

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Cahier critique *Révolution russe de 1917* : retentissements et silences Portfolio Pratiques artistiques de la *Russie actuelle* Chronique recherche-crédation Par le goulot Les entretiens Faire cercle avec les *arts autochtones*

12,95 \$ 262AUTOMNE2017



Festival International du Film sur l'Art

LE FiFA

International Festival of Films on Art

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

DÉCOU- VERTES DU FILM SUR L'ART

1^{er} octobre 2017 –
17 mai 2018

Entrée libre

lefifa.org



LA
VITRINE
.COM



Montréal



* Portfolio

ÉDITEUR ET DIRECTEUR

Sébastien Dulude

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

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

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Pascale Matuszek et Daoud Najm

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

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

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 438 862-4737
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-19-8

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

Page 15 **Pratiques artistiques** **de la Russie actuelle**, par Maria Silina

Afin de prolonger le cahier critique de ce numéro, le portfolio présenté par Maria Silina aborde trois pratiques artistiques actuelles en Russie. Irina Korina, le groupe ZIP et Victoria Lomasko s'approprient des éléments esthétiques et des stratégies de la culture soviétique afin de poser un regard critique sur la société russe d'aujourd'hui et d'agir au sein d'un système politique oppressif.

En couverture : Victoria Lomasko
« La tâche de la femme est la révolution, pas le bortsch »
Bloc de solidarité avec les Pussy Riot,
Marche des millions, Moscou, 6 mai 2012.



* Nos collaborateurs

Mathieu Arsenault

Nina Barada

Eric Bouchard

Daniel Canty

Gilbert David

Sébastien Dulude

Marie-Ève Fortin-Laferrrière

Marie-Paule Grimaldi

Christian Guay-Poliquin

Annie Lafleur

Charlotte Lalou Rousseau

Martine-Emmanuelle Lapointe

David Laporte

Simon Lévesque

Manon Masset

Samuel Mercier

Jérémi Perrault

Pierre Popovic

Maria Silina

Philippe St-Germain

Gabriel Tremblay-Gaudette

PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND 2017

Le magazine culturel *Spirale* a l'immense plaisir d'annoncer que la lauréate du prix *Spirale* Eva-Le-Grand 2017 est Emmanuelle Walter, pour son essai *Le centre du monde. Une virée en Eeyou Istchee Baie-James avec Roméo Saganash* (Lux, 2016). Rappelons que le prix *Spirale* Eva-Le-Grand est décerné chaque année depuis 1995 pour un essai ou un recueil d'essais portant sur les arts, les lettres ou les sciences humaines, ou toute question touchant la culture. Le prix (une œuvre d'art d'un artiste québécois) sera remis à Emmanuelle Walter lors du lancement de ce numéro. Consultez notre site pour plus d'informations.

PUBLICATIONS DU COMITÉ SPIRALE

Notre adjointe à la rédaction et à l'administration, Daria Mailfait Colonna, publie un premier recueil de poésie, « un bal ardent où colère et vulnérabilité se côtoient ».
Daria Colonna, *Ne faites pas honte à votre siècle*, Poètes de brousse, octobre 2017.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des entreprises
culturelles québécoises

* Sommaire

5	LETTRES <i>Lettre à l'air chaud</i> [par Sébastien Dulude]	62	ROMAN/ÉSSAI <i>Été 1965. Fictions du Hobo</i> de Simon Harel <i>Ombres d'hommes</i> de Jim Tully [par David Laporte]	74	ARTS VISUELS <i>Le temps presse : une contre-histoire environnementale du Canada moderne</i> de Mirko Zardini [par Charlotte Lalou Rousseau]
6	PAR LE GOULOT <i>Montréal de Luxe</i> [par Daniel Canty]	65	ROMAN <i>Autour du monde</i> de Laurent Mauvignier [par Marie-Ève Fortin-Laferrière]	77	THÉÂTRE <i>Des arbres à abattre</i> Texte de Thomas Bernhard, adaptation, mise en scène et scénographie de Krystian Lupa <i>La fureur de ce que je pense</i> Collage de textes de Nelly Arcan, adaptation, mise en scène et scénographie de Marie Brassard [par Gilbert David]
10	ARTS VISUELS <i>Le temps révélé (Les derniers jours du recommencement)</i> d'Alicia Lorente [par Annie Lafleur]	67	<i>Un parc pour les vivants</i> de Sébastien La Rocque [par Jérémie Perrault]		
54	AFTERPOP <i>La déesse : son marteau et ses canons</i> [par Philippe St-Germain]	70	FORMES DE VIE / POLITIQUE DU PRÉSENT <i>Il y a des choses que non</i> de Claude Ber <i>Puissance de la douceur</i> d'Anne Dufourmantelle <i>Venger les mots</i> de Serge Pey <i>Le piano ardent</i> de Ronny Someck [par Pierre Popovic]	81	LES ENTRETIENS <i>Faire cercle avec les arts autochtones : entretien avec celles qui tracent d'autres chemins</i> [par Marie-Paule Grimaldi]
58	ESSAI <i>Fuck le monde</i> de Simon-Pierre Beaudet [par Mathieu Arsenault]				
60	<i>Le centre du monde. Une virée en Eeyou Istchee Baie-James avec Romeo Saganash</i> d'Emmanuelle Walter [par Martine-Emmanuelle Lapointe]				

CAHIER CRITIQUE : Révolution russe de 1917 : retentissements et silences

27	<i>Présentation</i> [par Sébastien Dulude]	36	<i>Nous</i> d'Evgueni Zamiatine [par Christian Guay-Poliquin]	47	<i>Aiming For The Gut</i>
28	<i>Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985</i> d'Alexandre Sumpf [par Nina Barada]	39	<i>Lénine</i> d'Antoine Ozanam, Denis Rodier et Marie-Pierre Rey [par Eric Bouchard]	48	<i>Le dernier amour du lieutenant Petrescu</i> de Vladimir Lortchenkov [par Samuel Mercier]
32	<i>Relire la révolution</i> de Jean-Claude Milner [par Simon Lévesque]	42	<i>L'héritage constructiviste de la révolution de 1917</i> [par Manon Masset]	50	<i>Papers, please</i> de Lucas Pope [par Gabriel Tremblay-Gaudette]

Montréal, octobre, 2017

LETTRE A L'AIR CHAUD

très cher air chaud,

je t'écris pour te donner de mes nouvelles et avoir vent des tiennes. Il me semble qu'il était avant-hier que tu me soutenais déjà à bicyclette, sans parents, sans aide que toi. Ni roulettes, ni maître.

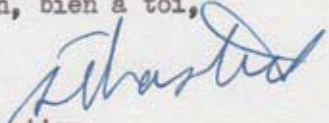
Qui peut se sentir aussi à l'abri? dis-moi? Il y en a qui se font faucher sur la montagne par des chauffards à l'air climatisé. Il y en a qui marchent des demi-continents ou qui nagent des bras de mer, chassés des plus belles villes australes, des îles, de la maison des braves. Il y en a qui voudraient seulement dire dans leur langue "je suis ici chez moi".

Ce n'est pas moi. Rappelle-moi comment on apprend à être invincible? A quel âge on sait que rien n'arrive?

Rien ne m'arrive. J'ai le luxe de t'écrire. J'ai beaucoup de peau pour te sentir. Et assez de vin blanc pour t'entendre partir, et savoir que tu vas revenir. C'est la fin de la journée et c'est octobre et je t'écris d'une terrasse. Certains s'en inquiètent, mais le coeur n'y est pas.

Maintenant je vais rentrer chez moi pour coucher ceci vers toi. J'ai un nouveau travail, depuis peu, j'imprime des objets volants. Je sais que ces mots te trouveront, là où tu es, d'où je suis.

Bien, bien à toi,


Sébastien

Montréal de Luxe

Par Daniel Canty



Photo : Yann Roy

J'attendais depuis des années l'arrivée à Montréal des géants du Royal de Luxe. Fin mai, trois d'entre eux ont arpenté les rues de notre ville. Ils m'ont semblé les mélancoliques descendants des géants de Rabelais, venus nous porter un message sur la place de Montréal dans la réalité de notre temps.

J'ai connu le travail de la compagnie par les récits émerveillés de Marie-Hélène, une amie qui a pratiqué l'architecture à Nantes. Puis j'ai lu *Royal de Luxe. 1991-2001* (2001) et *Le grand répertoire - Machines de spectacle* (2003), de gros albums cartonnés, abondamment illustrés, qui fournissent des satisfactions semblables à celles des livres d'images de nos enfances. Lorsque j'ai croisé Marie-Hélène et sa petite famille au dernier jour du parcours, elle m'a assuré reconnaître, parmi les équipages en redingotes rouges qui fourmillent autour des géants, des visages de l'époque. Les géants ont leur patine, leurs humains sont un peu plus gris. S'ils sont encore là à tirer aux cordages, j'ose croire que c'est parce que leur rêve a bien vieilli.

On peut suivre les géants jusqu'à la source des plus vieilles histoires, là où elles basculent du côté de la fable. *Pantagruel* nous assure que la France, culture d'exception, a été fondée par des géants. C'était là sagesse populaire au temps du bon docteur Rabelais. Cet «hostie de comique», comme dirait le Mille Milles de Réjean Ducharme, s'est donné pour mission, et pour loisir, de faire la chronique de ses estimés ancêtres. Cherchant à nous en communiquer l'intime démesure, il ne se contente pas de relater leurs faits d'armes, ou de détailler leurs études et leurs différends doctrinaux, il consacre aussi des pages entières aux détails de leur toilette, ou au contenu de leurs estomacs. Pour ce baladin-brodeur-baratineur, tout est excuse à langage.

François, on le sait, est, à l'égal de son contemporain Shakespeare, l'un des grands façonneurs du lexique moderne. Vu ses personnages de prédilection, et le sujet qui nous

concerne, l'expression anglaise «*a teller of tall tales*» est de mise. Cela dit, il ne nous laisse pas oublier que sa verve, aussi savante soit-elle, a quelque chose, dans son enthousiasme, de celle de l'écolier qui assure à un collègue qu'un homme gros a mangé, disons «1000 hot-dogs!» sans mourir, ni même vomir. Car il y a quelque chose de l'innocence de la langue, et des plaisirs les plus simples de la narration, dans la verdeur des récits de Rabelais. On sent, sous toute la sophistication de ses jeux, battre un bon cœur, capable de s'émouvoir des joies les plus simples. Et on se souvient de la chair et du temps dont nous sommes pétris.

Les géants cultivent de semblables effets. La trame de leurs aventures est simplissime. Après une longue traversée transatlantique, façon King Kong ou Marguerite Bourgeoys, les géants s'éveillent, chacun de leur côté, dans une ville inconnue. Ils y chemineront l'un vers l'autre. Le Scaphandrier, un efflanqué au regard tristou, traverse la lumière de la ville comme un océan portatif. Il s'avère que la petite est sa nièce, brave orpheline dans sa robe verte, le regard rusé sous une frange de cheveux noirs. Xolo, chien noir bavant d'affection, circule de l'un à l'autre, plein d'une énergie joueuse. Entre eux, un sentiment s'affirme.

Les trois jours du déambulatoire sont émaillés de surprises - un tour de trottinette, une danse aérienne, un bond d'astronaute au-dessus d'un pont - et rythmés par les événements les plus simples : s'éveiller, prendre une douche, s'habiller, marcher, regarder, faire pipi, boire, manger, s'asseoir, danser, dormir... Bref, il ne se passe presque rien. Un peu comme dans un Nouveau Roman, mais en plus drôle. Tout cela me semble extrêmement français. Un orchestre de rockeurs de la vieille, installé sur une plateforme mobile, clôt la parade. L'esthétique de l'ensemble a des relents punks : Bérurier Noir et la Mano Negra, Jeunet et Caro... Et bien qu'étincelaient, partout au fond des paumes, les écrans noirs

des téléphones électroniques, nous étions à des lieux de la culture numérique.

Je suis un lettré, que voulez-vous. L'arrivée des géants m'a rappelé que la langue de Rabelais, qui est aussi la nôtre, est animée d'une sorte de remous incessant, aussi insistant que celui qui anime les vagues de l'Atlantique. Lire la prose de Rabelais à voix haute permet de gommer les incompréhensions de surface. Un tel investissement concourt à détendre les liens du lieu et du temps. On ressort de l'expérience avec l'impression d'avoir affaire à un contemporain.

Les géants sont muets. Mais autour d'eux, tout parle. «Dégoupillage de la cheville gauche!» Les marionnettistes dépêchent leurs ordres avec un pince-sans-rire et une précision irréprochables. La foule à leurs pieds bruisse de bribes magnifiques. Une voix d'enfant, dont je n'arrive pas à déterminer la source, demande : «Est-ce que le Scaphandrier est sorti du Saint-Laurent?» Une mère dit à sa petite fille, qu'elle tient au creux de ses bras : «Tu le vois. Il dort. C'est à cause du soleil.» Une autre se tourne vers son petit garçon, étonnée de pouvoir dire : «C'est en français, en plus, c'est rare.»

Je n'aurais su si bien dire. Les géants appartiennent à la langue française aussi certainement que nous-mêmes. Tenez, il m'est d'ailleurs arrivé de rappeler à certains interlocuteurs parisiens qui, amusés par la profondeur de mes nasales, avaient pris sur eux de l'imiter, que notre français, bien que pullulant d'une multitude d'emprunts aux poissons et aux plantes d'Amérique, et au patois des Anglais les plus pauvres, qui sont nos solidaires et souffrances prolétaires, est sans aucun doute plus proche de celui de François. Peut-être s'agit-il d'une vue de l'esprit. Il est en tout cas bien plus drôle qu'eux. J'ai pour mon dire que nous parlons un patois dont leur dialecte est la descendance. Ma visée n'est pas de m'engager dans une joute rhétorique, plutôt de m'approcher du cœur simple de mon propos.

Pantagruel nous assure que la France, culture d'exception, a été fondée par des géants. C'était là sagesse populaire au temps du bon docteur Rabelais.

Je vous l'assure à mon tour : *les géants ont participé à la découverte de Montréal.*

*

Rabelais publiait la suite de son *Bildungsroman*, *Gargantua*, au moment de la fondation de Ville-Marie, en 1534, apparue en rêve au sieur Jérôme Le Royer de la Dauversière, qui, sans y avoir mis les pieds, pouvait décrire la géographie qui accueillerait la ville, entre fleuve et montagne.

Depuis, Montréal a bien changé. On peut faire court : on aurait, vers la Révolution tranquille et l'Expo 67, remis nos pendules à l'heure mondiale. L'exposition universelle la plus courue de tous les temps fut le fruit d'une collaboration miraculeuse entre un groupe d'irréductibles Québécois et une poignée de sympathisants fédéraux. Ensemble, *yes we could*. Les *bulldozers*, cependant, ont eu vite fait de revenir sur le site de Terre des Hommes pour nous rappeler à la concrétude.

Comme vous, j'ai vu, au fil de ma jeunesse, Montréal affublée du sobriquet carnavalesque de «ville des festivals». Certains jours d'affliction, j'ai l'impression qu'elle est devenue le terrain de jeu d'une oligarchie de promoteurs culturels et de leurs alliés de l'industrie immobilière et du domaine de la construction. Nos

chaussées cariées, la démultiplication métastatique des condominiums, l'aménagement de places publiques qui semblent encore flotter dans les limbes vectoriels dont elles sont issues sont des indicateurs des pouvoirs profonds qui règnent ici-bas. À la montréalité *virtuelle* de notre ville mariale a succédé le *buildings-roman* de Montréal. L'événement, très souvent, supplée au rabais aux déficiences de l'urbanisme.

L'architecture en mouvement des géants a coûté autant qu'un long métrage québécois, ou qu'un petit immeuble. Je ne suis pas pour m'en plaindre : c'est de l'argent bien placé. Ce n'est pas toujours le cas. Écrire est une vocation difficile, n'est-ce pas ? J'ai souvent été appelé à prêter voix à des compagnies héritières de l'Expo, fabricantes d'événements, d'expositions, d'identités, qui pululent à Montréal, pour leur fournir la moelle substantifique d'*expériences narratives*, c'est comme ça qu'on dit. Ces entreprises ont les moyens de nos talents. Je vois dans ces mandats une façon de contribuer à la vie de cette ville que j'aime, et de gagner ma vie. Malheureusement, dans cette forme de relation d'affaires, le travail de l'auteur est considéré comme du «contenu». Creuser. Remplir. Lisser. Le résultat d'un projet doit sembler le fruit d'une immaculée conception, que le client peut pleinement s'approprier.

Je ne m'oppose pas à m'effacer au nom du bien commun. Par contre, je souhaiterais que cette sagesse s'applique en retour aux donneurs d'ouvrage. Ils ne sont certes pas conscients des pauvres pécunes qu'on nous verse pour exercer notre licence poétique dans des publications comme celles-là. J'ai maintes fois fantasmé qu'à une certaine échelle d'actifs, le principe du 1% soit imposé aux industries culturelles. Dans ma version augmentée de la réalité, les studios les plus profitables seraient sommés de prêter leurs talents à de véritables projets d'auteur. Peut-être distinguerait-on, au-delà du scintillement multimédiatique qui nimbe notre ville, des lueurs plus profondes ?

Je crois en ma vocation. Peu importe le rôle qu'on tient à faire jouer aux auteurs, je sais que la langue continuera de raconter sur nous des choses que l'on ignore. Par exemple, *Yes, we can* est un slogan qu'on pourrait traduire par *Oui, on canne*. Hosties de comiques.

*

Où est passée ma joie ? Subirais-je l'influence délétère de ces cahiers critiques ? Je ne vous cache pas que j'ai sauté sur l'occasion de jouer aux Lilliputiens en compagnie des citoyens de Ville-Marie. J'étais tout à mon écriture dans un café près du parc Jeanne-Mance, quand j'ai compris

qu'à un pas de là, les géants venaient d'entamer leur marche. La petite et son chien se sont éveillés sur le lieu même où le Congrès ecclésiastique de 1910, pieux prédécesseur de l'Expo, avait accueilli à Montréal un demi-million de catholiques venus du monde entier. Ma filature allait durer trois jours. La grisaille printanière s'est dissipée, pour céder la place à un grand soleil, et je ressortirais de ce pèlerinage la peau rougie comme un homard et attendri jusqu'à la moelle.

J'ai rattrapé la petite géante et son chien entre les immeubles postmodernes de l'avenue Maisonneuve, au milieu des employés de bureau à l'heure du lunch. Ils avaient l'air contents. J'ai été saisi d'une vive émotion, qui n'allait plus me quitter. La richesse des expressions des géants, la fluidité de leurs gestes m'ont convaincu

qu'ils étaient là avec nous, les vivants. Si c'est l'oligarchie qui a créé les conditions pour ce spectacle, c'est la présence pure des géants qui a remis la ville en mouvement. Avec eux, nous entrons de plain-pied dans l'entéléchie de Montréal : *«un être ayant en soi sa fin et sa perfection»* (dixit Aristote).

Des êtres de fiction circulaient dans les rues de notre ville, à la recherche l'un de l'autre. Trois jours durant, j'emprunterais des chemins de traverse, des ruelles et des passages dérobés, redécouvrant le relief de la ville pour aboutir le long des artères bondées. Je me faufile dans la chaleur de la foule, à la recherche de points de vue. J'ai vu des vieillards courir à mes côtés, caméra en main. Des enfants montés sur les épaules de leurs parents, qui étaient les hu-

maines les plus grands à la ronde, et à qui j'aurais aimé proposer des postes dans l'administration publique... Chaque jour, je croiserais des gens que j'aime, je ressentirais le relief oublié du terrain sous les rues, et la tendresse de ceux avec qui nous inventons nos vies.

Il faut se donner les moyens de ses ambitions. Les géants, partis à la rencontre de Montréal, prêchent par l'exemple. Ils sont venus nous rappeler que, peu importe la langue que nous parlons, nous sommes une espèce narrative. En les suivant, j'ai retrouvé la radiance d'une ville rêvée. Je persiste à croire qu'être ici, au cœur du temps, est un mystère fondamental. Que la vie est un miracle muet. Et qu'il est possible, certains beaux jours, de regagner l'impression qu'elle ne fait que commencer. ■



Photo : Vivien Gaumand

Sœurs Lumière

Par Annie Lafleur

LE TEMPS RÉVÉLÉ (LES DERNIERS JOURS DU RECOMMENCEMENT)
d'Alicia Lorente *

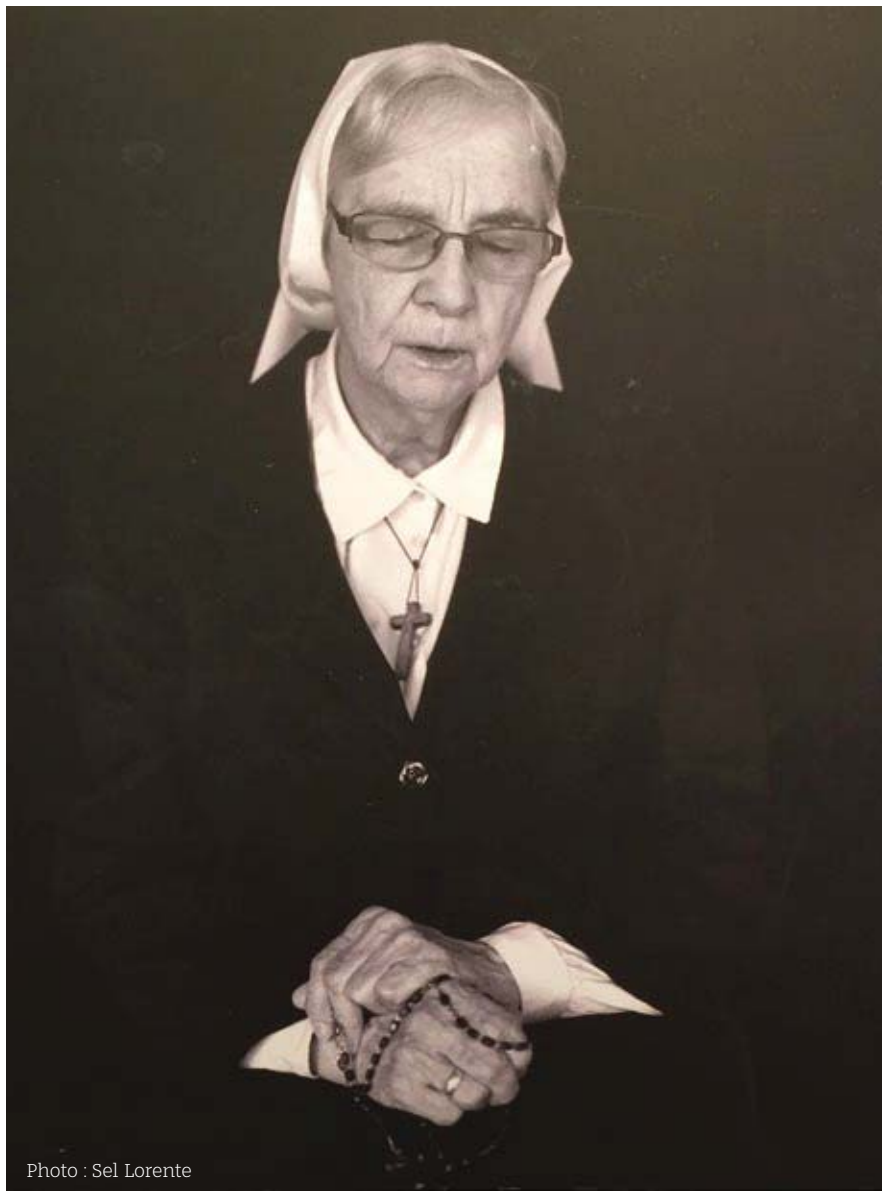


Photo : Sel Lorente

L'histoire de la congrégation des Petites Franciscaines de Marie, fondée en 1889 et implantée dans Charlevoix depuis 1891, débute à la paroisse Worcester, dans le Massachusetts, où un petit groupe de Canadiennes sont réunies pour prendre soin d'orphelins et de personnes âgées. Les Tertiaires de Worcester et le curé en place souhaitent alors former une communauté religieuse, ce que l'évêque du diocèse refuse. Au même moment, à Baie-Saint-Paul, le curé Ambroise-Martial Fafard met sur pied l'Hospice Sainte-Anne, qui héberge des personnes ayant une déficience, des pauvres et des vieillards. Sur son invitation, quatre Tertiaires le rejoignent pour l'aider à son projet. Quelques années plus tard, la congrégation est officiellement fondée, comptant au total 11 fondatrices inséparables et dévouées. À la suite du décès du curé Fafard, mère Marie-Anne-de-Jésus prend le relais de la congrégation et fait édifier une chapelle dédiée au Sacré-Cœur ainsi qu'une maison mère pour la communauté, celles-là mêmes que j'ai pu visiter lors de mon passage, à l'été 2017. Impossible de rester de marbre devant l'œuvre de ces femmes courageuses dont la mission première fut de vivre en sororité afin de venir en aide aux plus démunis, suivant l'esprit de saint François d'Assise. Les 11 religieuses passeront le flambeau à différentes

communautés disséminées dans plusieurs régions du Québec, communautés qui suivront également leurs principes humanitaires : soulager, instruire, soigner, écouter, aimer et prier constitueront les actes et l'œuvre d'une vie à la fois humble et magnanime.

Pèlerinage et tribulations

Le projet de l'exposition *Le Temps Révélé (Les derniers jours du recommencement)* a été initié par le directeur du Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul – situé à un jet de pierre du couvent –, Jacques Saint-Gelais Tremblay. Celui-ci tenait à «saisir l'intimité de ces femmes passionnées et animées d'une foi profonde, durant leurs derniers jours dans ce bâtiment qu'elles ont décidé de laisser à [la] communauté». En guise de préambule à l'exposition, je marque un premier arrêt devant le bâtiment en question, qui est partiellement en chantier au moment de ma visite. Je ne peux m'empêcher de jeter un œil aux salles en rénovation, drapées de bâches et jonchées d'outils de toutes sortes. Pour se rendre à la chapelle, il faut

être escorté et suivre les indications gestuelles des guides. Je passe ainsi de l'étrange chapelle désertée – coquille or et blanche – au sanctuaire verdoyant surmonté du regard suppliant de la Vierge secourable, qui tend désormais les bras vers le peuple. Je constate, à l'intérieur comme à l'extérieur, ce à quoi les sœurs ont dû renoncer pour boucler leur œuvre : un legs inestimable que la photographe et peintre mont-réalaise d'origine espagnole Alicia Lorente a capté lors de son séjour, en février 2017. Installée dans l'une des modestes chambrettes du couvent, la photographe a côtoyé une quinzaine de jours durant les religieuses affairées à leur déménagement, entre les adieux et l'espoir d'une vie nouvelle. Munie de cinq appareils photo analogiques, de deux trépieds et d'un drap noir, Lorente a opté pour une approche tout en douceur, délaissant le flash pour la lumière naturelle, le recadrage pour la géométrie dictée par les lieux.

À l'orée de la salle du musée est installé un écran qui passe en boucle une capsule vidéo, produite

par La Fabrique culturelle, résumant le séjour de Lorente et la visite de l'exposition par les Petites Franciscaines de Marie. Accueillent ensuite le visiteur un artefact – une statue de la Vierge secourable sur un piédestal – et deux œuvres installées aux murs : soit un tableau orné du blason de la congrégation auquel fait écho une photographie de sœur Michèle Lessard, debout sur une chaise, photographiant un gâteau déposé sur une table nappée de dentelle. Jolie mise en abyme du projet, sous le signe de l'hommage, de la célébration. La salle d'exposition au plafond cathédrale est ceinturée de photographies en noir et blanc à hauteur d'homme, dans une alternance de formats moyens encadrés et de très grands formats simplement épinglés aux murs. Au milieu, trois pans de mur forment un «U» à l'intérieur duquel sont consignées d'autres photographies, ainsi qu'un artefact à chaque extrémité : armoire-reliquaire, machine à coudre de cordonnier, tabernacle, machine à écrire, meuble à couture, ostensor, prie-Dieu, pigeonier, chaises, tout ce mobilier semble rapatrié du couvent que je viens tout juste

Sur le mur est de la salle se trouve une mosaïque composée de 36 portraits qui, par leur nombre et leur présentation, participent au même effort d'unité, élément essentiel à la compréhension de la cohésion qui existe entre ces femmes.

de visiter. Les photographies présentées sur le pourtour de la salle privilégient la vie quotidienne des sœurs et leurs espaces de travail, tandis que les photos et le mobilier liturgique installés au cœur de l'espace concentrent la thématique sur la vie religieuse des Petites Franciscaines de Marie. L'accrochage et la mise en espace sont judicieux, sobres et élégants, notamment grâce au travail du commissaire attitré à l'exposition, Serge Murphy. La qualité des photographies est appréciable : celles-ci sont juste assez granuleuses et contrastées, jamais trop léchées (il n'y a aucune retouche) ni trop invasives, toujours pertinentes et bavardes. Les cadrages sont irréprochables, les scènes et les angles des prises de vue, riches et variés; l'artiste manie tous les sujets avec le même talent, passant naturellement de la nature morte aux portraits classiques, du grand-angle au plan serré.

Quelques épines au bouquet

La présentation de quelques-unes des photographies de format moyen est parfois inégale; certaines sont encadrées directement à l'image, d'autres n'ont pas de passe-partout : une décision qui fait un peu sourciller par le manque de finition qu'elle laisse apparaître dans un contexte muséal. À l'inverse, les grands formats au jet d'encre, simplement fixés aux murs par quatre épingles ou quatre clous, sont les plus réussis d'un point de vue plastique, car leur présentation contemporaine et leur matérialité – en plus d'être parfaitement assumées – s'efforcent de créer un rapprochement entre le regardeur et le sujet; approche fort bienvenue dans cette exposition au caractère somme toute assez austère. De plus, ces tirages géants aux noirs profonds et veloutés exacerbent la présence des sujets, dont on ne se lasse pas.

Sur le mur est de la salle se trouve une mosaïque composée de 36 portraits qui, par leur nombre et leur présentation, participent au même effort d'unité, élément essentiel à la compréhension de la cohésion qui existe entre ces femmes. Ces photos captent les sœurs dans une pose classique et picturale. Assises face à l'appareil photo, mains croisées ou à plat sur les cuisses, vêtues d'un habit noir et d'une blouse immaculée, modeste croix de bois au cou ou montée en broche, les religieuses dévoilent leur sourire brillant ou préfèrent le mystère qui les guide. D'une façon ou d'une autre, elles se prêtent sagement au jeu derrière leurs lunettes. Cette proposition constitue certainement l'hommage le plus senti à leur humilité et à leur admirable personne. Parmi ces portraits se glissent notamment les icônes de la Vierge et de saint François d'Assise auxquels les sœurs



Photo : Sel Lorente



Photo : Sel Lorente



L'intimité des sœurs se présente davantage comme une métaphore, plus profonde et souterraine encore que ce que l'image en laisse paraître au premier coup d'œil.

ont voué un culte intarissable, ainsi qu'une petite chaise de salon de coiffure, casque levé, présage plus léger de leur absence imminente. Cette collection unique forme à elle seule la pièce de résistance de l'exposition, car elle ne cherche pas inconsciemment à supplanter une personne par un objet, ce que tentent en vain les artefacts et le mobilier liturgique disposés froidement sur des socles ou sur le sol, qui peinent à révéler autre chose que leur masse, leur rareté ou leur soudaine inutilité. Or, sans eux, la salle serait physiquement vide. Cependant, avec eux, la salle est symboliquement vide. Par ailleurs, aucun cartel ne nous renseigne sur leur provenance ou leur usage dans le cadre de la vie religieuse des Petites Franciscaines de Marie.

S'effacer pour mieux voir

L'art du portrait en noir et blanc s'exprime avec assurance chez Lorente, qui le pratique depuis plus de 20 ans. Les Mordecai Richler, Mavis Gallant, Octavio Paz, Alex Colville, Guido Molinari, Tahar Ben Jelloun, Carlos Fuentes et Marie-Claire Blais de ce monde, pour ne nommer qu'eux, forment le noyau dur de sa production artistique, sans compter la série des toréadors, tout aussi percussante. Il va sans dire que les Petites Franciscaines de Marie n'ont pas l'habitude d'être photographiées dans leur milieu de vie et de culte, et « *n'aiment pas beaucoup la caméra* », confiait l'artiste à La Fabrique culturelle. Si la photographe a réussi envers et contre tout à documenter leur habitat et à fixer leurs gestes à un point culminant de leur vie, elle est aussi parvenue à dévoiler un état plus subtil de leur quête, à savoir la recherche d'une paix intérieure,

nécessaire à la bénédiction de ce départ inévitable. Ce tour de force est visible dans le choix des angles de prises de vue et des objectifs, voire de l'inclusion ou de l'exclusion de la photographe dans certaines scènes. Par exemple, durant la chorale des religieuses avec sœur Louise Boutin ou lors de la célébration des 60 ans de vie religieuse de sœur Aliette Bolduc, on l'imagine d'emblée assise sur un banc de la chapelle ou debout près d'une table festive. Les vues en plongée du jubé imposent pour leur part une plus grande distance avec les sujets, laquelle est proportionnelle aux moments captés : une sœur se recueille, un groupe serré se donne l'accolade tandis que la photographe s'efface respectueusement. Les artefacts ou les intérieurs vides sont plus aisément croqués de près avec des focales normales pour plus de réalisme.

L'intimité des sœurs se présente davantage comme une métaphore, plus profonde et souterraine encore que ce que l'image en laisse paraître au premier coup d'œil. Dans des moments plus poétiques, la photographe accède en quelque sorte aux coulisses de leur vieillesse, au grand secret qui les prépare à leur départ, et symboliquement à leur mort. On pense au portrait de sœur Gisèle Tremblay, yeux clos, tête légèrement inclinée vers le cœur : l'angle inversé de la *Pietà* de Michel-Ange. Ailleurs, sœur Annette Castonguay, assise seule au milieu de la salle de télévision communautaire, entourée de chaises vides et voilée d'une fragile lumière, est captée de dos par la photographe, qui sait dès lors se faire oublier. Une grande part de la charge affective de ce travail photographique repose sur ce passage délicat, à double sens et

extrêmement privé, qui nous fait presque espérer la réhabilitation du couvent afin d'alléger le fardeau de ces femmes. Compassion, reconnaissance et impuissance engagent certes un rapport nuancé avec l'œuvre, qui cherche à rendre hommage et à magnifier.

Sans elles

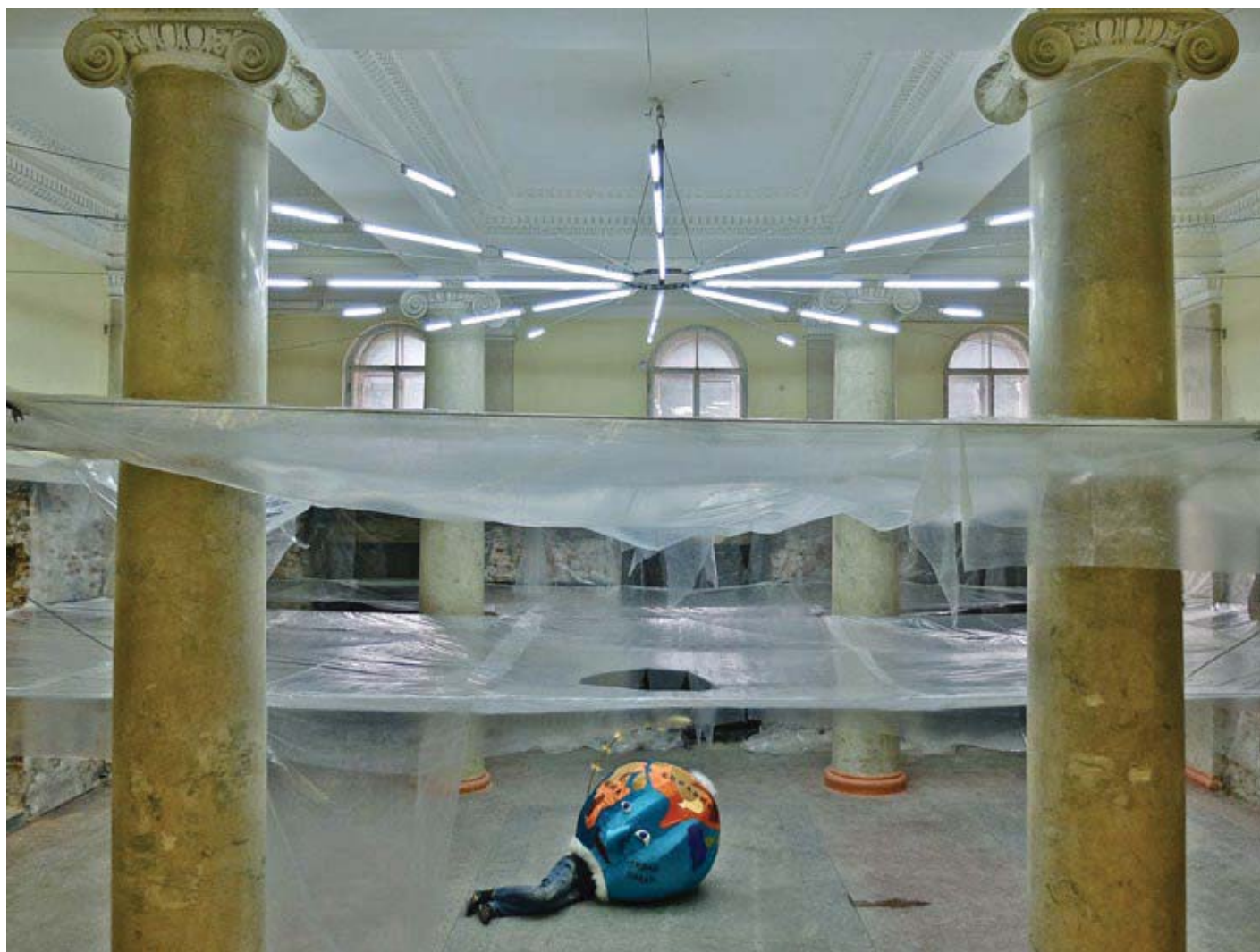
L'étrangeté, en même temps que la beauté, de ce projet d'exposition réside dans la fabrication récente de « futures archives » – les photographies de Lorente –, dont l'objectif était de sceller une étape cruciale de la vie des sœurs franciscaines. Ce corpus récemment constitué présenté aux côtés d'un mobilier authentiquement *vintage* pour ensuite être entièrement décontextualisé semble appartenir à deux mondes en transition. L'exposition tire de la sorte sur deux manches : celle d'un centre d'histoire classique et celle d'un musée d'art contemporain. De surcroît, ce qui m'a agacé lors de ma visite de l'exposition me saute aux yeux lorsque je retourne à nouveau dans la chapelle du Sacré-Cœur : l'évidente absence des religieuses ayant emporté avec leurs âmes discrètes l'âme des lieux, leurs chuchotements, leurs rires et leurs prières, laissant derrière elles un silence glacé que les espaces récemment rénovés n'aident pas à réchauffer. Leur disparition se lit comme une interruption obligée, appuyée par l'urgence de créer des archives, de laisser des traces dans une salle d'exposition elle-même un peu froide. Même si les religieuses reviennent de temps à autre à la maison mère pour y prier et y renouveler leurs vœux à la Vierge, leur départ est palpable, à l'image de l'épaisse accalmie dans laquelle baigne l'oratoire. Ainsi, malgré tous les efforts déployés pour leur rendre hommage à quelques pas des lieux de leur salut, ce sont elles et seulement elles, en chair et en os, qui manqueront le plus à ce parcours. ■

* LE TEMPS RÉVÉLÉ (LES DERNIERS JOURS DU RECOMMENCEMENT). Exposition d'Alicia Lorente. Commissaire : Serge Murphy. Présentée au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, à Baie-Saint-Paul, du 24 juin au 5 novembre 2017.

