

248

PRINTEMPS
2014

Spirale

a r t s l e t t r e s s c i e n c e s h u m a i n e s

DOSSIER

Sous la direction de Daoud Najm

Généralisations sida

On devrait avoir le droit
de courir dans les musées

Se sauver d'une œuvre d'art
peut être pratique

PORTFOLIO

Sylvie Lacerte présente

Sylvie Laliberté

À PROPOS

Une chronique signée par

Brigitte Haentjens

Gioni
Landriault
Gagnon
Meney
Kramer
Aspe
Gauvin
Maximin
Popovic
Readings
Leduc
Pey
Perret
Lambert
Dionne
Haene
Krasznahorkai

Spirale

www.spiralemagazine.com

DIRECTEUR

Patrick Poirier

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Sylvie Lacerte

COMITÉ DE RÉDACTION

Gilles Dupuis
Pascal Genêt
Stéphan Gibeault
Claire Legendre
Alexis Lussier
Guylaine Massoutre
Manon Plante
Sylvano Santini

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry, vice-présidente
Robert Dion
Rina Olivier
Patrick Poirier
Jean-Michel Sivry, président

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Alice Michaud-Lapointe

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTRICE

Marie-Joëlle St-Louis Savoie

PUBLICITÉ

Maxime D. Rancourt

CONCEPTION ARTISTIQUE

GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrafe inc.

COORDONNÉES

4067 boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : spiralemagazine@yahoo.com
www.spiralemagazine.com

DISTRIBUTION

LMPI
8155, rue Larrey
Anjou (Québec) H1J 2L5
Tél. : 514 355-5674
Sans frais : 1 800 463-3246
Fax : 514 355-5676
Courriel : lmpi@lmpi.com

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.spiralemagazine.com
PAR TÉLÉPHONE :
Tél. : 514 903-2885
PAR COURRIEL :
spiralemagazine@yahoo.com
PAR LA SODEP :
Tél. : 514 397-8669
COURRIEL : abonnement@sodep.qc.ca
SITE : www.sodep.qc.ca

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

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (USA) : 60,00 \$
- Étranger (Outre-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF: 978-2-924359-05-1

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

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

NOS COLLABORATEURS (N° 248)

Guillaume Asselin [Département d'études littéraires, UQAM] Alessandro Badin [Université de Vérone et Université Jean Monnet de Saint-Étienne] Hugo Beauchemin-Lachapelle [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Érik Bordeleau [Département de langue et littérature françaises, Université McGill] David Caron [Department of Romance Languages and Literatures, Michigan University] Carole Carpentier [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal] Raymond Cloutier [Directeur, Théâtre Outremont] Gilbert David [CRILCO/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Martine Delvaux [Département d'études littéraires, UQAM] Louis-Daniel Godin [Département d'études littéraires, UQAM] Hervé Guay [Département de lettres et communication sociale, UQTR] Brigitte Haentjens [Directrice générale de la Compagnie Sibyllines et directrice artistique du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa] Martin Hervé [Département d'études littéraires, UQAM] Andrew Holleran [Romancier, nouvelliste et essayiste] Sylvie Lacerte [Critique et commissaire indépendante] Laurier Lacroix [Département d'histoire de l'art, UQAM] Sylvie Laliberté [« Artiste en général »] Gilles Lapointe [Département d'histoire de l'art, UQAM] Guylaine Massoutre [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal] Catherine Mavrikakis [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Marie Satya McDonough [Department of English, Boston University] Eftihia Mihelakis [Département de littérature comparée, Université de Montréal] Daoud Najm [Département de langue et littérature françaises, Université McGill] Jacques Pelletier [Département d'études littéraires, UQAM] Laurence Pelletier [Département d'études littéraires, UQAM] Maxime Philippe [Département de langue et littérature françaises, Université McGill] Patrick Poirier [CRILCO/Université de Montréal] Pierre Popovic [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Ching Selao [Department of Romance Languages and Linguistics, University of Vermont] Lucille Toth [Department of French and Italian, University of Southern California]



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



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

PROTOCOLE

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



érudit
www.erudit.org

PORTFOLIO

19 SYLVIE LALIBERTÉ
[par Sylvie Lacerte]

Sylvie Laliberté fabrique des vidéos, des photographies, des gravures et des installations. Ses travaux ont été présentés à la galerie Christiane Chassay et dans différents centres de diffusion et musées au Québec et à l'étranger. Lauréate du prix Louis-Comtois décerné par la Ville de Montréal et l'Association des galeries d'art de Montréal en 1999, elle a aussi obtenu le Prix de l'Association québécoise des critiques de cinéma (meilleure fiction dans la catégorie « court et moyen métrage ») en 1998, ainsi que le Prix du festival au Festival international du court métrage d'Oberhausen la même année. Elle a également remporté le premier prix ex aequo du festival international d'arts médiatiques Transmediale à Berlin, en 2001. Elle est l'auteure de *Je suis formidable mais cela ne dure jamais très longtemps* (Éditions Les 400 coups, 2007) et de *Quand j'étais Italienne* (Éditions Somme toute, 2013).

On devrait avoir le droit
de courir dans les musées

Se sauver d'une œuvre d'art
peut être pratique

Œuvre de politesse, 2001, impression sur pellicule autocollante (détail), Musée d'art contemporain de Montréal, conservateur : Gilles Godmer.



ÉDITORIAL

- 5 *Tempus fugit*
[par Patrick Poirier]

À PROPOS

- 7 L'engagement de Bill Douglas
[par Brigitte Haentjens]

ARTS VISUELS

- 9 *Le palais encyclopédique.*
55^e Exposition internationale d'art,
sous la direction artistique de Massimiliano Gioni
[par Sylvie Lacerte]
- 12 *Entre avoir et être.*
Deux collectionneurs s'exposent,
de Bernard Landriault
[par Laurier Lacroix]

BIOGRAPHIE

- 14 *Paul-Émile Borduas. A Critical Biography,*
de François-Marc Gagnon
[par Gilles Lapointe]

DANSE

- 17 *Salves*, chorégraphie de Maguy Marin
Je ne tomberai pas — Vaslav Nijinski,
mise en scène de Bernard Meney ;
chorégraphie d'Estelle Claretton
Cheese, chorégraphie de Nicolas Cantin
NGS (Native Girl Syndrome),
chorégraphie de Lara Kramer
Schizes sur le sundae,
chorégraphie de Catherine Lavoie-Marcus
[par Guylaine Massoutre]

ESSAI

- 56 *Horizon inverse*, de Bernard Aspe
Simondon, politique du transindividuel,
de Bernard Aspe
[par Érik Bordeleau]
- 59 *D'un monde l'autre.*
Tracées des littératures francophones,
de Lise Gauvin
Aimé Césaire, frère volcan,
de Daniel Maximin
[par Ching Selao]
- 61 *La mélancolie des Misérables.*
Essai de sociocritique, de Pierre Popovic
[par Carole Carpentier]
- 64 *Dans les ruines de l'université,*
de Bill Readings
[par Jacques Pelletier]

HOMMAGE

- 67 La contemplation lumineuse de Fernand Leduc
[par Gilles Lapointe]

POÉSIE

- 69 *Ahuc, poèmes stratégiques, 1985-2012,*
de Serge Pey
Les chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas,
de Serge Pey
L'enseignement de la torture,
de Catherine Perret
[par Pierre Popovic]
- 73 *La fin des temps par un témoin oculaire,*
de Vincent Lambert
[par Guillaume Asselin]
- 75 *D'espoir de mourir maigre,*
de Charles Dionne
[par Hugo Beauchemin-Lachapelle]
- 77 *Les renards pâles,* de Yannick Haenel
[par Guillaume Asselin]

ROMAN

- 79 *Guerre et guerre*, de László Krasznahorkai
[par Martin Hervé]

THÉÂTRE

- 81 *Le balcon*, de Jean Genet ;
mise en scène de René Richard Cyr
Pique, texte collectif ;
mise en scène de Robert Lepage ;
dramaturgie de Peter Bjurman
[par Hervé Guay]
- 84 *Pique*, texte collectif ;
mise en scène de Robert Lepage ;
dramaturgie de Peter Bjurman
[par Raymond Cloutier]
- 85 *Variations pour une déchéance annoncée,*
d'après *La cerisaie* de Tchekhov,
adaptation et mise en scène d'Angela Konrad
Freetown, de Rob de Graaf
Oxygène, texte d'Ivan Viripaev,
mise en scène de Christian Lapointe
Les oiseaux mécaniques,
texte et mise en scène de Laurence Brunelle-Côté
et Simon Drouin
[par Gilbert David]

DOSSIER

GÉNÉRATIONS SIDA

- 31 Présentation
[par Daoud Najm]
- 33 *Dallas Buyers Club*, de Jean-Marc Vallée
How to Survive a Plague, de David France
[par Martine Delvaux]
- 35 *Entretien avec Andrew Holleran,*
[propos recueillis par Daoud Najm]
- 38 *Ruins: Chronicle of an HIV Witch-Hunt,*
de Zoe Mavroudi
[par Eftihia Mihelakis]
- 40 *Œuvres I : Dans ma chambre —*
Je sors ce soir — Plus fort que moi,
de Guillaume Dustan
[par Alessandro Badin]
- 42 *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves,*
de Jonas Gardell, réalisé par Simon Kaijser
[par Laurence Pelletier]
- 43 *La révolution sida,*
d'Hélène Cardin et Danielle Messenger
[par Maxime Philippe]
- 45 *Trois décennies d'amour cerné*, de Thomas Lebrun
[par Lucille Toth]
- 46 Pour une éthique du tact,
ou Qui veut la peau des séropos ?
[par David Caron]
- 48 *Dans la cage*, de Mathieu Leroux
[par Louis-Daniel Godin]
- 49 *Aids in the End Zone,*
de Kendra Albright et Karen Gavigan
Two Boys Kissing, de David Levithan
My Life After Now, de Jessica Verdi
[par Marie Satya McDonough]
- 51 Le sida... À tous les temps
[par Catherine Mavrikakis]
- 53 *Nan Goldin*, de Martine Delvaux
Diamanda Galás, de Catherine Mavrikakis
[par Daoud Najm]

Tempus fugit

Spirale fêtera cet automne son trente-cinquième anniversaire, ce qui n'est pas rien pour un magazine culturel, ce qui, en fait, est même remarquable, il faut bien l'avouer, quand un tel magazine voit le jour et survit, année après année, dans une société qui, au fond, ne fait grand cas ni d'un magazine comme *Spirale* ni de la « culture » dont il s'évertue malgré tout à être l'un des porte-voix. Que la classe politique ait peu ou n'ait pas du tout parlé de culture au cours de la dernière campagne électorale, il faut, bien entendu, *encore une fois* s'en désoler, mais est-ce vraiment étonnant ? Dans un récent billet, Marc Cassivi, comme tant d'autres avant lui, s'en prenait au « discours dominant qui sous-estime l'importance de la culture » (« Ce qu'il reste de nous », *La Presse*, 20 mars 2014). « Qu'un parti politique, écrivait-il, puisse tirer avantage de la promesse électorale d'annuler un investissement important dans les arts en dit long sur nous. Sur notre incapacité à faire la preuve de l'importance de la pérennité de notre culture. »

Cette réflexion sur la place de la culture dans notre société, cent fois entamée, cent fois menée, me semble chaque fois nous contraindre au même implacable constat : « *Nous avons failli à la tâche de transmettre non seulement la culture, mais le goût de la culture* », comme l'écrivait encore Cassivi, et sans doute est-il vrai qu'il nous faut, tous autant que nous sommes, prendre sur nous cet échec collectif. Notre responsabilité face à ce désastre, dont le spectacle est quotidien, me semble telle qu'il m'arrive d'en désespérer, oubliant, l'espace de quelques instants, que *Spirale*, malgré tout, aura bientôt trente-cinq ans et que cela, oui, vraiment, est remarquable. Remarquable parce que, malgré la lourdeur de la responsabilité qui leur incombe, nombreux sont ceux et celles — ils sont légion — qui persistent et s'acharnent néanmoins, quand bien même en vain, « *à faire la preuve de l'importance de la pérennité de notre culture* », ce qui n'est pas rien, ce qui, peut-être, est en fait tout ce qui nous empêche de sombrer plus avant dans le désespoir auquel nous convie quotidiennement le spectacle de cet échec collectif. C'est dire, en somme, qu'ils et elles ménagent en notre nom une place pour l'espoir.

C'est à ce titre que l'on me permettra, je l'espère, de saluer et de souligner ici vivement le travail exemplaire et l'implication généreuse de Stéphan Gibeault, de Sylvie Lacerte et de Jean-Michel Sivry qui, hélas, quittent l'équipe de *Spirale* dont ils font partie depuis tant d'années. S'il m'est impossible de rendre justice à l'importance de leur apport au magazine, je tiens néanmoins à dire combien ils ont été appréciés de leurs collègues et amis, et combien leur départ nous attriste.

Stéphan Gibeault s'est joint à l'équipe de *Spirale* à titre de secrétaire de rédaction dès le mois de mars 2000 (n°171) pour ensuite devenir membre du comité de rédaction en juillet 2002 (n°185). Cela fait donc quatorze ans que *Spirale* peut invariablement compter sur son engagement et son dévouement. Dresser ici la liste des articles et des dossiers qu'il a signés ou dirigés me semblerait une bien pauvre façon de témoigner de l'apport de celui qui a incarné la « mémoire vivante » du magazine pendant de si nombreuses années et dont l'implication dans son fonctionnement est, justement, exemplaire des raisons pour lesquelles *Spirale* pourra, cet automne, souffler ses trente-cinq bougies.

Sylvie Lacerte a, quant à elle, assumé la direction artistique du magazine au moment où *Spirale* parachevait sa refonte graphique. Depuis le numéro de mars-avril 2010 (n°231), elle a su mettre en valeur la nouvelle signature visuelle des portfolios de *Spirale*, conviant nos lecteurs et nos lectrices à la (re)découverte de dix-huit artistes québécois, établis ou de la relève, et signant la présentation de nombre d'entre eux dans un style qui, toujours, invitait à l'exploration de leur travail artistique. En somme, depuis quatre ans, elle a, de brillante façon, su donner à *Spirale* une véritable et nécessaire « direction » artistique, signature personnelle dont nous ne pouvons que lui être reconnaissants.

Quant à Jean-Michel Sivry, il quitte, hélas, la présidence du comité d'administration de *Spirale* auquel il s'est joint en 2007. Aujourd'hui retraité de Flammarion Québec, dont il était le président/directeur général, il a su veiller, de la manière la plus amicale et la plus généreuse qui soit, au développement et à la pérennité du magazine. Je ne saurais dire, là encore, combien sa présence chaleureuse, son engagement et sa sollicitude ont été appréciés par ses collègues et amis.

Il va sans dire que tous trois nous manqueront beaucoup.

RENCONTRE ANNUELLE DU MAGAZINE

Comme nous le répétons chaque année, la rencontre printanière de *Spirale* est une tradition que nous maintenons avec plaisir. Si nous profitons de l'occasion pour souligner la parution de notre plus récent numéro et pour annoncer les finalistes du Prix *Spirale* Eva-Le-Grand, cet événement nous permet surtout de rencontrer nos collaborateurs et collaboratrices, ainsi que nos lecteurs et lectrices qui sont aussi tous conviés à cette petite fête. L'occasion est surtout belle de célébrer et de lever nos verres

à la santé de tous ceux et celles qui rendent possible, aujourd'hui, une improbable aventure comme celle de *Spirale*; il nous est, malheureusement, trop rarement donné de le faire et il va de soi, cette année, que nous soulignerons le départ de Stéphan Gibeault, de Sylvie Lacerte et de Jean-Michel Sivry. Cette année encore, la rencontre aura lieu à la Librairie Olivieri à la fin du mois de mai ou au début du mois de juin. Pour la deuxième fois, nous y dévoilerons également le/la lauréat(e) du Prix de la critique émergente dont le concours a été relancé en janvier dernier. La date reste à préciser, mais comme toujours, nous en ferons notamment l'annonce dans les pages du *Devoir* et sur la page Facebook du magazine. Nous vous invitons bien entendu à communiquer avec le secrétariat de *Spirale* pour nous faire part de votre adresse courriel si vous souhaitez faire partie de notre liste et être tenus informés de toutes nos activités.

AVIS IMPORTANT À NOS LECTEURS ET LECTRICES

La parution de notre numéro de printemps marque un important changement dans la distribution du magazine. Après plusieurs années de partenariat, *Spirale* a en effet mis un terme, cet hiver, à l'entente qui le liait à son distributeur LMPI (Les Maisons de la Presse Internationale). Il nous fait donc grand plaisir d'annoncer que le magazine sera désormais distribué par Gallimard Ltée, qui a accueilli *Spirale* avec un enthousiasme très encourageant. Notre présence dans les librairies du Québec n'en sera qu'accrue. Si, toutefois, il s'avérait que le magazine n'était plus distribué dans certains kiosques où nos lecteurs et nos lectrices étaient habitués de retrouver *Spirale*, nous vous invitons simplement à communiquer avec nous afin que nous puissions vous informer du point de vente le plus près.

SPIRALE DONNE À PENSER

La sortie du présent numéro marque également le retour de notre campagne d'abonnement. Nous encourageons donc de nouveau tous ceux et celles qu'intéresse le projet critique du magazine à en profiter dès à présent. Grâce à l'appui et au

soutien des Éditions Nota bene, partenaire fidèle depuis 2004, tout(e) nouvel(le) abonné(e) pourra choisir et recevoir en prime deux titres de notre collection « Nouveaux Essais *Spirale* » (jusqu'à épuisement des stocks). Les quantités étant limitées, nous invitons donc nos lecteurs et nos lectrices à prendre rapidement connaissance des détails de cette offre sur le site du magazine sous l'onglet « Abonnement » (www.spiralemagazine.com) ou sur notre page Facebook (*Spirale* — Magazine culturel).

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

C'est avec grand plaisir que nous avons participé au lancement du plus récent titre paru dans la collection « Nouveaux Essais *Spirale* » aux Éditions Nota bene : *Ce que dit l'écorce*, de Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis. L'essai, lancé le 20 février dernier à la Librairie Gallimard, a reçu un accueil des plus enthousiastes, tant des lecteurs que de la critique. L'enregistrement de la table ronde, animée par Frédérique Bernier, est maintenant disponible sur le site radiospirale.org. Mentionnons également que nous attendons avec impatience le prochain essai de Ginette Michaud : *Jacques Derrida. Écrire à contretemps*. Le livre doit paraître cet automne.

DANS NOTRE PROCHAIN NUMÉRO

Ces dernières années ont vu une présence nettement accrue des auteurs canadiens-anglais publiés en français. Cela s'observe notamment dans les deux pôles principaux de la francophonie, la France et le Québec. Le dossier « La littérature canadienne en question(s) » (n° 249, été 2014), sous la direction de Daniel Laforest et de Maïté Snauwaert, veut entre autres rassembler les points de vue et les lectures afin de suggérer une transformation nécessaire des discours critiques sur la littérature au Canada.

Bonne lecture !

Patrick Poirier

librairie spécialisée
en art actuel,
littérature théorique
et critique

2 ste-catherine est
espace 302
514 842 5579

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaa

FORMATS



Conseil des Arts
du Canada



Conseil des arts
et des lettres
Québec

Culture,
Communication et
Condition humaine
Québec

Emploi
Québec

L'engagement de Bill Douglas

PAR BRIGITTE HAENTJENS

Un jour d'été, à Paris. Le béton grésille et frétille. Trop chaud pour bouger. Le petit cinéma où j'allais si souvent quand j'étais étudiante se trouve juste à côté. L'idée de m'enfermer quelques heures dans la fraîche obscurité me séduit. Le propriétaire du cinéma me recommande *My Childhood*, le premier film de *La trilogie* de Bill Douglas, un cinéaste dont je n'ai jamais entendu parler. C'est le seul film qui passe à cette heure-là.

Dès la première seconde, je suis happée par l'œuvre. Je sors de la séance commotionnée. Il me fallait impérativement faire la queue pour voir le deuxième volet, puis revenir à la nuit tombée pour le troisième. Si cela avait été possible, je me serais inscrite aux séances du lendemain.

Cela faisait longtemps qu'un film ne m'avait pas ébranlée de façon si intense.

En état de choc, j'en rêve la nuit, j'y pense depuis, j'en parle dès que je peux, je commande les films, les revois, les prête à mes amis.

Bill Douglas — information apprise en consultant fébrilement les journaux — est un cinéaste écossais mort en 1991 à 57 ans. Il est le fondateur du cinéma britannique contemporain, social et engagé. Malgré lui.

Il a certainement ouvert la voie à Ken Loach, Peter Watkins et à d'autres cinéastes britanniques qui ont bénéficié, eux, de soutiens financiers et d'appuis conséquents. Ils ont connu des carrières internationales alors que Douglas, de tempérament ombrageux, est resté dans l'oubli. On dit que ses tournages ont été éprouvants pour son équipe. Cela n'est pas surprenant. Obtenir une telle qualité cinématographique ne peut se faire dans la désinvolture.

Auteur de ces trois films autobiographiques et de quelques courts-métrages, Douglas signe un art d'une force émotionnelle extraordinaire.

Nous sommes en Écosse à la fin de la guerre, dans un village minier désolé, troué de ruelles noires. Des maisons d'ouvriers, des taudis peuplés de corps lourds, de visages fermés, coupés au couteau, sales et burinés par la vie.

Des prisonniers allemands travaillent aux côtés des paysans et des mineurs. Le paysage disparaît derrière les collines de terril, de débris de charbon sur lesquels les enfants glissent et jouent. Les mots sont rares. Chez ces gens-là, on ne parle pas, on mange à peine, on travaille, on baise et on cogne. Chez ces gens-là, les femmes qui ont des désirs sombrent dans la folie et les enfants sont poussés du pied.

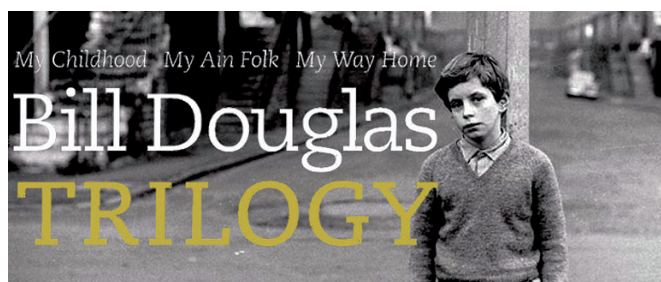
Une grand-mère vient chercher son petit-fils à l'école, tandis que le chant d'un chœur enfantin s'élève au-dessus de la laideur, célébrant *les beautés de la terre*. L'enfant est buté, maigre et sale. La caméra s'élève au-dessus du village qu'elle effleure en plongée.

Dès ces premières images en noir et blanc, Bill Douglas donne le ton, installe l'univers de son film. Racontant son enfance misérable, faite de violence, d'ignorance et d'indifférence, il réalise pourtant un film lumineux. Douglas aurait certes pu sombrer dans la complaisance en empruntant à Charles Dickens noirceur et misérabilisme, mais il juxtapose les scènes quotidiennes cruelles, parfois insoutenables, pratiquement mutiques, avec des images de la nature : terre, ciel, étoiles, lune nous donnent sans cesse l'impression d'être infiniment petits, infiniment perdus, comme le héros du film.

La coexistence d'images « cosmiques » et quotidiennes accentue le côté tragique et déchirant de cette enfance massacrée.

Les acteurs, des non professionnels, apportent au film sa personnalité, sa vérité, son originalité. Le garçon qui incarne Bill Douglas, Stephen Archibald, trouvé dans la rue et grandissant au fur et à mesure du tournage des trois films, est incroyable de justesse et de présence.

Après avoir illuminé les films de Douglas, Archibald disparaît à vingt-cinq ans, terrassé lui aussi par une vie de violences.



Douglas aborde son enfance de façon frontale. Il montre la violence et l'indifférence des adultes face à ce garçon qui n'est pas non plus un ange.

Ni regardé ni aimé, révolté et solitaire, l'enfant ne cherche pas de refuges. Presque martyrisé, élevé par deux grands-mères — dont l'une est méchante et l'autre à moitié folle — et un père qui ne veut pas de lui, il ne s'intéresse à rien, ne brille dans rien. Il saccage tout.

Autour de lui, les rares personnages aimants disparaissent. Le soldat allemand avec qui il se lie d'amitié retourne chez lui à la fin de la guerre ; le frère du héros est emmené en maison de redressement au début du second volet.

Ce ne sera que lors du dernier épisode, pendant le service militaire, que le jeune homme fera la connaissance d'un homme qui lui donnera les clés de l'art et du cinéma.

Tout est filmé de façon crue et économe, dans un noir et blanc impitoyable. Cela permet sans doute à la poésie de s'épanouir de manière presque violente, quand elle surgit inopinément, comme une bouffée d'humanité, générant une formidable émotion.

Le regard du cinéaste n'est jamais complaisant. Il stylise les scènes sans éviter leur brutalité. Il filme en plans fixes, avec peu de mouvements de caméra. Il réussit à sublimer une vie misérable en aiguissant son regard, lui qui n'a pas été « vu ». En transformant la violence en beauté, Douglas s'échappe du désastre.

La puissance des films de Douglas tient en partie au fait que le cinéaste décrit sans juger, comme s'il ne désirait pas comprendre : « *On pourrait croire que je suis opposé à la compréhension, mais, avec ces films il ne s'agit pas de comprendre, mais de sentir. Et la particularité de ces films est que les deux ne peuvent pas, comme dans la structure classique, aller de pair... Si je ne ressens rien, je sais que c'est faux.* »

Ce que nous ressentons indéniablement, à titre de spectateurs, c'est la douleur de vivre qui irrigue le visage fermé et mutique de Stephen Archibald. Cette douleur nous ébranle, car elle est regardée, écoutée, sans apitoiement. C'est probablement ce qui fait l'incroyable force de cette trilogie.

Tout au long des trois films, la rédemption par l'art d'une enfance massacrée m'a littéralement bouleversée, alors même que j'ignorais l'aspect autobiographique du film.

Je me suis demandé pourquoi on ressentait si fort cette rédemption. N'est-ce pas en effet le lot de tous les artistes de travailler des matériaux douloureux, en particulier celui de l'enfance, pour les retraverser, les rescapier ?

Ou bien justement, n'est-ce pas que le cinéma actuel est trop pauvre en œuvres d'artistes, l'industrie préférant des films de « producteurs » élaborés selon des recettes soi-disant éprouvées pour plaire au plus grand nombre ?

Les œuvres personnelles sont de plus en plus rares. Pourtant, ce sont celles qui sont les plus captivantes, surtout quand elles plongent simplement dans la douleur sans effet de style, sans métaphore, au plus près d'une vérité de situation et non d'une vraisemblance psychologique construite artificiellement.

Mais ces œuvres sont difficiles à faire, ce sont les plus ardues, elles demandent un engagement profond, de la rigueur et de la vigilance, ce qui n'est pas, avouons-le, de tout repos.

Peut-être nous faut-il simplement résister à la tentation du succès et accepter de ne pas être aimables. —

D'un émerveillement à l'autre

PAR SYLVIE LACERTE

LE PALAIS ENCYCLOPÉDIQUE

55^e Exposition internationale d'art

Sous la direction artistique de Massimiliano Gioni

Biennale de Venise 2013, 1^{er} juin au 24 novembre 2013.

Ces cosmologies personnelles avec leurs utopies d'omniscience, lèvent le voile sur le défi perpétuel de réconcilier le moi avec l'univers, le subjectif avec le collectif, le particulier avec le général et l'individu avec la culture [...]. Aujourd'hui, alors que nous sommes aux prises avec un flot incessant d'informations, ces tentatives de réconciliation apparaissent d'autant plus nécessaires qu'elles sont désespérées. [...]

Avec des œuvres qui couvrent le dernier siècle côtoyant des commandes d'œuvres qui nous sont contemporaines [...] l'exposition est structurée comme un musée temporaire qui amorce une enquête sur les nombreuses manières dont les images ont été utilisées pour organiser la connaissance et former notre expérience.

Brouillant la frontière entre artistes professionnels et amateurs, « outsiders et insiders », l'exposition adopte une posture anthropologique pour l'étude des images, et se concentre plus spécifiquement sur les domaines de l'imaginaire et les fonctions de l'imagination. Quelle est la zone qui subsiste pour les images internes — les rêves, hallucinations et visions —, dans une ère assiégée par celles de l'extérieur ? Et quelle est la motivation qui nous pousse à créer une image du monde alors que le monde lui-même ressemble de plus en plus à une image ?

— Massimiliano Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico, Short Guide, 55th International Art Exhibition, 2013.*
Traduction libre : Sylvie Lacerte.

La cinquante-cinquième édition de la Biennale de Venise s'est terminée le 24 novembre dernier par une journée douce et ensoleillée. Un signe, peut-être, dépêché par on ne sait qui, qu'elle fut bénie des dieux depuis son ouverture jusqu'à sa clôture. Les statistiques nous disent qu'elle a accueilli 8 % de visiteurs de plus que l'édition de 2011, mais surtout que la fréquentation par des jeunes visiteurs a augmenté de 38 %. C'est d'ailleurs ce qui m'a frappée au cours de mes visites dans les différents lieux de la Biennale, cette présence remarquable de jeunes personnes, venues en groupes d'étudiants, en famille ou seuls. Ceci, espérons-le, est de bon augure.

Mais au-delà de ces statistiques, Massimiliano Gioni (directeur adjoint et directeur des expositions au *New Museum of Contemporary Art* de New York), directeur artistique de cette fabuleuse édition, a réussi un coup de maître. Il est parvenu à rassembler, avec une cohérence remarquable, dans son *Palais encyclopédique*, des corpus d'artistes consacrés, d'autodidactes et d'artistes de la marge. Dès le début du parcours au Pavillon Central des *Giardini*, les spectateurs sont invités à observer deux séries de dessins, ceux de Carl Jung, tirés de son *Liber Novus* (*Livre rouge*), et des croquis extraits de la suite des « Tableaux noirs » de Rudolf Steiner. Jung et Steiner donnaient, à

n'en point douter, le *la* de cette exposition ambitieuse, à travers laquelle les artistes — quels que soient les médiums préconisés — nous invitaient dans des univers parfois fantasmatiques, ésotériques, ludiques, politiques et sociaux, ou dans les méandres de la psyché humaine pour investir la thématique imaginée par Gioni, tant dans le Pavillon Central que dans les entrepôts de l'Arsenale. Il va sans dire que les commissaires et artistes de chacun des pavillons nationaux situés dans les *Giardini*, comme ceux disséminés à travers la Ville, s'étaient également donné le mot pour investir ce *Palais encyclopédique*. L'idée du *Palais* fut inspirée à Gioni par le projet

éponyme et complètement fou de Marino Auriti, artiste autodidacte italo-américain, dont l'imposante maquette nous attendait à l'entrée de l'Arsenale. Auriti avait énoncé dans sa demande de brevet au

que nous pouvions tout fréquenter. Ce témoignage sera peut-être inconvenant. Nommer certaines productions se fera assurément au détriment d'autres d'égale qualité. Près de cent soixante artistes, ou

avec des imaginaires internes, très loin des bombardements médiatiques subis par tous au quotidien.

LA SUITE DES CHOSES : LE PAVILLON CENTRAL

L'accumulation quasi obsessionnelle des objets naturels (*naturalia* : plantes, minéraux, coraux) ou artificiels (*artificialia* : œuvres d'art, pièces de monnaie, vestiges de l'Antiquité grecque et romaine) ; les idiosyncrasies de leurs créateurs prêtant à ces objets des pouvoirs magiques ; la constitution des théâtres du monde (*teatro mundi*) des Princes assimilant cosmogonies occultes (images internes) et choses réelles (images externes), constituaient, en majeure partie, les corpus des cabinets de curiosités et des *Wunderkammern* de la Renaissance, alors rassemblés sans classification ni ordonnancement perceptible pour quiconque ne les aurait pas imaginés. Auriti et Gioni, chacun à leur époque, chacun à leur manière, ont utilisé une taxonomie encyclopédique, postcabinet, mais néanmoins colorée de leurs obsessions respectives. Gioni a fait appel à certains artistes notamment atteints de troubles mentaux ou ayant des lubies : autisme pour le Japonais Shinichi Sawada ; hallucinations mystiques pour le Brésilien Arthur Bispo do Rosário, interné pendant cinquante ans, jusqu'à sa mort ; spiritisme pour Aleister Crowley et Frieda Harris ; spiritualité marginale pour les disciples d'une communauté shaker ; ou encore, inspiration chamanique pour des dessins de la région du Sud-est asiatique et de la Mélanésie. Ces travaux remettent assurément en question les codes des canons de l'art en général et de l'art contemporain en particulier.

Parmi ces artistes « anonymes », pour la plupart autodidactes, marginaux et repliés sur leur monde, on retrouve également un vaste panégyrique d'artistes consacrés de l'histoire de l'art récente, tel le sculpteur minimaliste américain Carl Andre avec son *Passport*, considéré par les exégètes comme une anomalie dans son parcours par ailleurs austère. Le *Passport* est un *scrapbook* composé d'environ

Près de cent soixante artistes, ou collectifs d'artistes et autres, inspirés d'Auriti, ont habité ce Palais encyclopédique révélé dans tous les sites de la Biennale.

U.S. Patent Office, le 16 novembre 1955, qu'il souhaitait voir abriter dans son *Palazzo enciclopedico* toute la connaissance du monde, où seraient rassemblées les plus grandes découvertes de l'humanité, de l'invention de la roue jusqu'au satellite. Le musée impossible de 136 étages, qui demeura imaginaire, se serait élevé à 700 mètres de hauteur et aurait occupé seize pâtés de maisons dans la capitale américaine, Washington, D.C. (voir Massimiliano Gioni, *Il Palazzo enciclopedico*, *Short Guide*, 2013). Bien que le projet d'Auriti n'ait jamais vu le jour, son rêve de réunir toutes les cosmologies humaines, qu'elles fussent des domaines artistique, scientifique, technologique, littéraire, prophétique ou universel, reste enfoui en chacun de nous à divers degrés, depuis la Renaissance, époque où les cabinets de curiosités et autres *Wunderkammern*, précurseurs de l'*Encyclopédie* et du musée moderne, n'ont cessé de fasciner et d'émerveiller.

Venise, la Sérénissime, ville lacustre, ville-musée, ville en péril, ville aux multiples prodiges, offrait l'écrin idéal à ce *Palais encyclopédique* de Gioni qui aura agi sur le visiteur comme un envoûtement perpétuel dont l'effet tarde encore à se dissiper au moment d'écrire ces lignes.

Il serait impossible de recenser tous les artistes et d'analyser toutes les créations exposées à la Biennale de Venise 2013, dans tous les lieux qu'elle a investis. Il y en avait tant qu'il était chimérique d'imaginer

collectifs d'artistes et autres, inspirés d'Auriti, ont habité ce *Palais encyclopédique* révélé dans tous les sites de la Biennale. Cette 55^e exposition internationale d'art a laissé plus l'empreinte de l'atmosphère, de l'ambiance de cette extravagante entreprise, que des images précises. En écho à la vision d'Auriti consistant à réunir dans son *Palais* toutes les connaissances de l'humanité jusqu'à nos jours, la Biennale 2013 a exprimé le combat entre la représentation du monde mu par « l'image extérieure »,



160 pages, comprenant des dessins, des photocopies d'images du passeport d'Andre, des cartes routières, des images de travaux d'autres artistes et de divers

zone de guerre du Congo oriental par des groupes de rebelles armés. Les projections filmées de jour à l'aide d'une caméra infrarouge, qui permet de détec-

brisée par d'autres documents, dont des vidéogrammes, lorsque notre périple atteint la deuxième moitié du xx^e siècle. Des lettres de Gustave Moreau, Claude Monet, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, à celles de Daniel Buren, Marina Abramović, Germano Celant ou Harald Szeemann ; des télégrammes de Vassily Kandinsky et Marc Chagall, en passant par les dessins de Sol Lewitt et les photographies des œuvres des Khabakov, Jeff Koons ou Marcel Duchamp et d'autres, émaillent cet itinéraire historique. Celui-ci nous rappelle des moments heureux — montrant un Joseph Beuys souriant —, ou d'autres, plus sombres, nous ramenant à l'époque de l'Italie fasciste, illustrée par des photos d'Hitler et sa suite visitant les galeries de la Biennale, en 1934, et de Benito Mussolini et sa cour, déambulant dans les *Giardini*, en 1936. Lucy R. Lippard a répété sans cesse que « *Context, context, context* » est, entre autres, ce qui détermine qu'une œuvre d'art ou une exposition, en l'occurrence, soit réussie. Visitée au mitan de nos explorations de la Biennale, *Amarcord* nous a permis de remettre en contexte tout ce que nous avons déjà vu et ce que nous allons découvrir dans la deuxième partie de notre séjour. Un petit catalogue succinct complète cette exposition et permet au visiteur de ne pas perdre le fil...

Cette Biennale n'était pas sans rappeler l'exposition *Les magiciens de la Terre*, organisée par Jean-Hubert Martin au Centre Georges-Pompidou en 1989 (et alors fort controversée), par laquelle le commissaire souhaitait nous dévoiler des productions d'artistes venus « d'ailleurs » et ainsi déverrouiller les codes des canons occidentaux. Cette fois-ci, Gioni nous a révélé des travaux artistes dont l'ailleurs était intérieur, mais, à l'instar des *Magiciens*, issus de toutes provenances géographiques et culturelles. Une recension de ce que fut le *Palazzo enciclopedico* de la 55^e Biennale d'art de Venise ne peut être qu'incomplète. Tant d'événements collatéraux et tant de pavillons nationaux et d'artistes du Pavillon central et de l'Arsenale sont ici ignorés faute de temps. Mais il nous reste néanmoins la délicieuse impression d'avoir pénétré dans le hall et le premier étage des *Palais encyclopédiques* d'Auriti et de Gioni.

Cette Biennale n'était pas sans rappeler l'exposition Les magiciens de la Terre, organisée par Jean-Hubert Martin au Centre Georges-Pompidou en 1989 (et alors fort controversée)...

objets trouvés. Ce document constitue en quelque sorte l'encyclopédie personnelle de l'artiste, alors à l'orée de sa carrière artistique, qui s'échelonne sur plus de quarante ans. Une performance, mise en scène par l'artiste Tino Sehgal et jouée par deux interprètes de générations différentes, nous accueille dans la salle des « *Tableaux noirs* » de Steiner, avec une danse et des chants faisant référence à la transmission du savoir et des connaissances, des mythes et de la culture.

