le tabou : la honte d'avoir été manipulés. Désireux d'inscrire ses écrits au plus près du factuel révélé par ses recherches exhaustives, Hamelin, sans vouloir pour autant infirmer la pertinence idéologique de base de leur projet, s'en prend plutôt à l'amateurisme dont les felquistes ont fait preuve et, par la bande, au mythe révolutionnaire qu'une frange militante indépendantiste s'est obstiné à conserver dans le formol.

Le romancier, nous raconte-t-il, encore jeunot au moment des événements d'Octobre, en fera, au tournant du ^{xxi}e siècle, une histoire personnelle, une sorte de vendetta littéraire. Il investira près d'une dizaine d'années afin de « fabriquer » son grand roman qu'il veut historique. Reclus un temps dans l'Abitibi lointaine, Hamelin s'imprègne d'une masse d'informations si impressionnante sur le sujet qu'il en vient à comparer sa position de chercheur à celle d'un pionnier « *d'il y a quelques siècles face à la forêt primitive* » qu'il découvre. Hamelin prend par contre ses distances par rapport à la position, qu'il convoque avec justesse, d'un Tolstoï « *incapable de se contenter de nous raconter une grande histoire* » et enclin à « *nous dicter la manière de la concevoir* ». Grâce à la littérature, Hamelin propose une explication, il ne dicte rien. Exit, donc, la vision fataliste tolstoïenne voulant que « *les choses arrivent parce qu'elles devaient arriver* ». À l'histoire hors de tout doute, Hamelin cherche une explication (appelons ça un motif), ce qui,

par lucidité, l'amène également à se distancier des conspirationnistes du complot planétaire qui aurait été fomenté par d'obscurs et mystérieux groupuscules tout-puissants, à la manière de l'Opus Dei et autres Francs-Maçons, ou encore de suppôts de la CIA. C'est tiraillé dans cet entre-deux que Hamelin cherche à se positionner. Drapé dans la littérature, le romancier y va de sa propre interprétation en nous assurant que son travail consiste à donner vie à des personnages et à des événements que les historiens se contentent de relater. Un combat littéraire contre la réification ? Assurément. Hamelin se sert « *de la fiction pour essayer d'aller le plus loin possible au fond de l'histoire* ». Il ajoute : « *Dans ce projet, l'imagination a été un outil de forage que j'utilisais pour creuser la vérité* ». Cette ambiguïté entre le rôle du romancier et celui de l'historien traverse l'essai, et c'est par la fiction même que la réflexion critique de l'écrivain (essayiste) éclaire la fonction poétique (esthétique) propre au littéraire, qui assure en retour son indépendance. Appelons ça la souveraineté littéraire. Bref, cette volonté vindicative de cerner la raison qui aurait incité les autorités policières et politiques à laisser aller le cours des choses, tout l'essai en est imprégné. À force de taper sur le clou, risque-t-on d'abîmer la planche ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, Hamelin a des comptes à régler avec les tabous de l'histoire, car – et c'est un fait inaliénable – la crise d'Octobre 1970 a bel et bien profité au fédéralisme canadien. L'insouciance des felquistes d'un côté, la manipulation des autorités de l'autre : il y avait là matière à un grand roman. Sur ce plan, *Fabrications* fait figure d'auto-exégèse, ce qu'on peut difficilement reprocher à un auteur qui a mis près de dix ans à l'élaboration de son projet.

En acceptant le devoir éthique de renouveler les représentations de l'histoire, le romancier s'est mis un poids risqué sur les épaules : celui découlant du fait de questionner, grâce à la littérature, les versions officielles gouvernant notre rapport affectif à l'histoire du Québec. En ce sens, le travail littéraire d'Hamelin s'inscrit dans une praxis citoyenne des plus honorables. Quant aux conclusions à tirer, il l'admet lui-même, il faut s'en remettre à l'avenir. ⊥

La curée de la pensée

PAR MARTIN HERVÉ

MOURIR DE PENSER
de Pascal Quignard
Grasset, 240 p.

Pensée dépecée, pensée livrée en pâture, pensée ne se déroband que pour mieux tomber, se livrer aux griffes de celui qui pense savoir penser : c'est à un exercice périlleux et ancestral que s'adonne Pascal Quignard dans son cycle d'essais réflexifs et fragmentaires, *Dernier Royaume*. Les éditions Grasset viennent d'en faire paraître la neuvième livraison, *Mourir de penser*, sans nul doute le volume le plus aride. C'est que Quignard ne se préoccupe pas des attentes du monde des lettres. Depuis la cessation de ses activités d'éditeur et la fin de sa carrière musicale, dans le milieu des années 1990, son écriture s'hybride et ne se refuse rien. Conte, mythe, journal intime, traité ou essai sont jetés pêle-mêle sur le papier et participent, par leur concaténation, d'une divagation érudite et exigeante rivée à la lettre même. Avec *Vie secrète* (1998), préquelle de *Dernier Royaume* nourrie à même la sidération d'un accident cardio-vasculaire qui faillit lui coûter la vie, et *Les ombres errantes* (2002), premier jalon du cycle, Quignard trace une route solitaire dont les Humanités forment les pavés. Une extrême attention portée à l'étymologie, aux racines que couvent les mots sous leurs apparats communicants, à la genèse au sein du langage : voici la seule méthodologie qu'adopte ce penseur sans méthode, ce sage indiscipliné, cet érudit *originellement* amoureux. Amoureux de ? D'un désir séculier jailli de la « caverne encéphalique » de notre esprit, répercutant depuis les commencements le souvenir en creux du perdu.

SUR LE QUI-VIVE

La pensée n'est pas en attente. Refusant la fixation, elle se veut plutôt en mouvement, prête à surgir à chaque instant. L'exercice de l'esprit est un récit en chemin, un sentier emprunté à rebours dont l'aboutissement demeure toutefois hors de portée des pas du marcheur de la conscience. Qui peut se targuer de revenir à l'origine ? La pensée s'élabore dans la perte, dans l'absence, à travers ce passage inéluctable et fuyant – passé éternellement passant – qu'elle cherche sans cesse à saisir de ses mâchoires. En ce sens, le « penseur est un survivant ». En lui bée la déchirure du traumatisme de sa naissance comme sujet. Toute pensée se paie donc d'un périlleux tribut. Cela, Giordano Bruno, brûlé vif sur le bûcher, ou Marcel Granet et Thomas d'Aquin sombrant dans la langueur funeste d'un post-partum spirituel, ne le surent que trop. Mourir de penser ou mourir de pensée. D'aucuns n'eurent pas même le choix. Ainsi d'Argos, le non moins célèbre chien d'Ulysse qui, à l'approche de son maître déguisé en mendiant, revenant en Ithaque après vingt ans d'aventure, se lève, flaire Ulysse, *pense* Ulysse dans cet homme accoutré de guenilles, puis rend son dernier souffle. La pensée est un seuil

Pascal Quignard
Mourir de penser

Pascal
Quignard
Grasset

sur lequel on peut basculer, mais aussi un lien, un carrefour ou un brin de paille par lequel rarement plaisir et mort n'auront semblé se toucher si inextricablement.

Pour l'auteur de *Tous les matins du monde*, l'esprit ne vogue pas en d'évanescentes sphères mais se pétrir à même les densités graves du monde de la matière. Et si son écriture s'acharne à poursuivre un rêve, c'est avant tout une chasse. « *Mise en alerte, bond, agrippement, étreinte elle-même bondissante, mortelle, affamée, encastrante, dévorante, tel est le noos (la pensée archaïque)* ». En fin limier,

l'esprit traque, agrippe, mord. Sa fête est une venaison. Jamais au repos mais perpétuellement aux aguets. Pour s'en convaincre, ne suffit-il pas de poser un regard étymologique sur le *noos*, qui est tant la pensée que le flair ? *Noos* donnant *nostos*, le retour. Au cœur même de la pensée s'agite et agit le mouvement de la bête, l'attente impatiente d'un retour qui ne passe pas. Mais qu'est-ce que la pensée pense, ou plutôt quel est l'objet de sa chasse ? Un frisson parcourt notre échine car, à qui s'est voulu maître de la pensée, celle-ci découvre non la face fidèle et aimante du chien Argos mais les crocs d'une sauvagerie insoumise.

LE DÉMON DE L'INTRANQUILLITÉ

L'homme est proie du démon (ou *daimôn*) de l'intranquillité. Depuis des siècles ce dernier s'impose par ses commandements souterrains tant à l'es-

l'éclat cruel que la religion du Fils garnit des lames de la culpabilité et des péchés mortels. Ainsi la conscience vient au monde. Pourtant, faisant retour, le *daimôn* de la pensée conserve une enclave personnelle au plus profond de chacun : Freud la baptise le Surmoi.

D'aucuns chérissent plus que tout ce génie familial, à l'image de Socrate qui préfère la coupe de ciguë à l'idée de le répudier. Crébillon fils n'écrit-il pas un éloge de son propre démon de la masturbation dans *Le Sylphe* ? Cet étrange compagnon d'âme hantait encore récemment les sous-bois de la littérature. Ainsi Pierre Klossowski, dans *Le bain de Diane*, donne la parole à un *daimôn* devenu intercesseur des désirs de la déesse et l'image liminaire sans qui tout rapport entre le sujet et l'Autre demeurerait impossible. Trépid entre les hommes et les dieux, les hommes et les rêves, le *daimôn* est la pensée se

taire. « *Qui pense trahit* » : le penseur sort du groupe, s'en délie. Il s'ouvre à l'angoisse d'une mort isolée et sans recours. Plus jamais le repos ne lui sera accordé, voie peu engageante s'il en est.

Pourquoi dès lors tenter un pari aussi fou ? Car « *naître et penser sont contemporains* ». En chaque homme réside le souvenir-aimant d'un perdu qui aiguise et aiguille toute pensée. Quignard l'érige même au rang d'obsession. Ce Jadis d'une scène originaire que nul ne peut contempler ou envisager, l'imaginaire seul peut s'y affronter, mais l'échec est inscrit au cœur de la machinerie du théâtre aux fantômes. Face à ce trou noir de la pensée qu'est la naissance déchirante et traumatique, l'écriture tentera une entreprise de comblement sans cesser d'en creuser l'énigme. Ainsi le sujet s'enferme-t-il dans sa malédiction. « *Il faut un premier royaume pour que règne un dernier royaume. Et il faut une scène traumatique pour passer de l'un à l'autre. C'est ainsi qu'il y a, pour chaque homme, une épreuve de l'originaire. La naissance est cette épreuve* ».

Trépid entre les hommes et les dieux, les hommes et les rêves, le daimôn est la pensée se cherchant dans l'image sans y parvenir; en équilibre instable sur le fil tranchant de la représentation et, par là même, pour toujours dialectique. Entre le royaume des dieux et la cacophonie vertigineuse des atomes, entre le sens rassurant et l'horreur du réel, la métaphore démonique manifeste l'acte de penser comme un choix répété d'embrasser l'inconfort et d'y laisser errer, hagard, son désir.

prit du névrosé obsessionnel qu'à celui du plus illustre des philosophes : Socrate. Sous le tracé rigoureux de Quignard, la « *conscientia* » se sépare un à un de ses masques et livre ses secrets. Après l'Antiquité, le *daimôn* privé socratien, héritier des mânes romaines aux yeux sans sommeil, opère sa mue par dilution dans les âmes païennes en instance de conversion, jusqu'à proclamer son empire dans la lumière d'un christianisme n'admettant aucun coin d'ombre – piège à

cherchant dans l'image sans y parvenir ; en équilibre instable sur le fil tranchant de la représentation et, par là même, pour toujours dialectique. Entre le royaume des dieux et la cacophonie vertigineuse des atomes, entre le sens rassurant et l'horreur du réel, la métaphore démonique manifeste l'acte de penser comme un choix répété d'embrasser l'inconfort et d'y laisser errer, hagard, son désir. Si la société est fascinée, le penseur est lucide. Et soli-

L'Avant impensable de l'union fusionnelle à la mère et celle de l'autre union qui a présidé à la *conceptio*, Quignard les interroge sans relâche grâce au tamis des mythes et des fictions antiques. Platon, Apulée, Lucrèce ou Ovide, Archimède, mais aussi Descartes, Freud et Lacan : remontant le plus loin possible la piste du fleuve antédiluvien de la langue, à travers les mots de ceux qui le portèrent à son point d'ébullition – qui n'est toujours que rougeoiement du désir –, Quignard s'avoue de livre en livre écrivain jamais rassasié, entièrement tourné vers son idée fixe de la perte incommensurable de la mère. Parfois austère, souvent ardue, sa quête n'occulte pas toutefois l'érotisme qui bruisse sous la langue. Elle fait même son lit dans les draps incarnats du coït, car la « *caverne encéphalique* » infiniment vibre et répercute la première secousse qui ébranla la « *grotte utérine* ». Pour toujours la pensée en portera le manque au fer rouge. Tel est pris qui croyait jouir. *Le sexe et l'effroi*, désirer et penser : une même chose et à un seul prix. —

Vers le penser-plante ?

PAR LUCILE CRÉMIER

PLANT-THINKING: A PHILOSOPHY OF VEGETAL LIFE

de Michael Marder

Columbia University Press, 223 p.

Dans *Plant-Thinking : A Philosophy of Vegetal Life*, paru en 2013, le philosophe Michael Marder cherche à questionner nos modes de pensée, d'être ensemble et au monde en Occident à l'ère du capitalisme tardif en développant, par un détour aussi philosophique que poétique, une philosophie du végétal ou « *penser-plante*¹ ». L'auteur se penche sur cet ordre du vivant intensément exploité bien que souvent oublié dans les débats publics et philosophiques pour élaborer une philosophie à l'image et sur le mode du végétal, de laquelle il serait souhaitable d'apprendre et qui serait à investir dans la praxis humaine.