Pratiques artistiques de la Russie actuelle

PAR MARIA SILINA

La révolution russe de 1917 et la culture soviétique servent encore d'inspiration pour les nouvelles générations d'artistes de Russie, comme en témoignent les thèmes, genres et styles de leurs œuvres. Irina Korina, une artiste vivant à Moscou, utilise des images de l'ère soviétique – infrastructures urbaines, œuvres d'art public et artefacts de son enfance – pour construire ses installations d'art total. Dans sa pratique, les symboles de la vie urbaine soviétique, qu'elle intègre à des installations spatiales et tactiles complexes, se prêtent à une interprétation critique de la mémoire collective et des traumatismes vécus à l'ère soviétique. Le groupe ZIP, un collectif d'artistes venant de Krasnodar, se concentre quant à lui sur des interventions artistiques dans l'espace public et des actions impliquant les membres des communautés qu'il visite. En réutilisant des symboles bien connus du passé socialiste qui ont encore aujourd'hui le pouvoir de réunir les gens, les artistes de ZIP démontrent comment les blessures causées par la dissolution de l'Union soviétique peuvent être transformées en actions positives qui prônent la création de sociétés égalitaires et autodéterminées. L'artiste moscovite Victoria Lomasko, pour sa part, fait revivre un type de journalisme très populaire à l'époque soviétique pour traiter des sujets chauds de l'actualité. Par le biais du reportage dessiné traditionnel, Lomasko aborde, d'une façon directe et démocratique, les enjeux sociaux les plus problématiques de la Russie d'aujourd'hui. Ce portfolio offre un aperçu des travaux de ces acteurs du milieu artistique russe qui, dans leur quête identitaire, réutilisent ou redécouvrent le langage visuel, la symbolique et certains genres artistiques de la culture soviétique.





Refrain, 2014
Vue de l'installation
à la Stella Art Foundation, Moscou

Chapel, 2015
Vue de l'installation
à la Saatchi Gallery, Londres



Page précédente
Celebration, 2014
Installation et performance
à la Manifesta 10,
Saint-Petersbourg

Irina Korina



The Tail Wags the Comet, 2017
Vue de l'installation
dans l'atrium
du Garage Museum
of Contemporary Art, Moscou
Photo : Yuriy Palmin

Depuis le début des années 2000, Irina Korina crée des installations totales d'envergure à l'aide d'une myriade de matériaux, dont des lumières, des objets trouvés et des projections vidéo, afin de reproduire une spatialité complexe et multidimensionnelle. Elle oppose l'espace politique – aliéné, bien que partagé de façon collective – à la charge émotionnelle des souvenirs et des stimuli tactiles et visuels. La culture soviétique joue un rôle crucial dans la manière dont Korina aborde chaque matériau artistique. À l'époque de l'Union soviétique, chaque ville disposait d'au moins une statue, un parc, un club des travailleurs décoré d'une œuvre d'art publique et une place ponctuée de kiosques d'information, de tables communes et de pistes de danse extérieures. Le peuple soviétique vivait ainsi dans des villes qui, bien que pleines d'objets magnifiques, étaient également assujetties à une autorité presque totale. Korina recrée le portrait ambigu de cette vie quotidienne à l'aide des techniques traditionnelles de la mosaïque et de la ferronnerie. À de superbes œuvres publiques, elle juxtapose des divisions humaines, lumineuses et colorées, ainsi que de petits objets trouvés et éparpillés dans l'espace, pour conférer à l'environnement une individualité intime et palpable. Dans *Back to the Future* (2004), une de ses premières installations, les visiteurs devaient emprunter un corridor courbe et sans fenêtres. Couvert de bas en haut de céramique blanche typique de la fin du modernisme, ce corridor évoquait la stérilité des hôpitaux soviétiques

où la psychiatrie punitive servait à contrôler les dissidents politiques. Au bout du corridor, les visiteurs aboutissaient à un labyrinthe de murs blancs et de mosaïques colorées représentant des cosmonautes, des fusées et des objets témoignant des avancées technologiques. La monotonie oppressante des murs accentuait particulièrement ces mosaïques, à mi-chemin entre propagande enthousiaste et œuvres d'art visant à reconforter et égayer le peuple.

Les projets de Korina foisonnent d'éléments rappelant l'identité collective des générations postsoviétiques. Dans l'installation *Winter Crops* (2014), par exemple, elle alliait des photos en noir et blanc d'enfants à la garderie, issues d'archives privées, à des symboles de la révolution (des véhicules blindés) et à des paysages abandonnés recréés dans la galerie; le tout était recouvert d'un grand nombre de confettis de formes géométriques rappelant le suprématisme. Ses plus récents projets, exposés au Garage Museum of Contemporary Art de Moscou et à Venise, troublent en même temps qu'ils ébahissent. La métaphore de la frustration, du deuil et de la mélancolie est particulièrement frappante dans *Halls of Columns* (2017), une installation monumentale créée dans le cadre de *Space Force Construction*, une exposition collective de la V-A-C Foundation présentée au Palazzo delle Zattere à Venise. Korina a en effet transformé l'espace de la galerie en un entrepôt abandonné rempli de marionnettes géantes. Ces marionnettes sont des reproductions de celles



que l'on utilisait lors des spectacles et autres événements de masse dans les années 1920 et le début des années 1930 en Russie soviétique. Jusqu'à 1935, des marionnettes géantes de bois et de papier caricaturant le pape et des figures emblématiques du capitalisme et de l'impérialisme étaient fabriquées par des milliers de bénévoles à l'occasion de célébrations et de défilés censés démontrer le pouvoir créatif et politique de la Russie soviétique. En 2017, ces marionnettes aux sourires sadiques, empilées dans cet espace isolé et couvertes de sacs en plastique noir, peignent une image amère, voire sarcastique, de ce passé nationaliste. Les multiples interprétations d'un passé soviétique empreint d'innombrables souvenirs et traumatismes personnels font des installations d'Irina Korina certaines des œuvres les plus captivantes de la Russie contemporaine.

Halls of Columns, 2017
Vues de l'installation au Palazzo delle Zattere, Venise
Photo : Alexey Narodizkiy



Booth for one-man picket, 2013
Installation et performance
dans l'espace public, Krasnodar



Le groupe ZIP, qui multiplie les interventions artistiques dans de petites collectivités aux quatre coins du vaste territoire russe, a été fondé en 2009 par quatre artistes : Eldar Ganeev, Evgeny Rimkevich et les frères Vasily et Stepan Subbotin. L'objectif premier de ZIP est de représenter et de transformer les paysages postindustriels désertés des villes postsoviétiques. Si la désindustrialisation et la paupérisation ont commencé dès les années 1970 partout sur la planète, la Russie, en raison de son autarcie et de son modèle économique socialiste, n'a connu de tels changements qu'après la chute de l'URSS, dans les années 1990. Les espaces abandonnés parsemés d'usines et de zones industrielles polluées sont ainsi devenus les symboles de la dissolution du pays. Le nom ZIP, en outre, est tiré de l'abréviation du nom de l'une de ces usines désaffectées, qu'on a convertie en espace locatif abordable dans les années 2000.

L'usine de fabrication d'instruments de mesure (Zavod Izmeritel'nykh Priborov, ZIP) a été une source d'inspiration pour les artistes, mais elle a également été un lieu où ils pouvaient se procurer une multitude de matériaux. En 2009, le groupe y a créé un espace habité, appelé *The Living Nook*, qu'il a rempli d'objets trouvés ou construits. Une machine distributrice de style nord-américain, par exemple, a été construite à l'aide de matériaux traditionnels et de composantes industrielles trouvées sur place. À l'aide de ces matériaux rouillés ou recyclés, ZIP cherche à créer des espaces autosuffisants qui serviront d'abris et de domiciles. Ce faisant, les artistes envoient un message percutant : ces petits espaces habitables, créés à l'occasion de projets comme *The Raft* (2011), *Utopia* (2012) et *Post-observation* (2015), sont des métaphores de l'isolation, mais aussi de l'adaptabilité de l'être humain et de son désir d'indépendance et d'autonomie.



This workshop strives to be exemplary, 2012
Atelier public, village de Piatikhatka

Black market project, 2016
Vue de l'exposition à la XL Gallery, Moscou



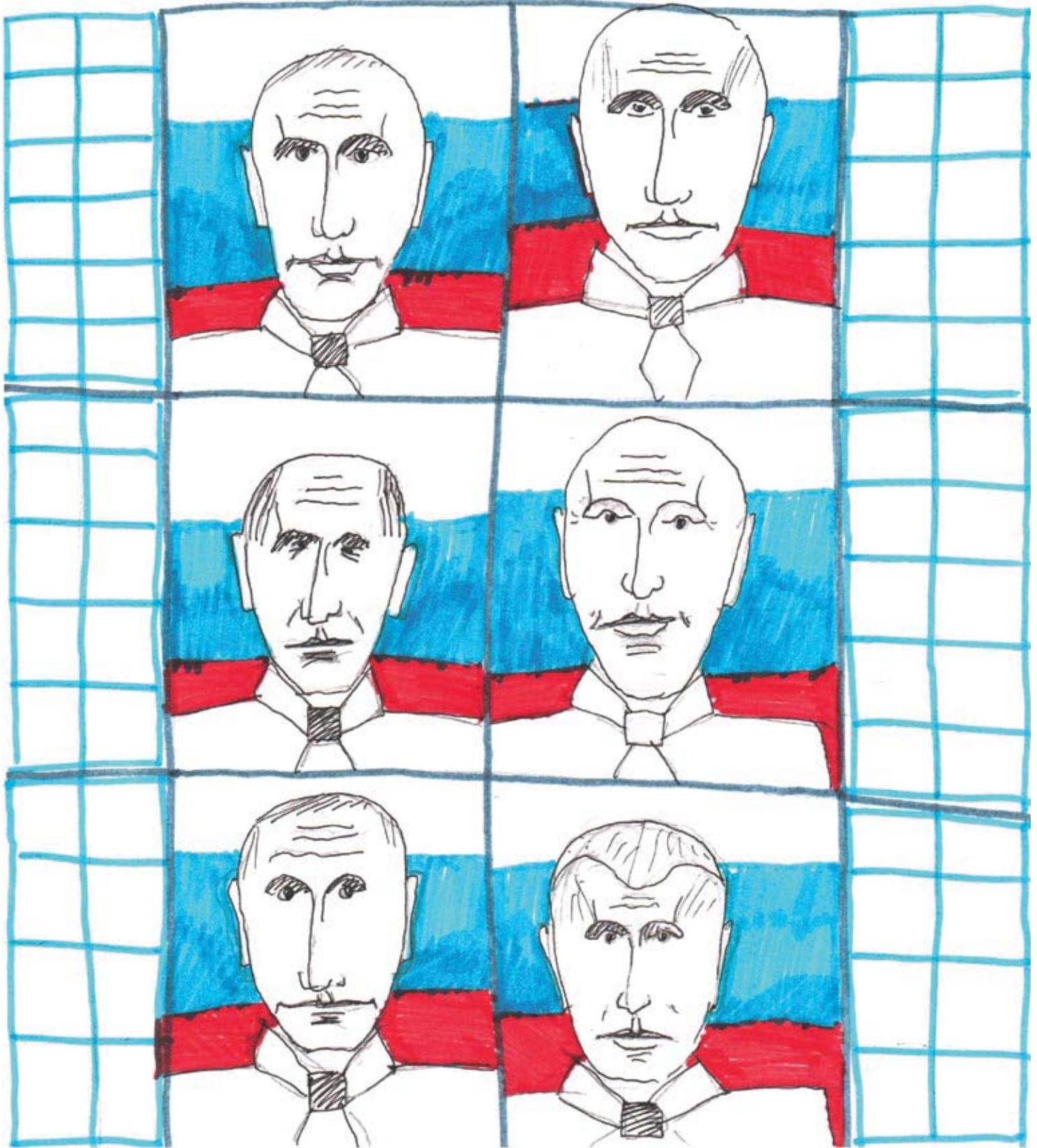


Weapon, dans le cadre du Black market project, 2016

Cet idéal d'autodétermination, qu'il soit isolé ou associé à des initiatives communautaires, est au cœur des travaux de ces artistes, tous nés à l'époque controversée de la chute de l'URSS. En effet, ces années marquées par le chaos économique et par une hausse importante de la criminalité représentent en Russie une époque de grande vulnérabilité sur les plans politique et économique. Pour les artistes, toutefois, l'anarchie et le chaos des années 1990 ont également ouvert la voie à une certaine autonomie et à la mise sur pied d'initiatives communautaires, impossibles en contexte totalitaire et sous le règne néolibéral de Vladimir Poutine, dans la Russie du nouveau millénaire, comme le Black market project en 2016. Dans le but d'opposer une résistance aux ambitions étatiques croissantes de contrôler chaque sphère de la société, les interventions et l'approche collaborative de ZIP créent des liens d'égal à égal avec les membres des collectivités. Dans le cadre du projet *This workshop strives to be exemplary* (2011-2012), les artistes ont beaucoup fait référence à l'avant-garde russe en choisissant, dans la ville de Krasnodar (située dans le sud de la Russie), des emblèmes de l'architecture constructiviste comme lieux de rencontre et d'intervention communautaire. Un autre exemple d'intervention de ZIP est *Common language of communal backyard* (2016) : à l'occasion d'un goûter communautaire,

les artistes ont bâti et installé un kiosque d'information – typique des places publiques dans la Russie soviétique – afin de réunir les voisins d'un quartier de Nijni Novgorod et d'ainsi promouvoir un sens de la collectivité. Ils ont également organisé des expositions itinérantes, une pratique fort populaire dans les années 1920 et 1930. À l'époque, les militants pour la culture voyageaient aux quatre coins de l'URSS, dans les villages éloignés ou difficiles d'accès, afin de présenter des expositions et des pièces de théâtre, et de donner aux habitants des radios, des journaux et des livres. En 2015, dans le cadre du projet *On the way*, les artistes se sont rendus dans différentes villes provinciales pour y rencontrer les membres de la scène artistique et de la communauté locales et y exposer les œuvres et les projets collaboratifs qu'ils avaient créés au cours de leur voyage. Le but de cette initiative était de subvertir la pratique des expositions itinérantes de l'ère soviétique en demandant cette fois aux collectivités de participer activement au travail créatif et à la transformation de leur espace de vie. Aujourd'hui, le groupe ZIP est l'un des plus importants collectifs d'artistes à impliquer des résidents et des artistes locaux dans ses projets. Ces initiatives sociales qui utilisent le langage de la culture soviétique pour renforcer les collectivités sont d'autant plus importantes qu'elles sont freinées par la répression politique.

Choose the next
president of Russia ✓



Victoria Lomasko



Prisoners of May 6, 2013
Dans le cadre du projet
Drawing the Court, 2013-2014
Encre sur papier

Chez les artistes russes, le militantisme tire sa source des fortes pressions politiques qu'ils doivent subir et qui les poussent à créer et à s'exprimer. En effet, en 2006 s'est amorcé un des premiers procès de l'ère Poutine visant à censurer des pratiques artistiques, lorsque les conservateurs de la galerie d'État Tretiakov – un des plus importants musées des beaux-arts de Russie – ont été accusés d'incitation à la haine antireligieuse parce qu'ils avaient exposé des œuvres sexuellement explicites ou non conformes aux dogmes religieux en place. La photographie *The Era of Mercy* (2004) du collectif Blue Noses, par exemple, a attiré nombre de protestations de la part des extrémistes orthodoxes parce qu'elle montrait deux policiers russes en uniforme s'embrassant dans une forêt de bouleaux (NDT: l'arbre emblématique du pays). C'est ce procès qui a poussé Victoria Lomasko à se lancer dans le reportage dessiné et à compiler les scènes qu'elle avait vues pendant les séances du tribunal dans un livre intitulé *L'art interdit*.

Pour Lomasko, dont les œuvres ont très rapidement circulé, le reportage dessiné est devenu un instrument idéal d'expression artistique et de militantisme. Depuis les années 1920, ce type de journalisme est une façon abordable et valorisée de militer localement par l'art, et Lomasko a su le remettre au goût du jour grâce à un style graphique limpide et dynamique qui captive le lecteur et frappe immédiatement son imaginaire. L'artiste a approfondi son style et son art en illustrant les manifestations massives qui ont secoué la Russie en 2011 et 2012. Dans les années qui ont suivi, elle a courageusement poursuivi ses efforts pour traiter des sujets chauds de l'actualité, malgré la situation de plus en plus précaire dans laquelle les journalistes, les chefs de l'opposition, les membres de la communauté LGBT et les minorités nationales étaient plongés. Dans sa série *Chronicles of Dark Times* (2016), elle a illustré les efforts des écologistes pour protéger des parcs locaux, ainsi que les protestations de masse des automobilistes

contre les péages sur les routes, deux mouvements censurés par le gouvernement. Elle a également commencé à voyager vers d'anciennes républiques soviétiques pour en rapporter nombre de nouvelles qui causent régulièrement la controverse en Russie. Elle a notamment illustré la sanglante tradition de la mutilation génitale féminine au Daguestan, et créé une série d'esquisses documentant de façon saisissante, bien que concise, la vie des travailleuses du sexe. Les conditions de vie des femmes détenues à Novy Oskol ont également fait l'objet de ses reportages, en 2011. L'artiste, toutefois, ne se contente pas de dessiner ; elle offre aux sujets qu'elle rencontre une oreille compatissante, qu'elle utilise pour résumer leur compréhension du monde, leurs expériences et la violence qu'ils subissent, dans des messages laconiques inscrits à même ses compositions picturales. Grâce à son art, Victoria Lomasko a aidé à relancer la pratique du reportage dessiné et de l'affiche auprès des militants et des artistes russes qui cherchaient des œuvres et un médium plus politisés au sein de la Russie contemporaine, caractérisée par une censure politique de plus en plus accablante.

Parce qu'ils étaient présents dans la vie quotidienne, les symboles de l'ère soviétique sont devenus, pour les artistes russes contemporains, une source presque inépuisable d'inspiration et de réflexion ainsi qu'un instrument de choix pour interagir avec le public. Les pratiques artistiques soviétiques et les images les plus connues de l'histoire communiste servent aujourd'hui de langage commun pour permettre aux différents groupes ethniques et sociaux de parler non seulement du passé, mais également de la politique contemporaine, des enjeux de la censure et de l'autorité gouvernementale, de la ségrégation sociale et du fondamentalisme religieux.

Traduit de l'anglais par Alex Gauthier

Eka : « Je me souviens du visage du soldat devant moi, ses petits yeux remplis de haine. Les soldats discutaient de la manière dont ils allaient nous attaquer. »
Dessin de la série *Voyage à Tbilissi*, 2016
Crayon feutre sur papier

« L'ouest veut détruire le beau et grand peuple russe »
Un franc-maçon, militant athée, maintenant devenu militant orthodoxe
Militant orthodoxe de la série *Les portraits noirs*, 2010
Encre sur papier

« Pussy Rait à la poubelle ! »
Bloc nationaliste, Marche des millions 3, Moscou, 15 septembre 2012
Le nom des Pussy Riot était prononcé ainsi par certains de leurs détracteurs.







« Mes parents m'ont raconté qu'on leur avait interdit
de communiquer en kirghize à l'école. »
Dessin de la série *Séjour au Kirghizstan*, 2014
Crayon feutre sur papier

PRÉSENTATION DE SÉBASTIEN DULUDE

« Pourquoi notre siècle est-il pire
que tous les autres ? »

Anna Akhmatova, *Plantain*, 1919

Cent ans après les événements d'octobre 1917 qui ont cristallisé la prise du pouvoir bolchévique sur le régime tsariste de Russie, il n'y a peut-être que les sciences humaines, les lettres et les arts qui sentent le besoin, ou la pulsion nostalgique, d'en souligner l'anniversaire et de tenter de faire le bilan de leur héritage.

On n'a qu'à souligner que le président Poutine n'a mis sur pied un comité des « festivités » du 100^e anniversaire de la Révolution russe qu'en décembre 2016 pour entrevoir le malaise du passage obligé commémoratif que celle-ci provoque chez les instances politiques russes actuelles. Loin d'avoir des airs de fête, les activités de célébration auront pris la forme d'échanges pédagogiques et scientifiques, bien balisés dans la perspective annoncée par Poutine, pour qui « il est absolument intolérable de vouloir provoquer des divisions, de la haine et des condamnations et de rendre notre rapport au passé plus difficile » (*Le Figaro*, « Centenaire de 1917 », publié en ligne le 24 mars 2017).

L'idée de commémorer la prise de pouvoir par le peuple, les ouvriers et les femmes (dont la présence critique dans les événements de février 1917 ont ouvert la voie à la révolution d'Octobre) se conjugue difficilement avec le conservatisme musclé et centralisé qu'incarne le régime Poutine. Non seulement le Kremlin cherche-t-il à éviter à tout prix que soit politisé l'événement, mais on assiste également à une plus subtile opération de remaniement des mythologies fondatrices russes.

Ainsi, à l'omniprésence de la figure de Lénine – visible de son mausolée sur la Place Rouge aux icônes de son visage gravées sur un nombre incalculable d'édifices –, on supplée aussi tranquillement que sûrement de nouvelles incarnations de la grandeur russe, dans des tentatives de fournir, voire d'imposer, de nouveaux modèles unifiants. Parmi ceux-ci, mentionnons saint Vladimir, responsable de la conversion de la Russie au christianisme et dont la statue érigée près du Kremlin a été la source de controverses... et l'astronaute Iouri Gagarine.

Malgré ces efforts de rhétorique, le centre d'études indépendant russe Levada révélait en juin dernier que ses compatriotes croient que les personnalités russes les plus importantes de tous les temps sont,

dans l'ordre, Joseph Staline, Vladimir Poutine, Alexandre Pouchkine, Vladimir Ilitch Lénine, le tsar Pierre le Grand, Iouri Gagarine, suivi de Léon Tolstoï (source : *La Presse*, « Staline, Poutine et Pouchkine dominent le panthéon russe », publié en ligne le 26 juin 2017). Nulle trace, donc, de saint Vladimir dans ce sondage à la crédibilité discutable; mais il n'est qu'à rappeler que c'est lorsque la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou a été investie par la « prière punk » de Pussy Riot que des hostilités politiques ont été déclarées à l'encontre du collectif artistique. La religion orthodoxe, à n'en pas douter, et bien que la révolution ait été fondée sur un strict athéisme, constitue aujourd'hui une pierre d'assise fédératrice du pouvoir russe.

25 000 000 de morts peuvent se tromper

Au pinacle du palmarès, la présence de Staline peut étonner le lecteur occidental. Il faut néanmoins rappeler que Poutine lui-même n'hésite à pas à souligner certains faits d'armes de Staline (vainqueur des Nazis), allant jusqu'à le qualifier de « personnage complexe » lors d'une entrevue accordée au réalisateur américain Oliver Stone pour son récent documentaire, aux intentions pour le moins incertaines. Comme quoi, la société russe contemporaine a conservé quelque chose de l'amour démesuré qu'elle a naguère porté à Staline, et tâché d'oublier l'époque des goulags, pendant laquelle, disait-on, la moitié des citoyens russes était emprisonnée tandis que l'autre moitié les surveillait.

Le travail de mémoire que ce siècle d'après-révolution invite à faire est donc manifestement entrepris sous le mode de l'escamotage par les autorités russes. Nous avons voulu, dans ce premier cahier critique de *Spirale*, réunir des textes qui effectuent un balayage de certains pans de l'imaginaire soviétique et russe, pour nourrir de plusieurs perspectives un panorama de l'héritage culturel de la révolution d'Octobre 1917, propulsée notamment, faut-il le rappeler, avec le concours des avant-gardes artistiques de l'époque.

Par ces regards contemporains sur des vestiges, récupérations et réévaluations de productions culturelles ayant, malgré la contemporanéité de certaines, toutes un pied en URSS, peut-être avons-nous indirectement formulé des pistes de réponse à la terrifiante question que Staline aurait posée sur son lit de mort en 1953 : « Qu'auriez-vous fait sans moi mes petits chats ? »



CINÉMA, RÉVOLUTION ET PROPAGANDE : 1917 EN IMAGES

PAR NINA BARADA

RÉVOLUTIONS RUSSES AU CINÉMA.
NAISSANCE D'UNE NATION : URSS, 1917-1985
 d'Alexandre Sumpf
 Éditions Armand Colin, 2015, 240 p.

Ce sont «des outils, et non des théorèmes», que l'historien Alexandre Sumpf revendique de mettre à la disposition des lecteurs de cet ouvrage portant sur la représentation des révolutions de Février et d'Octobre dans le cinéma soviétique de 1917 à 1985. Ces outils, ce sont principalement les recherches menées par Sumpf sur les contextes de production et de réception de ces films formant un genre à part, dit «historico-révolutionnaire» – un genre qui reflète exemplairement les processus d'écriture et de réécriture de l'histoire engagés par le régime soviétique dès 1917. Le genre historico-révolutionnaire est par conséquent très largement codifié, la reconstitution des événements, le mode de narration épique, la présence de figures héroïques et le manichéisme de la représentation étant les caractères les plus récurrents des films qui le composent. Cette représentation vise moins, rappelle Sumpf, «le fait révolutionnaire» lui-même que «la confirmation que le régime qui en est issu se perpétue et se reconnaît toujours dans les principes qui ont fondé l'action bolchévique à ce moment de l'histoire nationale» : soit le principe même de la commémoration qui, dans les célébrations de l'événement fondateur, cherche autant à renforcer l'identité de la communauté qu'à légitimer l'autorité qui la gouverne. Le genre historico-révolutionnaire est donc, on le comprend, un genre ouvertement propagandiste, et c'est précisément cette ostentation de la propagande, pour ainsi dire, que Sumpf cherche en fin de compte à interroger.

L'examen des contextes de production, de distribution et de réception des films est en effet le biais par lequel Sumpf entend relativiser, ou du moins mesurer, l'efficacité de la propagande soviétique – les archives constituant, bien entendu, le moyen de cette révision –, à rebours des interprétations «totalitaires» du régime (elles-mêmes issues principalement des travaux de Hannah Arendt

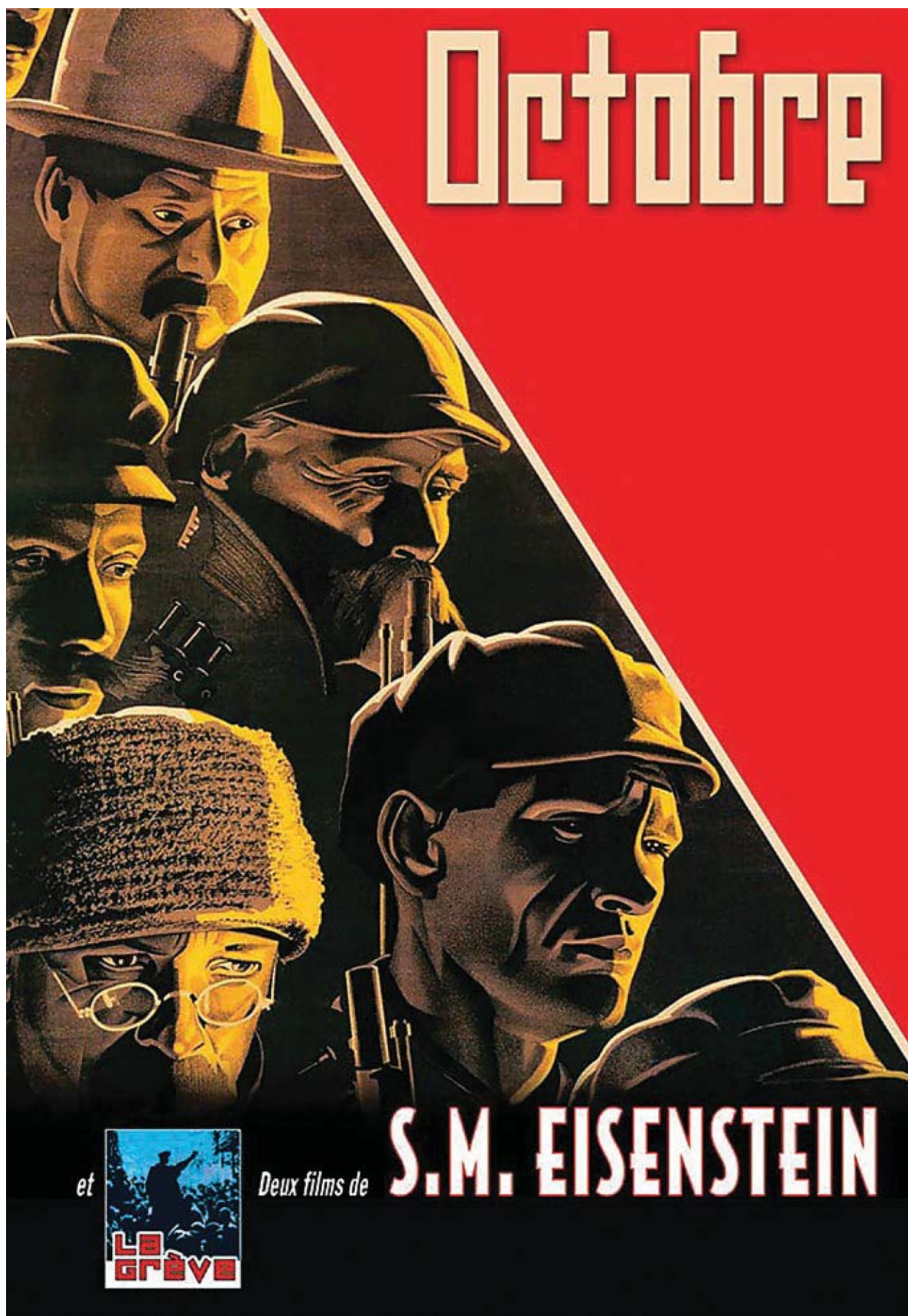
sur le sujet). L'auteur écrit ainsi, dans le premier chapitre de l'essai, que «l'assimilation après 1945 du régime stalinien au régime nazi sous l'étiquette du "totalitarisme" a scellé une conception réductrice de ce cinéma, au sein duquel des films en réalité tout à fait anodins (mais pas forcément meilleurs) abondent», remettant en cause «l'image peu nuancée d'un "État-propagande" instrumentalisant le moindre film».

La révolution commémorée

L'ouvrage se divise en deux parties inégales. La première (d'une cinquantaine de pages) propose, comme l'indique son intitulé, «Cinéma et révolution en Russie-URSS», un tour d'horizon introductif : Sumpf y revient rapidement sur les courts métrages d'agitation (*agitka*), ces premières productions grossièrement propagandistes qui furent rapidement rejetées par le public comme par les professionnels, avant que les fictions historico-révolutionnaires n'assument la plus grande part des représentations des événements de la Première Guerre mondiale et de 1917. Dans une moindre mesure, cette première partie est aussi un exposé méthodologique : l'historien revient sur la démarche qu'il a adoptée et affirme la nécessité de l'approche contextuelle, approche qui commandera de bout en bout la seconde partie. Par conséquent, et bien qu'on puisse le regretter, le corps du texte ne comporte pas de références à d'autres écrits théoriques, sur la propagande non plus que sur le cinéma soviétique, quoiqu'une bibliographie sur ces thèmes soit fournie.

La seconde partie est donc consacrée à l'analyse détaillée de 19 films, suivant une approche chronologique allant de 1917 à 1974. Cette partie est elle-même scindée en quatre étapes dont les trois premières se situent dans l'entre-deux-guerres,





ce moment constituant la période la plus productive en matière de fictions historico-révolutionnaires. De manière à satisfaire à l'exigence de contextualisation, l'analyse s'ordonne méthodiquement, un même cheminement réglant la progression de tous les cas de figure : résumé de l'intrigue, biographie succincte du cinéaste, contexte de diffusion et de réception (incluant les outils de promotion des films, en particulier par le biais de nombreuses descriptions d'affiches), et analyse de séquences.

L'EXAMEN DES CONTEXTES DE PRODUCTION, DE DISTRIBUTION ET DE RÉCEPTION DES FILMS EST [...] LE BIAIS PAR LEQUEL SUMPFF ENTEND RELATIVISER, OU DU MOINS MESURER, L'EFFICACITÉ DE LA PROPAGANDE SOVIÉTIQUE [...], À REBOURS DES INTERPRÉTATIONS « TOTALITAIRES » DU RÉGIME

On retrouve donc les grandes œuvres ayant contribué à la codification du genre autant qu'à la mythification des événements de 1917, dont *La fin de Saint-Petersbourg* (1927) de Vsevolod Poudovkine et *Octobre* (1928) de Sergueï Eisenstein, tous deux réalisés pour célébrer le dixième anniversaire de la révolution. Sumpff rappelle que si sa réception publique a été mitigée, le film d'Eisenstein a néanmoins fourni à la révolution les images qui lui manquaient (et aux masses leur figuration), au point que ces images ont pu être intégrées dans certains manuels scolaires en tant qu'archives authentiques – qu'on en vienne à se documenter sur la réalité par le biais de la reconstitution filmique constitue peut-être le comble du pouvoir du cinéma. Comme *Le cuirassé Potemkine* (1905) avant lui, *Octobre* est à cet égard plus qu'un film de commande, il est un monument en lui-même : l'incarnation (proprement édifiante) de l'événement. Le film inaugure de surcroît une autre pratique, celle de faire incarner Lénine par un acteur, un choix alors largement débattu, mais qui, dans les faits, légitimera sa présence à l'écran, puisqu'il deviendra une figure incontournable des représentations de la révolution. Les films, dès lors, participeront du culte de Lénine (« Leniniانا »), qui ne faiblira pas, sans cesse mobilisé et réactivé par le régime, et ce, quels que soient ses gouvernants.

Néanmoins, à l'approche de la Seconde Guerre mondiale et au moment du vingtième anniversaire d'Octobre, c'est la figure tutélaire de Staline

qui s'impose – même lorsque le nom de Lénine demeure à l'avant-plan : *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm et *La grande lueur* (1938) de Mikhaïl Tchiaourelï apparaissent ainsi comme les films les plus « staliniens » du jubilé, par la mise en scène d'un péril intérieur et de complots menaçant la révolution et son guide – cela, alors même que l'actualité est celle de la grande terreur et des procès de Moscou condamnant les anciens compagnons de Lénine. La période d'après-guerre est constituée d'œuvres relativement mineures et Sumpff l'aborde donc plus rapidement, l'étude s'achevant néanmoins sur l'analyse de *Raspoutine*, *l'agonie* d'Elem Klimov, réalisé en 1974 mais projeté pour la première fois seulement en 1985, reflet d'une interprétation qui, à l'encontre de la conception téléologique de 1917, considère désormais l'« effondrement » du tsarisme plutôt que l'« ascension irrésistible » des bolchéviques, quoique le film conserve une structure épique et relève encore du genre historico-révolutionnaire.

L'analyse des films ne revient donc pas seulement sur leurs conditions de diffusion, elle comprend presque systématiquement des extraits de critiques ou d'évaluations professionnelles et populaires, des enquêtes ayant été régulièrement menées auprès des spectateurs invités à faire part de leurs réactions à l'issue de leur visionnement. Ces archives permettent finalement à Sumpff de constater le relatif échec d'un genre qui, s'il « figur[a] obligatoirement dans toute planification de la production des studios », fut « dans l'ensemble non rentable » et dont les intentions, pour le dire sans détour, ne dupèrent pas grand monde. Un constat qui fait écrire avec enthousiasme à l'historien que le genre « *historico-révolutionnaire se distingue à la fois par la relative stabilité de ses caractéristiques [...] et la fascinante plasticité de son appréhension* », les films permettant « *de saisir une société singulière où la mémoire et l'histoire font immédiatement l'objet d'un investissement étatique systématique, mais où, pas plus qu'ailleurs, nul ne parviendra jamais à contrôler les intentions des créateurs ni, surtout, les réactions du public* ».

Violences de la fiction

Au risque de jouer les trouble-fêtes, on peut néanmoins se demander si ce n'est pas précisément la stabilité de ces caractéristiques – soit les conventions du genre relevées par Sumpff : manichéisme, mode de narration épique, héroïsme, etc. – qui inquiète quelque peu cette assurance. Si certaines « intentions des créateurs » et « réactions du public » échappent en effet au contrôle de l'État, et c'est tant mieux, c'est néanmoins *l'emprise* de ces cadres du récit sur les créateurs comme sur le public et sur ses gouvernants qui aurait mérité



d'être interrogée plus longuement, en particulier lorsque ces cadres non seulement résistent à une révolution, mais demeurent ceux par lesquels on la représente. En ce sens, le modèle épique sur lequel est bâti le récit révolutionnaire, modèle qui lui-même rappelle le récit mythique en lui empruntant son exemplarité et sa cohérence, ne tend-il pas à précipiter la révolution dans l'épopée comme dans le mythe, en en faisant un événement fondateur et une explication totale de l'histoire ? Avec pour conséquence, peut-être moins directe mais plus violente, qu'à son tour, la réalité doive se plier à cette configuration mythique, c'est-à-dire qu'elle devienne tout aussi exemplaire et cohérente. Sans cette emprise, en effet, il paraît difficile de concevoir qu'un pouvoir justifie la violence qu'il inflige réellement par les images qu'il s'est données de la réalité ou, en d'autres termes, qu'il conforme la réalité à ses fictions.