LES PAVILLONS NATIONAUX

Le célèbre artiste et activiste Ai Weiwei, assigné à résidence dans sa maison atelier en Chine, y va de son installation en forme d'accumulation intempestive de tabourets qui occupe tout l'espace d'une salle lumineuse du Pavillon allemand, du plancher au plafond, d'un mur à l'autre, et à travers laquelle le visiteur peut circuler dans des couloirs, tel un labyrinthe dont on ne sait ni où il commence ni où il prend fin. Dans le Pavillon canadien, Shary Boyle nous entraîne dans son univers immersif et fantasmagorique, où le visiteur circule, quelque peu désorienté, à travers une faune de créatures mi-humaines, mi-animales qui interprètent, dans leur *teatro mundi*, des récits imaginaires ou réels. L'artiste irlandais Richard Mosse, secondé par ses collaborateurs Trevor Tweeten et Ben Frost, présente *The Enclave* dans un petit *Palazzo* en plain-pied sur le Grand Canal, une exposition comprenant trois magnifiques photographies qui glaçant le sang, en introduction d'une installation non moins perturbante de projections vidéo où sont relatés les exactions et sévices perpétrés dans une

ter les sujets invisibles la nuit, nous livrent des images où le paysage est rouge sang et où les rebelles s'adonnent à leur besogne sans (trop) se préoccuper des témoins qui les captent et nous montrent parfois fièrement le résultat de leurs actes.

« AMARCORD » OU LA MÉMOIRE DE LA BIENNALE

D'emblée, *Amarcord* fait résonner le titre du film de Federico Fellini, mais ce mot est aussi l'intitulé d'une autre exposition qu'a montée Gioni sur l'histoire de cette Biennale, depuis sa création en 1895 jusqu'à 1999, à partir d'un fonds d'archives extrêmement riche. *Amarcord — Fragments of Memory from the Historical Archives of the Biennale*, présentée à la Ca' Giustinian, dans le quartier San Marco, opère tel un cabinet des merveilles sur le visiteur avide de découvertes, dans un récit habilement scénarisé, comme une mise en abyme, au cœur d'une exposition encyclopédique qui se joue des taxonomies et des obsessions ayant constitué la Biennale, depuis sa fondation à la fin du xix^e siècle. Trouvée par hasard au fil de nos déambulations dans la Ville, car le *flâneur* y est maître, *Amarcord* est organisée et classée de manière chronologique, telle une ligne de temps. Les décennies, bien identifiées par des couleurs vives sur fond noir, s'y succèdent et recèlent chacune leur lot de vitrines contenant documents visuels et écrits, qui deviennent la trame narrative et historiographique de cet événement plus que séculaire. Audessus des vitrines, la ligne de temps change de couleur en fonction de la décennie qui la caractérise et est parfois

Dévoilement et partage

PAR LAURIER LACROIX

ENTRE AVOIR ET ÊTRE. DEUX COLLECTIONNEURS S'EXPOSENT

de Bernard Landriault

Éditions du passage, 220 p.

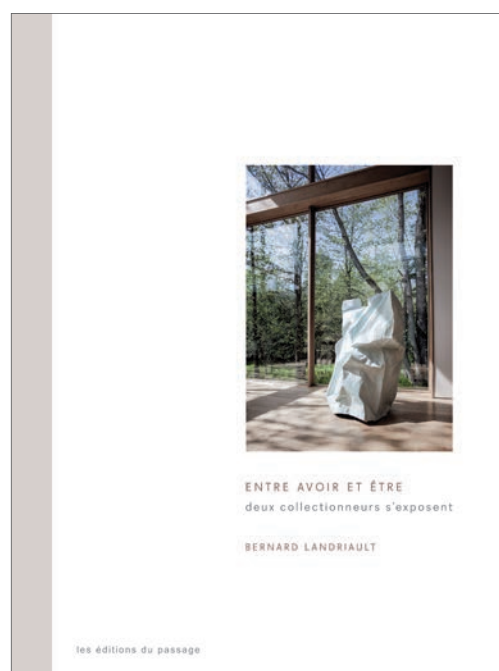
Depuis leur constitution au ^{xix}e siècle, les « mondes de l'art », selon l'expression définie par Howard S. Becker, s'intéressent au rôle clé joué par le collectionneur. Figure intermédiaire entre l'artiste, le marchand, le critique et le conservateur, la position du collectionneur a inspiré une littérature importante. Tant les intervenants eux-mêmes que les spécialistes ont tenté de comprendre les motivations et les effets de l'action du collectionneur dans la chaîne qui permet de pleinement constituer le statut de l'œuvre et sa place dans le récit sociohistorique.

Alors que l'histoire de l'art européenne et américaine sont riches de témoignages et d'études en ce sens, peu de textes ont été publiés sur les collections privées et les collectionneurs actifs au Québec. Quoi que l'on en pense, ils ont été relativement nombreux les amateurs qui, depuis la fin du ^{xix}e siècle, ont accumulé des œuvres et constitué des collections. Les études sur le mode du catalogue laissent, en général, peu de place à une interprétation des motivations, usages, sens et fonctions de la collection privée. Les musées conservent une partie de cet héritage. Il est fréquent de permettre au collectionneur/donateur de s'exprimer lorsque ses œuvres sont cédées ou exposées. Ces témoignages, trop brefs cependant, apprennent en général peu de choses sur les ressorts qui animent ces passionnés.

La publication *Entre avoir et être* comble en partie cette absence et son titre en constitue le programme : j'y reviendrai. Le sous-titre, *Deux collectionneurs s'exposent*,

indique certes que cette parution s'accompagne d'une exposition (à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 8 février au 20 avril 2014; Johanne Lamoureux en assure le commissariat), mais il annonce le dévoilement et le partage, par le couple qui a réuni ces œuvres d'art contemporain du Québec. L'énoncé paraît cependant sous la signature d'une seule personne, Bernard Landriault, qui, parfois, s'exprime au nom de deux individus. Les propos passent ainsi de la première personne du singulier (Landriault s'entoure d'œuvres depuis le début des années 1970), la voix du signataire, au nous, qui inclut alors les actions et les pensées de ce compagnon apparu en 1987, Michel, surtout désigné discrètement par la lettre « M » (prononcez « aime »). La phrase intègre parfois le nous collectif : le lecteur est alors pris à témoin et invité à partager les attitudes et les émotions de l'auteur.

Composé de soixante-deux sections regroupées en sept chapitres, entre lesquels sont placés cinq encarts commentant une trentaine d'œuvres, le texte s'ouvre sur une présentation, « *fragment zéro* », et se termine par « *en l'absence de conclusion* » (devons-nous lire *fragment infini*?) qui encadrent et donnent le ton à l'ouvrage et le placent sous le signe de la pensée de Roland Barthes, dont Landriault fut l'élève. La justesse de ce feuilleté



d'observations sur les mouvements du corps, des sens et de l'âme rappelle la voix du théoricien français, tout comme le ton de la confiance, que l'on retrouve dans certains textes de ce mentor, colorent ces réflexions explicites et limpides.

Landriault adopte pour son commentaire — et il suggère au lecteur de prendre une position identique — l'approche qu'il préconise pour aborder une œuvre. « [L]e tableau n'impose aucune durée, aucune fin; tout en s'attardant à un détail, nous pouvons l'apprécier instantanément dans son ensemble. » En effet, la structure fragmentée du livre et

son contenu invitent à une lecture oscillant entre des considérations plus générales et la singularité d'une œuvre. Les courts textes s'enchaînent et ouvrent sur

les divers intervenants auxquels il s'associe, le dialogue qui s'instaure entre les œuvres et leur signification collective, le devenir de la collection, le collectionneur

sant son caractère à la collection, tout en étant influencé par elle.

De manière plus importante, le texte aborde la question de la collection comme expérience narcissique, constitutive de l'identité.

les multiples aspects de l'art de collectionner et sur ceux de cette collection en particulier. À cet égard, les images qui accompagnent le texte renforcent cette démarche dans une comparable harmonie visuelle. En effet, certaines photographies offrent une vue des pièces de la maison montrant les œuvres dans leur environnement domestique, alors que d'autres présentent une production ou son détail, multipliant ainsi les points de vue. La mise en page aérée de cet ouvrage de format facile à consulter laisse place à la réflexion et à la rêverie du lecteur.

Le dernier chapitre est consacré à la maison que les collectionneurs ont commandée à l'architecte Pierre Thibault afin de recevoir et mettre en valeur leurs possessions. Paradoxalement, celle-ci n'est pas considérée comme une œuvre en soi, alors que ce projet se développe comme une création originale dont les collectionneurs sont les coauteurs. C'est elle qui permet aux œuvres d'art contemporain de convoquer la multiplicité des expériences recherchées, « *là où il n'y a ni véritable ligne de démarcation, ni début, ni fin, là où nos vies se jouent en devenirs de toutes sortes.* »

L'ouvrage procède systématiquement, s'ouvrant sur un historique de la constitution de la collection et définissant les principaux agents qui la constituent. Landriault reprend la plupart des *topoi* que l'on retrouve sous la plume des collectionneurs/auteurs. L'importance et le rôle de balise de la première œuvre, l'invitation lancée par l'œuvre qui vient à la rencontre du collectionneur et s'impose à lui, le sens du geste d'accumuler, le nombre de pièces nécessaires pour constituer une collection, le rôle du catalogage et la constitution d'ensembles, le collectionneur comme membre d'une communauté définie par

comme spécialiste par le biais de la recherche qu'il entreprend et de la documentation qu'il accumule, le fétichisme et le marché de l'art, sont autant de sujets examinés à travers cette aventure qui reprend les questions qui interpellent souvent ces « *amateurs informés* ».

Le texte innove cependant sur certains points. L'auteur, par exemple, aborde la « *collection de deuils* », un répertoire des œuvres qui auraient pu être acquises, mais que des circonstances leur ont fait échapper. Cette liste constitue un groupe virtuel, complément fantasmé de ce qui est déjà réuni. Rarement est abordée, dans la littérature traitant des collections privées, la question de l'accrochage. Landriault y revient à quelques reprises, pour informer de la réserve et de la rotation des œuvres et, à l'occasion, des « *fêtes* » qui s'organisent, alors qu'un artiste est invité à choisir le lieu où son travail sera présenté. De plus, la question des œuvres limites, celles qu'il est impossible de posséder, est abordée. Parce qu'elles traitent de souffrances injustes, de sujets angoissants, un regard régulier sur celles-ci semble impossible. Non pas que les collectionneurs refusent de se remettre en question, mais l'art actuel aborde avec force des thèmes sociaux graves que l'on serait incapable de soutenir couramment.

De manière plus importante, le texte aborde la question de la collection comme expérience narcissique, constitutive de l'identité. Pour de nombreux théoriciens, à la suite de Jean Baudrillard, la collection offre un reflet de la personnalité qui la réunit, portrait qui se substitue à elle et constitue un succédané cependant plus vrai et durable que le modèle qui l'a constitué. Landriault complexifie cette proposition et voit le collectionneur comme impo-

Le processus se déroulerait dans un double mouvement. L'acquisition transformerait l'amateur autant qu'elle modifierait l'assemblage qu'elle rejoint. L'auteur introduit la notion temporelle qui transforme pour lui ce rapport identitaire. Le premier temps, celui de la découverte, de la reconnaissance et de l'adhésion, devient un moment de vie plus intense et mémorable, car le collectionneur reconnaît sur sa route l'œuvre capable d'apporter un complément/supplément à ce qui est déjà réuni. Elle déstabilise, tout en rassurant. Sa nouveauté n'est pas encore apprivoisée, cependant, l'amateur comprend intuitivement qu'elle appartient au groupe déjà constitué.

Cet instant initial de surcharge sensible doit cependant franchir l'épreuve du temps long, alors que le collectionneur requiert que l'objet élu tienne ses promesses, qu'il le déplace régulièrement vers d'autres émotions, vers d'autres connaissances. Ainsi, les œuvres « *s'apparentent à des moments d'existence* », précieux moments initiaux, mais elles accompagnent surtout les propriétaires au quotidien, tant par leur unicité que dans le dialogue qu'elles engagent entre elles et le collectionneur, ici un couple qui partage plaisirs, interrogations et interprétations.

Landriault définit ce nouveau rapport comme celui d'une situation constante d'apprentissage, de questionnement et de doute. Tout en reconnaissant que la collection correspond au résultat d'un choix, cette sélection est constamment remise à l'épreuve, les œuvres sont soumises à une redéfinition en même temps qu'elles interpellent leur propriétaire. L'espace qu'occupe la collection, entre disposer et exister, ouvre sur une esthétique et fonde une éthique. Ce rapport aux œuvres qui traverse tout le texte est construit sur le mode de la rencontre des oppositions, entre posséder et vivre.

À partir d'exemples, l'auteur montre comment les œuvres et la collection construisent et déconstruisent les certitudes et les savoirs, mettent en place des relations ambiguës et polysémiques. Les affects et les pensées semblent entraîner leur contraire, les observations sont construites sur une série de contrastes et de résistances et, là où

l'art amène le plaisir, la passion, le désordre, la perte, le passé, l'enchantement et le connu, règnent aussi le malaise, l'objectivité, l'ordre, le recouvrement, le présent, le désenchantement et l'inconnu.

Ce mouvement simultané d'acceptation et de refus serait à l'avant-plan du rapport à l'œuvre, rapport alternant, rapport mobile, instable et enrichissant, rapport

qui construit, mais aussi « *apprend à désapprendre* ». Landriault rejoint la pensée de Laurent Jenny qui recherche au quotidien ce potentiel esthétique et reconnaît que l'œuvre « *rend possible un certain nombre de sensations, de parcours, de pensées et d'émotions mais ne les contient pas* » (Jenny, *La vie esthétique, stases et flux*, Verdier, 2013). Chacune étant le déclencheur d'une vie affective et de pensées plus enrichissantes, le collection-

neur n'aura de cesse de les démultiplier. On le comprend, cette publication apporte non seulement à la connaissance de l'art actuel par une lecture personnelle de plusieurs œuvres, mais surtout par un regard analytique de l'activité du collectionneur, de ses mobiles et de la manière dont chaque regroupement « *affirm[e] la sensibilité et l'état d'esprit d'un lieu et d'une société* ». †

L'Étoile noire vue depuis un jardin anglais

BIOGRAPHIE 

PAR GILLES LAPOINTE

PAUL-ÉMILE BORDUAS. A CRITICAL BIOGRAPHY

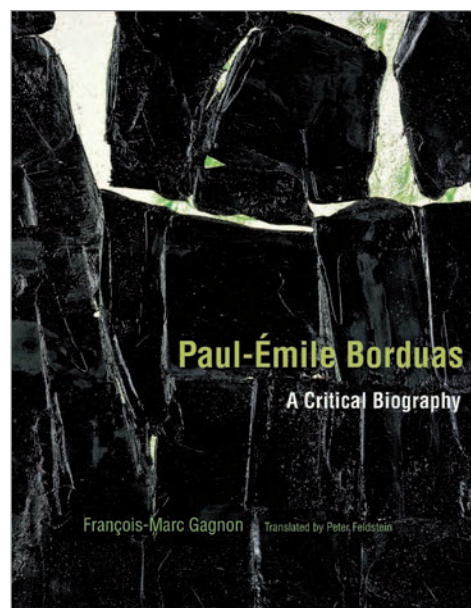
de François-Marc Gagnon

Traduit par Peter Feldstein

Ithaca/McGill-Queen's University Press, 578 p.

Une regrettable méprise a longtemps prévalu au Canada anglais, laissant croire qu'un seul groupe d'artistes d'envergure nationale avait vu le jour sur notre territoire, soit le Groupe des Sept. Sans doute n'en fallait-il pas davantage pour que l'automatisme québécois, malgré sa présence affirmée dans les milieux artistiques parisiens et new-yorkais durant les années 1940-50, soit plus ou moins boudé par l'intelligentsia canadienne-anglaise et observé comme phénomène d'intérêt « provincial ». Depuis une vingtaine d'années, il semble que cette perception fasse l'objet d'un nouvel examen au profit d'une lecture plus nuancée de notre histoire artistique. La publication, en 1993, d'*Eglogue* par Ray Ellenwood (un pionnier en ce domaine), celle d'*Abstract Painting in Canada* par le professeur émérite

américain Roald Nasgaard en 2007 — ouvrage qui fit aussitôt autorité et dans lequel l'auteur consacre un chapitre entier à l'émergence de l'automatisme québécois —, la présentation à Markham (Ontario) en 2009 et, surtout, à Buffalo en 2010 de l'exposition *The Automatist Revolution: Montreal 1941-1960* — qui a cette fois permis, grâce aux efforts conjugués de Roald Nasgaard et de Ray Ellenwood, de confronter, dans un même lieu d'exposition, certains tableaux automatistes à ceux des maîtres de l'expressionnisme abstrait américain —, semblent avoir touché les esprits et contribué à modifier le jugement initialement porté. Cette réévaluation



critique de l'automatisme s'est vue par la suite confirmée quand, en février 2011, fut présentée la série photographique

encore le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Paul-Émile Borduas* qu'il a mis en ligne à la fin des années 2000. L'ouvrage qu'il

près l'évolution du langage plastique de Borduas. Pour mener à bien cette entreprise critique, François-Marc Gagnon prend bien évidemment en considération le contexte de production des œuvres, les aléas de la carrière de l'artiste, les gestes d'éclat décisifs tels la publication du manifeste *Refus global*, les déplacements et installations du peintre à l'étranger, la fortune critique de l'œuvre, etc. Mais le fil de lecture premier qu'il suit et qui rend son étude unique et passionnante — peu de chercheurs peuvent prétendre rivaliser avec lui sur ce terrain tant sa connaissance du corpus est intime — est sa capacité d'analyse de l'œuvre. À certains moments, il montre par exemple comment chaque nouveau tableau offre la résolution d'un problème posé par le tableau précédent ; suivant pas à pas les avancées formelles de Borduas, Gagnon fait voir en effet comment se matérialise chez l'artiste le processus d'exécution du tableau. C'est ce qu'il explique dans son commentaire d'une série de tableaux datant de 1944-1945. Et bien que la plupart des œuvres des périodes automatiste et post-automatiste offrent un caractère non figuratif, il choisit de ne pas se couper de l'horizon de signification dont celles-ci restent porteuses. Cette démarche analytique est d'autant plus exigeante que la pratique de Borduas est loin d'être linéaire : souvent imprévisible, faite d'allers et retours, ouverte aux paradoxes, celle-ci procède aussi de ce que Borduas qualifie lui-même de « *bonds simplificateurs* ».

Il serait vain de tenter de résumer en quelques phrases le parcours fortement contrasté de Borduas, examiné en détail par Gagnon. Les années de formation du peintre auprès d'Ozias Leduc, et par la suite, à l'École des beaux-arts de Montréal et aux Ateliers d'arts sacrés à Paris sont scrutées à la loupe. À travers l'étude de la nature morte, du portrait, des thèmes paysagers, ainsi que de divers référents iconographiques qui sont au fondement du corpus imagier de l'artiste, Gagnon montre comment l'évolution de Borduas le conduit progressivement à s'intéresser, grâce à son observation attentive des œuvres de Cézanne et de Renoir, aux propriétés de la matière picturale. Puis, il se penche sur son enseignement à l'École du meuble, ses lectures d'André Breton, de

Saluée dès sa parution, et malgré les nombreuses publications qui ont suivi, cette biographie reste encore aujourd'hui, ainsi que le souligne Roald Nasgaard, un « ouvrage insurpassé »...

« Danse dans la neige » de Françoise Sullivan et Maurice Perron, au *Museum of Modern Art* de New York : le public américain découvrit avec surprise l'existence de cette singulière « performance » tenue dans le décor nordique de Mont-Saint-Hilaire un certain jour de février 1948. C'est donc dans un contexte d'ouverture plus favorable à la singularité québécoise que paraît aujourd'hui la version anglaise de la biographie critique de François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, dont l'édition originale en français lui avait valu en 1978 (ô ironie !) le prix du Gouverneur général du Canada.

UNE CURE DE JOUVENCE

Saluée dès sa parution, et malgré les nombreuses publications qui ont suivi, cette biographie reste encore aujourd'hui, ainsi que le souligne Roald Nasgaard, un « *ouvrage insurpassé* », une étude qui, « *par sa richesse, représente un outil fondamental pour toutes les recherches à venir sur l'œuvre de Borduas* ». Cette appréciation élogieuse dit à elle seule la dette contractée depuis trente ans par le R.O.C. à l'endroit de Borduas et la nécessité de rendre enfin accessible ce livre au lectorat anglophone.

François-Marc Gagnon, on le sait, n'a cessé durant sa carrière d'approfondir ses recherches sur Borduas et l'automatisme — pour donner une idée de leur ampleur, il n'est que de citer son monumental catalogue *Paul-Émile Borduas*, réalisé pour le Musée des beaux-arts de Montréal en 1988, l'impressionnante somme que représente sa *Chronologie du mouvement automatiste (1941-1954)* parue en 1998 chez Lanctôt éditeur, ou

propose aujourd'hui et qui reproduit la structure de l'édition originale tire abondamment parti de ses travaux personnels et de l'apport d'autres sources documentaires, notamment l'édition critique des *Écrits* de Paul-Émile Borduas parue aux Presses de l'Université de Montréal dans les années 1980-1990.

Si le lecteur retrouve intacte la division de l'ouvrage en quatre parties, qui représentent autant de moment-clefs de la vie de l'artiste (la période figurative, la période automatiste, la période new-yorkaise et la période parisienne), il constate cependant que l'auteur a pris ses distances vis-à-vis de l'approche structuraliste qui avait d'abord guidé son travail et qui était, à l'époque, directement inspirée des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss. Lesté aujourd'hui de cet appareil théorique jugé désuet, expurgé des tableaux statistiques dont Gagnon est, du reste, le premier à reconnaître le « *caractère nivelant* », son texte gagne en force et en clarté. Et même si Gagnon a renoncé à interpréter comme naguère chacun des titres des tableaux de Borduas comme autant de « *mini-mythes* » et rejeté l'idée de les réunir dans une chaîne structurale, sa visée demeure inchangée, soit de proposer au lecteur une interprétation globale de l'œuvre peinte et sculptée de Borduas. C'est d'ailleurs dans cet exigeant exercice de lecture de l'œuvre, examinée sous des angles multiples et à travers les diverses phases de son évolution, que réside encore aujourd'hui l'apport principal de ce livre.

AU CŒUR DE L'ŒUVRE

Le chercheur est guidé ici par un principe apparemment fort simple : suivre au plus

Léonard de Vinci, sa découverte du sur-réalisme et sur le pouvoir de création de l'écriture automatique lorsqu'elle est transposée sur la toile. Dès 1942, Borduas s'impose sur la scène artistique

l'exploration subjective de son monde intérieur à un espace sidéral, cherchant à exploiter une nouvelle « *objectivité de contraste* ». Liant de la sorte espace et forme, une nouvelle orientation est don-

étude beaucoup plus importante et qui apporte des informations neuves concernant les années de formation de Borduas ? De même, le lecteur pourra déplorer l'absence du livre de Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global* (Éditions Nota Bene, 2007), et de certaines autres relectures récentes du manifeste de Borduas. Sur le plan de l'analyse des œuvres, on ne peut que regretter l'absence de la lecture neuve proposée en 1998 par Marcel Saint-Pierre des tableaux de Borduas intitulés *Église de Saint-Hilaire* (1933) et *Femme à la mandoline* (1941), ou encore du commentaire inspiré de Fernand Leduc sur le tableau *Parc Lafontaine II* de Borduas, dans le film de Mario Côté, *Fernand Leduc, la peinture et les mots* (2013). Mais en raison d'un appareil critique déjà fort abondant — celui qui accompagne cette réédition fait, il est vrai, plus de cent pages —, peut-être était-ce déjà trop s'exposer à la désapprobation de l'éditeur que d'ouvrir ici semblable chantier, lequel aurait entraîné un réaménagement assez considérable au sein de l'ouvrage...

C'est en parcourant page à page cette *Critical Biography* que le lecteur pourra vraiment mesurer tout le mérite du travail accompli par la maison d'édition McGill University Press. Alors que l'édition originale de 1976 ne comptait qu'un seul cahier couleur de 16 pages et 28 œuvres reproduites en couleur, cette nouvelle édition réunit tout près de 190 reproductions d'œuvres en haute définition (dont la majorité en couleur, sans compter les nombreuses photographies documentaires). L'élégante mise en page, conçue en fonction des analyses proposées, offre au lecteur un support idéal pour la lecture et l'examen des œuvres. Il faut aussi rendre hommage au travail du traducteur et saluer la qualité exceptionnelle de la tâche accomplie par Peter Feldstein, qui a su rendre ici toute l'intelligence et la vivacité du texte de Gagnon. En terminant, il faut espérer qu'un éditeur francophone rende rapidement accessible ce livre fondamental sur Borduas et son œuvre afin que le public francophone ait lui aussi l'heureuse fortune de lire Borduas à son zénith. —

Il faut aussi rendre hommage au travail du traducteur et saluer la qualité exceptionnelle de la tâche accomplie par Peter Feldstein, qui a su rendre ici toute l'intelligence et la vivacité du texte de Gagnon.

montréalaise comme artiste d'avant-garde lors de la présentation de ses gouaches à l'Ermitage. Suivra la formation de l'égrégore automatiste montréalais, qui mènera à la publication de *Refus global* et, par la suite, à l'exil volontaire de Borduas à New York et à Paris.

Étudiant de près les changements qui surviennent au sein du processus compositionnel du chef de file de l'automatisme québécois, Gagnon est conduit à questionner les régimes de visibilité plus complexes des œuvres des périodes new-yorkaise et parisienne. Dans cette partie de son analyse, la plus fouillée sans doute de l'ouvrage, il montre que l'évolution picturale de Borduas n'est pas étrangère à l'influence que la peinture américaine exerce sur lui (notamment les *drippings* de Pollock, mais aussi un tableau comme *Painting # 7* de Franz Kline, vu lors de l'exposition « *Young American Painters* »), introduisant un nouveau rapport entre l'objet et le fond. Par la suite, durant son séjour à Paris, la dialectique entre les objets fragmentés (l'accident) et la périphérie, l'intérêt pour les questions d'organisation spatiale mènent Borduas vers la définition d'un nouvel espace conceptuel. Les analyses très fines proposées à partir de la place de la tache et de la réversibilité des plans (Gagnon fait ici valoir que la réversibilité entre le blanc et le noir de la période parisienne est moins fréquente qu'on ne le prétend généralement) montrent clairement que les tensions plastiques à l'intérieur du tableau sont désormais d'un autre ordre, que Borduas est en effet passé de

née à la peinture de Borduas, qui marquera son parcours jusqu'à la fin.

Cette lecture est d'autant plus convaincante qu'elle s'appuie sur l'ensemble des tableaux de Borduas que Gagnon est parvenu à retracer au fil des ans. Le corpus d'œuvres de Borduas n'est pas toujours facile à cerner, d'autant que les renseignements dont dispose le chercheur pour situer les réalisations les unes par rapport aux autres sont souvent lacunaires (Gagnon mentionne à cet égard une exposition de dix-huit huiles dont les titres sont connus, mais dont les œuvres n'ont jamais été revues : « *It was as if the entire show simply disappeared, not to resurface for over sixty years* », écrit-il). Malgré ces obstacles, Gagnon parvient presque toujours à resituer ces œuvres dans la séquence logique de leur création.

J'ai fait brièvement mention plus haut des efforts de François-Marc Gagnon pour intégrer les travaux récents d'autres chercheurs. Malgré l'évocation de titres importants, il faut néanmoins se demander si la place ménagée aux autres commentateurs de l'œuvre de Borduas est suffisante. Certains lecteurs auraient sans doute apprécié un dialogue plus étoffé entre les historiens d'art d'aujourd'hui et lui. Par ailleurs, comment justifier la mention dans les notes du fort médiocre ouvrage *Paul-Émile Borduas. Dernières années à Paris* de Jean-Louis Gauthier (Art Global, 2011) alors qu'est passé sous silence *L'art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas* de Jean-Philippe Warren (Boréal, 2011), une

Intergénération dansées

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

SALVES

Chorégraphie de Maguy Marin ; interprètes de la Compagnie Maguy Marin.

Présenté par Danse Danse, du 26 au 28 septembre 2013, Théâtre Maisonneuve.

JE NE TOMBERAI PAS — VASLAV NIIJINSKI

Mise en scène de Bernard Meney ; chorégraphie d'Estelle Clareton ;

interprètes : Thomas Casey, Simon-Xavier Lefebvre, Bernard Meney, Brice Noeser et Daniel Soulières ;

dramaturgie d'Isabelle Leblanc, d'après le *Journal* de Vaslav Nijinski ;

texte français et adaptation théâtrale de Christian Dumais-Lvowski.

Présenté par Danse Cité, du 16 au 19 et du 23 au 25 octobre 2013, Théâtre de Quat'Sous.

CHEESE

Chorégraphie de Nicolas Cantin ; interprète Michèle Febvre ;

projet Katya Montaignac ; éclairage Frédérick Gravel.

Production La 2^e Porte à Gauche, l'Agora de la danse et l'Usine C, du 28 au 30 novembre 2013, Usine C.

NGS (NATIVE GIRL SYNDROME)

Chorégraphie de Lara Kramer ; interprètes Karina Iraola et Angie Cheng.

Présenté par Tangente, du 7 au 10 novembre 2013, Monument-National.

SCHIZES SUR LE SUNDÆ

Chorégraphie de Catherine Lavoie-Marcus ; conception sonore de Michel F. Côté ;

interprètes Kelly Keenan, Lael Stellick et Magali Stoll.

Présenté par Tangente, du 5 au 8 décembre 2013, Monument-National.

J'essaie de me démultiplier.

— Enora Rivière, *Ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, 2013.

Comme l'écrit Alain Finkelkraut à propos des philosophies de l'histoire dans *L'identité malheureuse* (Stock, 2013), « *le temps brise la continuité historique* », tandis que du xx^e siècle perdure la promesse de « *ne plus construire un collectif sur la destitution d'un autre* ». Combats du temps et de la volonté, ces forces implosives s'entrechoquent à chaque création. De même, un critique perçoit d'un côté les libertés concurrentes de l'expression, de l'autre le devoir de mémoire, versé en toute conscience vigilante à énoncer l'idéal ; ce à travers quoi il module ses propres tiraillements. Pris en

tenaille par les symptômes, tellement prégnants dans toute gestuelle, maints critiques jetteront la lecture entre les mâchoires de la diversité, s'autorisant, non sans quelque sentiment coupable, de l'opinion grégaire, qu'ils adoubent plus souvent qu'ils ne l'affrontent. Par son silence, au contraire, la danse a pu sembler une trêve dans tout ce brouhaha des cris, de la mixité et des mélanges contemporains. Repos du sens, actes sentis, effacement des traces, la danse faisait place nette. On pouvait en être sans avoir rien à dire. Pourtant, les flux de la danse constituent aujourd'hui une caisse de

résonance aux échos vertigineux, qu'on se contente d'évoquer son architecture faite de passerelles culturelles et d'allées dématérialisées par des corps bien entiers. « *Des ponts pour remplacer des murs* », dit Finkelkraut des identités ; aussi bien le dire des œuvres chorégraphiées, des signatures collectives, des corps qui se choisissent et des langages dansés, en prise sur un réel où se perçoit le vide.

Un critique obstinément enfermé dans ses repères manquera à son rôle de témoin comme à ce qui vit dans ce passage. Avec

son acuité sur ce qu'il y a de torve entre le créateur et son lecteur, Bernard-Marie Koltès disait ainsi la relation entre le dealer et son client : « *la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés...* » (*Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, 1987). Deux décennies ont passé depuis lors, à entrelacer les rôles, les sangs, les diasporas, les histoires régionales et les racines. Auberge espagnole de sociétés inclusives ? Un rapide tour d'horizon de quelques scènes montréalaises à l'automne 2013 confirme la souplesse de l'entre-soi indispensable au public fidèle à la danse, rompu aux métissages comme aux dispositifs expressifs concomitants de l'Autre, passant des figures tutélaires en mutation aux expériences modestes, mais tout aussi imprévisibles, de la jeune création.

Qu'il s'agisse de Michèle Febvre dans *Cheese*, un moment scénique fort, dans son rôle de danseuse et de mime, quasi immobile, toute dans son compte (ou plutôt décompte) des nombres, enchaînant de délicates confidences sur sa jeunesse — quelques moments choisis du compagnonnage de sa vie, se dédoublant en autoportrait —, voici la professeure essayiste, dirigée par Nicolas Cantin, qui fait jaillir du noir de la scène vide son regard profond et lumineusement sombre, et livre à nu, de face, sa présence en plein cœur. Qu'il s'agisse d'une autre complicité, celle du compositeur aguerri Michel F. Côté avec la jeune chercheuse en danse Catherine Lavoie-Marcus, occupée par les torsions de trois interprètes dans un espace trop petit, encombré d'objets mous ou ridicules, attaquant la promiscuité déjà lourde d'un supplément d'absurde : il y a lieu de rendre compte de l'acte de lecture. À ces moments singuliers de création, aux mondes de référence réentendus, à la lumière vacillante toujours près de s'éteindre, la performance ne néglige rien des signes avant qu'ils soient perdus. Notre culture n'hériterait de rien ? Aux croisements des générations qui collaborent et s'honorent, au contraire, on peut sérieusement douter qu'il n'y ait que territoires et mondes perdus.

De Nijinski, Bernard Meney a lu tout le journal, les lettres, les dossiers psychiatriques, les papiers, les projets. Il a vu et revu les



Thomas Casey, Simon-Xavier Lefebvre, Bernard Meney, Brice Noeser et Daniel Soulières ; *Je ne tomberai pas* — Vaslav Nijinski. Crédit photo : Nicolas Ruel.

quelques images conservées de sa danse. Il joue, raconte, rapporte, énonce la folie envahissante et les piètres conditions de vie imposées par son entourage à ce génial danseur malade. La chorégraphie répercute le portrait de Nijinski par lui-même. De ce monde cruel, le spectacle donne la nausée. Et lorsque sans transition nous passons au bruyant et brutal, et surtout bouleversant, *NGS (Native Girl Syndrome)*, où Lara Kramer, ravivant ses racines autochtones, entoure ses danseuses de rebuts récupérés parmi les possessions de sa grand-mère, femme errante, alcoolique et droguée, et qu'elle évoque son grand-père, chef de nation amérindienne, on bascule d'un artiste au nom inoubliable à quelque personne singulière, rayée par la déchéance, et le passé rejoint les lieux connus de l'histoire collective, entonnant une plainte lancinante, posant une question béante sur la nature de notre humanité.

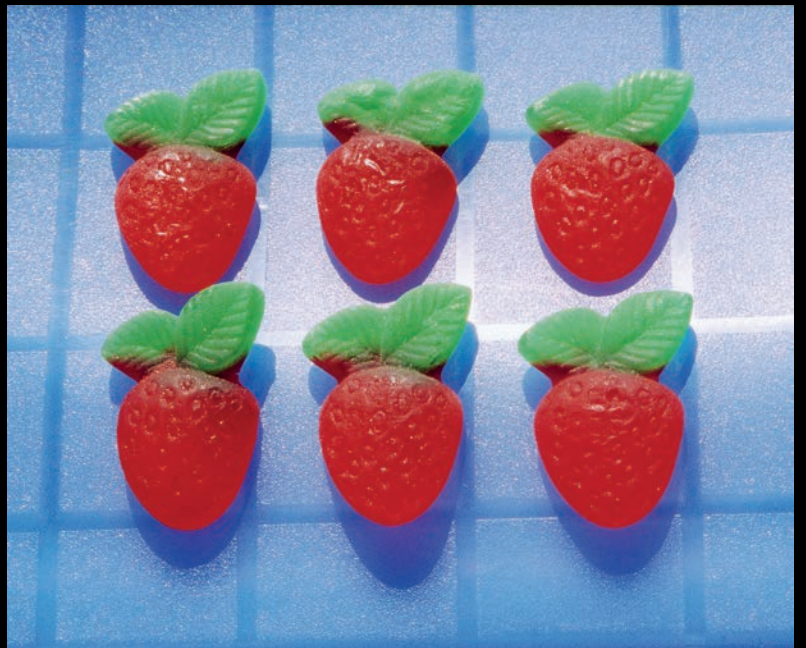
« *Les nouvelles élites, surbookées et hyperconnectées, se sont, quant à elles, délestées de leur héritage* », écrit Finkelkraut, thuriféraire, passé sa propre phrase, du bien parler. On pourrait certes questionner la débâcle du bien-danser, de la mise en scène symbolique, de la chorégraphie réglée, des corps formatés. Évaluer aux rythmes et aux modes désaccordés, mi-théâtraux, mi-circassiens, de *Salves* de Maguy Marin, toute une génération libérée du respect et de la communication sérieuse, voir le pire dans l'incohérence des pièces programmées, dans les phénomènes d'effondrement où le péril de la désorientation est accepté comme

condition d'entrée. La pièce de groupe de Maguy Marin n'offre pas de sécurité, mais une énième variation sur la vitesse affolante, la diversité cassée, la rencontre furtive, les couples diversement accolés. Nulle part, sur ces scènes d'automne, nous n'avons constaté l'indifférence, l'abrogation du réel ou de la personne. L'intuition artistique est-elle faite de clairvoyance et de sens ? Le critique supporte-t-il qu'on lui change la sauce et se contente-t-il d'évaluer la recette ? Lui faut-il réagir à la perte de ce que certains ont appris, comme le déplore Finkelkraut, de *L'Énéide*, du *Roi Lear* et de *La recherche du temps perdu* ? Ou bien sommes-nous en phase avec les messagers sans texte et reconnaissons-nous à cet ouragan la mesure de nos observations ?