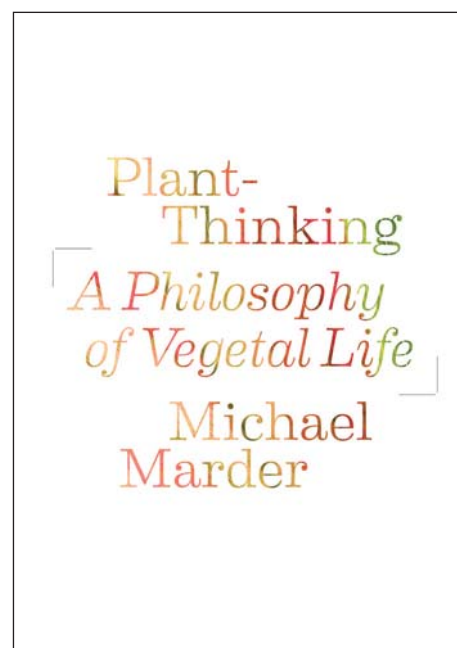
Les plantes, « *mauvaises herbes de la métaphysique* », ont en effet selon Marder une ontologie propre, puisqu'elles sont des êtres particulièrement incarnés et matériels. Elles sont toujours déjà en mouvement et en connexion avec leur environnement, leur être étant ainsi incomplet et instable. La thèse et la méthodologie de l'ouvrage sont illustrées par le concept de « *penser-plante* », qui implique une pratique active de « *rencontre* » philosophique, éthique et pragmatique avec le végétal. Le terme réfère à la fois au « *mode de pensée non cognitif, non conceptuel [...] propre aux plantes* », à la conception humaine des plantes, à la transformation de la pensée humaine par sa rencontre avec le végétal et à la « *relation symbiotique* » entre les plantes et cette pensée humaine post-métaphysique.

C'est en ce sens que l'ouvrage de Marder diffère des quelques autres tentatives récentes de philosophie du végétal. Contrairement au philosophe Matthew Hall, qui cherche à montrer dans son essai *Plants as Persons : A Philosophical Botany* (2011) que les plantes sont dignes du titre de « *personne* » aux sens philosophique, spirituel et presque juridique, Marder ne se

contente pas d'esquisser une éthique ou de retracer les usages du végétal sur le mode historiographique. Son projet traduit un effort de « *décolonisation* » de la pensée, cherchant à questionner et à se débarrasser des grands systèmes binaires de la modernité qui excluent les êtres non humains par leurs catégories taxinomiques. Il s'inscrit en outre dans une perspective de résistance à cette tradition, dans la lignée des penseurs de la déconstruction.

SUBVERTIR L'ALLÉGEANCE DISCIPLINAIRE : UN PROJET AVORTÉ

L'auteur propose un véritable système de pensée, construit en partant de l'ontologie vers l'épistémologie pour arriver à l'éthique – une forme habituelle de l'argument philosophique. Le corps du texte est organisé en deux parties complémentaires. Le propos procède de la défense d'une position à la proposition d'une théorie : alors que les deux premiers chapitres effectuent un travail préparatoire en justifiant le besoin d'un « *penser-plante* » dans le changement de paradigme post-métaphysique, les trois derniers élaborent le propos selon les trois critères épistémologiques du temps, de la liberté et de la sagesse. L'épilogue avance dix recommandations de pratiques éthiques à l'égard des plantes, calquées sur la spécificité de l'être végétal. L'autorité de l'argumentation linéaire, questionnée depuis les années 1960 dans la tradition poststructuraliste, n'est donc pas remise en cause, même si le choix de cette forme argumentative garantit l'ancrage du propos dans la tradition de la philosophie pratique contemporaine.



D'autre part, l'assise théorique de l'auteur – les auteurs principaux convoqués dans le texte sont Hegel, Heidegger et Derrida – risque de cantonner l'argument à un certain système de pensée. Dans quelle mesure peut-on raisonnablement tenter de subvertir les prémisses d'une pensée philosophique étroitement humaniste et peu encline à considérer le non humain comme un sujet, sans souffrir des limitations de ses axiomes et de ses propositions ? Qui plus est, si l'argument subversif est ancré d'entrée de jeu dans cette même tradition, la barre semble haute et l'exercice rhétorique pour le moins ardu. Par exemple, Marder exploite au cours de son argument la taxinomie moderne entre les « *ordres de la nature* » : plante – animal – humain (l'humain étant au sommet) pour arguer que la plante est plus originelle, « *génitrice* » de l'identité des plus hautes strates de la taxinomie. Bien que cette dernière soit ainsi

exploitée à son insu, l'auteur reste peu critique de la formation d'un tel discours de « l'ordre naturel » – on pense à l'étude de Michel Foucault *Les mots et les choses* (1966) – et considère à peine la nature symbiotique des relations entre ces ordres.

Aussi, le propos de l'essai aurait été mieux servi par des références puisées dans une tradition philosophique plus hétérodoxe. L'ontologie (ou l'éthique, c'est la même chose) proposée par Benedict de Spinoza (1677) offre en ce sens les outils nécessaires pour penser le sujet, humain ou non, comme un réseau de relations. De même, la pensée de la déterritorialisation développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* en 1980 a déjà posé les principes de multiplicité et de connectivité entre les idées et les phénomènes en déployant d'autres métonymies que la seule « plante », notamment celles du rhizome, de la meute et de l'essaim.

Si l'autorité du corpus philosophique et du mode opératoire n'est pas suffisamment remise en cause, force est de remarquer sur le plan formel que le ton de l'essai, impersonnel et binaire, nuit d'autant plus à la prégnance des enjeux politiques et éthiques de l'argument. Pourquoi ne pas assumer un ton plus frondeur, que l'on sent d'autre part dans les interventions médiatiques de l'auteur ? Pourquoi y renoncer si ce n'est pour s'adapter à une audience plus frileuse, sinon conservatrice, vis-à-vis de tels projets ?

INCARNER NOS VALEURS : LES ENJEUX DE LA FIGURATION

Si l'on se doit donc d'analyser la pertinence et l'efficacité de l'autorité disciplinaire et des théories choisies dans la défense du propos, il s'agit bien d'une question de valeurs. La condition de l'argumentation doit nous inciter à réfléchir à l'impact d'un tel ancrage de la réflexion mais aussi aux efforts rhétoriques déployés dans le cadre de la proposition. Si tout processus de figuration est un choix de représentation, motivé ou non, il est indissociable de la question éthique des systèmes de valeurs qui l'arbitrent.

Dans l'essai de Marder, la figure de la plante est présentée comme le « prototype » de l'être post-métaphysique : l'auteur calque donc sa théorie sur l'image palpable de la plante. Les figures les plus employées sont

la feuille et la graine, ce qui circonscrit implicitement le sens du signifiant « plante ». Le fait qu'aucun usage substantif des algues, plantes invasives, fougères ou autres formes végétales ne soit fait en relation avec la pensée post-métaphysique est surprenant mais significatif. Ces êtres sont tout aussi marginaux et précaires dans les grands systèmes philosophiques et leur manière d'être ensemble et dans le monde est tout aussi décentrée, anarchique et symbiotique. Peut-être sont-ils simplement moins connus, c'est-à-dire moins visibles, voire moins représentables ; peut-être n'ont-ils pas été suffisamment cités dans les grandes œuvres de la philosophie continentale moderne. On revient à la question de la valeur accordée à ce qui est désirable.

Malgré tout le potentiel heuristique de l'ouvrage, une tension demeure entre, d'une part, la volonté de l'auteur de briser un certain ordre du discours et une vision du végétal jugée caduque et, d'autre part, la persistance de l'emploi stratégique des figures vers un projet politique et éthique spécifique. Cette tension est-elle insolvable ?

PENSER UN CORPS, PENSER UN MONDE (POSSIBLE)

Marder déploie une ontologie ou en quelque sorte une essence du végétal, une plante prototype, dans le but de penser l'être à la fois *contre* la praxis autodestructrice néolibérale et capitaliste contemporaine et *vers* un monde plus sain (dans tous les sens du terme). Au cœur de cette proposition, le concept de « démocratie végétale », défini comme une pratique inclusive de formes de pensée non invasives, incarne l'horizon éthique et politique du développement du « penser-plante ». Qu'importe la théorie développée pour répondre au paradoxe de la libération du végétal par son instrumentalisation dans la figure, cette tension fondamentale n'entrave guère l'efficacité de l'argument compris dans sa dimension téléologique.

Le problème de l'essentialisme stratégique, qui sous-tend la réussite effective de l'argument par la figuration, fait écho aux difficultés ontologiques et épistémologiques du travail de déconstruction et reconstruction du concept de « femme » depuis les années 1970, tout particulièrement dans l'œuvre de la philosophe Luce Irigaray. La conception classique de la « femme »

comme inverse de l'« homme », à la fois maintenue en dessous et essentielle au maintien de la catégorie « homme » n'est pas un parallèle anodin à la critique de l'exclusion du domaine philosophique des plantes par opposition aux animaux et à l'humain.

Comme Irigaray qui repense la subjectivité féminine par l'expérience d'une anatomie féminine particulière, Marder attribue au végétal des caractéristiques et un potentiel qui lui permettent de battre le paradigme métaphysique moderne et d'avancer des alternatives concrètes. Le récent projet commun de ces deux penseurs – *Building a new world. Luce Irigaray : Teaching II*, dont la publication est prévue en juin 2015 – illustre cette convergence autant philosophique que politique.

VERS UN « PENSER-PLANTE » FERTILE ET PARADOXAL

L'ouvrage de Marder se trouve en ce sens dans une position paradoxale d'autant plus fertile qu'elle se heurte frontalement à un problème apparemment insoluble. L'enjeu fondamental du texte est une tentative de déterritorialisation, de rencontre espérée avec le végétal sur un nouveau terrain de la pensée. Mais la ligne de fuite est à la fois radicalement présente et précaire dans l'ersatz du langage : comment sortir de là si ce n'est grâce aux outils que l'on nous tend ici ? Cette question semble demeurer quelle que soit l'assise théorique d'allégeance du propos étudié, puisque d'autres penseurs, comme Brian Massumi dans *What Animals Teach Us About Politics* (2014), sont aussi aux prises avec la langue et l'ordre du concept.

On aurait voulu voir ce débat transparaître dans l'analyse de Marder, mais étant donné le caractère vertigineux du problème soulevé, cette critique n'est pas à prendre comme l'évidence d'un échec de sa réflexion. L'ouvrage fait, du moins, figure de tentative d'ouvrir le champ, déjà exploré autrement dans une tradition plus hétérodoxe, d'un autre rapport à la pensée et au monde, ce qui commence par une relecture des classiques qui contiennent en germe la résistance à leurs systèmes, pour s'y infiltrer philosophes comme autant de mauvaises herbes. ┘

1. La traduction du concept, tout comme celle des citations de Marder qui suivent, est miennne.

Choralies architecturales

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

LES ARTS DE L'ESPACE. ÉCRITS ET INTERVENTIONS SUR L'ARCHITECTURE

de Jacques Derrida

Textes réunis et édités par Ginette Michaud et Joana Masó ; collaboration de Cosmin Popovici-Toma

La Différence, 398 p.

« *P*enser l'expérience de l'espace », tel est le propos des essais de Jacques Derrida sur l'architecture, interventions multiformes qui ont eu lieu entre 1984 et 1997. Nécessairement, il y pratique ce questionnement si fécond de sa philosophie, tâche du philosophe dans la cité, mais il y ajoute les propositions de « *l'inanticipable altérité* » qu'il a voulu tenir dans le discours et hors du discours. Quoi de plus désirant que cet appel des mots, désignant à la fois une action et l'espace concret où s'ancrent les métaphores derridiennes, philosophie d'une époque, notre époque de critique, de dé-construction et de re-construction ?

Art, politique, démocratie, mémoire, langage, pensée des ruines : comment « *ouvrir le calcul, le projet, le programme, la règle, la norme, la répétition, etc, sur ce qui doit rester incalculable* » ? Quels gestes poser ? L'ouvrage commence par un lexique, avec ces outils nécessaires autant à bâtir qu'à conceptualiser : « *capture* », « *confins* », « *façade* », « *habiter* », « *naviquer* », étranges fragments d'un labyrinthe qui hante le discours. Déconstruire, oui à la « *pensée de la voie, du frayage d'un chemin qui, sans savoir où il va, inscrit ses traces* ». Ainsi, « *écrire est une manière d'habiter* ».

Quelle manière, sinon un « *passage* », à la fois « *topographique et topologique* », un « *avoir-lieu* » ? Quelle en est la politique postmoderne ? C'est l'effondrement de la

tour de Babel, la non-maîtrise acceptée, la pensée philosophique cédant l'hégémonie à une pensée architecturale non saturée, celle qui crée et créera encore des lieux où le désir peut circuler.

UNE PÉRIODE D'EXALTATION

Invité dans diverses universités, s'exprimant en plusieurs langues, Derrida construit un réseau qui ouvre ce faisant sa pensée aux perspectives du lieu, adéquation du moment et de l'objet. Cette écriture, comme n'importe quelle autre, n'est pas « *phonocentrique* », précise Derrida, ni aphasique, ni pure, ni nostalgique, mais maintenue unie dans sa dispersion par la mémoire. L'œuvre qui, selon Derrida, y correspondra le mieux est « *intempestive* », « *anachronique* », « *maintenue sans maintenant* ». On trouvera donc dans cet ouvrage de mélanges les rencontres, leurs dates et circonstances ainsi que leurs mises en contexte, de Derrida avec les Peter Eisenman, Christopher Norris, Bernard Tschumi notamment, qui ont œuvré et bousculé

« *Ce qui a lieu, c'est le lieu* ».
Mallarmé, *Un coup de dés
jamais n'abolira le hasard*,
cité par Derrida.

leur discipline, contribuant à revoir en profondeur les finalités externes de l'architecture issues du logocentrisme traditionnel (la beauté, l'utilité, l'esthétique à la Le Corbusier, etc).