Lorsque le cinéma prête à cette figuration du mythe sa supériorité technique non seulement à représenter les masses, mais à mettre en scène la réalité – c'est-à-dire, dans ce cas, à inscrire le mythe dans la réalité –, il tend, comme disait André Bazin dans son essai sur *Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*, à le rendre « incontestable », c'est-à-dire à le naturaliser ou, devrait-on dire ici, à le réaliser. C'est donc ce moment où l'on fait des mises en scène, des images et des récits du cinéma – et, plus généralement, des écarts entre la représentation et la réalité – le fond sur lequel la violence se légitime qu'il faut aussi remettre en question, faute de quoi l'on comprendrait mal les appétits de propagande d'un régime, de même que l'on risquerait de pacifier les images en oubliant qu'on peut s'autoriser d'elles pour faire violence au réel. ■

Le Festival de la poésie de Montréal
en collaboration avec Magnéto présente

poésie g

NOUVEAU PROJET DE BALLADODIFFUSION

Découvrez-le dès le 13 novembre dans le métro,
du 15 au 20 novembre au Salon du livre de Montréal
et sur poesiego.com

FPM



RÉVOLUTION FRANÇAISE : COLLAGE IDÉAL

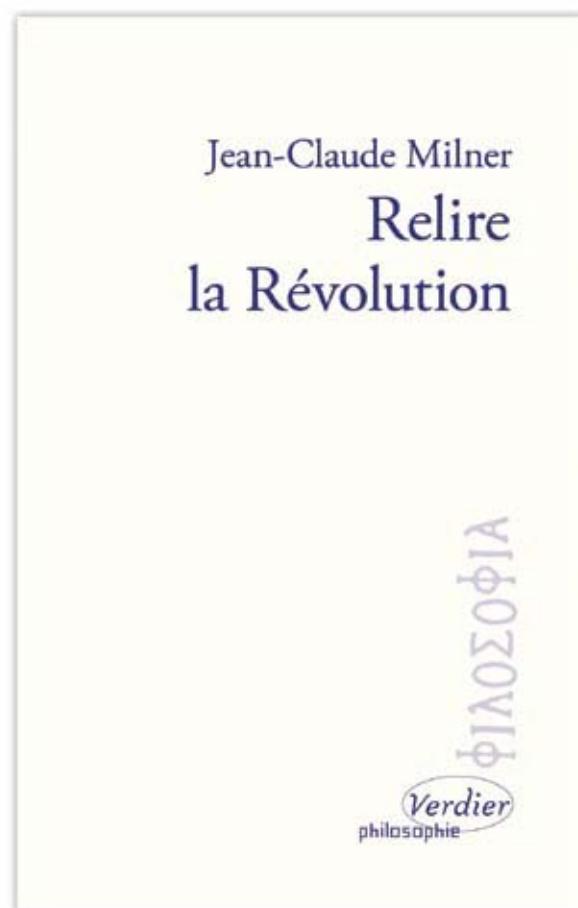
PAR SIMON LEVESQUE

RELIRE LA RÉVOLUTION

de Jean-Claude Milner

Éditions Verdier, 2016, 288 p.

Longtemps le spectre de la révolution a hanté la société. Soulevant les uns, effrayant les autres, le mot «révolution» à lui seul suffisait à animer un esprit de corps. Et ce, d'autant plus qu'il a généralement été, en France, en Russie, en Chine et ailleurs, porteur d'une idéologie visant l'instauration d'une société plus égalitaire, plus juste. La révolution a incarné la possibilité d'un bouleversement social et la condition d'un engagement polarisant. La fracture révolutionnaire départage d'une part, ceux qui, entrevoyant l'espoir de jours meilleurs, souhaitent son avènement; de l'autre, ceux qui l'abhorrent et craignent qu'elle ne les ruine, et l'institution sociale tout entière avec eux. La révolution affiche aujourd'hui un bilan mitigé. Si l'expérience française est célébrée officiellement à titre d'embrasseur et d'emblème d'un destin national héroïque, il en va tout autrement, du point de vue de l'histoire occidentale, des expériences bolchévique et maoïste : la première est honnie (elle s'est trouvée du mauvais côté de l'histoire), la seconde est ignorée (elle a eu lieu du mauvais côté du globe). Dans *Relire la Révolution*, Jean-Claude Milner se borne à reconduire ces lieux communs sans soulever la moindre interrogation à leur égard. C'est de la Révolution française que l'auteur souhaite nous entretenir, et le projet de relecture annoncé n'entrevoit de liens avec les révolutions ultérieures que dans la mesure où celles-ci lui permettent de valider l'idéalité de celle-là. Si l'intensité actuelle du mot «révolution» est remise en cause - l'usage du terme est aujourd'hui banalisé; la révolution est récupérée, particularisée, voire dépouillée de sa teneur politique -, la canonicité de l'histoire, elle, n'est pas entamée. En somme, Milner tient un discours épideictique.



1789-2001 : époque révolutionnaire idéalisée

«*Un spectre hante l'Europe*» : ainsi s'ouvrait, en 1848, le *Manifeste du parti communiste*. Ce spectre la hante-t-elle toujours ? D'après Milner, l'Europe en est libérée. «*Chaque période de l'histoire devrait réécrire l'histoire, or nous avons changé de période*» : celui qui écrit cela se justifie de prendre la plume, mais encore lui faut-il expliquer le changement de période. Ne parvenant pas à intégrer les événements terroristes du 11 septembre 2001 dans la logique culturelle qu'il s'est construite, Milner les rejette hors de l'époque révolutionnaire ethnocentrée – «*la Révolution française fonde la culture européenne*» – qu'il a forgée pour les besoins de la cause.

[POUR MILNER], SAINT-JUST SERAIT L'INITIATEUR D'UN MODÈLE RÉVOLUTIONNAIRE INÉDIT DANS L'HISTOIRE POLITIQUE MONDIALE. MARX AURAIT SIMPLEMENT PRÉCISÉ LE TERME DE CELUI-CI EN LUI CONFÉRANT UNE FINALITÉ : L'ABOLITION DÉFINITIVE DES CLASSES MARQUERAIT LA FIN DE LA RÉVOLUTION ET L'AVÈNEMENT DU COMMUNISME.

Le spectre du communisme qu'annonçait Marx n'est aux yeux de Milner qu'un nouveau nom pour dire, et faire croire à, l'Idéal de la révolution. Dans cette affirmation se vérifie la méthode de l'auteur, pour qui la relecture de l'histoire nécessite une certaine hétérodoxie interprétative. Faire de la Révolution française le modèle des révolutions à suivre, n'est-ce pas simplement succomber à la facilité de la diachronie historique ? Nombreuses sont les différences, tant du point de vue des conditions matérielles que des particularités culturelles, qui rendent étrangères, les unes par rapport aux autres, les trois révolutions (française, soviétique et chinoise) que l'auteur propose pourtant de colliger.

L'essai de Milner avance une hypothèse définie : «*La Révolution française a donné naissance à la croyance révolutionnaire. [...] Le marxisme lui a donné sa théorie.*» On ajoutera que le maoïsme lui a fourni sa réalisation la plus pragmatique, ce qui, déjà, l'émancipe de l'Idéal théorique envisagé. «*Ceux qui adhèrent à l'Idéal de la Révolution disposent ainsi d'un modèle des épisodes pos-*

sibles», écrit Milner. Nonobstant les difficultés évidentes qui ne manquent pas d'émerger à vouloir faire correspondre à un modèle unique (celui de la Révolution française) des séquences d'événements distinctes (révolution soviétique, révolution chinoise), Milner s'entête à défendre un tel collage. Et le résultat est loin d'être convaincant. D'abord parce que son essai est empreint d'un platonisme qui le mène à idéaliser des formes inactuelles au détriment du pragmatisme le plus élémentaire. Ensuite parce qu'il témoigne d'un chauvinisme larvé qui dirige en sous-main l'ensemble de son raisonnement : «*Il n'y a dans l'histoire, jusqu'à aujourd'hui, qu'une seule révolution digne de ce nom, la Révolution française.*» L'idéalisme de l'auteur finit par donner à son essai des airs de panégyrique. On pourrait également reprocher à Milner de reconduire l'histoire des dominants en suggérant que seules trois révolutions peuvent être considérées comme majeures : Révolution française, révolution soviétique, révolution chinoise (ces deux dernières étant des reprises de la première). Toutes les autres sont mineures, en sont dérivées et passent pour leurs reprises. L'Idéal révolutionnaire milnérien méprise en outre la révolution anglaise de 1641 et la révolution étasunienne de 1776 : trop pragmatiques, elles ne répondent pas aux exigences de son Idéal.

Révolution française : naissance d'un imaginaire inédit

Milner voit dans la Révolution française le point d'origine d'un imaginaire inédit. Il est douteux qu'une révolution soit menée (et réussisse) sans qu'une croyance partagée s'installe au préalable, ne serait-ce que la croyance minimale en un renversement possible du pouvoir établi. Peut-il donc y avoir croyance sans imaginaire ? S'il faut en croire l'auteur, l'Idéal de la révolution serait né hors de tout imaginaire, *ex nihilo* : tout a été inventé en «*un instant zéro, où le nom de révolution se donne nu*». Cette affirmation sera peu après contredite, alors qu'est repris en substance le discours de Robespierre qui, à la veille de sa chute, le 8 thermidor de l'an II, rappelle que la Révolution française, comme les autres révolutions avant elle, se réduit essentiellement à un changement de régime voué à rétablir un équilibre durable. L'État ne peut être révolutionnaire : tôt ou tard, le gouvernement provisoire établi par la révolution doit céder le pas à l'État de droit qui, de fait, clôt la révolution. Professant une telle doctrine, Robespierre se montrerait instruit des traités politiques classiques. En effet, Milner voit en Polybe et la théorie de l'anacyclose (succession cyclique des formes de gouvernement) les parangons de la sagesse politique commune au moment de l'initiation de la séquence révolutionnaire française. Les acteurs



de la révolution eux-mêmes se connaissaient donc des précédents qui n'ont sans doute pas manqué de marquer leur imaginaire et, plus sûrement, leur ambition d'instituer une forme d'État sachant garantir la vertu des gouvernants.

Milner se montre plus convaincant lorsqu'il suggère de voir dans la posture de Saint-Just l'initiation d'un *nouvel imaginaire* de la révolution. Saint-Just professe, au contraire de Robespierre, la nécessité que dure la révolution en elle-même, et non seulement que son résultat soit durable. Plutôt que de la concevoir comme une charnière historique, un trouble momentané, il en fait une époque à part entière : une révolution « *perpétuellement instable et prolongée indéfiniment* ». Milner voit là une anticipation de l'idée de révolution permanente mise de l'avant en 1850 par Marx. Ainsi, Saint-Just serait l'initiateur d'un modèle révolutionnaire inédit dans l'histoire politique mondiale. Marx aurait simplement précisé le terme de celui-ci en lui conférant une finalité : l'abolition définitive des classes marquerait la fin de la révolution et l'avènement du communisme. En cela également apparaît que la manière de penser la révolution moderne est fondamentalement distincte de ce qu'imaginaient les traités politiques classiques : à la vision cyclique du changement régulier (la doctrine de l'anacyclose) est substituée la vision linéaire de la marche de l'histoire (la doctrine du progrès). À juste titre, Milner rappelle que Pie IX, dans son *Syllabus* de 1864, condamna les constitutions fondées sur la liberté et le progrès, qui ont pour effet d'émanciper irréversiblement le pouvoir temporel du pouvoir spirituel. Le clergé prend alors acte de la dissolution de la tripartition classique de la société : la Révolution française a bien généré de la nouveauté, et non seulement le retour du même.

Pourquoi, dans ce cas, Milner finit-il par rejeter la distinction qu'il construit vaillamment au long de son essai ? Un défaitisme intellectuel l'habite, sans doute, qui lui fait conclure que l'action politique, qu'elle soit résignée (rationnelle) ou fervente (révolutionnaire), produit des effets analogues : les deux formes « *plongent le réel discontinu dans le temps continu de la réalité* ». Ce débouché métaphysique surprend et s'interprète difficilement. Milner dit de la politique qu'elle en est toujours une des choses, et non des êtres parlants. Il semble qu'il faille voir là, en toutes lettres, une reconduction de l'idéalisme platonicien. Tyrans et révolutionnaires font-ils donc l'objet d'une même condamnation ? Leurs manœuvres nous éloignent-elles au même titre des vérités intelligibles ? Milner conclut que non : la Révolution française a fait surgir du « Réel » (au sens lacanien cette fois) : un idéal révolutionnaire. Bien maigre consolation, et

bien courte également, car de ce substrat l'auteur tire une prescription inespérée : « *ne jamais faire de la révolution le levier d'un pouvoir absolu* ». En forgeant ce petit palladium, l'essai se dérouta, moralise.

Dans ce qui se révélera finalement l'un des meilleurs passages de l'ouvrage, Milner reproduit un extrait du rapport de Saint-Just du 15 avril 1794. Dans celui-ci, Saint-Just trace, à la manière des *Caractères* de La Bruyère, un portrait idéal du révolutionnaire : « *Un révolutionnaire est inflexible, mais il est sensé, il est frugal; il est simple sans afficher le luxe de sa fausse modestie; il est l'irréconciliable ennemi de tout mensonge, de toute indulgence, de toute affectation.* » On y perçoit une expression précoce de l'homme nouveau. Avec Saint-Just, la révolution ne se contente plus de renverser le gouvernement, ce qui serait conforme à l'idée classique d'une transition objective; elle se donne pour devoir de transformer jusqu'au sujet en modifiant son milieu. La révolution permanente produit des caractères révolutionnaires. Saint-Just aurait dessiné une figure nouvelle : le révolutionnaire comme principe subjectif de la révolution. Emporté dans la chute de Robespierre le 9 thermidor, Saint-Just, Robespierre et les robespierristes sont guillotins dans l'après-midi du 10. Pour Milner, « *la croyance révolutionnaire s'appuie sur la courte parenthèse qui se ferme au 9 thermidor* ».

Dans la Terreur, les Droits de l'homme

Dans la guillotine se trouve aussi une figure reproductible. Installée de manière permanente à compter du 21 août 1792 place du Carrousel, puis déplacée place de la Révolution (actuelle place de la Concorde) le 11 mai 1793, la guillotine ne « décollera » pas moins de 17 000 têtes au cours du seul épisode de la Terreur. Véritable emblème de la répression révolutionnaire, elle trouverait son pendant soviétique dans l'institution du Goulag et son équivalent chinois dans la révolution culturelle – à ceci près que la guillotine est un instrument de mort civile et non militaire; sa méthode est individuelle et nominative, et se distingue donc des emprisonnements de masse et des massacres anonymes qui ont suivi. Milner voit à juste titre dans cette distinction un passage de la terreur d'État à un État-terreur.

Milner consacre un chapitre entier à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789. Il y voit une rupture historique supplémentaire assurant à la Révolution française son caractère inédit. L'homme étant désormais prémuni d'une liberté définie face au pouvoir des gouvernants, la justice entrevoit le corps sous une nouvelle légalité en adoptant notamment des dispositions



relatives à la liberté de conscience et d'expression et à la résistance à l'oppression. Or, Milner faillit à voir là un nouveau paradoxe qui mine sa théorie d'ensemble (la Révolution française a fourni le modèle de l'Idéal révolutionnaire des révolutions à venir). En effet, la protection des droits individuels et le statut du corps connurent d'autres destins dans les itérations révolutionnaires subséquentes.

**ON S'ÉTONNE DE CE QUE MILNER AIT
CHERCHÉ À RAPPROCHER LES TROIS
RÉVOLUTIONS IDENTIFIÉES, QU'IL AIT BÂTI
UN APPAREIL CONCEPTUEL VOUÉ À
LES RASSEMBLER SOUS UNE MÊME BANNIÈRE
IDÉALISTE, [...] POUR FINALEMENT
ABANDONNER COMPLÈTEMENT [...] LES
INTRIGUES « SECONDAIRES » AU PROFIT
DE L'EXAMEN D'UNE SEULE SÉQUENCE,
CELLE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE.**

La mort collective s'érige en figure de la révolution et comme corollaire, voire comme conséquence nécessaire, de l'Idéal révolutionnaire. Mais la terreur, tant comme moyen que comme fin, s'impose en négation du politique. «*Le gouvernement de la révolution est le despotisme de la liberté contre la tyrannie*»; la formule de Robespierre est célèbre. Elle exprime l'État d'exception caractéristique que s'arroge le gouvernement révolutionnaire pour asseoir son pouvoir face aux factions qui menacent d'accroître l'instabilité en l'absence de règles politiques clairement instituées. Dans une construction intellectuelle étreinte, Milner avance que la Terreur n'a aucune «continuité» avec la révolution. La Terreur est une négation de la politique délibérative; or, écrit-il, «*la révolution appartient à la politique*». Au vu de la Déclaration des droits, la Terreur est un moindre mal. Chez Milner, l'Idéal l'emporte toujours sur le factuel. Toutefois, il apparaît difficilement que les Droits de l'homme constituent en eux-mêmes une politique. On opposera à la thèse de l'auteur cette pensée toute simple de Marcel Gauchet dans «Les droits de l'homme ne sont pas une politique» (1980) : «*[L]e règne singulier de l'individu suppose l'empire général de l'État.*» C'est le pouvoir séparé de l'État qui garantit des droits aux individus, et ce pouvoir séparé échappe au politique : «*Plus s'approfondit le droit des hommes sur la définition de leur société, et plus l'emprise organisatrice de l'État*

bureaucratique, sous couvert de leur en permettre l'exercice, leur en dérobe, en fait, la faculté.» L'universalisme des Droits de l'homme, dont Milner admire l'idéalité, dans les faits, assujettit l'individu à la logique d'anonymat social de l'État : les droits viennent avec leur revers inchoatif : le devoir de se taire.

Paradoxes du modèle révolutionnaire

Milner salue l'aphorisme de Prévost-Paradol : «*La Révolution française a fondé une société, elle cherche encore son gouvernement.*» Voit-il juste? La Révolution française a-t-elle constitué une société ou bien a-t-elle initié un modèle étatique nouveau? On voit mal de quelle société il serait question, à moins que celle-ci n'ait pour toute réalité qu'un état d'esprit, révolutionnaire. Alors le paradoxe est double. Si la Révolution a donné naissance à la croyance révolutionnaire, comment a-t-elle pu survenir en premier lieu? Puis : si la Révolution a donné lieu à une société révolutionnaire, comment expliquer que son principal souci, depuis, ait été de consolider la toute-puissance de l'État?

On s'étonne de ce que Milner ait cherché à rapprocher les trois révolutions identifiées, qu'il ait bâti un appareil conceptuel voué à les rassembler sous une même bannière idéaliste, une même croyance en un Idéal révolutionnaire, pour finalement abandonner complètement, dès le deuxième chapitre, les intrigues «secondaires» au profit de l'examen d'une seule séquence, celle de la Révolution française. Cette construction trouve certainement sa justification dans la maîtrise évidente de l'histoire de la Révolution française par l'auteur. Néanmoins, un programme a été annoncé, qui déçoit. En définitive, Milner décrète, pour la Révolution française, un statut «*radicalement hétérogène aux révolutions idéales qui se réclament d'elle*». Il ne garde de celle-ci que la question des droits et évacue complètement celle du pouvoir, ce qui la rend encore plus étrangère aux révolutions à suivre. ■

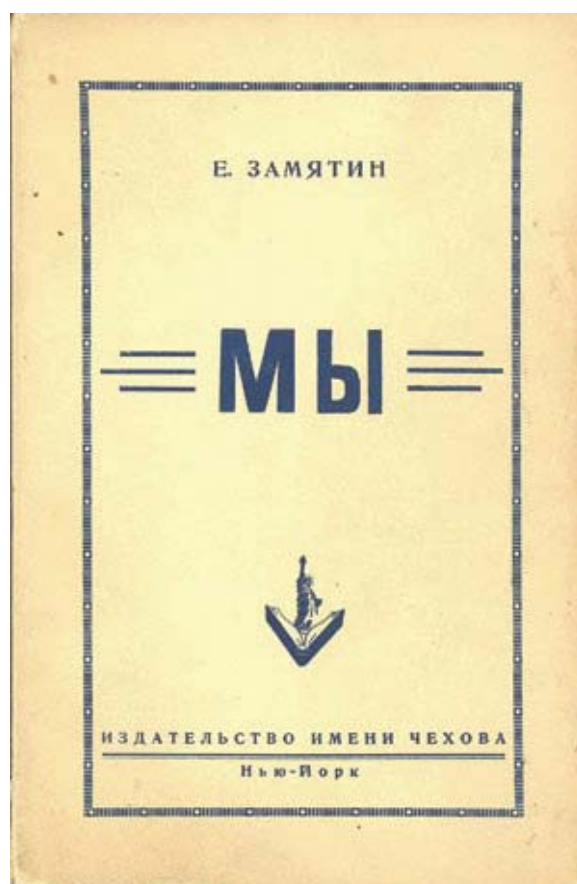


LE SOLEIL NOIR DES LENDEMAINS RADIEUX

PAR CHRISTIAN GUAY-POLIQVIN

NOUS

d'Evgueni Zamiatine, nouvelle traduction d'Hélène Henry
Éditions Actes Sud, 2017, 240 p.



C'est un lieu commun que d'affirmer que les sciences politiques et sociales bénéficient de l'apport de la littérature. Pourtant, on ne cesse de s'en étonner. La fiction littéraire agit comme un prisme : en mettant le réel à sa main, elle le déforme pour mieux révéler certains de ses aspects. L'anticipation littéraire, qu'elle soit utopique ou dystopique, permet une historicisation du présent, c'est-à-dire une mise en perspective de celui-ci à partir d'un futur imaginé. Dans cette veine, *Nous* d'Evgueni Zamiatine, initialement traduit

en français sous le titre *Nous autres*, est l'un des textes phares du xx^e siècle puisqu'en reprenant un bon nombre des thématiques du genre utopique, il procède à une inversion fondamentale des valeurs de ses contemporains et refuse d'embrasser la sécularisation enthousiaste de l'avenir. Une nouvelle traduction du roman de Zamiatine, réalisée par Hélène Henry et parue en 2017 chez Actes Sud, nous invite à revisiter à la fois la teneur de ce texte et l'histoire littéraire dans laquelle il s'inscrit.

Rédigé sous la forme d'un journal intime destiné aux habitants d'une autre planète, *Nous* raconte l'histoire d'un ingénieur spatial vivant dans une cité de verre futuriste régie par « l'État Unitaire ». La vie des citoyens de ce monde, appelés les « Numéros », est entièrement régulée. Le travail, le sommeil, la vie sexuelle, rien n'échappe à cette normalisation. Dans cette société où le xx^e siècle fait office de préhistoire, l'ingénieur D-503 est responsable de la construction de « l'Intégrale », une navette interstellaire devant permettre aux missionnaires qui y monteront d'apporter un bonheur parfait, exact et mathématique aux habitants des sociétés extraterrestres afin de les convaincre (ou de les contraindre) d'être « heureux ». Mais surtout, *Nous* raconte l'émergence ratée d'un individu qui voit naître en lui un puissant désir d'autodétermination dans une société du troisième millénaire où la notion d'individualité a été éradiquée depuis longtemps.

En faisant miroiter les possibles excès des espérances historiques orientées par le communisme, ce texte questionne la mécanisation de la société, et le taylorisme que redoutait déjà Dostoïevski. Ainsi, après *Le monde tel qu'il sera* – roman paru en 1846 dans lequel Émile Souvestre brosse le portrait d'une société complètement automatisée où le confort individualiste fait écran aux



conditions de vie misérables – et parallèlement au travail de l'écrivain britannique H.G. Wells – dont l'œuvre superpose la réalité sociale à des dimensions eschatologiques fondées sur un fatalisme matérialiste d'inspiration darwiniste –, l'anticipation de *Zamiatine*, nous dit Raymond Trousson dans *Voyages aux pays de nulle part* (1975), témoigne d'un important tournant dans l'imaginaire de l'avenir : « *On ne croit plus guère au pouvoir organisateur de l'État, dont on flaire vite le totalitarisme, ni au développement industriel, qui a trop souvent asservi au lieu de libérer. C'est la crise d'une civilisation que mine le doute et que l'utopie ne suffit plus à rassurer.* »

Empreint d'un dérangeant pessimisme historique, *Nous* met en scène certaines apories propres à la « raison lumineuse » qui gouverne le monde occidental depuis plus de trois siècles. Plus encore, *Zamiatine* ne fait pas simplement état d'une société funeste à l'opposé du modèle utopique, il présente surtout la dysfonction de la société utopique, qui se trouve en fait, dans son fonctionnement, trop efficace. En anticipant les dérives autoritaires du pouvoir de l'État, il met en relief les insidieux mécanismes d'assujettissement des consciences, mais aussi l'acceptation crédule de la domination par les individus eux-mêmes. D'où la crainte que le triomphe de la raison corresponde à la « fin de l'imagination », comme l'illustre un épisode central du roman.

Une postérité sinieuse

Nous a été rédigé en 1920, alors que la révolution bolchévique fêtait à peine ses trois ans et que Lénine était encore à la tête de l'État soviétique. Ingénieur naval de métier, *Zamiatine* est aussi écrivain et militant. Le récit qu'il a fait, dans une nouvelle intitulée *Seul* (1908), de son expérience carcérale après la révolution manquée de 1905 et les satires des mœurs provinciales russes qu'il a livrées dans *Choses de province* (1913) et *Au diable Vauvert* (1914), entre autres, l'ont fait remarquer du public et, bien sûr, de la censure tsariste. Contraint à l'exil par le régime à plusieurs reprises, *Zamiatine* est de retour chez lui en 1917, juste après le renversement de février. Ses services étant requis par l'entreprise éditoriale et pédagogique des Soviets peu de temps après le deuxième grand moment de la révolution russe, *Zamiatine* embrasse spontanément l'enthousiasme qui anime ses camarades. Cependant, sa soif de liberté et son esprit critique le forcent à se raviser. Pendant que plusieurs chantent encore des hymnes patriotiques révolutionnaires, il voit plutôt apparaître une grande glaciation à l'horizon du régime soviétique.

Si *Nous* apporte à *Zamiatine* une incontestable notoriété dans le milieu littéraire, il est toutefois interdit de publication en URSS quelque temps à peine après la fondation de l'Union, en 1922. Bien au fait qu'une version anglaise du roman est parue à New York en 1924 et qu'une traduction en tchèque est publiée à Prague en 1927, le nouveau régime tente à son tour de museler *Zamiatine*. Son sort est alors semblable à celui de plusieurs acteurs du milieu culturel dont les esprits n'étaient pas entièrement en phase avec le programme soviétique. Procès, calomnies et diffamations, tout est bon pour discréditer les libres penseurs de l'époque. Ainsi, en 1930, dans *L'Encyclopédie littéraire soviétique*, le texte de *Zamiatine* est-il qualifié « *d'infect pamphlet contre le socialisme* ». Contraint de constater qu'il a été condamné à une mort littéraire en règle, l'auteur demande la permission de s'installer à l'étranger. Grâce à l'intervention favorable de Gorki, avec qui il avait collaboré par le passé, il part pour Paris en 1931, ville où il trouvera la mort quelques années plus tard sans avoir pourtant répudié son pays.

En 1952, *Nous* paraît pour la première fois en russe, mais aux États-Unis. Il faudra attendre en 1988, soit jusqu'à ce que le régime soviétique se fissure de toutes parts, pour qu'il soit publié dans son pays d'origine. Entre-temps, le roman aura fait l'objet de deux traductions vers le français : une première, en 1929, par Ilya Ehrenbourg et une seconde, sous le titre *Nous autres*, par Benjamin Cauvet-Duhamel en 1971. C'est d'ailleurs principalement grâce à cette version rédigée au passé dans un français soutenu – qui s'inspire vraisemblablement de la traduction française précédente – que le roman de *Zamiatine* s'est fait connaître dans le monde francophone.

Un peu avant la parution de la première traduction française de *Nous*, Ilya Ehrenbourg écrit directement à *Zamiatine* pour lui annoncer la sortie du livre en France. Ce faisant, il lui fait part d'une observation personnelle : « *La tonalité du livre m'est très proche (le romantisme, le refus du mécanique, etc.). Seul le rythme m'a étonné. Son caractère chaotique, son dynamisme excipent plutôt de la Russie de 1920 que de la ville de verre.* » Ehrenbourg touche là un point crucial, à savoir que la structure antagoniste du roman oppose le fond et la forme, c'est-à-dire la limpidité et la transparence de cette cité futuriste au langage du récit, qui est, lui, plutôt hésitant, inégal, voire détraqué.

La traduction d'Ilya Ehrenbourg, publiée à la NRF dans la collection « Jeunes Russes », a laissé très peu de traces. Néanmoins, comme le style particulier de *Zamiatine* était loin de faire l'unanimité – et que le traducteur était lui-même



écrivain, journaliste et admirateur de Zamiatine bien avant d'endosser ce rôle –, tout porte à croire qu'Ehrenbourg a pu «corriger» ce rythme singulier qu'il avait clairement identifié. La traduction de Cauvet-Duhamel, réalisée 40 ans plus tard, irait conséquemment dans le même sens puisqu'elle assure la fluidité de la narration.

C'est donc en prenant au sérieux cette considération du premier traducteur de Zamiatine qu'Hélène Henry propose une nouvelle et troisième version française de *Nous*. En accordant une importance toute particulière à la syntaxe, cette dernière traduction met en relief cette caractéristique, subtile mais intrinsèque, du roman de Zamiatine; soit que ce texte porte une voix – celle du protagoniste, de surcroît – qui détonne radicalement du contexte qu'elle décrit. Ainsi, nous dit Hélène Henry, chez Zamiatine le langage, «*loin de reproduire l'ordonnancement des immeubles de verre, les fait voler en éclats*». Plus encore, en déclenchant la prise de conscience du protagoniste, l'écriture mise en abyme dans *Nous* représenterait à la fois l'étincelle qui met le feu aux poudres et le souffle de la déflagration. Elle «serait» l'explosion. Autrement dit, ce serait l'écriture qui catalyse le récit, car elle est le véhicule d'une conscience de soi qui implique forcément une conscience sociale. Ce serait donc à partir d'un rapport singulier au langage qu'émerge dans la tête du protagoniste un sens critique lié à la conscience de sa propre individualité et, par extension, à un nouveau mode d'appréhension de la réalité. Et c'est précisément ce dont veut rendre compte cette nouvelle traduction.

La structure des phrases, le rythme et la ponctuation jouent ici un rôle majeur. On peut d'ailleurs avoir une bonne idée des enjeux – à la fois stylistiques et narratifs – qu'ils soulèvent si on compare un extrait de la traduction de Benjamin Cauvet-Duhamel avec le passage correspondant chez Hélène Henry. Par exemple, dans la «Note 16», le protagoniste D-503 indique être inquiet. Le désir qu'il éprouve pour sa collègue I-330 est à la fois irrationnel et irrépressible. Pour cette raison, il se sent coupable d'une faute et cela suffit pour qu'il ait l'impression d'être surveillé. La traduction de Cauvet-Duhamel va ainsi : «*Si on vous disait que votre père vous voit tout le temps, comprendriez-vous ? Vous éprouveriez des sensations étranges : vos bras vous sembleraient étrangers, vous gêneraient. Je me surprends souvent à les balancer d'une façon absurde, sans suivre le rythme des jambes. Ou bien, j'ai envie de me retourner et je ne le puis, mon cou semble figé. Je me mets à courir de toutes mes forces et sens derrière mon dos une ombre courir plus vite que moi. Je ne peux lui échapper.*» Certes, chez Hélène Henry ce passage conserve son propos, mais il semble davantage

syncopé que dans la version de Cauvet-Duhamel. Le style, la syntaxe et le choix des termes révèlent un autre aspect du texte : «*Si l'on vous disait : votre ombre vous voit, elle ne cesse de vous voir. Vous comprenez ? Et tout à coup – voilà que vous avez une impression bizarre : vos bras ne sont plus à vous, ils vous gênent ; et je me surprends à agiter les bras à contretemps, sans rime ni raison. Ou bien – j'ai envie de me retourner, et je n'y arrive pas, rien à faire, mon cou est – comme paralysé. Et je cours, je cours de plus en plus vite, et, derrière mon dos, je le sens : une ombre court encore plus vite. Et s'en défaire – impossible, impossible...*»

Comme on peut l'observer, les phrases plus courtes ou incomplètes, l'utilisation moins conventionnelle de la ponctuation et le recours à la répétition, entre autres, marquent une différence notable dans le rythme. De plus, le choix du mot «ombre» au lieu de «père» complique l'interprétation des choses. D-503 craint-il d'être observé et traqué par l'État Unitaire, d'être accusé par sa propre conscience ou, encore, d'être pris en filature par la mystérieuse I-330, qu'il désire et redoute simultanément ?

Dans l'écart qui se creuse entre ces deux traductions, il est possible d'argumenter longuement sur les implications du sentiment décrit par D-503, car le passage d'une langue à une autre crée inmanquablement une distorsion. Et c'est là tout le défi de la traduction littéraire que de respecter l'ambiguïté d'un texte au regard de son cadre historique et culturel afin de le transposer dans une langue et un contexte complètement différents. Si la traduction d'Hélène Henry éclaire un élément que la version de Cauvet-Duhamel avait négligé, c'est bien ce jeu formel – lié à la mise en scène de l'écriture – qui s'ajoute à l'antagonisme fondateur du roman de Zamiatine entre la clarté et le chaos, la raison et le désir, l'État et l'individu. Dans la présente traduction, cette dualité se fait sentir jusque dans le ton et le rythme du récit. Le style disloqué, voire moderniste, vient rompre avec l'élégant phrasé de la traduction précédente et donne une texture particulière aux tourments du narrateur.

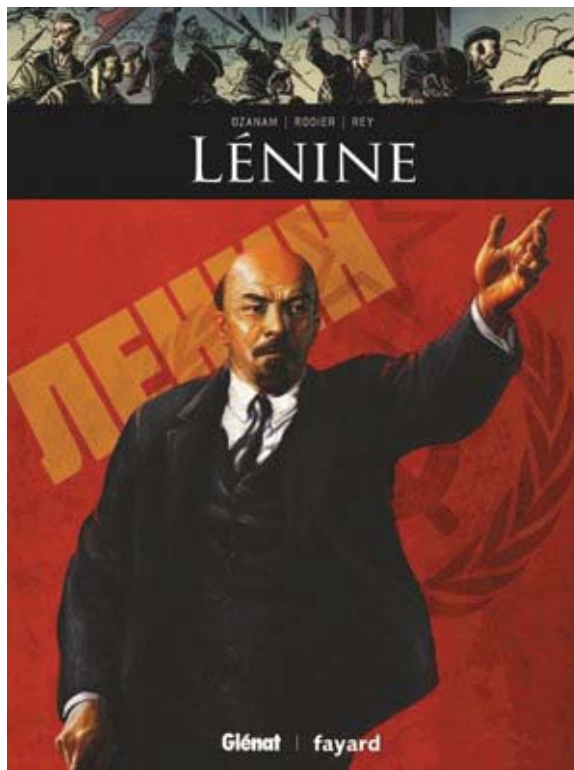
Enfin, faut-il rappeler que relire *Nous* force une fois de plus à considérer l'éclairage sombre que projettent vers nous les dystopies du siècle dernier ? Si Zamiatine avait incontestablement pressenti la tangente qui a mené l'URSS vers le stalinisme, son texte est peut-être aujourd'hui porteur de nouvelles mises en garde. L'indéniable désir de puissance et d'homogénéisation de la nation russe actuelle se révèle alors sous un autre jour. Et dans la similarité fallacieuse des discours nationaux où la rationalité collective implique la subordination inconditionnelle des individus, on peut entendre résonner les accents tristement familiers d'un accablant «*Make Russia Great Again*»... ■

LÉNINE AU FORMOL

PAR ERIC BOUCHARD

LÉNINE

d'Antoine Ozanam,
Denis Rodier et Marie-Pierre Rey
Éditions Glénat et Fayard, 2017, 56 p.