À engranger ces chorégraphies montréalaises, créées ici ou ailleurs, c'est moins une « *identité malheureuse* » qu'on peut constater qu'une passion à discuter librement entre corps civils, incivils, angoissés ou toniques, utopiques, bruts et cultivés. À partager les flambées d'adrénaline ou les instants aigus du minimalisme, à même le formidable creuset de nos identités, nous poussons notre capacité d'être suffisamment ensemble par-delà le su. Aucune de ces pièces n'est inédite ; au contraire, dans le reflux des singularités jadis inaccessibles, exclues dans la folie, ces chorégraphies et présences scéniques relaient les territoires physiques et anthropologiques fortement entamés et décloisonnés. Ce réel-là, c'est notre monde, et nous le reconnaissons depuis toujours comme la raison de l'art. ┘

SYLVIE LALIBERTÉ

portfolio





Une artiste en général

PAR SYLVIE LACERTE

Le rire est un travail délicat d'intelligence. Et comme « trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la barbarie », selon les mots de Marcel Duchamp, l'humour de Sylvie Laliberté n'a rien à voir avec la raillerie. Il relève plutôt de l'instinct du jeu, d'un jeu espiègle et désarmant.

— Jean-Pierre Latour, *ETC Montréal*, n° 49, printemps 2000.

« *Artiste en général* », c'est ainsi que Sylvie Laliberté se définit, puisque, pour elle, l'artiste ne doit pas nécessairement s'identifier à ses médiums. Les étiquettes d'artiste pluri-, multi-, trans-, interdisciplinaire, ou encore d'artiste issue de l'esthétique relationnelle, très peu pour elle, car ces formules, bien que dans l'air du temps, ne résument en rien sa démarche artistique. Créatrice inclassable et polyvalente, Sylvie Laliberté préfère expérimenter avec différents médiums, souvent un — ou peut-être deux — à la fois, pour exprimer ce qu'elle a à nous transmettre. Trop souvent, dans le « milieu » des arts en général et des arts visuels en particulier, l'on se plaît à catégoriser les artistes, à les placer dans des cases rassurantes pour les exégètes. À titre d'exemple, son exposition personnelle *Œuvre de politesse*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2001, a amené certains commentateurs à dire que son exposition « *ne fonctionnait pas* », parce qu'elle ne répondait pas aux préceptes de l'esthétique relationnelle selon lesquels l'artiste aurait dû entrer en *relation* directe avec le public. Laliberté, en fait, souhaitait simplement souligner le rôle du spectateur et sa place dans un projet d'exposition. L'esthétique relationnelle, apparue d'abord en France et formulée par le théoricien et commissaire Nicolas Bourriaud dans un ouvrage paru en 1998, est un courant artistique auquel Laliberté ne s'est jamais identifiée, car elle a toujours souhaité garder le « *quatrième mur* » entre elle et le public. Le maintenir en place lui permettait d'en « *discourir un peu* », justement, puisque selon Laliberté, « *l'art est toujours représentation ou en représentation*. »



Œuvre de politesse, 2001, Musée d'art contemporain de Montréal, conservateur : Gilles Godmer. Photo : Richard-Max Tremblay.

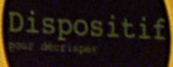
LE QUATRIÈME MUR ET LA REPRÉSENTATION

La passion originelle de Sylvie Laliberté a été le théâtre et son quatrième mur. Elle a réalisé, un peu plus tard, que ce qui l'intriguait et la passionnait vraiment était la représentation et, plus spécifiquement, la représentation des femmes sur scène et dans l'espace public. Après des études en théâtre, elle a rapidement adopté la performance comme forme d'expression, parce qu'elle lui permettait de raconter ses propres récits plutôt que d'interpréter ceux des autres et qu'elle commençait à se sentir « à l'étroit » à l'intérieur des conventions séculaires du théâtre. Des performances de Meredith Monk, de Rober Racine et de Marie Chouinard ont eu une forte influence sur ce qui allait advenir dans son parcours d'« *artiste en général* ». Lorsque la critique lui indique que son travail est narcissique, elle répond qu'au contraire il est généreux, puisque tant dans ses performances, ses chansons, que dans ses bandes vidéo, Laliberté se révèle, se met à nu, métaphoriquement s'entend, et de façon plutôt audacieuse. Cela, non pas comme une Marina Abramović¹ qui prendrait la nudité au pied de la lettre, mais plutôt à travers une démarche poétique à nulle autre pareille.

Dans le musée
des gardiens nous surveillent
pour que l'on ne touche pas à l'art

Et l'art nous surveille
pour que l'on ne touche pas
aux gardiens

Installez-vous et ça fera
une installation





Mes amis les poissons, 1998, vidéogramme.
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal.

D'une nature curieuse, Laliberté s'intéresse à la philosophie, à la sémiologie, au cinéma. À l'époque où elle entame son cycle de performances, nous sommes en plein postmodernisme et elle se questionne sur ce courant philosophique en même temps qu'elle se demande ce que c'est que d'être une femme sur scène. Elle le fait avec humour et de façon ludique, mais toujours de manière engagée et « sans raillerie ». Une autre caractéristique de Laliberté est son esprit de synthèse développé à un point tel que certaines de ses performances ne durent que quinze minutes, bien qu'elle ait pu y travailler pendant des mois.

UN HUMOUR EMPREINT DE GRAVITAS

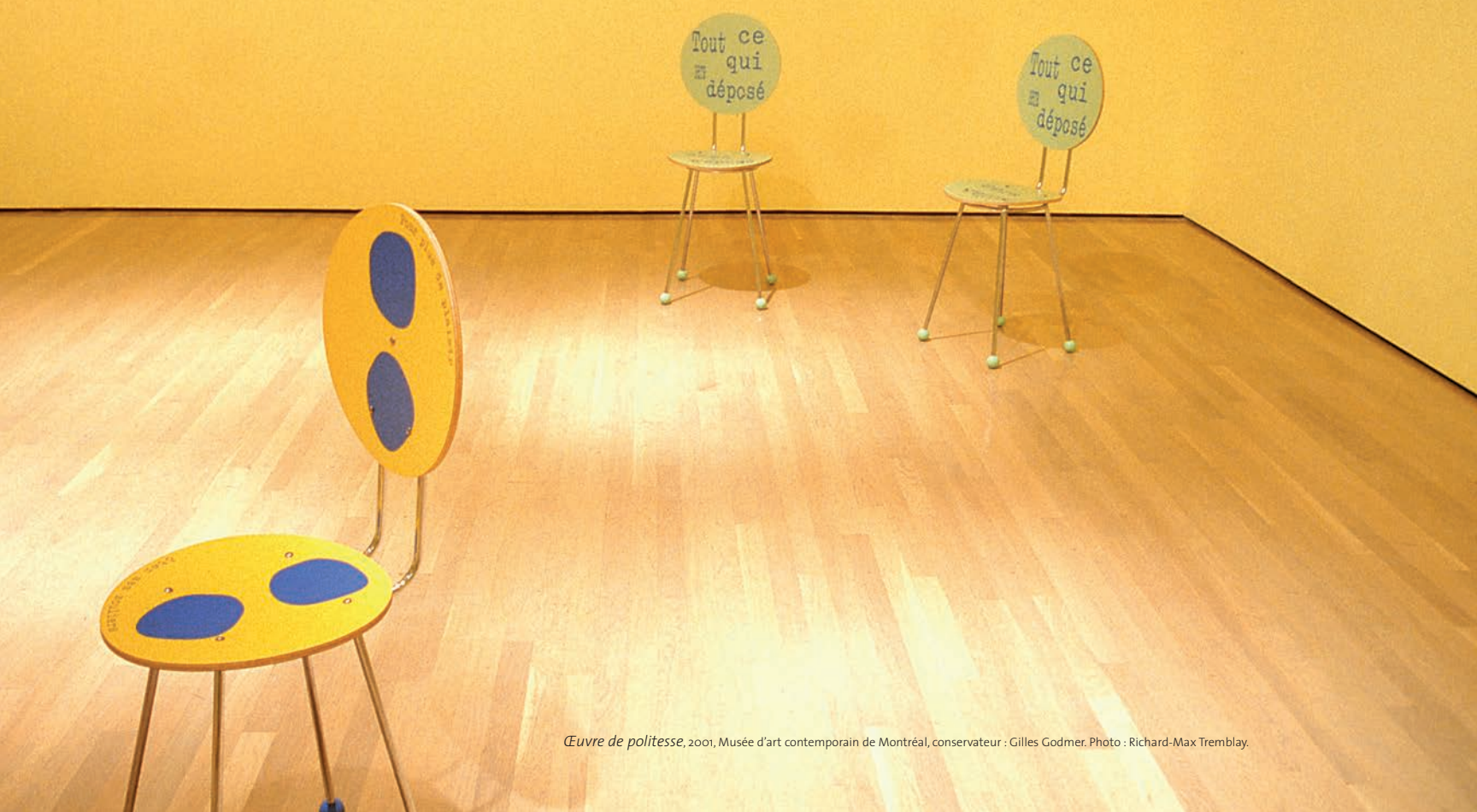
Sous des airs bon-enfant, de « femme enfant », comme on l'a souvent rapporté au sujet de sa dégaine, se cache une gravité ontologique qu'elle allège avec un humour en apparence naïf, mais en fait imprégné d'anxiété existentielle mâtinée d'une certaine tristesse. C'est ce qui a fait sa marque, mais c'est aussi cette gravité qui a confondu ceux qui ont vu ses performances, visionné ses vidéogrammes, expérimenté ses installations, observé ses photographies et ses gravures, écouté ses disques, vu et entendu ses tours de chant et lu ses livres. Son dernier ouvrage, paru à l'automne 2013, *Quand j'étais Italienne* (Éditions Somme toute), est un récit historiographique et autobiographique en forme de poème en prose, où chacun des courts paragraphes nous saisit comme un coup de poing en plein cœur de nos idées préconçues.

On m'a expliqué ce qui est beau
Cela m'a fait du bien
Je ne l'aurais jamais deviné toute seule

Dans ce presque opusculé de quatre-vingt-dix pages, Laliberté porte un regard dense d'une lucidité douloureuse et implacable sur la manière dont les Italiens, particulièrement ses grands-parents maternels et leur fille, sa mère, furent traités après leur arrivée et tout au long de leur vie à Montréal, dans un Canada et un Québec alors encore pétris de préjugés envers les immigrants : idées préconçues issues de la Deuxième Guerre mondiale, certes, mais érigées en système par le gouvernement du Canada, avec ses camps d'internement, et que véhiculèrent les Canadiens français d'alors avec toute la hargne dont ils étaient capables. Préjugés également formulés à l'issue des résultats du référendum de 1995, ce qu'elle ne manque pas non plus de souligner avec une véhémence à laquelle nous n'étions pas encore habitués.

Œuvre de politesse, 2001, impression sur pellicule autocollante (détail),
Musée d'art contemporain de Montréal, conservateur : Gilles Godmer.

Il faut toujours prévoir du temps pour plus tard. L'expérience nous apprend que plus tard on manque toujours de temps.



Œuvre de politesse, 2001, Musée d'art contemporain de Montréal, conservateur : Gilles Godmer. Photo : Richard-Max Tremblay.

LA VIDÉO ET... LES MOTS, TOUJOURS LES MOTS

Dans ses bandes vidéo, qu'elle qualifie « *d'auto-filmages* », elle reprend ce qu'elle a exprimé dans ses performances. La vidéo est un outil de résistance qui lui permet de formuler la condition existentielle de l'art, tout en contextualisant ce que représente le jeu au sein de l'institution. Ses interrogations investissent donc l'écran, plutôt que la scène, mais le quatrième mur existe toujours. Dans ses vidéogrammes, L'alibert souhaite éviter la linéarité du récit, à travers la variabilité de la durée des fragments narratifs. En jouant avec la notion de temps, intercalant *temps réel* et *temps raconté*, elle glisse en filigrane des maximes, des phrases, des poèmes, des aphorismes et des mots. Elle explique être passée en douceur de la performance à la vidéo. Un passage naturel.



Babbling blessé, 1988, « Les temps chauds », Musée d'art contemporain de Montréal, photographie noir et blanc. Photo : Guy L'Heureux.

De nombreux artistes de la performance ont franchi ce seuil, tels que, par exemple, Paul McCarthy, le regretté Mike Kelley, Vera Frenkel, Marie Chouinard et bien d'autres. Ils se sont servis de ce nouveau médium devenu plus accessible dans les années soixante-dix et quatre-vingt, jusque dans les années 2000, pour ses possibilités esthétiques et la souplesse qu'il pouvait leur procurer. La technologie permettait — et permet toujours — de créer des ellipses dans le récit (comme au cinéma) et de tisser des trames non linéaires, grâce, notamment, aux surimpressions de sons et d'images. Et, fait non négligeable, les bandes vidéo voyageaient mieux parce que légères et de dimensions réduites, à l'époque des cassettes de l'ère analogique (elles sont maintenant dans l'instantanéité puisque dématérialisées), en plus de se diffuser à faible coût dans les nombreux festivals ou musées de la planète, l'artiste n'ayant pas toujours besoin d'être *présente* pour accompagner son œuvre.



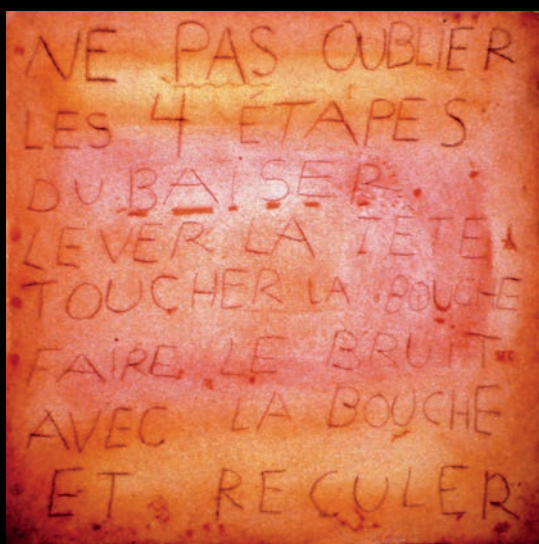
Une femme est une femme et moi aussi, 2006, vidéogramme.



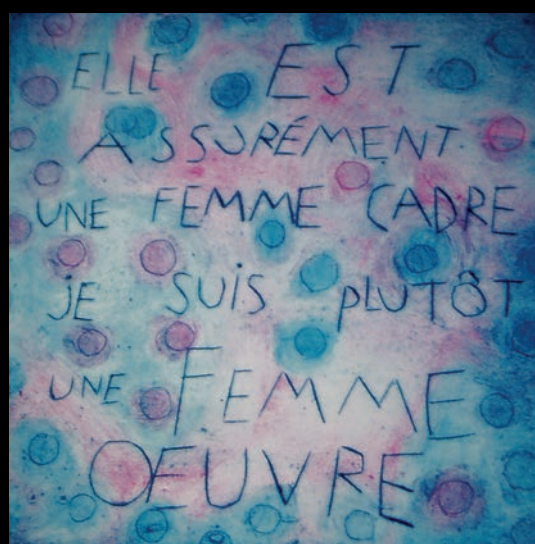
L'artiste surprise, 2010, vidéogramme.

Au niveau technique, un monteur télé a collaboré avec Laliberté et l'a épaulée dans le tissage de la trame de ses récits, lui offrant le vocabulaire à partir duquel elle a pu élaborer son langage vidéographique propre. Laliberté favorise dès ses débuts une esthétique et une manière de faire *low-tech*, tant au tournage qu'au montage. Elle évoque les moments où pendant certaines séquences, au tournage, elle préfère attendre la lumière que de la créer artificiellement (ce que certains cinéastes préconisent encore d'ailleurs, quels que soient leurs budgets de production).

Laliberté ajoute également la portée qu'ont eue les démarches des artistes Sophie Calle² et Sylvie Fleury³ dans ses réflexions, notamment sur l'univers de la femme en re-présentation. Deux créatrices pour qui les mots dits revêtent une importance considérable dans leur corpus. Deux artistes qui se mettent en « danger », dans des situations au centre de leurs œuvres performatives, vidéographiques, photographiques, installatives



Ne pas oublier les 4 étapes du baiser..., 1997, collagraphie.
Photo : Sylvie Laliberté.



Elle est assurément une femme cadre..., 1997, collagraphie.
Photo : Sylvie Laliberté.



Infatigable dormeuse, 1999, impression numérique.



Choisir, 1999, impression numérique.



Les jours où vous vous sentez invincibles..., 1999, impression numérique.

ou écrites. Deux artistes qui prennent à bras-le-corps la place de la femme dans l'aire publique, à travers une iconographie (et des mots) remettant en question le féminisme dans une époque postféministe. Pour Sylvie Laliberté, les mots sont capitaux et constituent souvent la pierre d'assise de ses travaux.



Quand j'étais Italienne,
Éditions Somme toute, 2013, p. 18.

« *Artiste en général* », Laliberté ne se perçoit donc pas uniquement comme une artiste visuelle — bien qu'elle admette avoir toujours « *fabriqué des images* » —, ce qui explique qu'elle ait été reconnue comme telle, puisque ses « *images* » ont effectivement transité dans les circuits des centres d'artistes, des festivals, des galeries et des musées. Mais en réalité, pour elle, ce sont surtout les mots qui se situent au centre de l'expression, dans ses performances, ses vidéos, ses installations, ses gravures, ses photos et, bien entendu, dans ses livres et dans ses chansons. Ainsi, Laliberté peut être interviewée tant à l'émission *Tout le monde en parle*, pour ses chansons, que citée dans des revues « sérieuses », consacrées aux arts visuels. Mais, dans notre monde malheureusement édifié en silos — malgré les multi-, pluri-, inter-, trans- et *tutti quanti* —, la traversée d'un univers à un autre, à laquelle s'adonne cette « *artiste en général* », n'est pas toujours bien perçue ou prise au sérieux par les occupants de chaque silo. Ne voyage pas qui veut d'un univers disciplinaire à un autre. L'on dira que l'artiste s'éparpille, qu'elle ne suit pas une trajectoire donnée, qu'elle n'est pas cohérente... Mais au nom de quoi, au nom de quelle règle les artistes devraient-ils n'être inlassablement fidèles qu'à un seul médium, qu'à une seule manière de faire les choses et n'utiliser qu'une seule matière pour exprimer leurs multiples imaginaires ?



La chaise qui a du nerf, 2008.
Chaise recyclée avec siège en babiche,
raquettes miniatures
80,5 x 53,5 x 70 cm (approx.).
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal, achat, fonds
de la famille T. R. Meighen.
Photo : MBAM, Christine Guest.



Projet d'art public sur le tableau du centre de diffusion DARE-DARE, boulevard Saint-Laurent (aux abords du Métro Saint-Laurent), Montréal, 15 janvier – 25 mars 2014.



Sylvie Laliberté porte bien son patronyme. Une vaste responsabilité qu'elle ne prend certainement pas à la légère. Une liberté que l'artiste, à travers ses œuvres « en général », souhaite partager avec le public, d'une discipline à l'autre, tous médiums confondus, avec esprit et finesse, humour et lucidité dans un langage poétique on ne peut plus prégnant. « *Artiste en général* » ou libertaire disciplinaire, Sylvie Laliberté nous offre un corpus certes inclassable, mais oh ! combien « réfléchissant » et réflexif.



1. Marina Abramović : artiste de la performance d'origine croate, elle a d'abord été connue pour des performances réalisées avec son compagnon Ulay (Pays-Bas), dans les années 70. Abramović a par la suite réalisé des performances en solo, souvent nue et faisant subir divers sévices à son corps. Considérée comme la *papesse* de la performance qui a atteint la popularité d'une rock star, sa dernière intervention solo *The Artist is Present* a été présentée au Musée d'art moderne de New York en 2012.

2. Artiste française née en 1953, qui vogue entre les arts visuels, la vidéo, l'écriture, la photographie, la performance et qui, à travers ses œuvres, relate parfois ses moments les plus intimes.

3. Artiste suisse née en 1961, connue pour ses installations parfois clinquantes dont l'iconographie reprend les fétiches de la femme-objet, et qui se revendique d'un certain « néo-féminisme ».

* Photo de la page 19 : *Hommage à la fraise*, 1999, impression numérique. Collection Mackenzie Art Gallery, œuvre acquise grâce au programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada.

Génération sida

PAR DAOUD NAJM

Du sida, que penser aujourd'hui ? À quels enjeux sommes-nous encore confrontés alors que l'éradication du virus du VIH est loin d'être chose accomplie ? Comment répondre des morts à l'heure où le sida est, pour beaucoup, une relique du passé ? Et les voix des séropositifs parmi nous, comment les faire entendre, quelle force leur donner ?

Le sida n'a plus la cote. Dévalué à la bourse des catastrophes contemporaines où l'on mise sur des maladies — telles que le cancer — qui « valent leur pesant d'or » dans ce que Philippe Forest nomme « *le grand marché féroce et compétitif de la charité lucrative* » (*Tous les enfants sauf un*, Gallimard, 2007), le sida revêt l'aura d'un souvenir terrible, d'un passé contemplé de loin et non sans une certaine frayeur. Les raisons de cette perte de visibilité et de la distance prise avec les années sida sont bien sûr nombreuses. Il n'y a qu'à penser à l'apparition des traitements prophylactiques ayant radicalement transformé ce virus jadis mortel en une maladie chronique au milieu des années 1990. Dans les grandes villes occidentales, le sexe séropositif se veut dorénavant joyeux, festif, dénué de toute culpabilité. Puisque les trithérapies contrôlent les charges virales et empêchent, pour la grande part, la transmission du virus, le dévoilement du statut sérologique n'est plus de mise chez bien des séropositifs qui conçoivent la prophylaxie comme un antidote à l'aveu de la séroconversion, un masque qui chercherait à dissimuler, tant bien que mal, ce qui continue de menacer l'idée d'une pureté anatomique, que ce soit dans la sphère publique ou privée.

Du sida, on ne parle presque plus, et du VIH encore moins. Nés durant l'hécatombe, les hommes et les femmes de ma génération n'ont pas vu dépérir leurs amis les uns à la suite des autres, ils ne les ont pas enterrés. Les années sida, ce serait l'affaire de la génération X et de celle qui la précède, l'image d'un visage lipodystrophié comme on en voit si rarement désormais, un deuil qui ne nous appartiendrait pas. Les années sida, c'est la moustache de Freddie Mercury, Hervé Guibert au corps émacié, toute une constellation d'hommes et de femmes pétrifiés comme des statues de sel dans l'imaginaire terrible, rouge et sanglant, dont nous aurions hérité sans le vouloir. Dans les rues de Montréal, lorsque j'observe le logo d'Act Up, les slogans activistes des années 1980, les visages de Rock Hudson ou de Liberace imprimés sur les t-shirts et les blousons de la jeunesse *hipster*, je me prends à penser qu'il y a sans doute dans le recyclage de ce passé, somme toute récent, dans ce goût à la fois kitsch et obscène pour les années sida, une volonté de s'en distancier, de rendre ces années plus lointaines, *irrélles*.

Face à cette distance que le temps a creusée, je me demande bien quel refoulé, quelles peurs se dissimulent au cœur de l'inconscient de ma génération, née dans la crainte d'une éventuelle mort que ses aînés n'ont eu de cesse de lui annoncer. Chez ceux pour qui le préservatif est devenu une sorte de seconde peau, la sexualité aurait ainsi pour origine et horizon une même menace : la contamination. Ceci dit, par-delà la crainte que représente le corps de l'autre, la gravité de la situation des sidéens et séropositifs africains, le refus officiel de traiter les malades sans-papiers dans plusieurs pays (dont le Canada), la montée des pratiques à risque dans les communautés LGBT à travers le monde, la sérophobie, en partie tributaire d'une éducation sexuelle surannée et héritée de la fin des années quatre-vingt, sont autant de signes, de la présence inquiétante du sida/VIH aujourd'hui.

Penser l'actualité du sida serait dès lors une tâche à la fois pressante et singulière, d'autant plus que, contrairement aux autres grandes catastrophes du xx^e siècle, et à défaut de vaccin ou de remède, nous commémorons paradoxalement un désastre qui ne cesse d'être perpétré. Ce passé pour le moins récent que nous cherchons, tant bien que mal, à garder en mémoire à coup de livres, d'états généraux, de journées mondiales du sida, demeure en effet d'une actualité cuisante. Car le fantôme des années sida, ce temps passé qui, sempiternellement, hanterait les esprits contemporains et nous rappellerait à une époque désormais révolue n'en est pas véritablement un ; il apparaît, encore et toujours, pour dire sa « pérennité » puisque les cas d'infection n'ont pas cessé. En 2012, l'Organisation mondiale de la santé estimait à plus de 2.3 millions le nombre de nouvelles séroconversions sur la planète. S'il paraît donc insensé de faire table rase du passé et d'en découdre avec le présent de cette maladie, entrevoir un temps futur, un post-sida où le virus sera pour la postérité ce que d'autres maladies infectieuses comme la petite vérole sont déjà pour nous depuis des années — des maladies éradiquées —, voilà le temps qu'il nous faut appeler de nos vœux. En ce sens, la recherche médicale a pris les devants et, depuis le premier cas qui tient du miracle, celui de Timothy Brown, le « patient de Berlin » guéri du sida par une greffe de cellules souches, il est dorénavant possible de voir cet avenir se profiler, aussi reculée que puisse être sa ligne de mire.

Si les avancées de la recherche médicale sur le sida ont été phénoménales depuis les quinze dernières années, il va sans dire que la criminalisation du sida/VIH demeure un enjeu de premier ordre au Québec comme ailleurs. Se rappelle-t-on qu'il y a quatre ans, l'entrée aux États-Unis était encore interdite aux touristes séropositifs ? Et que dire, plus généralement, du durcissement des lois — à l'heure où la charge virale des séropositifs infléchit le discernement que nous portons sur le virus — et de la divulgation de l'identité des individus jugés suspects ou perçus comme une menace à la santé publique ? Chose certaine, l'attention médiatique — si tant est que les médias daignent encore se pencher sur ce sujet — se tourne actuellement vers l'arène juridique où la criminalisation du VIH est sans conteste devenue le cheval de bataille d'une nouvelle génération de jeunes activistes. C'est ainsi à corps et à cris que des groupes de militants, tels que *Aids Action Now*¹, réclament que la non-divulgation du statut sérologique ne soit pas un acte régi par la loi, mais que soit transféré dans les domaines social et médical ce nouvel enjeu auquel font face les séropositifs et leurs partenaires sexuels.

*

Il y a près de trente ans, c'est au sein du milieu culturel américain que prenaient naissance les principaux mouvements de mobilisation contre la maladie, notamment le *Gay Men's Health Crisis* et *Act Up* dont le fondateur, l'écrivain et activiste Larry Kramer, constituait la principale figure de proue. Dès l'apparition du sida, un même effort de prise de conscience alliait la production artistique et le militantisme : toute une littérature et une culture du sida, qui ont en grande partie façonné l'univers gai, mais plus généralement l'esthétique des années 80, sont nées de cette rencontre. Aujourd'hui, il est vrai que les productions culturelles qui traitent du sida se font rares. Certains interpréteront cet essoufflement comme un signe de « santé » à l'heure où, loin d'être un danger imminent, le virus a perdu de la veine tragique qu'on lui connaissait en littérature. D'autres verront dans ce lent amenuisement l'effet d'un ennui généralisé, indifférence plutôt que fatigue, par rapport à un sujet dont on dira qu'il est « usé » en art. Ceci dit, sans vouloir adopter une posture alarmiste et contresigner la fin de toute une réflexion sur le sida, le pari de ce dossier aura été de réunir des collaborateurs qui, chacun à leur façon, auront tenté de prendre le pouls de ce qui nous a été légué, mais également de ce que certains artistes continuent d'imaginer et de penser au sein même de la sphère culturelle. La question générationnelle — qu'il s'agisse de transmission, d'esthétiques divergentes, de prises de position parfois adverses — est sans doute le fil rouge qui traverse les textes réunis en ces pages. Plus d'une génération du sida se manifeste ici et c'est à l'aune d'un pluriel générationnel qu'il nous faut aujourd'hui tenter de penser le sida. ┘

1. <http://www.aidsactionnow.org/>

Comment survivre

PAR MARTINE DELVAUX

DALLAS BUYERS CLUB
de Jean-Marc Vallée
États-Unis, 117 minutes, 2013.

HOW TO SURVIVE A PLAGUE
de David France,
États-Unis, 120 minutes, 2012.

« *They put their body on the line* », dit le journaliste et cinéaste David France au sujet des activistes d'ACT UP et de TAG « (*Treatment Action Group*) », à la fin de son documentaire *How to Survive a Plague*. Son film est composé d'images tournées pendant les années noires durant lesquelles la communauté gaie new-yorkaise (entre autres) a été décimée, quand ceux atteints par le VIH se sont mis en jeu parce que la mort avançait sur eux comme un tank et qu'il fallait tout mettre en œuvre pour tenter de l'arrêter — et si ce n'était pas pour l'empêcher d'avancer sur soi, c'était pour qu'elle cesse d'avancer sur les autres. La vie était devenue une guerre, les corps tombaient, on était dans les tranchées. Par le biais de cette archive, on suit la montée du mouvement activiste, son organisation collective, ses manifestations dans la rue, sa détermination dans ses démêlés avec Ed Koch, le milieu médical et pharmaceutique, la *Food and Drug Administration* (FDA) et le *National Institutes of Health* (NIH), pendant les années Reagan, Bush et Clinton. On voit comment les malades sont devenus des scientifiques et des médecins, comment ils en sont venus à montrer le chemin aux organismes gouvernementaux dans le but de trouver et de rendre disponible ce qu'on nomme depuis la trithérapie. Accusés d'user de tactiques fascistes, les militants, mus par une colère sans bornes, ont fait preuve d'une force de résistance incomparable : une colère et un chagrin que transmettent encore ceux qui, contre tout espoir, ont survécu et que le cinéaste interviewe aujourd'hui.

C'est d'un destin collectif dont il est question ici, celui de *tout le monde*, la communauté gaie se faisant aussi le porte-voix de ceux qui n'étaient pas représentés — qui n'avaient pas eux non plus accès aux médicaments, qui n'étaient pas intégrés dans les tests cliniques (gens de couleurs, femmes, communautés qui n'étaient pas prises en compte). Il n'y a pas de « héros » dans *How To Survive a Plague*, parce que les héros n'ont pas de visage. Ainsi, plutôt qu'une eulogie, le film est un exemple de mobilisation. On est dans la rue avec la caméra, on assiste nous aussi aux rencontres, on participe aux manifestations. Sans se présenter comme un outil pédagogique ou méthodologique, le documentaire montre (comme l'indique son titre) *comment* on peut survivre. Ce qu'il dit, aussi, c'est qu'agir, et agir ensemble, est non seulement possible, mais nécessaire.

À la fin du film, alors que la recherche piétine et que le gouvernement reste impassible, un des activistes dit : « *When the living can no longer speak, the dead speak for them* ». Ces mots reprennent, en le modifiant légèrement, ce qu'on entend habituellement, ce qu'on a souvent énoncé au sujet de la mémoire d'un « événement » (en ce qui concerne l'Holocauste, par exemple) : puisque les morts ne peuvent pas parler, les vivants parlent à leur place. Ici, la parole qui compte, celle qui peut faire changer les choses, est celle des disparus, leurs cendres parsemées sur le terrain devant la Maison-Blanche, les courtepentes en mémoire des disparus étendues à ses portes comme les corps des activistes eux-mêmes, témoins du crime en train d'être commis et dont ils sont les victimes.

Ce crime qu'ils dénoncent en présentant leur mort, en la déposant aux pieds des gouvernements, se donnant en pâture à des médicaments expérimentaux parce que rien ne peut être pire. Leurs corps comme une preuve de la lutte à mener : « *Fine* », dit le film de David France, « *this is my body, take it away* ».

MONTRER

Perdre son visage au profit d'une communauté, mourir en tant que sujet au nom d'une cause, sacrifier un corps que personne ne cherche à sauver pour dénoncer que c'est bien ce qui est en train de se faire... C'est peut-être ce que montre, au final, le long-métrage de Jean-Marc Vallée, *Dallas Buyers Club*.

Bien avant la sortie du film en salle, une rumeur s'est mise à courir concernant la transformation physique des acteurs Jared Leto et, surtout, Matthew McConaughey. On racontait que le beau mec, *beach boy* hollywoodien, avait perdu près de cinquante livres, qu'il était devenu méconnaissable. Les caméras n'ont pas cessé de le prendre en photo, ainsi que Jared Leto, qui lui aussi avait radicalement changé son apparence physique, perdant moins de poids, mais se réinventant en transsexuel pour jouer Rayon, un personnage qui n'est pas sans rappeler celui de Dil joué par Jaye Davidson dans *The Crying Game*. Davidson avait été gratifié d'une nomination aux Oscars — ce qui est aussi le

cas des vedettes du film de Vallée. Il n'avait pas gagné, mais pendant la cérémonie télévisée, on a vu la caméra se poser sur lui, puis s'éloigner rapidement, comme intimidée par le visage d'un acteur qui, dépouillé de son personnage, continuait à brouiller les genres. De fait, une scène de *Dallas Buyers Club* rappelle le film de Neil Jordan : un soir, Ron Woodroof, l'électricien texan, amateur de rodéos et séropositif, s'aventure dans un bar gai pour y offrir ses services de revendeur de médicaments. Son regard voyage et, comme celui de Fergus (Stephen Rea) à la recherche de Dil, en découvrant le bar, il se/nous met en contact avec la communauté gaie. Il en est de même de la fête, dans le film de Jonathan Demme, *Philadelphia* : l'espace d'une soirée, Joe Miller (Denzel Washington), l'avocat d'Andrew Beckett (joué par Tom Hanks, dont la transformation physique a elle aussi été grandement soulignée), fait partie de la même communauté que son client.

Au centre des trois films, un homme hétéro est confronté à, puis « guéri » de son homophobie. Dans *Philadelphia*, comme dans *Dallas Buyers Club*, c'est le virus qui provoque cette transformation : Joe Miller, parce qu'il défend Andrew Beckett ; Rob Woodroof, parce qu'après avoir défendu sa propre survie, il se met à défendre celle des autres. Mais il y a plus que ce nettoyage de l'homophobie dans ces films. Ce que ces hommes apprennent, c'est qu'ils font partie d'une communauté.

On a dit de *Dallas Buyers Club* qu'il était trop expéditif, imprécis en ce qui concerne les faits et les dates, stéréotypé en termes de représentation. On lui a reproché de faire l'impasse sur le monde militant, les communautés activistes qui sous-tendaient les *buyers club* à travers les États-Unis. Néanmoins, le film parvient à traduire ceci : on n'est jamais seul, même quand on préférerait l'être. En se concentrant sur le personnage (réel) de Woodroof, Vallée réduit l'angle de son film. À la manière d'un Steven Spielberg construisant, dans *Schindler's List*, une épopée dont le héros est un Allemand sauveur de Juifs, Vallée propose un hétérosexuel sauveur d'homosexuels — des hommes qui font la file devant son bureau et qu'il fréquente quotidiennement sans qu'on ne sache jamais vraiment qui ils sont, à la manière de Woodroof lui-même qui semble malgré tout imperméable à toute « contamination ». Mais c'est bien sûr une porosité que Vallée en vient à mettre en scène, un amaigrissement du corps malade qui correspond à une baisse des défenses immunitaires du sujet lui-même à l'intérieur du corps social.

Personnage peu aimable, homophobe, raciste, misogyne, vulgaire, Woodroof est un anti-héros, et on assiste à sa transformation. Au fil du temps, il perd un peu de sa dureté, quitte la nonchalance, découvre l'empathie. Mais ces changements restent mineurs, et c'est là l'intérêt du personnage : c'est un personnage qui ne joue pas. D'où l'importance d'un éclairage naturel qui a permis à Vallée de filmer librement (sans contraintes techniques auxquelles doivent s'astreindre acteurs et réalisateur : « *there's no marks, there's no heat, just walking to real places and shoot the thing and try to touch people and try*

to make it real »). Le cinéaste raconte avoir laissé faire les acteurs, n'avoir filmé que quelques prises, suivi le sens de leurs improvisations. Il a cherché à capter leur spontanéité, ce qui donne l'effet d'un jeu humble, d'acteurs qui ne jouent pas à être des acteurs, et qui s'effacent, plutôt, derrière leur jeu.

En perdant autant de poids, McConaughey raconte avoir littéralement voulu se mettre dans la peau de l'autre, faire l'expérience d'un corps amaigri dont les cellules fonctionnent autrement parce qu'elles ne sont pas alimentées correctement. Il décrit l'extrême acuité cérébrale dont il a fait l'expérience, les heures passées à l'intérieur (pour échapper à la lumière et préserver un teint pâle) à lire et à écrire, projetant sur le vrai Rob Woodroof le même état d'esprit : celui d'un homme extrêmement vif, vivant, qui se bat contre un monstre (le virus, bien sûr, mais aussi l'État et sa gestion de la recherche scientifique) ; un homme à la fois terrorisé et sans peur devant le combat à mener.

C'est cet homme qui est le cheval de Troie du film. Il est une communauté à lui tout seul. Au fond, plus il maigrit, plus il prend du poids : celui de la communauté dont il finit par faire partie même si c'est malgré lui. Il est envahi, occupé autant par la maladie que par les autres qui sont comme et avec lui. D'où l'importance, aussi, des plans rapprochés. La caméra de Vallée donne l'impression de se tenir au plus près des corps, au plus près de la maladie, à la manière du médecin solitaire joué par Jennifer Garner, dont la finesse du jeu traduit une douleur partagée, mais qui ne se met pas en premier.

DISPARAÎTRE

« *I feel your pain* », dit Bill Clinton à l'activiste Bob Rafsky.

On est dans un rallye avant l'élection de 1992, au Laura Bell, une boîte de nuit au centre de Manhattan. « *This is the center of the AIDS epidemic, what are you going to do?* », demande Rafsky à Clinton. « *Are you going to start a war on AIDS? Are you going to just go on and ignore it?* » Clinton répond : « *You can talk. I know how it hurts. I've got friends who've died of AIDS* ». Et Rafsky : « *Bill, we're not dying of AIDS as much as we are from 11 years of Government neglect* ».

Ce soir-là, Rafsky accuse Clinton de « *mourir d'ambition* » après que le candidat à la présidence ait énoncé les mesures qu'il entendait prendre pour s'attaquer au sida. Bien entendu, Clinton s'est défendu. Mais c'est bien de cette mort-là qu'il s'agit dans le film de Vallée : la mort de ceux qui se tiennent du côté du profit, ces vivants qui sont morts au monde parce que, devant leurs yeux, il y a un signe d'argent. Vallée a fait son film avec un petit budget. Et tout, ici, est sous le signe de l'amaigrissement, à l'image de la mobilisation activiste née d'une maigreur de moyens et d'une avancée à l'aveugle, un mouvement issu d'une population qui n'avait plus rien à perdre et parce que, si ça ne venait pas d'eux, ça viendrait trop tard ou jamais. « *They put their body on the line* », dit David France. Oui, le corps

est devenu un lieu d'exploration et d'expérimentation, la chair à canon d'une guerre qu'au départ, les malades étaient les seuls à mener.