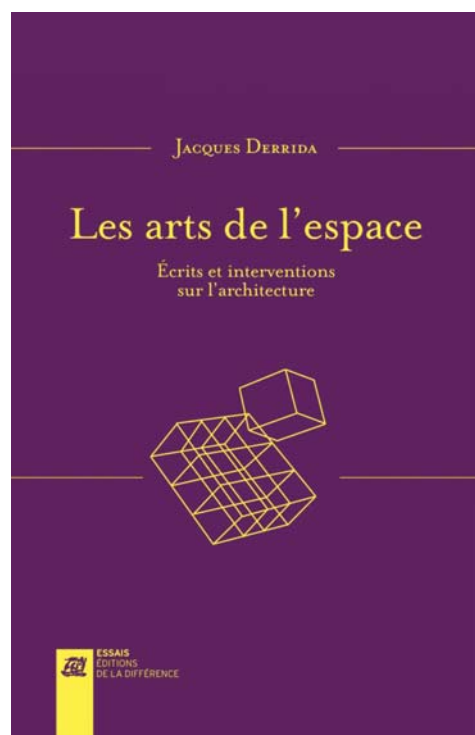
Recueil participant à l'œuvre complet de Derrida, pensées élaborées dans la diversité d'interventions réflexives dans des domaines concrets de création, le livre pose entre autres l'intéressante question du rapport de l'architecte comme du philosophe à la simulation divine. Intéressant d'y voir convoqué Libeskind, musicien et architecte du Musée juif de Berlin comme de la reconstruction du World Trade Center à New York, et, grâce à des correspondances élaborées entre Derrida et Eisenman, autour du chantier de La Villette (1985-1989), puis entre Derrida et Libeskind (1991-1993), de lire comment, dans un texte de 1977, a cheminé la pensée de Benjamin sur le verre, matériau « *pauvre* » réputé sans traces et figurant « *un vide dans le mur solide* », mais dont on sait pourtant l'utilisation grandissante de nos jours.

Présence/absence. Si Derrida se méfie des oppositions couplées, il faut lire son regard sur Prague, en 1991, dans un pays nouvellement scindé. Revenant à Kafka et par là au mythe de Babel et à la communauté vivante qui s'y inscrit jusqu'à saturation de l'ensemble, et donc à la dette qui en ce mythe assujettit les nouveaux bâtisseurs à la responsabilité collective, Derrida interroge les sédiments de la ville et imagine une étonnante prosopopée qui plaiderait pour l'ouverture de la ville reconstruite à un avenir qui la transfigure. « *Démocratie à venir* » : comment inventer une *pólis* qui ne signe pas sa propre fin ?

Même question posée à propos de Berlin, dans ce délicat rapport entre germanité et judéité, où New York est un pôle, comme Jérusalem un autre pôle. À une époque où la Shoah passe pour la fin de l'histoire, Derrida en 1992 interroge Libeskind sur ce qui, au-delà de la mémoire, fait référence à l'indicible, à la partie « *scellée et inaccessible* » de son musée berlinois. Qu'y a-t-il d'absolument singulier, s'il est bien irremplaçable, dans un tel musée ? Tension entre marxisme et sionisme, entre le vide inscrit dans le lieu et le vide constitutif d'un tel lieu, « *le lieu comme possibilité non anthropologique et non théologique pour que ce vide ait lieu* » pousse les architectes à penser une « *irremplaçabilité* » qui serait « *itérable* », tension

parlant de Prague par Kafka. Pour le philosophe, la question de la « *khôra* », « l'autre » qui n'est pas soumis à la moindre logique – « *ma* » oriental, « *dis-* », « *ab-* », « *espacement* » –, terme qu'il emprunte à Platon et que Kafka revivifie, désigne, avec une radicalité qui ne cesse de générer une pensée cherchant l'au-delà du désastre, « *la neutralité* », « *lieu où non seulement la neutralisation mais aussi la résistance à la neutralisation pourraient avoir lieu* ». Une rencontre de congrès, inédite en français, entre Derrida, Kurt Forster, Akira Asada et Win Wenders à Berlin et à propos de Berlin, en 1991, formule les questions énormes qui se posaient après la chute du mur et les consultations internationales qui furent engagées pour les résoudre concrètement.

Dans le livre, huit photographies en couleur de plans et maquettes illustrent certaines réalisations qui participèrent à ce creuset d'intenses stimulations. Par ailleurs, dans les documents et les notes, on trouvera de quoi s'informer sur les querelles institutionnelles et individuelles qui traversèrent ces chan-



notamment, par le « *pli de writing architecture* », ce réseau de sujet/objet qui fait texte dans toutes les disciplines. Aucun doute que l'ouvrage participe aux *Chora L Works*, où la transdisciplinarité compose un vaste objet aux lignes mouvantes, faits et gestes de relecture.

Entre angoisse et optimisme, désirs et réalités, ici et ailleurs, se dégagent les notions d'« *habitation terrestre* », « *anywhere* », « *Unheimlichkeit* », « *Uncanniness* », « *Homeliness* », « *Homelessness* », « *architecture* » – que Derrida aurait aimé voir remplacé par « *faxitecture* » (« *fact* » et « *faux* ») –, kaléidoscope de mots irréductibles les uns aux autres, qui forment une certaine « *hospitalité* ». Les mots s'accordent en coexistence, politesse et dépolitisation, qui viennent pluraliser, illimiter les espaces (« *room* », « *place* », « *location* », « *space* », « *Raum* », « *Räumlichkeit* »). Un certain tremblement de l'espace advient, qui fait de l'architecture autre chose qu'une substance immobile, inamovible, solide, monumentale. Elle est à la fois fragile et remplaçable, singulière et itérative. Elle conçoit de refuser de se faire prendre par le temps, par la bonne conscience, par n'importe quel formalisme. Ce lieu bâti est devenu « *any* » dans « *anywhere* ». Les enjeux demeurent époustouffants, et le réel les met sans cesse à l'épreuve. ┘

La pensée philosophique cédant l'hégémonie à une pensée architecturale non saturée, celle qui crée et créera encore des lieux où le désir peut circuler.

paradoxe qui a un sens, disons, en simplifiant pour relancer l'invention de la différence.

TRANSDISCIPLINARITÉ

Relier Celan à Mies van der Rohe, comme le dit Libeskind, passe chez Derrida

tiers de pensée, empêchant ou bouleversant l'expérimentation nécessaire. Pensera-t-on, en lisant, à cette part utopique qui féconda l'après-guerre, étendue à la postmodernité ? Derrida y répond dans un échange de 1993 avec Eisenman, en parlant de « *l'auto-affectation* » des disciplines, l'architecture

Une logique du pire

PAR NICHOLAS COTTON LIZOTTE

PERVERS. ANALYSE D'UN CONCEPT suivi de SADE À ROME

de Pierre-Henri Castel

Éditions Ithaque, 144 p.

Les deux essais réunis par le psychanalyste Pierre-Henri Castel, aussi directeur de recherches au CNRS, naissent d'une consternation affirmée et revendiquée devant la « *niaiserie* » de ce qui se dit et se répète de la figure du *pervers*, devant la « *pauvreté débilante* » de ceux qui pensent la notion. Cette suite aux *Âmes scrupuleuses* (2011) et à *La fin des coupables* (2012) constitue l'ultime opus (inopiné) d'un cycle consacré à une anthropologie moderne du Mal (obsessions et contraintes intérieures). Ici, le premier essai est une étude rigoureuse des implications logiques et sémantiques du prédicat « pervers » alors que le second milite pour le retour à une lecture philosophique de Sade. Les deux *traités*, l'un volontairement analytique et l'autre plus interprétatif, se rejoignent dans une arabesque périlleuse où la possibilité bien réelle d'un mal pervers, c'est-à-dire selon l'auteur « *pire que mal* », se confirme dans une fiction qui n'en est pas tout à fait une.

L'approche de Castel se distingue ainsi de celles qui répètent depuis trop longtemps que la perversion est avant tout une *perversion sexuelle*, voire une déviance biologique. Au contraire, la question nous invite à réfléchir le Mal lui-même, non pas les petits maux, mais celui qui justifie l'emploi de la majuscule. Il ne s'agit pas en effet de considérer le terme « pervers » comme un simple adjectif (ce qui ferait du concept une *propriété* ou une *disposition*), mais comme un adverbe « *modalisant des actes moraux* ». Si Castel veut s'en dissocier, c'est au profit de la question de la perversité – entendue comme volonté consciente de mal agir – qui l'intéresse davantage et le

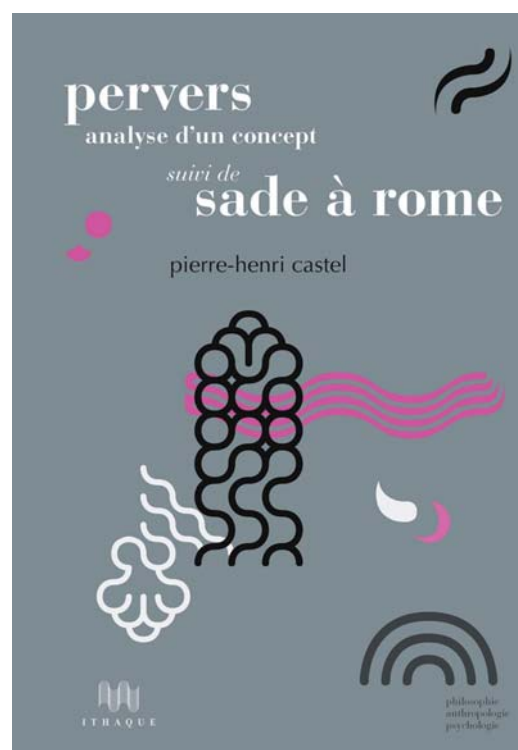
rapproche en partie de la démarche tout aussi hétérodoxe de Robert J. Stoller (*La perversion*, 1978).

PIRE QUE MAL

Le problème du Mal, tout comme celui du pervers, aurait été mal posé et depuis il s'enlise, captif de réflexions abusives sur l'*irrationnel*, la *folie*, l'*imperfection* et la *tromperie* avec lesquels on l'associe à tort. Selon Castel, et il serait difficile de ne pas lui donner raison, « *la notion de perversion est, de l'avis général, passablement embrouillée* ». Le premier essai procède donc à une analyse conceptuelle et méthodique des usages ordinaires et savants du prédicat « pervers » et vise précisément à contrer un certain relativisme voulant que chaque époque et chaque individu aie sa propre définition de ce qui est pervers. Mais que disons-nous *au juste* quand nous affirmons spontanément « *quel pervers !* » ou quand nous disons qu'une telle personne a agi « *perversement* » ? L'étude patiente des usages consacrés (rationnels ou non) du vocable et de ses dérivés conduit Castel à conclure que le lien qui unit le mot au mal est *qualitatif* plutôt que *quantitatif*. À l'évidence, c'est moins le nombre de crimes qui fait du méchant – ou même du très méchant – un « pervers » que la surenchère dans son intention de produire le mal pour le mal. Vouloir se rendre jusqu'au plus

haut degré (superlatif) du mal possible et surtout *imaginable*, voilà ce qui distingue le pervers du méchant. C'est en ce sens que l'auteur propose l'équation sémantique « *pervers = pire que mal* », proposition syntagmatique dont il assume et résout, un peu rapidement d'ailleurs, toute la complexité grammaticale.

À ceux qui n'admettraient pas aisément la possibilité d'une gradation dans le mal, Castel recommande une relecture de Kant qui reconnaît, lui, la possibilité d'une « *grandeur négative* » dans l'échelle du mal. Ne pas donner aux nécessaires est un mal *par privation*,



mais il y a pire, suggère Kant : l'extorquer serait un mal *plus grand encore*, une sorte de « *donner négatif* » (*Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, 1763). En outre, si l'on admet facilement que des actes outrepassent le simple devoir moral (sauver quelqu'un au péril de sa vie, par exemple), l'auteur comprend mal pourquoi on accepterait si difficilement la possibilité d'actes *antirogatoires*, un néologisme qu'il invente pour l'opposer aux actes surrogatoires (mieux que bien). C'est de cette façon qu'il faut comprendre la différence *qualitative* entre actes *méchants* et *antirogatoires* : « *les premiers violent la règle morale, les seconds s'appuient sur elle pour produire des transgressions inédites.* »

CASTEL AVEC SADE

Dans le second essai, l'auteur reconnaît plus d'une fois sa dette envers Lacan qui, le premier peut-être, propose de voir une dimension profondément intersubjective à la perversion (« Kant avec Sade », 1963). Seulement, le sujet lacanien ressemble trop souvent « *aux individus dépeints par les cliniciens classiques de la perversion-maladie mentale* » et se bute par conséquent aux écueils de la psychiatrie et de la criminologie qui ont plusieurs fois démontré leurs limites. En plus de son analyse logico-grammaticale (la démarche se réclame de Wittgenstein), le premier essai voulait justement montrer que la perversion se conçoit d'abord comme la « *manipulation de la vulnérabilité d'autrui* », d'où sa dimension éminemment intersubjective. Le pervers serait celui qui tire une satisfaction au mal inoculé à l'autre. À ce titre, Castel distinguait clairement celui qui *fait* le mal (acteur) de celui qui l'organise et en jouit (agent). Seule une nouvelle lecture de Sade permet de voir qu'au-delà de sa prétendue extravagance, le pervers des pervers touche au cœur du « *problème du mal en le transformant en solution* ».

Sade à Rome est une lecture délibérément herméneutique de *Juliette, ou les prospérités du vice* et, en premier lieu, du discours du pape Braschi (Pie VI). Castel veut y réhabiliter le Sade-philosophe depuis trop longtemps éclipsé par les lectures « littéraires » et traditionnelles, de Klossowski à Deleuze. Il s'oppose à l'hégémonie de ces lectures

(évoquées plus que commentées) qui font du célèbre Marquis un anti-philosophe. S'il admet à Sade un indéniable « *talent de plume* », cela ne devrait à aucun moment occulter le philosophe de génie. La question se pose toutefois, Sade n'a-t-il jamais été considéré que comme un philosophe ? Il est rare en effet, même dans les milieux littéraires, que l'on aborde Sade en faisant l'économie du projet, des idées, du système philosophique qui a toujours eu quelque chose à dire sur *notre* monde.

Derrière les passages « *érotiques et cruels* », propose Castel, c'est dans les « *prétendues digressions* » que s'élabore une ineffable ontologie du mal qui pousserait à ses extrêmes conséquences la réalité d'un univers pervers. D'une logique impeccable, l'ontologie sadienne dont le mouvement tend asymptotiquement vers le pire du pire ne devrait pas se réduire au « *dispositif littéraire* » au moyen duquel elle se présente : « *Sade rappelle par là qu'un philosophe ne parle pas aux hommes réels, mais aux hommes possibles et plus qu'à tous les autres, à ceux qui lui survivront.* » L'imagination a assurément un rôle très important à jouer : est pire que mal ce qui, pour ainsi dire, la *dépasse*. À ce sujet, il faudrait montrer que Castel hérite silencieusement d'une tradition qui remonte au moins à Edgar Poe¹... un autre littéraire.