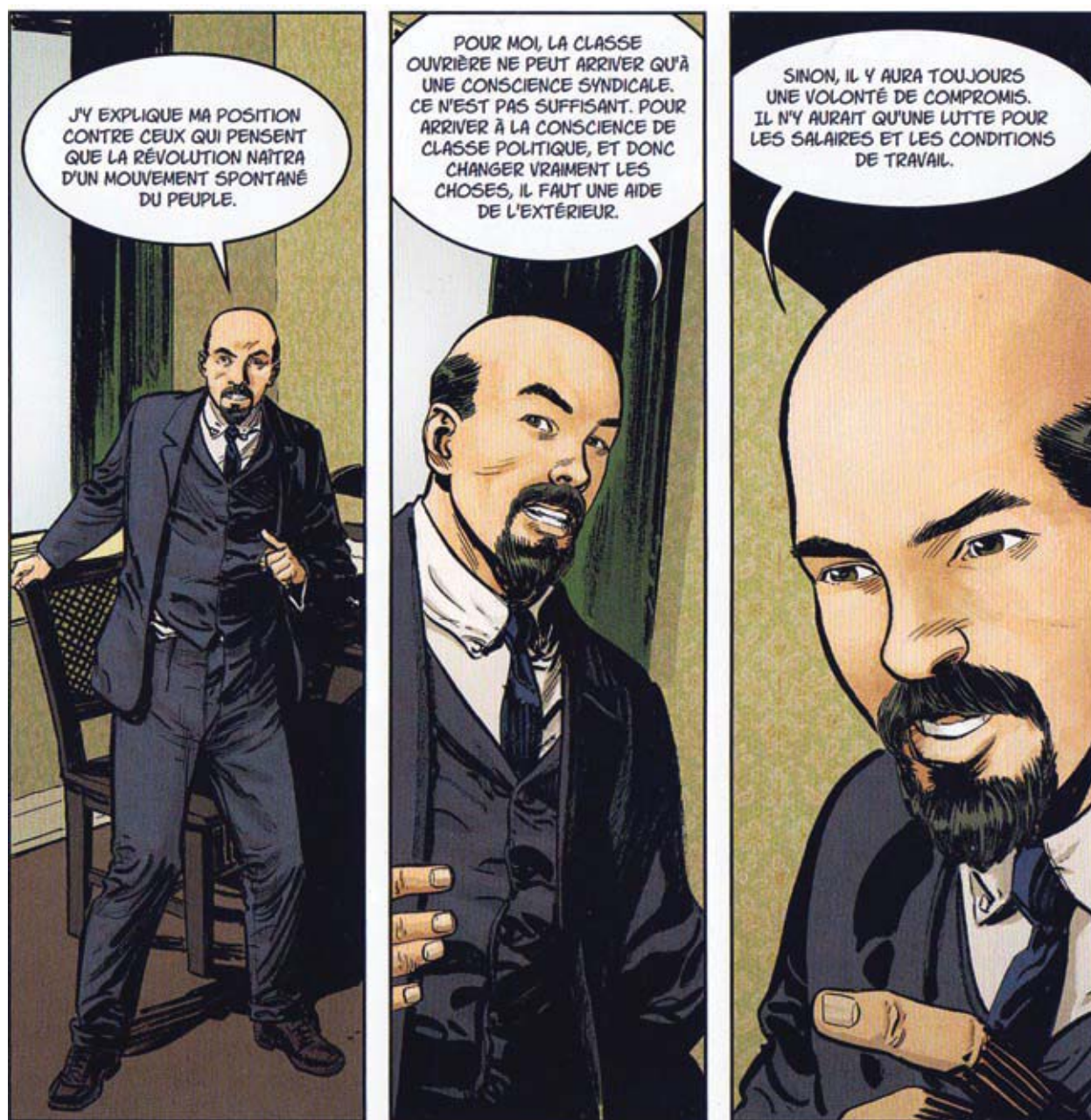
Le centenaire de la révolution russe a suscité la parution d'une panoplie d'ouvrages s'intéressant au parcours de Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine, dont une biographie en bande dessinée. Il faut dire que les récits de vie en images ont le vent dans les voiles depuis quelques années, dans un contexte où de plus en plus d'éditeurs s'intéressent au caractère attractif de ce médium réputé grand public. Cependant, force est de constater que la bande dessinée est encore victime de cette idée reçue selon laquelle, du simple fait de sa nature visuelle, elle permettrait d'«instruire en amusant». En effet, on sent malheureusement davantage, dans cette biographie, un intérêt commercial (vendre l'image de l'homme) qu'un désir de représentation d'un discours. Celui qui veut s'initier aux idées politiques de Lénine ne cachera pas sa déception de se retrouver devant

un récit en éphémérides présentant plutôt l'ancien chef d'État comme une espèce de figurant dans sa propre histoire.

Cet album est publié dans une collection qui se présente sous les meilleurs auspices, fruit des énergies de deux éditeurs ayant puisé une bonne partie de leurs catalogues respectifs au sein du champ historique : la vénérable mais généraliste maison Fayard, associée à l'expertise de Glénat, éditeur connu entre autres pour son increvable collection «Vécu», dont les nombreuses séries hantent les bacs des librairies spécialisées en bandes dessinées depuis les années 1980. Leur projet commun : une collection de bandes dessinées didactiques baptisée «Ils ont fait l'Histoire», au sein de laquelle sont déclinés les parcours de vie des Vercingétorix, Charlemagne, Louis XIV et autres Napoléon. Depuis l'inauguration de la collection, en 2014, c'est plus d'une vingtaine de biographies qui sont déjà parues. Bref, l'entreprise a l'air d'être une valeur sûre.

Pour ce portrait de Lénine, les services du dessinateur québécois Denis Rodier ont été adjoints au tandem formé par Antoine Ozanam (scénariste maison du défunt label KSTR de Casterman) et, caution universitaire, Marie-Pierre Rey, professeure d'histoire russe et soviétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Connue pour avoir œuvré, dans les années 1990, comme encreur pour le marché de la bande dessinée de superhéros américaine, principalement chez DC Comics (il a notamment fait partie de l'équipe de *The Death of Superman*), Rodier, né à Nominigüe en 1963, travaille depuis une dizaine d'années avec des scénaristes français *mainstream* comme Éric Corbeyran ou Jean-Luc Istin (pour les séries *L'ordre des dragons* et *L'apogée des dragons*), pour ne citer que les plus connus. Toutefois, si le choix d'associer Ozanam et Rodier peut d'emblée surprendre, le style réaliste du dessinateur, fort de sa polyvalence, ne dépare pas cette biographie historique.





Une intimité de surface

Côté scénario, c'est bien plus à l'itinéraire intime de Vladimir Ilitch Oulianov qu'à une leçon d'histoire que nous convie cette bande dessinée. À cet effet, il est révélateur que l'ouverture du récit mette en scène, dans un moment de vulnérabilité et d'abnégation, la mère de Lénine tentant de convaincre un ministre de révoquer la sanction infligée à son fils, lequel a été exclu de l'université pour avoir participé à des «réunions estudiantines interdites». Si l'accent est d'emblée mis sur le climat répressif de la Russie tsariste, l'incipit témoigne également d'un désir de s'attarder sur le sort individuel d'un garçon sensible. D'ailleurs, la scène suivante présente Lénine dans son intimité : assigné à résidence en province, dans une maison bourgeoise cernée par les neiges hivernales, l'adolescent se résigne à sa solitude. Prostré et muet,

les yeux mi-clos, il s'est réfugié dans ses lectures : Karl Marx et Nikolaï Tchernychevski seront ses nouveaux professeurs.

Saut dans le temps : on retrouve Lénine six ans plus tard, en 1893, alors qu'il a obtenu son diplôme de droit en tant que candidat libre, en raison de son assignation à résidence, et qu'il exerce dans un cabinet de Saint-Petersbourg. On le retrouve au moment de son premier rendez-vous avec Nadejda Kroupskaïa, une noble désargentée qui enseigne aux plus démunis. Au milieu de la page suivante, autre rupture temporelle : trois ans plus tard, Lénine est en discussion avec sa mère. Après avoir été incarcéré pour la publication d'un journal clandestin, il sera condamné à un exil de trois ans à Chouchenskoïe, en Sibérie, où il espère faire venir Nadejda. Une page plus loin, toujours au milieu de la planche, nouvelle rupture : juillet



1898, on le voit passer un anneau de mariage au doigt de Nadejda. Page suivante, il pêche, assis à ses côtés; l'homme et la femme discutent de leur avenir et du désir de Lénine de lancer un nouveau journal avec Julius Martov.

Deux pages plus loin : Munich, 1^{er} avril 1901. Trois pages plus loin : Londres, 1902. Trois pages encore : Suisse, 1903. Pas de doute : ce Lénine en exil voyage beaucoup; indésirable au pays, il tente de faire rayonner ses idées à l'étranger, bien que les risques liés à leur diffusion exigent de lui une certaine mobilité.

CÔTÉ SCÉNARIO, C'EST BIEN PLUS À L'ITINÉRAIRE INTIME DE VLADIMIR ILITCH OULIANOV QU'À UNE LEÇON D'HISTOIRE QUE NOUS CONVIE CETTE BANDE DESSINÉE.

Cependant, si l'idée que ce «révolutionnaire itinérant» est un homme dont la liberté est menacée est bien évoquée par ces ruptures rapides, après quelques pages seulement on s'est déjà éloignés de ce qui s'annonçait comme l'une des intentions du livre : s'intéresser à l'identité du personnage. Cette dernière n'est finalement jamais réellement explorée : on nous place plutôt devant des faits accomplis, devant les résultats des réflexions de Lénine, plutôt qu'au cœur du cheminement de sa pensée. De ce fait surgit rapidement une autre contradiction : comme le lecteur n'a pas accès à l'intériorité du personnage, mais seulement à une image désincarnée, celui-ci paraît bien peu charismatique, ce qui est plutôt ironique compte tenu de son statut de *leader* adulé.

De même, comme nous sommes dans cet esprit du «résultat», les dialogues s'en ressentent aussi : dépourvus de tout naturel, soit ils ne sont que platement fonctionnels, soit ils apparaissent comme autant de phrases figées, plaquées sur un dessin dont elles auront vite fait de contaminer la nature...

Un réalisme en porte-à-faux

Une des difficultés du dessin dit «réaliste» en bande dessinée est de le mettre au service de la narration; en effet, un dessin qui cherche à imiter la nature verse naturellement dans un certain statisme, de même qu'une photographie propose un *instantané* figé du réel.

Hélas, comme *Lénine* est un récit porté par les dialogues et que la quasi-totalité de l'album montre des discussions, le contraste entre le caractère arrêté des poses des personnages et

leur verbosité présente souvent des décalages malaisés. C'est ce phénomène qu'on retrouvera de manière paroxystique dans les albums de *Blake et Mortimer*, par exemple, où un personnage assène un coup de poing à un autre pendant qu'il déclame une tirade. Cependant, si la série d'Edgar P. Jacobs s'en tire grâce à son charme passéiste et à l'effet esthétisant de la ligne claire, il en va tout autrement avec un graphisme réaliste.

En fait, Vladimir Ilitch Oulianov ne se tait que dans trois scènes : lorsqu'il lit, qu'il rêve ou qu'il écrit, et ce sont par ailleurs sans doute les seules scènes où l'image arrive à livrer un réel discours. Si la scène introspective de la lecture est plutôt bien sentie, la scène du rêve – le souvenir d'une traversée de rivière, en hiver, lors de laquelle Lénine avait failli se noyer – est une séquence d'action qui justifie une succession d'*instantanés*. Quant à la scène de l'écriture, en l'occurrence la rédaction de *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* (1916), elle présente son propos par l'évocation d'images-chocs flottantes, diluées dans un réseau de lignes expressionnistes – seul passage où le style s'éloigne du réalisme. Ici, on sent la fougue idéologique d'un homme qui cherche à faire *résonner* ses idées, et on se dit que l'album aurait peut-être gagné en intérêt s'il avait mis davantage en scène le discours même de l'homme plutôt que le dessin inutilement répété d'un personnage en train d'en réciter le résumé...

Cécité éditoriale

Bien sûr, vouloir comprimer la vie d'un personnage historique à l'intérieur d'un standard éditorial industriel de 44 pages est une mission relevant de la gageure. Le parti pris de Glénat – du moins dans cet album, mais tout porte à croire que le reste de la collection est du même tonneau – de présenter une série de jalons historiques flirte malheureusement avec le résumé à la sauce Wikipédia.

Autre symptôme de cet échec à construire dignement une œuvre : la présence, en fin d'ouvrage, d'un «dossier historique», comme un aveu de l'incapacité de la bande dessinée à cerner son sujet... Plus encore, la pertinence, l'abondance et l'efficacité de l'information livrée en quelques pages suggèrent un renversement assez cynique, soit la démonstration que la bande dessinée qui *précède* pourtant le dossier final n'en est finalement que le «supplément illustré». Bien sûr, il s'agit d'un travail de commande; mais, n'en déplaise à ces éditeurs, la bande dessinée «n'amuse ni n'instruit» malheureusement par défaut. ■



L'HÉRITAGE CONSTRUCTIVISTE DE LA RÉVOLUTION DE 1917

PAR MANON MASSET (COLLABORATION SPÉCIALE DU *COURRIER DE RUSSIE*)



Le principal bâtiment de la cité, l'ancien hôtel Iset où vivaient les célibataires et jeunes employés du NKVD. Photo : Manon Masset

Au lendemain de la révolution russe de 1917, il ne fallait ni plus ni moins qu'imaginer un nouveau monde, créer une nouvelle société industrielle et moderne et façonner le nouvel homme soviétique. Personne ne sachant réellement comment s'y prendre, les artistes amis du régime, tels que Maïakovski, Malevitch ou Kandinsky, ont bénéficié d'une liberté absolue et imaginé la société de leurs rêves, marquant ainsi la naissance de l'avant-garde. Les architectes leur ont emboité le pas en réalisant au quotidien l'application la plus concrète du courant artistique, le constructivisme. Dans les années 1920-1930, les architectes russes ont

repoussé les limites en construisant des bâtiments extravagants à travers la Russie – de nouveaux logements, usines et monuments devant servir de base pour construire le nouvel ordre.

Cette société idéale n'ayant jamais réellement vu le jour, il ne reste aujourd'hui que les œuvres et les bâtiments qui devaient l'accueillir pour faire vivre ses idées. Si Moscou compte probablement le plus de bâtiments constructivistes en Russie, le titre de capitale du mouvement revient généralement à Ekaterinbourg, aux portes de l'Oural. De son centre jusqu'à sa périphérie, cette ville industrielle créée



en 1723 a été façonnée par ce courant architectural du début du XX^e siècle, considéré pendant quelques années comme le mouvement officiel du pays.

Au cœur de la cité des tchékistes

Parmi les complexes les plus marquants d'Ekaterinbourg, on trouve la mythique cité des tchékistes dans laquelle vivaient les employés de la police politique soviétique chargée de combattre les ennemis du nouveau régime bolchévique. Délimitée par quatre rues en plein cœur d'Ekaterinbourg, la cité des tchékistes n'est facilement identifiable que depuis le ciel. Une vue depuis laquelle, selon la légende, le complexe prend la forme de la faucille et du marteau, symbole du communisme. Pieds au sol et nez pointé vers le ciel, difficile d'imaginer pourtant que ce complexe de bâtiments en briques rouges et brunes délabrés, avec des balcons rafistolés et des fenêtres branlantes, a un jour représenté la promesse d'un futur brillant.

Et pourtant, construite entre 1928 et 1934 par les architectes Ivan Antonov et Veniamin Sokolov, la cité des tchékistes est *« l'un des complexes de logements les plus aboutis du constructivisme »*, estime Igor Yankov, anthropologue qui étudie l'ensemble depuis des années – et y habite avec sa femme depuis trois ans.

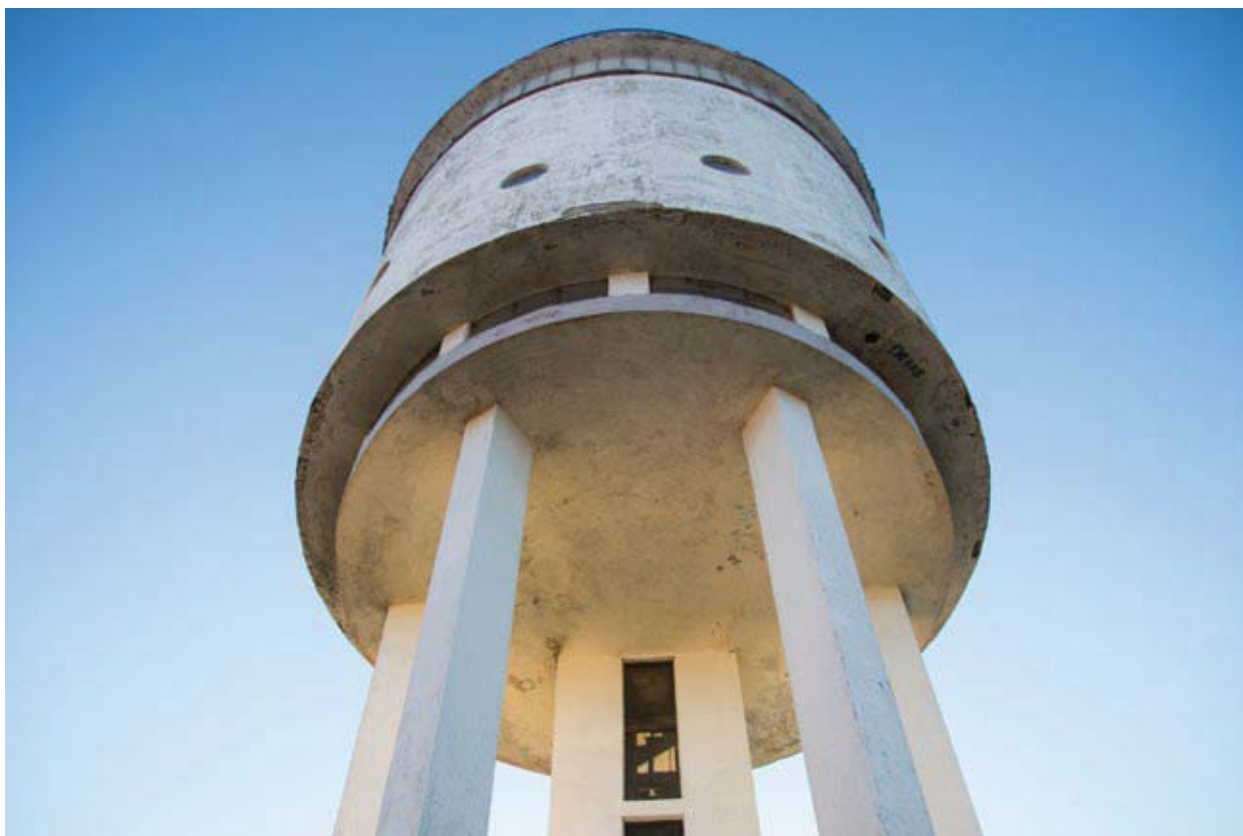
Alors que beaucoup de projets constructivistes sont restés sur papier une fois le mouvement tombé en disgrâce aux yeux de Staline, la cité des tchékistes a été construite de bout en bout selon la nouvelle idéologie communiste. Le principe était simple, détaille l'anthropologue : *« Bâtir, à la place des maisons en bois d'un étage de l'époque, un complexe de logements de masse, confortable, bon marché et qui favorise la vie en collectivité afin de transformer l'homme de la campagne en soldat de l'état industriel moderne. »*

L'objectif était que les hauts représentants de la jeune République socialiste soviétique côtoient les citoyens. Dans le cas de la cité, les employés du NKVD qui y ont habité jusqu'à la fin des années 1950 côtoyaient des médecins, des juges et des étudiants. Aujourd'hui, alors que les premiers habitants ont disparu, leurs descendants, et particulièrement ceux des familles de tchékistes, sont peu nombreux à encore y vivre.

Parmi eux, Lioudmila, 77 ans, fait partie des plus anciens résidents. Née en 1940 dans la cité, la vieille dame ne l'a jamais quittée. Son appartement, situé au rez-de-chaussée de l'immeuble n° 9, n'a globalement pas changé depuis que sa famille y a emménagé après la guerre, et porte encore les traces des strictes règles du vivre-ensemble imaginées par les communistes. Tout en longueur,

Le bâtiment 14 de la cité des tchékistes, en état de délabrement. Photo : Manon Masset





Construite au début des années 1930, la Tour blanche est l'un des bâtiments constructivistes les plus emblématiques d'Ekaterinbourg.
Photo : Manon Masset

le trois-pièces ne possède qu'une mini-kitchenette ajoutée à la sauvette à la fin des années 1980. «*À l'époque, aucun appartement ne possédait de cuisine, car les habitants étaient tenus de manger ensemble à la cantine*», explique Lioudmila. Selon Yankov, la routine des établissements publics devait prendre le pas sur celle des foyers : «*Le but était de créer un nouveau mode de vie et de façonner le nouvel homme soviétique, jusque dans sa propre maison.*»

Pas question non plus de laver et de sécher son linge dans les appartements, les résidents devaient se rendre à la blanchisserie et faire sécher leur linge à l'extérieur. «*Ma mère me racontait qu'un Jensoviet (conseil des femmes) patrouillait régulièrement afin de s'assurer que les habitants respectaient ces règles*», se rappelle la vieille dame.

Et la présence des tchékistes dans tout cela ? La vieille dame n'en a pris conscience qu'après la Seconde Guerre mondiale, alors que l'ensemble n'était déjà plus dédié aux employés du NKVD. «*Personne n'en parlait de toute façon*», commente-t-elle, préférant visiblement éviter le sujet. Selon Yankov, avec le temps, beaucoup de descendants des tchékistes, voire les tchékistes eux-mêmes, ont brûlé les documents associés à cette sombre époque. «*Encore aujourd'hui, peu de personnes osent s'afficher comme des descendants des tchékistes*», estime le chercheur.

Je t'aime, moi non plus

Aujourd'hui, l'utopie et les mythes ont fait place à la dure réalité. Alors que la plupart des 444 appartements sont encore habités, le complexe, qui bénéficie d'une protection étatique, est en piteux état et peine à être restauré. L'architecte Léonid Salmin, qui vit lui-même dans la cité depuis neuf ans, pointe du doigt une fenêtre de sa maison complètement carbonisée. «*Il y a deux mois, un incendie a ravagé l'appartement, asphyxiant tout notre étage. Nous ignorons quand les dégâts seront réparés*», déplore-t-il.

Pour Salmin, il est difficile de sensibiliser les gens à la nécessité de préserver un ensemble qui possède de nombreux propriétaires et qui est surtout considéré par la plupart des citoyens d'Ekaterinbourg comme laid et inconfortable. «*Les Russes sont insensibles à cette esthétique et préfèrent les bâtiments de l'époque stalinienne, témoignant de la puissance soviétique*», explique-t-il. Lui-même entretient une «*relation d'amour et de haine*» avec l'endroit : «*En tant qu'architecte passionné de constructivisme, la cité me fascine, mais d'un autre [côté], mon grand-père a lui-même été fusillé par les tchékistes*», raconte-t-il.

Pour lui, la solution réside dans un travail de mémoire qui n'a toujours pas été fait. «*Pour aimer*



leur ville, les Ekaterinbourgeois doivent accepter leur histoire de ville industrielle au passé lourd afin de sortir de ce dramatisme et de revitaliser la cité», estime Salmin.

Cette idée fait son chemin. Pour les comités d'architectes ou d'activistes citoyens, l'objectif à terme est de faire du constructivisme l'image de marque d'Ekaterinbourg. Depuis quelques années, la cité et son architecture suscitent à nouveau l'intérêt des Ekaterinbourgeois, comme en témoigne le succès des visites guidées organisées par l'anthropologue Igor Yankov depuis l'été 2016. En 2015, le principal bâtiment de la cité, l'hôtel Iset, qui a hébergé les jeunes employés du NKVD et leur famille jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a également accueilli la Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural. «*Un événement majeur qui a mis en valeur ce patrimoine laissé-pour-compte*», estime Igor Yankov, montrant les images de l'hôtel intégralement illuminé, mais désormais vide.

La Tour blanche d'Ekaterinbourg reprend des couleurs

Construite entre 1929 et 1931 par l'architecte Moiseï Reischer, la Tour blanche est l'un des derniers édifices proprement révolutionnaires à Ekaterinbourg. Jusque dans les années 1960, cette forteresse à quatre pattes a alimenté en eau le district d'Ouralmach, une véritable ville industrielle dédiée à la construction mécanique qui est sortie de terre durant le premier plan quinquennal de Staline. De château d'eau faisant la fierté de tout le district industriel d'Ouralmach, elle est petit à petit devenue obsolète pour finir presque à l'abandon. C'était toutefois sans compter l'intervention d'un groupe de trois jeunes architectes, rassemblés sous le collectif Podelniki («partenaires de crime», en russe), ayant décidé dès 2012 de prendre sous leur aile ce symbole du progrès d'après la révolution pour le transformer en espace culturel et éducatif.

L'architecte Léonid Salmin, qui vit dans la cité depuis neuf ans, entretient avec elle une «*relation d'amour et de haine*».
Photo : Manon Masset



Située en bordure d'une large route qui longe le district d'Ouralmach, au nord d'Ekaterinbourg, la tour, d'un blanc immaculé, est immanquable tant elle tranche avec son environnement industriel et gris. Après sa fermeture, les idées de reconversion les plus folles ont émergé, certains, dans les années 1970, voulant transformer le château d'eau en café, d'autres, en bureaux. Tout était permis, car l'objet resté sous le contrôle de l'État jusqu'à la chute de l'Union soviétique n'était pas protégé. Aucun des projets n'a cependant abouti, faute de financement ou parce que les normes de sécurité n'étaient pas respectées.

Une fois l'objet privatisé dans les années 1990, diverses entités en sont devenues propriétaires sans jamais réellement s'en occuper. En 2006, la Croix-Rouge a finalement pris la tour sous sa tutelle avec l'intention de la retaper – en 80 ans, le bâtiment n'avait connu aucun travail de rénovation –, avant d'y renoncer, il y a cinq ans. Quand la tour s'est à nouveau retrouvée sans propriétaire, en 2012, trois amis, architectes diplômés de l'Académie d'État d'architecture et des arts de l'Oural, rassemblés sous le collectif Podelniki, ont décidé de tenter le tout pour le tout pour sauver la tour. Parmi eux, Antonina Savilova, 33 ans : «*Si on ne s'en occupait pas, les Ekaterinbourgeois allaient perdre un héritage unique*», explique-t-elle.

Composé presque intégralement de béton armé, le château d'eau haut de 30 mètres proposait à l'époque une nouvelle utilisation de ce matériel typique du constructivisme. «*Dans les années 1920-1930, le béton armé était un matériel populaire, mais les architectes ne possédaient pas les connaissances suffisantes pour le travailler et utilisaient des briques qu'on peignait ensuite pour donner l'illusion du béton*», raconte Savilova. La tour, elle, ne fait pas semblant : «*Elle est un vrai objet constructiviste honnête et pur. Pour l'époque, c'était une véritable navette spatiale.*»

Déterminés à sauver l'objet, les trois jeunes gens – Evgueni Volkov, Polina Ivanova et Antonina Savilova – ont fondé une organisation à but non lucratif et déposé une demande pour devenir propriétaires de l'ensemble architectural. Pour se réappropriier l'endroit, le collectif a commencé par organiser des *subbotniki* («samedis communistes» instaurés dès les premiers temps de l'URSS; les Russes utilisent aujourd'hui ce terme pour désigner un nettoyage collectif des espaces publics). «*Les premiers jours, on remplissait plusieurs camions de déchets par jour*», se rappelle Savilova. En souvenir de cette époque désormais révolue, le collectif a d'ailleurs tenu à conserver un graffiti indiquant «Musée de la merde».

Soutenu par les Ekaterinbourgeois ayant répondu présent à sa première action, le collectif a ensuite décidé de se lancer dans une campagne de financement participatif pour la conservation de l'édifice : «*Nous cherchions alors simplement à stopper sa destruction et non pas à le réparer.*» Avec l'aide d'étudiants en architecture et de professeurs venus d'Allemagne, le collectif a identifié les points sensibles du bâtiment et lancé les travaux pour environ 850 000 roubles (environ 18 000 dollars canadiens). Après deux ans de travaux, ils ont lancé, en 2014, un programme «pour les gens». «*Il fallait bien sûr réparer la tour physiquement, mais aussi effectuer un travail psychologique pour l'intégrer dans la vie des Ekaterinbourgeois*», explique Savilova. De cette idée, et grâce au financement accordé par le ministère russe de la Culture, est né petit à petit un «laboratoire culturel».

Au rez-de-chaussée, le collectif a aménagé un espace d'exposition permanent rassemblant les œuvres des artistes de la région qui ont déjà peint ou dessiné la Tour blanche. En montant les marches en béton armé, le visiteur découvre à chaque palier les différents plans de la tour et des photos d'époque du district d'Ouralmach. Au sommet, Podelniki a installé dans la coupole intégralement rénovée et repeinte en blanc un projecteur qui diffuse sur un écran à 180 degrés un film sur l'histoire de la tour. Un projet financé par la fondation philanthropique du milliardaire russe Vladimir Potanine, qui a également permis d'y installer l'électricité, laquelle fonctionne à l'énergie solaire.

En août 2016, l'ensemble architectural a ainsi ouvert ses portes au public pour la première fois de son histoire. Depuis, des visites organisées sur rendez-vous rassemblent chaque semaine une centaine de personnes. Lors de la dernière Nuit des musées à Ekaterinbourg en mai dernier, la Tour blanche a accueilli plus de 2000 personnes.

Généralement connue à l'étranger pour avoir été le théâtre de l'assassinat du tsar Nicolas II et de sa famille, le 16 juillet 1918, Ekaterinbourg pourrait-elle, 100 ans après la révolution, devenir la représentante de la période la plus moderne et révolutionnaire de l'Union soviétique? La capitale de l'Oural peut, en tout cas, compter sur une communauté d'architectes, d'artistes et de citoyens engagés et déterminés à rendre à l'héritage constructiviste de leur ville bien-aimée la place qu'il mérite. ■





QUI EST VLADIMIR LORTCHENKOV ?

PAR SAMUEL MERCIER

LE DERNIER AMOUR DU LIEUTENANT PETRESCU

de Vladimir Lortchenkov

Agullo Éditions, 2016, 317 p.

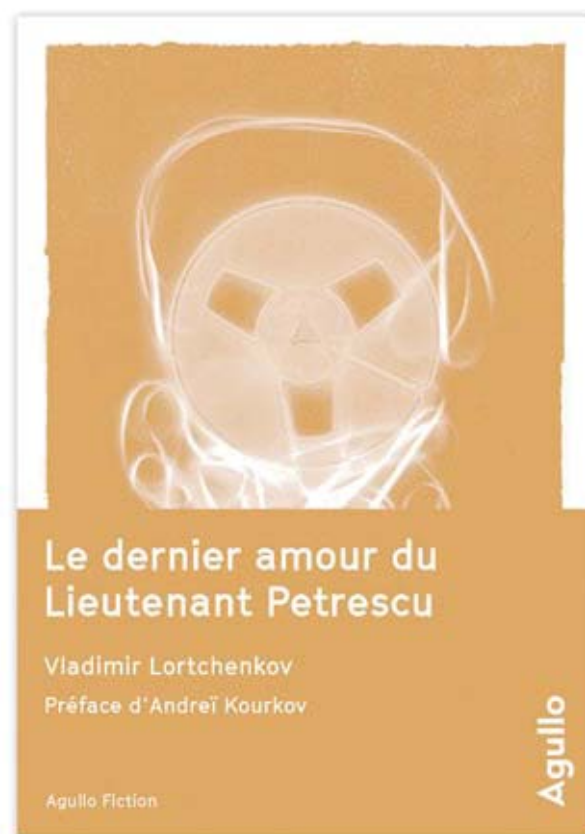
Un certain mystère entoure Vladimir Lortchenkov. D'origine russe, mais né en Moldavie, l'écrivain aurait migré à Montréal en 2014 pour fuir le climat social tendu dans son pays. La légende voudrait qu'il se soit trouvé dans le pétrin suite à la publication de son roman *Des mille et une façons de quitter la Moldavie* (2008). Une interrogation par les autorités à propos du caractère peu patriotique de son livre ajoutée aux tensions nationales déjà vives (exacerbées par le conflit ukrainien) l'aurait poussé à fuir son pays, direction le Québec. C'est du moins ce que semblent indiquer les éditions Mirobole sur leur site web. Inconnu du milieu littéraire local, il pratiquerait, dit-on, le métier de débardeur au port de Montréal.

Je ne sais si tout cela est vrai, plusieurs choses demeurent à éclaircir. D'abord, qui est ce Lortchenkov ? Et pourquoi passe-t-il incognito dans une ville qui a tendance à se vanter des moindres petits succès de ses écrivains ? Surtout que, dans son cas, ces succès ne sont pas exactement petits. On parle, par exemple, d'une nomination au prix Médicis en 2014 et d'une œuvre déjà traduite en plusieurs langues. Rien de banal, en somme.

Un roman ferronien

Son plus récent roman traduit en français, *Le dernier amour du lieutenant Petrescu*, paru chez Agullo en 2016, montre que nous avons affaire à un écrivain de poids. Dans un style kafkaïen qui n'est pas sans rappeler les satires politiques d'un Jacques Ferron ou d'un Mordecai Richler, s'il faut citer les exemples locaux, Lortchenkov trace un portrait dévastateur de la Moldavie postsoviétique.

Dans un régime nouvellement conquis à la lutte contre le terrorisme, un employé d'un restaurant de kebabs du nom d'Oussama Ben Laden (c'est



une coïncidence) se verra traqué par un système policier grotesque. Le lieutenant Petrescu, agent des services secrets, se retrouve malgré lui mêlé à l'affaire à cause de son goût pour les kebabs et de sa relation malencontreuse avec l'amante d'un responsable du SIS, sorte de KGB local.

S'ensuit un chassé-croisé politique où se mêlent de faux complots d'assassinat contre le dirigeant de la Transnistrie, une visite de Dick Cheney visant à annoncer en grande pompe la collaboration moldave dans la guerre au terrorisme et un clochard invité à se faire passer pour un général dans une



réception de mariage ; autant d'événements qui dévoilent une sorte de bêtise ordinaire qui se serait infiltrée un peu partout dans l'appareil étatique moldave.

À ce titre, le nom du principal protagoniste, Sergueï Konstantinovitch Petrescu, « *trop russe pour les Moldaves et exagérément moldave aux yeux des Russes* », incarne à lui seul une sorte d'*ethos* modalve schizophrénique – du fait d'être fils de Constantin (le « vitch » russe) et fils de Pierre (le « scu » roumain), c'est-à-dire entre l'influence russe de Moscou et de l'orthodoxie, l'héritage ottoman d'Istanbul, les origines roumaines de plusieurs Moldaves et le berceau fantasmé du nationalisme roumain qu'est la Rome de saint Pierre.

LE MERDIER EST-EUROPÉEN QUI EST CELUI DU DERNIER AMOUR DU LIEUTENANT PETRESCU A PEUT-ÊTRE FINI PAR EMPORTER TOUT CE QUI POUVAIT RESTER DE LA NOSTALGIE SOVIÉTIQUE.

Et 1917 dans tout ça ?

L'anniversaire d'Octobre 1917 est un lieu de mémoire embarrassant parce que discrédité un peu partout. Un siècle plus tard, autant la droite aura rangé cette date dans le grand tiroir totalitaire, autant la gauche y verra un moment de renversement rapidement emporté par la répression de Kronstadt, Staline et toute la décadence soviétique. Alors que les partis communistes à l'Ouest comme à l'Est étaient nombreux à souligner Octobre au *XX^e* siècle en entonnant l'*Appel du grand Lénine*, il ne reste aujourd'hui plus grand-chose de cet espoir ou de cette nostalgie révolutionnaire.

Le merdier est-européen qui est celui du *Dernier amour du lieutenant Petrescu* a peut-être fini par emporter tout ce qui pouvait rester de la nostalgie soviétique. Lortchenkov nous montre un État où les méthodes tchékistes sont encore employées au nom de la « *saine tradition* », et où l'idéal communiste condamné pour ses échecs a cédé le pas à un nationalisme d'autant plus ridicule que la Moldavie est, en elle-même, une drôle d'invention, ni véritablement ottomane au temps de la Bessarabie ni entièrement roumaine, et jamais vraiment russe.

Toute la région est actuellement dans ce même pétrin, et il suffit de traverser la frontière pour voir l'Ukraine qui s'égare entre Donetsk, la Crimée et un gouvernement central dans lequel on peine à voir

l'esprit d'Euromaïdan. Que ce soit en Hongrie avec Oban et sa dérive autoritaire, en Roumanie avec le PSD qui s'accroche au pouvoir, ou en Pologne avec la droite populiste du PiS qui s'en prend aux libertés individuelles et aux médias, les vieilles méthodes semblent avoir la cote en Europe de l'Est. Ajoutez à cela Vladimir Poutine qui joue sa Catherine de Russie en se mêlant de politique régionale, et vous vous retrouvez, bien loin des grandes ambitions révolutionnaires, perdu quelque part entre sentiment antirusse, petits nationalismes de basse-cour et totalitarismes tièdes.

C'est à cette grande valse que nous convie Lortchenkov avec ses protagonistes corrompus, médiocres et ridicules, hérauts d'une minuscule Moldavie qui voudrait s'imaginer en plein centre de la guerre au terrorisme. Surnageant dans ce tohu-bohu, Petrescu, sa maîtresse Natalya et un journaliste d'origine russe baptisé Vladimir Lorinkov, sorte de double de l'auteur, sont appelés à se côtoyer. L'un devient le protagoniste du roman que Lorinkov écrit, et tous trois cherchent à se sortir du délire dans lequel ils sont jetés par les services secrets.

Éloge de la fuite

Fuir Chisnau devient pour les trois personnages une manière d'échapper aux foudres du SIS, mais aussi un geste de révolte porté par le dernier amour du lieutenant Petrescu, Natalya, libertaire tant en amour que dans son déni de la politique. En ce sens, Lortchenkov offre une voie de salut aux délires autoritaires et sécuritaires qui se situerait dans la fuite à la fois physique et symbolique. L'écriture et l'amour deviennent alors deux remèdes à l'absurdité du monde et à l'imbécillité de pouvoirs qui enfoncent davantage l'humanité dans le cycle des répressions.

Cent ans après 1917, les rouges et les blancs ont peut-être fini par prendre la même teinte jaunie que les vieux livres d'histoire ; et une région tout entière ne se souvient que des délires et des excès qui ont suivi cette révolution. Alors que la fin de l'Union soviétique aurait pu marquer une ère nouvelle, avec son entrée « glamourisée » dans la supposée grande marche du progrès capitaliste et libéral, elle a plutôt mené, pour plusieurs, à la multiplication des bassesses nationales, des conflits ethniques larvés et d'un autoritarisme bien classique.

Loin d'être nostalgique, Lortchenkov pointe du doigt la généralisation de cette catastrophe et sa drôlerie involontaire. À cette petitesse ordinaire, il oppose une libération par l'amour, le rire et la littérature, loin des drapeaux et des faux maîtres. ■



UNE MAIN DE BOURREAU DANS UN GANT DE FONCTIONNAIRE

PAR GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

PAPERS, PLEASE

de Lucas Pope

2013



En 2012, le créateur de jeux vidéo indépendant Lucas Pope lance *The Republia Times*, simulation de la salle de presse d'un quotidien à la solde d'un régime totalitaire fictif, mais largement similaire aux organes de propagande typiques du régime communiste soviétique du début des années 1980. Devant composer avec des délais serrés, des objectifs de loyauté du lectorat et des menaces au bien-être de sa famille, le joueur doit sélectionner avec prudence les nouvelles qu'il affichera à la une de son journal afin de satisfaire les demandes de son employeur, le ministère des Médias. *The Republia Times* est un jeu assez simpliste, au défi pratiquement inexistant, et qui sert essentiellement à démontrer la position plus que précaire, entre l'arbre et l'écorce (ou plutôt entre le marteau et l'enclume), à laquelle furent confrontés de nombreux fonctionnaires en régime totalitaire.