En maigrissant, McConaughey fait œuvre de chair et son corps parle de disparition. Il pointe non seulement l'injustice d'un virus qui a emporté des millions d'individus (et ça continue...), mais de la nécessité de s'effacer pour agir. L'importance de devenir humble jusqu'à oublier qui on

est. Autant les militants qui apparaissent sur la pellicule de *How to Survive a Plague* que cette image d'un Matthew McConaughey méconnaissable, défiguré, ce jeune premier qui prête ses traits à un cowboy homophobe séropositif, ont à voir avec une mémoire qui concerne le présent et qui dit l'importance de s'oublier pour agir collectivement, le besoin de s'effacer pour faire partie d'une collectivité. Mourir à soi, donc, pour permettre que d'autres survivent. ┘



Entretien avec Andrew Holleran

PROPOS RECUEILLIS PAR DAOUD NAJM

Traduit de l'anglais par Eftihia Mihelakis et Daoud Najm

Romancier, nouvelliste et essayiste, Andrew Holleran est l'auteur d'un premier roman consacré, *Dancer from the Dance*, paru en 1978 (Harper Perennial). Contemporain et ami d'Edmund White et de Felice Picano — avec lesquels il formera, au début des années 1980, le groupe littéraire *Violet Quill* —, il incarne, dès la fin des années 1970, l'une des principales voix de la littérature gaie américaine. Le sida apparaît dans l'œuvre de l'auteur dès son second roman, *Nights in Aruba* (Harper Perennial), et sera au centre des chroniques qu'il rédige pour la revue *Christopher Street* (et qu'il publiera une première fois, en 1988, sous le titre *Ground Zero* chez Morrow, puis en 2008, dans une version remaniée intitulée *Chronicle of a Plague* chez Da Capo Press). Après avoir vécu plusieurs années à New York, Holleran partage aujourd'hui sa vie entre Washington DC, où il enseigne la création littéraire à l'American University, et la Floride. En 2007, il est le récipiendaire du *Stonewall Book Award* pour *Grief* (Hyperion), son dernier roman (traduit sous le titre *Le passant chagrin*, Éditions Mic Mac). Je me suis entretenu avec lui au sujet de la place accordée au sida dans son œuvre et, plus généralement, dans la culture occidentale actuelle.

SPIRALE — Au cours de l'un de nos derniers échanges, vous m'avez écrit ne pas savoir ce qui peut encore être dit sur le sida. Y a-t-il un sentiment de « lassitude » dans votre travail actuel lorsqu'il s'agit de rendre compte du passé, des amis que vous avez perdus, de New York pendant le fléau des années 80 ?

ANDREW HOLLERAN — Il s'agit moins d'une lassitude que d'un sujet auquel on revient continuellement sans le vouloir. J'entends par là que tous ces gens morts, c'est une réalité incommensurable pour moi. Au cours des années 80, j'ai été frappé par la façon dont le sida a réduit la vie gaie à une seule chose : le sida. Ce virus voulait tout dévorer, les gens comme la culture. Aujourd'hui, même si les effets du virus ne sont plus ce qu'ils étaient, j'y ai recours pour la simple et bonne raison que c'est un sujet si riche, comme l'a déjà écrit Edmund White il y a quelques années.

D'autre part, je viens de lire une nouvelle autobiographie sur le sida de Sean Strub — tant de gens que j'ai connus, ou dont j'ai entendu parler, s'y trouvent —, et j'ai été happé par ce livre. Pourtant, une semaine plus tard, lorsque j'ai repris ma lecture, j'ai eu une réaction surprenante. J'ai pensé, *je n'ai pas envie de lire ça*. C'était horrible, maintenant c'est fini.

La lassitude peut provenir de tant de choses différentes, mais on ne peut jamais vraiment oublier le sida. Son emprise sur nous est démesurée.

SPIRALE — Croyez-vous que cette « emprise » soit encore partagée avec les jeunes générations, qu'elle leur soit transmise ? Dans *Le passant chagrin*, votre narrateur, qui donne un séminaire sur la littérature du sida, est plutôt surpris par le

fait que pour ses étudiants, l'épidémie du sida est, comme vous l'écrivez, « *tout simplement un événement historique* »...

ANDREW HOLLERAN — J'ignore ce que c'est que d'avoir vingt-cinq ans et d'être à la recherche de sexe ou de rencontres amoureuses. Mais plusieurs statistiques démontrent que les hommes gais sont encore infectés par le VIH, ce qui ne devrait plus être le cas. Un ami m'a raconté être récemment allé dans une soirée cuir, ici à Washington. On l'a prié de quitter la pièce dans laquelle un petit groupe avait des relations sexuelles lorsqu'il a demandé qu'un des hommes présents porte un préservatif. C'est cette réaction qui pose problème. « *You need to say good bye* », c'est ce qu'on a rétorqué à mon ami. Cette phrase veut tout dire, n'est-ce pas ?

La sagesse populaire voudrait que, d'une part, les jeunes gais n'aient jamais connu quelqu'un qui soit tombé malade, puis qui soit mort du sida. D'autre part, on convient que ces jeunes gens croient que le sida est désormais une maladie curative. Mais à bien y penser, je me demande s'il n'y a pas autre chose, une autre explication qu'il faut chercher ailleurs. Quand je regarde de la porno, c'est le *bareback* que je préfère, ce qui est complètement hypocrite si l'on prône la pratique du sexe protégé, mais cela souligne le problème en jeu ici. Car ce n'est pas moi, le voyeur, qui est à risque, mais bien les gens que je regarde (à moins qu'ils ne se soient tous assurés d'être séronégatifs). On évalue toujours les risques que l'on prend, et ce sera probablement toujours le cas. Mais il faut garder en tête que plusieurs générations ont vu le jour depuis le début de l'épidémie.

SPIRALE — Notre perception de la sexualité et de l'autre à l'ère du sida a été transformée par le rapport que nous entretenons avec le sentiment de confiance. Dans *Chronicle of a Plague*, vous concevez cette ère comme une période de la « *post-confidence* » dans la mesure où l'autre y est nécessairement considéré comme un être dangereux, un corps contaminé. Pensez-vous qu'à long terme, cette perception disparaîtra avec l'utilisation de la thérapie antirétrovirale ? Les trithérapies qui ont été mises en place pourraient-elles devenir une « *prothèse* » qui nous ramène aux « *joies du sexe* » des années 70 ?

ANDREW HOLLERAN — Je ne crois pas que ces joies reviennent un jour. Même durant les années 70, le sexe n'était pas toujours joyeux, bien qu'un sentiment d'affranchissement — cette liberté de se noyer dans le corps de l'autre — était encore possible. Je ne sais pas si ce sentiment reviendra parce que le virus n'est pas chose du passé. Puisque les tests de dépistage ne sont pas universels, le risque d'infection persiste toujours.

Comme c'était le cas au début de l'épidémie, je crois que chacun évalue les risques qu'il encourt et navigue ce « *champ de mines* » par lui-même. Prendre conscience du sida a eu le même effet sur les gens à l'époque : un sentiment d'isolement. C'était chacun pour soi, on ne pouvait présumer de rien.

SPIRALE — Au début des années 80, dans *Christopher Street* où vous teniez une chronique sur le sida, souhaitiez-vous mettre de l'avant ce sentiment d'isolement sans doute traité autrement au sein des cercles activistes ?

ANDREW HOLLERAN — Oui, c'est exactement ce que j'entendais faire en traduisant mon sentiment d'isolement. Beaucoup de gens — la majorité des gais, en fait — n'étaient pas activistes à l'époque. Je me suis dit que, pour eux, le sida, c'était l'isolement total. Il y a toute une littérature qui porte sur la camaraderie au sein d'Act Up, même sur les histoires d'amour qui y sont nées. Mais pour ceux qui n'étaient pas activistes, le sida était une réalité que l'on vivait seul, dans l'isolement : voir ses amis mourir, s'inquiéter de sa propre santé, s'abstenir de toute chose qui, auparavant, supposait la cohésion du monde gai. C'était véritablement un sentiment de retrait et d'aliénation.

SPIRALE — Y a-t-il des différences perceptibles entre le choix de la fiction ou de l'essai lorsqu'il s'agit d'écrire sur le sida ? Est-ce difficile pour vous de saisir certaines réalités liées au sida en usant de l'un ou l'autre de ces genres ?

ANDREW HOLLERAN — C'est curieux, j'ai déjà cru qu'écrire de la fiction sur le sida était impossible, car aucune réalité ne pouvait être imaginée pour remplacer le virus, aucun maquillage ne me semblait nécessaire pour masquer le réel. Depuis, j'ai abordé le sida dans mes fictions, mais seulement pour esquisser le portrait d'un de mes personnages. Cela dit, ce n'était pas mon intention d'écrire sur le sida, mais il fallait que ce soit là parce que le personnage en était atteint. Je ne peux pas imaginer écrire de manière fictive sur ce sujet, comme je conçois mal qu'on puisse vouloir écrire un « *roman* » sur l'Holocauste.

SPIRALE — Dans les dernières années, avez-vous lu des textes qui traitent du VIH et qui ne prennent pas nécessairement en compte le passé et les pertes tragiques dues au sida, des œuvres qui représentent le VIH comme une « *maldie chronique* » et non pas comme une menace mortelle ?

ANDREW HOLLERAN — Bonne question. Non, je n'ai pas eu vent de textes de ce genre, mais ce serait si intéressant d'en lire ! Je me demande pourquoi il n'y en a pas et, s'il en existe déjà, de quelle manière ils considèrent cette réalité : comme un fardeau ou tout simplement comme une portion de l'existence que l'on doit ordonner.

SPIRALE — Que pensez-vous des façons dont le sida a été commémoré en Amérique du Nord maintenant que plus de trois décennies se sont écoulées depuis son apparition ? Quelques documentaires sur cette question ont été réalisés dans les deux dernières années, vous les avez visionnés si je ne m'abuse...

ANDREW HOLLERAN — J'ai visionné trois documentaires dans la dernière année : *We Were Here* (sur le sida à San Francisco), *How to Survive a Plague* et *United in Anger* (ces deux derniers films portent sur le mouvement activiste new-yorkais Act Up). L'année dernière, j'ai également assisté

au tournage d'une pièce de Larry Kramer, *The Normal Heart*, qui est mise en film et sera bientôt diffusée sur HBO. J'ai aussi lu, comme je l'ai mentionné précédemment, l'autobiographie de Sean Strub intitulée *Body Counts*. Toutes ces œuvres m'ont fait penser qu'aujourd'hui, si l'on jette un regard sur les années de l'épidémie, c'est de l'activisme lié au sida dont on se remémore. Bien sûr, *We Were Here* est un témoignage plus personnel des gens affectés par la maladie, mais les autres œuvres que j'ai mentionnées portent toutes sur Act Up.

À un dîner auquel j'assistais il y a quelques jours, un écrivain britannique a demandé aux convives quel était pour nous le grand roman du sida. Sa question nous a pris de court. Un ami a répondu que la meilleure chose qui ait été écrite sur le sujet, c'est *The Body and its Dangers* d'Allen Barnett. Il a également mentionné certaines nouvelles d'Adam Mars-Jones, un écrivain britannique. J'ai, pour ma part, évoqué *La symphonie des adieux* d'Edmund White, bien que je préfère son recueil de nouvelles *Lécharde*. En fait, une fois que l'on commence à énumérer les œuvres de fiction qui touchent de près ou de loin au sida, on réalise que la liste est interminable...

Après avoir entendu la question de l'écrivain britannique, je me suis fait la réflexion que le « grand roman du sida » n'a pas encore été écrit. Sans doute que l'autobiographie, le théâtre et la nouvelle ont su le mieux saisir cette réalité, sans oublier le cinéma... Vous me demandiez comment le sida est commémoré aujourd'hui. Beaucoup, voilà ma réponse, et n'oublions pas le mémorial du Quilt — bien que je ne crois pas qu'il y ait une œuvre unique sur laquelle on doive tous s'entendre. Aussi, il me semble que le sujet est loin d'être encore épuisé.

SPIRALE — Dans vos livres, l'élégie et l'humour, le tragique et la farce sont souvent indémaillables, bien que vos critiques ne s'attardent souvent qu'à l'aspect mélancolique de votre œuvre... Comment parveniez-vous à équilibrer ces deux tonalités lorsque vous teniez votre chronique sur le sida ?

ANDREW HOLLERAN — C'est bien là un problème ; la mélancolie de certains de mes textes supplante leur part humoristique. C'est sans doute la raison pour laquelle les lecteurs sont peu sensibles à l'aspect comique de mes textes. Un humoriste gai m'a déjà fait la remarque qu'il faut donner à son auditoire la permission de rire, c'est-à-dire qu'il faut que les lecteurs/spectateurs connaissent le genre auquel ils se doivent de réagir. Mais pour répondre à votre question, je ne sais pas comment équilibrer ces deux tonalités, je ne fais qu'écrire. C'était impossible pour moi d'écrire de manière drôle sur le sida. Bien sûr, David Feinberg a su le faire en usant de l'humour noir. Mon seul essai explicitement humoristique, c'est *Beauty NOW*, une satire sur les pratiques sexuelles protégées. Mais je pense, tout comme vous, qu'on s'attarde trop sur l'aspect mélancolique de mes livres qui sont parsemés de blagues. Bien sûr, plus j'écris, plus j'ignore si ce dont je parle est drôle ou pathétique ; ces deux tons me semblent séparés par une ligne très mince.

SPIRALE — Dans *Ground Zero*, vous avez fait suivre chaque chronique sur le sida d'une chronique humoristique pour ne pas ennuyer vos lecteurs, comme vous l'avez écrit. Ces chroniques (six satires) ont été retirées de la nouvelle édition parue en 2008. Outre le fait que ces satires avaient pour but de divertir, représentaient-elles également, dans une certaine mesure, en provoquant le rire, une réaction impulsive face à la mort ?

ANDREW HOLLERAN — Je viens de relire *Ground Zero*. Fait intéressant, je me suis rendu compte que les satires sont regroupées ensemble et traitent toutes de sexe : de « *tricking* », de promiscuité, d'abstinence, de rapports sexuels protégés, etc. Ces textes ne portaient donc pas sur le sida en tant que tel. Même aujourd'hui, quand j'essaie de me rappeler si, à l'époque, quelqu'un plaisantait au sujet du sida, aucun nom ne me vient à l'esprit, même parmi mes proches.

Si j'ai fait appel à l'humour, c'était dans le but de rire de la promiscuité sexuelle. Personne n'a utilisé l'humour pour décrire le sida — à moins qu'il ne s'agissait de la perte d'un mode de vie, de la liberté sexuelle. Il n'y avait, il ne pourrait y avoir, aucune plaisanterie possible lorsqu'on parlait des amis morts. C'était au-delà de tout humour, c'était horrible...

Votre question m'a incité à relire *Ground Zero*. Je suis vraiment étonné, à partir du peu que j'ai pu lire, de redécouvrir cet autre « moi », plus jeune, ça m'a ramené à un temps révolu.

SPIRALE — Les années sida ont profondément affecté la nature des relations que les gens ont entretenues : il y avait à l'époque, comme vous l'avez mentionné plus tôt, un sentiment prégnant de solitude et d'aliénation. Cependant, existait également un désir partagé de résister aux ravages du sida. On pourrait sans doute dire que votre génération a connu prématurément la mort : à 30 ans, une partie importante d'une génération d'hommes et de femmes a disparu. Comment cette disparition a-t-elle influencé ou transformé la nature des relations — de l'intimité — dans les années qui ont suivi l'hécatombe ? De quelle façon cette disparition se traduit-elle dans votre écriture et dans la perception que vous avez de vous-même en tant que survivant ?

ANDREW HOLLERAN — Je pense que le sentiment de solidarité était sans doute plus fort chez les activistes d'Act Up. À en juger par les documentaires que j'ai pu visionner, les livres lus et les gens que j'ai côtoyés, les membres d'Act Up étaient solidaires des camarades « tombés au combat », de ceux qui n'ont pas pu rester en vie. Pour ce qui est du reste d'entre nous, notre solidarité est plus intime ; par exemple, à chaque fois qu'il me téléphone, l'un de mes amis me rappelle un autre de nos amis morts. S'il y a une autre sorte de solidarité, c'est celle de se rappeler des morts, une activité solitaire comme celle d'écrire. Je crois que j'apprécie davantage mes amis vivants puisque les autres ne sont plus, mais ce n'est pas quelque chose dont je suis conscient au quotidien. En fait, parfois je suis choqué par la façon dont nos vies se

déployent, comme si les morts n'étaient jamais morts : c'est ça l'égoïsme de survivre aux autres. Je suppose que c'est ce qu'on appelle la culpabilité du survivant, mais ce sentiment est intermittent. Je ne connais personne qui commémore l'anniversaire de la mort de ses amis.

SPIRALE — Actuellement, des efforts sont constamment déployés afin d'éduquer et d'offrir de l'aide aux séropositifs, par la recherche, les services des organisations gouvernementales et non gouvernementales, ainsi qu'à travers le soutien communautaire. Selon vous, est-ce que les médias accordent une importance disproportionnée aux faits divers sensationnalistes et à la criminalisation du sida, plutôt que de s'intéresser au travail effectué par les activistes et les organisations communautaires ?

ANDREW HOLLERAN — Les médias ont mis au rencart le sida, ils n'en parlent plus du tout. Mon article sur l'autobiographie de Strub, que j'ai mentionné plus tôt, a été publié dans le *Washington Post*. Bien sûr, l'article a été mis en valeur, on lui a même accolé une photographie (et j'ai pensé que cet effort de leur part était généreux), mais je ne trouve pas de mention du sida où que ce soit dans les médias. C'est comme si c'était fini. C'est l'impression que l'on peut avoir aujourd'hui.

1. Je fais référence ici au *Joy of Sex* d'Alex Comfort, best-seller paru en 1972 (Gallery Books) qui a inspiré, quelques années plus tard, un second ouvrage : *The Joy of Gay Sex* de Charles Silverstein et Edmund White (Crown, 1977).

La criminalisation des femmes séropositives et la phobie de l'étranger



PAR EFTIHIA MIHELAKIS

RUINS: CHRONICLE OF AN HIV WITCH-HUNT
de Zoe Mavroudi
Grèce et Londres, Creative Commons, 53 min.

Le 27 avril 2012, l'histoire occidentale du VIH et du sida à l'ère de la prophylaxie connaît un moment bouleversant lorsque l'identité et le statut de séropositivité d'une jeune femme russe prostituée sont dévoilés sur les ondes télévisuelles grecques par ordre du procureur général auprès de la Cour suprême. Quelques jours plus tard, des rafles aléatoires sont administrées dans les rues d'Athènes, près de la place Omónia, avec l'approbation du gouvernement PASOK (Parti socialiste panhellénique) alors au pouvoir et, plus particulièrement, par ordre du ministre de l'Ordre public et de la Santé (KEELPNO), Andreas Loverdos.

Les femmes soumises à ces rafles sont alors amenées sans leur consentement au commissariat où on leur administre un test de dépistage à des fins de contrôle de santé publique. Trente-six d'entre elles sont diagnostiquées séropositives et sont automatiquement emprisonnées. Leur identité et leur

statut de séropositivité sont immédiatement publiés. C'est en réponse à cet événement sans précédent que Zoe Mavroudi décide de réaliser le documentaire, *Ruins: Chronicle of an HIV Witch-Hunt* en 2013. Sous le signe de la colère, Mavroudi tente de dévoiler la tache aveugle de cet événement.

LE VIRUS ÉTRANGER

À la veille des élections nationales en mai 2012, Mavroudi traite du véritable enjeu : celui de la réélection du parti PASOK, dont la campagne électorale fait la promotion du salut et de l'avenir de la Grèce. Se présentant comme le seul garant du rétablissement de la santé économique et sociale du pays et essayant à tout prix de gagner le consensus du peuple pour assurer l'application des politiques d'austérité de la Troïka, le PASOK dévie le regard du citoyen vers un point de fuite : la criminalisation des femmes atteintes du VIH. L'objectif du parti

est de nettoyer le pays du virus prétendument originaire du corps de la femme étrangère. Selon la parole des politiciens, le danger du sida est doublé d'une menace plus féroce : le corps sexué de la prostituée. Selon un membre du parti PASOK interviewé sur les ondes du canal grec SKAI, « *ces filles viennent d'Afrique et sont des prostituées à cause du vaudou.* » Ces femmes sont dès lors représentées comme des étrangères à abattre, des sorcières à brûler sur la place publique parce qu'elles « *sèment la mort* » (couverture du magazine grec *Espresso*).

Dans la foulée de la pensée de Michel Foucault et de celle de Judith Butler sur le biopolitique, on peut penser que Mavroudi tente de circonscrire les formes de domination à travers une réflexion sur la précarité, forme de vulnérabilité visant à marginaliser les femmes. Le documentaire prouve que le corps des femmes est inscrit dans une tactique d'hypervisibilité de la maladie et de la déviance lorsqu'il est construit comme un produit capable de mettre en péril la vitalité morale et biologique de la nation. Puisque cette tactique s'est retrouvée entre les mains des instances légitimes au pouvoir, elle visait à assujettir les femmes pour mieux manipuler le corps collectif, c'est-à-dire le peuple grec.

Par-delà les formulations argumentatives des politiciens et des médias, lesquelles font preuve d'une ignorance flagrante à l'égard non seulement de l'étranger, mais des moyens de transmission du VIH, la réalisatrice s'attarde à démontrer que ces femmes ne sont pas des prostituées, mais des personnes qui se sont retrouvées par hasard dans la rue au moment où se sont opérées les rafles policières. C'est ce que déclare le juriste Kosta Farmakidis, avocat auprès du Groupe de juristes pour les droits des réfugiés et des migrants interviewé par Mavroudi : « *80 % des femmes diagnostiquées sont en fait d'origine grecque* » (je traduis). Et il ajoute, « *il y a seulement une d'entre elles qui exerçait le métier de prostituée au moment où ont eu lieu les rafles* » (je traduis). Farmakidis précise, en effet, que la plupart des femmes sont plutôt sans abri, et dans un état de dépendance à la drogue avancé. Cette information sera également corroborée par la médecin Ourania Georgiou, de l'Hôpital Evangelismos, ainsi que par Marianella Klokka, de l'organisme *Positive Voice*, par Chrisoula Botsi, médecin à l'Hôpital Andreas Sygris — Unité VIH et Act Up Hellas — et par Evangelia Soumeli, porte-parole de l'Initiative solidaire pour les femmes séropositives. Ils affirment à l'unanimité que ces rafles n'étaient qu'une tactique visant à pétrifier le peuple grec en le persuadant que ces femmes mettaient en péril la santé du pays et, plus précisément, celle du noyau familial, telle une bombe aux effets ravageurs.

Au fil des 53 minutes du documentaire, Mavroudi donne à voir la tache aveugle de cette tactique étatique en alternant les témoignages de quelques-unes des femmes ayant été emprisonnées, de leur famille, avec des extraits médiatiques. En effet, Mavroudi ne dévoile jamais l'identité de ces femmes. La caméra montre plutôt leurs mains, leurs jambes, le regard du spectateur est constamment amené à voir ce qui échappe à l'identification. On voit plutôt des mères qui rapportent le témoignage de leur fille, leur peur, leur trauma. Les mères réitèrent que leur enfant n'a pas commis de crime. Que la

maladie n'est pas un crime. En résistant à une tactique d'hypervisibilité — celle empruntée par les instances étatiques et appuyée par les médias, et qui vise à condamner de façon illégitime et sans preuve les femmes séropositives dans l'espace public —, Mavroudi met systématiquement à nu le caractère fallacieux de leur rhétorique et propose une pratique de résistance.

Mavroudi construit un véritable arsenal de résistance collective en alliant la parole des femmes séropositives à celle des spécialistes juridiques et médicaux et des porte-paroles provenant d'organismes nationaux et internationaux, sans oublier la parole de Maleniki Alevizopoulou, journaliste au magazine *Unfollow*. La cinéaste rappelle ainsi l'importance de jumeler ces discours à ceux, plus intimes, des témoins. Ainsi, la cinéaste tente-t-elle de baliser les conditions d'une résistance politique afin de proposer une alternative probante au discours de démonisation des femmes séropositives. Ce faisant, elle réussit aussi à dépasser le discours de victimisation des femmes par le biais d'une réappropriation critique du discours sur la séropositivité et, plus généralement, sur les femmes en situation de précarité.

Dans *Surveiller et punir*, Foucault explique comment, au XIX^e siècle, le spectacle de la condamnation publique disparaît, le corps torturé est évité, caché, et la représentation de la douleur corporelle est retirée des pratiques de punition. *Ruins* remet en question la viabilité de cette pratique de l'invisible à travers l'histoire de la criminalisation publique de femmes atteintes d'une maladie dont la trace est invisible. Si le sida fut jadis plus mortel et s'il est, depuis 1995, récupéré dans un imaginaire et une tradition de la commémoration littéraire et sociale, il existe paradoxalement, aujourd'hui en Occident, sur un terrain autre que celui d'une nostalgie endeuillée faisant référence à une époque lointaine. Par le biais de ce documentaire, le sida est interrogé dans ses potentialités de liberté sexuelle, mais il ne se situe pas dans la lignée des œuvres qui célèbrent le sexe libre, comme celles d'Erik Rémès. *Ruins* s'inscrit aussi dans une réflexion sur la responsabilité, mais autrement que celle des discours d'Act Up, héritiers de l'époque pré-prophylactique. Le documentaire de Mavroudi prouve que les effets dévastateurs du sida continuent de se manifester, que le sida n'est pas chose du passé et qu'il peut dépasser les frontières du corps intime pour devenir une arme nationale contre des personnes vivant dans la précarité.

La loi du fléau prête toujours à conséquence et c'est la raison pour laquelle on ne s'étonne pas que Mavroudi décide de conclure *Ruins* avec les paroles de Diamanda Galás. « *This is the Law of the Plague* », chante-t-elle (« *This is the Law of the Plague* », *Plague Man*, 1984). Et il faut se demander si le sida est une force de loi aujourd'hui. On peut penser que cette chanson n'est pas là pour nous raccorder à une histoire nostalgique. Les mots de Galás parlent d'une prolifération apocalyptique, d'un virus qui s'étend dans toutes les sphères de l'humanité : de l'intimité de la chambre à coucher à la place publique. C'est l'avenir que chante Galás, un avenir qui ne cesse de se refaire et dont le destin ne peut se forger sans cris et sans colère. ┘

(Re)lire Guillaume Dustan, quinze ans après

PAR ALESSANDRO BADIN

ŒUVRES I : DANS MA CHAMBRE — JE SORS CE SOIR — PLUS FORT QUE MOI

de Guillaume Dustan

Préfaces et notes de Thomas Clerc

P.O.L, 358 p.

Si l'on admet que Guillaume Dustan fait partie de ce qu'on appelle la « littérature du sida », il est sans aucun doute l'un des représentants les plus « maudits » de cette sinistre confrérie. Élève brillant, diplômé de l'École nationale d'administration (ENA), puis jeune magistrat à la cour, Guillaume Dustan bâtit une œuvre qui se présente de façon d'autant plus criante qu'elle détonne avec son origine bourgeoise. Il ne s'agit là que d'un paradoxe en apparence, puisque c'est sans doute cette appartenance qui lui permet de prendre la plume et, surtout — ce qui est le plus important —, d'obtenir la légitimité dont le priverait la marginalité qu'il choisit. Cette appartenance lui permet de regarder ses interlocuteurs droit dans les yeux, notamment lorsqu'il s'agit de répondre aux attaques dont il est l'objet lors de ses passages à la télévision. Son œuvre, quoiqu'elle soit assez importante (huit livres publiés en huit ans, de 1996 jusqu'à sa mort, en 2005) demeure mal connue, enserrée dans le piège d'un mécanisme qui fait que la réputation qui l'entoure dépasse la lecture qui en est faite et limite, (a)critiquement, sa compréhension à une apologie inconditionnée de l'*unsafe sex*.

Moins de dix ans après la disparition de l'écrivain, P.O.L, l'éditeur qui lui a servi de tremplin pour la publication de ses premiers livres, propose le premier volume des *Œuvres* de Guillaume Dustan, qui réunit les trois premiers romans — *Dans ma chambre*, *Je sors ce soir* et *Plus fort que moi* — dans une nouvelle édition préparée, préfacée et annotée par Thomas Clerc.

Dans ma chambre (1995) ouvre au lecteur les portes de l'espace le plus intime du narrateur, en faisant de la chambre un lieu à la fois privé et public. Au centre de la scène, le sexe, vécu d'une façon désinvolte, mais jamais superficielle, où à la description minutieuse des rencontres, multiples, répond une constante réflexion sur l'identité, sur le corps, sur la présence de l'Autre. Histoires de sexe, d'homosexualité : au fil des pages se dessine le portrait d'un jeune homme occupé à une espèce de quête, identitaire et ontologique. Son moyen privilégié : la rencontre de l'Autre, dans

la plénitude de cette expérience ; une recherche sans relâche, dans un « monde merveilleux où tout le monde a couché avec tout le monde ».

Élevant pour la première fois la boîte de nuit en décor romanesque, comme le relève Thomas Clerc, *Je sors ce soir*, publié en 1996, déplace la scène dans les souterrains de Paris, décrivant une soirée entière passée à « *la Loco* ». Spéculaire et complémentaire à la chambre du premier roman, ce lieu d'évasion est le lieu des rencontres, lieu d'une communauté, un véritable espace de civilisation.

Orienté vers le présent (et non pas écrit au présent), le dernier livre du volume, *Plus fort que moi*, a été publié en 1998. Le sexe est encore au cœur du récit, en particulier les pratiques du sadomasochisme, racontées parfois avec une extrême lucidité de langage et d'images. Divisé en brefs chapitres, datés avec l'année auxquels ils font référence, ce dernier livre prend l'allure d'une autobiographie qui trace un bilan, quoique partiel, d'une jeunesse, et sert de clé pour la lecture des deux autres romans.

Cette réédition offre l'énorme privilège de réunir en un seul volume trois romans, écrits et publiés en l'espace de quatre ans et doués d'une indiscutable systématité. Tout d'abord, les personnages : la voix du narrateur, Guillaume, guide le lecteur à travers un récit bâti à la première personne et habité par des noms — Quentin, Stéphane, Terrier et d'autres — avec lesquels il devient familier. Ceux-ci balisent l'équilibre subtil des relations, un réseau dynamique et toujours flottant, où les liens se nouent, se dissolvent, s'intensifient à nouveau en un débit parfois rapide. Ces présences brillent parmi une constellation d'autres noms, indices d'autant de visages et de corps, qui tressent le fond d'un récit à la focalisation toujours interne. Parfois décrits avec minutie, souvent esquissés en peu de traits, ils sont présents dans leur consistance corporelle, presque plastique : des corps à regarder, à toucher, des corps dont l'expérience, enveloppante, est faite à travers la globalité des sens. La primauté de cette approche toute sensorielle à la

réalité est d'ailleurs aiguës par la saveur de la drogue, aliment d'un banquet autour duquel se construisent les convivialités de cette société *underground*. En arrière-plan, la Capitale, dont on entend le bruit en sourdine et qui n'est qu'un vague décor, car tout se passe à l'intérieur du territoire dont le narrateur marque les limites. Le paysage urbain cède le pas à la géographie des clubs, des bars, des discothèques, les lieux de la socialisation ou de la drague. À une époque qui précède internet, les rencontres se font souvent dans les couloirs virtuels du Minitel, où au jeu des regards se substituent les échanges lapidaires de la messagerie instantanée. Un véritable ghetto se dessine, doué de son propre langage, un code pour les initiés avec lequel le lecteur se familiarise au fur et à mesure qu'il avance. Approche privilégiée de l'Autre : le sexe, vécu dans la plénitude de l'expérience sensorielle qu'il produit. Recherche du plaisir de soi et de l'autre, le sexe est parfois consommé de façon vorace. D'autres fois, il se prolonge et prend les termes, éclatés, d'un ébat courtois, où chaque participant mesure l'autre, sa force et ses mouvements, ses points de faiblesse. Entre connaissance de soi et de l'autre, la sexualité constitue un moyen privilégié, un apprentissage subtil, une voie d'accès à la connaissance du monde. « *La littérature, comme la politique, passait par le corps autant que par les formes de vie* », écrit Thomas Clerc dans sa préface, et Guillaume Dustan « *voulait donner la précellence à tout ce qui est méprisé par la culture logocentrique de l'Occident* ». Ces mots semblent résumer efficacement la portée d'une œuvre qui propose un nouvel *éthos*, son propre antidote contre un système d'homologation et de normalisation. C'est d'ailleurs à cause de leur caractère perturbant — profondément *queer* — que ces livres ont connu un accueil très controversé et que leur réception a été éclipsée par une lecture qui reléguait les propos de l'écrivain à de simples provocations, à la promotion stérile de modes de vie alternatifs, dangereux, voir éthiquement inacceptables à un moment où, au milieu de la deuxième décennie de l'épidémie, se substitue à la prise de conscience la plus virulente prise de défense que l'histoire du VIH n'ait jamais connue.

Le long récit des pratiques sdomasos présent dans *Plus fort que moi* renferme entre ses lignes tout le potentiel d'un choix éthique et politique audacieux. C'est d'ailleurs ce troisième volet de la trilogie, du triptyque peut-être, qui offre de nombreuses clés pour la lecture des deux autres, notamment par le biais de notations métaréflexives. Cette dimension politique est celle qui intéresse notre auteur, dimension qu'il revendique de façon explicite en réponse aux attaques auxquelles il était régulièrement exposé lors des passages télévisés déjà évoqués. Contre-discours d'une normativité imposée, les pratiques sdomasos, plaçant le sujet aux limites entre licite et illicite, représentable et indicible, offrent un espace d'instabilité, d'insaisissabilité, où le narrateur se situe. « *Création réelle de nouvelles possibilités de plaisir* », écrit Michel Foucault dans une entrevue de 1982, cette façon de vivre la sexualité « *débouche sur la création du plaisir, et il y a une identité qui va avec cette création. C'est la raison pour laquelle le S/M est vraiment une sous-culture. C'est un processus d'invention*¹ ». Guillaume, le

narrateur, se situe dans un rapport d'altérité plutôt que d'identité ou d'appartenance par rapport au système dans une sorte de moquerie, de parodie qu'il met en scène. Il trouve ainsi la dimension de sa liberté. Le lecteur se retrouve cependant, tout le temps, dans un non-lieu d'incertitude où, comme par un effet de fondu, l'amitié se confond avec la corporéité et, celle-ci, au sentiment, qui affleure par endroits : « *Je sais que j'aurais dû le quitter beaucoup plus tôt* », affirme le narrateur, « *[m]ais c'était tellement bon qu'il m'aime. C'était bon* ».

Dans cet entrelacement de corps, quelle place occupe le sida ? L'idée de la mort hante le texte tout entier, la maladie, le VIH, est là même quand les mots ne sont pas prononcés. Elle a le pouvoir d'amincir le texte, de le transformer en une suite de fragments balbutiés. Le lecteur est lui aussi hanté par la maladie puisqu'il cherche, entre les lignes, les signes d'une manifestation, d'une transmission en suspendu dans l'incertitude glaciale et spectrale d'un rapport non protégé. La mort est toujours là, dans un récit où *Eros* et *Thanatos* sont conviés à une sorte de danse macabre, où volupté et précarité semblent se disputer, dans une atmosphère brumeuse, le centre du plateau.

« *Certains oublieront peut-être la littérature* » écrivait Roland Barthes dans sa « Préface » aux *Tricks* de Renaud Camus (P.O.L, 1999). Le texte de Dustan se fait le porte-parole d'un discours *trop* direct, jusqu'à l'éclatement des phrases, où les traces des échanges multiples, des bribes de dialogues enregistrées dans le rythme assourdissant de la musique techno assiègent le texte avec leur impertinente immédiateté. Un style qui projette et plonge le lecteur dans l'univers narré, par le biais d'un texte expérimental, où la *mimesis* de la frénésie des rencontres arrive à céder le pas au blanc aveuglant de la page, sur le fil du rasoir entre jouissance et étourdissement. Un texte jonché de citations musicales, sclérosé par les lettres coagulées en syllabes des communications virtuelles.

Or, il nous paraît que l'un des atouts majeurs de cette entreprise éditoriale, qui donnera le jour à deux autres volumes, est de donner au public la possibilité de relire et de redécouvrir ces textes qui ont été au centre d'un énorme malentendu, comme on l'a déjà dit, à l'époque de leur parution. Jugement sans doute trop rapide et qui a été dicté également par l'hyper-susceptibilité à l'égard des thèmes de la prévention et de la libération sexuelle en général qui caractérisait les années de la publication des romans. L'introduction générale au volume ainsi que les préfaces et les notes pour chaque texte permettent non seulement d'inscrire la première production de Dustan dans le contexte culturel et social qui l'a vu naître, mais également d'apprécier les enjeux d'une poétique et d'un style propres à cet écrivain très *contemporain*, qui nous offre son œuvre au tournant du XXI^e siècle. —

1. Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », dans *Dits et écrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, vol. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 1564-1565.

Les larmes qui restent

PAR LAURENCE PELLETIER

DON'T EVER WIPE TEARS WITHOUT GLOVES
de Jonas Gardell, réalisé par Simon Kaijser
Arrow Films, 3 x 60 min.

La télésérie suédoise de trois épisodes, *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves* (*Torka aldrig tårar utan handskar*), écrite à partir des romans de Jonas Gardell et réalisée par Simon Kaijser, a eu un succès retentissant en Suède et en Europe. Elle a été achetée et diffusée par la BBC4, qui a présenté le premier épisode le 2 décembre 2013 pour commémorer la Journée mondiale de la lutte contre le sida.

L'histoire de *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves* a pour point d'ancrage l'épidémie du sida dans le Stockholm des années 1980. Chaque épisode commence de la même manière, par un prélude porté par la voix du personnage de Benjamin : « *What is told in this story has happened. It was like a war fought during peace time. In a city where most continued to live their life as if nothing had happened, young men were falling sick* ». Ces paroles inaugurent non seulement le récit d'un groupe de jeunes hommes que nous suivrons tout au long de la série, elles marquent également une posture narrative bien spécifique, celle du témoignage.