Quant à cette « *vérité ontologique* », ce serait celle d'une insurmontable *asymétrie* dans les relations intersubjectives et non pas, comme on l'a souvent fait dire à Sade, celle d'une égalité ou d'une indifférence généralisée (Rey-Flaud, *Le Démenti pervers*, 2002). On a érigé Sade en provocateur confiant et du coup on l'a ravi aux philosophes. Selon cette lecture « *littéraire* » (c'est Castel qui insiste), Sade ne croirait pas, au fond, à ce qu'il écrit. Il ne proposerait aucune thèse, seulement un ensemble de « *procédés plus ou moins répétitifs de renversement dans le contraire à des fins satiriques* ». Le monde de Sade est, pourtant, un monde tout à fait possible.

LE FIL À RETORDRE

Si la position de Castel a de quoi surprendre, rappelons qu'elle s'élabore contre ce qu'on peut lire ailleurs. Citons

par exemple Élisabeth Roudinesco, qui explique dans *La part obscure de nous-mêmes* (2007) que l'imaginaire de Sade n'a jamais supporté le réel d'un événement : « *celui qui dans ses livres préconisait supplices et meurtres de toutes sortes [...] avait en horreur l'idée même d'une possible institutionnalisation du crime* ». Dès les premières pages de son livre, Castel se moque d'ailleurs de la vision simpliste de Roudinesco qui réduit la perversion à une « *part obscure de nous-mêmes* ». Il n'hésite pas à accuser son entreprise « *confuse* » de « *glissement métaphorique* » et à la réduire au « *commentaire culturel* ». Castel montre plutôt, méthodiquement bien que rapidement, qu'avec Sade ce n'est pas le mal qui est réel, mais le réel qui est le mal.

Sans égard pour les lectures apaisantes ou rassurantes de Sade, c'est-à-dire à l'encontre de toute lecture où la « *fiction* » supplanterait la « *philosophie* » (étrange axiomatique à laquelle il tient), Castel fait le pari d'une lecture forte des propositions sadiennes. Remarquons-le à sa défense, il ne s'intéresse pas aux « *effets de vérité* » de ces théories mais à leur *plausibilité*, le mot est de lui. S'il n'existe peut-être pas de « *véritable pervers* » – car qui pousse jusqu'à sa limite la logique du pire ? – et si Sade lui-même n'est pas aussi pervers qu'il ne le voudrait, il ne faut pas se méprendre sur la valeur heuristique et philosophique de ce texte, rendue possible en fin de compte par la fiction. Sade donne l'exemple d'un monde cohérent et surtout possible où la recherche du mal est une recherche du « *pire que mal* ».

Quant à Castel lui-même, il se défend bien de nous offrir la « *démonstration dogmatique* » dans laquelle on pourrait par moments lui reprocher de tomber et veut seulement donner du fil à retordre à ses « *ennemis* ». Rien n'est moins pervers et toute cette perversité se révèle ainsi dans un aveu : « *Je serai juste content, dit-il, d'avoir rendu difficile à l'adversaire qui refuserait cette équation [pervers = pire que mal] de détricoter fil à fil le réseau d'intuitions et de raisonnements que j'ai mis au jour en sa faveur.* » —

1. On pense à *The Imp of the Perverse* (1845), mais surtout au *Poetic Principle* (1850) et à *Marginalia* (1844).

L'épreuve du feu

PAR HUGO BEAUCHEMIN-LACHAPELLE

MES ANCÊTRES REVIENDRONT DE LA GUERRE

de François Guerrette

Poètes de brousse, 62 p.

Dans *Mes ancêtres reviendront de la guerre*, François Guerrette cherche la résilience possible dans un monde défait. Le poète vise à « *décrire l'enfer avant de le désert* », alors qu'« *à travers [s]es yeux [s]es ancêtres regardent le monde brûler* ». Manifestement, l'heure est grave : « *L'étanchéité des pôles et des peaux est menacée, les glaciers réincarnés en grandes marées fondent sur les continents pour se venger, ne laisser derrière eux que des archipels de débris et de carcasses qui s'ennuient* ». Mais voilà : comment articuler une résistance quand « *les mots ne seront jamais assez violents, assez simples pour traduire [le] désir de redevenir indigène* » ? L'antagonisme repose en partie dans l'indicible parce qu'il est d'abord sensible : il s'enracine dans le corps, qui assure au poète sa présence au monde. Réceptacle de la souffrance, mais aussi de la mémoire, le corps traduit la porosité de l'être, la fragile frontière entre intériorité et extériorité, entre conscience et environnement perçue depuis le façonnement de la conscience, de l'identité : « *de mon corps je ne veux plus être / le maître mais l'esclave qui rêve* ». Les références soutenues à l'animalité et, moins fréquentes, à la folie, mettent en lumière ce désir d'ensauvagement qui liquide la mainmise du conditionnement social sur l'être et qui lui ouvre des possibilités jusque-là inédites : « *à mon réveil je serai invincible une bête / en voie de réconciliation* ».

La progression du recueil, partagé entre textes à la première personne du singulier en prose et en vers, construit le

consentement du poète à sa nature profonde, aux forces obscures qui l'habitent et l'excèdent à la fois, qui animent en lui le feu de la révolte. Ainsi, il reconquiert une force qui lui permet d'envisager l'espérance animée par une patience ardente : « *Éblouies par les courbes du soleil levant, les têtes cessent d'entrer en éruption, je suis sauvé. Libre de traverser l'éternité à la nage même si je n'aime pas nager. Des rivières ensemencées par la pluie sont cachées dans chaque flaque d'eau. De nouvelles lettres créées par la rosée sont découvertes pour traduire les mouvements de la mer.* »

DU VOYANT AU CHAMAN

Mes ancêtres reviendront de la guerre est un recueil marqué par le souci de préserver l'espoir à travers l'entretien d'une révolte nécessaire à une vie vivante, constamment étouffée par la technocratie fonctionnaliste triomphante. En effet, le locuteur se situe constamment au sein de la multitude pour se donner la contenance du prophète : « *Les ombres s'accumulent où les vents violents ont peur de souffler. Dehors, devant les portes fermées, les molosses dressés par des dieux enragés sont plus nombreux que les hommes*



libres. » L'utilisation soutenue de noms généraux au pluriel efface la singularité de ce qui est évoqué : leur enchâssement dans des phrases déclaratives confère pourtant à l'expression une allure d'évidence, de généralité qui assoit une vérité de ton en contradiction avec le caractère extraordinaire de ce qui est évoqué. Tout semble pris de haut, de loin, à travers le flou de l'hallucination, de la légende, de la parabole, en accord avec le parti pris primitiviste du recueil.

Cette impression de distance est renforcée par l'élection dont procède la prise de parole poétique, à travers laquelle le poète se pose comme le point focal de l'expérience qu'il veut transmettre : « *Je ne peux plus reculer, derrière moi les vagues parées de leur robe de mariées chuchotent des promesses de résurrection pour m'attirer, me faire tomber en me rappelant combien de fois j'ai plongé dans le gouffre où les vautours, avant de mourir, redeviennent des oisillons.* » Ainsi, le poète semble orchestrer son impuissance par la manière dont il représente le monde, c'est-à-dire à travers une posture poétique qui oppose son individualité friable à un univers écrasant d'avance, puisqu'envisagé dans sa globalité, à travers des absolus. En mettant en scène un dialogue aux accents païens avec des forces qui dépassent l'entendement ordinaire, le poète se sépare du commun pour accéder à un niveau de conscience métaphysique. Tout naturellement, l'énonciation, au lieu d'aller à la rencontre d'une réalité incarnée à la fois décevante et heureuse, à hauteur d'homme, dépasse les apparences pour gagner une altérité mythique, qui devine un monde au-delà de celui des hommes. Autrement dit, le poète,

occupé de sa propre libération, ne sauvera personne : « *Je n'ai pas de leçons à donner, sans moi, les mondes périphériques en orbite autour de celui qui s'efface sous mes pieds continueraient de tourner.* »

DEMAIN MAINTENANT

Il faut comprendre que la seule révolte possible dans l'univers en ruines mis en scène dans *Mes ancêtres reviendront de la guerre* doit être d'une radicalité à la hauteur du désastre. Cette révolte s'incarne dans une rupture spirituelle qui se prolonge dans la recherche d'un refuge qui, pour le poète, réside dans le pouvoir transformateur de la poésie : « *les phrases de sable sur ma langue / s'étendront comme des plages accueillantes / et blondes je le jure de ma bouche / le silence ne sortira pas vainqueur* ». Aussi la prise de parole s'arrime-t-elle à la reconquête de soi : « *Je cherche partout ce que je n'ai pas perdu : mon souffle, ma vie, mon chemin. Je me rappelle d'où je viens quand je trouve des traces du futur, je ne doute plus de mes racines, et les lignes de ma main pointent toutes vers demain.* » Le passé et l'avenir sont absorbés dans la plongée en soi qui s'actualise à chaque poème et que chaque poème réinvente, à

l'image des flammes, motif cardinal dans la poésie de Guerrette. Aussi le présent de l'indicatif, dominant l'entièreté du recueil, met en évidence l'immédiateté de la vision du poète, nourrie par la lucidité brûlante de celui qui sait que l'avenir, c'est maintenant : « *Vivre intensément n'est pas un but mais un moyen.* » L'accroissement de soi, bonifié par les forces régénératrices de la poésie, de la parole, triomphe finalement de ce qui voudrait l'éteindre, dans un acte de résistance ontologique sans cesse actualisé par l'écriture.

Par contre, le danger d'une telle révolte autotélique, privée d'une matrice politique, occupée à se nourrir elle-même pour s'accroître, est l'enfermement dans le solipsisme. Le poète y échappe de peu en esquissant, à la toute fin, la possibilité d'une transmission : « *je continuerai de croire sur parole / les sept lettres du mot révolte prononcé / par mes propres enfants* ». Ainsi s'achève sur une profession de foi la métaphore filée, avec ces « *voix porteuses de flambeaux [qui] brilleront / dans le noir* », qui ouvrent la possibilité d'un avenir à la portée de ceux qui auront le courage de s'approcher de ce soleil tapi en chacun de nous, quitte à se brûler un peu.

Alexandre Prstojevic
Jean-Pierre Vidal
Guillaume Asselin
Vincent Filteau
Louise Warren
Jean-Michel Maulpoix
Didier Coste
Antoinette de Robien
Jonathan Lamy
Édith Cousineau
Nicholas Giguère
Pierre Ouellet
Monique Deland
Marie-Claire Blais
Rober Racine

Gérard Cartier
Pascale Lefebvre-Ouellet
Chantal Neveu
Frédéric Marcotte
Alain Andreucci
Martin Hervé
Catherine Lemieux
Antoine Boisclair
Chantal Ringuet
Steve Savage
Erin Moure
Gilles Cyr
Daniele Pieroni
Lisa Carducci
Monique Deland
Portfolio Rober Racine

Les écrits

En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 18 \$

www.lesecrits.ca

144

Dans la gueule du jour

PAR JÉRÉMI PERRAULT

SPORTS ET DIVERTISSEMENTS
de Jean-Philippe Baril Guérard
Éditions de Ta mère, 246 p.

Le premier roman de l'homme de théâtre Jean-Philippe Baril Guérard, qui prend forme à travers la voix d'une jeune comédienne, relaie certaines des principales préoccupations de la critique littéraire des dernières décennies. La narratrice, dont l'enveloppe corporelle subit les supplices d'une carrière très fructueuse et d'une propension aux excès, représente de manière exemplaire le sujet contemporain fractionné et détourné définitivement de toute forme de transcendance, en focalisant l'attention du lecteur sur le très privé, sur l'infimement intime.

« Je me sens pulser, je me sens moite, voire mouillée par endroits, parfois je me faufile et parfois je me bouscule, le bar orbite autour de moi et je suis heureuse. »

Le bonheur, la protagoniste de *Sports et divertissements* le ressent à travers chaque parcelle de son épiderme. Le réel est pour elle bien concret et n'existe guère au-delà de ses sens. Ce corps qu'elle dénude ou qu'elle enrobe de mots – ce qui revient d'ailleurs au même – est le médium qui lui permet d'accéder aux choses et au monde. C'est aussi pour la comédienne un instrument de travail qui révèle, lorsqu'un regard se pose sur lui, un pan de la vie culturelle : *« C'est fâchant être comédienne, des fois, parce que par ma fonction même tout le monde avec qui je travaille connaît mon visage et mon nom. Personne n'a jamais de mal à me remplacer. »* Ce corps, elle le revêt à la fois avec fierté et avec dépit – deux attitudes qui, au fond, se recourent.

Paru aux Éditions de Ta mère trois ans après le recueil *Ménageries*, *Sports*

et divertissements est un roman divisé en 21 chapitres, qui sont autant de tableaux dont la forme rappelle l'œuvre homonyme du pianiste français Erik Satie. Tout comme le précédent, le texte de Baril Guérard est porté par une langue oralisée, truffée de particularismes linguistiques. Les chapitres s'enchaînent à grande vitesse, chacun représentant une activité sportive, récréative ou professionnelle à laquelle s'adonne la jeune comédienne en compagnie de sa garde rapprochée issue des milieux du cinéma, du théâtre, de la télévision ou de la scène musicale. L'auteur, dont on se rappelle la pièce *Tranche-cul* présentée à L'Espace Libre en décembre 2014, formule ici plusieurs constats et interrogations sur l'art, vu de l'intérieur. L'impératif de la beauté auquel sont confrontées les comédiennes, l'hypocrisie qui règne dans des lieux de célébration entre confrères et consœurs du monde de l'art, le manque d'audace et d'originalité de la plupart des créations contemporaines sont tour à tour décriés par la narratrice.

NOBLE DOULEUR

« Comme une sale pipe / dans la gueule du jour / pend mon rêve souillé / sur des écaillés de verre cassé ». Ces vers qu'écri-



vait Gilbert Langevin en 1959 siéent bien à la narratrice. Ils décrivent le cycle inexorable, la dialectique impitoyable qui compose son quotidien. Le titre du roman annonce d'emblée le régime rigoureux et éreintant qu'elle s'impose : l'aube active est nécessaire pour compenser les dommages de la soirée viciée. *« [Je] veux le sain et le malsain en même temps, je veux le début et la fin, le soir et le matin »*, déclame-t-elle.