Un an plus tard, Lucas Pope récidive. *Republia* devient une province d'un empire plus vaste au sein duquel la circulation est restreinte. Dans *Papers, Please*, le joueur tient cette fois le rôle d'un contrôleur de poste frontalier chargé d'admettre ou de refuser les voyageurs en fonction de règlements et de paramètres de plus en plus complexes à mesure qu'il progresse dans le temps.

Papers, Please a été le « jeu-événement » surprise de 2013, raflant de multiples prix et distinctions et constituant à ce jour l'un des meilleurs arguments à la disposition des gens qui doivent encore débattre de la pertinence artistique et culturelle du jeu vidéo comme médium et forme d'art. Cette œuvre ne s'est pas méritée pareilles accolades sans raison : elle parvient à brosser un portrait nuancé de l'existence sous un gouvernement corrompu,



totalitaire et acculé au pied du mur, mais aussi, et surtout, des habitants de cette société, en plus de proposer une expérience de jeu riche et exigeante, au point de pouvoir être décrite comme appréciable sans toutefois être agréable.

PAPERS, PLEASE A ÉTÉ LE « JEU-ÉVÉNEMENT » SURPRISE DE 2013, RAFLANT DE MULTIPLES PRIX ET DISTINCTIONS ET CONSTITUANT À CE JOUR L'UN DES MEILLEURS ARGUMENTS À LA DISPOSITION DES GENS QUI DOIVENT ENCORE DÉBATTRE DE LA PERTINENCE ARTISTIQUE ET CULTURELLE DU JEU VIDÉO COMME MÉDIUM ET FORME D'ART.

À chaque jour suffit sa peine (et celle des autres)

Chaque tableau, d'une durée d'une journée, prend la même forme : vous vous rendez à votre guérite, où l'on vous fournit des consignes qui doivent être lues et assimilées sans délai puisque le temps presse. En effet, vous contrôlez le débit des arrivants (massés en une file interminable et inépuisable) que vous appelez un à un et dont vous exigez des documents. Vous devez soigneusement comparer et valider ceux-ci en fonction des règlements stricts inclus dans un livre qu'il faut consulter plusieurs fois par jour. Les personnages ont tous une apparence distincte et des raisons variées pour vouloir transiter entre les pays ; il faut en prendre acte, s'assurer qu'aucun des documents fournis n'est falsifié et que toutes les informations qui y sont affichées correspondent à la personne se tenant en face de vous. L'opération prend de quelques secondes à deux minutes. Vous estampillez le passeport en vertu de votre jugement, et on vous informe rapidement si vous avez commis une erreur – vous avez droit à deux erreurs par jour, par la suite on retranche une portion de votre salaire pour toute entorse aux règlements. Il faut agir vite, puisque vous êtes payé par tête de pipe et qu'il faut atteindre une certaine somme afin de pouvoir couvrir les frais liés à l'hébergement (et à son chauffage) et à l'alimentation des membres de votre famille – un écran à la fin de chaque tableau vous informe de votre progression et de l'état de santé de vos proches.

Sur le plan ludique, la tentation de ne pas commettre d'erreurs est évidemment motivée par le désir d'obtenir un bon pointage et, dans une

moindre mesure, de veiller au bien-être des occupants de votre domicile qui dépendent de vous – une considération moins contraignante, car ceux-ci ne sont pas représentés visuellement au cours de la partie ; ils tiennent donc lieu de stricte contingence vidéoludique puisqu'ils n'acquièrent pas une densité diégétique qui vous amènerait à vous soucier de leur sort. Or, ce qui complique les choses, c'est que les arrivants qui défilent devant vous ont des microhistoires ; ils ont des raisons différentes de vouloir passer la barrière – que ce soit pour rentabiliser la forte somme déboursée au marché noir pour acquérir leurs faux papiers, pour retrouver leurs proches, pour obtenir un emploi qui leur fait cruellement défaut dans leur région ou pour fuir la répression politique – et certains, par de brefs dialogues, tentent de faire appel à votre sympathie. Le choix de les laisser accéder à une meilleure vie repose littéralement entre vos mains ; or, les mesures disciplinaires qui menacent votre gagne-pain peuvent réfréner vos envies de jouer le bon Samaritain. C'est qu'il faut bien gagner sa vie.

De manière encore plus perverse, il se met rapidement en place un système de corruption par lequel un garde vous encourage à placer en détention les individus tentant de passer la frontière sous un quelconque prétexte. En effet, il est possible, lors des séances d'interrogatoire, soit de refuser l'accès au pays à quelqu'un, soit d'appeler les geôliers ; cependant, on se doute bien que l'on condamne à l'emprisonnement, ou pire, à la mort, ces personnes qui ont des motifs valables de vouloir pénétrer dans le pays dont on contrôle l'accès. La liste de « criminels » recherchés qui est transmise au joueur chaque matin peut ainsi être accueillie avec une certaine suspicion ; quels crimes ces gens ont-ils commis pour se retrouver sur cette liste émise par le gouvernement ? Par ailleurs, des révolutionnaires entrent en contact avec vous afin de vous communiquer les noms de certains de leurs agents dont ils voudraient que vous autorisiez le passage même en l'absence de documents valides. Au risque de vous faire appréhender par votre employeur pour complicité avec l'ennemi, vous portez soudainement sur vos épaules la responsabilité de faire advenir ou non un potentiel coup d'État.

L'ambivalence comme résultat

La réussite de *Papers, Please* repose sur cette tension constante entre les divers impératifs qu'impose la volonté de « bien faire » en vertu des circonstances déléteres dans lesquelles le destin vous a placé. D'un côté, il faudrait être un employé consciencieux, qui obéit au doigt et à l'œil aux consignes de plus en plus draconiennes d'un gouvernement aux





motivations troubles, afin d'assurer tant la survie de votre famille que votre accès au prochain niveau du jeu. De l'autre côté, il faudrait être sensible aux destinées de la déferlante que représentent ces citoyens qui composent tant bien que mal avec une situation politique et économique intenable, et dont vous pouvez personnellement améliorer la qualité de vie d'un coup d'étau. Qui plus est, le jeu est difficile; cette simulation de bureaucratie en accéléré demande, étonnamment, une rapidité d'exécution, une précision dans les mouvements de curseur, une mémoire à court terme et une flexibilité dans la prise de décision qui en font une expérience de jeu exigeante. La trépidation qui suit la remise des documents à un arrivant, où l'on apprend en l'espace de quelques secondes si on a accordé ou refusé erronément le passage à une personne, est anxiogène : le fait qu'on prenne à ce point à cœur le résultat de notre choix est bien la preuve que le jeu engendre un engagement émotif prégnant, en bonne partie grâce aux bribes narratives habilement disséminées au sein de la partie.

L'aspect qui décrit et symbolise de la manière la plus efficace *Papers, Please* est son esthétique formelle. L'interface à la pixellisation très apparente est aussi très chargée. Son tiers supérieur montre le théâtre de « l'action » - on peut occasionnellement y voir des kamikazes se faire exploser de l'autre côté de la frontière, interrompant brutalement notre journée de boulot. Les deux tiers inférieurs sont séparés verticalement : sur la gauche, on voit défiler les arrivants; sur la droite se trouve notre

minuscule espace de travail. Sur une surface très restreinte, il faut étaler les documents remis par les arrivants, le bulletin quotidien, le livre de règlements, les demandes d'empreintes digitales, les photographies des scans, les cartes d'affaires que nous remettent occasionnellement certains voyageurs, les documents secrets du groupe révolutionnaire, ainsi que les deux tampons - l'un vert, l'autre rouge - qui indiquent que le droit de passage est accordé ou non. À mesure que la partie progresse, cette interface devient de plus en plus surchargée et, par conséquent, elle se resserre; la marge de manœuvre dont on dispose, déjà maigre au départ, se rétrécit énormément. Malgré tout, il faut continuer à évaluer, décider, agir, faute de quoi notre famille paiera le prix de notre inaction et la partie prendra fin.

L'augmentation de la difficulté à naviguer entre les contraintes, de plus en plus pesantes à chaque jour, tente de communiquer ce que pouvait être le fardeau de l'existence lors de la dernière décennie de l'URSS. Elle accentue une autre difficulté, inhérente à la prémisse d'un jeu qui nous situe à l'antichambre d'un goulag : en plus du stress occasionné à l'intérieur de la performance vidéoludique, se prêter à l'exercice de ce jeu a quelque chose de pénible - on choisit de se mettre dans la peau d'un complice d'un régime totalitaire. Nous sommes complices en raison des circonstances, certes, mais nous sommes tout de même ultimement coupables aux yeux des victimes, et de l'Histoire.



En ce sens, la question se pose : comment jouer à un pareil jeu – qui a de toute évidence trouvé son public, étonnamment large, et a été salué par la critique – peut-il procurer une expérience éthique qui ne soit pas seulement absolument rebutante ? Cela tient en partie à l'engagement strictement ludique, et par essence interactif, que *Papers, Please* propose : on ne se contente pas d'observer passivement une scène de dilemme moral répétée, on y prend part. La réussite d'un objectif de jeu, atteignable par des actions et contrainte par des règlements, devient une motivation suffisante pour nous pousser vers l'avant et nous faire prendre les décisions aux conséquences fatales qui s'imposent. Or, si l'on transpose cette réponse à l'univers de *Papers, Please*, il s'agit plutôt, pour le personnage, d'accomplir non pas un objectif de partie, mais plutôt un objectif de vie, plus précisément la survie ; une fuite vers l'avant similaire pourrait expliquer pourquoi ce personnage ne laisse pas ses turpitudes morales le paralyser.

La question peut aussi se poser autrement : pourquoi jouer à un tel jeu, qui nous place dans un « mauvais rôle » ou, à tout le moins, dans une position ingrate ? Si j'ai d'abord avancé que l'interactivité du jeu vidéo motivait le joueur à s'engager, puis à poursuivre, son expérience vidéoludique, je crois somme toute que c'est l'interface fictionnelle qui explique l'attrait de cette expérience sur le plan éthique. On choisit parfois de s'abandonner à des immersions dans des situations difficiles, douloureuses, horribles et perverses par l'entremise de l'art, à la fois en vertu de la protection qu'il nous accorde du fait de sa nature imaginaire et par sa capacité à nous faire goûter la part sombre de l'humanité.

Une expérience comme celle proposée par *Papers, Please* a le potentiel d'être enrichissante, pour autant que l'on s'y adonne avec empathie, pour peu qu'elle puisse éveiller en nous une certaine commisération envers les victimes des collaborateurs des régimes despotiques dans lesquels elles auront eu le malheur de naître. ■



La déesse : son marteau et ses canons



Par Philippe St-Germain

En faisant de Thor une femme, à l'automne 2014, l'auteur Jason Aaron a provoqué un coup de tonnerre dans l'industrie du *comic book* américain. Un tel retournement – comme celui provoqué par la «mort» de Superman en 1992, autre événement médiatiquement marquant – amène son lot d'observateurs qui, autrement, n'éprouvent guère d'intérêt pour la bande dessinée. Que ceux-ci se soient éclipsés après la tourmente ne change rien à l'affaire : pendant quelque temps, les articles à propos de cette Thor dont on ignorait encore l'identité ont afflué par vagues. On apprend bientôt que Thor était en réalité Jane Foster, jusque-là personnage de soutien – depuis sa première apparition, en 1962 (un mois après Thor, dont elle fut d'abord l'infirmière, puis l'amoureuse). Si certains lecteurs et certaines lectrices s'étonnent de son absence dans le plus récent *blockbuster* de l'univers cinématographique Marvel (*Thor : Ragnarok*), après que l'actrice Natalie Portman l'ait personnifiée dans deux films, d'autres, en revanche, souhaitent ardemment sa disparition – voire sa *mort*, ce qui, dans le cas d'une femme atteinte du cancer, manque un peu d'égards...

Thor est une femme

Jane Foster n'est pas une version féminine ou secondaire, une She-Thor ou Lady Thor, voire Lady Thunderstrike. Elle est Thor, et le titre de la première série la mettant en vedette dans ce

rôle s'en tient d'ailleurs à ce seul mot, sans l'édulcorer. Elle tient désormais le marteau magique Mjolnir parce que Thor, fils d'Odin, en est rendu incapable après une cinquantaine d'années de loyaux services. Il n'en fallut pas davantage pour que des critiques émanant de l'*alt-right* anglo-saxonne – dont son porte-étendard, Milo Yiannopoulos, qui a publié à ce sujet un texte bouillant, le 14 février 2015, sur le site Breitbart – y voient la victoire agressive du féminisme misandre et de la rectitude politique sur les valeurs de la droite. Les auteurs de ces textes se sont peut-être reconnus dans le Thor destitué, le choix narratif de Jason Aaron étant perçu comme la destruction systématique du Thor classique, mais aussi comme une attaque contre la masculinité. Aaron ne dédaigne pas les métaphores percutantes : geignard, le fils d'Odin n'arrive plus à... soulever son marteau. Indigne et impuissant, il est condamné à orbiter autour d'un univers dont il n'est plus le maître.

Jason Aaron n'est pas le premier à avoir octroyé ce rôle à Jane Foster : le véritable pionnier est plutôt Don Glut, dans le dixième numéro de la série *What If?* publié en 1978. Cette série proposait des versions alternatives – et temporaires – de personnages de Marvel connus. Il n'était pas question que Thor soit vraiment une femme, mais Glut s'est néanmoins amusé à imaginer Thor en Jane Foster, sous

le nom de Thordis, tout en prenant le soin de ranger ce scénario dans un monde distinct de l'univers marvélén principal. Plusieurs détracteurs de la version post-2014 se sont d'ailleurs empressés de la surnommer ainsi par dérision et pour mieux la renvoyer dans le groupe des versions alternatives qui laissent peu de traces. Jason Aaron a toutefois rejeté de telles précautions en procédant à une métamorphose plus substantielle (loin d'être une version parallèle, Jane Foster prend carrément la place du Thor précédent), et Marvel lui a emboîté le pas en intégrant Foster dans son lot de produits dérivés, officialisant ainsi son nouveau statut.

Considérer l'avènement d'une Thor comme un coup de publicité ou un sacrifice sur l'autel de la rectitude politique fait l'impasse sur le contexte de ce choix narratif. Celui-ci gagne en cohérence quand on le replace dans ce que l'on pourrait appeler le projet paritaire de Marvel, dans ses bandes dessinées, depuis quelques années : tant chez les personnages que chez celles et ceux qui racontent et dessinent leurs aventures, on note une ouverture progressive à des identités plus variées, dont une présence grandissante des femmes dans des rôles autrefois confiés à une majorité d'hommes. Cette ouverture n'est ni complète ni sans heurts – on l'a noté quand David Gabriel, un employé de Marvel, a paru justifier par «la diversité» les ventes

déclinantes de la compagnie, en mars dernier, ou lorsqu'une photographie de l'éditrice Heather Antos et de ses consœurs, publiée sur Twitter, a suscité des remarques disgracieuses sur les femmes, le féminisme et les soi-disant SJW (*social justice warriors*), en juillet -, mais elle a nourri de stimulants chantiers : des fortes résonances *queer* de la série *Young Avengers* à l'interprétation du rôle de Captain Marvel par Kamala Kahn, en passant par celle de Spider-Man par Miles Morales et de Captain America par Sam Wilson. En outre, deux femmes souvent considérées comme les versions féminines de personnages masculins ont pris du galon à la fin de l'année 2016 quand Jennifer Walters, mieux connue en tant que She-Hulk, est devenue Hulk, tandis que Kate Bishop est (re)devenue Hawkeye.

Le foisonnement des identités gagne aussi l'ensemble des histoires de Jason Aaron situées dans le monde de Thor depuis 2012 : la métamorphose de Jane Foster constitue certes son fait saillant, toutefois l'auteur (épaulé, notamment, par les dessinateurs Esad Ribić et Russell Dauterman) avait minutieusement préparé le terrain pour cet événement pendant les deux années précédentes. Si Thor, à ce moment, est encore celui que l'on connaît bien, Aaron mise cependant sur le caractère pléthorique du personnage en ne le réduisant pas à sa seule occurrence contemporaine. Il développe un premier arc narratif, faisant alterner le passé, le présent et le futur. Ces trois moments traduisent trois lectures et trois versions de Thor qui se côtoient grâce au voyage dans le temps : la jeunesse est incarnée par un homme proche de la version mythologique, carrée et naïve; la maturité, par l'Avenger actuel; le crépuscule, enfin, par le roi Thor vieillissant, qui ressemble à son père, Odin, et incarne une sorte d'épuisement de la tradition à la veille d'une (autre) fin du monde, selon le cycle sans fin du Ragnarök. Aaron a poussé cette multiplication encore plus loin dans la minisérie *Thors* (2015), laquelle réunit les Thor des différents univers de la cosmologie

marvélienne (*multiverse*). Il ne s'agit pas ici que d'un *boys' club* : le vieux Thor a trois petites-filles rebelles, surnommées « *girls of thunder* ». Tout juste avant que Jane Foster ne soulève le marteau magique, les trois jeunes femmes appellent de tous leurs vœux les aventures d'une superhéroïne qui ne devrait rien à ses collègues masculins.

Elles seront bien servies. Après avoir assommé un adversaire qui estimait que les féministes ruinent tout, Jane Foster lui lance : « *That's for saying "feminist" like it's a four-letter word, creep.* » De quoi faire rager Yiannopoulos tout en réjouissant les *girls of thunder* - celles de Jason Aaron tout comme celles qui lisent *Thor* depuis 2014! Ici comme ailleurs, les scénarios de Jason Aaron proposent une relecture critique des controverses autour du rôle et de la place des femmes dans la culture populaire; ils sont à la fois le catalyseur et le produit de débats qui les dépassent et qui n'ont pas encore trouvé leur aboutissement.

Les deux canons

Les enjeux identitaires relatifs aux superhéros ont beaucoup à voir avec la notion de « canon » qui, dans l'histoire du *comic book* comme dans d'autres arts sériels, prend la forme de la *continuité* : la cohérence de versions assez différentes les unes des autres, en fonction des époques ou de la sensibilité des créateurs. Thor a ceci de singulier qu'il est lié à deux canons : celui des superhéros et celui des héros de la mythologie nordique. Le personnage de Marvel entretient avec son homologue mythologique un commerce sûr - dans son allure et ses pouvoirs - depuis sa première apparition, en 1962, dans la série *Journey into Mystery*; on note dans cette dernière une présence soutenue d'autres personnages (Odin, Loki, Heimdall, Sif, etc.) et de repères géographiques (Asgard, le pont Bifröst) très courants dans les diverses itérations des mythes. Il y a lieu de penser que le bagage symbolique de Thor est plus lourd que celui de ses collègues marvéliens, ce qui

expliquerait en partie l'ampleur des polémiques identitaires le concernant (et affectant parfois les personnages de soutien : des suprémacistes blancs ont appelé au boycottage du film *Thor, au moment de sa sortie* 2011, lorsqu'ils ont appris qu'Idris Elba y personnifiait un dieu nordique) et les réserves exprimées à propos de ses métamorphoses successives. Que ce soit précisément Thor - un personnage dont la masculinité remonte jusqu'au mythe - qui est devenu une femme rend le choix narratif de Jason Aaron encore plus significatif : la transformation d'un personnage moins lié à la tradition n'aurait pas eu le même retentissement.

Dès sa création, le Thor marvélien se distingue cependant du héros de la mythologie : ce n'est pas un dieu pur mais un médecin, le docteur Donald Blake. En soulevant Mjolnir, il devient le même et l'autre, homme et dieu, terrien et asgardien. Dans le numéro inaugural de *Journey into Mystery*, Blake apprend à être Thor et découvre ses propres pouvoirs avec l'émerveillement que retrouvera Foster 52 ans plus tard. Le rapprochement avec les histoires anciennes s'effectue dans le fond comme dans la forme chez Jason Aaron, la dualité gagnant l'allure même du texte écrit dans une fonte asgardienne stylisée lorsque les paroles de Foster sont rapportées - comme c'est la coutume, historiquement, avec le « parler-dieu » de Thor - et dans des caractères standards lorsque ce sont ses pensées secrètes qui sont données à lire. On peut voir dans ce procédé à la fois la réactualisation d'une technique narrative jadis florissante dans l'histoire de la bande dessinée (il est de moins en moins fréquent de décrire les pensées des personnages) et un métacommentaire : on nous offre deux versions parallèles d'un même récit, l'une *sacrée* et inscrite dans la double continuité des bandes dessinées et de la mythologie; l'autre *profane*, grâce à laquelle Jane Foster découvre à mesure le personnage qu'elle devient.

L'éclatement des identités a été diversement exploité dans l'histoire de Thor (quoique rarement autant que chez Jason Aaron), mais il s'agit d'un lieu commun dans l'industrie du *comic book*.

En ce qui a trait à Jane Foster et à sa légitimité en tant que déesse du tonnerre, on note une tension entre les liens du sang et l'élévation morale. Enfermé dans la tradition, Odin ne parle que des liens familiaux et considère l'inclusion d'un tiers dans cette famille comme un blasphème. Être Thor est pourtant une affaire de mérite (on le voit jusque dans le texte incantatoire gravé sur le marteau : « *if he be worthy...* », qui deviendra « *if she be worthy...* » quand Foster soulèvera Mjolnir pour la première fois), ce qui implique que ce privilège ne devrait pas être réservé à une famille élue d'avance. Un tel moteur narratif fait du Thor bédésant un vecteur passible d'avoir plus d'un alter ego, ce qui l'éloigne d'une nature figée une fois pour toutes. *L'existence précède l'essence* chez Thor, et ce, depuis ses débuts. Mais tout se passe comme si les lecteurs hostiles au projet de Jason Aaron entendaient ramener le personnage à une essence mythique (et masculine). C'est en ce sens qu'ils reprennent à leur compte une autre sous-intrigue d'Aaron quand ils diffusent des affiches à l'effigie de Jane Foster clamant l'espoir qu'on retrouve « la fausse Thor » pour en finir avec elle.

L'éclatement des identités a été diversement exploité dans l'histoire de Thor (quoique rarement autant que chez Jason Aaron), mais il s'agit d'un

lieu commun dans l'industrie du *comic book*. Ses superhéros les plus célèbres ont souvent eu plus d'un alter ego au fil des ans (Jay Garrick, Barry Allen et Wally West, entre autres personnages, ont tous été Flash). On peut ranger la promotion de Jane Foster parmi les changements d'identité qui ont soulevé le plus de réactions – à la manière de Jean-Paul Valley présenté en tant qu'Azrael dans une minisérie de quatre numéros (1992), avant de devenir un personnage de soutien dans les titres mettant en vedette Batman, puis d'être Batman pendant la convalescence secrète de Bruce Wayne, en 1993. Comme Valley, les personnages qui produisent un tel choc initial ont tendance à se voir attribuer leur propre série solo et, tôt ou tard, à sombrer dans l'oubli. Certes, Jane Foster n'est pas un « nouveau » personnage et, à ce titre, le risque de sa disparition définitive est plus faible, mais il n'est guère étonnant de voir Aaron déployer tous ses efforts pour assurer sa place au panthéon.

Spectres et revenants

En apprenant l'absence probable de Jane Foster dans *Thor : Ragnarok*, les détracteurs de Jason Aaron se sont frotté les mains de satisfaction : ils anticipaient avec soulagement, comme le réveil après un long cauchemar, le retour prochain du Thor

originel dans les bandes dessinées, lequel devrait coïncider, ou presque, avec la sortie du film. Ils estimaient que le conglomerat Disney-Marvel n'oserait pas présenter parallèlement deux Thor, l'un au cinéma et l'autre dans les bandes dessinées (même si la nature du *multiverse* de Marvel autorise la coexistence de plusieurs itérations d'un personnage).

L'espoir d'un retour triomphal du Thor classique n'est pas étranger à la dimension hantologique des *comics books* : les morts sont presque tous destinés à renaître et les absents à revenir, dans un cycle marquant les triomphes successifs d'une frange de lecteurs et lectrices aux dépens d'une autre, comme s'il fallait que chacune trouve éventuellement son compte pour que la machine fonctionne à plein régime. On assiste présentement à une énième étape de cette bataille, Marvel publiant deux séries-événements (*Generations* et *Legacy*) dont les titres axés sur la transmission et l'héritage laissent davantage présager un « retour aux sources » que l'exploration de nouveaux territoires. Jason Aaron – qui écrit *Legacy* – doit composer avec l'appel à la tradition et à l'éternel retour du même qui se fait couramment entendre lorsqu'on ébranle le statu quo. Pour l'instant, à tout le moins, Thor la déesse n'a rien d'un fantôme. ■

La critique par l'irritation

Par Mathieu Arsenault

FUCK LE MONDE

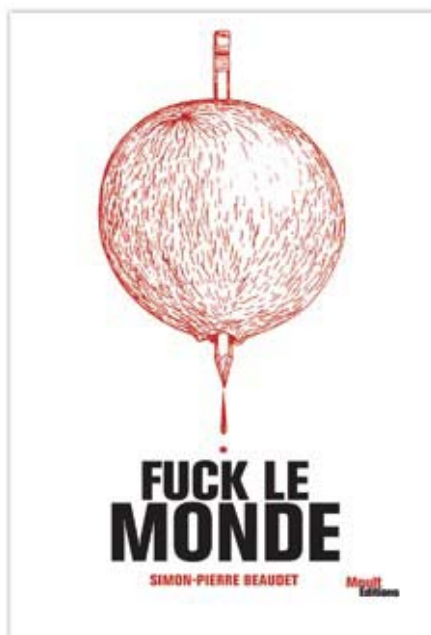
de Simon-Pierre Beaudet

Moult Éditions, 2016, 274 p.

Il y a deux manières de lire *Fuck le monde* de Simon-Pierre Beaudet. Deux manières qui produisent des impressions totalement différentes. Les lecteurs qui aiment le style mordant et le regard intraitable posé sur la société québécoise (celle de la ville comme de la province de Québec), et que la figure de l'intellectuel de combat qu'incarne Beaudet intéresse moins que ce qu'il a à dire devront commencer le recueil par la fin et aller en régressant du dernier au premier essai. Mais ceux qui le commenceront par le début verront très vite apparaître une sorte de roman par essais racontant la formation d'un essayiste, passant du rôle d'intellectuel universitaire nourri aux théories critiques européennes à celui d'observateur pugnace du monde contemporain, irrité par la bêtise qu'il trouve pratiquement à tous les coins de rue de sa ville. Il faut en fait lire ce livre dans toutes les directions à la fois, à l'envers et à l'endroit, pour comprendre sa pertinence et sa nécessité aujourd'hui.

Monde le fuck

Lire *Fuck le monde* en commençant par la fin, c'est découvrir un des essayistes les plus mordants de notre époque. Peu d'écrivains arrivent à faire tenir ensemble un propos dévastateur dans un style aussi rythmé et une rhétorique aussi bien ficelée pour retenir l'attention et obtenir l'assentiment. Des textes comme «Fuck ta Saint-Jean, Régis» et «Fuck les restaurants» illustrent de manière exemplaire l'efficacité du dispositif rhétorique de Simon-Pierre Beaudet. Dans le premier, Beaudet commence par raconter une anecdote apparemment



ment anodine, qui a presque l'air d'un début de nouvelle : un personnage sort de chez lui pour découvrir le détail d'un monde qui a changé pour le pire. La fête, autrefois pleine d'excès, qui rendait supportable la vie à Québec est maintenant, à sa grande surprise, policée au-delà de tout par un dispositif sécuritaire, et le narrateur n'a d'autre choix que de rentrer piteusement chez lui, tout seul avec les bouteilles de fort qu'il avait achetées pour l'occasion. À un autre moment, une sortie en apparence banale dans un restaurant branché du quartier fait apparaître les rouages pervers de l'embourgeoisement. À chaque fois, l'anecdote ouvre élégamment sur les structures de domination qu'elle révèle et que Beaudet travaille du regard, passant du détail à l'ensemble pour revenir au détail. Ce dispositif narratif est d'une efficacité étonnante

puisqu'il produit une sorte d'effet miroir : le lecteur de l'essai est, lui aussi, comme un individu qui sortirait de chez lui pour constater, à travers les propos de Beaudet, à quel point la société québécoise est d'une bêtise aveugle qui le laisse dans une sorte de désespoir cynique. Provoquer le désespoir face au monde contemporain, ou plutôt en accélérer et intensifier la prise de conscience jusqu'à le rendre insoutenable, c'était le projet idéologique de la Conspiration dépressionniste, le collectif derrière la revue du même nom – qui a paru de manière plus ou moins régulière de 2003 à 2013 – où Simon-Pierre Beaudet a fait ses premières armes. Bien que la Conspiration dépressionniste ait compté des collaborateurs de Montréal et d'ailleurs, son état d'esprit m'a toujours paru appartenir au territoire idéologique de la ville de Québec, lequel est souvent associé à la droite populiste, mais pourrait peut-être être décrit plus justement comme une sorte d'exacerbation de la polarisation idéologique. Car, il faut le rappeler, Québec compte des punks et des militants radicaux d'extrême-gauche mieux définis que partout ailleurs par leur militantisme de front. Confrontée à un urbanisme qui, lui non plus, ne fait pas dans les demi-mesures pour rappeler de quel côté du pouvoir la classe politique municipale se trouve, la pensée militante trouve son terrain d'action dans les tranchées urbaines plus que dans les couloirs universitaires. C'est sur ce terrain que la pensée de Beaudet trouve son énergie, comme dans «Fuck l'automobile», où une attente de deux heures chez un concessionnaire

place l'essayiste dans cette situation intenable de devoir se soumettre à l'hégémonie de la voiture. Il ne rend cependant pas les armes avant d'avoir tout fait pour dénoncer et détruire le plus possible toute défense du mode de vie induit par l'automobile. La parodie d'envolée tragique qui termine l'essai conclut magistralement l'aporie soulevée par le texte : la vie à laquelle l'automobile nous contraint fait de nous des êtres sans envergure : «*Je sais qu'un jour je vais mourir malade, cancéreux, impotent, incontinent, sur une civière dans un couloir d'hôpital drabe, et que ce seront là de tristes moments pour finir une vie; mais ils ne seront jamais que lumineux en regard des deux heures que j'ai passées dans la salle d'attente de Boulevard Toyota.*» C'est cet extrait que je lis à haute voix à ceux qui me paraissent faits pour supporter le pessimisme enthousiaste du recueil de Beaudet.

Fuck le monde

Si, maintenant, on choisit de commencer *Fuck le monde* par le début, une expérience complètement différente s'offre à nous. On entre peu à peu dans une sorte de roman d'apprentissage qui nous présente le parcours d'un intellectuel, du jeune auteur frais sorti de l'université qu'il était à l'essayiste d'une immaturité comparable à celle de Gombrowicz qu'il est devenu. Le sous-titre du livre, qu'on trouve seulement en page de garde, donne le ton : *Écrits 2003-2016*. Ce parcours de 16 ans est étonnamment bien défini. Les essais qui ouvrent le livre sont assez classiques dans leur forme, ils reprennent un appareil critique d'une autre époque, qu'ont bien connu les universitaires en sciences humaines du tournant des années 2000, soit Debord et Césaire, que cite Beaudet, mais aussi Adorno, Barthes et Baudrillard, dont on reconnaît au passage le ton et la manière. Ces essais, à vrai dire, n'ont pas le mordant des derniers textes. Ils s'attaquent aux symptômes les plus criants de l'hégémonie au début du XXI^e siècle, c'est-à-dire Walmart,

la prise de contrôle des institutions universitaires par le capital, la laideur des paysages urbains. Les formules sont elles aussi tributaires d'une pensée transplantée d'une autre époque dans la nôtre. Aussi les «*république de bananes*», «*fascisme à visage humain*», «*ordures libérales*» et références directes à la «*société bourgeoise*» n'annoncent rien de ce style personnel qu'on verra naître au fil des essais. Car on le voit littéralement naître, ce style, non seulement d'un texte à l'autre, mais d'une découverte à l'autre. Ainsi, dans les «*Anti-lieux communs*» apparaît une focalisation sur les détails aliénants du capitalisme ordinaire plutôt que sur les superstructures urbaines ou économiques; l'attention portée à la vente d'affiches de Dali et au sudoku se révèle soudainement d'une efficacité étonnante pour révéler l'appareil de domination imperceptible qu'on subit au quotidien. À un autre moment, dans «*La comparaison*», c'est un paragraphe d'une seule phrase répétée qui émerge – «*Ben non.*» – entre deux paragraphes plus longs et qui vient donner un rythme efficace au texte. Parmi les nombreux jalons qui constituent le récit de l'apparition de la rhétorique irritée de Beaudet, on trouve, aux trois quarts du livre, une lente montée de colère devant un reportage de Radio-Canada sur la construction de l'inutile amphithéâtre de Québec : «*J'hallucine ben raide. Tout ce que j'entends est un feedback continu, lancinant, douloureux qui me serre la tête et me pousse à hurler, comme seul espoir de rédemption, FUCK L'AMPHITHÉÂTRE!*» Ce cri en majuscule est comme le point central du livre, le moment où l'essayiste a finalement en main tous les éléments de sa machine de guerre. Le «*on*» désincarné des premières pages a maintenant fait place à ce narrateur toujours un peu surpris, toujours un peu irrité qui crée l'amorce des meilleurs essais. C'est ce que fait apparaître une lecture romanesque de *Fuck le monde* : le passage d'une critique par la déploration à une critique par l'irritation.

Feuille mobile et Moleskine

On pourrait se demander si quelque chose ne s'est pas perdu de l'essai critique inspiré des grands intellectuels européens du XX^e siècle à la critique par l'irritation que développe Simon-Pierre Beaudet. Assurément pas. Car du passage de l'un à l'autre, rien ne s'est perdu de la rigueur intellectuelle et de la détermination à dénoncer sans relâche l'hégémonie économique et culturelle du capitalisme nord-américain. De *Fuck le monde*, on peut même étendre ce questionnement à la pensée en Amérique française, à sa singularité, à sa pertinence aussi. L'intellectuel québécois n'a pas, comme l'intellectuel américain, l'obsession de la typologie, des classes et des catégories. Il puise à même un fonds historique déjà riche d'essais polémiques de Buies, de Fournier, de Larose; une histoire qui a développé petit à petit ses propres tonalités irritées, sarcastiques, tragicomiques, dont il n'existe peut-être pas d'équivalent ailleurs. L'essayiste québécois doit aussi apprendre très tôt à se battre contre la tentation de la maturité, contre la volonté de celle-ci de le faire écrire dans une tradition de pensée libérale aux idées aussi clairement conçues qu'énoncées; de le faire écrire aussi sur les «*grands enjeux*» collectifs, identitaires, nationaux. La formule d'André Belleau, «*à 18 ans, on peut être Rimbaud, on ne peut pas être un essayiste*», a nui et nuit encore à l'émergence des essayistes dont la culture québécoise a besoin.

Il n'est assurément pas anodin qu'on ne voie apparaître le style de Simon-Pierre Beaudet qu'après son passage à la revue *La conspiration dépressionniste*, et sur les blogues personnels 1924 et *Fuck le monde* qu'il a tenus de manière pratiquement clandestine de 2007 à 2016. Il faut parfois se trouver une feuille mobile où écrire lorsque la pression de la grande tradition se fait sentir dans notre beau carnet Moleskine. ■

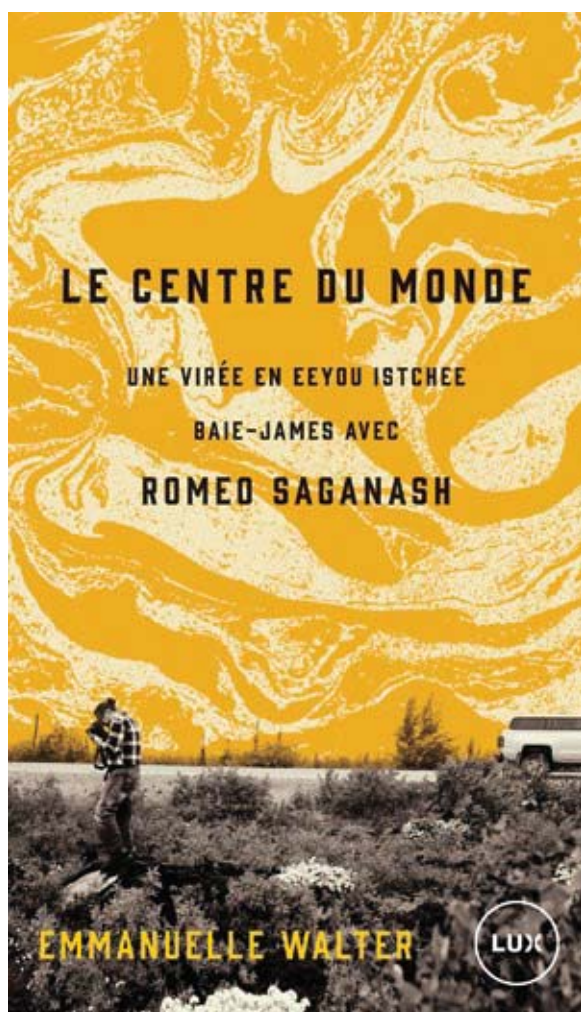
Portrait d'un territoire en partage

Par Martine-Emmanuelle Lapointe

**LE CENTRE DU MONDE. UNE VIRÉE
EN EYYOU ISTCHEE BAIE-JAMES AVEC ROMEO SAGANASH**

d'Emmanuelle Walter

Lux Éditeur, 2016, 152 p.