Bien qu'il s'agisse, avec *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves*, de se rappeler la tragédie et les ravages causés par le sida, la maladie sert de prétexte, d'arrière-plan à un autre thème : celui de la communauté. Nous n'avons pas affaire à un récit chronologique, linéaire, qui suivrait de près les stades cliniques de l'infection, qui inscrirait le corps dans une logique de la décadence, du déclin, jusqu'au cadavre qui viendrait en marquer la fin. Le sida n'est pas le point focal de l'histoire et la mort n'en signe pas le terme. Au contraire, cette série travaille à rendre compte des liens et des attaches — qui se sont forgés avec l'avènement du sida — d'une communauté qui n'appartient pas à un moment unique et n'y est pas restée figée, mais qui s'étend et se déploie à travers les années. La contamination par le VIH se présente, dès lors qu'elle *contamine*, comme fondatrice d'une histoire et d'une mémoire collectives.

Dans cette optique, la série a recours à une construction narrative toute particulière : elle procède par échos, par rappels. La constante superposition de séquences de trois époques distinctes de la vie des personnages — l'enfance, les années-sida, l'an 2012 — propose une reconfiguration de la temporalité. Les paroles prononcées durant la première époque prennent leur sens et leur force lorsqu'elles sont resituées dans la seconde et

vice-versa. L'entrelacement des divers types de discours — religieux, médical — participe également à cette logique d'échos et de résonances. Ainsi, le psaume de Saint Jean, récité par Benjamin — « *And we will wipe every tears from their eyes and death shall no longer exist* » —, nous ramène à cette infirmière qui avertit sa collègue qui s'est risquée à essuyer les larmes d'un patient : « *If you're going to wipe tears, you have to use gloves* ». Dans *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves*, le temps est aplani. Il perd sa profondeur chronologique et factuelle, il nous est offert dans sa surface. Par ces motifs de croisements et d'entrecroisements, d'échos et de résonances, le passé *refait surface*, il est réactivé, restitué. La force évocatrice et la charge émotive des événements révolus sont réactualisées dans la présence du récit. Cette histoire du sida que nous confie la série est d'autant plus bouleversante qu'elle nous donne accès, au fond, à un bout de mémoire. À travers une représentation affective et symbolique des événements (d'ailleurs, la série utilise plusieurs symboles pour figurer l'expérience des personnages : un élan blanc, la main, la signature, etc.), elle vise à reconstituer cette mémoire, à rappeler à nous cette parole douloureuse et à lui rendre justice.

Ce que nous éprouvons tout au long des trois épisodes, c'est ce sentiment de vulnérabilité auquel nous expose la perte de l'autre. Comme le formulait Judith Butler dans *Vie précaire* (Éditions Amsterdam, 2005), « *si nous sommes confrontés à la perte, c'est que nous avons possédé, que nous avons désiré et aimé, que nous avons lutté pour trouver les satisfactions de notre désir* ». C'est l'amour, cet amour qui liait Benjamin, Rasmus, Paul, Lars-Åke, Bengt, Seppo et Reine, qu'on nous raconte et c'est ce deuil que nous sommes amenés à vivre avec Benjamin. Ce dernier, à soixante ans, a survécu au sida grâce à la trithérapie. Au sujet des gens qu'il a aimés et perdus, il confie que le pire a justement été d'accepter qu'il n'allait pas mourir.

En se focalisant sur l'histoire d'une communauté de jeunes hommes, en nous offrant en témoignage leur histoire, *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves* rappelle ce qu'implique d'être en vie après le tragique et la douleur des années-sida : vivre avec la perte. À travers l'expérience de deuil que ramène à nous la série, celle-ci nous invite à réfléchir aux attaches qui nous lient les uns aux autres, à repenser l'idée de communauté. ┘

Le sida en question

PAR MAXIME PHILIPPE

LA RÉVOLUTION SIDA
d'Hélène Cardin et Danielle Messenger
Odile Jacob, 216 p.

Dans cet ouvrage, les auteures — deux journalistes spécialistes des questions de santé sur France Inter — décrivent comment l'épidémie du sida a été à la fois un « perturbateur » et un « réformateur » scientifique, médical, social et politique dans les pays développés, puis dans les pays en voie de développement. C'est en ce sens qu'il faut accueillir l'intitulé de l'ouvrage, dont l'idée de « révolution » peut être sujette à discussion. Comme le rappellent les auteures, « *la révolution sida a tout bouleversé, beaucoup reconstruit, elle est toujours en marche* ».

LA REMISE EN CAUSE DE LA RECHERCHE ET DE LA PRATIQUE MÉDICALES PAR LE SIDA

La scène qui ouvre le premier chapitre — dans laquelle les auteures décrivent comment Françoise Barré-Sinoussi apprend qu'elle a reçu le prix Nobel en 2008 — donne le

Les auteures livrent également les témoignages de membres du personnel soignant qui montrent la manière dont les hôpitaux et la pratique médicale ont dû s'adapter à l'arrivée de cette épidémie d'un genre nouveau, alors qu'on pensait les maladies infectieuses sous contrôle.

ton à cet ouvrage qui accorde à la question médicale toute son importance. Après avoir rappelé la tragédie des dix premières années de l'épidémie dans les pays développés — qui se poursuit dans les pays en voie de développement —, les auteures se concentrent sur les conséquences de l'épidémie du sida sur le système de santé. Elles affirment que le sida aurait permis d'améliorer la recherche sur les maladies infectieuses, la prise en charge des personnes infectées par ces maladies, leur représen-

tation et leur place au sein de la société, ainsi que la prévention de ces maladies. Les recherches menées sur le virus du sida ont en effet remis en cause l'organisation et la pratique de la recherche médicale : des spécialistes de différentes disciplines (médecins, immunologistes, biologistes moléculaires, virologistes, cliniciens) ont notamment dû travailler de concert.

L'ouvrage montre également comment le sida a été un « perturbateur et [un] réformateur médical », notamment par le témoignage de Fred Bladou, un « rescapé » des « séropositifs contaminés dans les années 1980, qui ont survécu à tous les combats ». Engagé au sein d'Act Up, puis d'AIDES, Bladou raconte son expérience de la maladie et des traitements, et montre comment la vie des malades a évolué depuis l'émergence de la maladie dans les années 1980, époque de lutte pour la vie qui s'est terminée pour de nombreux malades par la mort. Bladou souligne également la découverte des premières thérapies et rappelle comment la trithérapie a permis la réintégration progressive de ces malades au sein de la société, certains ayant décidé de mettre à profit leur expérience pour s'engager. Les auteures livrent également les témoignages de membres du personnel soignant qui montrent la manière dont les hôpitaux et la pratique médicale ont dû s'adapter à l'arrivée de cette épidémie d'un genre nouveau, alors qu'on pensait les maladies infectieuses sous contrôle. Il a fallu mettre en œuvre une complémentarité entre les services et une interdisciplinarité nouvelle. La souffrance qu'ont vécue les malades et les difficultés des soignants qui devaient procurer des soins constants à des malades condamnés qui avaient le même âge qu'eux a eu une influence décisive sur l'évolution de l'institution hospitalière. Il a fallu revoir l'éducation thérapeutique, mais aussi fournir de l'assistance psychologique aux malades, à leurs familles et à leurs amis, ainsi qu'au personnel soignant. C'est dire combien le sida a eu une influence déterminante sur l'évolution des relations entre médecins et patients et sur l'organisation générale des hôpitaux.

LA MORT DE MICHEL FOUCAULT

Cardin et Messenger ont aussi tenu à rappeler une « scène » marquante dans la lutte contre le sida, celle de l'admission aux urgences de Michel Foucault, en 1984, qui décédera quelques semaines plus tard. Son compagnon, Daniel Defert,

à qui mentiront les médecins, n'apprendra que plus tard la cause de son décès. C'est cette expérience qui le pousse à fonder AIDES, association dédiée à la défense des droits des malades qui jouera un rôle fondamental dans la réforme du système de santé, nécessaire à la prise en charge des malades, ainsi qu'à la prévention et à la recherche. La mort du philosophe devient, grâce à l'action de son compagnon, une question sociale, médicale et politique, représentative de ce qu'est la philosophie selon Foucault, un lien indéfectible entre théorie et pratique. Cette expérience, dans une certaine mesure, est exemplaire à la fois de la critique du pouvoir médical et de la micropolitique que le philosophe a développée dans ses derniers séminaires. Le combat d'associations comme AIDES a permis d'organiser et de garantir la confidentialité, d'accélérer la mise en œuvre de nouveaux traitements et de sauver des vies, de faciliter la place des proches des malades au sein de l'hôpital, d'améliorer la qualité de vie des malades et, surtout, de les représenter auprès des politiques afin que soient prises certaines décisions nécessaires au traitement, à la prévention et à la recherche.

Ce que ce livre pointe ultimement, c'est l'absence d'une éducation à la sexualité qui tienne compte de la diversité de ses pratiques, ce qui implique l'étude de son histoire et la critique de sa représentation.

Aussi, Cardin et Messenger s'attardent-elles non sans raison aux principaux acteurs politiques de la lutte contre le virus du sida et rappellent les mesures indispensables à la prise en charge des malades, la création de la mission sida et le soutien apporté très tôt à la recherche. Les auteures décrivent ce qu'elles considèrent comme la « *naissance de la démocratie sanitaire* ». C'est en effet à cette époque que les droits des malades sont inscrits dans la loi et que leur rôle fondamental est reconnu par les institutions de santé. Une question se pose cependant : est-ce que ce « système de santé » ne menace pas à tout moment de se réorganiser en un avatar du pouvoir biopolitique tel que le laissent craindre à la fois la gestion sur le mode sécuritaire des épidémies ces dix dernières années et certaines mesures prises plus récemment limitant le pouvoir décisionnel des malades ?

UNE ÉPIDÉMIE MONDIALE

L'ouvrage se conclut en se penchant sur les impacts du sida dans les pays en voie de développement et principalement en Afrique, où l'aide a été apportée tardivement

et est encore insuffisante, même si elle ne cesse d'augmenter. Il est intéressant de comprendre comment certaines des actions qui ont été tentées avec succès pour lutter contre la progression de l'épidémie en Afrique — la PTME (Prévention de la Transmission Mère-Enfant), par exemple — ont aussi été reprises dans les pays plus développés. La prise en charge des malades africains est ainsi venue remettre en cause les méthodes utilisées dans les pays occidentaux, notamment parce que les femmes et les enfants sont les plus touchés par l'épidémie en Afrique. L'une des premières femmes à révéler sa séropositivité en Afrique, Jeanne Gapiya Niyonzima, a ainsi joué un rôle crucial dans la prise en charge des malades et la mise en place de soins efficaces dans plusieurs pays d'Afrique. Certains, toutefois, dans la lignée du discours scandaleusement néocolonialiste de Dakar, écrit par Henri Guaino, pensaient que les Africains, qui « *vivaient au rythme des saisons* », ne pourraient pas prendre leur traitement à intervalles réguliers, ce qui permettrait de justifier le fait qu'ils n'aient pas accès aux médicaments. Grâce à l'action de volontaires, de médecins et de politiques, qui ont tous œuvré au financement et à la mise à disposition de la trithérapie dans les pays en voie de développement, ces préjugés ethnocentriques ont été démentis et, à leur suite, l'idée que l'avenir des pays « *en voie de développement* » était de devenir des « *pays développés* » qui fonctionneraient « *à l'occidentale* » ; ce qui n'est pas rappeler ce que pourrait être le « *Tout-Monde* » d'Édouard Glissant, somme utopique de toutes les différences existantes opposée à la globalisation-réduction.

LE SIDA EN TANT QUE QUESTION

Ce livre est opportun, important et utile pour avoir une image claire de ce qui s'est passé au cours des trente dernières années. Plutôt qu'une « *révolution* », terme politique qui tend en fait à court-circuiter la nécessité d'y opposer un projet politique, le sida est une question qui continue et continuera à se poser pour l'ensemble du monde, quand bien même on trouverait un traitement et/ou un vaccin qui contrerait de façon définitive l'évolution du virus chez les personnes infectées ou la contamination par le virus. *Ce que le sida a changé*, pour faire écho au livre de Jean-Pierre Routy (Héliotrope, 2012), ce n'est pas seulement le système de santé, mais aussi notre perception fondamentale de ce que c'est que d'être sain et en bonne santé, guéri : bref, la relation entre santé et maladie. Ce que ce livre pointe ultimement, c'est l'absence d'une éducation à la sexualité qui tienne compte de la diversité de ses pratiques, ce qui implique l'étude de son histoire et la critique de sa représentation. Les auteures, qui permettent de mieux comprendre la prise de conscience actuelle face au sida, ouvrent la voie à des questionnements en matière d'enseignement. Le sida a certes joué un rôle de « *perturbateur* » du système éducatif et universitaire. Sera-t-il le « *réformateur* » de la pensée académique et scientifique contemporaine ?



Danse et (post-)sida : actualiser la maladie avec Thomas Lebrun

PAR LUCILLE TOTH

TROIS DÉCENNIES D'AMOUR CERNÉ

de Thomas Lebrun

Centre chorégraphique national de Tours, France, 2013.

Après la récente disparition du chorégraphe Alain Buffard (1960-2013), à la suite de complications dues au sida, et plus de trente ans après la découverte médicale du VIH, le virus est plus que jamais d'actualité dans le milieu de la danse et continue de hanter l'imaginaire chorégraphique des artistes contemporains. En 2013, en « *témoin horrifié des profondes transformations que le Sida a opéré sur nos façons d'aimer* » (Cédric Chaory, *Umoove.fr*, 18 juin 2013), Thomas Lebrun, chorégraphe français et actuel directeur du Centre chorégraphique national de Tours (France), met en scène *Trois décennies d'amour cerné*, ballet qui se divise en quatre « états » ainsi que les nomme le chorégraphe : trois décennies d'amour cerné « ... de risques », « ... de peur », « ... de doutes » et « ... de solitude ».

Après une re-contextualisation historique (sur une bande son construite autour d'archives radiophoniques et de témoignages) allant de la diabolisation du corps homosexuel à la condamnation d'un style de vie marginal que l'on a longtemps tenu pour responsable de l'épidémie, les rebonds du danseur Anthony Cazaux dans « De risques », le premier solo, incarnent la lourdeur des corps qui ne peuvent plus s'envoler, qui ne peuvent plus rêver et désirer sans craindre de mourir. Si le corps du danseur allie traditionnellement force et beauté, les muscles saillants ici mis en avant par la lumière cassante du néon deviennent trompeurs ; à la maigreur qui rassure habituellement (et paradoxalement) le regardeur sain parce qu'il peut rapidement identifier le corps à risque, s'oppose la musculature belle et désirable d'un corps fantasmé et sublimé, corps pourtant dangereux qui incarne la contagion. « De peur » met en scène le seul couple de la pièce. Anne-Emmanuelle Deroo et Raphaël Cottin dansent la passion et le désir fou : ils se collent, s'éloignent, se reprennent violemment, se frottent, se caressent, se claquent le corps, le sexe, s'éloignent à nouveau. La maigreur de leur corps davantage sidéen qu'érotique annonce un nouveau rapport au toucher et au sensuel. Le corps se serait-il vidé, avec le virus, de toute forme d'érotique ? Le toucher serait-il en train de s'éloigner de l'érotique pour se réinventer fraternel ? Dans ce nouveau rapport au couple et à son intimité, la transpiration — fluide qui faisait l'objet d'une vraie phobie au début de l'épidémie — ne fait plus peur. Elle est de l'ordre du familial, du filial.

« De doute », un solo dansé par Anne-Sophie Lancelin, dépeint la solitude et l'errance qui caractérisent cette génération « post-sida » dont le chorégraphe se réclame : « *Je n'ai jamais été entouré de gens malades et qui sont morts* », raconte-t-il. « *Je n'appartiens pas à cette génération, mais à celle que l'on appelle du post-sida* » (propos recueillis par Rosita Boisseau, dans « Le sida, ce tenace partenaire de danse », *Le Monde*, 11 juin 2013). Finalement, c'est le chorégraphe lui-même qui interprète « De solitude ». Balançant son corps de gauche à droite par petites saccades, dans un contrôle rythmique à la fois éprouvant et proche de la performance, il propose une image grave et douloureuse d'un être quasi autiste, crevant de solitude et du manque d'amour. « *J'y fais très peu de chose* », explique Lebrun. « *Contrairement à mon habitude. C'est une séquence plus calme, plus posée, mais solitaire. Comme une sorte d'abandon volontaire pour ne pas affronter encore ses peurs.* » En passant de la peur à la solitude, on passe d'une ère à une autre, d'un sida à un « post-sida ». Par cette solitude, par ce retour à l'être, il faut ré-approprié son intimité. Nous sommes solitaires face à la maladie — grand paradoxe de l'épidémie qui ne discrimine personne —, mais tout aussi solidaires face à elle, avec la même peur et la même résistance. Retourner vers soi appelle alors un retour vers ce que l'humain était avant le sida — qui s'en souvient vraiment encore ? —, avant une sexualité cernée par la mort.

Ce ballet s'inscrit dans une histoire chorégraphique qui a mis et met encore le sida au cœur de son projet esthétique. À partir des années 1990, les représentations artistiques sur le virus se feront nombreuses et, avec elles, un nouveau corps intime se donne à voir. Les années sida ont fondamentalement renouvelé la danse contemporaine en remaniant son esthétique et en ouvrant un nouveau chapitre dans le questionnement du corps. La mort d'Hideyuki Yano (1943-1988), celles aussi d'Arnie Zane (1948-1988), de Dominique Bagouet (1951-1992), de Rudolf Noureev (1938-1993) et de beaucoup d'autres ont très tôt fait du sida un enjeu discursif et artistique... Non sans quelques critiques. Qualifié de « *victim art* » par la journaliste du *New Yorker* Arlene Croce, le chorégraphe américain Bill T. Jones, séropositif, met en scène, en 1993, *Still/Here*, pièce en deux actes basée sur des « ateliers de

survie » dans lesquels différents « survivants » témoignent et expriment leur souffrance. De ces témoignages sont nés des gestes, puis de ces gestes un ballet. À l'instar de Maurice Béjart avec son *Ballet for Life*, entré dans le corpus canonique du « sidart » ou de la danse-sida, Bill T. Jones reste toutefois dans la veine de ces chorégraphes qui « *cherchent à parler du sida en déployant de belles arabesques sans aucun rapport avec cette maladie* », comme s'en révoltait Alain Buffard en 2003 lors d'une interview dans *Repères-Adage* (« Danse et sida », *Repères-Adage*, 13 mars 2004), revue française spécialisée en danse. Pour le chorégraphe de *Good Boy*, il faut passer par le choc pour parler du VIH. Dansant nu sur des talons faits de boîtes d'AZT (médicament très controversé dans les années 1990), Buffard incarne ce changement dans la mise en corps et en scène de la maladie. Dans cette pièce, le corps nu transpirant ne renvoie plus à l'érotique — comme il le faisait dans les années 1970 —, mais réfléchit un corps médicalement construit comme malade : fièvre, infection, mort ; le nu est lié à la vulnérabilité, au décharnement et à la douleur.

Représentant l'ère « post-sida » des années 2000, la mise en scène du virus et de la souffrance passe, dans *Trois décennies d'amour cerné*, de l'intime au collectif, de l'auto-fiction à une vision globale et générationnelle de la douleur. Le mouvement « post-sida » met en lumière les limites de la prophylaxie : le sida a médiatiquement disparu en 2013 et la jeunesse se sent immunisée face à la maladie, voire protégée. Mettre en scène cet oubli aujourd'hui, c'est poser la question de la conscience face à la menace : quelle est la prise de risque (subie ou fantasmée) du spectateur lorsqu'il assiste à un spectacle sur la maladie et la désolation de toute une génération ? Comment réengager la jeunesse dans la lutte contre un virus auquel elle ne croit plus ? C'est ici que le corps du danseur devient médium non seulement esthétique, social et politique, mais tout autant médical et préventif. +



Pour une éthique du tact, ou Qui veut la peau des séropos ?

PAR DAVID CARON

« *P*our notre génération, le sida n'est absolument pas une préoccupation », m'a dit un jour, dans mon bureau, une étudiante de vingt ans qui lisait Hervé Guibert et Guillaume Dustan. Que lui répondre ? « *Vous devriez pourtant vous sentir concernés* » ? Depuis l'apparition de traitements efficaces en 1996, le sida semble avoir progressivement disparu chez nous. Ou plutôt, on l'a absorbé, puisque c'est ainsi qu'en démocratie libérale on procède pour faire disparaître. On étudie la science de la maladie et la sociologie de l'épidémie, on se fait tester de temps en temps, on s'engage civiquement comme on le ferait contre la faim ou le trafic sexuel, on honore parfois même comme des anciens combattants ceux dont le courage et le sacrifice nous auront permis de juguler la pandémie mortelle. Le sida, longtemps mystérieux, est entré pour de bon dans les domaines de l'histoire et du savoir rassurant.

Même dans les milieux gais, où les taux d'incidence et de prévalence restent élevés, le VIH n'est plus considéré comme une crise, mais comme une maladie chronique parmi d'autres. Du coup, discuter de sa séropositivité ne se fait pas trop. Le sida est devenu à la fois banal et inouï. En parler tombe dans

l'oreille d'un sourd ou fait dissonance, équivalant en tout cas à une faute de goût et un manque de tact. Et puis le sida, il faut bien le dire, c'est chiant. D'ailleurs, politiquement, nous sommes dans l'après-sida. Le combat pour l'égalité du droit au mariage et à la famille a pris le pas sur la question du VIH qui en a été la source, mais qui ne justifie plus la mobilisation générale d'il y a plusieurs années.

Et de toute façon, pourquoi mon étudiante s'inquièterait-elle ? Dans notre petite ville universitaire un peu cossue avec son hôpital de classe internationale, toute personne ayant contracté le VIH peut en principe avoir accès à des soins de qualité et à un traitement qui non seulement accroît et normalise les chances de survie, mais empêche la transmission. De fait, l'accès aux soins devient de plus en plus la norme dans l'ensemble du monde occidental et, avec une lenteur scandaleuse, au-delà, à mesure que s'impose globalement la stratégie du traitement comme prévention.

Ainsi, à la source même de la lutte contre l'épidémie et de cette banalisation du VIH, se trouve une vérité toute simple : une personne dont la charge virale est indétectable

n'est pas contaminante. Il est aussi établi que le risque de transmission est par contre au plus haut dans la période qui suit immédiatement l'infection et ce, y compris quand le test de dépistage ne la détectera pas encore. Un(e) partenaire de jeu claironnant un test négatif daté de la semaine dernière, preuve à l'appui, peut être ainsi parfaitement honnête sans se révéler fiable pour autant. Il faut aussi prendre en compte le grand nombre de personnes positives qui ignorent leur statut sérologique. On peut donc en conclure que, si on a une vie sexuelle active, le moyen le plus efficace de se protéger contre le VIH c'est encore de coucher avec quelqu'un qui l'a, qui le sait et qui se soigne.

Cette conclusion, il faudrait être de bien mauvaise foi pour la disputer et pourtant, nous savons tous qu'elle ne va pas de soi. Loin de là. Après plus de trente ans d'appels à la raison, d'exhortations à s'en tenir aux faits, rien qu'aux faits, en voici un qu'on se refuse obstinément à admettre. Et comme il y a toujours un peu de honte à nier une évidence factuelle dans une culture fondée sur la raison, on se retranche derrière de fausses excuses ou bien on implore l'indulgence au nom d'un reliquat de pensée magique — « *Je reconnais que c'est idiot mais on ne sait jamais* » —, comme s'il s'agissait d'une petite manie, un rien superstitieuse peut-être, mais au fond pas bien méchante.

Pas méchante ? Mon expérience ne vaut que ce qu'elle vaut, bien sûr, mais je n'ai jamais rencontré de personnes séronégatives m'approuvant de tout cœur quand je leur fais remarquer cette contradiction. Je n'ai droit, tout au plus, qu'à un petit sourire gêné. Que me répondre ? « *C'est un sophisme* » ? « *Tu te trompes* » ? « *Tu exagères* » ? « *Essaie de comprendre* » ? Non. Rien de plus *safe* qu'un séropo, pourtant. Il s'agit d'un fait avéré qu'on ne peut accepter sans se faire violence et dont découle une vérité bouleversante : je ne peux toucher ce corps qui ne me veut aucun mal.

Qu'opposer alors à ce malaise si profond, si fondateur, que l'on ressent face au corps de l'autre ? Cela peut sembler incongru, mais je pense qu'il faudrait faire preuve de tact. Non pas de ce tact bourgeois, de cette élégance de l'âme, éthérée, immatérielle et qu'on prétend innée pour en mieux refuser l'usage aux classes inférieures trop occupées de basses besognes et embourbées dans leur indécrottable corporalité ; pas de cet outil d'oppression sociale, cousin du goût, du jugement et de la distinction. Non, je parle d'un autre tact, d'un tact réincarné, réincorporé, rendu à son sens tactile d'origine, d'un tact qui permet non seulement de *considérer* — dans tous les sens du terme — le corps de l'autre, mais de lui faire signe, de l'appeler et, sinon de l'aimer, au moins d'en tirer plaisir puisque c'est aussi ce qu'il recherche. Une éthique du tact pourrait enfin apporter une réponse politique à ce qui reste le problème fondamental, donc tenace, de notre modernité : la peur du contact.

Sans refaire ici tout un historique superflu, rappelons-nous rapidement que, depuis des siècles — en tout cas depuis Descartes —, le corps est l'autre d'un être pensant toujours vulnérable à la contamination qui le détruirait. De cette

opération de désincarnation émergent, d'un même geste (performatif), un sujet sans corps, séparé de l'objet concret, et la pensée analytique, dont le principe de séparation s'étend à l'organisation de la société. Avec les Lumières, s'opère alors une métaphorisation : le goût devient une affaire d'esthétique, c'est-à-dire de distance, et le tact une tournure d'esprit consistant à taire et à détourner les yeux de ce qui provoque l'inconfort. Long, immense et raisonné règlement de tous les sens.

Le tact c'était d'abord le toucher, du latin *tangere*, qui nous a donné le tactile, le tangible et le contingent, mais aussi le contact, l'intact et la contagion. La mise au second plan de la corporalité du tact, en faisant de la délicatesse la seule caractéristique du sujet, en a non seulement privé l'autre, l'objet, mais du même coup la relation à cet objet. Que nous reste-t-il au final ? La brutalité, le mépris et le rejet qui découlent de tout idéal de pureté et d'intégrité et que justifierait la vulnérabilité constitutive du sujet, dont la protection devient un souci légitime. Ce qu'aujourd'hui me dit le tact, c'est que le raffinement de l'homme moderne, son sens de la nuance et de la discrimination, est une violence et que cette violence est véritable. Si, métaphoriquement, on veut la peau des séropos, c'est justement qu'on n'en veut pas littéralement. Voilà la proposition qu'il nous faut revoir.

La dimension tactile d'un tact réincorporé nous rappelle que toucher une autre personne est inévitablement un acte de réciprocité, que cet acte rend tangible le principe fondamental de l'égalité humaine, et que l'égalité ne s'effectue pas dans l'autonomie, mais au contraire dans l'acceptation d'une forme de partage inhérente à l'être et qui ne saurait laisser intact le sujet au contact de l'objet. Et vice-versa, forcément ; on ne touche pas être touché. L'*individu* abstrait de la modernité pourrait enfin laisser la place à la *personne*, ouverte, combinable et changeante : l'humain défait de l'humanisme et raccommodé aussi bien avec son corps qu'avec celui des autres.

L'idée n'est pas nouvelle en soi, mais elle vaut d'être rappelée parce qu'elle me semble ouvrir une voie politique. Je comprends que le sida ne soit plus au centre des préoccupations politiques chez les gais ; il ne l'a été que trop longtemps. Au point d'ailleurs qu'il s'est effectué un changement de génération qui n'est pas sans rappeler ce que racontent de nombreux rescapés de la Shoah, incapables de communiquer leur histoire à leurs enfants qui avaient mieux à faire que de l'écouter. C'est pourquoi je me demande si, plutôt que d'attendre la prochaine génération, il ne vaudrait pas mieux allier la séropositivité à une politique globale du corps qu'à des revendications identitaires stabilisantes, et à l'intact préférer l'incomplet, le transitoire, le fragile, l'ouvert.

J'oubliais, car on l'oublie souvent, que le tact n'a pas signifié que le toucher. En allemand, le *Takt* est aussi musical. C'est le rythme que marquait autrefois le maître de musique, pas encore chef d'orchestre. Ce tact-là, loin de réduire au silence, permettait au contraire de faire de la musique et d'en faire à plusieurs. —

Un récit exsangue

PAR LOUIS-DANIEL GODIN

DANS LA CAGE

de Mathieu Leroux

Héliotrope, « Série "K" », 121 p.

« [J]’avais été contraint à l’honnêteté d’une pensée invouable : que je tirais une sorte de jubilation de la souffrance et de la dureté de l’expérience ». C’est par ces mots que Hervé Guibert, dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, exprime l’ambivalence de ses sentiments à l’égard d’une maladie qui lui paraissait à la fois terrible et formidable. Près de vingt-cinq ans après la publication de cet ouvrage emblématique d’une certaine « littérature du sida », force est de constater que la maladie n’a pas perdu sa capacité singulière à frapper l’imaginaire. « Remarquer le poulx qui contracte rapidement le sexe à cause de l’érection toute fraîche. Douleur-Plaisir, encore » ; c’est ainsi que le narrateur de *Dans la cage* décrit le moment où il entre en contact avec le virus, cet instant où la peste « fait son entrée dans le terrier ».

L’attrait pour la douleur est sans doute ce qui frappe (et déstabilise) le plus à la lecture du premier roman de Mathieu Leroux. L’auteur dévoile de manière assumée et

chistes (corps frappés jusqu’au sang, incisés à la lame d’un coupe-chou) est doublée d’une syntaxe hachurée à l’excès et d’une diégèse scindée en plusieurs lieux, voix et polices d’écriture. La métaphore du sang (et, par extension, du fer, des métaux, des machines) contamine ce récit dont chaque ligne de texte perdue dans de nombreux blancs fait figure de cicatrice. C’est assurément la voix d’un sujet mélancolique qui se fait ici entendre — « *Je suis une bête-larve amorphe* », répète-t-il —, qui s’envole et qui s’enfonce, à défaut d’avoir en main « *la clef de l’homobonheur* ». Le bien-être n’est atteint que furtivement — mais intensément —, grâce à un mélange dosé de cocaïne, de merde, de Jameson et de musique *new wave* qui, avec l’animalité, forment la trame de fond du texte. L’homosexualité est vécue comme une tare, un « *défaut de fabrication* », et le sida est un véritable objet de terreur qui agit dans l’ombre. « *Il y a des années que la télé de mon beau-père ne parle plus de la peste. La télé de mon beau-père a préféré se concentrer sur le cancer* », avance le narrateur, désignant, avec raison, la perte de popularité d’un virus qui n’a cependant pas cessé de se propager. Le VIH est nommé (« *V-I-H. Trois petites lettres qui prennent une ampleur fulgurante quand elles sont jumelées* »), interprété (« *V-I-H. Virus / Infiniment / Homosexuel* »), mais apparaît comme un spectre, lointain et familier, « *qui confronte à un paquet d’affaires auxquelles [on n’a] pas envie de penser* ». Le va-et-vient entre une écriture à l’infini, où le sujet tente de se mettre à distance, et une autre où le « je » est pleinement assumé, traduit bien la difficulté de trouver une voix face à de nombreuses douleurs dont on ne sait pas si elles arrivent de l’intérieur ou de l’extérieur. Bref, on cherche le danger autant qu’on le fuit ; on est sujet et objet d’un mal qui prend place autant dans la tête que dans le cœur et dans les veines. « *Je tourne en rond et me mords la queue. Jusqu’au sang* », dit le narrateur qui, pourtant, ne « *veu[t] pas de ce virus carnivore* ». Le lecteur est, lui aussi, perpétuellement engagé dans un mouvement de balancier, parfois appelé à s’identifier au sujet de l’écriture et à entrer avec lui *dans la cage*, d’autres fois rebuté par la complaisance de son ton. Avec cet ouvrage, Leroux a néanmoins le mérite de braquer les projecteurs sur de véritables lieux de désirs, devant lesquels on aurait tendance à détourner le regard, et de réinscrire avec aplomb le sida et ses représentations dans un imaginaire contemporain. —

Avec cet ouvrage, Leroux a néanmoins le mérite de braquer les projecteurs sur de véritables lieux de désirs, devant lesquels on aurait tendance à détourner le regard...

troublante les désirs d’un homme torturé, plongé dans une chronique familiale affligeante et empêtré dans les dédales d’une rupture amoureuse. La nuit, il essaie d’oublier le sida de son frère et le banc de parc de la rue Sherbrooke où on lui a brisé le cœur, en se droguant et en « *chassant* » dans les bars. Si le personnage principal de ce roman *trash* se présente comme un fauve en plein contrôle de ses moyens, ce sont surtout la peur et la vulnérabilité qui dominent le récit. Comme autant de tentatives de maîtriser la douleur, l’auteur inflige au corps de son personnage et au corps du texte de violentes mutilations. La description de pratiques sexuelles sadomaso-

Réfléchir le présent au miroir du passé : le sida 2.0

PAR MARIE SATYA MCDONOUGH

Traduit par Maxime Philippe et Marie Satya McDonough

AIDS IN THE END ZONE

de Kendra Albright et Karen Gavigan
University of South Carolina Press, 40 p.

TWO BOYS KISSING

de David Levithan
Alfred A. Knopf, 208 p.

MY LIFE AFTER NOW

de Jessica Verdi
Sourcebooks Fire, 304 p.

Après avoir été le sujet d'un grand nombre d'œuvres littéraires dans les années 1990 (et, tout particulièrement, d'un grand nombre de témoignages aussi sentis que bouleversants), la « présence » du sida dans la littérature américaine a connu une éclipse aussi rapide que le déclin du taux de mortalité des personnes infectées. Les adolescents et les jeunes adultes de l'époque « post-sida » — c'est-à-dire depuis que le sida ne condamne plus ses victimes à une mort rapide et violente — ne sont pas conscients des risques et/ou n'hésitent pas à stigmatiser et à maltraiter ceux d'entre eux qui en sont affectés. Aussi, plusieurs romans ont été publiés cette année avec l'objectif de sensibiliser la nouvelle génération. Certains de ces auteurs évoquent d'ailleurs la crainte que leurs portraits ne rendent pas suffisamment justice à l'histoire du sida et à la décimation d'une communauté déjà marginalisée et menacée.

SE SAISIR DU PRÉSENT

On rappellera d'abord qu'aux États-Unis, le taux le plus élevé de nouvelles infections se situe parmi les jeunes adultes entre 20 et 24 ans. Parmi les quelque 50 000 nouveaux cas de VIH diagnostiqués chaque année, 44 % touchent des Afro-Américains et 63 % des hommes qui ont eu des relations sexuelles avec d'autres hommes¹. Les livres de Jessica Verdi, *My Life After Now*, et de Kendra Labright et Karen Gavigan, *AIDS in the End Zone*, s'adressent aux jeunes lecteurs qui auraient besoin qu'on leur

rappelle la réalité de l'épidémie du sida et de sa progression : ces deux livres se terminent par des dossiers dans lesquels les auteures définissent VIH et sida et présentent des données fiables quant aux risques de transmission, à la prévention et aux sources que peuvent consulter les lecteurs pour obtenir davantage d'informations. Pourtant, dans aucun des trois ouvrages auxquels je m'intéresse ici, y compris dans le roman *Two Boys Kissing*, les hommes ou les garçons n'ont de relation sexuelle entre eux. Au lieu de cela, la contamination par le VIH se produit de façon caricaturale, mélodramatique. Dans *My Life After Now*, Lucy, 16 ans, blanche et de milieu aisé, a, dans un état d'ébriété et un accès de colère à l'endroit de ses parents, une relation non protégée avec un rocker tatoué. Dans *AIDS in the End Zone*, un jeune homme afro-américain de 17 ans, Marcus, a une relation sexuelle avec sa camarade de classe, Maria, séropositive, parce qu'un de ses rivaux dans l'équipe de football a menacé cette dernière de révéler son statut de porteuse du VIH à tout le lycée si elle ne séduit et n'infecte pas Marcus.

Édité par Albright et Gavigan, professeures en science de l'information à l'Université de Caroline du Sud, *AIDS in the End Zone* est un roman graphique coécrit par un groupe de jeunes hommes incarcérés en Caroline du Sud. L'ouvrage est spécifiquement destiné aux jeunes hommes afro-américains qui risquent de contracter le VIH : il a recours à leur niveau de langage et à un scénario visant la transmission de cette information vitale. Au

cours de l'année, Albright et Gavigan mèneront une étude qui tentera de déterminer dans quelle mesure le livre modifie la perception des adolescents quant au VIH et au sida. Dans une entrevue récente, les auteurs font preuve d'une fierté manifeste en ce qui concerne la fonction pédagogique de ce livre². Mais cette stratégie présente de nombreux écueils, le plus évident d'entre eux étant la forclusion de l'homosexualité. Au-delà de ce tabou — qui est particulièrement problématique étant donné que les relations sexuelles sont répandues chez les jeunes hommes incarcérés —, les femmes sont, dans le texte, représentées comme des pions ou des armes dont se servent les hommes pour s'atteindre entre eux et n'ayant aucune ressource psychologique ou externe pour se défendre face à de telles manipulations. Même au point culminant de l'histoire, Maria n'échappe à des poursuites judiciaires que grâce au recours bienveillant de Marcus. Pourtant, le texte accomplit la tâche qu'il s'était fixée en aidant à la déstigmatisation du VIH par sa fin heureuse : Marcus entame

Two Boys Kissing rejoint les excellents documentaires sur l'épidémie du sida qui ont été réalisés durant les dernières années, comme *How to Survive a Plague*, de David France, et *We Were Here*, de David Weissman...

avec succès une carrière de joueur dans la NFL et Maria réalise son rêve de devenir kinésithérapeute et de « *faire le bien dans le monde* ».