Une matinée d'escalade est l'occasion pour elle d'éprouver son corps jusqu'en

ses limites afin de lui donner sens : « J'aime les douleurs qui résultent de l'acharnement. Je trouve ça noble. Les tendinites, les entorses, les éraflures et les brûlures que les gens se font quand ils vont un peu trop loin, ce sont de petits trophées pour l'orgueil. » Lors des soirées mondaines, c'est le regard de l'autre qui modèle son identité corporelle, l'orgueil démesuré de la jeune femme se nourrissant du désir ou de la jalousie qui se répercutent sur elle.

Le culte du corps parfait, l'exigence de la jeunesse et de la beauté à tout prix sont des questions, on le devine, évoquées dans l'œuvre. La succession de sensations fortes, les intoxications répétées, les relations sexuelles dénuées de sentiments qui caractérisent le mode de vie des personnages du roman sont plus qu'une façon pour eux de tromper l'ennui, plus qu'un moyen pour l'auteur de témoigner du cynisme d'une génération. La poétique des corps au centre de *Sports et divertissements* est plutôt le lieu d'une problématisation du métier de comédien et, plus largement, de l'art. Dans un article portant sur la pièce *Les Morb(y)des* de Sébastien David, présentée en 2013 et publiée chez Leméac la même année, Catherine Cyr aborde des questions liées à la dissolution de l'identité du sujet à travers l'esthétique dramatique du corps. Selon Cyr, dont l'analyse s'articule autour des théories du sociologue français David Le Breton, le corps théâtral – le corps écrit, avant qu'il ne se meuve sur scène – incarne une identité sociale à travers le discours, discours de soi et de l'altérité¹. Si les corps difformes et grotesques de la pièce de Sébastien David portent les marques physiques de leur douleur en s'écartant des discours normatifs ou se disloquent métaphoriquement dans un déferlement de paroles incohérentes et oniriques, le corps de la protagoniste de *Sports et divertissements* met plutôt en jeu une surconscience énonciative. Car à travers le je narratif, l'égoïsme de la narratrice débouche sur une mise en scène d'elle-même : le discours qu'elle construit au fil des pages laisse, de manière performative, des marques sur son corps. Ainsi, le sport et les activités de divertissement participent d'une même réalité, ou d'une même irréalité : qu'elle parcoure à toute vitesse les kilomètres d'une route de montagne au

guidon de son vélo ou qu'elle égrène les heures dans une boîte de nuit, la narratrice fictionnalise sa présence au monde à travers une écriture portée sur la représentation quasi abusive de son propre corps.

Son rapport à l'art se traduit par ailleurs toujours en termes physiques puisque, pour elle, l'art est une expérience qui laisse des marques concrètes. « *Carnage* » est le terme judicieusement employé par la narratrice pour décrire l'affligeant visionnement du premier film de David, jeune réalisateur surdoué et déjà encensé. Assise dans le noir de la salle, l'écran projetant sur sa peau une lumière bleutée, la jeune femme constate que l'art rate souvent la cible : « *Ovation debout, évidemment. J'applaudis avec un sourire figé et la sensation qu'il n'y a sous ma peau qu'un vide sidéral.* »

CADAVRE ENCOMBRANT

Le suicide du personnage de Gabriel, le directeur photo du film de David rencontré lors d'une soirée festive, viendra ébranler la narratrice d'une manière encore inédite. Celui qui ne devait être qu'un amant jetable parmi d'autres deviendra, suite à sa mort, l'objet d'une convoitise vaine et obsessionnelle. À partir du moment où le jeune homme quitte physiquement sa vie, la protagoniste surimprime le souvenir de son corps partout autour d'elle ; la connaissance intime et « biblique » de ce corps mythifié chargera, après coup, son monde d'étrangeté. Le cadavre encombrant, selon la formule aquinienne, faussera la réalité et matérialisera sa disparition sous la forme d'un manque. Le corps sexué en vient ainsi à affecter la représentation des lieux : ceux-ci revêtent désormais les désirs de la jeune femme qui, jusque-là, pouvait compter sur le fait que la réalité se déchiffrait par les traces qu'elle laissait sur son corps.

Lorsqu'elle visionne le film de son ami David, la déception de la narratrice n'a d'égal que son désir d'apercevoir son amant déchu au détour d'une scène. « *Une part de moi espérait peut-être que le film de David me guérisse de quelque chose, je croyais pouvoir entrevoir par les yeux de directeur photo de Gabriel une explication de sa mort, vivre une catharsis, sortir du cinéma et aller pleurer*

dans une ruelle, pleurer et vomir, et me sentir tellement vivante parce qu'enfin remplie de douleur », s'attriste-t-elle.

Si le corps fait obstacle aux sentiments ou aux émotions, il faut souligner la force de l'intériorité des personnages. Ceux-ci érigent quotidiennement une façade devant leurs affects et ont un besoin maladif d'approbation des autres (au moyen des réseaux sociaux, notamment), probablement parce qu'une large part de leur vie, métier oblige, consiste à se mettre en scène ou à créer un spectacle du réel. Toutefois, ce parti pris matérialiste de *Sports et divertissements* ne nie pas l'intériorité au détriment de l'apparat. Il témoigne plutôt de sa fragilité. Si l'art ou les relations humaines déçoivent les personnages, c'est parce que ceux-ci ne sont pas dupes, parce qu'ils savent ce que peuvent le théâtre, le cinéma, la musique, l'amitié, l'amour. Ils connaissent leur pouvoir purgatif et profondément concret, leur capacité à combler le vide. Et il semble que l'œuvre de Jean-Philippe Baril Guérard participe précisément de la nature prosaïque et tangible de l'expérience artistique.

Aux yeux de la narratrice, l'art et la vie ont leurs « moments de grâce » – ces instants durant lesquels un film est capable de profondément bouleverser, ces heures où l'amitié transcende la réalité. La protagoniste les sait toutefois rares et fugitifs : « *Dire que j'ai déjà été capable de pleurer au cinéma. Au théâtre. En lisant. L'art m'ennuie comme les humains ennui les psychiatres. À trop regarder les arbres, on voit plus la forêt.* » Pour accéder à ces moments de majesté, peut-être doit-elle d'abord percer l'écorce, « *aller au fond des choses* », comme elle le propose, et être intransigeante face au travail artistique de ses contemporains. En ce sens, *Sports et divertissements* constitue une réelle profession de foi à l'égard de l'art. ┘

1. Catherine Cyr, « Corps et dissolution de soi », *Jeu*, n° 151, 2014, p. 32.

Apaiser les disparus

PAR MARCEL OLSGAMP

LES INOUBLIABLES
de Jean-Marc Parisis
Flammarion, 231 p.

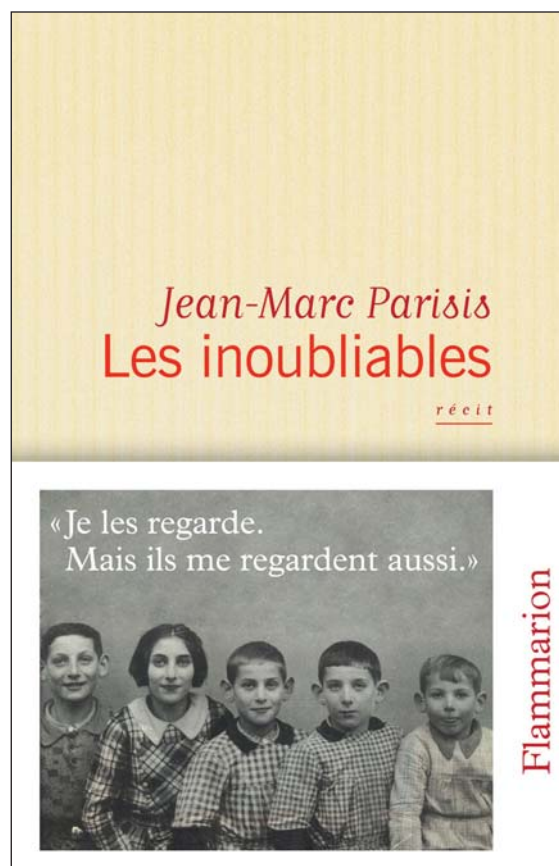
LE MÉTÉOROLOGUE
d'Olivier Rolin
Seuil / Paulsen, « Fiction & Cie », 205 p.

Il existe, chez certains auteurs contemporains, une tendance à se prêter aux règles du biographique tout en se livrant à une forme ou une autre d'autobiographie ou de « récit de soi » : au sein même de la narration, un dialogue s'instaure, une connivence s'établit entre l'écrivain et son objet, l'existence de l'un nourrissant l'introspection de l'autre. Ce type d'ouvrages comprend un éventail de pratiques très diverses, qui vont de l'ethnographie familiale jusqu'au cahier de travail où l'auteur note le progrès de ses recherches tout en s'interrogeant sur les motifs qui l'amènent à s'intéresser à cette personne. Des œuvres très variées pourraient être rangées dans cette catégorie : pensons par exemple aux *Vies minuscules* de Jacques Michon, au fascinant *Rodinsky's Room* de Rachel Lichtenstein ou à *The Lost* de l'Américain Daniel Mendelsohn ; ces textes à caractère biographique ont tous en commun de faire la chronique d'une enquête qui expose aussi sa propre genèse, son déroulement et son événement déclencheur. Les écrivains semblent tous hantés par le besoin impérieux de *faire revivre* des personnes disparues qui n'ont laissé que quelques empreintes d'elles-mêmes sur le monde ; deux ouvrages récents illustrent de façon émouvante ce « genre » littéraire qui n'en est pas vraiment un.

DES COMPAGNONS FANTÔMES

Pour le romancier Jean-Marc Parisis, tout commence par une photo tirée du

Mémorial de la Déportation : cinq enfants extraordinairement expressifs dont le parcours de vie s'est arrêté le 13 avril 1944. Il la décrit ainsi : « *Distincts, mais rassemblés dans le mouvement. Lévitait souriante du premier, légère inclinaison en avant des quatre autres, ponctués par des regards appuyés, intenses. C'est moins une pose qu'un élan. Et cet élan ne ment pas, ces enfants se donnent comme ils sont* ». L'écrivain est au premier chef concerné par ces jeunes déportés qui, découvre-t-il, ont vécu leurs derniers jours à La Bachellerie, petit village du Périgord où lui-même passera plus tard, vers la fin des années 1960, toutes ses vacances d'été chez ses grands-parents. Sans le savoir – et sans que personne ne lui ait jamais parlé de cette tragédie – il a souvent marché dans les traces de ces enfants : « *Je les regarde mais ils me regardent aussi. Ce qu'ils ont vu, je l'ai vu, vingt-cinq ou trente ans plus tard* ». Fasciné, il entreprend de reconstituer la brève histoire de ces cinq membres d'une même



famille, ce qui l'amène à revenir sur son propre passé ; c'est là toute l'aventure des *Inoubliables*.

Sur le plan historique, l'apport documentaire de cet ouvrage est non négligeable. « *Je raconterai les faits. En me méfiant des charmes de la narration* », prévient l'auteur.

Ce faisant, il éclaire un épisode assez mal connu de l'Occupation allemande : l'exode des Juifs alsaciens réfugiés en Dordogne, où ils séjournèrent par familles entières dans certains villages avant d'être envoyés dans les camps d'extermination ou exécutés sur place. L'écrivain montre bien comment l'étau se resserre peu à peu sur La Bachellerie à partir du moment où une division allemande,

diant à distance de son point originel, ici d'un point du temps à un autre ; elle m'élançait régulièrement, étrangement. Devant les photos des déportés, je me souvenais d'amis perdus que je n'avais pas connus ». Enfin, l'exploration douloureuse de l'écrivain est aussi motivée par un autre objectif : clarifier et relativiser ce qu'il appelle le processus de « victimisation », phénomène par lequel tout un

investigations préliminaires effectuées à partir des travaux de Serge Klarsfeld, même angoisse rétrospective lorsque l'auteur traverse, sans le savoir, des lieux où les tragédies se sont produites. Ainsi, le passage suivant, tiré des *Inoubliables*, pourrait tout aussi bien se retrouver sous la plume du Prix Nobel 2014 : « *Enfant, j'ignorais que je jouais sur les lieux d'un drame et dans les traces du feu. J'en savais trop peu pour imaginer quoi que ce soit. Mais plus tard, à l'adolescence, circulant dans un plus vaste rayon à vélo ou à mobylette, je développai d'étranges pratiques d'évitement, de sourdes hantises* ». On ne peut s'empêcher aussi de souligner le rôle judicieux que joue l'iconographie dans ce livre de mémoire. On pense naturellement aux livres de W.G. Sebald, mais *Les inoubliables* s'inscrit aussi, sur ce plan, dans une filiation ténue de l'histoire littéraire française qui, depuis les surréalistes, fait un usage actif, dynamique de la photographie ; plus que la simple illustration d'un récit, elle devient elle-même un commentaire à part entière. Elle permet de prendre la mesure de ce qui a été irrémédiablement perdu.

Les inoubliables s'inscrit aussi, sur ce plan, dans une filiation ténue de l'histoire littéraire française qui, depuis les surréalistes, fait un usage actif, dynamique de la photographie ; plus que la simple illustration d'un récit, elle devient elle-même un commentaire à part entière. Elle permet de prendre la mesure de ce qui a été irrémédiablement perdu.