Le centre du monde. Une virée en Eeyou Istchee Baie-James avec Romeo Saganash repose sur les multiples rencontres, souvent planifiées, parfois fortuites, qui ont jalonné le trajet de 3359 kilomètres qu'ont parcouru en camionnette la journaliste indépendante Emmanuelle Walter, le député Romeo Saganash et son adjoint de circonscription, Marc Gauthier, en juin 2015. À la lecture de l'essai, une phrase m'est revenue, comme si elle pouvait traduire une part des catastrophes et des malheurs, écologiques et humains, qu'ont appréhendés l'auteure et ses complices lors de leur exploration du «Moyen-Nord, celui d'avant les Inuits, celui où toutes les routes s'arrêtent, celui des hot-dogs tout garnis, des barrages gigantesques et des détresses amérindiennes». La phrase fantomatique, tirée d'«Antigonish» de Samuel Archibald, s'est présentée à moi sous une forme vaguement cryptée, soit : «[L']Amérique est une mauvaise idée qui a fait du chemin [...], qui a fait beaucoup de chemins.» Il ne faudrait pas croire que l'essai d'Emmanuelle Walter en soit l'illustration, donnant de manière univoque dans le pathos et le catastrophisme, esquissant un portrait sombre et désespéré des communautés crie et jamésienne. Au contraire, l'auteure se garde bien de

nourrir la mythologie mortifère qui fonde l'imaginaire contemporain des réserves autochtones et nordiques. «L'Amérique est une mauvaise idée qui a fait beaucoup de chemins», cela permet plutôt d'exhumer l'un des grands paradoxes qui traversent l'essai de Walter. Le territoire exploré est en effet tiraillé entre la réussite relative des projets hydroélectriques et la renaissance de la communauté crie, dont les combats contre l'exploitation incontrôlée des ressources minières et forestières sont désormais entendus sur la scène internationale.

Les rêves de grandeur des gouvernements québécois des années 1960-1970, le désir d'une fondation nationale qu'ils emblématisaient de manière quasi caricaturale sont devenus de très mauvaises idées, se sont littéralement arrêtés au bout de la route, ruines majestueuses d'une époque mégalomane. «La route a permis au Québec de développer son industrie hydroélectrique, de désenclaver les communautés crie de la côte, mais maintenant on n'en voit plus les lignes! [...] Les grands chantiers sont terminés, les camions sont partis, les travailleurs des mines font du fly-in-fly-out, mais nous et les Crie, on est toujours là», résume le maire de Matagami, René Dubé, lors d'une rencontre avec Romeo Saganash.

«*Nous et les Cris*»

«*Nous et les Cris*» : le syntagme, s'il atteste la division culturelle de la communauté, est aussi révélateur du nouveau contexte politique qui s'impose sur le territoire de la Baie-James. Depuis 2014, le gouvernement régional est codirigé par le Grand Conseil des Cris, soit le gouvernement Eeyou Istchee Baie-James. Comme le note Walter, «*du point de vue jamésien, les Cris coadministrent désormais les terres publiques. Du point de vue cri, ce n'est que le reflux de la colonisation, une revanche sur le "cèdent, renoncent, abandonnent" de la Convention de la Baie-James*». En découle un renversement des rapports de force : d'un côté, les Jamésiens, artisans des grands projets hydroélectriques, se disent abandonnés par les pouvoirs publics; de l'autre, la communauté crie regagne en partie ce qu'elle avait perdu lors de la signature de la Convention de la Baie-James. Aussi *Le centre du monde* est-il à la fois le récit des multiples pertes culturelles qu'ont connues les Cris depuis la Convention et celui de la reconstruction d'une communauté, qui a permis notamment le retour marqué des femmes en politique, la cogestion plus saine du territoire et la reconnaissance de la langue crie. Tout n'est pas rose, bien évidemment. Au fil de son périple, l'auteure est en effet confrontée aux problèmes de logement dans les villages cris, à la violence subie par les femmes autochtones et aux nouvelles formes d'insécurité alimentaire.

Non loin de la pratique du cinéma direct, *Le centre du monde* conjugue à un regard et un investissement personnels un souci de l'objectivité documentaire, attesté par la présence de cartes, de photos, de descriptions des villes et du paysage. L'essai parvient ainsi à éviter les nombreux pièges qu'appelait une telle entreprise. Ni vertueuse ni moralisatrice, refusant la bonne conscience et les jugements hâtifs, Walter se tient à bonne distance de son sujet, reconnaît ses dettes, donne la parole à ceux qu'elle a croisés et qui l'ont

inspirée. La structure de son ouvrage est révélatrice : les titres des différents chapitres reprennent les noms et les paroles de ceux qui témoignent des luttes qu'ils mènent, parfois quotidiennement, sur un territoire à la fois âpre et généreux. Romeo – dont le prénom coiffe quatre des dix chapitres de l'ouvrage –, André, Emily, Sylvain, Normand, Darlene et Mandy offrent à Walter leurs histoires, leurs points de vue contrastés sur les questions de la gestion, de l'économie et de la préservation de l'Eeyou Istchee Baie-James.

Romeo Saganash est en quelque sorte le sésame qui permet à Walter d'entrer dans le monde des Cris, de mieux cerner les nuances de leurs discours et de leurs conflits internes et externes. Né dans les années 1950, il a connu le mode de vie traditionnel de ses parents, les pensionnats autochtones, a étudié le droit à Montréal et vécu à Québec avant de créer le Conseil des jeunes de la nation crie, de devenir vice-grand chef du Grand Conseil, puis député néo-démocrate, en 2011. D'aucuns pourrout reprocher à Walter d'avoir fait de Romeo Saganash le héros épique de la réconciliation des deux communautés. Or, une telle lecture aurait le tort de négliger les tensions qui affluent subtilement au fil du récit. De brefs échanges, des tournures de phrases, des réactions captées sur le vif montrent bien que la cohabitation pacifique, tant entre Jamésiens et Cris qu'au sein de la communauté crie, est le fruit d'un patient travail, parfois même d'une forme d'autocensure. Lors d'une réunion du Gouvernement régional portant entre autres sur la chasse sportive, Matthew Coon Come, «*paroles [...] modérées, visage tendu*», retient sa colère devant les récriminations des Jamésiens se plaignant de l'inégalité des quotas de chasse aux caribous. Il en va de même lorsque Romeo Saganash demeure silencieux devant le président de la localité de Radisson, qui explique avoir appris 400 mots de cri. Les tensions entre membres de la communauté crie, quant à elles, opposent le plus souvent les anciens

et les modernes, les défenseurs du mode de vie autochtone traditionnel et les progressistes qui acceptent les compromis en vue du développement du territoire.

Vers la fin de son essai, Walter réfléchit sur ce qu'implique la «*résilience autochtone*», sur le malaise qui l'étreint au moment de nommer celle-ci. «*N'est-ce pas faire preuve de condescendance, n'est-ce pas, aussi, suggérer une forme d'invincibilité et permettre implicitement que l'oppression se perpétue ?*», se demande-t-elle. Ces questions, cruciales s'il en est, ramènent à la posture délicate de celle qui a choisi de raconter – sur le mode de la ventriloquie, pourrait-on dire – l'histoire des autres, des opprimés, des colonisés. Walter ne se méprend pas. Si elle entre en dialogue avec certains membres de la communauté crie, elle ne sera jamais plus qu'une accompagnatrice, qu'un relais entre les groupes culturels. Alors que les médias et les réseaux sociaux ne cessent de pointer, pour le meilleur et pour le pire, les cas problématiques d'appropriation culturelle, il me semble que Walter réussit à préserver la parole de l'autre, à suspendre son jugement, enfin suffisamment pour ne pas succomber à la condescendance des bien-pensants. Le dénouement de son ouvrage se présente d'ailleurs sous une forme ouverte, irrésolue, s'inscrivant dans le sillage des femmes autochtones de Val-d'Or qui ont osé dénoncer la violence qu'elles ont trop longtemps subie : «*Je ne savais pas non plus que j'avais marché sur les pas des femmes qui avaient eu le courage inouï de témoigner malgré la profondeur de leur plaie intérieure, libérant la parole d'un bout à l'autre de la province, de Maniwaki à Schefferville.*» Histoire à suivre donc, nous l'espérons. ■



Hobos, yeggs et guenilleux : regards croisés sur la vagabondie littéraire

Par David Laporte

ÉTÉ 1965. FICTIONS DU HOBO

de Simon Harel

Éditions Nota bene, 2017, 286 p.

OMBRES D'HOMMES

de Jim Tully

Lux Éditeur, 2017, 290 p.



Les *hobos* font partie du folklore américain au même titre que les *cow-boys* bien que, contrairement aux légendaires vachers de la prairie solitaire, ils jouissent d'un statut plus ambigu dans l'imaginaire collectif. Main-d'œuvre itinérante, travailleurs taillables et corvéables à merci, toujours disposés à lever les voiles vers d'autres horizons, ces resquilleurs de wagons de fret sont apparus

au milieu du XIX^e siècle en même temps que s'étendaient vers l'Ouest les progrès du chemin de fer. Pour cette raison, certains observateurs, tel Nels Anderson dans *Le Hobo, sociologie du sans-abri* (1923; réédité en 2011), en parlent comme de pionniers de la «seconde frontière». Plusieurs auteurs, romanciers comme sociologues, ont toutefois nuancé cette conception aussi héroïque que statique du *hobo*.

Aujourd'hui, cet emblème de l'errance continentale est certes encore synonyme de liberté, de témérité et d'anticonformisme, mais il est aussi synonyme de misère ordinaire et d'opprobre social. Quelque chose dans l'air du temps semble l'encourager à refaire surface, puisque l'an passé paraissaient *Au fil du rail : l'Amérique des hobos*, la traduction de la belle étude de terrain réalisée par Ted Conover au début des années 1980, ainsi que la version française de *Beggars of Life* de Jim Tully aux éditions du Sonneur. Au printemps dernier, c'était au tour de *Shadows of Men*, du même Tully, d'être réédité chez Lux Éditeur sous le titre *Ombres*

d'*hommes*, alors que sortait, quelques semaines auparavant, *Été 1965. Fictions du Hobo* de Simon Harel, un essai consacré à la fortune du *hobo* dans la littérature américaine et québécoise.

«Nous représentons toutes les tares de l'espèce humaine» : les portraits de l'ombre de Jim Tully

Avec Jack London et le Britannique William H. Davies, Jim Tully est l'un des premiers auteurs reconnus pour avoir capté et mis en mots l'essence de la vie de *hobo*. Fort de son expérience de *road kid*, qui s'est étendue sur plusieurs années, il a tiré de ses aventures à travers le continent plusieurs récits, désormais classiques, de la littérature vagabonde. Or, dans *Ombres d'hommes*, le trimardeur en question a très peu conservé de la noble hardiesse que chantait London en son temps. La faune qui gravite dans l'univers de la route et des rails est plutôt associée à une frange marginale et dangereuse de la population : errance et déviance y forment sans contredit un couple fatalement inséparable.

Le récit-cadre de Tully est d'ailleurs campé dans la prison où séjourne le narrateur après avoir écopé de quelque 120 jours de détention pour délit de vagabondage, un crime à l'époque répréhensible aux yeux de la loi de nombreux états. Voilà une occasion de nous convier à une plongée dans cet abîme de ténèbres où se côtoient des créatures cauchemardesques, autant de curiosités pathologiques qui retiennent l'attention de l'écrivain. Ce ne sont pas des hommes, mais tout au plus des ombres d'hommes : Dippy, le pyromane ; Hypo Sleigh, le bonimenteur héroïnomane ; Nitro Dugan, le cambrioleur itinérant et plusieurs autres encore feront chacun l'objet d'un court chapitre retraçant les raisons qui font qu'une vie s'est brisée à un moment décisif.

Au cours de ces pages, le *hobo* se confond avec le *yegg*, ce bandit de grand chemin qui prend les divers visages de la criminalité, du simple voleur de poules au plus impénitent des assassins. Les *yeggs* ont une mauvaise réputation, qu'ils contribuent à entretenir. Exclue d'une société dont ils ne veulent, la plupart du temps, rien savoir, ils subissent le fruit de la paranoïa populaire entretenue à l'égard de toutes les formes de déviance sociale. Lisons, à ce propos, le sort réservé à quelques malheureux vagabonds tombés entre les mains d'une bande de locaux furieux, raconté en ouverture du premier chapitre : « *De part et d'autre, les figures grimaçantes, tachées de tabac, des culs-terreux de tous âges. Les longs fouets claquaient sur les peaux nues. Les vagabonds gémissaient, titubaient. Nous, les méprisés, les honnis, nous courions comme si cela faisait partie de notre boulot.* »

La loi de la route est celle de la jungle, une jungle folle soumise à une espèce de darwinisme noir qui fait du plus dégénéré des hommes le plus susceptible de s'en sortir. Parmi la communauté de pouilleux, de monte-en-l'air et d'enfants de putain qui longent les rails à la recherche de nourriture ou d'un peu de répit, une seule et même règle dicte tous les agissements : « *La loi de la route et celle de la vie : sauver sa peau.* » Au premier manquement à ce principe élémentaire, la justice de la jungle s'occupe de vous. En fait foi le récit de One Lung Riley, un guenilleux errant converti en flic du rail irascible et sanguinaire qui sera froidement assassiné par les parias de la route, avant d'être balancé comme un bout de chiffon sale dans les sombres remous du Mississippi.

La route décrite par Jim Tully, verneur de la langue à l'appui, révèle un monde dur, violent et impitoyable, dans lequel se croisent d'affreux spécimens humains qui devaient fort probablement préparer l'écrivain à être l'acclamé précurseur du roman noir qu'il deviendra plus tard. Tous ont été trompés par un destin piégé, comme ce pauvre bougre de Bright Eyes, devenu Blink à la suite d'un accident dans une imprimerie juste avant de s'envoyer une balle dans la tête au milieu d'une chambre de motel crasseuse et anonyme. Voilà où finit le *hobo* chez Tully, voilà où le conduit ce que William H. Davies,

dans *Carnets d'un hobo. D'Amérique en Angleterre au temps de la Grande Dépression* (1993), nommait la « *malédiction de la bougeotte* ».

La vision éminemment sombre que Tully porte sur la vagabondie, Simon Harel la fera en partie sienne, puisque le dénominateur commun du *hobo*, nonobstant son pouvoir d'émerveillement, reste selon lui la dépossession.

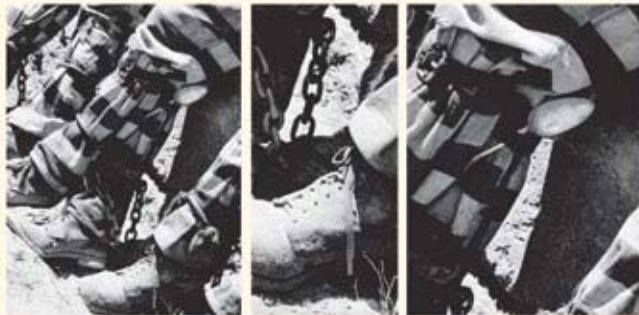
En 1965, tout était *hobo* : les errances essayistiques de Simon Harel

En l'an de grâce 1965 qui coiffe l'intitulé de son ouvrage, Simon Harel a huit ans. Il rêve de distance et de grands départs en contemplant l'embrouillamini de rails plantés dans l'arrière-cour de la demeure familiale. C'est là le premier contact de l'essayiste avec ce fantasme du *hobo*, cette pulsion vagabonde qui se manifeste à lui sous forme d'un appel et qui le sensibilise aux mystères de l'ailleurs. Mais alors que l'école de Tully a été celle, très concrète, des cahots et de la poussière des ballasts, Harel prend plutôt le chemin des études et de la recherche universitaire. C'est pourquoi d'ailleurs il se contente, comme il le dit si bien, des aventures des autres, auxquelles il puise les représentations du *hobo* qui font l'objet d'*Été 1965. Fictions du Hobo*.

Composé d'une majorité de textes parus par le passé, remaniés et agrémentés, cela dit, de quelques intermèdes autobiographiques, son ouvrage aborde la figure du *hobo* dans sa double dimension euphorique

Dans Ombres d'hommes, le trimardeur en question a très peu conservé de la noble hardiesse que chantait London en son temps. ■■■■■

JIM TULLY



OMBRES D'HOMMES

Roman

LUX

et dysphorique : «*La figure du hobo, dans sa singularité, écrit Harel, ne peut que me paraître fascinante, parce qu'empreinte de fantasme, parce que rêvée tant et plus par les écrivains depuis un siècle. Parce que le romantisme de la vie quotidienne qu'arrache la vision du sans-abri revient dès lors qu'il s'agit de parler du hobo.*» Romantisme et misérabilisme instaurent en effet les limites entre lesquelles oscillent les représentations fantasmatiques du *hobo* que s'attache à décrire l'essayiste.

Sorti en cette même année 1965 où Harel s'abandonne en pensée à ses déambulations ferroviaires, lesquelles ne sont d'ailleurs pas dénuées de romantisme, *Journal d'un hobo* permet d'illustrer le premier pôle. L'œuvre de Jean-Jules Richard, un auteur qui a connu les 56 métiers et 56 misères de la vie de boulingue, traite

du processus d'«*enhardissement*» derrière les tribulations d'un barache – un hermaphrodite – de la Nouvelle-Écosse à l'Ouest canadien. Sur fond d'androgynie mythique, le voyage sert alors une traversée des frontières, à la fois spatiales, sexuelles et identitaires, des plus libératrices.

Le cas de William H. Davies est bien différent, puisqu'il montre les conséquences tragiques qu'il y a à brûler le dur. Comme beaucoup de ses semblables, Davies a fini par payer cher le prix des nombreux billets de train impayés; lors d'une course particulièrement mouvementée, il laisse sur les rails un pied tranché net par l'acier hurlant d'un convoi. D'autres, encore moins chanceux peut-être, minés par l'alcool, les drogues et les conditions de vie difficiles, abandonneront à cette vie toute la vigueur de leur jeunesse et leurs

espoirs d'enfin trouver un *home* où s'établir. Car il ne faut pas s'y tromper, précise Harel, «*tout se passe comme si le hobo exprimait, dans sa quête répétée d'errances, la volonté de trouver un lieu de réconfort, un lieu qui serait autre chose qu'une plateforme*».

Compléteront ces lectures des œuvres aussi disparates que *La nuit* de Jacques Ferron, présence curieuse dans le contexte, même considérée sous l'angle de la déambulation urbaine; puis *The Literary Rebel* de Kingsley Widmer; et *La route* de Cormac McCarthy, dont l'analyse fait ressortir la version postapocalyptique de cette loi de la jungle ayant cours chez Tully, qui est peut-être le grand absent du recueil.

Malgré ce que laisse entendre Harel à plusieurs reprises, et en dépit de la prophétie de Kerouac quant au «*vanishing American hobo*», la destinée du *hobo* en terre d'Amérique, au-delà de son fantasme qui, lui, persiste à travers la fiction, se perpétue bien après la fin des années 1960. Le précité Ted Conover; Douglas Harper, dans *Les vagabonds du Nord-Ouest américain* (1998); et William T. Vollmann, dans *Le grand partout* (2008), pour ne nommer qu'eux, ont tous porté témoignage de sa survivance contemporaine. Mais voilà, les marginaux, les vrais, le sont aussi par cette attitude de la majorité qui consiste à oublier, voire à nier, leur présence.

Quoi qu'il en soit, la matière d'*Été 1965* reste passionnante, bien que la forme autobiographique de l'essai témoigne d'une liberté à la fois tonique et contrariante. Harel pratique en effet une sorte de pensée buissonnière, une écriture tout en louvoiements où la digression est littéralement érigée en mode opératoire. Il n'est qu'à lire ces passages sur la banlieue ou sur le développement multiculturel de Saint-Léonard pour se convaincre que le témoignage personnel ne sert pas toujours l'unité du recueil. On peut aimer, on peut s'y perdre, on peut aimer s'y perdre : il s'agit, dans tous les cas, d'un essai atypique sur un sujet à l'avenant. ■

Voir loin pour revenir au même

Par Marie-Ève Fortin-Laferrière

AUTOUR DU MONDE

de Laurent Mauvignier

Éditions de Minuit, 2016, 416 p.

Dans *Autour du monde*, paru initialement en 2014 aux Éditions de Minuit et réédité en 2016 en format poche, l'auteur français Laurent Mauvignier prend le pari de nous emmener en voyage autour du monde ou, plus précisément, autour de tout le monde. Car c'est bien là que l'histoire se situe : partout, ailleurs, là où les personnages ne sont pas nés, ces lieux d'où d'autres personnages partent, là où les voyageurs vont ou là d'où ils viennent, selon leur point d'origine et leur destination.

L'histoire s'ouvre sur le violent tremblement de terre et le tsunami dévastateur qui ont frappé la côte nord-est du Japon en 2011. Cet événement sera relayé aux quatre coins du globe, et presque tous les voyageurs que nous présente Mauvignier au fil du récit en entendront parler d'une façon ou d'une autre. Qu'ils se trouvent en vacances dans un « tout inclus », en pèlerinage à Jérusalem ou en escapade amoureuse à Rome, les personnages verront le récit et les images de l'événement faire partie de leurs périples à divers degrés.

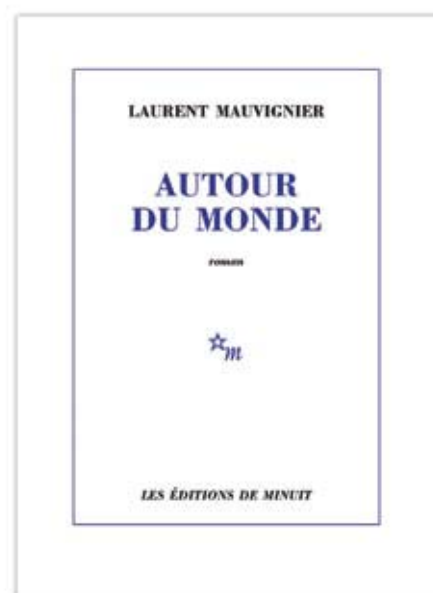
Un roman course à relais

Les histoires d'*Autour du monde* s'enchaînent sans qu'il y ait toujours un lien fort entre elles, et l'ensemble pourrait être présenté comme une grande course à relais à l'échelle mondiale. Le livre s'ouvre sur le récit saisissant de deux personnages, dont un Mexicain en vacances au Japon,

qui vivent la surprise du séisme et l'horreur du tsunami. On comprend toutefois rapidement qu'il ne s'agit que d'un préambule puisqu'on nous entraîne ailleurs, vers d'autres personnages qui vivent d'autres drames et d'autres peurs, et qui sont aussi loin de chez eux. Les transitions entre les sauts qui sont faits d'un pays à un autre sont par ailleurs systématiquement appuyées par une photographie évocatrice annonçant la prochaine destination, de ces photos que l'on regarde pour se donner envie de partir ou pour se souvenir d'un périple. Ces sauts de lieu en lieu qui nous forcent à laisser des personnages en plan pour en suivre d'autres sont parfois très abrupts ; le lecteur se fait ainsi catapulté d'un continent à un autre et d'un univers fictionnel à un autre, parfois au sein d'une même phrase. Seules les photos annoncent ces changements de cap. Les multiples voyages se télescopent avec fracas dans ce jeu de départs précipités et de transferts impromptus vers d'autres personnages, d'autres mondes.

Ainsi, les personnages qui se relaient pour narrer l'histoire incarnent divers types de voyageurs, d'exilés ou de gens en déplacement. Leurs présences éphémères sur les autoroutes ou dans les aéroports, les taxis, les chambres d'hôtels, les sites touristiques illustrent le fourmillement du monde qui s'incarne dans leurs errances, avec le tournis que l'incapacité à rester en place peut

induire. On s'attarde par exemple à l'histoire d'un jeune ingénieur malaisien qui se rend à Moscou dans le cadre de son travail et tente d'y vivre une aventure avec une connaissance moscovite rencontrée lors d'un précédent périple en Chine. Puis à celle d'un homme philippin employé dans un hôtel de luxe de Dubaï qui ne rêve de vacances que pour pouvoir rentrer chez lui ; à celle d'un couple qui, dans un avion parti de Montréal, discute de son mariage futur aux chutes du Niagara ; et à bien d'autres encore. Autant de chapitres qui se déroulent selon une coupe synchronique de la réalité bruyante du monde qui tourne et des humains qui tournent autour de lui, avec, en constant bruit de fond, la violence du séisme et du tsunami.



Une écriture du dépaysement sensoriel

Si les personnages de Mauvignier sont constamment plongés dans le dépaysement propre au voyage et aux décalages induits par la rencontre de l'ailleurs, leur ébranlement s'illustre dans l'écriture hautement sensorielle de l'auteur. Les odeurs, les couleurs, les sons et les impressions s'enchaînent à la vitesse du regard du visiteur avide, de celui qui veut tout capter sur son passage : *«[C]e n'est pas l'été, à peine le printemps, mais des branches escaladent le "palazzo" sous lequel nous passons pour rejoindre San Pietro, des lavis très laids pour touristes, la lumière d'un blanc éclatant sur la "piazza", le parking et les voitures, les "motorini" sur lesquels des reflets de lumière viennent projeter des éclats aveuglants et les stands de souvenirs – tee-shirts, casquettes, écharpes –, toujours le nom ROMA décliné sous toutes les formes [...]»* Le récit est ainsi ponctué de descriptions semblables à des rafales dont le rythme haletant ne laisse aucun temps de répit au lecteur qui les absorbe; autant de clichés pris le temps du clignement de paupières d'un touriste ébahi ne sachant plus où poser son regard.

Cette écriture papillonnante et hyperactive sied parfaitement à l'objet du roman, qui n'est peut-être pas tant le voyage en soi que les humains qui le pratiquent et les histoires qu'ils se racontent avant, pendant et après leurs déplacements. S'ils prennent plaisir à fouler des terres qu'ils n'ont jamais visitées auparavant, s'ils aiment sentir le vent du large dans leurs cheveux ou plonger en apnée dans des mers translucides, c'est avant tout dans une volonté d'éprouver quelque chose. Entre le voyage planifié, documenté, anticipé, et le voyage raconté et archivé au retour se trouve la réalité de l'ailleurs, celle qui ne peut être vécue que dans un enchevêtrement de banalité,

d'exotisme, de déceptions, de chocs et d'émerveillement. Mauvignier arrive parfaitement à nous donner l'impression que nous nous trouvons aux côtés de ces voyageurs. Cette maîtrise de l'illusion réaliste découle peut-être justement du fait que le texte fourmille de sensations, elles-mêmes enchevêtrées à des impressions fugaces, à des fantasmes et à des réflexions métaphysiques qui se superposent et viennent suppléer les réalités nouvelles que découvrent les personnages.

Qui va là ?

Dans bon nombre des histoires qui forment la trame du récit, c'est ultimement le lourd bagage intérieur traîné par les touristes malgré eux qui fait dérailler le plan de leurs vacances de rêve ou qui les empêche de s'investir pleinement dans l'expérience du moment. Par exemple, l'amoureux fraîchement éconduit ne peut appréhender Moscou autrement qu'à travers sa déception : *«Puisqu'il n'y a rien à attendre à Moscou, rien qui puisse lui faire oublier un peu ce matin, ce fiasco, rien, pas un lieu, un endroit, nulle part pour sortir des sentiers battus, alors il fera comme tous les touristes qui viennent à Moscou – il se tapera la vie chère, les rues sales, les gens bourrus. Bref, la sale réputation de la Russie et la Mafia à chaque coin de rue. Et puis non, non, se dit-il, ne sois pas con, tu n'en sais rien. Tu ne connais pas Moscou. Tu as seulement entendu dire, mais tu sais que pour toi Moscou est une ville qui ne pourra pas t'accueillir»* Ainsi, dans *Autour du monde*, les destinations deviennent le plus souvent l'incarnation des attentes déçues, comme dans l'histoire de ces deux Italiens âgés qui rêvent de se rendre au casino en autobus pour faire fortune et essuyer la honte de leur vieillesse désœuvrée, ou dans le récit de ce jeune homme qui parcourt la moitié des États-Unis en auto-stop afin de retrouver un frère hautement idéalisé, une rencontre

qui ne sera évidemment pas celle qu'il anticipait. Mauvignier s'intéresse aux humains et à leurs désirs avant tout, et c'est là une des grandes forces de son écriture, ce qui la rend particulièrement touchante. Pour saisir leur rapport unique aux lieux qu'ils visitent, il n'importe pas tant de savoir où vont les personnages que de comprendre qui ils sont.

Mauvignier aurait pu cumuler les expériences de voyage jusqu'à plus soif, comme autant de sédiments d'étranger qui se superposent dans les corps des êtres voyageant, cependant il parvient à trouver un équilibre entre l'exotisme et le familier en insistant sur les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. C'est, à mon avis, ce qui donne de l'aplomb à cette œuvre à la fois très humaine et résolument hypermoderne. Les personnages, où qu'ils soient, jaugent les nouvelles réalités qui s'offrent à eux à l'aune de leurs relations interpersonnelles et de leur propre historique socioaffectif. Le constat général reste donc platement et invariablement le même : on ne s'échappe pas de soi. Ni la distance ni la multiplication des aventures et des épopées invraisemblables ne réussissent à ébranler ce principe, au grand dam de certains des protagonistes.

Laurent Mauvignier a réussi le pari formel qu'il s'est imposé, soit celui de faire courir une histoire par le monde sans pour autant semer le lecteur en chemin. Son écriture à la fois précise et foisonnante, voire hypnotique par endroits, contribue sans aucun doute à faire de cette cavale planétaire une histoire où l'on se retrouve un peu partout et nulle part à la fois. Et si le grand inconnu qui fascine les personnages dans *Autour du monde* est sans conteste l'Autre, celui qu'ils cherchent à rencontrer à tout prix, c'est irrémédiablement aussi celui qui s'esquive, qui déjoue les attentes ou qui s'échappe sans cesse. ■

Ce que raconte le bois

Par Jérémie Perrault

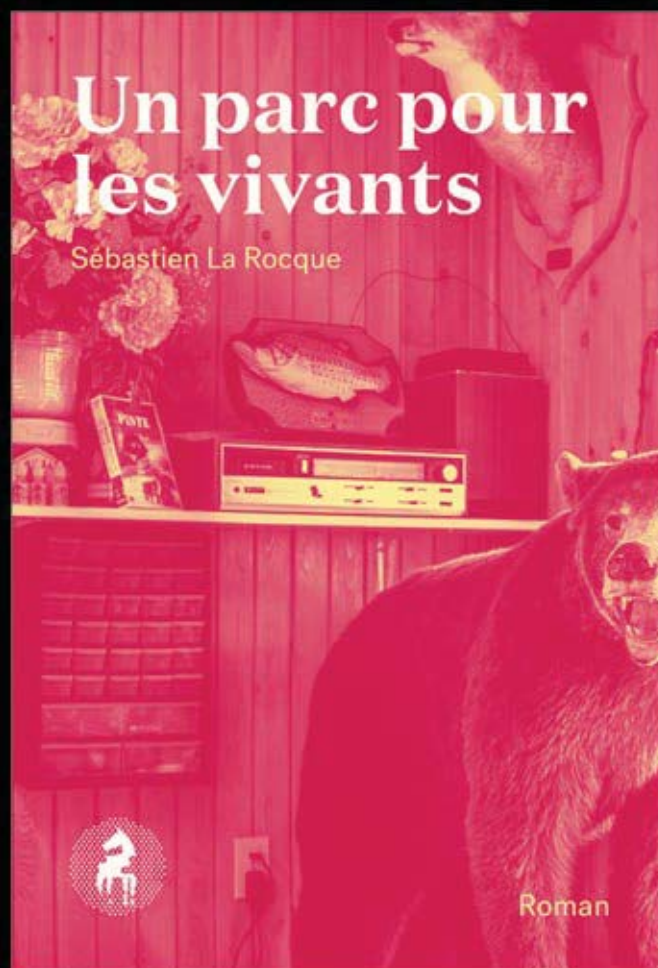
UN PARC

POUR LES VIVANTS

de Sébastien La Rocque

Le Cheval d'août

éditeur, 2017, 184 p.



On dit parfois que la mémoire nous joue des tours. Qu'elle fait défaut, qu'elle trompe, qu'elle nous revient. La mémoire est courte ou longue; elle est sélective, trouée, olfactive. On écrit ses mémoires, on rédige *un* mémoire. On érige des monuments en hommage aux grands personnages de l'histoire; les batailles menées, les discours prononcés sont symbolisés par la pose que le sculpteur aura donnée définitivement à l'homme de bronze. Annie Ernaux considère que la mémoire charrie une procession

infinie d'odeurs, de mots, de sensations, de visages, tous destinés à s'éteindre, mais gardés malgré tout en vie par les conversations des hôtes attablés le dimanche après-midi, par de vieilles photos écornées, par des gestes et des démarches, par des expressions usées et des métaphores convenues. Il est possible, grâce à cette mémoire, de «sauver quelque chose du temps où on ne sera plus jamais» et de faire survivre les images qui ont depuis longtemps disparu.

La fiction possède, elle aussi, ce pouvoir de faire revivre ce qui n'est plus. Le premier roman de Sébastien La Rocque, *Un parc pour les vivants*, publié au printemps 2017 au Cheval d'août, permet au lecteur d'épier les membres d'une famille dont les liens jadis serrés ont été dénoués par le passage du temps. Coordinatrice en ressources humaines, Mathieu a rompu la lignée d'agriculteurs qui composaient son arbre généalogique, «[il] a échappé à cette histoire qui menaçait de n'avoir pas de fin».

Le premier roman de Sébastien La Rocque permet au lecteur d'épier les membres d'une famille dont les liens jadis serrés ont été dénoués par le passage du temps.

Sa conjointe, Marianne, est la collègue de Michel, professeur d'université en congé sabbatique et dont l'esprit est préoccupé par un projet d'écriture laborieux et sans mesure. Il croule sous les ouvrages universitaires savants, pataugeant au milieu de tout ce savoir intellectuel : « *Les informations bibliographiques au début de chaque livre confirment l'existence du savoir ; il s'inscrit dans un ordre. Rien n'existe sans l'archivage des données.* » Nulle banque de données ne peut ordonner l'histoire dont témoignent les meubles ancestraux dénichés par les *pickers* du vieux Marin, antiquaire mourant forcé de vivre du marché des antiquités, lui-même à l'agonie. Un des anciens *pickers* de Marin, c'est le frère de Michel, Thomas, qui décide de tout abandonner au *pawnshop* et de partir au volant de sa Buick en ruine. Il préfère quitter sa vie et ses souvenirs plutôt que de les aseptiser quotidiennement comme le fait sa sœur Marie, pour qui le nettoyage de la maison est un rituel obsessif.

L'œuvre de La Rocque est divisée en trois parties suggérant une temporalité imprécise, comme si importait moins la fidèle chronologie des événements que leur force d'évocation. La partie initiale, intitulée

« Première journée », évoque l'existence immobile des personnages, et surtout le désir qu'ont certains d'y échapper. Durant la courte « Deuxième journée », une tentative de fuite se révèle possible pour ces personnages englués dans leurs habitudes. Seuls Mathieu, Thomas et Marin accèderont aux « Jours d'après », titre de la troisième partie. Les brefs chapitres qui composent le roman semblent ne donner que peu de temps aux personnages pour agir, et ceux qui se complairont dans leur immobilité seront abandonnés par la narration. Il faut partir immédiatement pour rompre avec les souvenirs des jours d'avant, quitte à laisser sa famille derrière : l'œuvre accorde cette chance aux trois personnages qui semblent connaître le mouvement impitoyable du récit, la gravité de la fuite et le poids de la mémoire.

The Number of the Beast

Les personnages d'*Un parc pour les vivants* savent pourtant bien que la mémoire ne se laisse pas facilement duper. Seul, sur le siège conducteur de sa vieille voiture déglinguée, Thomas constate qu'il a été rattrapé par son passé. Marcel Proust dirait

sans doute que c'est lorsqu'elle jaillit sans qu'on la sollicite que la mémoire frappe le plus fort : « *Ça sent les soirées de son adolescence dans l'habitable, une fille se rapproche, leurs cuisses se touchent ; il lui effleure le bras tandis qu'elle appuie sa tête contre son épaule. Il se penche vers son visage et l'embrasse, l'haleine de la fille sent la cigarette et la bière, sa langue s'enroule autour de la sienne pendant que joue à tue-tête The Number of the Beast* » La Rocque évoque bien la manière dont une simple odeur peut parfois ranimer la prégnance des sons et des frôlements d'autrefois. « *Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire* », écrit Annie Ernaux. Tout s'entremêle, chez La Rocque, dans une sorte d'impression de souvenance approximative. L'écriture y est marquée par une porosité entre les pensées des personnages et les dialogues – ce qu'accroît l'utilisation du discours indirect libre –, entre les souvenirs et le présent, entre les différents registres langagiers. De cette manière, l'œuvre mime les contours atténués des événements et des discussions remémorées, ainsi que le décor imprécis des lieux que l'esprit tente de revisiter.

Thomas déposera sa besace pour quelque temps sur le plancher de la chambre d'un motel de village éloigné, dans le bar duquel il s'accoudera aux côtés de «*vieux poils*». Dans cet univers un peu figé dans le temps, Thomas rencontrera Myriam. Nièce d'un taxidermiste, Myriam est artiste. Son œuvre consiste à récolter les cadavres d'animaux qui jonchent le bord des routes, à égorger les sacs d'ordures pour y récupérer des restes d'objets électroniques ou des déchets organiques, puis à créer à partir de ceux-ci des sculptures, qu'elle photographie avant de les détruire. Comme le taxidermiste qui fige pour l'éternité en une représentation magnifiée – enduite de produits de conservation, de vernis – les animaux qu'il empaille, seule l'image des créations de la jeune femme survit au temps, en plus de l'odeur putride qui flotte dans son atelier. Son art réside surtout dans son geste même : il s'agit de redonner une certaine noblesse à ce qui n'a plus aucune valeur, aucune utilité, à ce qui pourrit et se putréfie. Myriam réhabilite l'histoire de ces entités tout en élaborant une nouvelle, que les photographies raconteront à qui elle consentira à les montrer.