Quant à *My Life After Now*, il s'agit également d'une histoire qui vise à déstigmatiser les victimes du virus puisque, après avoir initialement rejeté sa famille, ses amis, son petit ami et même son propre « *corps souillé et empoisonné* », Lucy finit par s'accepter et réintégrer sa place au sein de sa famille et de son école secondaire. Les émotions fortes, les décisions précipitées et le narcissisme typiques d'une jeune fille issue d'un milieu social favorisé sont croqués d'une façon peut-être trop experte par Verdi — mais qui ne ferait pas preuve d'égocentrisme face à un tel diagnostic ? Pourtant, on aimerait que le roman problématise quelque peu ou, au moins, donne à voir l'inconscience qu'a Lucy de sa situation privilégiée. Certes, Verdi tente tant bien que mal de replacer l'histoire de son personnage dans le contexte historique de l'épidémie : son héroïne est fille de parents gais qui ont connu leur lot de deuils et de traumatismes, lesquels se trouvent réanimés par le diagnostic de leur fille. Par ailleurs, Lucy est une *aficionada* de théâtre qui interprète sa maladie à travers le

prisme des classiques du répertoire gai : tout d'abord avec la comédie musicale *Rent* de Jonathan Larson, puis, à la fin du roman, avec la pièce *The Normal Heart* de Larry Kramer. Mais le portrait que trace Verdi de la maladie reste dans le domaine du sentimentalisme facile, sans jamais trouver le sens de l'urgence qui a pu rendre le ton didactique de Kramer supportable.

METTRE PASSÉ ET PRÉSENT FACE À FACE

Le sida occupe une position centrale dans le roman *Two Boys Kissing* de David Levithan, même s'il n'est pas un élément déterminant pour son intrigue. Le roman suit la vie de sept adolescents alors qu'ils découvrent leur sexualité et s'initient aux conséquences sociales de cette dernière. Inspirée d'une histoire vraie, l'intrigue se concentre sur deux garçons qui tentent de battre le record du monde du baiser le plus long afin d'attirer l'attention de l'opinion publique à propos de la violence à l'encontre des adolescents gais. Le roman, cependant, est narré par des hommes gais qui appartiennent à la génération qui a été décimée par l'épidémie de sida ; ceux-ci établissent des parallèles explicites et développés entre la vie gaie d'alors et celle de maintenant, tout en offrant des interprétations, des conseils ainsi que des anecdotes pour appuyer la tentative des garçons de trouver l'amour et d'être acceptés, réussir leurs relations amoureuses et assumer dignement leur orientation sexuelle. De même que dans *My Life After Now*, les histoires des garçons se doublent d'allusions au passé littéraire — avec des références explicites à Walt Whitman, Oscar Wilde et James Baldwin —, ainsi que de quelques références à Andrew Holleran : « *Danser cesse d'être une réalité et devient une métaphore... Je danse aussi vite que je peux* ». À un moment particulièrement émouvant, alors que les deux garçons sont sur le point de s'effondrer sous le coup de l'épuisement, leur groupe de soutien commence à les encourager au moyen d'un refrain inspiré d'un poème de Whitman : « *Nous, deux garçons, enlassés ! L'un sans l'autre, plus jamais ! ...* » Tandis que, dans *My Life After Now*, la littérature gaie est une source d'information externe au personnage, *Two Boys Kissing* inscrit l'histoire de ses personnages dans l'histoire plus vaste de la littérature gaie ; celle-ci devient un vecteur qui permet de mettre en relation le présent avec le passé.

Pourtant, les familles proches des garçons, stables et plutôt tolérantes, leur solide réseau d'amis et leur appartenance à la classe moyenne qui leur assure une certaine sécurité financière, produisent leurs propres dissonances : un des personnages, un professeur au secondaire, nous est-il dit, « *est un des nôtres... il était là à l'hôpital... mû seulement par l'instrument de la grâce* ». Il regarde alors les deux garçons s'embrasser tandis qu'une voix commente : « *il trouvait ça normal de choisir le tour le plus difficile de tous. La garde de nuit* ». Mais ces deux réalités sont tout simplement incomparables : se battre avec les docteurs pour obtenir des traitements, tenir les mains de tant d'hommes dévastés par la maladie jusqu'au moment de leur mort n'est simplement pas la même chose que d'offrir

le soutien d'une présence adulte quand le risque est de se faire jeter quelques œufs. Levithan semble conscient de cette divergence quand il fait remarquer à ses narrateurs, au tournant du roman, alors qu'un des personnages avorte une tentative de suicide, « *cela ne fera revenir aucun d'entre nous. Mais cela fait revenir au moins Cooper* ». Et en effet, cette partie du texte, avec ses références spécifiques à des adolescents qui ont été tués ou qui se sont suicidés à la suite d'agressions à caractère homophobe, fait bien d'insister sur le fait que chaque vie compte, que l'on ne devrait pas mener une politique du nombre qui néglige les souffrances émotionnelles et physiques auxquelles sont sujets de nos jours les adolescents américains homosexuels. Mais ultimement, là où la stratégie narrative du roman s'évertue à dresser des parallèles entre passé et présent, elle révèle aussi des différences abyssales.

Le roman gagne considérablement en intérêt si l'on se demande en quoi le traitement que fait subir Levithan à ses personnages permet d'aborder l'histoire de l'épidémie du sida sous un jour nouveau. Étant donné qu'aucun des personnages du roman n'a de doute quant à sa sexualité, les garçons n'ont

pas à se battre contre eux-mêmes : ils ne luttent que contre ceux qui tentent de les intimider, contre des parents religieux ainsi que contre de craintifs directeurs d'établissements scolaires. Le parallèle que le roman construit souligne que l'épidémie du sida était aussi une crise sociale, une maladie moins biologique que politique. De ce point de vue, *Two Boys Kissing* rejoint les excellents documentaires sur l'épidémie du sida qui ont été réalisés durant les dernières années, comme *How to Survive a Plague*, de David France, et *We Were Here*, de David Weissman, qui ont dépeint de façon convaincante le sida en tant que phénomène principalement politique et social. Ce faisant, ils forment un complément essentiel à ces ouvrages dont l'ambition est davantage didactique et la perspective plus restreinte. —

1. Ces statistiques datent de 2011 et proviennent des données les plus récentes publiées par le CDC dans *HIV Surveillance Report: Diagnoses of HIV Infection and AIDS in the United States and Dependent Areas*, 2011, t. 23, disponible en ligne : http://www.cdc.gov/hiv/library/reports/surveillance/2011/surveillance_Report_vol_23.html
2. « *Teens Create Graphic Novel About AIDS* », *USA Today*, February 15, 2013, disponible en ligne : <http://www.usatoday.com/media/cinematic/video/1923773/teens-create-graphic-novel-about-aids/>

Le sida... À tous les temps

PAR CATHERINE MAVRIKAKIS



Les années sida ne m'ont pas lâchée. Les années sida où ennemis, amis, copains, frères, cousins, cousines mouraient sans crier gare, les années sida où je me trimballais, hébétée, d'enterrement en enterrement, les années sida où il fallait rire quand on pleurait, où il fallait pleurer quand on riait, continuent de me courir après. Toujours, elles me rattrapent.

À la recherche d'un livre dans ma bibliothèque, je les sens fondre sur moi. Elles vont me tomber dessus. Voici que des monceaux de phrases contaminées chutent. Voici que des milliers de vocables malades se ruent sur moi : « *Mais qui saura vraiment rendre le ressort tragique de nos destins : la précipitation, l'enchaînement des crises et des symptômes, la lente aspiration vers le néant, jusqu'à cette crispation ultime qui marquera le terme de nos souffrances ?* »

Ces mots lancés à l'avenir par Maxime Montel dans son magnifique opusculé *Un mal imaginaire* (Minuit, 1994)

me pointent aujourd'hui du doigt. J'entends son : « *Nous ne laisserons que nos morts* ». Demain, ce sera la photographie de Pierre sur son lit d'agonie qui surgira d'un cartable, mal classée, en demandant vengeance. Samedi, le nom du patineur Ondrej Nepela me viendra à l'esprit, alors que la télé rapportera les propos homophobes de Sotchi. Dans un mois, la fenêtre du salon de l'ancien appartement de Graham me fera des clins d'œil narquois quand je traverserai la rue Peel. Dans un an, le prénom de mon futur étudiant Seymour me laissera bouchée bée. M'apparaîtra alors ce jeune homme, mon ami, qui mourut le 22 novembre 1995, après des mois d'horreur.

Mais des années sida la plupart du temps, je ne me souviens pas. Je ne peux, je ne veux pas me rappeler de ce sida-là. De sa violence, j'ai tout oublié. De sa petitesse, j'ai tout effacé et son horreur, je l'ai simplement éradiquée.

Des années 1980 et 1990, il ne me reste peut-être que les morts.

LA DOMESTICATION DU SIDA

Le sida s'est domestiqué. Il est devenu dans l'imaginaire occidental une maladie chronique au même titre que la dépression, la bipolarité, l'obésité. Et pour les pathologies de la vie, il y a tous les médicaments auxquels on aurait maintenant si facilement accès...

Les amis séropositifs cherchent l'âme sœur ou des corps de jouissance sur les sites de rencontres. Protection, préservatifs, antirétroviraux, séroconcordance, sérodiscordance, trithérapie, charge virale détectable, mariage gai, droit à la famille ont permis de penser le sida autrement. Des mots doux, des mots pleins d'espoir, malgré la terreur qu'ils portent en secret en eux, sont parvenus à dresser le sida et à en faire un tendre compagnon d'infortune.

Le sida ne mord pas de la même façon et bientôt, il sera chose du passé... On promet sa fin sur internet. L'hécatombe des années 1980 et 1990 n'aura été qu'une exception dans la grande marche du progrès scientifique triomphant. Un moment gênant où il y aura eu bien sûr

Quel héritage les années sida ont-elles laissé ? Comment ont-elles marqué notre époque ? Qu'est-ce que ces jeunes morts ont légué aux générations à venir ? Dans quel récit historique se sont-ils vus inscrire ? Et peut-on simplement mettre le sida au passé, et sa disparition au futur, en voyant le présent comme un entre-deux prometteur ?

quelques erreurs, quelques problèmes d'adaptation. Et, oui, aussi quelques millions de morts... Mais, finalement, tout est rentré dans l'ordre... Maintenant, le mal est ailleurs, loin de chez nous, dans des pays où de toute façon on meurt de tout, on meurt de rien. Maintenant, le mal est circonscrit, réduit à quelques personnes qui n'en mourront pas tout à fait et qui ne doivent donc pas en faire un plat...

Les années sida nous auront laissé des paquets de condoms de toutes formes, de toutes les saveurs. On en fait des ballons pour fêter les droits des homosexuels et les nouvelles familles. Les années sida de la terreur, les années sida de la peine, du « *on laisse mourir ces gens-là, sans rien dire, parce que de toute façon, ils ne sont pas comme nous* », ne sont déjà plus qu'une parenthèse de l'histoire. Des 33 millions de morts en 30 ans, des 33 millions de

personnes vivant avec le VIH en 2013 et des 7 000 nouvelles contaminations chaque jour, comme le déclarait ironiquement Larry Kramer, l'histoire fera très peu de cas : quelques lignes peu bavardes dans l'histoire des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. C'est peut-être pourquoi Kramer travaille depuis 1981 à son histoire encore inachevée des homosexuels et du sida en Amérique, qui compte plus de 4 000 pages. Mais qui lira ce livre trop gros pour être résumé et qui connaît le nom de Larry Kramer aujourd'hui ?

Quel héritage les années sida ont-elles laissé ? Comment ont-elles marqué notre époque ? Qu'est-ce que ces jeunes morts ont légué aux générations à venir ? Dans quel récit historique se sont-ils vus inscrire ? Et peut-on simplement mettre le sida au passé, et sa disparition au futur, en voyant le présent comme un entre-deux prometteur ? Des années sida, ne nous reste-t-il que le ruban rouge que l'on n'arbore plus que le premier décembre, l'image de David Kirky en Christ crucifié, agonisant sur son lit, dont l'image fit le tour du monde grâce à une pub de Benetton, et le nom de Ryan White qui dit vaguement quelque chose à ceux qui ont eu peur d'attraper le sida, sans être « coupables », lors d'une transfusion sanguine, ou encore chez leur dentiste ou l'acupuncteur ? Les années sida continuent-elles simplement leur cinéma un peu kitsch, un peu macabre ? Se déploient-elles comme une vieille pellicule en noir et blanc, abîmée par le temps qui hoquette, pleine de ratés, sans créer un sens nouveau ?

Il me semble important de penser le post-sida (faut-il mettre ce mot au singulier ?) dans le possible surgissement d'anachronies. Nous ne sommes pas après le sida, nous sommes encore dedans, et peut-être même avant le sida ou toute autre maladie qui viendra stigmatiser une communauté et pour laquelle nous ne ferons (ne faisons déjà) pas grand-chose. Le post-sida est à comprendre non pas comme ce qui vient simplement après les années sida, mais bien comme ce qui est hanté par un présent encore malade et un futur qui n'est malheureusement pas simplement celui du progrès.

Si les années sida ont laissé leur marque, c'est bien parce qu'elles n'ont pas encore fini d'arriver. Et je ne parle pas seulement de séropositifs qui, après 25 ou 30 ans d'ingurgitation folle de médicaments, finissent par se suicider ou par mourir à bout de souffle. Je parle des années sida comme d'un temps qui ne peut s'inscrire tout à fait dans la marche de l'histoire qui banalise tout ; comme d'une époque qui n'a pas fini d'exister, de se déployer et avec laquelle nous aurons encore d'une manière ou d'une autre à dialoguer.

De jeunes intellectuels, ceux qui sont à la base même de ce dossier de *Spirale*, continuent d'avoir le sentiment d'une communauté inimaginable, mais bien avouable, qui se crée à travers le temps et l'espace. Hantées peut-être par cette phrase de Blanchot, devenue si importante pour moi : « *ce qui n'a pas eu lieu doit aussi des comptes à la mémoire* », ils continuent à faire exister, à rendre vivants, présents, ceux qui ont disparu.

LE PRÉSENT AU CONDITIONNEL

Pour moi, née en 1961, qui avais 20 ans au moment de l'épidémie, les années sida ont inscrit au cœur du présent un conditionnel. Le temps se trouble, sans cesse doublé par tout ce qui aurait pu être. Graham aurait 56 ans, Hervé en aurait eu 57. Hier, je me serais disputée pour toujours avec Seamus et réconciliée aujourd'hui même. Pat serait mort d'une overdose, mais la vie serait quand même moins triste. Pour les gens de ma génération, qui ont vécu parmi et avec les sidéens, qui ont été bercés par leurs voix, qui se sont lovés au creux de leurs mots et de leurs œuvres, il est impossible de ne pas imaginer encore l'existence de ceux qui ne seraient pas encore morts à l'heure actuelle, si la maladie ne les avait pas ravis au monde. Pour moi, sans cesse le conditionnel devient présent. Les frontières entre ce qui aurait pu être et ce qui advient ne cessent de se brouiller.

Josée Yvon, Norman René, Hervé Guibert, Esther Valiquette, Graham McEwen, Pierre A. Larocque, Philip-Dimitri Galas, David Wojnarowicz, Mark Lowe, et tant d'autres continuent à vivre dans cet au-delà des années sida qui s'acharne à les faire toujours exister.

QUEL AU-DELÀ POUR LE SIDA ?

Freddie Mercury, le leader du groupe Queen, à qui l'on demandait dans une entrevue ce qu'il voulait que l'on se rappelle de lui après sa mort, répondit de façon narquoise au journaliste qu'il se moquait de sa postérité. Pourtant, la veille de sa mort, il diffusait un communiqué de presse où il tenait à annoncer sa séropositivité. Mercury désirait, malgré

tout semble-t-il, laisser à ses contemporains et aux générations à venir l'image d'un mort du sida. Un grand chanteur rock du xx^e siècle aura donc été lui aussi terrassé par le sida.

Quatre ans après sa mort, survenue le 22 novembre 1991, Freddie Mercury lançait de l'au-delà son album *Made in Heaven* pour lequel il avait enregistré des pièces alors qu'il était malade. En 2012, avec l'aide d'un orchestre symphonique, on reprit la chanson « *Barcelona* » que Mercury avait interprétée avec la soprano catalane Montserrat Caballé des années plus tôt. Cela avait été le souhait de Mercury, non assumé durant sa vie, de retravailler cette chanson avec un grand orchestre. Au-delà de la manœuvre des producteurs avides d'argent ou de l'ultime tentative de Brian May et des membres du groupe Queen de faire un *comeback*, les albums lancés après la mort de Mercury participent de cette idée d'un conditionnel qui ne nous lâche pas, sur lequel il faut veiller et que l'on peut conjuguer au présent.

On est en droit de dénoncer avec véhémence cette utilisation des morts au profit du capitalisme. Oui, si l'on veut. Mais pour moi, les albums que Mercury aurait voulu faire ont été lancés, malgré tout. La mort n'a pas tout à fait empêché la réalisation du désir du chanteur. C'est à ce conditionnel qui double notre présent, qui en est le spectre qu'il faut s'attacher quand il est question du sida. Tenir les promesses que les morts nous ont faites, réaliser les désirs de ceux qui se sont tus, tel fut, tel est et tel sera notre devoir.

Ainsi, il nous sera possible de ne pas laisser que nos morts. —

Veilleuses



PAR DAOUD NAJM

NAN GOLDIN
de Martine Delvaux
Héliotrope, « Série "K" », 116 p.

DIAMANDA GALÁS
de Catherine Mavrikakis
Héliotrope, « Série "K" », 112 p.

Diamanda Galás, chanteuse et musicienne, a vu son frère mourir du sida en 1986. Photographe, Nan Goldin a perdu sa sœur qui s'est suicidée en se jetant sur les rails d'un train le 12 avril 1965. Ces deux artistes, nées à deux années d'écart, ont assisté à l'hécatombe des années sida et travaillent encore aujourd'hui à la commémoration des morts dans leurs

œuvres respectives. À mi-chemin entre le portrait, l'étude et le récit, les deux essais de Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis — consacrés l'un à Goldin, l'autre à Galás —, nous mettent en présence de deux femmes qui, veillant encore et toujours leurs morts, nous enjoignent à inquiéter l'idée même de deuil tel qu'il est aujourd'hui vécu.

DE LA VUE À LA VOIX

Pour Martine Delvaux, Nan Goldin travaille contre la disparition du monde. Elle « *photographie comme un cœur qui bat ou des paupières qui clignent* », elle veut tout attraper, embrasser la vie d'un même souffle, car chez elle, la photographie serait une pratique amoureuse, « *l'élan d'une caresse* » qui toujours s'éprouve au plus près des autres. Goldin souhaite garder les vivants auprès des vivants, empêcher la mort de rôder autour.

Loin des vertus thérapeutiques concédées à l'œuvre d'art, le chant de Galás violente son auditoire, le prive de tout apaisement en le sommant de comparaître devant les atrocités de ce monde. Galás hurle et aboie, ventriloque le passé sanglant de l'humanité, en appelle à une souffrance qui se décline sous le mode du féminin et se refuse à la disparition.

« J'ai toujours pensé que si je photographiais quelqu'un ou quelque chose suffisamment », confie-t-elle, « je ne perdrais jamais cette personne, je ne perdrais pas la mémoire, je ne perdrais pas le lieu. Mais au contraire, les photos me montrent combien j'ai perdu ». Si le sida rappelle à la mémoire de Goldin les amis morts dont témoigne la photographie, il est également chez elle un « *lien de sang* », écrit Delvaux. Pour Goldin, « *le sida n'est pas seulement une condamnation à mort* », continue-t-elle, « *il est une condamnation à aimer. Car la maladie unit, elle est un champ de bataille où les amis morts et vivants, avancent l'un à côté de l'autre* ». Malgré la brutalité de ses sujets, cette solidarité qui se dessine chez Goldin, bien qu'elle me semble parfois atténuée par la facture romanesque de ses photographies, est devenue l'un des symboles des années sida, porte-étendard d'une génération, celle de Delvaux, qui y perçoit un reflet iconographique de l'hécatombe.

Tout comme celui de Goldin, le travail de Galás, quoique plus violent, tente de garder le souvenir des disparus. Galás porte en elle les lamentations vengeresses et rebelles puisées dans plus d'une tradition folklorique, et perpétue par ses cris et ses pleurs une certaine violence du deuil. Elle fait voler en éclats l'harmonie musicale et transporte ailleurs la langue et le chant afin de mettre de l'avant l'immédiateté de la performance et sa force cathartique. Mavrikakis voit en elle une incantatrice qui, sur scène, envoûte ses spectateurs. Or, si cette catharsis à laquelle est convié l'auditoire agit, « *c'est de façon souvent négative, et Galás porte la peste et la poisse, partout*

où elle va, tentant de faire de chacun de nous un Œdipe chassé de Thèbes, en exil de par le monde, cherchant une hospitalité accordée à ceux qui sont couverts de souillures et de crimes ». Loin des vertus thérapeutiques concédées à l'œuvre d'art, le chant de Galás violente son auditoire, le prive de tout apaisement en le sommant de comparaître devant les atrocités de ce monde. Galás hurle et aboie, ventriloque le passé sanglant de l'humanité, en appelle à une souffrance qui se décline sous le mode du féminin et se refuse à la disparition.

HANTISES SORORALES

C'est ainsi une blessure « *qui ne peut se cicatriser, mais [qui] dessine aussi le territoire précis d'une puissance féminine* » qu'incarne Galás. C'est à partir de la figure de la pleureuse antique, réintroduite par Galás en 1983, selon l'essayiste, que cette puissance singulière est ici pensée. Mavrikakis esquisse une sororité du sida, tout en pointant vers une tristesse infinie qui, dès le début des années 1980, transforme tout un chacun en pleureuse : « *nous sommes depuis le sida tous des sœurs, même les plus garçons d'entre nous. Maintenant, et pour toujours, nous ne nous arrêterons pas de pleurer* ». Le refus de la glorification et le courage noble devant la mort — qualités hautement masculines qui veillent aux vertus viriles de la cité et qui sont ébranlées par l'épanchement et le pathos féminins des pleureuses dès l'Antiquité grecque — sont ainsi écartés et remplacés par une complainte qui ne connaîtrait plus la ségrégation des genres sexuels devant le deuil vécu. Qui plus est, le propre de ce féminin ne se cantonne pas au sida chez Galás, il en déborde en ce qu'il embrasse « *la communauté des morts et des vivants indistincts, pêle-mêle* », ébranle le monde pour faire advenir une douleur de tout temps indomptable et qui s'adresse à tous.

Aux cris et aux pleurs de Galás qui en appelle à la violence d'un deuil infini, répondent les photographies de Goldin qui, à sa manière, se refuse à l'oubli des morts, hantée qu'elle est par le souvenir de Barbara, sa sœur suicidée. Dans *Sœurs, saintes et sibylles* (Éditions du regard, 2005), Goldin inscrit sa sœur dans une lignée de femmes sacrifiées, opprimées parce qu'elles se sont rebellées, avec, à leur tête, sainte Barbe. Delvaux voit dans la présence de Barbara au sein de l'œuvre de la photographe « *une hantise originelle restée cachée et que Goldin révèle après-coup comme l'inspiration, les fondations de ce qu'elle aura passé sa vie à créer* ». Si l'œuvre de Goldin figure le cénotaphe de l'absente, le tombeau demeure ouvert, la douleur vive, Barbara hante sa sœur en ce qu'elle est « *virale, infiniment démultipliée, perpétuellement ressuscitée* » par toutes ces femmes aimées et photographiées, dont Cookie Mueller, sa meilleure amie morte du sida. On pourrait dire de Barbara qu'elle est aux photographies de Goldin une image princeps, une figure étalon à partir de laquelle défilent toutes les autres pour garder présente son absence tout en rappelant la lignée de femmes réelles et mythiques à laquelle elle est associée. Delvaux opère par glissement et lie les photographies de Goldin à la manière

dont cette dernière traite l'image et le souvenir de sa sœur : en l'associant à certaines figures de femmes, dont sainte Véronique. Ce faisant, l'essayiste cherche à tracer à son tour une lignée de femmes qui ont élevé leurs voix, qui se sont distinguées par leur rébellion, avec, au bout de cette chaîne, sa propre voix.

À lire ces deux essais, je me demande plus précisément comment interroger le rôle et la pensée des femmes dans la transmission de la mémoire des années sida tout comme dans la place qui leur est concédée aujourd'hui — ou encore refusée — dans les milieux activistes et intellectuels...

(SÉRO)BIOGRAPHIES

À cette hantise de la sœur morte, Delvaux s'identifie, en effet, et raconte son enfance d'orpheline, le père qu'elle n'a pas connu, et ce qui lui en resté, les années sida et la découverte des États-Unis. C'est que l'essayiste voit en Goldin son « aînée », sa « légende », celle dont les images sont « une mesure pour [ses] mots ». L'écriture autobiographique à laquelle elle s'adonne ici, revisitant les images — photographies et souvenirs — douces ou violentes de son passé, naissent de l'œuvre de cette grande sœur qui lui sert de prétexte, c'est-à-dire, littéralement, d'invitation à l'écriture. Si, pour Goldin, il y a un avant et un après-sida, il en va tout autrement pour Delvaux qui confie : « Pour moi, il n'y a qu'une seule vie, celle qui vient après le sida, la seule que je connais puisque c'est avec lui que j'ai grandi, avec lui que j'ai fait ma vie. J'ai appris l'amour avec lui. Je ne me suis jamais pensée sans lui ». Emportée par l'ensemble des photographies de Goldin plutôt que par tel ou tel *punctum*, Delvaux traverse ainsi sa propre mémoire — souvent par association ou encore par « recollection » — puisque les images qu'elle regarde sont celles de la décennie qui l'a vu naître et grandir.

Semblable est le lien qui unit l'écriture de Mavrikakis au travail de Galás en ce qu'il est empreint d'émulation et d'admiration. Celle qui dit ne pas aboyer aussi fort que Galás, ne pas être à la hauteur de sa terrible violence, voit en cette femme « les étincelles d'un divin qui donneront au futur son incandescence ». Si elle s'interroge sur sa filiation grecque et ses origines, sur cette part d'héritage que Galás récupère et réinvente et dont elle connaît peu de choses, l'essayiste entend surtout chez la chanteuse l'écho de sa douleur et celle de toute une génération sacrifiée — morte du sida —, écho exacerbé par une violence dont elle espère la prolifération, mais qui ne serait pas la sienne. « Je suis

dans un deuil jamais fini », explique-t-elle, « mais toujours, malgré tout, intensément doux, apprivoisé ». Ce que Mavrikakis admire chez l'interprète de *Litanies of Satan*, c'est une sauvagerie — Galás se compare souvent à une meute de hyènes — qui, à quelques exceptions près, demeure rare, selon elle, en littérature contemporaine. Par ce deuil terrifiant que l'écriture n'est pas toujours en mesure d'accueillir, Galás fait advenir quelque chose qui serait de l'ordre d'une douleur obstinée.

LES FEMMES VEILLENT

Une même affirmation, une même profession de foi tatouée sur les jointures de Galás, scandée par des générations de militants, traverse les essais de Delvaux et Mavrikakis : « *we are all HIV positive* » — nous sommes tous séropositifs. Cette solidarité — parfois critiquée puisqu'elle ne prendrait pas en compte les spécificités des réalités séropositives et séronégatives¹ — me paraît nécessaire si l'on considère que c'est à partir d'une éthique de la compassion, si une telle chose peut réellement exister, qu'il nous est encore possible de concevoir le sida comme une réalité à la fois communautaire et planétaire. À lire ces deux essais, je me demande plus précisément comment interroger le rôle et la pensée des femmes dans la transmission de la mémoire des années sida, tout comme dans la place qui leur est concédée aujourd'hui — ou encore refusée — dans les milieux activistes et intellectuels et, plus généralement, au sein de nos sociétés occidentales. Car, est-il nécessaire de le rappeler, c'est souvent dans l'ombre de leurs compagnons de guerre que les femmes endeuillées par le sida ont pu œuvrer à la mémoire des morts.

Dans *Women Take Care* (Cornell University Press, 2001), Katie Hogan avance que, depuis le début de l'épidémie, les femmes ont été amenées à jouer un rôle qui leur est traditionnellement assigné, celui de la soignante, femme sacrifice, femme qui veille au chevet des malades. Dans ce que laissent entrevoir ces deux essais mis côte à côte, entre les images de Goldin et les performances de Galás, dans les entrecats de ces formes de vie et d'écriture que nous offrent Delvaux et Mavrikakis, comment penser la veille des femmes à l'heure actuelle ? Cette veille, peut-elle se faire encore dans le qui-vive que ces quatre femmes ont connu alors que les morts se ramassaient à la pelle il y a près de trente ans ? Parviendra-t-on à imiter le cri de Galás et à nous improviser tous femmes furieuses devant les morts qui continuent d'avoir lieu ? Est-il possible, à l'heure de la mondialisation et des deuils planétaires relayés par les médias, d'accueillir encore une parole qui ne soit pas domestiquée, une douleur brute et sauvage en souvenir de celles et ceux qui nous ont quittés ?

1. « *The distortion of the experiences of HIV-negatives — as “we are all HIV-positive” — while designed to serve the interests of the infected, ends up obscuring the specific experiences of people living with HIV and the specific experiences of those who are not. So for whom does this performative utterance ultimately operate, and to what effect ?* » (Michal Kobiałka, *Of Borders and Thresholds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 189.)

Le transindividuel et le démoniaque

selon Bernard Aspe

PAR ÉRIK BORDELEAU

HORIZON INVERSE

de Bernard Aspe

Nous, 112 p.

SIMONDON, POLITIQUE DU TRANSINDIVIDUEL

de Bernard Aspe

Dittmar, 250 p.

Une guerre révolutionnaire contre l'État moderne métropolitain ne pourra être menée qu'en enfer.

— Nick Land

Ce qui avait l'air d'être de la politique et s'imaginait l'être, se révélera un mouvement religieux.

— Søren Kierkegaard

Bernard Aspe est l'une des figures émergentes les plus intéressantes de la philosophie politique française contemporaine. Né en 1970, agrégé de philosophie, il est l'auteur de *L'instant d'après : projectiles pour une politique à l'état naissant* (La Fabrique, 2006) et de *Les mots et les actes* (Nous, 2011). Il a collaboré à différentes revues telles qu'*Alice*, *Persistances*, *Chimères* et *Multitudes*, et fait partie du *Collectif pour l'intervention*, à qui l'on doit *Communisme : un manifeste* (Nous, 2012), une proposition de renouvellement des formes de lutte et d'organisation politique révolutionnaires qui fait écho de diverses manières à *l'Appel*, un texte anonyme d'inspiration tiquunienne datant de 2003 qui a eu un fort impact dans les milieux militants (le texte est disponible à l'adresse suivante : www.bloom0101.org). Plus récemment, il a publié coup sur coup *Horizon inverse* (Nous, 2013), un recueil d'articles, ainsi que *Simondon, politique du transindividuel* (Dittmar, 2013), qui constitue une version remaniée de sa thèse de doctorat rédigée sous la direction de Jacques Rancière

et soutenue en 2001 devant un prestigieux jury composé d'Alain Badiou, Étienne Balibar et Isabelle Stengers.

Relativement peu connue au Québec, la pensée de Bernard Aspe se démarque par l'acuité de ses positions théoriques et sa remarquable cohérence d'ensemble. Elle se fonde sur une pensée de l'individuation et du transindividuel d'inspiration simondonienne, mais résiste farouchement à toute solution de continuité philosophique et affirme l'irréductibilité des subjectivations politiques à la pensée spéculative et à l'ontologie. Aspe élabore cette distinction constitutive dans la foulée des travaux de Foucault, Badiou, Marx, Rancière et surtout, sur son versant ouvertement spirituel, Kierkegaard. On trouve une première expression, sans doute trop schématique, mais néanmoins fort éclairante,

de son programme de pensée dès les premières pages de sa thèse : « *Le point de vue de l'ontologie n'est pas à même de*



rendre entièrement compte de ce qui est contenu dans l'idée d'une politique de la vérité. Il est une dimension à laquelle ne peut se confronter directement le point de vue philosophique, caractérisé par l'inclu-

montrer et ne se révèle que sur le mode indirect de l'exemple et de l'affinité — anime les subjectivations politiques et assure leur inscription dans le réel. Toute l'œuvre de Aspe tend ainsi à mettre en

différencie les adversaires. Contre un sujet de l'économie désarticulé, abîmé dans un scepticisme larvé et réduit à n'être « rien d'autre que son propre parcours », le sujet politique fait en effet le choix d'incarner une vérité à partir de laquelle il pourra se constituer collectivement et « effectuer le travail qui raccorde la pensée et l'existence » (*Les mots et les actes*). En cela, Aspe se montre fidèle à la conception badiouienne de l'incorporation politique. Pour ce dernier, en effet, l'authentique sujet révolutionnaire est celui qui réalise cette opération imaginaire par laquelle la vérité du communisme s'intègre à l'individu et devient « corps-de-vérité » subjectif. Conception militante du vrai, qui, sur le modèle de la profession de foi chrétienne (paulinienne) que Badiou prend pour modèle, exige de se déclarer sur un mode public et performatif. Ainsi donc, pour Aspe comme pour Badiou, les sujets politiques révolutionnaires « littéralisent des discours de vérité en les inscrivant dans le monde par leurs actes » (« Notre part de violence »).

Cependant, à la différence de Badiou, Aspe envisage cet élément décisionnel et plutôt volontariste de la subjectivation politique en étroite relation avec ce qu'il nomme, à la suite de Simondon, *l'expérience transindividuelle*. On peut définir le transindividuel de plusieurs manières. Pour Aspe, le transindividuel est pour ainsi dire premier : de lui découle la possibilité d'une vie pleine et accomplie, d'une vie qui vaut la peine d'être vécue. C'est ainsi que Aspe pourra dire qu'« il n'y a pas des individus atomisés, mais des consistances transindividuelles mutilées » (*Horizon inverse*). C'est que le transindividuel concerne la dimension affectivo-émotive des processus d'individuation collective. Dans son influent ouvrage *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, Muriel Combes — qui a partagé la vie de Aspe pendant plusieurs années et avec qui elle partage un socle commun de pensée — définit ainsi le transindividuel comme *intimité du commun* : « L'intime relève moins d'une sphère privée que d'une vie affective impersonnelle, d'emblée commune [...] le transindividuel ne nomme que cela : une zone impersonnelle des sujets qui est simultanément une dimension moléculaire ou intime du collectif même » (Presses uni-

Pour Aspe, le transindividuel est pour ainsi dire premier : de lui découle la possibilité d'une vie pleine et accomplie, d'une vie qui vaut la peine d'être vécue.

sion réelle du subjectif dans l'effectivité de pensée. Lorsque cette dimension est oubliée, apparaît à proprement parler l'idéalisme, entendu comme perspective résolutive du seul point de vue du subjectif pensant, à quoi s'en est tenu ce qui a reçu pour nom de « philosophie politique ». [Il y a] nécessité, pour penser la politique, de penser le « présupposé réel » (Marx) en sa concrétude, et d'envisager les actes qu'il requiert » (*Simondon, politique du transindividuel* ; je souligne).

Aspe part du constat que les modes d'implication subjective de la philosophie et de la politique diffèrent essentiellement. En contraste avec le tournant pragmatiste et spéculatif qu'on observe dans la pensée d'expression française contemporaine sous l'influence de Bruno Latour et d'Isabelle Stengers, ou encore avec la « jubilation monadologique » qu'il ne manque pas de stigmatiser chez certains deleuziens, la démarche de Bernard Aspe se caractérise par ses accents graves et un sens certain du tragique, s'employant à « marquer l'hétérogénéité du dire et du faire » et à « faire l'épreuve du gouffre qui les sépare » (*Les mots et les actes*, Nous, 2012). Sa pensée est tout entière tendue autour de cette question primordiale : *qu'est-ce qu'un acte politique* ? Paraphrasant Wittgenstein et en opposition avec ce qu'il considère comme la « tentation philosophique » du spéculatif, Aspe dira : « Comment se fait le passage du dire à l'exister : cela ne se dit pas, cela se montre ; on ne saurait faire la "théorie" de ce passage¹. »

Cette tension « mystique » — au sens wittgensteinien de ce qui ne peut que se

évidence la composante dite spirituelle inhérente aux modes d'implication subjective qui définissent l'engagement collectif militant. Sa pensée me semble particulièrement importante en ce qu'elle envisage avec une clarté et un aplomb admirables la manière dont les collectifs — ces « groupes en fusion » comme les appelait Sartre — s'éprouvent de rendre leurs mises en jeu aussi intenses qu'irréversibles, se risquant sur le seuil « infernal » de ce que Aspe appelle, à la suite de Kierkegaard, le démoniaque. Car si l'expérience transindividuelle, c'est la vie qui gagne en amplitude et de proche en proche embrase l'existence, cette *intimité incandescente* qui fait la consistance affective et effective des collectifs, et en premier lieu de ces collectifs révolutionnaires qui sont « bien sincèrement prêts à mettre le feu au monde pour qu'il ait plus d'éclat », rien ne la prémunit contre le danger de s'auto-consumer dans l'intensité d'un présent sans retour que le palindrome latin rendu célèbre par Guy Debord décrit tragiquement : « In girum imus nocte et consumimur igni / Nous tournons en rond dans la nuit et sommes dévorés par le feu ».