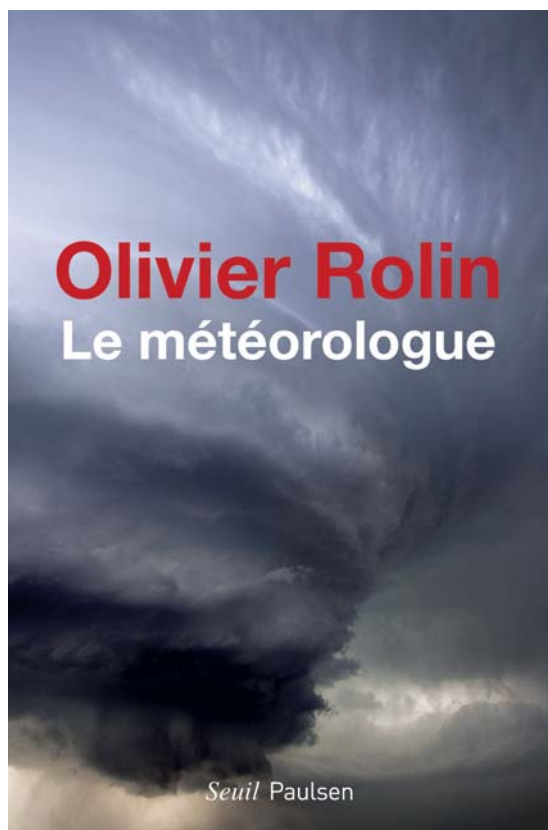
descendue de Paris, est chargée de traquer une fois pour toutes ces exilés. Il démonte aussi les rouages de l'antisémitisme ordinaire et le zèle parfois surréaliste des « aryanisateurs » patentés. Cependant, écrit encore Parisis à propos de sa méthode, « *seule me guidait la lumière filtrant des photos des enfants, leur déchirante joie de vivre, qui ne se disait pas mais qui se voyait, s'imposait* ». L'intérêt de l'ouvrage réside en bonne partie dans le rapport sensible qui s'établit entre le narrateur et ces jeunes disparus, dont il cherche désespérément à retrouver les signes – comme s'il s'agissait d'une part de lui-même : « *Le destin des Juifs du village m'affectait sourdement. La médecine aurait parlé de douleur transmise, irra-*

chacun, durant la guerre, pouvait revendiquer son appartenance au camp des persécutés. « *Pour moi, les victimes essentielles, les victimes absolues se caractérisaient par défaut, par l'impossibilité ou le refus de revendiquer un quelconque statut* ». Les enfants de La Bachellerie, qui sont morts avant d'être assassinés, lui permettent en toute justice de rétablir les faits.

L'enquête de Jean-Marc Parisis fait irrésistiblement penser à celle de Patrick Modiano qui, dans *Dora Bruder* (1996), se livrait pareillement à une recherche mémorielle au sujet d'une jeune Juive disparue en 1941 : même impulsion initiale donnée à l'écriture par la découverte d'un document d'archives, mêmes

LA PEUR ET L'OUBLI

Alors que Jean-Marc Parisis cherche à faire revivre la mémoire d'un village entier, Olivier Rolin, dans *Le météorologue*, s'intéresse à l'existence d'une seule personne, Alexei Féodossiévitch Vangengheim. Cet obscur chercheur, né en Ukraine, incarne à lui seul la catastrophe survenue à des centaines de milliers de ses semblables, fusillés durant les purges stalinienne de 1937-1938. Spécialiste des prévisions atmosphériques et artisan de la conquête spatiale soviétique (grâce aux instruments de mesure qu'il mettait au point), ce savant, d'origine aristocratique, était « *un candidat naturel aux soupçons des paranoïaques de la police politique* ». Dans cette société où règne une terreur absolue, « *il n'est personne qui ne soit un mort en sursis* » : apparemment dénoncé par un collègue jaloux, Vangengheim est arrêté le 8 janvier 1934 sous de fausses accusations de sabotage et d'espionnage. Durant les trois années suivantes, on l'autorise à envoyer des lettres à sa femme et des dessins à sa



petite fille, puis plus rien : les circonstances de sa mort ne seront connues que 75 ans plus tard, grâce à l'opiniâtreté de quelques individus de bonne volonté.

L'enquête biographique d'Olivier Rolin sur ce personnage commence en 2010. Doté, selon ses propres dires, d'un irrésistible « *tropisme russe* », l'écrivain est amené, lors d'un repérage cinématographique, à se rendre sur un archipel perdu au milieu de la mer Blanche, les îles Solovki. Il y visite un très ancien monastère fortifié qui joua un rôle sinistre dans l'histoire du *xx^e* siècle : « *à partir de 1923 il avait abrité (si le mot convient...) le premier camp de ce qui allait devenir la Direction centrale des camps, Glavnoïe Oupravlénïe Lagueréï, tristement célèbre par son acronyme : GOULAG* ». Il apprend l'existence du météorologue Vangengheim, de même que le sort malheureux qui fut le sien, à travers un album d'hommage publié par les soins de sa fille. C'est plus qu'il n'en faut pour le mettre sur la piste de cet homme de science méconnu : « *Je ne me doutais pas*

que les premiers germes d'un livre étaient en train de se déposer en moi – mais c'est toujours ainsi, la chose se fait en douce ».

Dans la première partie de son essai, l'essayiste raconte la vie de Vangengheim depuis ses origines jusqu'à sa soudaine disparition. Le récit peut d'abord sembler un peu déstabilisant puisque le narrateur intègre à son propre discours, sans autre forme d'indications typographiques, certains des propos tenus par le prisonnier dans ses lettres à sa femme. Ce procédé, très efficace, contribue à nous faire prendre conscience, dans nos fibres mêmes, du cauchemar vécu par ce scientifique compétent

et passionné : « *L'horreur de sa situation, ce n'est pas seulement d'être séparé de sa famille, ce n'est pas seulement d'avoir été calomnié, déshonoré, traité en criminel [...], c'est aussi ça : ne plus servir à rien, ne plus connaître cette fièvre, cette inquiétude, cette fierté qui étaient siennes [...]. Comme il est amer de penser que d'autres continuent, tandis que soi on est devenu ce type complètement inutile et qu'on va oublier, sur cette île cernée de glace et de nuit* ».

L'ORDRE OPÉRATIONNEL N° 00447

La deuxième partie du *Météorologue* refait pour nous le trajet héroïque des enquêteurs qui ont permis d'apprendre ce qui s'est passé après la « disparition » de Vangengheim. Les secrets entourant le Goulag ne se sont pas seulement estompés au fil des décennies : ils ont volontairement été enfouis et auraient sans doute complètement sombré dans l'oubli sans l'appoint de la proverbiale bureaucratie stalinienne, puis de la providentielle (mais temporaire) ouver-

ture des archives de l'URSS, au détour des années 1990, qui permit d'en prendre la mesure exacte. Olivier Rolin rend ici un vibrant hommage aux « *chercheurs militants* » qui – à la manière d'un Raul Hilberg compulsant les archives nazies dans la plus totale solitude – se sont penchés sur les documents de la police secrète pour y découvrir ce qu'il était advenu de Vangengheim et de ses compagnons de malheur : « *les bourreaux étaient méticuleux, obsédés du secret mais paperassiers, expéditifs mais archivistes. Pour faire comprendre leur façon de procéder* », mais aussi pour témoigner irréfutablement des meurtres de masse dont ils furent responsables, « *il faut être méticuleux aussi, paperassiers jusqu'à un certain point* ». C'est ainsi, par exemple, que fut redécouvert, dormant paisiblement parmi les vieux papiers du NKVD, l'effroyable « *Ordre opérationnel n° 00447* » qui, dans son laconisme bureaucratique, autorisait virtuellement l'exécution de n'importe quel citoyen de l'URSS à partir de juillet 1937.

Pourquoi s'intéresser précisément à Vangengheim, alors que 750 000 infortunés connurent le même sort que lui durant les mois que dura la « *Grande Terreur* » de 1937-1938 ? Parce qu'il était un communiste ordinaire, répond Olivier Rolin. Contre toute attente, le « *spécialiste des nuages* » fut fidèle au Parti et à ses idéaux, au point où il continuait à dessiner des portraits de Staline alors même qu'il languissait dans sa prison glacée. On a bien oublié, aujourd'hui, jusqu'à quel point « *le communisme fut la promesse extraordinairement présente, vibrante, émouvante, d'une fracture dans l'histoire de l'humanité* ». À travers le destin d'un seul homme, l'auteur du *Météorologue* a le génie de nous rendre extraordinairement proche le prodigieux optimisme de ces années-là – sans escamoter pour autant sa naïveté ni sa candeur. À l'aune de ce grand espoir évanoui, son livre se termine, comme il fallait s'y attendre, sur un constat implacable à l'endroit de la Russie actuelle : « *il est impossible de ne pas voir sous le pays déprimant d'aujourd'hui l'ancien foyer de cette espérance mondiale, mais surtout la tombe immense où elle fut enterrée* ». ─

Les pièges dramaturgiques du ras-le-bol

PAR GILBERT DAVID

DANS LA RÉPUBLIQUE DU BONHEUR

Texte de Martin Crimp, mise en scène de Christian Lapointe

GRANDE ÉCOUTE

Texte de Larry Tremblay, mise en scène de Claude Poissant

ENNEMI PUBLIC

Texte et mise en scène d'Olivier Choinière *

Plusieurs auteurs, et non des moindres, se tournent vers la parodie ou la satire pour canaliser ce que l'on peut qualifier de ras-le-bol devant la marchandisation effrénée de l'espace public, Internet en tête, et des médias de masse – sans oublier les dérives du néolibéralisme et *tutti quanti*. L'époque aime ceux qui se vendent au plus offrant et on transforme volontiers des lieux autrefois réflexifs en zones franches de publi-reportages (sans le dire, évidemment!). Le look branché avant la pensée critique, c'est payant! Mais la veine satirico-parodique ne vient pas sans pièges, dont celui, terrifiant, de la bonne conscience. Allons voir cela d'un peu plus près...



Dans la République du bonheur. Photo : Yan Turcotte.

LE ALL-OVER SHOW DE CRIMP-LAPOINTE

Le metteur en scène Christian Lapointe est connu pour ses outrances performatives (on se souvient notamment de son abrasif *Oxygène* de Viripaev). Il revient à la charge cette fois avec une production franchement carnavalesque du récent opus de Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*. Le « divertissement », ainsi

désigné par le dramaturge britannique, est divisé en trois parties, chacune de longueur et de style assez contrastés. On retrouve la citation des titrages et des *songs* brechtiens, mais là s'arrête le rapprochement avec la dramaturgie épique, car Crimp se lance tête baissée dans le registre bas avec une délectation féroce pour la vulgarité et l'égoïsme de ses créatures.

La première partie, intitulée « Destruction de la famille », se passe à Noël avec grands-parents maternels (Roland Lepage, Denise Gagnon, hilarants), parents (Normand Bissonnette, Lise Castonguay, grotesques) et deux adolescentes (Noémi O'Farrell, Joanie Lehoux, sans-gêne), dont l'une est enceinte. La petite fête familiale se déroule cahin-caha avec des échanges de vacheries qui visent tout un chacun, à commencer

par le vieillard lubrique et la vieille sénile qui commente ainsi sa façon de se contenter : « *Oui, durant des nuits comme celle-ci prendre le taxi est formidable et 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.* » Arrive l'Oncle Bob (David Giguère, impayable de duplicité) qui en rajoute une couche concernant la détestation de la parentèle en se présentant hypocritement comme le porte-parole de sa femme Madeleine (Ève Landry, cynique et imprévisible) qui vient bientôt le rejoindre et qui, après être allée se changer dans les cabinets, pavane dans une robe griffée en distillant ses perfidies à la ronde. Il faut ajouter ici que Lapointe a transplanté l'action dans une famille de *snowbirds* en Floride, en ne lésinant pas sur les accessoires québécoises et les expressions du cru plus ou moins graveleuses. En fait, on aurait pu couper un bon tiers de cette partie qui s'étire pendant cinquante longues minutes.

Si la première partie se rapproche dangereusement de la tranche de vie, quoique en plus faisandé, la seconde est nettement plus radicale en proposant un feu roulant de rodomontades à propos des « *cinq libertés essentielles à l'individu* ». Les répliques ne sont pas attribuées nommément à quiconque (des huit actants) et doivent être proférées selon le bon vouloir



Grande écoute. Photo : Gunther Gamper.

« *Terrorise-moi et excuse-toi. Donne-moi un nouveau cœur* » ; « *Courir et baiser violement / Voilà de quoi passer le temps* ». La troisième partie, très courte, qui reprend le titre de la pièce, réunit le couple désaccordé de l'Oncle Bob et de Madeleine en plein jeu de la vérité, où l'une cherche à faire dire à l'autre ce qu'il pense vraiment, avant que Bob, encouragé à voix basse par Madeleine, ne se mette à chanter : « *Nous sommes les plus heureux êtres humains / que la Terre a portés de tout temps.* » *É finita la commedia!*

Sur un texte déjà surchargé de procédés d'étrangéisation et constamment empreint

une section du décor où se trouvent des poupées à l'effigie de certains personnages, ou encore y fait défiler des images enregistrées d'ectoplasmes ou autres méduses, le tout au sein d'un bric-à-brac scénique indescriptible... De même, pour les nombreuses chansons, les acteurs s'égosillent au micro à qui mieux mieux en évitant toute prétention à la séduction. Tant et si bien que l'on est trop souvent submergé par tant de stimuli audio-visuels, au point d'en perdre le fil conducteur. La satire penche ici dangereusement du côté d'un burlesque de complaisance où se dilue un peu beaucoup la charge impitoyable de Crimp.

GRANDE ÉCOUTE, COURTE PIÈCE

Avec *Grande écoute*, Larry Tremblay endosse la posture inverse tant la pièce emprunte les sentiers battus et rebattus de la parodie, inoffensive de surcroît. La cible choisie est le *talk-show* qui s'attire au Québec et ailleurs de très bonnes cotes d'écoute télévisuelle en tablant sur le *human interest*, la notoriété des uns et la déchéance des autres, selon une recette qui vise à combler les besoins voyeuristes d'une bonne partie de nos contemporains. Rien de nouveau sous le soleil, à vrai dire : déjà dans les années 1950, Adorno a pu pointer dans *Minima Moralia*, son recueil de fragments incisifs, comment la « *société de masse n'a pas seulement produit la camelote pour les clients, elle a produit les clients eux-mêmes* ».