Le discours de l'armoire

Mais pour le vieil antiquaire Marin, on ne peut s'amuser aux dépens de l'histoire. Le meuble antique promulgue un précieux enseignement, dont celui qui s'en porte acquéreur doit comprendre l'importance, croit-il. Le «*goût du vintage*» simpliste, cet «*amour en vogue et sans ancrage*» d'une époque que l'on n'a pas connue le répugne : «*Marin cherchait la marque du temps, il voulait de l'histoire [...] celle des petites gens, des habitants et des débrouillards, ceux qui bâtissaient pour la vie de tous les jours.*» Cette «*maladie, ce besoin de trouver et de ramasser*» causera la perte de l'homme pour qui la mémoire est un impératif excessif. Aux dires de l'auteur Emmanuel Kattan, la mémoire est un devoir qui tendrait, entre autres, à racheter notre dette morale envers les morts, ceux qui ont souffert, qui ont parfois sacrifié leur vie au bénéfice de la

collectivité. L'objet antique est, en ce sens, un item précieux et symbolique qui rend hommage aux hommes qui l'ont possédé puis légué. Le meuble ancien est souvent orné d'une série de marques, d'égratignures et de crevasses qui composent une forme de récit, d'une grande richesse mais insaisissable, impénétrable. Si on peut lire ce récit on ne peut s'approprier l'histoire des autres. Le menuisier Louis Lebeau, du *Discours de l'armoire* de Bernard Gosselin, l'avait bien compris : le vrai sens de l'usure d'un meuble est dans la manière dont elle se fait petit à petit, au passage lent et monotone des jours. Ces entailles qui se creuseront dans le bois du mobilier au fur et à mesure des anniversaires, des mariages, des déménagements, formeront un discours relatant les événements banals de la vie familiale. Il est donc préférable de construire une armoire plutôt que de chasser l'anachronie dans les brocantes.

Au contraire, Marin, après avoir fermé boutique, entasse chez lui les antiquités qu'il s'entête à ramasser. Toute sa vie il a vécu le destin des autres à travers elles, exprimant quotidiennement un hommage à ceux qui les ont jadis détenues. Sa connaissance infinie des objets anciens a fait de lui un véritable transmetteur de ce vécu. Il a assumé avec déférence la tâche de faire transiter ces objets d'un propriétaire à l'autre, il a constitué l'une des étapes intermédiaires dans leurs complexes et improbables parcours. Mais à force de les manipuler, de toucher les entailles du récit que raconte le bois jusqu'à tenter de le pénétrer, la vie de Marin finit par n'avoir aucune valeur face à celles des anciens propriétaires de ces objets. Sa maladie est intimement liée à l'agonie du marché de l'antiquité dont l'œuvre fait état : elle est riche de symbolique dans le cours du roman, dont l'auteur est ébéniste de métier. Devenu lui-même une vieillerie, Marin trouve la mort dans son appartement froid, privé d'électricité. Sa conscience s'abolit au milieu de ce bois abîmé, parmi les fantômes qui s'entassaient chez lui. Pour conjurer la mort, lui aurait-il

fallu se soustraire à cette mémoire ? Peut-être lui aurait-il été préférable d'enterrer les meubles dans la cour de sa demeure, à l'instar du protagoniste de l'histoire «*Le ver*» de Raymond Bock, parue dans le recueil *Atavismes* (2011). Dans celle-ci, le personnage comprend que la maison dont il a hérité de son père – qui l'avait lui-même reçue de son propre père «*en vertu de l'arborescence des lois de la descendance*» –, meublée de canapés Louis XVI et d'un lit à baldaquin du XVII^e siècle, n'a pas la solidité nécessaire pour qu'il y règne véritablement en maître. Il finira par s'enraciner, littéralement, après avoir sorti dans son jardin, un à un, tous ces meubles antiques et les avoir ancrés solidement dans le sol boueux : il se changera en lombric après que la nature ait complètement envahi sa maison. La désacralisation de ces meubles précieux et de cette maison ancestrale – en somme, du passé – lui est nécessaire afin qu'il puisse prendre réellement pied sur cette terre qui lui a été léguée. Marin, lui, n'imité pas le personnage du texte fantastique écrit par Bock. Perdu entre celui qui fabrique l'armoire et celui qui la détruit, il s'éteint, emportant avec lui un mode de vie, celui des revendeurs d'objets antiques : «*Son corps s'enfonce dans le fauteuil, il se disperse, le monde qu'il a construit se disloque sous ses yeux. Sa respiration ne siffle plus, il s'évapore en particules dans la résonnance des choses, le bruissement d'une vie parallèle se manifeste dans le craquement du plancher ou le cliquetis d'une montre, dans la poussière qui s'accumule sur les objets, une vie secrète au sein de laquelle l'homme n'a plus de rôle.*» Le vieux Marin finit par rendre les armes devant cette mémoire trop bruyante, sa vie se dissout et trouve place aux côtés de celles qu'évoquent les antiquités amoncelées dans l'appartement. Quand le poids des souvenirs devient trop lourd, mieux vaut parfois s'en détourner, quitte à manquer à son devoir de mémoire. ■

Une philosophe et trois poètes à l'apogée du néolibéralisme

Par Pierre Popovic

IL Y A DES CHOSES QUE NON

de Claude Ber

Éditions Bruno Doucey, 2017, 112 p.

PUISSANCE DE LA DOUCEUR

d'Anne Dufourmantelle

Éditions Payot & Rivages, 2013, 160 p.

VENGER LES MOTS

de Serge Pey

Éditions Bruno Doucey, 2016, 112 p.

LE PIANO ARDENT

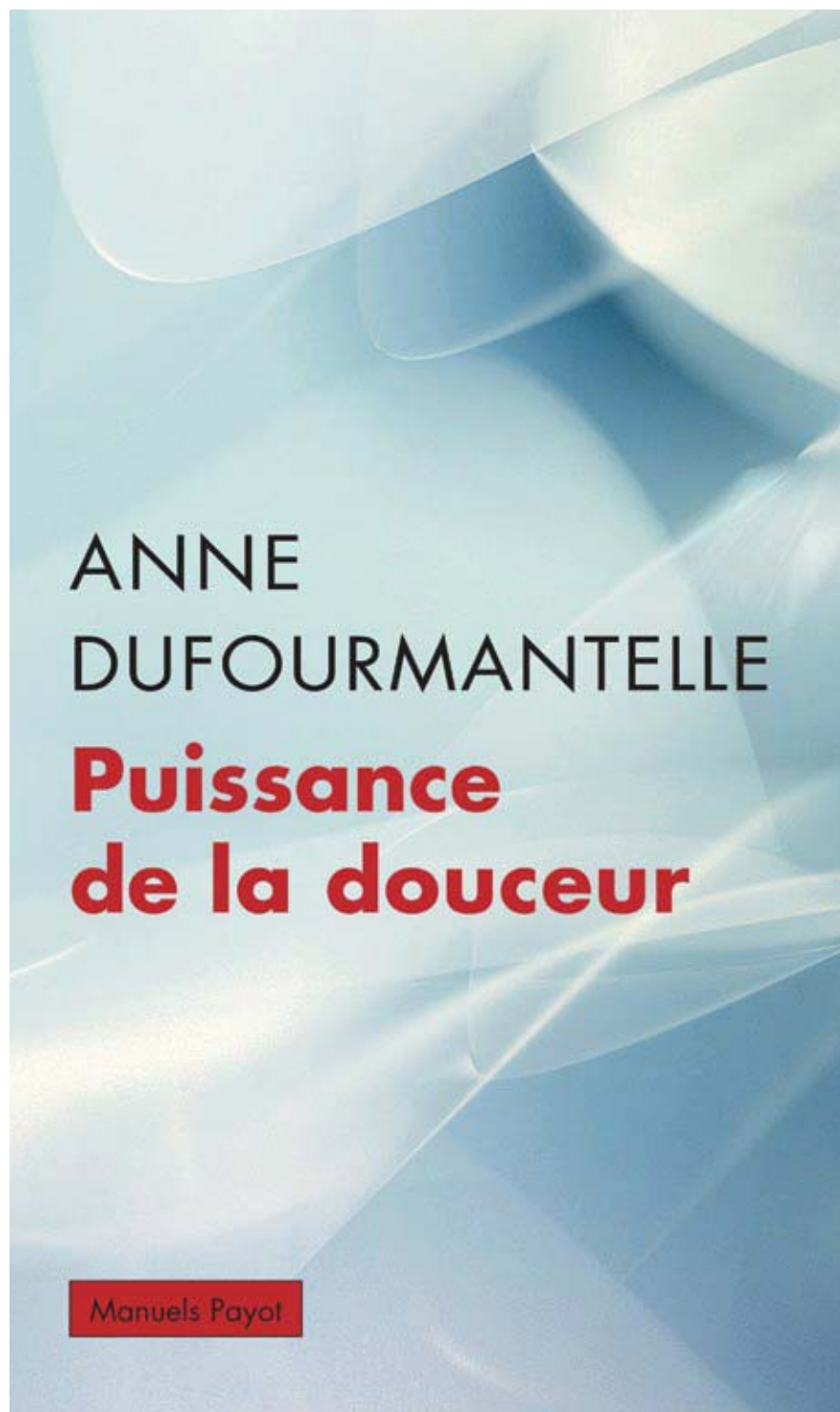
de Ronny Someck

Éditions Bruno Doucey, 2017, 144 p.

Anne Dufourmantelle a fait paraître il y a quelques années un essai brillant, dont l'écriture directe et sobre donne une force étrange à l'étoilement de son thème, lequel n'est autre que «la douceur». Succédant à des livres très personnels comme *Blind date – sexe et philosophie* (2003) ou *En cas d'amour* (2009), *Puissance de la douceur* (2013) découvre un angle mort de l'imaginaire social actuel. Le penser nécessite trois préalables : distinguer la «douceur» de la mièvrerie et du jovialisme sucré de la publicité et du marketing général; dénoncer sa négation par une époque qui «l'exalt[e] dans l'infantile»; critiquer son instrumentalisation par les pouvoirs sociaux, économiques et politiques (voir par exemple l'apaisement niais des affiches électorales). Ces distances prises, la prose navigue parmi des savoirs (psychanalyse, linguistique, embryologie), des philosophes (Aristote, Nietzsche, Levinas, Derrida, Deleuze), des saints (François

d'Assise), des agitateurs (Jésus de Nazareth), des guides spirituels (Gandhi, inspiré sur ce sujet par Tolstoï, Ruskin et Thoreau), des artistes (Giotto, Fra Angelico), des mystiques (Hildegard von Bingen), des musiciens (Mozart, Anne Azéma) et, particulièrement, des écrivains, d'Homère à Duras en passant par Flaubert et Dostoïevski. Les figures de Gwynplaine et de Dea, les jeunes héros de *L'homme qui rit* de Victor Hugo, sont exemplaires de la conception de la douceur élaborée par la philosophe. S'il fait fond sur «une [...] infinie délicatesse d'attention» réciproque, leur amour partagé est à la fois la cause de la répression sociopolitique qu'ils subissent et la source de leur force commune de résistance face à cette répression, cette résistance dut-elle symboliquement se fondre dans le suicide final du héros. La douceur est ainsi définie par trois vecteurs : elle est en chacun un potentiel, une «puissance», voire une pulsion; sa

seule présence implique une violence qu'elle porte paradoxalement en elle; elle constitue néanmoins la base d'un mélange sensible d'accueil de l'autre et de don. Si elle est inséparable de la violence qu'elle produit, c'est en raison du fait qu'elle «n'offre aucune prise au pouvoir» : Gandhi en était parfaitement conscient, et Jésus de Nazareth tout autant, lui qui désarmait ses contradicteurs par l'usage de la douceur et disait que son prêche de «l'amour du prochain» revenait à «apporter le glaive». Or, il est une forte dimension politique à cet essai de Dufourmantelle, à telles enseignes que c'est elle qui justifie aujourd'hui sa relecture. *Puissance de la douceur* mettait en effet en évidence les rouages d'un nouveau mode de manipulation du langage. Ce «que notre société destine aux êtres humains qu'elle broie "en douceur", elle le fera au nom des valeurs les plus élevées : bonheur, vérité, sécurité», écrivait Anne Dufourmantelle au



ANNE DUFOURMANTELLE

Puissance de la douceur

Manuels Payot

début de l'essai, décrivant plus loin un «*monde néolibéral*» qui masque son «*manque absolu de considération pour les êtres*» en vendant du doux à la louche sur le «*grand marché du mieux-être*». Dans une récente entrevue accordée au quotidien *Libération*, la philosophe actualise ce constat d'une «*perversion du langage*» en donnant quelques exemples tirés des dernières élections présidentielles françaises, et particulièrement répandus dans les discours de leur vainqueur et de ses supporters : est considéré comme «*pragmatique*» celui qui souscrit à la doxa dominante; contraindre les gens s'appelle les «*protéger*»; les entreprises ne «*licencient*» pas mais «*se restructurent*»; «*on appelle "réforme" des dérégulations et "révolution" l'actualisation de l'hégémonie économique sur la politique*». Aidée par le flux tendu des moyens de communication actuels, cette manipulation des mots fait de chacun d'eux l'équivalent de son contraire. Habillé d'une malveillance vulgaire chez Donald Trump ou d'une grandiloquence guindée chez Emmanuel Macron, ce mécanisme de brouillage a pour but d'empêcher tout débat substantiel. Pour Dufourmantelle en résultent une colère sourde et une indifférence mauvaise qui expliquent le niveau sidérant atteint par l'absentéisme. Il n'est pas anodin que la poésie contemporaine pose exactement le même diagnostic, s'offrant du coup, en douceur, comme une arme d'opposition politique¹.

Quand c'est non, c'est non

Entrecoupant de vers libres les séquences de prose délibérative et les élans narratifs, le dernier recueil de Claude Ber tire son titre et sa raison d'un bout de la réponse donnée par une grand-mère à sa petite fille qui lui demandait pourquoi elle avait participé à la Résistance : «*[I]l y a des choses que non. Tu ne sauras peut-être pas toujours à quoi dire oui, mais sache à quoi dire non.*» Dont acte. Les textes activent ce levier et le font soulever des situations multiples où il importe de générer «*un éveil dans l'indigence de la parole*». Cela advient quand le langage faute à parler de la

mort du père ou de l'inhumanité de la guerre; alors le poème «*intercède [comme] un cierge*» ou cherche une langue qui «*résiste [...] au mirador*». Cela advient quand domine une indifférence crasse devant l'idée que notre «*espèce*» est à ce point avide, sanguinaire et sans souci de l'avenir qu'elle contribue à sa propre disparition; alors le poème énumère *ad nauseam* les mille et une attitudes mortifères qui font qu'elle ne peut «*célébre[r] la moelle de la vie [que] dans l'os de la mort*». Cela advient quand revient un souvenir d'enfance, celui d'une guerre d'Algérie aux représentations de laquelle les parents opposaient un «*non irréductible*» tant elles étaient obscènes, simplistes, racistes; alors le poème prône «*[l']insurrection de la langue contre la soumission de la parole*». Cela advient encore quand le sujet se découvre «*inachevé*», étranger au devenir d'une société livrée aux rapaces : «*Plus redoutable*

que le carnage des crocs la cupidité. L'aseptisé des usines à mort. L'inconsistance. Dans nos cerveaux vidés à la cuillère la chaîne de l'asservissement. Et le mutique du langage tordu sur lui-même comme une crampe.» Alors le poème cherche de nouveaux «*possibles à narrer*» et rêve d'une parole qui «*adosserait la colère à la justice*». L'expérience de ces situations passées a donné des moyens pour affronter ce présent où il serait bon que «*le plaisir d'Épicure et l'ampleur de Lucrèce*» traversent à nouveau «*la rumeur du poème*». Ce mot de «*rumeur*» est important. La singularité de la vie monte en effet ici les gammes d'une portée universelle, ainsi que le soulignent les deux dernières parties du recueil, «*Nous tous tant que nous sommes*» et «*Je marche*». Là, sous nos yeux, a lieu une bataille. Ses buts sont d'éviter «*la chute des mots dans leur déboulé de babioles*», de combattre

l'accouplement cyclique de «*la parole et [de] la haine*», de rejeter «*les signes aseptisés*», «*les mots de circonstance*», «*la langue obligée des clichés touristiques*», de casser ce «*trépan de mots fonctionnaires et diplomates [qui] fouille la squelettique langue communicante des puissants*». Difficile de ne pas penser aux gazouillis du président de la nation la plus puissante du monde devant ces mots! Et de devoir marcher encore, vers la mort sans doute, mais avec «*en mémoire [...] la part sauvée de nous-mêmes*» et, surtout, au son d'une langue capable de trouver du sens en renommant la beauté des choses : «*[J]e marche // à l'envers du vent quand le temps prend parenté de lui et de l'appareillement des bruits de nos poitrines avec ses sifflements dans la canopée ou l'étroit des ruelles [...].*»

La douceur est ainsi définie par trois vecteurs : elle est en chacun un potentiel, une «puissance», voire une pulsion; sa seule présence implique une violence qu'elle porte paradoxalement en elle; elle constitue néanmoins la base d'un mélange sensible d'accueil de l'autre et de don. ■

L'esprit de Crazy Horse

Imaginer que le cercueil où repose un «camarade» n'est qu'un grand soulier qu'il a chaussé pour s'envoler «comme un vieil oiseau saoul / [...] dans le ciel infini de la ville»? Appeler les poètes à occuper les cimetières et la jeune poésie à y lancer des émeutes symboliques pour rompre le silence auquel la société la condamne? Rien de plus nécessaire! *Venger les mots* danse avec la mort comme le fait depuis toujours l'œuvre de Serge Pey. Comme dans un flamenco², les pas de cette danse ont l'air de se faire sur un tapis de couteaux. Le miracle est que les blessures ainsi causées amorcent soit un rituel de deuil qui n'est pas sans douceur, par exemple dans «Poème pour la mort de François Maspero», soit un appel incantatoire à la révolte, par exemple dans les 39 fragments de l'«Adresse au président des USA dans la langue des signes des Indiens des Plaines pour la libération de Leonard Peltier...», dans la «Prière punk pour les Pussy Riot» ou dans le «Gospel pour le réseau Sabaté». Qu'il s'agisse de deuil ou de révolte, les textes ont des vivacités, des emportements, des descentes à pic et des crescendo nerveux. Tout poème brasse ici la page et sort du papier qui le donne à lire. «Action poétique», «poésie-action», «performance», a-t-on dit, et c'est bien cela, et Pey est un performeur magistral qui tient du sorcier, de Crazy Horse et de la Ghost Dance, de l'annonceur des départs et du chaman, un petit tour sur YouTube en convainc aisément; mais il ne faut pas que cette virtuosité spectaculaire fasse oublier la portée concrète, à la fois intime et sociale, d'une écriture qui appelle à une ré(in)surrection, à une vengeance. Mis en litanies, servi par des rythmes enlevés, constellé d'étincelles volées aux langues, cet appel en est un de réconciliation qui cherche à redonner aux mots et au chant ce que Dufourmantelle nomme «la douceur». Tenant pour une offense «que les mots ne veulent plus rien dire / et vomissent leurs lettres» et pour une infamie «que la poésie est défigurée dans les écoles / au nom

de la gymnastique des rhétoriques», *Venger les mots* défamiliarise les signes non seulement pour dire la brutalité sociale et la faillite culturelle, mais aussi pour créer un espace, un foyer où une relation, de soi avec soi et de soi avec l'autre, médiatisée par la parole deviendrait possible, créatrice et libre : «*Il s'agit de proposer la multiplication / des foyers de poésie / pour commencer à mettre le feu / à la plaine.*»

Sens nomades

Ce n'est pas le thème, le sentiment, l'objet qui font la poésie, mais bien les signes qu'elle dispose et qu'elle catalyse. S'il est une écriture qui démontre ce théorème avec une vigueur de chaque instant, c'est assurément celle de Ronny Someck. Tout devient par elle et pour elle événement de langage, organisé de sorte à ménager des clairières vives dans l'opacité du réel. *Le piano ardent* comprend ainsi une septantaine de poèmes d'un nomade curieux de tout qui, le style alerte et le coup d'œil brillant, vadrouille parmi les littératures, les musiques, les cultures, les gens, les soucis et les joies. Quelques titres de poèmes donneront un indice de cette errance volontaire : «Prière pour me soucier de la subsistance de ma fille», «Brève missive à Marcel Proust», «DJ. au refuge de femmes battues», «Un vers sur Bessie Smith», «Blues de la fille kidnappée qui pensait que la poésie est un solo de trompette», «Sonnet pour Lionel Andrés Messi». Il n'y a pas là la moindre intention de provocation : c'est la vie d'aujourd'hui, dans sa variété et son énergie, dans ses tragédies comme dans ses bons coups, que les poèmes prennent en écharpe. Le constat de départ est cependant le même que dans les textes précédemment commentés : devenu un immense marché de dupes, l'imaginaire social contemporain est encombré d'éléments de langage qui scotomisent tout échange sensible entre individus. Mais «*[r]ien n'est perdu/si les mots [avec lesquels Proust a] décrit la madeleine/remplissent encore notre bouche*». Ce parti pris d'optimisme mène le poète à recueillir des larmes dans les voix

de Bessie Smith et de Barbara, à demander à Adonis ce qu'est une métaphore (réponse : «*Des arbres qui battent / dans le cœur des mots*»), à trouver le bon crayon pour écrire une lettre d'amour, à recomposer l'«Hymne des enfants d'ouvriers étrangers», à semer de l'humour dans les plus chouettes métriques, à donner de l'espoir aux couleurs du drapeau palestinien, à faire de la poésie un braquage sémiotique permanent, puisqu'elle est donnée pour une «*fillette de gangsters*», à relever dans une émission de radio des mots qui grimpent sur l'échelle des sons «*comme des ouvriers musclés*». Cette ardeur de l'écriture réinscrit les vocables dans une communauté universelle de langage en sorte que le lecteur se sent appelé à parler le poème qu'il lit comme il parle à tout le monde. Par la gratuité de la grâce qui les irrigue, les textes de Someck critiquent l'économie néolibérale des signes avec une exigence équivalente à celle qui anime ceux de Serge Pey et de Claude Ber. Quand celle-ci travaille à la croisée du délibératif, du narratif et du poétique; quand celui-là sertit des noms et des images dans des litanies, des incantations et des chants destinés à désensorceler la fascination morbide pour la domination sociale, le poète de Tel-Aviv, lui, installe des métaphores qu'il laisse filer l'une après l'autre et l'une dans l'autre jusqu'à ce qu'elles se rejoignent comme des parallèles le font à l'infini, une touche d'humour venant en douce y ajouter son grain de poivre : «*La poésie est fille de gangsters. [...] Elle pourrait s'appeler Mary, Bloody Mary, / les mots s'écrasent dans sa bouche comme la chair / de tomates découpées en tranches / dans une assiette de salade. Elle sait que la grammaire est la police de la langue, / ses boucles d'oreilles / reconnaissent de loin les sirènes.*» ■

¹ À cet égard, il n'est pas étonnant que les trois recueils dont il va être question aient été édités chez Bruno Doucey, lequel défend une poésie de haute tenue formelle consciente des enjeux sociaux, culturels et politiques du monde tel qu'il va.

² L'espace me manque pour intégrer dans ce texte un commentaire sur ce recueil important que Serge Pey vient de publier sous le titre *Flamenco. Les souliers de La Josefito* (2017).

Pour de nouvelles utopies canadiennes

Par Charlotte Lalou Rousseau

LE TEMPS PRESSE :

UNE CONTRE-HISTOIRE ENVIRONNEMENTALE DU CANADA MODERNE

de Mirko Zardini *

Lux Éditeur, 2016, 152 p.



WE ALL
SAW
THIS
COMING

Douglas Coupland, de la série « Slogans for the Twenty-First Century » (Slogans pour le vingt-et-unième siècle)
Crédit(s) Douglas Coupland

Alors que le pays jouit d'une enviable réputation internationale portée par ses récits officiels, et que la confiance en l'information fuit de toutes parts, *Le temps presse : une contre-histoire environnementale du Canada moderne* arrive à point. Présentée au Centre canadien d'architecture, cette exposition documentaire d'envergure propose un panorama de la situation environnementale canadienne. Elle en révèle les défauts en soulignant de façon efficace la contradiction entre la vision romantique d'une nature vaste et exempte de présence humaine, et l'exploitation à grande échelle de ses ressources. Force est de constater que cette attitude historique, pour le moins ambiguë, envers le territoire – attitude qu'on pourrait qualifier de position politique stratégique – a des impacts désastreux sur la performance du pays en matière de protection environnementale. Le journal *Le rappel*, qui reproduit les principaux panneaux explicatifs de l'exposition, les plans d'accrochage et la description des objets exposés, porte bien son nom. Le travail du commissaire Mirko Zardini et de son équipe montre que l'histoire coloniale se poursuit, tandis que les crises se complexifient. L'exposition participe ainsi à un certain effort actuel (dans le milieu culturel, notamment) pour faire craquer le vernis du 150^e anniversaire de la Confédération canadienne en revisitant l'histoire de ce territoire maintenant connu sous le nom Canada.

La sculpture *The Ice Storm* (2014) de Douglas Coupland, un pylône électrique affaissé, comme prosterné devant les éléments, accueille le visiteur. L'œuvre annonce le propos de l'exposition, ou du moins elle en comprend les thèmes centraux : les catastrophes écologiques, les impacts environnementaux de l'industrie, la faillibilité des infrastructures, la mauvaise gestion des ressources et, ultimement, l'appel à un éveil des consciences. L'exposition se déploie ensuite en une variété de documents d'archives (parmi lesquels des plans d'aménagement urbain, des textes légaux, des photographies documentaires, des articles de presse, des extraits de bulletins télévisés), d'éléments didactiques tels des cartes géographiques et des graphiques, et d'œuvres d'art contemporain. Zardini propose d'examiner la question environnementale en mettant à contribution non seulement les points de vue des environnementalistes et des spécialistes de l'aménagement naturel, mais aussi l'analyse de projets politiques, sociaux et culturels.

Espaces et désastres

En introduction, on aborde d'emblée la question de la nordicité. On présente brièvement le Nord des Inuits et le mode de vie de ceux-ci. On s'attarde ensuite à l'établissement du réseau d'alerte avancé (réseau DEW) ainsi qu'aux impacts méconnus et dévastateurs de cette industrie sur l'environnement. Le démantèlement de ce système, qui nous paraît aujourd'hui tout à fait obsolète, a nécessité des décennies de nettoyage. Les difficultés de ce travail sont exposées par un reportage sur la décontamination des sols et le transport des déchets, des photographies de ces opérations, et des statistiques récentes sur la pollution industrielle et les changements climatiques en Arctique. L'installation met en évidence le contraste entre les imaginaires du Nord, conçu en tant qu'espace immuable ou en tant que laboratoire militaire. Ainsi, on effleure la complexité des problématiques propres à ce territoire.

Plus loin, on nous confronte à l'ampleur du problème de la prolifération des algues dans les Grands Lacs et de l'accès à l'eau potable dans certaines régions du pays. On apprend qu'en 2013, le Canada s'est retiré de la Convention des Nations unies sur la lutte contre la désertification malgré son important pourcentage de terres arides et l'augmentation constante de la consommation d'eau de son industrie pétrolière. Bien que le territoire canadien soit riche en eau douce, l'accès à l'eau potable reste non équitable, tandis que les abus perdurent. La section de l'exposition traitant de la surpêche nous rappelle également que l'exploitation marine se fait habituellement jusqu'à l'épuisement du milieu. On pousse un soupir devant un reportage de 1992 sur une manifestation de pêcheurs terre-neuviens contre le moratoire sur la pêche à la morue, manifestation venue déranger les célébrations du 125^e anniversaire de la Confédération canadienne. Les emplois dépendant de l'exploitation des ressources naturelles sont si nombreux au pays que des régions entières souffrent du manque de vision des gestionnaires gouvernementaux. Quelle catastrophe devra se produire pour qu'un changement majeur s'impose ?

Chaque salle est circonscrite par un thème et organisée selon un récit. L'exposition aborde également la production d'énergie hydroélectrique, pétrolière et nucléaire, et la pollution atmosphérique. Elle se termine par des considérations sur les répercussions qu'entraînent la création de parcs nationaux et la déforestation. Plusieurs documents historiques étayaient le contexte de chacun des cas présentés, une catastrophe marquante est étudiée et les actions posées par les militants ou les gouvernants sont présentées telles qu'elles ont été couvertes par les médias. En ouverture, on établit la situation actuelle et les gestes à poser dans le futur.

À travers ces désastres émergent de petites révolutions – certaines avortées ou réprimées, d'autres fécondes – qui proposent des pistes de

solution à des problèmes toujours actuels : des plans pour un développement urbain autonome et écologique à Resolute Bay, au Nunavut; l'enquête Berger et l'annulation d'un projet de pipeline dans la vallée Mackenzie, dans les Territoires du Nord-Ouest; des manifestes pour une économie de ressources renouvelables; ou un projet visant à repenser les zones d'habitation en prenant en considération la proximité des ressources énergétiques afin d'éviter leur transport sur une longue distance. La question de la production et du transport de l'énergie est d'ailleurs une des plus approfondies de l'exposition. Des déversements pétroliers de Vancouver au déraillement ferroviaire de Lac-Mégantic, elle résonne aisément dans l'actualité. Les projets d'extraction des gaz de schiste, les forages exploratoires à Anticosti, la multiplication des barrages hydroélectriques sur la Romaine, et le Plan Nord manquent à l'exposition, mais ne peuvent qu'être présents à notre esprit.

Tenter l'équilibre

Cette exposition d'archives n'en a pas l'air. La scénographie est résolument vivante, ce qui permet de prendre connaissance des documents plus aisément. La présentation non chronologique des diverses sources (officielles, médiatiques, militantes) propose une *contre-histoire* qui met en lumière les contextes, discours et infrastructures qui sous-tendent les problématiques environnementales actuelles. On y retrouve un bel équilibre entre certains objets difficiles à appréhender en contexte d'exposition – comme le documentaire radiophonique de 59 minutes *The Idea of North*, réalisé par Glenn Gould en 1967, à propos de l'idée romantique d'un Nord vide et blanc – et des matériaux plus concis comme les séquences animées de fac-similés d'archives (extraits de traités, rapports d'enquêtes, transcriptions d'audiences) ou les courts documents télévisuels. Le tout est assemblé de façon à créer une narration bien ficelée dans un espace dynamique sans tomber dans un didactisme ronflant. Malgré tout, l'information

est abondante et la tentative d'appréhension de la totalité de la matière est essoufflante.

L'inclusion d'œuvres d'arts visuels dans l'exposition, bien qu'elle contribue à la réflexion, n'est pas toujours bien menée. Dans bien des cas, on se demande si les œuvres présentées ne font pas partie de la scénographie plutôt que du contenu de l'exposition. Cela semble une occasion ratée de poser les arts visuels en tant que porteurs de discours critiques, de vecteurs de recherche venant étayer le propos plutôt que l'imager. En effet, pourquoi choisir des œuvres qui sont,

été féconde : l'installation *Untitled (A Blueberry Garden for Bard College)* (2012), par exemple, est basée sur l'étude de la langue crie et structurée selon la dualité animé/inanimé plutôt que selon celle du genre, proposant ainsi un rapprochement entre l'humain et la nature. La faible présence des femmes dans l'exposition – deux seulement parmi une quinzaine d'artistes – est manifeste, mais l'absence de voix autochtones est plus criante encore.

Lifeline Fence (1990-) de Peter von Tiesenhausen constitue un cas à part. Ici, l'art et l'archive se confondent

de la prolifération des oléoducs, elle s'y engage de l'intérieur et défend le pouvoir activiste et politique de l'art.

La pratique de l'artiste Douglas Coupland – inscrite dans un discours sur la nordicité et située à la rencontre du design et de l'architecture, en plus d'être teintée d'une critique environnementaliste de la société de consommation – a dû s'imposer au commissaire comme un choix naturel. Il reste que l'importance qu'on lui accorde dans cette exposition est discutable, deux des quatre œuvres présentées n'ajoutant rien de significatif à son propos. Cependant, *The Ice Storm* et *Slogans for the Twenty-First Century*, respectivement présentées en ouverture et en fermeture de l'exposition, fonctionnent. La dernière installation, composée de slogans aussi colorés que caustiques inspirés par les contradictions de la vie contemporaine, nous happe à la sortie de l'exposition. L'accrochage *all over* et saturé fait écho à la surstimulation que tout consommateur actuel supporte malgré lui. Le visiteur, sur le point de soupirer que les grandes questions abordées dans *Le temps presse* le dépassent, qu'il n'y peut rien, qu'il recycle mais que le monde est décevant, se retrouve confronté à son propre individualisme. L'exposition dont le titre anglais, *It's All Happening So Fast*, est inspiré d'un des slogans – «It's all happening way faster than we thought» – se garde de porter un regard défaitiste sur la situation environnementale canadienne, sans toutefois émettre de jugement ou d'espoir. Les commissaires, à travers Coupland, nous rappellent peut-être ici que nous faisons partie du problème, et donc potentiellement de la solution aussi. ■



Peter von Tiesenhausen. *The Lifeline*, une œuvre d'art protégée par le droit d'auteur exposée chaque année en opposition aux projets d'oléoduc, vers 1992

dans le meilleur des cas, illustratrices (Donovan Wylie, Blake Fitzpatrick) et, dans le pire, datées et d'une pertinence discutable (*Glue Pour* de Robert Smithson, 1970) pour ponctuer cette exposition importante? Les dessins chargés d'Annie Pootoogook, témoignages intimes de la vie du Nord, auraient bien pu se retrouver dans la salle dédiée à la nordicité, de même que *The DEW Project* (2009) de Charles Stankieveh, qui aborde les notions de souveraineté et de surveillance à travers l'histoire du radôme géodésique de Buckminster Fuller. La présence du travail de Duane Linklater aurait certainement

quand l'œuvre fait exposition. En 1990, l'artiste plaçait ses propriétés terriennes sous la protection du droit d'auteur dans l'objectif de détourner le trajet projeté d'un oléoduc. La présentation de l'œuvre comprend deux lettres de la compagnie pétrolière (l'accusé de réception de la requête et la confirmation de la déviation du tracé de l'oléoduc au nord des terres des von Tiesenhausen) ainsi qu'une photographie de la clôture en question, que l'artiste allonge de 240 m chaque année depuis. Cette œuvre est une inclusion judicieuse à l'exposition; plutôt que de seulement aborder le phénomène et le danger

* LE TEMPS PRESSE : UNE CONTRE-HISTOIRE ENVIRONNEMENTALE DU CANADA MODERNE. Exposition commissariée par Mirko Zardini. Équipe curatoriale : Vanessa Abram, Lev Bratishenko, Louise Désy, Anna Renken. Présentée au Centre canadien d'architecture, à Montréal, du 16 novembre 2016 au 9 avril 2017.

Observations sur la chute des corps en régime postmoderne

Par Gilbert David

DES ARBRES À ABATTRE

*Texte de Thomas Bernhard,
adaptation, mise en scène
et scénographie de Krystian Lupa **

LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE

*Collage de textes de Nelly Arcan, adaptation
et mise en scène de Marie Brassard **

On devrait pouvoir convenir que la postmodernité ne se réduit pas à une émanation mortifère et paradoxalement festive du capitalisme tardif. Si la marchandisation galopante du monde semble évidente, elle ne dit pas tout du régime postmoderne. On y détecte aussi des failles et des zones troubles qui peuvent devenir les sources d'une réelle volonté de changement. Cerner les dysfonctionnements du monde soumis à la loi du plus fort n'a de cesse de nous interpeller – un « nous » forcément problématique si on n'y déverse qu'un contenu étroitement identitaire. L'insoumission reste inséparable de la lucidité pour qui veut affronter l'ordre social tel qu'il va. Pour le créateur, la tâche ressemble à n'en pas douter à celle d'« un horrible travailleur », en butte à tous les produits formatés à la ronde dont se chargent tant et tant de parvenus qui s'empressent de courir en riant jusqu'à la banque, en petits champions de la soi-disant « polyvalence ».

Face aux machines à images qui déversent sans cesse leur flot de niaiseries, le théâtre, s'il aspire vraiment au statut d'art à part entière, n'a d'autre choix que d'inventer une autre économie figurale, d'explorer un imaginaire qui fissure la représentation et la soustrait à l'univocité qui est inséparable d'une sidérante vacuité – la sidération s'impose en effet en tant qu'étalon de la société du spectacle qui pose l'euphorie populiste comme une évidence de la vie. À l'inverse, il existe des scènes où se déploie une vision qui ébranle parce qu'on n'y dit pas quoi penser mais qu'on y cherche à déconstruire les apparences. Deux productions à l'affiche du dernier Festival TransAmériques (FTA) en témoignent.

**Des arbres à abattre :
« Qu'ils crèvent, les artistes »**

La Pologne vit des heures sombres et son gouvernement ultraconservateur, sans surprise, s'en prend aux artistes, accusés de miner le (la) moral(e) du bon peuple... Ce ressac réactionnaire intervient au moment où, un peu

partout sur le Vieux Continent (et jusque dans nos parages), se dressent des groupes fascisants, hostiles à la culture des « élites » et aux politiques d'ouverture à l'immigration. Déjà au milieu des années 1980, le grand créateur et théoricien polonais Tadeusz Kantor avait pressenti ce qu'avait de précaire le statut de l'artiste dans son pays; en témoigne cette réalisation dont le titre provocateur est on ne peut plus explicite : *Qu'ils crèvent, les artistes*. S'inscrivant à sa façon dans la même démarche incisive, le metteur en scène Krystian Lupa, né en 1943 et récipiendaire en 2009 du prestigieux prix Europe pour le théâtre, propose une écriture scénique qui puise à toutes les dimensions expressives de son art. Comme souvent dans son travail, il assume, dans cette production créée en 2015 et comptant une distribution d'une douzaine d'acteurs en tous points remarquables, l'adaptation du roman (*Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard) ainsi que la mise en scène et la scénographie.

Et pourtant, Lupa est loin d'idéaliser les artistes et il ne se prive pas d'épingler les complaisances et les faux-fuyants dont ces derniers font preuve devant la tâche de se mesurer avec détermination à l'époque et à la vie elle-même dans ce qu'elle comporte d'imprévisible et de tragique. Cette dernière dimension, on la retrouve en fait dans le personnage d'une jeune comédienne qui s'est suicidée; le groupe d'artistes plus ou moins bobos et excentriques auquel elle a appartenu se rencontre pour une soirée suivie d'un banquet, après avoir assisté à ses funérailles. Le plus souvent en retrait par rapport à ce groupe qu'il a détesté sa vie durant et dont il s'est éloigné jusqu'à cette journée d'enterrement, le narrateur intervient épisodiquement pour faire état de la médiocrité et de la complaisance mutuelle dont se contentent ses membres. Sans avoir été capable de la protéger des autres – et d'elle-même –, il a aussi été le témoin direct, plutôt empathique, de la déchéance éthylique de la jeune comédienne qu'il tient toujours en haute estime.