DE L'INCORPORATION COMMUNISTE

Pour Aspe, le communisme se constitue comme option politique en tant qu'il opère une « scission subjectivante » dont la partialité résolue est garante de son effectivité. « Il nous faut réapprendre à haïr » (« Notre part de violence », *Grumeaux* (Nous), n° 3, novembre 2012), écrit-il avec force précautions, afin de procéder à l'instauration d'une ligne de partage qui scinde la communauté et

versitaires de France, 1999). À cette dimension affective impersonnelle et pré-individuelle, s'adjoint l'émotion comme puissance d'individuation. L'émotion unifie et polarise l'affectivité

lectivement les affects inassignables et autres puissances de métamorphose qui transitent entre les individus. Mais, et c'est là un élément sur lequel plusieurs commentateurs de Simondon ont ten-

Si donc la confrontation avec l'option religieuse est aussi cruciale pour Aspe, c'est d'abord parce qu'il ne se contente pas de penser la politique communiste comme une simple redistribution des richesses. Adossé au critère du transindividuel, il pense la vie politique comme porteuse d'une promesse de bonheur. Le processus de politisation se voit ainsi conçu comme un saut de la foi sécularisé. C'est dans ce contexte théologique élargi que se pose pour Aspe le problème de ce que j'ai appelé plus tôt l'intimité incandescente des collectifs politiques révolutionnaires, qui met en cause l'instabilité potentiellement destructrice de leur charge de négativité et qui, se détournant sensiblement des drames de l'intériorité, se définit de donner place à l'immédiateté sensible et à « *l'enthousiasme des foules révolutionnées* ». Marx décrit ainsi le processus révolutionnaire comme une manière de tourner la flamme dévorante de la ferveur religieuse vers l'extérieur afin de consumer ce qui, de ce monde, mérite d'être voué à la destruction. À cette caractérisation de la puissance révolutionnaire comme « *étincelle de spiritualité que le monde bourgeois ne parvient pas à éteindre* », s'oppose l'analyse de Kierkegaard pour qui « *la force du communisme est visiblement l'ingrédient de religiosité et même de religiosité chrétienne* », cependant qu'elle se présente de manière inversée, c'est-à-dire contournée de manière « *démoniaque* ». C'est qu'au final Kierkegaard voit dans l'avenue révolutionnaire une fuite devant l'épreuve de la solitude et de l'intériorité, un mouvement de révolte qui méconnaît la nature religieuse de son être-contre et trahit ainsi son désespoir latent. De quelque manière qu'on y regarde, les processus de politisation de la souffrance d'être-au-monde fondée sur la passion de la totalisation et renvoyant à un ultime antagonisme politique ne peuvent échapper à la question — spirituelle — du bon usage de la négativité-qui-consume. ┘

Tout l'intérêt de Bernard Aspe pour la question du transindividuel s'enracine dans un souci manifeste d'accompagner les défis et impasses auxquels font face les collectifs qui cherchent à se constituer en force proprement politique.

diffuse; elle convertit la pluralité affective en une unité opérante de signification. En ce sens, c'est l'émotion qui constitue aux yeux de Simondon le véritable foyer de l'expérience transindividuelle, en ce qu'elle coïncide avec la *structuration effective* d'un collectif. Inversement, le collectif est nécessaire pour que l'émotion s'actualise et se raccorde à l'action : « *Pour qu'il y ait résonance de l'action et de l'émotion, il faut qu'il y ait individuation supérieure qui les englobe : cette individuation est celle du collectif* » (Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, 2007). Étonnamment, Simondon appelle « *unité spirituelle* » ce rapport transductif entre l'action et l'émotion. Et c'est ainsi que, tel que l'observe Aspe, pour Simondon, « *la spiritualité et l'instauration d'un collectif apparaissent comme les deux aspects d'un même processus* », l'émotion transindividuelle s'incorporant dans l'apprentissage et la transmission de gestes qui font forme de vie.

DE L'INCANDESCENCE OU DU BON USAGE DE LA NÉGATIVITÉ-QUI-CONSUME

Tout l'intérêt de Bernard Aspe pour la question du transindividuel s'enracine dans un souci manifeste d'accompagner les défis et impasses auxquels font face les collectifs qui cherchent à se constituer en force proprement politique. Le cadre conceptuel simondonien est souple et dynamique; il nous sensibilise à la dimension impersonnelle et pré-individuelle de la vie collective et nous rend davantage aptes à incorporer col-

dance à passer un peu trop rapidement, il nous permet également de penser la nécessité subjective de la clôture et la production d'une intériorité commune (Simondon parle de « *groupe d'intériorité* ») en laquelle s'opère *effectivement* le raccord entre action et émotion — « *l'effectivité d'un partage qui suppose l'existence d'une inséparation réelle entre quelques êtres* » (*Horizon inverse*).

Et c'est sans doute à cet endroit où Aspe affirme le réel des relations et l'extrême contingence de tout saut politique que l'inflexion tragique qui caractérise sa pensée se fait la plus prégnante et trouve son expression la plus achevée dans son tout dernier ouvrage, *Horizon inverse*. Allergique aux « *subjectivités calées dans le confort du solipsisme multirelationnel* », Aspe revitalise le travail dialectique pour d'autant mieux nous exposer à la « *possibilité de l'abîme* »; il se demande, après René Char, comment la politique révolutionnaire peut relever la poésie dans sa tâche d'« *élargir le sang des gestes* »; et c'est tout naturellement que sa dramatisation de l'existence politique aboutit dans les parages de la théologie, là où la question de la liberté et du mal se pose de la manière la plus brûlante et où, à la suite de Jacob Taubes, mais aussi de Marx, il s'interroge sur la manière de lier les puissances de l'intériorité (religieuse) et de l'extériorité (politique). Car chez Simondon même, l'accès à la présence de la relation transindividuelle est intimement lié à la traversée de l'angoisse et de la solitude, au point d'identifier la religion comme domaine privilégié du transindividuel.

1. Érik Bordeleau, « Le temps de l'œuvre, le temps de l'acte : entretien avec Bernard Aspe », *Inflexions*, n° 5, disponible à l'adresse suivante : http://www.inflexions.org/n5_t_Aspe%20Bordeleau.pdf

Tracées littéraires et volcaniques

PAR CHING SELAO

D'UN MONDE L'AUTRE.
TRACÉES DES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

de Lise Gauvin
Mémoire d'encrier, 451 p.

AIMÉ CÉSAIRE, FRÈRE VOLCAN

de Daniel Maximin
Seuil, 276 p.

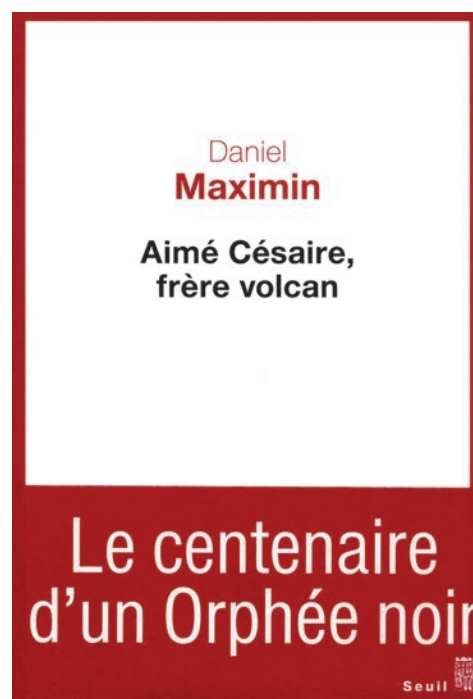
*Il y a des volcans qui se meurent
il y a des volcans qui demeurent [...]
il y a des volcans pieux qui élèvent des monuments
à la gloire des peuples disparus [...]
il y a des volcans dont l'embouchure est à la mesure
exacte de l'antique déchirure.*

— Aimé Césaire, « Dorsale bossale » (*Moi, laminaire*, 1982).

L'année 2013 a marqué le dixième anniversaire des éditions Mémoire d'encrier, fondées par le poète haïtien Rodney Saint-Éloi qui, en 2003, vivait à Montréal depuis deux ans seulement. La maison a depuis publié des auteurs connus comme Dany Laferrière, en plus de rééditer un classique de la littérature haïtienne, *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, et l'essai *Ainsi parla l'Oncle* de Jean-Price-Mars que les chantres de la négritude ont lu avec enthousiasme. Fidèle à son mandat de faire entendre la diversité des voix, Mémoire d'encrier a récemment fait paraître *D'un monde l'autre. Tracées des littératures francophones*, ouvrage qui rassemble les chroniques que Lise Gauvin a publiées dans *Le Devoir* entre 1990 et 2013, et qui montre la richesse et la variété des textes francophones. Mais l'année 2013 est également, et peut-être surtout, celle du centenaire de la naissance d'Aimé Césaire, le grand poète aux vers volcaniques qui représente l'une des figures sans lesquelles la francophonie littéraire ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. À cet égard,

Maryse Condé confiait déjà à Lise Gauvin, en 1994, malgré ses désaccords avec le poète-député, que « *s'il n'y avait pas eu Césaire un jour, nous [les écrivains antillais] ne pourrions pas être là en train d'écrire. C'est vraiment le fondateur, l'ancêtre fondateur.* » Pour souligner le centenaire de « l'Orphée noir », comme l'appelait Jean-Paul Sartre, Daniel Maximin a publié un très bel essai, un vibrant et sincère hommage parmi tous ceux qui ont été rendus au poète depuis sa mort en 2008 et son entrée au Panthéon en 2011. L'écrivain guadeloupéen a côtoyé Césaire pendant de longues années — en personne, de vive voix, par des échanges épistolaires ou à travers ses écrits (Maximin a non seulement co-édité l'œuvre poétique complète de Césaire, mais on lui doit aussi la publication de *Moi, laminaire*) —, avec une distance respectueuse pour ce « *frère volcan* »,

poète fulgurant, homme discret, toujours solidaire, profondément solitaire.



VOYAGE AU « TOUT-MONDE »

Le livre de Lise Gauvin, dont les recensions portent principalement sur les romans et les récits, propose d'être « *comme un accompagnement dans ce voyage hors frontières constitué par les textes francophones et comme autant de haltes dans un Tout-monde en gestation* ». Alors que la présentation renvoie à un concept cher à Édouard Glissant, qui occupe une place privilégiée dans les « *quelques incursions du côté de l'essai* », le sous-titre fait écho à *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature* de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. C'est d'ailleurs aux Antilles que s'amorce cette traversée littéraire, après une brève partie intitulée « Perspectives croisées », qui revient sur « *le malentendu francophone* » et les questions de centre et de périphérie fréquemment évoquées au sujet de la francophonie. L'ouvrage de Gauvin procède par aires géographiques — « Antilles et Océan indien », « Afrique(s) » (au pluriel), « Europe » — plutôt que par date de parution des chroniques, ce qui donne un ensemble cohérent mettant en relief les thèmes récurrents de chacun des corpus, sans par ailleurs négliger les différences qui distinguent la plume des auteurs. Une place importante est accordée aux écrivains de la créolité, surtout à Patrick Chamoiseau, ainsi qu'aux œuvres d'Édouard Glissant et de Maryse Condé. Les auteurs haïtiens ne sont pas non plus en reste : les lecteurs pourront entre autres croiser Lionel Trouillot, qui écrit des romans en français et de la poésie en créole, ayant choisi de ne pas mélanger les deux langues, ou Yanick Lahens dont les récits se situent avant, pendant ou après le terrible séisme de 2010 en Haïti.

Si les écrivains antillais abordent souvent les questions de créolisation de langues et de cultures, de conflits identitaires liés à un passé esclavagiste, les auteurs originaires de l'Afrique du Nord ou de l'Afrique noire sont nombreux à mettre en fiction les problèmes de corruption, de dictature ou de guerres civiles qui ravagent leur pays. En ce sens, Condé donne à lire une œuvre charnière qui relie constamment les Amériques et l'Afrique. C'est notamment ce qu'elle fait dans *En attendant la montée des eaux*, roman qui fait dire à Gauvin qu'« *[e]ntre les dictatures afri-*

caines et les présidences haïtiennes défilent une série de faits tous plus hallucinants les uns que les autres et qui ont pourtant une couleur de vérité aisément reconnaissable. » Les romans d'Ahmadou Kourouma, qui a recours à la caricature et à un humour parfois aussi déroutant que saisissant, ont également une « *force évocatrice [...] troublante de vérité* ». Les écrivains africains et maghrébins sont, au même titre que les Antillais, préoccupés par la langue, caractérisant ce que Gauvin a appelé la « *surconscience linguistique* ». Bien qu'elle fasse appel au malinké, l'écriture de Kourouma n'est pas tout à fait étrangère à l'écriture « *chamoisée* » (le mot est de Kundera) de l'auteur de *Texaco*. On constate cependant que pour des auteures comme Assia Djebar et Malika Mokeddem, il ne s'agit pas tant de « *créoliser* », d'« *africaniser* » ou d'« *arabiser* » le français que d'explorer l'imaginaire des langues sous l'angle du désir, du rapport charnel. Elles n'en proposent pas moins une vision opposée : Djebar met l'accent sur la difficulté de murmurer des mots d'amour en français ; Mokeddem traduit l'impossibilité d'exprimer l'amour en arabe, même avec des amants algériens. *D'un monde l'autre* montre qu'en plus de tous ces thèmes, ceux de l'immigration, du racisme (ou racisme à rebours) et du « *retour* » au pays natal sont pareillement exploités, entre autres par Tahar Ben Jelloun et Alain Mabanckou, pour ne nommer que les plus connus.

Selon les mots de Gauvin elle-même, la partie sur l'Europe offre un « *maigre aperçu* », et on remarque bien sûr l'absence du Québec dans les différentes catégories puisque les recensions sont d'abord parues dans le quotidien mont-réalais. Cela n'empêche toutefois pas la critique de faire ici et là des rapprochements et de noter, par exemple, que les littératures belge et suisse ont leur propre système de reconnaissance comme la littérature québécoise, bien qu'elles « *dépendent toujours, pour leur diffusion dans les autres pays francophones, du passage par l'édition hexagonale* ». « *Compagnon* » d'un voyage au « *Tout-monde* » francophone, cet ouvrage donne en cours de route des extraits d'entretiens ou de conversations que



Gauvin a tenus avec plusieurs écrivains, notamment avec Glissant pour qui Gaston Miron est « *comme un phénomène naturel, comme une espèce d'éruption mais aussi comme une espèce de surgissement tranquille* ». De Césaire, dont le verbe poétique avait touché et troublé Miron, Glissant avait écrit en 2009 : « *La poétique d'Aimé Césaire est de volcans et d'éruptions, elle est déchirée des emmêlements de la conscience, parcourue des flots déhalés de la souffrance nègre, avec parfois une surprenante tendresse d'eau de source, et partout des boucans de joie et de liesse.* »

CÉSAIRE-VOLCAN

L'image du volcan pour décrire la poésie de Césaire ou son tempérament, à la fois calme et farouche depuis l'enfance, n'est pas originale. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle soit fausse. Dans *Aimé Césaire, frère volcan*, Daniel Maximin nous convie à des moments de complicité, d'intimité littéraire entre deux amoureux de la poésie. Décrit comme un dialogue par l'auteur, qui tantôt s'adresse à Césaire dans la familiarité du « *tu* », tantôt parle de lui dans la distance du « *il* », le livre révèle, à travers une prose émouvante, mais dénuée de tout sentimentalisme, à quel point le poète-député-maire, personnage public, orateur convaincu et convaincant, poète encensé, vivait dans une sorte de désir de solitude jamais assouvi, comme un homme qui offrait

« volontiers son écoute et son temps, mais qui en son tréfonds était en un ailleurs où il rêv[ait] de ne pas être dérangé ». Maximin rappelle les grandes lignes du parcours césairien : le « *souffle cyclonique* » du *Cahier d'un retour au pays natal*, l'aventure de la revue *Tropiques* et du théâtre, les amitiés, la politique, les « trahisons » des camarades communistes, la relation et la rupture avec Suzanne, la muse qui faisait rêver les poètes de la « *Sainte Trinité* », selon l'un d'entre eux, à savoir Léon Damas, mais dont le choix s'était arrêté sur Césaire qu'elle « *comprendait déjà au plus profond au moment même où il était encore incompréhensible à lui-même* ».

Impossible, certes, de signaler ses accomplissements poétiques et politiques sans du même coup revenir à la départementalisation. Homme « *de liberté, de chute et de*

délivrance », à l'image de la définition qu'il donnait de la poésie, Césaire ne pouvait vivre cette loi rapportée et portée depuis 1946 que comme une blessure secrète, lui qui, dans *Corps perdu* (1949) écrivait : « *je me lèverai un cri et si violent / que tout entier j'éclabousserai le ciel / et [...] / je commanderai aux îles d'exister* ». Sans s'attarder à ce que d'autres ont appelé une contradiction, l'auteur souligne néanmoins l'intransigeance de Césaire face à l'une de ses dernières volontés : avoir *son* poème, « *Calendrier lagunaire* », gravé en entier sur sa tombe.

*J'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable [...].*

Dans son insistance à se dire « frère » et non « fils » du poète martiniquais, on sent bien le désir de Maximin de se distinguer des fils qui ont entretenu avec le père des rapports ambivalents. Père ou frère, Césaire a ouvert le sentier de la francophonie et a laissé une trace indélébile dans la multiplicité des tracées littéraires. Par-delà les hommages, son centenaire est l'occasion de rappeler que, de l'éruption du *Cahier* à l'embellie de *Moi, laminaire* — dernier recueil dans lequel le poète évoque « *ce volcan qui survit en clepsydre aux débris / de son courage* » —, la parole de Césaire, exigeante, essentielle, nous donne « *la force de regarder demain* ». +

L'espoir de la mélancolie



PAR CAROLE CARPENTIER

LA MÉLANCOLIE DES MISÉRABLES. ESSAI DE SOCIOCRIQUE

de Pierre Popovic

Le Quartanier, « Erres Essais », 310 p.

La littérature ne nous parle pas seulement de textes et, en dernier ressort, d'elle-même, mais également de la vérité, de la vie humaine et de l'éthique.

— Jacques Bouveresse

Si Pierre Popovic est reconnu comme l'un des grands spécialistes de la sociocritique, il serait néanmoins faux de croire que son ouvrage ne s'adresse qu'aux adeptes de cette discipline. À cet effet, il n'est pas inutile de se pencher sur la seconde partie du titre du livre : *La mélancolie des Misérables. Essai de*

sociocritique. L'essai critique, comme le rappelle Annie Perron, est habituel chez les universitaires et peut constituer, à cet égard, une forme littéraire à connotation professionnelle. Cependant, dans l'essai, « *le langage ne sert pas qu'à transmettre une pensée, il contribue à la faire advenir, la montre comme une*

quête de sens ». L'essai de Pierre Popovic, s'il est savant, se lit aussi comme la quête d'un arrimage entre connaissances et intuitions, comme une avancée, pas à pas, dans les méandres de l'œuvre de Victor Hugo afin d'en saisir et d'en montrer l'exemplarité et la pertinence.

QU'EST-CE QUE L'IMAGINAIRE SOCIAL ?

Préalablement à l'utilisation du concept d'imaginaire social en sociocritique, quatre observations s'imposent, rappelle Popovic. Il faut d'emblée le distinguer de ses utilisations courantes (il désigne trop souvent un « *tout indifférencié* » d'idées, d'images, de croyances, d'utopies, etc.) ; prendre acte que l'emploi du mot *imaginaire* suivi du déterminant *de* ou d'un adjectif ne répond pas aux exigences de sa théorisation ; le différencier de notions qui lui ont été voisines dans l'histoire des sciences humaines, en l'occurrence dans les traditions marxiste et psychanalytique, et, finalement, respecter le singulier de l'expression s'il s'agit, comme dans le cas de Popovic lui-même, de « *renvoyer à la totalité de la semiosis sociale et de désigner par cette entremise une façon de la concevoir* ». Selon l'auteur, ces conditions sont respectées dans les travaux d'importance de Cornelius Castoriadis et de Paul Ricœur dont il rend compte dans l'introduction de son ouvrage et dont son essai « *retient un peu l'esprit* » (il n'est pas inutile de signaler ici que l'essai de Pierre Popovic est dédié à Claude Duchet), puisque son étude des *Misérables* partage avec eux deux lignes de force : la très proche perception des rapports entre la pratique du monde et l'imaginaire, et une exigence commune d'attention à la « *sémiotisation du réel* ». « *En clair, résume Popovic, le travail de conceptualisation développé dans cette étude aura envers [les œuvres critiques de Castoriadis et de Ricœur] une dette oblique dans la mesure où il relaie à sa manière deux vecteurs de pensée qui les parcourent : il pose que l'imaginaire social crée la réalité ; il avalise l'idée qu'il est lisible dans les langages qui traversent une société et lui donnent corps* ». Refondre le concept d'imaginaire social de manière à ce qu'il puisse rendre justice au pouvoir de « *déformation des évidences* » et d'« *invention de la littérature* », d'une part, et, d'autre part, respecter le caractère pour le moins « *imprévisible* », « *mouvant* » de toute *semiosis sociale* considérée dans son historicité constitue le but poursuivi par l'essayiste.

Il est ainsi primordial de partir du texte et de le penser comme « *une intervention sur et dans ladite semiosis, c'est-à-dire sur l'ensemble des moyens langagiers mis en*

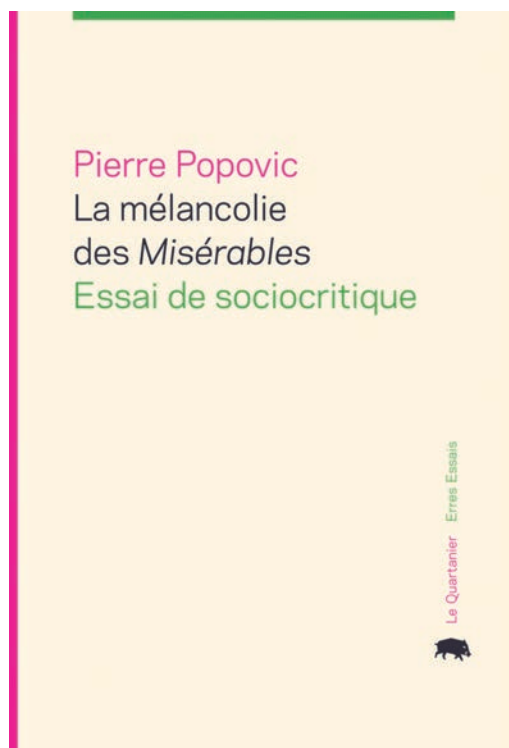
œuvre par une société pour se représenter ce qu'elle est, ce qu'elle tient pour son passé et pour son avenir ». D'où la nécessité de construire un concept souple et propre à comprendre le texte et le « *saut dans l'étrangeté* » qui en est la marque. Pierre Popovic se propose donc, dans le cadre de sa lecture, de rapporter *Les misérables* à l'imaginaire social qui leur est contemporain afin de comprendre la façon dont le roman de Victor Hugo travaille cet imaginaire social, le critique alors même qu'il y participe.

DE MISÈRE ET DE SOLITUDE

L'examen du titre du roman de Victor Hugo permet à Pierre Popovic d'affirmer que *Les misérables* imbriquent pauvreté et solitude, parvenant ainsi à associer encyclopédisme et individualisation des personnages. La singularité de l'œuvre de Hugo tient en effet à son incarnation narrative de la question sociale dans des personnages porteurs, chacun à leur manière, d'un récit de vie. En ce sens, l'œuvre hugolienne s'assimile à une « *procession de cas* » (bien que le récit de la vie de Jean Valjean soit, parmi tous, privilégié). Dans cette multiplicité de récits de vie, ceux de bon nombre de personnages acquièrent une dimension proprement romanesque. Ainsi, le roman s'offre comme « *l'arène d'un très large différend narratif, lequel s'évase en une encyclopédie de récits individuels confrontés à la question de la pauvreté* ». Le pendant négatif d'une telle entreprise est ce que l'essayiste qualifie de « *désastre* ». Désastre de multiples romans à l'état de potentialité ; d'autres, esquissés ; certains, à peine signalés. L'incomplétude de leur histoire, leur arrêt parfois brutal lorsque le personnage s'évanouit ou meurt, indique une catastrophe : « *pour l'heure, la "question sociale" est d'évidence sans solution et sans traitement dès lors que le terrain des abstractions est quitté pour celui des existences. [...] ces romans avortés ou latents concernent des miséreux*

dont l'existence est ainsi donnée pour inénarrable, parce qu'ils ne peuvent eux-mêmes la raconter et parce que leur malheur n'intéresse ordinairement personne ». Mis à part le lecteur, pourrions-nous ajouter, qui reste interloqué de voir disparaître brutalement certains personnages auxquels il s'était intéressé et au sujet de la vie desquels il s'était surpris à faire des prévisions, pour paraphraser Umberto Eco, prévisions anéanties par le maître d'œuvre des *Misérables*. L'intérêt suscité par le personnage de Gavroche, son énergie, sa gouaille, sa forme de bonté à l'égard de ceux qu'il ignore être ses frères, est à cet égard exemplaire. Bien des suites à sa vie et à celle de ses frères abandonnés auraient pu être écrites, mais il meurt en chantant au beau milieu de la barricade, alors que le lecteur entrevoyait déjà ses futures aventures et rêvait même, qui sait, à une fin heureuse pour lui.

Mais abandonnons le lecteur à son sort et revenons à celui des personnages du roman hugolien. Leurs récits de vie se croisent et s'accomplissent grâce aux autres ou à cause d'eux, mais ils ne se conjuguent jamais ensemble. Au contraire, souligne Popovic, ils se séparent sitôt rencontrés, s'ignorent ou



encore rivalisent, renvoyant chacun, ultimement, à sa propre solitude. Le personnage de Jean Valjean apparaît comme la seule exception et offre sa vie comme « *premier brouillon très imparfait d'un projet de transcendantalisation sociale* ». Qu'en déduire, demande Popovic, sinon que le pauvre, pour Victor Hugo, est un

social de son époque, il le questionne tout autant.

LES MISÉRABLES, ŒUVRE UTOPIQUE ?

L'encyclopédisme du roman ne concerne pas uniquement les individus, mais éga-

l'utopie de son époque, il le questionne tout autant. façon dont Hugo fait du rapport entre le grotesque et le sublime le lieu d'une transformation possible de celui-là en celui-ci. *Les misérables* permettent donc de croire que, « *en dépit des obstacles, en dépit des turpitudes et des gouffres, des changements peuvent survenir pour le meilleur et ramener vers le long chemin qui mène à l'émancipation de l'homme, autrement dit : sur le chemin du "Progrès"* ».

Reprenant les propos de Victor Hugo dans son exergue des *Misérables*, Popovic se plaît à croire que le roman n'est peut-être pas inutile puisqu'il porte un projet en même temps qu'il est porté par lui.

ET LA MÉLANCOLIE ?

L'utopie du roman s'offre comme le revers de la mort qui l'habite : elles sont indissociables. Leur union distille la mélancolie dont *Les misérables* sont imprégnés. Cette mélancolie, selon Pierre Popovic, possède à la fois un sens historique, social, philosophique et politique. Historiquement, elle affirme que rien n'est jamais acquis ; socialement, que l'amélioration de la vie des misérables n'est pas facile ; philosophiquement, que l'idée de changer le monde n'est pas à la mesure d'une vie humaine ; politiquement, que la justice sociale pour tous est un rêve irréalizable. Malgré tout, cette mélancolie n'a rien d'une nostalgie se fait fort d'affirmer Popovic. Elle pousse au contraire à l'action. Si Jean Valjean reconnaît, au terme de sa vie, qu'il a fait « *ce qu'il a pu* », aux autres de passer à l'action.

être dont la vie est impossible à raconter aux autres ?

L'exclusion sociale est corrélative d'une lacune importante dans l'imaginaire social, à savoir qu'il n'y a pas de récit possible pour un pauvre hormis celui qui l'associe au crime. Cependant, il existe un mode privilégié de mise en roman de cette encyclopédie narrative puisque *Les misérables* sont imprégnés par un modèle narratif majeur dans l'imaginaire social du milieu du XIX^e siècle, lequel se décline en quatre étapes : alors qu'une faute commise dans le passé se répercute dans le présent, le héros s'aventure dans le désastre du monde contemporain où il a une révélation lui offrant une possibilité de réparation, laquelle le conduit à accepter l'expiation et le sacrifice afin de présenter, par son exemple et sa leçon, une voie vers le salut universel. Cette trajectoire en quatre étapes se vérifie dans les cas des personnages de Valjean, Fantine, Javert et Thénardier (ce dernier étant une copie inversée du schéma) comme le démontre Popovic. Mais si *Les misérables* sont sensibles à ce modèle répandu de mise en récit de la vie à l'époque de Victor Hugo, il n'en demeure pas moins que ce dernier en offre des versions multiples, crée des tensions tant morales que logiques en inversant des valeurs et en établissant des articulations difficiles entre les étapes, confirmant de ce fait que si le roman est traversé par l'imaginaire

lement les groupes et les organisations. Pour s'en convaincre, il suffit de se remémorer les nombreux discours politiques et historiques qui émaillent le roman de Victor Hugo. La comparaison entre les bohèmes étudiantes de 1817 et de 1832 sert de révélateur à Popovic qui y décèle une loi générale du roman, à savoir que son interdiscursivité est sujette à une procédure d'évaluation constante dont l'unité de mesure peut être appréhendée grâce à l'examen des relations qu'entretient le roman avec l'utopie. S'il apparaît somme toute évident que le roman n'est pas une utopie (il ne répond à aucune de ses multiples définitions), il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas « *étranger à la tendance utopique qui fertilise son siècle : il a avec elle un débat multifocal* ». Il est habité par une utopie lisible entre autres dans le fait qu'il parle d'utopie, pose que l'utopie d'hier peut incarner la vie de demain et unit les concepts d'utopie et de révolution.

Reprenant les propos de Victor Hugo dans son exergue des *Misérables*¹, Popovic se plaît à croire que le roman n'est peut-être pas inutile puisqu'il porte un projet en même temps qu'il est porté par lui. Le lecteur serait donc touché par l'énergie d'une utopie textualisée sous la forme d'un motif sémiotique récurrent : la transfiguration. L'essayiste montre de façon convaincante, à travers l'examen de nombre de citations concernant autant des personnages que des décors, des événements que des paysages, la

Le lecteur sera cependant aussi sensible à la mélancolie de l'auteur de l'essai. Cette mélancolie affleure dans les très belles pages de la conclusion où l'anaphore « *Mais il faut continuer* » opère la symbiose entre l'espoir et la mélancolie. L'universitaire et le citoyen Popovic se fondent dans la figure de l'essayiste à travers le regard duquel les misérables du XIX^e siècle rejoignent ceux du XXI^e siècle.

1. « *Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.* »

Universités : fin de partie ?

ESSAI

PAR JACQUES PELLETIER

DANS LES RUINES DE L'UNIVERSITÉ de Bill Readings

Traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, avant-propos de Jean-François Vallée
Lux éditeur, « Humanités », 352 p.

Publié pour la première fois en 1997, l'essai de Bill Readings se présentait alors comme l'une des premières critiques de fond de l'université contemporaine, révélant toute l'ampleur du tournant opéré par celle-ci dans la décennie antérieure. Ce virage décisif, qui ne représente rien de moins qu'une révolution, perçue par plusieurs comme une régression irréversible, Michel Freitag la décrira, pour sa part, comme un « naufrage ». Diagnostic que confirmeront également plusieurs essais parus dans le sillage de ces ouvrages pionniers, évoquant cette transformation majeure comme une véritable métamorphose d'une institution devenue une entreprise transnationale au prix, écrira Aline Giroux, d'un « pacte faustien » avec le diable, c'est-à-dire le grand capital international étendant ses tentacules à l'échelle mondiale. Le livre de Readings conserve toujours sa pertinence et son actualité dans la mesure où la crise, alors embryonnaire, n'a cessé de se développer et de s'approfondir au fil des années. Le « *diagnostic structurel* » qu'il en propose demeure donc éclairant, alors que les propositions de sortie de crise qu'il formule apparaissent datées et peuvent prêter davantage à la discussion et à la critique.

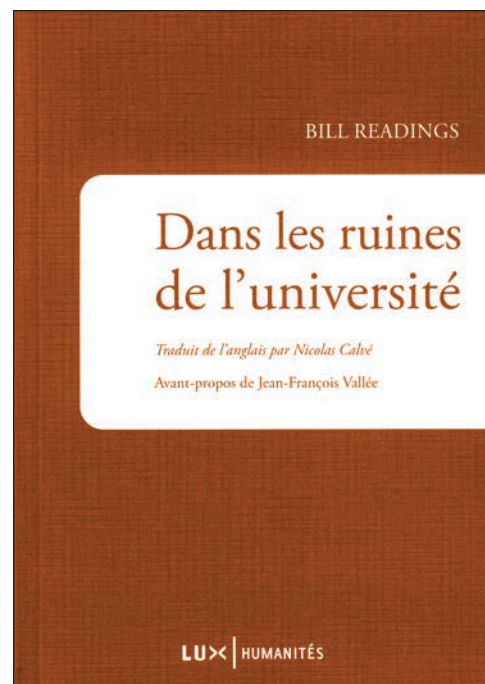
UNE UNIVERSITÉ DÉCENTRÉE ET SANS REPÈRES

La thèse centrale de l'auteur repose sur l'observation que l'université contemporaine s'est progressivement dépar-

sans trop s'en rendre compte, de sa mission fondamentale consistant à construire et à entretenir la « *culture nationale* » des États dans lesquels elle s'inscrit. Cette évacuation correspond par ailleurs à l'affaiblissement des États-nations comme piliers centraux de la gouvernance mondiale au profit des entreprises transnationales. L'université, entraînée dans ce processus, devient elle-même une « *organisation bureaucratique transnationale* », contrôlée par des administrateurs promus au statut d'acteurs centraux de cette entreprise vouée, comme on ne cesse de le répéter dans des mantras obsédants, à « *l'excellence* », cache-sexe de la « *performance* » qui régit désormais ces entreprises dont les savoirs et la formation sont devenus des marchandises.

Cette université, que Readings qualifie de posthistorique (sur le mode du postmoderne, courant intellectuel et politique au goût du jour lors de la rédaction de son livre), constitue le *terminus ad quem* de la trajectoire conduisant cette institution du modèle progressiste et rationnel, voué à l'émancipation — prôné par Kant et les philosophes des Lumières — à l'université de « l'excellence » d'aujourd'hui, dont la finalité est sans contenu. Elle a longtemps emprunté la conception huma-

niste élaborée au XIX^e siècle par les idéalistes allemands, la dotant de la mission centrale d'édifier et de transmettre une culture qui serait en quelque sorte le miroir de la collectivité incarnée elle-même par l'État. Cette « idée » de l'université, on le sait, est demeurée dominante durant deux siècles — présentant bien entendu des variations selon les pays et les périodes —, avant de s'effacer et de disparaître au profit de la forme entrepreneuriale que cette institution, devenue organisation bureaucratique, revêt aujourd'hui.



Readings consacre plusieurs chapitres de son livre à la description de cette lente métamorphose. Il signale avec justesse le caractère progressiste de l'université conçue par Kant comme une entreprise de connaissance fondée sur le principe de la raison, qui remplace la théologie comme fondement ultime du savoir. Cette discipline, mineure dans l'université médiévale, s'impose alors comme espace de réflexion privilégié, où l'on aborde les questions des fondements et des finalités, tant sur le

plines et des objets de savoir. Dans cette perspective, la littérature apparaît en effet comme l'expression figurée, symbolique, de la communauté nationale. C'est le cas en Allemagne, dans les pays anglo-saxons où l'œuvre de Shakespeare devient une référence centrale, en France où une certaine tradition littéraire est dominante, et même au Québec, dans une moindre mesure toutefois (centrale dans le cursus du cours classique, la littérature occupe une place plus modeste à l'université).

viste. Du coup, c'est le projet même de l'université humaniste qui est remis en question à travers cette remise en cause de la culture nationale, de son statut et de sa fonction dans l'université comme partie intégrante d'un projet de société élaboré dans le cadre national. À ce titre, les *Cultural studies*, auxquelles l'auteur, un Britannique qui a enseigné aussi dans les universités américaines, consacre un long chapitre, peuvent être vues comme un révélateur d'une crise qui les inclut, mais qui les déborde largement.

La thèse centrale de l'auteur repose sur l'observation que l'université contemporaine s'est progressivement départie [...] de sa mission fondamentale consistant à construire et à entretenir la « culture nationale » des États dans lesquels elle s'inscrit.

plan spéculatif que sur celui de l'agir individuel et collectif. Cela, dans le cadre d'une société désirée comme démocratique et républicaine, dans une visée universaliste, allant au-delà des frontières nationales.

Les idéalistes allemands, pour leur part, insistent davantage sur l'importance de la culture nationale, décisive dans le contexte de la construction de l'État. L'université réunit ainsi des professeurs et des étudiants dans un cadre communautaire de réflexion et de discussion favorable au développement des sciences et à la formation des individus qu'elle abrite. Dans cette relation de type essentiellement dialogique, le professeur est une sorte d'accoucheur : « *il fait le récit de la quête et de l'acquisition du savoir* », note Readings, et, surtout, il active le processus de réflexion chez l'étudiant, contribuant ainsi à son autonomie intellectuelle. Il s'agit donc de former des esprits critiques, des « têtes bien faites » pour emprunter une expression familière, plutôt que des spécialistes et des techniciens. Ce faisant, l'université apporte une contribution majeure à la société, bien que sur un mode oblique, n'étant pas directement au service de l'État qui lui reconnaît une marge de manœuvre substantielle.

Dans ce modèle universitaire, fondé sur la culture, les études littéraires remplacent la philosophie au cœur du système des disci-

Cette fonction nationaliste de l'enseignement de la littérature est souvent couplée à une fonction civique : former des « *honnêtes hommes* » capables d'évoluer dans le monde et d'y apporter une contribution significative.

Cette conception, que l'auteur qualifie aussi d'organiciste, valorise donc l'histoire et la tradition dont se nourrit la culture nationale dans les pays européens : elle préside à la constitution du corpus de textes dans lesquels la communauté est plus à même de se reconnaître et de s'identifier. Chez les Américains, ce corpus renvoie à une norme, un *canon* à élaborer dans le cadre d'une société et d'une culture à construire. Il relève donc davantage d'un consensus que d'une appartenance forgée dans la longue durée. Il remplit toutefois une fonction analogue : construire une culture nationale authentique dans laquelle le peuple américain peut trouver sa cohésion.

C'est cette mission qui est remise en question au moment où l'État-nation est ébranlé par le choc de la mondialisation capitaliste, devenue évidente après la dislocation de l'empire soviétique. La tradition et le *canon* sont interrogés à l'occasion, entre autres, de l'émergence des *Cultural studies* qui favorisent un élargissement, mais aussi un aplatissement des corpus et leur mise en perspective relati-

L'extension de ce domaine d'étude nouveau n'ébranle pas seulement les frontières et les clivages disciplinaires de l'institution : il préfigure et annonce sa dislocation et sa métamorphose dans un nouveau modèle organisationnel défini comme posthistorique, correspondant à l'ère postmoderne évoquée par Jean-François Lyotard et par Francis Fukuyama dans ses thèses fameuses sur la fin de l'histoire. C'est dans cette université dominée par l'administration et régie par le discours de l'excellence, idéologie sans fondement et sans contenu, que nous sommes désormais appelés à travailler. Il faut donc réfléchir, écrit Readings, à « *ce que signifie le fait d'avoir une université sans idée* », « *déréférentialisée* », pour reprendre un néologisme fabriqué pour mieux illustrer son propos, dont il ne reste plus que des ruines.