Au cœur de la mise en intrigue se trouve Roy (solide Denis Bernard), animateur

Tant et si bien que l'on est trop souvent submergé par tant de stimuli audio-visuels, au point d'en perdre le fil conducteur. La satire penche ici dangereusement du côté d'un burlesque de complaisance où se dilue un peu beaucoup la charge impitoyable de Crimp.

des joueurs et de l'agenceur en titre. Cela nous vaut une satire en règle des habits postmodernes à grands renforts de slogans creux et d'aphorismes douteux : « *J'écris le scénario de ma propre vie* » ; « *Il n'y a rien de politique à propos de mon corps et rien de politique à propos de mes vacances* » ;

de dérision, Christian Lapointe en rajoute plus qu'il ne faudrait pour nous convaincre de la situation chaotique du monde occidental actuel, qui n'en finit plus d'imploser à force de se regarder le nombril. Fidèle à sa manière, le metteur en scène utilise des caméras vidéo et projette sur grand écran



Ennemi public. Photo : Valérie Remise.

adulé d'une télé populaire, qui reçoit ses invités dans un tête-à-tête qui se veut compassionnel mais qui s'avère être le prétexte pour fouiller dans les replis moins reluisants de leur vécu et pour leur soutirer coûte que coûte des confidences. Habile bonimenteur et brillant manipulateur, Roy, apprendra-t-on au fil de l'action, est pourtant rongé par la peur de perdre son statut de vedette et il échoue régulièrement dans un bar où il s'épanche sur son triste sort face au serveur (intense Jean-Philippe Perras) qui essuie des provocations sans broncher. Plus tard, il fera étalage de sa conviction d'« avoir un trou dans [son] image ». Or, ce trou se déplacerait sans cesse, ce qui rendrait Roy insaisissable... L'action fait ainsi alterner les scènes dans l'intimité de la vedette et les entrevues avec ses invités : un jeune boxeur, la fille d'un ministre dont la mère s'est immolée par le feu devant un centre commercial (!), une chanteuse qui a survécu à un cancer et qui se dit préoccupée par « les grandes questions de notre temps », un sans-abri (bien campé par Sébastien Dodge) devenu multimillionnaire grâce à un billet de loterie qui a littéralement fondu sur lui, dans le bec d'un des oiseaux mécaniques qu'il vendait aux badauds... Cette galerie de personnages est si invraisemblable que l'on voit mal en quoi ces vécus tirés par les cheveux ont de quoi faire réfléchir quiconque sur la vacuité universelle dont se nourrirait notre animateur vedette.

La vie privée de Roy qu'a concoctée l'auteur est fabriquée sur un patron qui sent la mauvaise thèse lourdement moralisatrice : on apprendra donc qu'en plus de son alcoolisme rampant, l'animateur navigue à voile

et à vapeur, qu'il a du mal à satisfaire sa femme Mary (suave Macha Limonchik), qu'il a un fils qui, en tentant de se suicider en buvant du lave-glace, est devenu paraplégique, toutes choses qui le conduisent au bord de la dépression : « *Je ne supporte plus ma gloire* », de laisser tomber notre névrosé qui en vient à donner sa démission. « *Le studio. J'abandonne. Trop dur. Surtout inutile. Dépravant même. Humiliant. Je me sens comme un os donné à une meute de chiens. Je me sens disloqué.* » Et puis, coup de théâtre, c'est Dany, l'ancien serveur devenu son amant, qui devient la nouvelle vedette d'un talk-show avec pour invités nuls autres que Roy, sa femme et son fils infirme Willy (composition frappante d'Alexandre Bergeron). La boucle est ainsi bouclée par un tour de passe-passe qui laisse en plan bien des questions, dont celles-ci : à qui profite au juste ce type d'émissions ? Qui en sont les commanditaires ? Qu'auraient à dire après coup les interviewés sur leurs séances de *strip-tease* ? Faute de s'attaquer au système qui engendre la société du spectacle, cette production (néanmoins montée efficacement par Claude Poissant) m'a fait l'effet d'un coup d'épée dans l'eau.

ENNEMI PUBLIC : TOUT ÇA POUR ÇA ?

Olivier Choinière, avec *Ennemi public*, fraie dans les eaux de la parodie bien tempérée d'un drame domestique, comme il y en a tant au petit écran, en braquant sa lunette sur une famille dysfonctionnelle, présentée comme l'archétype du Québec contemporain : France, la mère (impeccable Muriel Dutil), s'apprête à casser maison. Lors d'un

souper, elle-même, ses deux fils, Jacques (Steve Laplante) et Daniel (Frédéric Blanchette), et sa fille Marie-Claude (Brigitte Lafleur) vont se chamailler à propos de tout et de rien, pendant que deux ados dans la pièce d'à côté, le fils de Jacques (Alexis Plante) et la fille de Marie-Claude (Alexane Jamieson), cherchent à tromper leur désœuvrement.

La production se veut hyperréaliste, avec un décor planté sur un plateau tournant (réalisé par Jean Bard) qui restitue l'intérieur d'un logement avec sa salle à manger et son salon, et même un balcon ouvert sur la nature avec un écureuil (marionnette à gaine manipulée à vue par Blanchette) qui viendra troubler les deux ados, en apportant une touche bizarroïde à l'action essentiellement verbo-motrice. En effet, les protagonistes parlent souvent en même temps lors d'échanges plus ou moins acrimonieux et, dans cette cacophonie soi-disant signifiante, on ne parvient pas à bien saisir l'enjeu qui a guidé l'auteur. Dans le programme, Choinière croit détecter dans notre collectivité un ressentiment généralisé qui se reporte sur des têtes de Turc commodes, y compris dans notre entourage immédiat. Sans doute. Mais la forme choisie est-elle la meilleure pour transmettre un réel malaise dans l'auditoire (qui, ma foi, a cherché toutes les occasions de se bidonner comme devant n'importe quel sketch de *La petite vie*) ? Et ce n'est surtout pas l'intervention tonitruante de Nancy (Amélie Grenier) en toute fin de pièce qui réussit à casser le moule dans lequel s'est confiné l'auteur : d'ascendance polonaise, elle est caricaturée en femme bien en chair, agaçante et grossière, qui n'a pas la langue dans sa poche et qui agit comme un miroir grossissant tendu à sa famille d'accueil. Et l'auditoire de rire encore... —

* DANS LA RÉPUBLIQUE DU BONHEUR. Texte de Martin Crimp, traduit de l'anglais par Philippe Djian, mise en scène et aménagement du texte par Christian Lapointe, scénographie de Jean Hazel et Matéo Thébaudeau, coproduction du Théâtre du Trident et du Théâtre Blanc, à la 5^e Salle de la Place des Arts, du 19 au 28 février 2015.

* GRANDE ÉCOUTE. Texte de Larry Tremblay, mise en scène de Claude Poissant, scénographie de Jérémie Boucher, production du Théâtre PÂP, à l'Espace GO, du 24 février au 21 mars 2015.

* ENNEMI PUBLIC. Texte et mise en scène d'Olivier Choinière, scénographie de Jean Bard, coproduction du Théâtre d'Aujourd'hui et de l'Activité, salle principale, du 24 février au 21 mars 2015.

Les monstres lumineux

PAR MARIE-PAULE GRIMALDI

Il y a toutes sortes de guerre. Lorsqu'on travaille auprès de personnes en difficulté ou marginalisées, on se retrouve sur des champs de bataille que trop nombreux qualifient de privés, soit dans les guerres de l'intime : isolement, problèmes de santé physique et mentale, abus et agressions physiques et sexuels, dépendances diverses, mais aussi pauvreté, déracinement culturel, criminalisation des activités et modes de vie, préjugés qui font violence aux êtres. Par le geste artistique, par des ateliers d'écriture et des activités de médiation intellectuelle et culturelle en milieu d'itinérance et carcéral, ou encore auprès des autochtones et des immigrants, j'ai rencontré une multitude de formes de vie, pourtant façonnées par les discours, les politiques, la culture ambiante, ou sculptées plutôt dans la dissonance, la contrevenance, le choc, la guerre quotidienne et intrinsèque. Invitation à un parcours performatif de résistance, semblable au zig zag de la mouche.

**

Lors d'une livraison de livres avec l'organisme Exeko au refuge de la Maison du Père, j'ai rencontré un homme se présentant comme un *hacker*. Profitant de l'occasion pour discuter littérature avec les hommes, il aborda, avec moi, le féminisme radical et le livre *Pornoterrorisme* de Diana J. Torres qu'il venait de se procurer en version numérique. Artiste multidisciplinaire, Torres réalise des performances politiques et militantes de *fisting*-poésie, d'éjaculation féminine en public et de pornoterrorisme, son sexe toujours exposé franc comme une arme. En entrevue, elle décrit le pornoterrorisme comme « une réponse violente et sans complaisance à l'absence totale de dialogue avec celles et ceux qui contrôlent notre image et notre genre. » Elle nous dit

« Je suis fière de ma monstruosité, parce que, en et à travers elle, je peux exprimer mes vertus si injuriées, car mon code éthique personnel reste intact grâce à elle. »

Diana J. Torres, *Pornoterrorisme*

aussi que « *n'importe qui [en] ayant envie peut être pornoterroriste. Cela n'a rien de spécial, ce n'est pas un don, le pornoterrorisme pouvant aussi se projeter dans les choses simples et quotidiennes.* » L'humour et le ludisme y sont bienvenus, tant que le geste pose une action contre la législation ou la morale qui réprime la sexualité, l'action « phare » étant le porno-assaut d'édifices religieux ou gouvernementaux : enregistrements sonores de gémissements érotiques placés un peu partout au Vatican, séances de masturbation de groupe dans une université... « *Mes armes sont mon corps, ma parole et ma rage [...]. Terroriste est un adjectif que je me suis approprié, comme tant d'autres, afin qu'au moins on le dise avec raison. Je le fais car au fond je veux aussi leur donner raison. Seulement ainsi, en me convertissant en ce dont on me qualifie, on me prendra en compte.* » Bien que Torres ne le demande plus systématiquement, plusieurs spectateurs se dénuident pour assister à ses performances, prêts pour sa charge.

**

Aux origines de notre monde, ou juste avant, le mythe de Lilith, première femme d'Adam dans la tradition hébraïque, présente une figure féminine de provenance nébuleuse. Elle n'est pas du tout

issue de l'homme et refuse de se soumettre à ses demandes, allant jusqu'à prononcer le nom de Dieu – une sorte de formule magique qu'Adam ne connaît pas et qui lui permet de s'expulser de l'Éden. Elle se rend sur Terre et engendre des monstres, jusqu'à ce que trois archanges tentent de la convaincre de revenir, mais Lilith dit non encore. Ils négocient plutôt qu'elle restera en marge du monde des hommes et Lilith, désignée dès lors comme démoniaque, demeure souveraine parmi ses monstres. Or, Virginie Despentes relève dans *King Kong théorie* que, dans le film *King Kong* réalisé par Peter Jackson en 2005, les étranges créatures qui peuplent l'île non-cartographiée de la bête gigantesque offrent « *la possibilité d'une forme de sexualité polymorphe et hyperpuissante* » et que ce King Kong « *fonctionne comme la métaphore d'une sexualité d'avant la distinction des genres* ».

**

J'ai déjà pris part à un assaut sexuel à la manière de Torres, mais dans une performance de Devora Neumark en collaboration avec Louise Lachapelle et Pierre Corriveau. Intitulée *Not Built for Rape*, elle s'inscrivait dans la série d'interventions *Habiter le contemporain_not built for that*

présentée durant le colloque international de *Figura l'imaginaire contemporain : Figures, mythes et images* en 2013. *Not Built for Rape* problématisait la sécurité des femmes en ville en reliant deux éléments : d'une part les étudiants qui demandent un service d'escorte de sécurité dans le métro Lucien-Lallier et d'autre part les études qui démontrent que les travailleuses du sexe sont les premières victimes de violences sexuelles. À la demande des artistes, une collègue et moi étions deux escortes qui « racolaient » à la même station de métro afin d'offrir nos services de... sécurité. Nous étions libres de choisir nos approches : ma collègue avait opté pour une option sécurisante, presque maternelle dans sa féminité, alors que je choisisais une manière plus pute et dure à cuire. Les rencontres nous permettaient de provoquer, bien sûr, et de discuter des enjeux soulevés. Les confrontations furent nombreuses dans mon cas et, encore fébrile, je consignais dans un carnet mes « clients » en rentrant chez moi : au total, une cinquantaine d'interactions en deux heures. Il y eut des flirts amusants, des menaces par des groupes d'homme (« *What if I'm really dangerous now, how you're gonna fight me* »), des jeunes filles qui ne voulaient pas que je sois vraie. Et cette surprenante réponse d'un couple dans la cinquantaine, lorsque la femme me dit : « *J'ai pas besoin d'être protégée le soir moi, j'ai des ancêtres Vikings, j'attends juste ça de me battre, ça ferait du bien !* »

**

J'ai toujours pensé que ce n'étaient pas les drogues dures qui rendaient les toxicomanes intenses, mais que leur intensité intrinsèque trouvait enfin dans la consommation quelque chose qui l'égalait, comme certains pratiquent les sports extrêmes. Dans son essai *How to quit*, Kristin Dombek parle de sa dépendance aux dépendants, « *parce que les choses que ces individus font pour ne pas avoir à vivre dans la réalité sont fantastiques. [...] Parce qu'ils sont incapables de faire ces choses qui sont nécessaires au mariage, ils peuvent injecter l'équivalent en intimité d'un mariage entier dans une seule nuit de baise* ». N'abordant pas la question humaine mais plutôt celle, poétique, de l'intensité, Louise Warren écrit dans les premières pages de *Interroger l'intensité* : « *L'intensité est une force inouïe, mobile, qui agit par déformation, mouvement, déplacement, renversement, descente et chute.* »

**



Alexandra Cloutier, *Les oiseaux carnivores*.

Le quatrième long métrage de fiction de Rodrigue Jean, *L'amour au temps de la guerre civile*, est tiré d'un scénario de Ron Ladd, que Jean a rencontré dans le cadre de la création du projet *Épopée* auquel *Spirale* a déjà consacré un numéro spécial. Ladd participait aux ateliers de scénarisation proposés alors par l'organisme Rézo, qui offre un soutien santé aux hommes gais et bisexuels ainsi qu'aux travailleurs du sexe. Si le cinéma de Jean nous a toujours fait traverser violence et tabous, on y est cette fois confronté dès les premières secondes : Alex et son amant se défonce et baisent – l'image est frontale, sans issue. Et ainsi se poursuivent les deux heures du film, dans la recherche frénétique de *high* et de sexe, sans éclaircie, une chute où se prononcent peu de mots, tombant toujours plus bas puisqu'à cette quête il n'y a pas de fond, dans l'indifférence face à un monde qui ignore les protagonistes sauf pour la police (qui ne les arrête pas longtemps) ou le temps de louer leur cul. Le film est suffoquant, frappant de vérité, radical dans son propos et son esthétique. Il dérange puisqu'il expose l'existence sombre d'êtres qui apparaissent sans romantisme mais encore beaux. Des êtres qui montrent la faillite des plus belles idées de paix sociale comme de révolution. *L'amour au temps de la guerre civile* fait mal, et lorsque le film se termine la douleur persiste, le seuil est franchi, la négation est impossible.