« Aussi longtemps que tu te mets au service de tes intentions, que tu sers consciemment la tâche fixée, plus ou moins théorique, tu restes aveugle. La réalité ne s'ouvre pas. Tu restes un exécutant, un artisan de ton modèle qui ne sera que le reflet toujours plus pâle de conclusions et de reflets de reflets. Ta création restera scolaire... Morte... Aussi longtemps que rien ne contredira ta logique, ne fera de toi ce que tu refuses, ne boycottera tes plans et ne renversera ton itinéraire programmé. Tu dois parvenir à ton personnage révolté – insoumis à ton imagination. Aussi longtemps que tu ne créeras pas un personnage qui renverse tes plans – aussi longtemps que tu ne seras pas créateur de vie. »

Krystian Lupa,
Lettres aux acteurs, 2016

Cela dit, il ne s'agit pas d'un drame psychologique, tant s'en faut. Lupa installe l'action dans un cube dont les quatre faces pivotent au gré des séquences, dévoilant notamment un grand salon, une pièce délabrée et une salle à manger avec une longue table capable d'accueillir une douzaine de convives. Devant cette structure se tient le narrateur du roman, excluant par le fait même la possibilité de naturaliser la scène, qu'il transforme plutôt en une sorte de laboratoire où sont examinés de curieux spécimens de la vie artistique. Mais ce qui intéresse par-dessus tout Lupa, à travers Bernhard, c'est la sensation du temps qui passe inexorablement et qui broie les consciences et les rêves. Le spectateur se transforme ainsi en témoin du témoin qui, tout au long de la représentation de quatre heures et demie, se mesure à sa propre histoire d'écrivain à contre-courant et au délitement ambiant, sans verser pour autant dans le ressentiment,

Lupa est loin d'idéaliser les artistes et il ne se prive pas d'épingler les complaisances et les faux-fuyants dont ces derniers font preuve devant la tâche de se mesurer avec détermination à l'époque et à la vie elle-même dans ce qu'elle comporte d'imprévisible et de tragique. ■■■■■

mais sans s'épargner non plus, eut égard à sa propre impuissance à changer le cours des choses. La durée est ainsi empreinte de part en part d'une sourde mélancolie que viennent toutefois transpercer par à-coups des traits satiriques, comme les interventions répétitives d'un acteur du Théâtre National qui étale sa suffisance et sa sécheresse en commentant *ad nauseam* son interprétation d'un grand rôle du répertoire ibsénien qu'il joue, sans grâce, depuis des lustres...

Le génie de Lupa réside dans sa capacité à amener les acteurs à ne pas jouer et, forcément, à déjouer le faire semblant : les acteurs sont là, à nu, à la fois vulnérables et intensément libres – incidemment, ils ont travaillé leurs rôles à partir d'improvisations dont l'existence est parfois pointée par le biais de brèves séquences vidéo en noir et blanc. De cette manière, les artistes invitent le

spectateur à retrouver son humanité et ses pleines capacités critiques, ce qui est en fin de compte la responsabilité fondamentale d'un art théâtral digne de ce nom.

La fureur de ce que je pense : le bal endiablé de la séductrice insoumise

On connaît Marie Brassard comme performeuse et créatrice de nombreux solos marquants depuis *Jimmy, créature de rêve*, créé en 2001. Avec *La fureur de ce que je pense*, elle propose à nouveau une œuvre polyphonique, bouleversante et radieuse. Il faut donc se réjouir qu'Infrarouge, la compagnie de Brassard, ait pu réunir les fonds nécessaires pour donner une seconde vie à cet opus – dont la création originale, en avril 2013, avait eu une diffusion limitée – présenté, entre autres, dans le cadre de la plus récente édition du FTA, qui partira en tournée au printemps 2018.

Cette production se distingue d'abord par sa composition en plusieurs strates relativement autonomes. Le texte est fait de fragments tirés de différents romans de Nelly Arcan, et ce caractère fragmentaire est accentué par le recours à six voix, incarnées par autant de comédiennes très différentes, mais chacune empreinte d'une sensualité organique : Christine Beaulieu (enjouée et intempestive jusqu'au cri), Sophie Cadieux (provocante et rageuse), Larissa Corriveau (libertine et inquiète), Evelyne de la Chenelière (altière et rêveuse), Johanne Haberlin (nonchalante et secrète), Julie Le Breton (scintillante et traquée) – certains des traits ainsi attribués pouvant être interchangeable au fil de ce cérémonial qui relève de l'exorcisme.

À cette configuration rhizomatique s'ajoutent la présence ponctuelle d'une danseuse évanescence (Anne



La fureur de ce que je pense
Christine Beaulieu, Larissa Corriveau,
Sophie Cadieux, Johanne Haberlin,
Evelyne de la Chenelière et Julie Le Breton
Photo : Michael Slobodian

Thériault) ainsi qu'une compartimentation du dispositif scénographique (création d'Antonin Sorel), lequel est fait de deux rangées superposées de quatre alcôves chacune accueillant les déclinaisons des figures centrales de la *Putain* et de la *Folle*, pour citer deux titres d'Arcan. Ces lieux sont donc hantés, mais ils sont avant tout magnifiés et rendus mystérieux par la musique envoûtante, quasi continue, d'Alexander MacSween et par l'éclairage fortement contrasté et souvent onirique de Mikko Hynninen, dont la succession kaléidoscopique des lumières révèle tantôt une ou plusieurs chambres closes, ou toutes celles-ci à la fois.

Ces éléments plastiques et sonores accompagnent une ample partition chorale que se partagent durant une heure et demie ces femmes-coryphées qui apostrophent le public, faisant alterner la complainte et la raillerie, la confession et le réquisitoire, dans une incessante variété de tons et de gestuelles. Chacune des robes, signées Catherine Chagnon, permet par ailleurs aux interprètes d'exhiber la dimension charnelle de la femme séductrice prise au piège d'un *double bind* que Martine Delvaux a pu associer à la condition ambivalente des *Filles en série* (2014) en pointant

comment «*les femmes se regardent être regardées*» et deviennent ainsi à la fois surveillées et surveillantes.

La proposition pilotée par Brassard fait une large part à une célébration de la liberté séductrice jusqu'à l'inscrire dans l'ordre arbitraire du rituel, profane bien entendu, lequel seul est en mesure de contrer la culpabilisation ultrareligieuse du père qui accable sa fille de reproches en lui prédisant sa damnation inéluctable. Baudrillard, dans *De la séduction* (1979), avait bien saisi la puissance, toujours inquiétante parce qu'absolue, de la séductrice : «*[O]n peut dire de la séduction féminine qu'elle est animale, sans la reverser ainsi à une nature instinctive. Car c'est dire qu'elle renvoie profondément à un rituel du corps dont l'exigence, comme de tout rituel, n'est pas de fonder une nature et de lui trouver une loi, mais de régler les apparences et d'en organiser le cycle.*» Et nul doute que Nelly Arcan a payé chèrement le prix de la recherche de sa voix dans les jeux de l'apparence. En explorant cette voix qui se cherche au cœur de la séduction, les filles en série réunies par Brassard parviennent à en déconstruire les contraintes les plus secrètes.

On ne dira jamais assez à quel point il est essentiel, pour la réussite d'une production théâtrale, de réunir des contributeurs inspirés, capables d'adhérer à une visée commune tout en affirmant leur singularité imageante. *La fureur de ce que je pense* parvient à tout cela avec éclat, et je m'empresse de la marquer d'une pierre blanche en tant que l'une des productions postdramatiques les plus accomplies de ces dernières années au Québec. ■

* *DES ARBRES À ABATTRE*. Texte de Thomas Bernhard, adaptation, mise en scène, scénographie et lumières de Krystian Lupa, arrangements musicaux de Bogumil Misala, costumes de Piotr Skiba. Avec Bożena Baranowska, Krzesislawa Dubielówna, Jan Frycz, Anna Ilczuk, Michael Opalinski, Marcin Pempus, Halina Rasiakówna, Piotr Skiba, Ewa Skibinska, Adam Szczyszczaj, Andrzej Szeremeta, Wojciech Ziemianski et Marta Zieba. Une production du Teatr Polski we Wrocławiu. Présentée au Théâtre Jean-Duceppe, à Montréal, dans le cadre du FTA, les 2 et 3 juin 2017.

* *LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE*. Collage de textes de Nelly Arcan, adaptation et mise en scène de Marie Brassard, idéation et développement de Sophie Cadieux, collaboration et dramaturgie de Daniel Canty, scénographie d'Antonin Sorel, lumières de Mikko Hynninen, musique d'Alexander MacSween et costumes de Catherine Chagnon. Avec Christine Beaulieu, Sophie Cadieux, Larissa Corriveau, Evelyne de la Chenelière, Johanne Haberlin, Julie LeBreton et Anne Thériault. Une coproduction d'Infrarouge et du Festival Trans-Amériques, du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada et de PARCO (Tokyo). Pièce présentée à l'Usine C, à Montréal, dans le cadre du FTA, du 3 au 6 juin 2017.

Faire cercle avec les arts autochtones : entretien avec celles qui tracent d'autres chemins

Par Marie-Paule Grimaldi



Espace Culturel Ashukan
Photo : Productions Feux Sacrés

Elles sont cinq directrices artistiques, autochtones ou non, dont le travail a créé des espaces de rencontre avec les arts autochtones et permis le rayonnement de ceux-ci à travers des événements d'envergure en 2017. Saisissant l'occasion des célébrations entourant le 150^e anniversaire du Canada et le 375^e anniversaire de Montréal pour affirmer des postures à la fois critiques et rassembleuses, pour renouveler les regards, les discours et les rapports entre les cultures et les peuples, elles se consacrent chacune à leur manière au «*passage progressif de "l'Indien inventorié" (par les autres) à "l'Amérindien conteur" (de ses propres récits)*», pour reprendre les mots de Guy Sioui Durand dans «*Un Wendat nomade sur la piste des musées*» (2014).

Ce faisant, elles contribuent à faire surgir l'américité, notion que Georges E. Sioui Wendayete (1992) définit à la fois comme «*une spiritualité, et, donc, une idée sociale*» et «*des moyens d'adopter la vision circulaire qui est si caractéristique de l'Amérique*». Elles participent à construire des territoires de convergence, tant imaginaires que réels, pour les artistes autochtones,

dans un paysage culturel, politique et institutionnel où ceux-ci sont, somme toute, nouvellement reconnus. Leurs paroles croisées décrivent les trajectoires parcourues afin d'en arriver à baliser de tels lieux.

Passages de passeuses

«*Lorsque j'ai créé les Productions Feux Sacrés, en 2006, je travaillais avec un seul artiste, Richard Fontaine. Quand Richard s'est enlevé la vie, en 2011, ma vie a pris un virage radical; la douleur et mon désarroi face à la perte de mon ami se sont transformés en une force vive, un besoin de croire en l'avenir*, raconte Nadine St-Louis. Cette même année, je revenais d'un parcours sur plus de 280 000 km² auprès des 17 communautés innues du Québec et du Labrador pour faire le mapping des créateurs autochtones et documenter leurs besoins, dans le cadre d'un contrat avec le Conseil des arts du Canada. J'ai alors eu la chance de rencontrer et de découvrir l'immense richesse, le talent incroyable et la voix des artistes autochtones; une richesse pourtant très peu connue, absente des médias et souvent incorrectement

représentée. Les artistes et leur art me semblaient un outil idéal pour interpeller le grand public, amorcer une discussion et peut-être contribuer à l'amélioration des relations entre autochtones et allochtones.»

Ses Rendez-vous des arts métissés «*souhaitent combler l'absence de représentation publique des arts autochtones en permettant d'ouvrir et de présenter cette culture à la population montréalaise qui n'a pas les moyens nécessaires pour y accéder (éloignement géographique, contexte social et historique, préjugés)*. Les RVAM permettent, en ce sens, un travail de «*re-création*» de liens sociaux entre autochtones et allochtones, à travers le prisme de l'art. Cette solidarité nouvelle, qui se poursuit d'ailleurs à l'année longue et non pas seulement lors des trois jours du festival, est en soi une véritable preuve de succès.»

À OBORO, déjà en 2015, le comité artistique était très inconfortable à l'idée de célébrer des événements coloniaux. Claudine Hubert se souvient «*d'une rencontre avec Skawennati, dans son atelier, où [elles se]*



Susan Dugas, *Sacobie au FAVA*
Photo : Jean-Sébastien Dugas

creus[aient] la tête pour trouver de quelle manière [elles] all[aient] aborder l'enjeu» : «À la blague, elle a lancé que nous devrions accueillir uniquement des artistes autochtones toute l'année : nos regards se sont croisés avec une étincelle, et c'est là que nous avons su que c'était ce que nous allions faire. Nous avons mis près de deux ans à penser comment monter cette programmation, quelle identité elle porterait, avec la lucidité que nous n'étions pas un organisme spécifiquement autochtone. Mais nous avons eu la chance d'être guidés par Skawennati dans ce travail. Plus 2017 approchait, plus nous voyions que notre projet s'inscrirait dans une mouvance – le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada était sorti environ un an auparavant. Notre souci était de demeurer alertes aux discours critiques et à l'attention soudaine portée à la question de la réconciliation.

OBORO appuie et reçoit de nombreux artistes autochtones de partout au pays depuis ses tout débuts. Il était très important pour nous de ne pas arriver avec cette programmation hors du vide, mais qu'elle s'inscrive dans la continuité de nos valeurs. Guidés par les membres autochtones de nos comités administratif et artistique, nous avons voulu mettre en pratique l'idée "d'autochtoniser" l'institution – en anglais, le verbe "indigenizing" est devenu plus courant. Ainsi, nous avons approché quatre artistes qui avaient récemment eu des projets à OBORO et nous leur avons demandé de faire le relais de la programmation en présentant leurs œuvres ou celles d'autres artistes. Ensuite, nous avons invité Skawennati à présenter la première exposition, d'une part car elle est mohawk et d'autre part parce qu'elle a investi énormément de temps, d'efforts et de sa générosité à aider OBORO à se doter des moyens pour tendre vers des manières de faire autochtones. Et c'est un travail en cours qui ne s'arrêtera jamais.»

Créer d'autres formes à même son fonctionnement n'est pas étranger au geste artistique en soi, et cette

Nadine St-Louis

Nadine St-Louis est fondatrice et directrice des Productions Feux Sacrés, l'organisme qui est derrière la création, entre autres projets, de l'Espace culturel Ashukan, un lieu d'exposition-boutique situé dans le Vieux-Montréal et dédié à l'art autochtone, ainsi que des Rendez-vous des arts métissés, dont la 5^e édition, qui avait lieu du 16 au 18 juin 2017, a rejoint son plus large public à ce jour. Auparavant, Nadine St-Louis a travaillé pendant cinq ans auprès de l'Institut Tshakapesh, à Uashat, dans l'organisation du symposium de peinture MAMU présenté au Musée Shaputuan, un événement d'échanges inter-culturels entre des artistes d'art visuel autochtones et non autochtones. Le premier événement des Productions Feux Sacrés a été l'exposition *11 Nations*, présentée au marché Bonsecours en 2011.

capacité de métamorphose s'opère également à l'intérieur des productions autochtones. Dans l'introduction du rapport *C'est vital – Portraits dynamiques de la production culturelle en milieu urbain au Québec* publié par DestiNATIONS, on peut lire : «Après des siècles à avoir été contraints à produire cachés, à se voir interdire nos cultures et à subir une assimilation, plusieurs de nos histoires, de nos traditions et de nos forces créatrices se sont perdues. Heureusement, d'autres ont perduré malgré tout, se sont transformées ou ont été créées. La production culturelle autochtone se retrouve, se réinvente et se reconstruit.»

«Des cultures vivantes sont vouées à changer, à échanger et à se transformer. C'est entre autres ce mouvement qui assure le dynamisme des identités et des cultures», dit Marie-Josée Parent, directrice de l'organisme aux visées particulièrement fédératrices. Le rapport *C'est vital* met l'accent sur le rôle de la production culturelle dans la reconstruction culturelle : «[L]a reconstruction est un processus complexe qui comporte des aspects multiples impliquant de rassembler des morceaux de vies et de systèmes de connaissance autochtones qui ont

été oubliés, perdus, dispersés, spoliés ou exploités, afin de rafraîchir la base cohérente et solide de l'approche circulaire de la vie qui distingue les cultures autochtones. Dans ce contexte, la transformation concerne une reconstruction culturelle qui raconte une histoire différente», tant individuelle que collective.

Le sens de la communauté est d'ailleurs intrinsèquement lié aux préoccupations artistiques de Pauline Dugas : «Le Festival des arts visuels en Atlantique est né parce qu'il n'y avait aucune structure pour la promotion et la diffusion des arts visuels actuels dans notre région. Depuis ses débuts, l'événement a contribué à faire que la rencontre ait lieu entre des artistes visuels d'ici et d'ailleurs, et le grand public. L'impact de la création de ce festival a été grand, plusieurs projets en ont découlé par la suite, comme la mise sur pied d'une galerie d'art permanente, la Galerie d'art Bernard Jean, située au Centre culturel de Caraquet.» Le rapport au territoire habité et à la terre, question posée collectivement, a été le thème de la 21^e édition du FAVA, qui recevait en tant que marraine de l'événement l'artiste mi'kmaq Francine Francis de Metepenagiag First Nation, au Nouveau-Brunswick.

«J'ai également choisi ce thème parce que je crois qu'il est plus que temps que la rencontre ait lieu entre la communauté artistique mi'kmaq et les communautés artistiques d'ici et d'ailleurs», ajoute Pauline Dugas. Un thème qui n'est pourtant pas nouveau : «[P]lusieurs familles de la région ont des origines mi'kmaq, certaines familles connaissent cette histoire et d'autres n'en ont aucune idée. Il m'apparaissait donc d'autant plus important de nous ouvrir à cette réflexion sur l'apport culturel du peuple mi'kmaq à notre culture.» La justice environnementale et la résistance aux détériorations écologiques étant au cœur des idées de décolonisation de la nature, le FAVA a de plus présenté des conférences – notamment *Les résistances en Mi'gma'gi*, présentée par la Warrior Suzanne Patles de la communauté d'Eskasoni et par Paul Francis de la communauté d'Elsipogtog – ainsi que deux programmations cinématographiques de films réalisés par des cinéastes des Premières Nations, *Avènement/Territoire* et *Corps à corps/Territoire*, dirigés par Rodrigue Jean en partenariat avec Présence autochtone de Montréal.

Pour Emilie Monnet, la création de Scène contemporaine autochtone et des Productions Onishka répondait à des intérêts et besoins différents : «Souvent, j'ai l'impression qu'on a tendance à voir l'art conçu par des artistes autochtones comme uniquement associé aux traditions, au traditionnel, comme une ode au Passé. Le mot "contemporain", c'est une façon pour nous de nous projeter dans le futur et de faire en sorte que la société nous perçoive ainsi : thriving and present. Plutôt qu'un vestige du passé, nous sommes de plus en plus présents dans toutes les sphères de la société et nous continuerons de l'être. Nous sommes des artistes d'aujourd'hui, les médiums que nous utilisons sont ceux d'aujourd'hui et nos créations interrogent le monde d'aujourd'hui.

L'identité de SCA est en mouvance. Pour le moment, deux éditions ont été présentées à Montréal et une

version réduite de SCA a également été présentée en Amérique du Sud en mars dernier suite à une invitation de l'ambassade du Canada en Argentine. Le mot festival ne semblait pas adéquat pour nommer ce qu'est SCA. J'ai donc préféré le terme "manifestation artistique et critique"... J'aime bien l'idée d'une plateforme aussi. Dans tous les cas, SCA fait référence à un espace de diffusion, de collaborations artistiques, de rencontres et de réflexions. Ce dernier aspect est très important pour moi. J'aime aussi les idées de partenariats, de mise en commun de ressources, de créativité et de réflexion sur comment

s'agit de se placer aux limites, aux frontières, pour nouer ou délier les dynamiques relationnelles, lutter et accueillir, écouter et oser le franc-parler. Quels étaient les défis, voire les chocs culturels, sur cette route? «Par leur nature, les RVAM sont destinés à présenter une réalité méconnue et difficile d'accès pour le grand public, dit Nadine St-Louis. Le terme "choc culturel" n'est peut-être pas approprié dans ce contexte, mais les découvertes et les surprises ont été abondantes de part et d'autre! La réalité est que plusieurs personnes sont extrêmement intéressées à aller à la rencontre des cultures au-

Claudine Hubert

Claudine Hubert est directrice artistique du centre d'artistes OBORO, à Montréal, qui consacre l'entièreté de sa programmation 2017 aux artistes et à la pensée autochtones, et ce, à travers des résidences (Mélanie O'Bomsawin), des expositions (Skawennati, Skeena Reece), des cercles de lecture (Guy Sioui Durand, Tomson Highway), des formations, des événements et des activités de médiation culturelle. Après trois ans passés à Saint-Jean, au Nouveau-Brunswick, où elle a cofondé le centre d'artistes Tiers-espace, elle a intégré OBORO en 2007 à titre de coordonnatrice auprès de ses cofondateurs Daniel Dion et Su Schnee.

infuser des valeurs ou des façons de faire autochtones dans la production d'événements de ce genre.» Ayant instauré sa démarche artistique avec des projets d'art communautaire (par exemple au sein d'Agir par l'imaginaire, ateliers qui accueillaient des femmes criminalisées) et de performance musicale et scénique (*Birds Messengers*, avec Moe Clark), «la création d'Onishka est venue en quelque sorte faire le pont entre ces deux intérêts : l'art et la justice sociale».

Transformer et se transformer

Être à la jonction entre culture et société, art et politique, nations et cultures autochtones et occidentales n'est pas une posture simple. Il

tochtones, mais ne savent pas où aller [pour cela], ni comment aborder la chose...»

Même son de cloche du côté de Pauline Dugas lorsqu'elle évoque le FAVA et son contexte acadien : «L'événement s'est déroulé dans un climat de sérénité et d'ouverture à l'autre. Plusieurs des commentaires reçus du grand public soulignaient le fait que les gens étaient heureux d'en apprendre davantage sur les artistes autochtones et qu'ils découvraient avec beaucoup d'intérêt les rituels mi'kmaq et le travail d'artistes mi'kmaq et malécites. Il y a eu beaucoup de générosité manifestée de la part des artistes autochtones lors de cet événement, et nous sommes très heureux, en tant qu'organisation,



Performance de Skeena Reece

de voir qu'il y a une suite avec ce partenariat établi avec *Présence autochtone* de Montréal. Nous avons ainsi accueilli à l'événement *André Dudemaine* de *Présence autochtone*, qui a à son tour accueilli un artiste du FAVA au début du mois d'août à Montréal, l'artiste mi'kmaq Cyril Sacobie de *Kingsclear First Nation*, au Nouveau-Brunswick.»

«Jusqu'à maintenant, le plus étonnant a été de constater à quel point je ne savais rien et de me défaire de mes propres idées préconçues, de mes attentes, de mes perceptions, et d'accepter d'être en mode écoute et apprentissage, dit Claudine Hubert. Il y a un an à peine, le seul fait de demander à une personne de quelle nation elle était originaire, de lui poser

des questions directes sur elle, sur ses origines, me donnait l'impression de marcher sur des œufs. Maintenant, je sais qu'il vaut mieux faire une erreur et l'accepter. Nous traversons une époque complexe en ce qui a trait au vocabulaire et aux idées entourant les rapports entre autochtones et non-autochtones. Notre objectif, avec ce projet, était de créer un environnement où l'on pourrait se parler avec respect, humilité, et avec un vrai désir de rencontre. À cette étape, il faut surtout laisser émerger et écouter les voix qui s'expriment sur ces sujets à même les communautés autochtones. Le silence, l'écoute, le respect et l'attention sont beaucoup plus puissants que toute opinion lancée sans considération sérieuse pour la complexité de ces enjeux.

Je crois que nous sommes témoins d'une émergence extraordinaire de ces voix riches, ouvertes aux amitiés, au renouvellement des relations. Cela dit, comment y arriver face aux événements de l'histoire récente? Les artistes ont beaucoup de solutions et de pistes à proposer en ce sens, ils sont essentiels à cette traversée.»

Le plus grand défi, aux yeux d'Emilie Monnet, est «d'avoir une équipe de production qui soit entièrement autochtone, ce qui, à long terme, est ce à quoi [elle] aspire avec [sa] compagnie» : «Mais pour cela, il faut investir pour créer un bassin de personnes ressources pouvant occuper des postes de direction technique, de relations de presse ou de conception d'éclairages, par



This Time Will Be Different
Création de Lara Kramer et Emilie Monnet
Photo : Adrian Morillo



Tomson Highway
Création de Lara Kramer et Emilie Monnet
Photo : Stephanie Castonguay

exemple. Au Québec, en plus, se rajoute la barrière de la langue. Trouver des individus qui peuvent à la fois parler et écrire en français et en anglais et qui soient autochtones, ce n'est pas évident et éthiquement ça me fait me poser des questions : lorsqu'on nous a arraché nos langues de force, imposer une deuxième langue coloniale (alors qu'on tente de réapprendre nos propres langues) me semble paradoxal. Sinon, je suis très fière de la qualité artistique et critique de la programmation de SCA cette année. La pratique artistique des artistes autochtones est souvent politisée, leurs voix viennent enrichir le dialogue sur l'état du monde et sur la société tout en étant ancrées dans la spécificité de leur culture et de leur(s) identité(s). Le public et les médias étaient au rendez-vous cette année comme l'année dernière, malgré les nombreux festivals ayant lieu en même temps. J'espère que les gens s'y intéressent et se déplacent par curiosité et pour la qualité artistique de ce qui est proposé : nous sommes des artistes avant tout. Il s'avère que nous sommes également autochtones.»

La création de l'ambassade culturelle internationales et peuples autochtones que souhaite Marie-Josée Parent étant en développement, certains enjeux restent à venir, mais sont néanmoins à prévoir : «*Montréal est et a toujours été une métropole internationale. L'île a toujours été un carrefour de rencontres entre les nations, un lieu de diplomatie et un lieu d'échanges culturels. Notre organisme a souhaité mettre en valeur cette réalité et miser sur la collaboration et le partage des pratiques culturelles. Cela étant dit, loin de nous l'idée de réduire à une seule image les multiples identités des peuples autochtones. Nous souhaitons, au contraire, célébrer la diversité des pratiques, des identités et des cultures tout en permettant une fédération du milieu et en favorisant les collaborations internationales, que ce soit entre des nations d'ici ou d'ailleurs. Pour ce qui est des chocs culturels, il y en aura sûrement! Ça fait partie du défi de découvrir d'autres façons de faire, de*

penser et d'être. Ces "chocs culturels" sont pour moi importants. Ils rendent possible une remise en question de nos façons de faire qui, elle, participe de l'ouverture vers l'autre. Alors tant mieux s'ils se multiplient! Il faudra néanmoins s'assurer de créer un lieu qui rende possibles ces chocs, tout en douceur.»

comme enseignantes, porteuses de savoir, et créent des espaces de transmission fondamentaux pour la reconstruction de nos cultures. Elles le font par un enseignement intergénérationnel, mais aussi interculturel, et n'ont pas peur de faire valoir la vivacité de nos cultures.»

Marie-Josée Parent

Après avoir siégé pendant trois ans au comité des arts visuels du Conseil des arts de Montréal et avoir été directrice du centre d'artistes autogéré Les Territoires, l'Acadienne d'origine mi'kmaq Marie-Josée Parent dirige désormais l'organisme DestiNATIONS – Carrefour International des Arts et Cultures des Peuples autochtones, lequel a développé, entre autres activités, un répertoire culturel des artistes et organismes culturels des peuples autochtones et a été producteur exécutif de la célébration du 10^e anniversaire de la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, qui a eu lieu les 12 et 13 septembre 2017. Depuis 2015, l'organisme s'est aussi engagé dans un projet architectural d'envergure : la construction d'un espace de 8000 m² situé au centre-ville de Montréal, voué à la reconstruction et au rayonnement des cultures autochtones. Marie-Josée Parent est également coprésidente et coreprésentante du comité de direction du RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal.

Et pourquoi tant de femmes, directrices artistiques, choisissent-elles de travailler en ce sens? Marie-Josée Parent répond : «*Ce ne sont pas [uniquement] les femmes qui se placent dans cette posture de pont et [de vecteur] d'émergence. Ce qui est intéressant à souligner, c'est à quel point les femmes autochtones sont des leaders du milieu culturel autochtone et osent, par ce rôle, proposer des modèles hybrides et des visions résolument tournées vers l'avenir, sans néanmoins oublier ou nier le passé. Les femmes se positionnent*

Emilie Monnet n'est pas davantage surprise : «Les femmes sont les piliers de la transmission des cultures et des langues, en tout cas c'est ce qui est souvent dit en milieu autochtone. Ce sont elles qui sont souvent à l'origine de l'organisation de rassemblements, de manifestations, etc.» Pourtant, Pauline Dugas rappelle que, dans la culture occidentale, «*le monde des arts a longtemps été dirigé par des hommes, car il était très étroitement lié au pouvoir. Mais comme dans la vie tout est toujours en transformation, la place des femmes dans le monde des*

arts trouve sa place, fait son chemin. Les femmes sont habituées à faire preuve de résilience et d'ingéniosité dans plusieurs aspects de leur vie de tous les jours. Les femmes ont une force tranquille; comme l'eau gruge la pierre, la douceur et la persistance contribuent également à la construction de ce monde, parfois par des voies sinueuses, des voies quasi invisibles, mais toujours en trouvant leur chemin».

Sans avoir de réponse par rapport au rôle spécifique des femmes dans la rencontre des cultures, Claudine Hubert, dans «Paroles de féministes» (2017), évoque un *emotional labour*, un investissement de nature affective qui permet aux collectivités d'être liées sur tous les plans, un «travail rendu invisible par une société capitaliste qui le tient pour acquis, accessible

Pauline Dugas

Pauline Dugas, artiste visuelle et directrice artistique du Festival des arts visuels en Atlantique, a fait partie de la dizaine d'artistes de la région de Caraquet qui se sont regroupés en 1996 sous le nom Existe pour créer l'événement Caraquet en couleurs, devenu dix ans plus tard le FAVA. Avec sa sœur Joane Dugas (directrice générale), elle a placé la 21^e édition du FAVA, qui s'est tenue du 21 au 25 juin 2017, sous le thème Habiter poétiquement la terre/Wikulti'wk ula magamikew menaga. Cette édition était consacrée tant à la rencontre avec les artistes mi'kmaq qu'à l'environnement, soit à la relation entre les individus, les peuples et leur milieu de vie.

Emilie Monnet

Emilie Monnet, artiste interdisciplinaire et directrice artistique de Scène contemporaine autochtone, a fondé les Productions Onishka («réveille-toi», en langue anishinaabemowin) après avoir travaillé plusieurs années en Amérique latine, auprès d'organisations de femmes autochtones et à l'Organisation des Nations unies au Brésil, puis à l'Association des femmes autochtones du Québec en tant que coordonnatrice des dossiers internationaux. La réconciliation a été l'un des thèmes principaux de la 2^e édition de SCA, qui s'est tenue du 1^{er} au 9 juin 2017, mais elle a été traitée d'une manière des plus critiques, tant dans les performances et les spectacles présentés que lors de la journée de discussion avec les artistes engagées Skeena Reece, Tara Beagan et Iehente Adriana Foote.

en tout temps et gratuit. [...] Dans des postes d'influence traditionnellement réservés aux hommes, [le] défi [des femmes] est de faire reconnaître la valeur intrinsèque de cette charge par leur capacité à faire rayonner de nouvelles méthodologies et des approches réinventées». Nadine St-Louis, pour sa part, ajoute : «Je crois que l'art et la culture servent de liant entre les différents groupes sociaux, qu'ils soient de nature économique, ethnique, générationnelle... Peut-être est-ce une préoccupation féminine que de vouloir se positionner à la tête de cette grande famille qu'est la société afin d'essayer de concilier les besoins des uns et des autres?»

Dans l'article «Féminisme autochtone militant : Quel féminisme pour quelle militance?» (2014), Aurélie Arnaud, alors responsable des communications pour Femmes autochtones du Québec, rappelait que, tout en regrettant l'âge d'or de l'égalité homme-femme dans leur culture, «les femmes autochtones ont choisi la voie de la famille et de la guérison pour mener leurs communautés vers l'autodétermination». Au Canada, les femmes autochtones ont été les initiatrices de mouvements sociaux, car elles étaient doublement discri-

minées et colonisées, entre autres par la Loi sur les Indiens, par laquelle elles perdaient leurs droits et leur communauté en cas de mariage avec un homme non autochtone.

Le mouvement Idle No More a été lancé par des femmes, dont Teresa Spence a été une importante représentante en raison de la grève de la faim de 44 jours qu'elle a menée afin de rencontrer le premier ministre canadien. Utilisant son propre corps et débordant de ses limites pour se faire entendre, Spence voulait attirer l'attention sur la pénurie de logements dans les communautés autochtones, le sous-financement de leurs écoles, le taux de suicide chez leurs jeunes. Voir des femmes autochtones réinvestir leur rôle social et consacrer leur travail et leur vie à nous entraîner vers l'américité est un événement d'importance. Comme l'écrit la poète innue Natasha Kanapé Fontaine dans «Ske:kon, Kuei, Kwe, Wachiyah, Boozhoo, Bonjour» (2017) : «Marchant partout au pays à contre-courant dans une société aux fondements colonialistes et paternalistes, nous avançons, et nous n'avons même plus peur de l'avenir.» Et elles ne sont pas seules. ■

LQ
critique
+ littérature

Audrée Wilhelmy

no 167 | automne 2017

info et abonnement :
lettresquebecoises.qc.ca



MARIA HUPFIELD THE ONE WHO KEEPS ON GIVING

Commissaire : Caroline Köchling
12 janvier - 3 mars 2018
Vernissage : 11 janvier, 17 h 30



L'exposition est une production de The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, en collaboration avec la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge; la Galerie de l'UQAM, Montréal; la Mount Saint Vincent University Art Gallery, Halifax et le Centre culturel canadien, Paris. Elle a reçu le soutien de Groupe Banque TD et de Julia & Robert Foster.

Partenaires :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres
du Québec

**THE
POWER
PLANT**

Image : Vue de l'exposition *Maria Hupfield. The One Who Keeps On Giving*, The Power Plant, Toronto, 2017. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, Photo : Toni Hafkenscheid

LA
GALERIE

UQAM

galerie.uqam.ca



les écrits

Catherine Mavrikakis
Herménégilde Chiasson
Stéphane Lambert
Nancy R. Lange
Denise Desautels
André Roy
Nicole Brossard
Diane Régimbald
Marc André Brouillette
Hugues Corriveau
Charles Guilbert
Frédérique Germanaud
Françoise Ascal
France Mongeau
Louise Dupré
Isabelle Gaudet-Labine
Annie Lafleur
François Turcot
Antoni Clapès
Monique Deland
Martine Audet
Gaëtan Dostie
France Théoret

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

www.lesecrits.ca

150

Portfolio : Louise Viger



Spirale donne à penser sur papier et sur le web!

POUR 1 AN / 4 Numéros :

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

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

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

* Les tarifs n'incluent pas les taxes

magazine-spirale.com

SPIRALE
ARTS LETTRES SCIENCES HUMAINES

mœbius



abonnement

taxes et frais postaux inclus
quatre numéros par année

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

13,95 \$ par numéro

revuemoebius.com

NOTA BENE

groupenotabene.com

Lucie Ladoeur,
Serge Bergeron et Sacha Rao

MICHEL TREMBLAY
TRADUCTEUR ET ADAPTATEUR

Une drôle de très longue

NOTA
BENE

Erin Hurley

DE L'EXPO 67 À CÉLINE DION

Essai sur la performance nationale

NOTA
BENE

Ludvic Moquin-Bessière

CINÉMA CRITIQUE

Adorno, de Frankfurt à Hollywood

NOTA
BENE

Nathalie Dolbec

LES ROUAGES DU DESCRIPTIF
CHEZ GABRIELLE ROY

NOTA
BENE

Michaël Trahan

LA POSTÉRITÉ DU SCANDALE

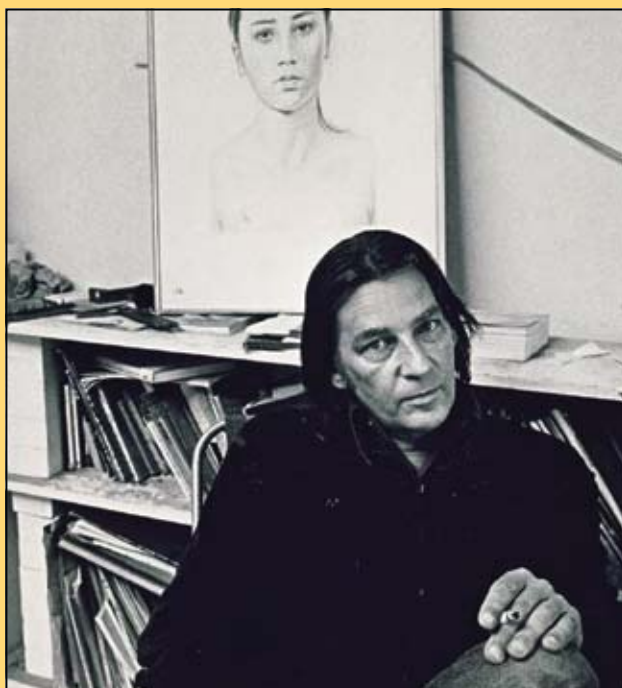
Petite histoire de la réception de Rabelais (1500-1570)

NOTA
BENE

François Dumont

L'OMBRE DU ROMAN

NOTA
BENE



Gilles Lapointe

Edmund Alleyn

La biographie définitive publiée dans la nouvelle collection **art +** avec de nombreuses illustrations couleur, des entrevues et des documents d'archives inédits.

450 pages • 59,95 \$

Photo: Gabor Szilasi (Détail, 1974)