**

Pascal Quignard en vient à dire que « *la musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort* », alors qu'il se

penche, dans *La haine de la musique*, sur la présence et l'utilisation de la musique dans les camps de la mort. Comment a-t-elle pu rythmer la cadence des Kommandos et l'entrée des êtres dans la chambre à gaz ? Il écrit : « *La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. [...] Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution met aussitôt en marche.* » Quignard enchaîne en nous ramenant dans l'Eden, pour souligner le lien spontané entre le son de « Ses pas » que perçoivent Adam et Eve et la honte soudaine de leur nudité, après avoir mangé le fruit défendu. Fascination et obéissance, chute et appel de la mort.

**

C'est du livre de Quignard que Le bureau de l'APA, un atelier de bricolage indiscipliné d'arts vivants, tire la phrase « *il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières* ». Le collectif l'utilise dans la performance théâtrale *Les oiseaux mécaniques*, qui fut présentée cet hiver à l'Espace Libre avec sa prémisse *La Jeune-Fille et la Mort*. Les deux pièces constituent des laboratoires nihilistes interdisciplinaires. Exposant et déconstruisant les os, les sutures, les mécanismes d'obéissance d'un Occident qui se prétend libre, ces créations s'érigent dans l'ingéniosité, alors que la beauté émerge dans la mise à nue et mise à bas d'un monde, le nôtre. Et leurs propositions ne reculent pas : dans la lumière de la création artistique, les créations de l'APA sont en guerre avec une grande part de nous-mêmes.

**

Punk's Not Dead, bonne nouvelle. Mais d'insatiables wendigos et le suicide nous guettent. Je me demande chaque jour comment vivre avec nos vérités. Jusqu'où il faudra aller. Devant l'étendue des combats, mon œil éclate parfois. Je n'invite personne à la guerre, j'invite tout le monde à la vie.

**

« *Que faire ? comme disait Lénine avant de déraiper sur le verglas.* » Mot de Colette Magny, chanteuse de blues, musicienne avant-gardiste et militante.

**

Drama Queens de Vickie Gendreau bouleverse, possiblement parce qu'il n'est pas si « bien » écrit. Publié après la mort de l'auteure, causée par une tumeur cérébrale à l'aube de ses 24 ans, son deuxième livre présente une écriture brute, fragmentée, chaotique, à la fois vraie et fictionnelle. C'est l'écriture consciente de son combat perdu d'avance. Avec des pointes de tendresse immenses pour les amis, les moments de joie, mais aussi pour les putes et les suicidées (surtout dans la version originale). Vickie décrit également plusieurs installations visuelles qui, si elles étaient réalisées, seraient non seulement dérangeantes mais très souvent monstrueuses. Trois semaines avant son décès, Catherine Cormier-Larose et d'autres proches organisaient à sa demande une lecture publique du premier jet de *Drama Queens*, à l'Espace libre un mardi après-midi. Vickie était là, en chaise roulante, son corps bandant de danseuse nue gonflé par la cortisone, rempli de vergetures, dépassant les trois cents livres. L'intensité dense saturait la salle comble, alors que tremblants dans l'écoute nous prenions part à ce rituel qui « fourrait la mort ».

**

La *parrèsia*, la parole franche. Foucault s'intéresse au « discours de vérité que le sujet est susceptible et capable de dire sur lui-même, [sous] un certain nombre de formes culturellement reconnues et typées, que ce soit par exemple l'aveu, la confession, l'examen de conscience. C'était là l'analyse des discours vrais que le sujet tient sur lui-même et dont on a pu voir facilement l'importance dans les pratiques pénales, ou encore dans ce domaine que j'ai étudié, de

l'expérience de la sexualité. Ce thème, ce problème m'a amené, dans les cours des années précédentes à [tenter] l'analyse historique des pratiques de dire-vrai sur soi-même. » (*Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*) Dans sa thèse soutenue en 2012 à l'Université Paris-Est Créteil, Maria Andrea Rojas approfondit le lien de la pratique de la *parrèsia* foucauldienne à une éthique de vie, ce fameux souci de soi si cher au philosophe. Si l'individu doit faire preuve de courage pour affirmer sa vérité, c'est qu'il se met inévitablement à risque dans son rapport aux autres. Le dire-vrai invite à une activation de la philosophie, à un art de vivre qui prend le risque de la rupture et de la transgression, bref à une résistance.

**

Du 21 au 24 mai 2015 à Montréal, le MUFF (Montreal Underground Film Festival) fêtait ses dix ans, en présentant quatre-vingt-dix films expérimentaux et underground provenant de dix-huit pays. Comme pour les éditions précédentes, la soirée d'ouverture eut lieu à la Sala Rossa et les autres projections – les séries « Brunch gueule de bois », « Porno exquis » ou « L'effroi de minuit » – dans l'arrière-boutique d'une friperie de l'avenue du Parc. Le MUFF se décrit comme « une célébration du cinéma indépendant, beau et vrai. MUFF aime les artistes qui osent emmerder la norme et qui dégueulent sur Hollywood. MUFF existe pour vous éblouir, pour vous casser les oreilles et pour vous faire venir ! ». Le festival est bien sûr totalement indépendant. S'il n'est pas à l'abri d'un monde détruit par le haut par de supposées mesures d'austérité, le MUFF ne sera jamais « coupé », à moins que l'amour et la passion du cinéma viennent à manquer à ses organisateurs, qui offrent dans leur acharnement un véritable joyau culturel à Montréal.

**

Mon travail de médiation intellectuelle à l'organisme Exeko exige un présupposé d'égalité des intelligences, selon le principe de Rancière. C'est une posture qui fait rupture avec les approches classiques du rapport à l'autre – particulièrement en ce qui concerne la marginalisation sociale, le choc culturel et la criminalisation – et qui révèle les forts potentiels et la puissance des humains. Bien que j'aie à la rencontre de personnes parce qu'elles

vivent l'exclusion, cette posture leur permet d'exprimer leur vérité en-dehors de la stigmatisation conséquente à la situation. Quand j'ai écrit avec des femmes à la prison Tanguay, alors que nous créions un magazine de prévention sur l'hépatite C avec l'organisme Stella, dédié à la défense des travailleuses du sexe, je ne les ai pas rencontrées qu'en milieu carcéral : je les ai aussi côtoyées dans le lieu de l'écriture. Dans la rue et dans les organismes communautaires, je croise constamment des idées sensées, sensibles et brillantes, dans une mixité sociale totalement éclatée qui pourtant s'amalgame en moi. La médiation est aussi paradoxalement l'art du lien, du faire-lien. Giordano Bruno examine le phénomène du lien et les éléments de pouvoir dans *Des Liens* ; le désir, l'imagination et l'opinion sont de puissants lieux, plus forts souvent que la raison ou qu'une vérité. C'est plutôt la vérité du désir, de l'imagination ou de l'opinion, leur réalité dans nos existences qui leur permettent d'attacher les êtres aux autres : « *Le lien suit le sens de la chose, comme l'ombre le corps.* » Mais Bruno nous prévient aussi : ce qui a lié un jour peut également délier et séparer.

**

Entendu à l'Accueil Bonneau : « *La société a besoin de robots pour que ça roule. Si tout le monde savait vivre, ce serait la guerre.* » Entendu au Module du Nord québécois, résidence pour les Inuit qui reçoivent des soins hospitaliers à Montréal : « *People who welcome me are my people.* »

**

Il y a toutes sortes de désobéissances. Les regrouper dans ses activités ou son écriture est un chemin périlleux et peut-être sans fin. Mais dans un monde qui semble se refermer sur lui-même, il est bon de savoir que d'autres possibles sont en présence et multipliés. Même dans la monstruosité. Peut-être que ceux que l'on désigne comme des monstres sont en fait les gardiens de quelque chose de bien plus précieux. Peut-être qu'ils ne sont ni lucioles ni en train de disparaître. Peut-être que la résilience de ceux qui sont niés ou ignorés est une chose aussi dangereuse et profonde qu'une vendetta corse. Et que, dans les larmes, le rire ou le combat, l'affirmation des formes de vie est un mouvement salement ancien et foutrement inarrêtable, nom de dieu. ┘

Maintenant en ligne,
le Magazine *Spirale* web
publie plusieurs fois par semaine
du contenu exclusif.



Arts, lettres, sciences humaines :
recensions d'ouvrages, de courts et longs métrages,
d'expositions et de spectacles,
perspectives culturelles et sociales actuelles, le tout,
animé par la perspective critique qui fait
la réputation de *Spirale* depuis plus de 35 ans.

Plus près que jamais de la production culturelle d'ici et d'ailleurs!

Joignez-vous à l'équipe de collaboratrices et collaborateurs : redactionweb@magazine-spirale.com
Vous pouvez désormais vous abonner directement en ligne aux numéros papier de *Spirale*.

Ajoutez **www.magazine-spirale.com** à vos onglets favoris.

*Le nouveau site de Spirale a été réalisé sur Drupal par l'équipe technique du NT2
Le laboratoire de recherches sur les œuvres hypermédias - UQAM et Concordia*



Le design graphique du site a été conçu et réalisé par Olivier Hallard

Matinées du Film sur l'Art

PALMARÈS

33^e Festival International du Film sur l'Art

Les dimanches, du 27 septembre au 1^{er} novembre 2015 à 14 h
Au Musée des beaux-arts de Montréal

artfifa.com

33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART



33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

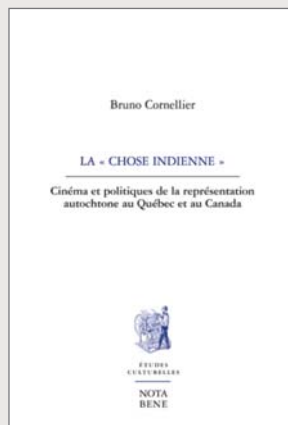
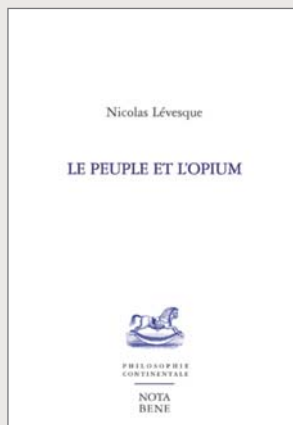
Réalisateurs, vidéastes, producteurs, distributeurs,
diffuseurs de films sur l'art et d'arts médiatiques

**SOUMETTEZ VOTRE PLUS RÉCENTE
PRODUCTION DÈS AOÛT 2015**

NOTA BENE

DIFFUSER LE SAVOIR : UN OBJECTIF COMMUN AVEC DES VOIX MULTIPLES

Des livres pour savoir



■ LE PEUPLE ET L'OPIUM

Un essai de
Nicolas Lévesque

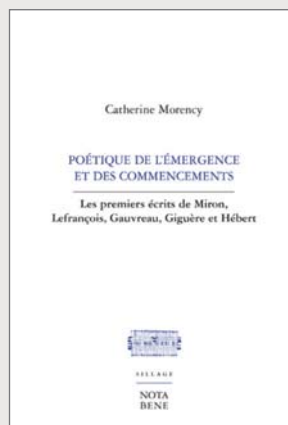
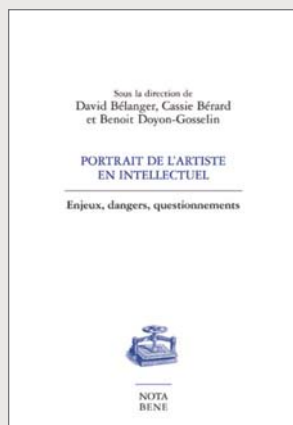
■ LES FEMMES DE LETTRES CANADIENNES-FRANÇAISES AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

Un essai de
Chantal Savoie

■ LA « CHOSE INDIENNE »

CINÉMA ET POLITIQUES DE LA
REPRÉSENTATION AUTOCHTONE
AU QUÉBEC ET AU CANADA

Un essai de
Bruno Cornellier



■ PORTRAIT DE L'ARTISTE EN INTELLECTUEL

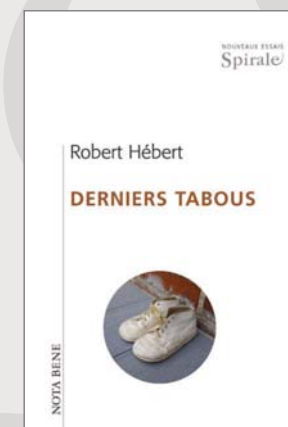
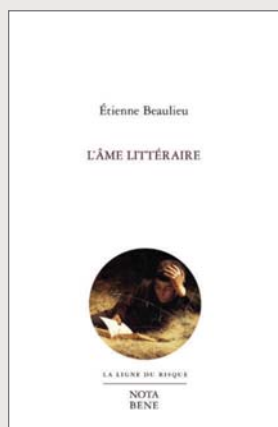
ENJEUX, DANGERS,
QUESTIONNEMENTS

Collectif dirigé par
David Bélanger, Cassie Bérard
et Benoit Doyon-Gosselin

■ LE CIMETIÈRE DES FILLES ASSASSINÉES

SYLVIA PLATH, INGEBORG
BACHMANN, SARAH KANE,
NELLY ARCAN

Un essai de
Jacques Beaudry



■ POÉTIQUE DE L'ÉMERGENCE ET DES COMMENCEMENTS

LES PREMIERS ÉCRITS
DE MIRON, LEFRANÇOIS,
GAUVREAU, GIGUÈRE ET
HÉBERT

Un essai de
Catherine Morency

■ L'ÂME LITTÉRAIRE

Un essai de
Étienne Beaulieu

■ JACQUES DERRIDA L'ART DU CONTRETEMPS

Un essai de
Ginette Michaud

■ DERNIER TABOUS

Un essai de
Robert Hébert

■ www.groupenotabene.com