Cela ne signifie pas que les idées ne circulent plus en ce lieu privilégié de la réflexion, mais qu'elles demeurent le plus souvent inoffensives dans une institution qui a perdu sa raison d'être, l'idée qui l'inspirait et la mission qui la guidait.

Que faire dans ces ruines si elles ne vous font pas fuir ?

DU BON USAGE DES RUINES

Devant le spectacle affligeant que présente aujourd'hui cette institution longtemps prestigieuse, faut-il, comme le suggère, parmi d'autres, Michel Freitag, tenter de freiner le mouvement au nom de la défense de la mission culturelle de l'université dont il y aurait toujours lieu de s'inspirer et qu'il faudrait réhabiliter ? Pour Readings, il s'agit là d'une « *entreprise à la fois idéaliste et réactionnaire* ». Idéaliste, parce qu'un tel retour aux

sources est impossible, car on ne remonte pas le temps ; réactionnaire, parce qu'il impliquerait également la défense d'une culture devenue désuète, incompatible avec l'avancée irrésistible des nouvelles pratiques signifiantes, mises à jour notamment par les *Cultural studies*.

L'auteur, qui refuse aussi bien le « *militantisme radical* », verbeux et inefficace, que le « *désespoir cynique* » qui conduit à la désertion, cherche donc une nouvelle voie dans ce qu'il appelle le « *pragmatisme institutionnel* » qui suppose de trouver des accommo-

être axé, comme dans le modèle humaniste, sur l'émancipation et ne doit donc pas se soumettre, précise-t-il, à « *un grand récit marxiste* ».

Readings insiste sur ce point qu'il reprend et module en diverses variations, en soulignant fortement l'idée que l'investissement dans l'université peut et doit désormais se passer d'alibi, de projet directeur. C'est en vertu de cela qu'il rejette aussi bien le projet humaniste traditionnel, qui renverrait l'institution à un modèle antérieur hypostasié et idéalisé, que le projet

rale, sans en préciser les contours et encore moins les détails.

La perspective de l'auteur s'avère donc, dans l'ensemble, plutôt libertaire dans son orientation pratique, même si elle ne s'inscrit pas dans la mouvance anarchiste comme projet politique. Elle trouve son inspiration davantage chez les postmodernistes déçus par ce qu'ils estiment être l'échec du projet émancipateur des Lumières, repris et prolongé par la pensée progressiste et socialiste qui s'y greffe au cours des siècles suivants. Elle met bien en lumière les liens étroits entre la conception humaniste de l'université et l'État-nation, de même qu'entre l'université de l'excellence et le nouvel ordre mondial. Mais la stratégie de résistance qu'il propose est-elle à la hauteur de l'énorme défi qu'implique le renversement de cette nouvelle conception dominante de l'institution ? On peut en douter, car les « *détournements* » et les « *changements horizontaux* » prônés par Readings peuvent être accueillis favorablement et « *accommodés* » sans que la logique de la performance qui régit la grande entreprise qu'elle est devenue soit remise en question.

Pour en arriver là, il faudrait tenir compte de manière conséquente du lien inextricable que l'université entretient avec l'ensemble du système social et des fonctions qu'elle y assume, dont celle, primordiale, de la formation des techniciens, des technocrates et des cadres dont la société hyper capitaliste a besoin. L'auteur sait cela, bien sûr, mais il estime avec d'autres, à l'époque où il écrit son essai, que cette situation est indépassable, que le capitalisme a gagné de façon définitive et pour longtemps, sinon pour toujours, et donc que le discours et le projet de l'émancipation sont devenus obsolètes.

Cela explique vraisemblablement sa préférence pour les combats jugés davantage pragmatiques, permettant d'éviter le désespoir et la résignation, mais évacuant dans le même mouvement toute transformation majeure, jugée irréaliste, de l'institution. C'est la limite d'une entreprise dont l'analyse demeure globalement clairvoyante et extrêmement pertinente encore aujourd'hui pour repenser une université qui n'apparaît plus que comme une pâle copie de ce qu'elle fut et de ce qu'elle pourrait être si on ne perd pas de vue sa visée émancipatoire. ┘

La perspective de l'auteur s'avère donc, dans l'ensemble, plutôt libertaire dans son orientation pratique, même si elle ne s'inscrit pas dans la mouvance anarchiste comme projet politique.

dements compatibles avec l'institution pour y poursuivre des activités intellectuellement enrichissantes et stimulantes en dépit de tout. Cette préoccupation est au cœur de ses chapitres de conclusion, dans lesquels il formule l'essentiel de ce que l'on pourrait appeler son « programme », versant positif d'une critique relevant essentiellement d'une démarche de déconstruction à la manière derridienne.

Readings identifie d'abord, sur le front intérieur de l'enseignement, trois dangers de l'université de l'excellence auxquels il faudrait échapper : celui du rapport hiérarchique et inégalitaire entre professeurs et étudiants qui avantage nettement les premiers ; celui, ensuite, du prétendu vide de contenu des savoirs dont il n'y aurait rien à tirer, dans une perspective relativiste ; celui, enfin, de la formation exclusive de technocrates qui devrait être désormais la première sinon la seule préoccupation d'une institution au service du marché mondial. À cela, il oppose une conception du rapport pédagogique conçu comme un « *réseau d'obligations mutuelles* », liant professeurs et étudiants, et favorisant un dialogisme de type bakhtinien qui vise la recherche et le développement de la pensée, notion qui demeure floue dans le texte de l'auteur, mais qu'on peut associer, sans trop extrapoler, à celle de réflexion (critique). Ce souci, par ailleurs, ne doit pas

moderniste et progressiste visant l'émancipation, « *grand récit* » dont Lyotard, son mentor, aurait démontré la vacuité et l'impossibilité de le poursuivre dans le monde actuel. Il s'agit donc, dans ce contexte, d'opérer plutôt des « *détournements* » et des « *changements horizontaux* » relevant, selon son expression, d'« *un certain opportunisme* », bref, des révolutions minuscules sans effets sur la structure de l'institution, mais porteuses sur le terrain des pratiques. Il invoque, à titre d'exemple, l'expérimentation de projets de recherche et d'enseignement de courte durée, rompant avec le découpage séquentiel habituel qui régit ces pratiques ou encore le décroisement et l'assouplissement des frontières disciplinaires.

Ces nouvelles façons de faire, innovantes selon lui, traduiraient une conception inédite et originale de l'université comme « *communauté du dissensus* », recherchant non pas la cohésion et l'unité, comme le supposaient les modèles antérieurs fondés sur une idée régulatrice, mais bien misant maintenant sur les différences, le pluralisme, l'hétérogénéité, en « *complexifi[ant] l'hétéronomie* » de l'institution, sur le mode de la « *dépendance* » et non, précise encore Readings, de l'émancipation. Cela le conduit à privilégier une « *structure mouvante* » qu'il n'évoque que d'une manière très géné-

La contemplation lumineuse de Fernand Leduc

PAR GILLES LAPOINTE

Comment trouver les mots justes — lui, si sensible aux nuances du langage et à la couleur des mots — alors que son départ est encore si récent ? Se bousculent sans ordre pour l'instant une suite d'images et d'affects : son chef-d'œuvre de 1946, *La dernière campagne de Napoléon*, une photo de 1949 où il tient tendrement sa fille Isabelle devant sa résidence de Clamart, la couverture dorée des *Sables du rêve* de sa femme Thérèse Renaud, l'incomparable suite indigo que forment les *Nuits* de Casano dans les salles du Musée des beaux-arts de Québec en 2006... À ces images si précises succèdent celles de l'immeuble de la rue de la Roquette à Paris, l'atelier tout simple, d'une lumière si particulière, dans ce logement double en forme de fer à cheval : j'y revois le petit

le faisait sourire. Enfin, l'élégant édifice du Plateau Mont-Royal avec ses grandes fenêtres donnant sur le parc Jeanne-Mance, dont les rideaux sont aujourd'hui tirés. C'est une étrange sensation d'imaginer désormais ce lieu sans lui, alors que s'y trouvent rassemblés tant de signes, de tableaux et d'objets qui ont accompagné sa vie.

Peut-on aujourd'hui se faire une idée du courage qu'il lui fallut déployer pour quitter en 1939, après un séjour de douze ans chez les Frères Maristes, cette communauté religieuse influente alors qu'approchait le moment de prononcer les vœux d'obéissance qui le lieraient à elle à perpétuité ? « *On vous met en situation de vocation ; qui refuse se croit presque damné* », rapporte Bernard Teyssèdre. Fernand Leduc

trés aux Beaux-Arts, un noyau qui jouera un si grand rôle dans sa vie.

Ce cercle nouveau — où les confrontations intellectuelles avec de jeunes artistes tels Pierre Gauvreau et Louise Renaud seront vives — sera le véritable creuset de son évolution artistique. Stimulé par ces discussions — Leduc dira avoir toujours été un disciple dissident —, il s'imposera rapidement comme le théoricien du groupe, à la suite d'une série d'articles retentissants parus en 1943-1944 dans *Le quartier latin*. Les historiens de l'art reconnaîtront ultérieurement dans ces travaux éclairés la « *première rédaction cohérente menant aux théories automatistes* ». Confirmant la justesse de son sens critique, Leduc indiquait avec lucidité, dès 1944, à son ami Guy Viau la voie à suivre : « *Le temps est venu, mon cher Guy, de nous grouper et de prendre une attitude non équivoque, d'affirmer des positions franches. Il faut à tout prix former un groupe restreint, intransigeant, respectant l'essentiel de l'œuvre d'art et exposant en commun.* » De fait, dès ce jour, commença à prendre forme ce que l'histoire désignera comme l'égrégore automatiste dont l'action concertée devait préparer l'avènement de la modernité culturelle au Québec.

Pivot essentiel à la compréhension de l'automatisme, mais aussi à l'histoire de l'abstraction au Québec, [...] Fernand Leduc sera au cœur des principaux faits qui marqueront la « tempête automatiste ».

lit, la cuisinette, les tableaux retournés contre le mur, dans l'autre partie, les bibliothèques remplies d'ouvrages surréalistes acquis rue Jacob, à la Librairie du Gai Savoir. Puis cette haute tour, appartement de transition habité à son retour au Québec et situé face à une église d'Outremont — coïncidence qui

n'ignorait pas que ceux qui revenaient sans prononcer ces vœux étaient la honte de leur famille, perçus même comme des défrôqués. C'est pourtant ce chemin difficile qu'il emprunta, avant de se joindre, après quelques années, à un autre « phalanstère », celui de ces amis à l'esprit libre rencon-

Pivot essentiel à la compréhension de l'automatisme, mais aussi à l'histoire de l'abstraction au Québec, ainsi que le souligna André Beaudet en introduction à son beau livre *Vers les îles de lumière*, Fernand Leduc sera au cœur des principaux faits qui marqueront la « tempête automatiste ». À travers les prises de position publiques et les



Mario Côté, *Fernand Leduc. La peinture et les mots*, 2013, 90 min. Crédit photo : Steeve Desrosiers.

débats internes du groupe, il se révéla un penseur exigeant, « *d'une extrême rigueur envers lui-même* », dira Claude Gauvreau. Jamais son courage ne fut plus audacieux que lorsqu'il interpella directement en mars 1948, dans le Paris de l'après-guerre, le chef du mouvement surréaliste, André Breton. Borduas, qui pourtant ne manqua jamais de fermeté, préféra alors ne pas échanger avec le chef de file du surréalisme et c'est Leduc qui entreprit de faire entendre à Breton ce que l'automatisme montréalais apportait de neuf dans le champ de l'art. Dans cette lettre mémorable, il n'hésita pas à confronter personnellement Breton, mettant en cause l'instrumentalisation à laquelle le surréalisme restreignait l'œuvre d'art. Citant à cette occasion les mots mêmes de *Refus global*, encore inédit, Leduc fit entendre à Breton ce qui resta pour lui le message énergétique du manifeste automatiste : « *Travailler à la révolution par la régénéscence de la sensibilité collective* ». Bien des années plus tard, Breton admit que le surréalisme s'y était reconnu, « *comme dans un miroir* ».

Durant toutes ces années cruciales, Leduc se révéla un interlocuteur passionné pour Borduas et un ami irréprochable. À

la veille de troubler, avec *Refus global*, « *la lourde sieste canadienne* », ainsi qu'il l'anticipa, Borduas avait déjà reconnu en lui un « *frère bien aimé* ». « *Doux et pointu, soufre et miel* », « *un faisceau d'antinomies résolues* », écrira-t-il à son sujet dans son texte intitulé « Indiscrétions ». De cet être généreux et artiste accompli, Leduc dira pour sa part : « *il ne m'a pas appris à peindre, il m'a appris à vivre* ». Vint pourtant un jour où chacun dut se détacher du maître pour suivre son propre chemin. Comme l'observa François-Marc Gagnon, Leduc fut l'un des tout premiers à percevoir, en 1954, les signes de fatigue de l'automatisme et à comprendre l'importance croissante du mouvement plasticien à Montréal. Il entra publiquement en conflit avec Borduas sur l'art américain et l'importance de Pollock dans le développement de la peinture contemporaine. L'histoire de l'art, d'ailleurs, reconnaîtra le bien-fondé de ses arguments, mais les liens qui l'unissaient à Borduas en furent à jamais altérés.

Avec les années soixante s'ouvrira un nouveau chapitre de sa vie : toujours en accord avec l'esprit de liberté créatrice qui animait les artistes de la période automatiste, Fernand Leduc évoluera vers un nouvel espace de représentation.

Son langage pictural traversera en effet une profonde mutation, en accord avec une forme de spiritualité moins occidentale. Ce sera la période des *Microchromies*. Supprimant les tensions dans le tableau, éliminant les contrastes formels, son travail prendra la forme d'une recherche de l'absolu. « *Peindre les microchromies, c'est peindre la lumière*. » Irradie pour lui dans cette peinture un silence actif qu'il faut saisir dans la durée. Leduc confiera à René Viau : « *Je suis peut-être comme le musicien qui tente d'écrire une note qui soit à elle seule toute une symphonie, une sorte de OM empruntée aux Tibétains*. » Pacifier le tableau, supprimer le superflu et rejoindre l'essentiel représente une tâche exigeante. Leduc choisit avec lucidité de se confronter à l'impossible : « *Il faut se donner des impossibilités. Il faut être dans un état d'aventure tout le temps sinon on ne fait qu'habiter les choses que l'on connaît et ce n'est plus de l'art*. » Cette quête de l'art, je sus qu'il l'avait menée à son point ultime lorsque je découvris en 2011 à la Galerie Roger Bellemare, lors de l'exposition « *La levée du voile* », la série *Mon Tibet à moi*. J'eus alors la conviction qu'il avait touché ce qu'il appelait « *la sérénité de la contemplation lumineuse* ». ─

La démocratisation de la torture

PAR PIERRE POPOVIC

AHUC, POÈMES STRATÉGIQUES, 1985-2012

de Serge Pey

Flammarion, 396 p.

LES CHANTS ÉLECTRO-NÉOLITHIQUES POUR CHIARA MULAS

de Serge Pey

Éditions Dernier Télégramme, 288 p.

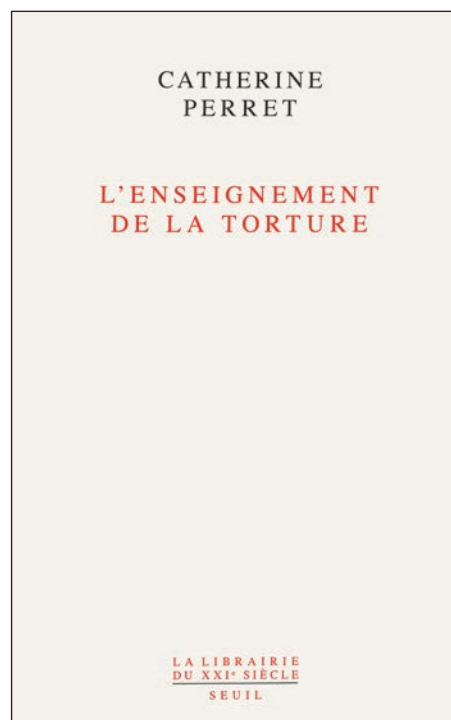
L'ENSEIGNEMENT DE LA TORTURE

de Catherine Perret

Seuil, 207 p.

Polygraphe, explorateur, exilé multiple, chamane moderne, agitateur, plasticien, animateur, installationniste, chercheur, performeur, Serge Pey est l'auteur d'une des œuvres poétiques les plus intéressantes de l'époque contemporaine. La publication d'*Ahuc, poèmes stratégiques*, choix de textes créés entre 1985 et 2012, le démontre à satiété s'il en était besoin. Mot bizarre, peut-être issu d'une façon d'encourager les bêtes à avancer, peut-être lié à l'expression de la douleur (*Mout longuement aurai dolour ahuc*), « Ahuc » s'offre surtout comme un signifiant heurté, dont la répétition orale mime le rythme haletant d'une respiration douloureuse, rocailleuse, le [h] n'arrangeant rien à l'hiatus des voyelles avant que la palatale finale claque comme un coup soudain et brut. Douleur, rocaille, coup, la poésie de Pey est toujours déjà jetée dans la mêlée des combattants. Elle l'est même quand les textes s'ouvrent au plus enlevé lyrique. Les *Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas* s'y prennent avec une véhémence tenue, mais qui fait feu de tout bois et de tout genre pour relier la poétesse et performeuse sarde aux grandes figures de la passion amoureuse, de la Dame des troubadours (plutôt façon Marcabru que

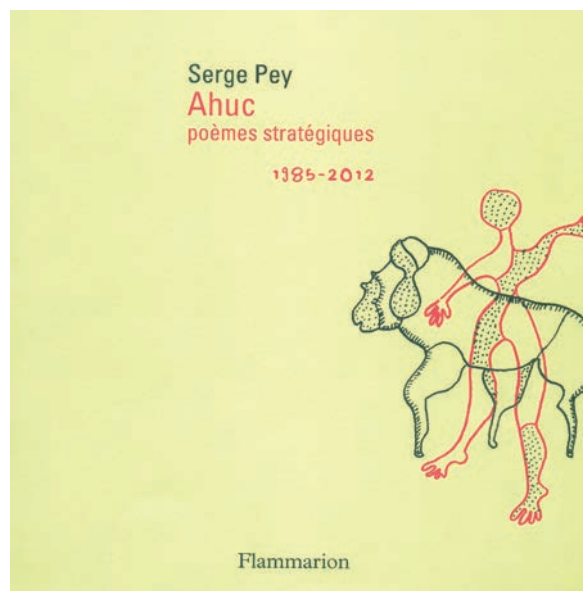
façon Bernard de Ventadour) à Béatrice (Dante), de Laure (Pétrarque) à Elsa (Aragon) et Nadja (Breton). Elle l'est aussi quand les poèmes parlent de la poésie. Les mots de la culture et de la littérature deviennent des manières de dague pour fouailler le conformisme des classements et les conceptions éthérées de l'art de trousseur des vers : « *Tout poème est une arme à répétition [...] Visser un silencieux / sur un poème / est une façon d'exécuter / presque d'une manière anonyme / le représentant de l'autorité / qui donne les autorisations* ». Elle l'est encore quand elle se lance dans une manière de métaphysique matérialiste et provoque la mort en duel paradoxal : « *Dans le charnier des cercles / Dieu remue / ou un chien / et la messe n'est que / pour les os // Un mort rote / puis explose / l'air se met à parler* ». L'inversion et le déplacement, le paradoxe empirique (« *nous avons mangé avec les chiens pour leur donner des os* »), le détournement de la fonction des objets et des choses (« *nous écrasons une tomate / pour envoyer du sang / à la*



révolte / des Indiens du Chiapas »), un chant qui flirte avec la saccade (à la façon d'un flamenco) et, surtout, des anaphores, des assonances, des dérivations pour donner du corps à l'incantation et à

la lancinante, le tout relevé d'un air d'interpellation sur la place publique, telles sont les armes sémiotiques dont les *poèmes stratégiques* font feu. Mais cette poésie, si elle touche à toute la vie humaine et castagne avec le réel quelque sujet qu'elle aborde, se donne pour premier ennemi toutes les formes d'oppression et de répression politique. Pour les combattre, deux stratégies. Premièrement, Serge Pey prend appui sur... le théorème de Gödel ! Prenant à la lettre l'idée que « *Tout système fini est incomplet* », les poèmes s'exilent hors langue, à l'extérieur du cercle des significations codifiées, pour mieux revenir ensuite sur le terrain commun et substituer à la raison instrumentalisée par le profit l'esprit d'une justice sociale solidaire dont la base est la recherche du mot juste. Deuxièmement, ils élisent leur camp dans le cœur et la tête des opprimés, s'efforcent de dire de l'intérieur l'effet de la souffrance qu'ils ressentent dans le même temps qu'ils la dynamisent par une lucidité qui est la première marche vers la révolte.

Nombre de textes utilisent ces éléments de mise en texte pour dénoncer une torture d'état dont ils montrent qu'elle ne cesse de se pratiquer. Dans « Testament de la truie sur la prière des hommes », la torturée parle d'au-delà de la mort. Le texte, lui-même découpé en fragments pour indiquer l'équarrissage de la subjectivité auquel procèdent les bourreaux, en l'occurrence français, conjoint les intertextes de la Passion du Christ, icône de la torture s'il en est, et du *Testament* poétique façon François Villon. Celle qui est morte, et qui se présente comme « *la Dame / du bois mort* », revient décrire son supplice avec une précision qui n'a d'égale que celle dont usa le tortionnaire pour lui faire le plus de mal possible : « *Il m'a saignée au bas / du cou / à trois doigts / au-dessus / de cet os / qu'on appelle / le chevreau* ». Le meurtre fut la punition de sa résistance (« *Devant le mur / Je n'ai rien dit* »), mais par-delà le trépas la torturée reste une torturée. Elle se souvient de tout, des attachements, des coups, du



bourreau/saigneur qui dénie toute responsabilité envers « *ce sang* » épandu, de sa réduction à l'état de viande que des porcs pèsent, et l'héritage qu'elle laisse, ce sont les parties de son corps, osselet, dents, tibia, vessie, foie, ainsi que quelques souvenirs offerts à ses compagnons de résistance. Ce retour mortifère à la vie n'a rien de la résurrection du Christ : ici a lieu « *un Noël noir / dans la neige / noire* » et le poème lui-même, qui fond en bouche à mesure qu'il ahurit, est une « *hostie noire* ». Un autre texte est tout aussi fort. Intitulé « *Urine* », il est dédié à « *Médina Curabaz, 25 ans, infirmière, torturée avec une matraque électrique par des membres de la section politique au siège de la police d'Adana en Turquie* ». L'électricité, l'eau, les privations sensibles et sensorielles ont particulièrement été prisées au cours des cinquante dernières années par les corporations de persécuteurs légitimes et stipendiés. Les méthodes mises en œuvre n'ont cessé de s'améliorer et de se raffiner, si l'on peut dire. La « *matraque électrique* », idéale pour les intromissions, était une avancée sophistiquée dans les années 1990, car elle était bien mieux que « *la gégène* » de la guerre d'Algérie, quoiqu'elle fasse piètre figure auprès des aiguillons extra-fins et des « *armes incapacitantes* » (ou « *non létales* ») d'aujourd'hui. Comme quoi, l'on n'arrête pas le progrès. Le poème se développe sur deux colonnes. À gauche, l'univers hospitalier de l'infirmière, le côtoiement incessant de la mort, le chagrin et la douleur pour les compagnons, et

la violence qui gagne les murs, les choses et les gens : « *TU ES ASSISE / SUR LE BANC / À RECOUDRE UNE LAMPE / ET TU BERCES UNE TÊTE D'ENFANT / QUE TU AS PHOTOCOPIÉE / SUR UN JOURNAL / CAR IL RESSEMBLAIT / À CELUI QU'ILS AVAIENT TUÉ* ». À droite, telle le refrain du calvaire, la scansion des seize décharges électriques, moulée en dégradation sur un même canevas : « *LA DÉCHARGE / ÉLECTRIQUE NUMÉRO 16 / FAIT COULER / BEAUCOUP MOINS / D'URINE / QUE LA DÉCHARGE / NUMÉRO / 15 / TOUTE TORTURE / À L'ÉLECTRICITÉ / FAIT TOUJOURS COULER / BEAUCOUP D'URINE* ». Ce dédoublement est d'importance, car il établit un aller et retour continu entre le rituel froid de la scène et l'espace sociopolitique où il se déroule, en sorte que, si le texte est vraiment lu comme une

entité, c'est le corps politique qui est ainsi reconfiguré, et c'est lui, en tant que corps politique, qui est visé par la pratique même de la torture. Cette dernière est inscrite en lui comme une plaie qui ne cesse de se rouvrir.

LE CORPS DU SUPPLICIÉ

Parce qu'elle installe une ligne de continuité entre le corps supplicié d'un seul et le corps politique d'une collectivité, la poésie de Serge Pey a de profondes accointances avec *l'enseignement de la torture*. Ce titre semble annoncer un essai qui porte soit sur ce que la connaissance de la pratique de la torture peut nous apprendre, soit sur la façon dont cette pratique peut s'enseigner. C'est bien sûr la première partie de l'alternative qui est en jeu, mais se tromperait qui écarterait radicalement la seconde. La relecture de l'œuvre de Jean Améry effectuée par Catherine Perret débouche en effet bel et bien sur ce constat latéral : comme si la torture lui était indifférente, ne la concernait pas ou n'était jamais que le fait des autres, notre société nous enseigne à la trouver admissible, sinon fondée en droit.

Autrichien de bonne famille, de parents d'origine juive, mais élevé dans la religion catholique par sa mère, scolarisé, mais choisissant très vite d'être autodidacte, Jean Améry a l'horrible privilège d'avoir vingt ans en 1932 et vingt-six ans au moment de l'Anschluss en 1938. Opposé

au régime nazi et menacé par ses sbires, il émigre alors en Belgique. Engagé dans la Résistance belge, il est arrêté en juillet 1943, torturé au Fort de Breendonck¹, puis déporté à Auschwitz. Après la guerre, il mène une carrière de journaliste, de reporter et d'essayiste. Il lui faut vingt ans pour parvenir à écrire quelque chose sur son expérience de la torture et sur ce qu'il a vécu au camp de concentration. Dès qu'il passe à l'acte, il établit entre la

manière d'écrire sur l'écriture : les citations d'Améry sont disposées de manière à servir une discussion qui les accompagne par son mouvement, à soutenir en permanence l'attention du commentaire et à donner de l'espace à la pensée de sorte à comprendre ce qui se dit dans la prose et non à le réduire à quelque argument par trop vague. Tandis qu'elle épouse ainsi la conduite même du texte, elle approfondit ici et là les relations entre Améry et plu-

concentrationnaire, ainsi que les faiblesses circonstancielles de l'intellect. Cette compréhension n'ira cependant jamais chez lui jusqu'au pardon. Il assume au contraire un « *ressentiment* » à l'égard des bourreaux, car la torture s'avère pour lui une « *expérience* » au sens plein du terme en ce sens qu'elle occupe concrètement l'individu tout entier et, au-delà de lui, tout être humain. Dans la même logique, il dira que la torture et le camp l'ont fait « *devenir Juif* » et fera de ce devenir le socle nouveau de la condition universelle. Catherine Perret montre combien écrire sur la torture ou, mieux, comment *écrire la torture* nécessite un véritable combat avec la langue et elle rapproche à bon escient la démarche de Jean Améry de celle menée par Victor Klemperer dans *Lingua Tertii Imperii*. Très proche de ce dernier, Améry se distingue néanmoins de lui quand il lie l'examen critique des mots (la prégnance et les sens détournés du mot « total » dans le vocabulaire nazi par exemple) aux paroles qui se prononcent dans le rituel obscène du supplice. Il n'est alors pas sans observer une curieuse concomitance entre la rhétorique totalitaire et le retour d'un intérêt pour l'œuvre de Sade. Ici et là, le cérémonial met en scène un devenir progressif qui transforme le sujet en soi en sujet pour le bourreau, c'est-à-dire en victime, mais une victime dont la subjectivité réelle a été niée au point que le supplicié n'est plus que viande qu'on bat. Perret perçoit l'opposition entre la familiarité du bourreau, qui invite le détenu à entrer dans la chambre [!] de torture en ces termes : « *Jetzt passiert's* » (« *On y va* »), comme s'ils y allaient ensemble de leur plein gré, et le cri de douleur du torturé, cri répété, cri modulé selon la souffrance, cri qui unit le tortionnaire et le torturé, cri « *déchirant l'enveloppe sonore mémorielle dans laquelle la victime a toujours vécu [et qui] l'arrache à ce qui faisait d'elle un vivant parlant*. » Ce que dégage Catherine Perret de tout cela, c'est la portée politique du texte d'Améry. Si la torture est une expérience intrinsèquement nouée à la condition humaine, si la victime et le bourreau sont impliqués l'un par l'autre comme le camp et la torture le sont, et cela au nom de l'état, alors sur les ruines de la négation méthodique et violente de l'autre s'édifie un nouveau corps politique, tout entier voué au sacrifice. Sacrifice à quoi ? À l'ordre, au pouvoir, conjoncturellement incarné par

Catherine Perret montre combien écrire sur la torture ou, mieux, comment écrire la torture nécessite un véritable combat avec la langue et elle rapproche à bon escient la démarche de Jean Améry de celle menée par Victor Klemperer dans Lingua Tertii Imperii.

torture et le camp un lien d'implication : la torture explique le camp comme le camp implique la torture, et cet attelage est au fondement de la vision du monde nazie et du projet d'extermination des Juifs. Innervant son témoignage d'une délibération constante entre deux instances subjectives tour à tour dissociées par le temps et réunies par la douleur, Améry affronte ce sentiment intime que pointe aussi la poésie de Pey : le torturé, quoi qu'il fasse, reste un torturé. Publiées en 2005 à Stuttgart par les soins d'Irène Heidelberger-Leonard, ses œuvres complètes, où figure le recueil d'essais *Jenseits von Schuld und Sühne*², lequel comprend le grand texte sur « La torture », ont été l'occasion de voir revenir ici et là des accusations d'intransigeance, de radicalité qui poursuivent les textes d'Améry depuis les années soixante et qui le donnent, lui, pour un témoin recevable, mais pour un penseur moyen.

Catherine Perret réfute ces étiquettes faciles. Elle en appelle par l'exemple à une lecture serrée et sans préjugé d'une œuvre dépréciée pour la raison qu'elle affirmait la vanité de toute consolation et ne cachait aucune de ses contradictions intérieures, et de surcroît mésestimée du fait que son auteur n'était pas aussi académiquement capé que pouvait l'être Theodor Adorno. Sur son établi, l'auteur de *Walter Benjamin sans destin*³ reste fidèle à sa

sieurs écrivains ou philosophes avec lesquels son œuvre interagit, Primo Levi, Robert Antelme, Adorno, Freud, Elias Canetti. Apparaît ainsi une complexité qui agrège diverses tensions.

À l'inverse de plusieurs rescapés des camps (Primo Levi entre autres), Jean Améry affirme que la culture n'offre aucune consolation et n'est d'aucun secours dans un camp de concentration. Incapable de concevoir que la violence soit le seul principe du pouvoir, impressionné par l'ordre et l'organisation des choses en dépit de leur absurdité et de leur cruauté, fasciné par l'omniprésence de la mort au point de ne savoir plus penser, anéanti par la vanité du recours aux mots devant la torture, l'intellectuel à Auschwitz est un être brisé, écartelé entre l'impuissance de la mémoire et l'inaccessibilité de l'action. Cette affirmation ne congédie pour autant ni l'espérance ni le travail de l'esprit, et ce trait n'est pas sans contradiction. D'une part, Améry admet que la foi en quelque chose, qu'elle soit religieuse ou politique, a bien aidé des prisonniers à survivre à la souffrance (on se dit alors que la mobilisation du passé culturel ou littéraire pouvait sans doute pour d'autres que lui être aussi forte qu'une conviction fidéiste). D'autre part, la pensée et l'esprit peuvent au moins être employés à comprendre l'expérience du supplice et de l'asile

le Führer, mais à un ordre, un pouvoir qui pourra très bien, plus tard, en raison des précédents, prendre d'autres formes. Les marques sur « la peau », qu'il s'agisse du numéro imprimé au poignet ou des lésions causées par les coups, sont autant de preuves indélébiles de l'existence de ce nouveau corps. Et Améry d'évoquer la honte, l'incapacité de dire « nous », la culpabilité (« *ai-je crié ? ai-je parlé ?* »), le ressentiment qui le gagnent, puis de décrire

représentation du Dieu fait homme torturé par ses semblables, etc. Il y aurait ici des nuances à apporter et des choses à critiquer. Il faudrait, par exemple, tenir compte de la valorisation chrétienne du pardon et du partage, se demander si le détournement des signes d'une civilisation suffit à la rendre responsable des formes historiques du Mal qui escortent son développement ou s'il n'est pas plutôt la trace d'une instrumentalisation

souvent au prix d'une redéfinition, contraire à la Convention de Genève, de la torture, qui légitime cette dernière sur la base de l'intention du tortionnaire : si celui-ci agit dans une guerre légitime, alors ses actes de torture sont légitimes (voir à ce sujet le site du Centre d'études internationales et mondiales de l'UQAM). Il va sans dire que le SS belge ou allemand qui suppliciait Jean Améry au Fort de Breendonck prestait à ses propres yeux comme à ceux de son gouvernement dans « une guerre légitime ». Il serait donc très important de discuter cette acceptation de la torture des démocraties, car, comme le dit en conclusion Catherine Perret à partir de sa lecture de Jean Améry : « *La torture attaque le lien social dans la personne parce que la personne est en réalité la persona, le masque de ce lien. [...] Ce lien, aucune loi ne peut le décréter, même s'il doit être protégé par la loi. C'est donc en réfléchissant sur la disjonction entre le lien social qui associe les personnes et la loi qui assujettit les sujets qu'il faut chercher à redéfinir l'acte de torture. Il en va de la "démocratie" au cœur des pratiques démocratiques.* » Peut-on suggérer qu'une telle refonte devrait aujourd'hui prendre en compte les actes policiers assimilables à la torture ? La France a déjà subi plusieurs blâmes de la Commission européenne des droits de l'homme pour de tels faits, et elle ne doit pas être la seule. Récemment, l'image captée par un jeune passant d'un itinérant à peine vêtu d'un t-shirt par – 20°C, en train de subir durant de longues minutes les menaces d'un policier en plein Montréal, n'était pas faite pour nous rassurer sur la possible dérive vers une démocratisation de la torture perpétrée au nom de la bonne intention du tortionnaire.

La chose est connue depuis longtemps, mais elle a tendance à s'oublier : la torture d'état est aujourd'hui légalisée par des démocraties, le plus souvent au prix d'une redéfinition, contraire à la Convention de Genève, de la torture...

l'effort effrayant à produire pour résister, pour assumer cette peau meurtrie, pour retrouver une confiance minimale dans le monde, et la sensibilité, et la possibilité de discriminer ce qui est moi de ce qui ne l'est pas, et le courage de l'action. Pour épouvantable qu'il soit, cet effort est vital, parce que cette peau demeure la seule chose à partager, la seule chose qui reste à offrir en guise de solidarité.

L'AVENIR D'UNE DÉSILLUSION

La relecture de Catherine Perret, beaucoup plus fine et développée que le résumé que je viens d'en donner, met en évidence l'une des conclusions les plus provocantes de l'œuvre de Jean Améry : pour lui, la torture d'état n'est nullement « *une exception barbare à la civilisation* », elle est en soi la trace d'une monstruosité de cette dernière, car c'est elle qui l'a rendue possible. C'est pourquoi Améry l'inscrit au fondement de la religion chrétienne, après avoir relevé (avec Klemperer) que la propagande même du nazisme recycle un important fond lexical et mythologique catholique : adhésion au Verbe du Führer, exaltation de l'acte de croire et du sacrifice, « *rituel sacramental [liant] le corps de la créature à son Seigneur* », mythe de l'avènement d'un « *Royaume* » formidable annoncé par un « *Messie* », *fascinus* offert à l'adoration des « *fidèles* » sous la forme de la

opportunisme (elle permettait, par exemple, aux nazis de récupérer la tradition de l'antisémitisme chrétien : le Juif comme tueur du Christ), etc. Serge Pey dit à mon sens les choses avec plus de justesse dans cette séquence : « *Dans un pays où Dieu est crucifié / seule la torture est libre* ». Mais tant Pey que Perret relisant Jean Améry prennent acte de ce que la torture d'état n'est pas une exception dont l'Allemagne aurait eu l'apanage une fois soumise à un dictateur sanguinaire et à sa bande de fous. Les premières et les dernières pages de *L'enseignement de la torture* rappellent qu'il fallut attendre *La torture dans la République* de Pierre Vidal-Naquet en 1972 pour que soit reconnue la légitimation tacite de la torture par l'État français pendant la guerre d'Algérie, que la torture de soldats irakiens par des geôliers américains à la prison d'Abou Graib avait été rendue légitime par les pouvoirs exceptionnels obtenus par George Bush Jr à la suite du déclenchement de la *Global War on Terror* en 2001, que le Congrès américain a adopté en 2006 le *Commission Military Act*, mieux connu sous le nom de *The Torture Law*, que le gouvernement canadien a autorisé les services de renseignement à utiliser des informations obtenues par la torture en 2010, à quoi pourraient s'ajouter bien d'autres cas. La chose est connue depuis longtemps, mais elle a tendance à s'oublier : la torture d'état est aujourd'hui légalisée par des démocraties, le plus

1. « Fort », il ne l'était plus que de nom. Il devint en effet un véritable camp de concentration sous l'occupation allemande : les violences et les actes de torture qui eurent lieu dans ses murs ont la réputation d'avoir été particulièrement barbares et le fait de persécuteurs très zélés.
2. Traduit sous le titre *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* par Françoise Wuilmart aux éditions Actes Sud en 1995. L'édition des œuvres complètes en Allemagne est aux éditions Klett-Cotta.
3. Ce très bel essai, traitant entre autres très bien de la fonction de la citation dans l'œuvre de l'auteur du *Passagen-Werk*, a été réédité en 2007 aux éditions de La Lettre volée à Bruxelles.

Le temps distillé

PAR GUILLAUME ASSELIN

LA FIN DES TEMPS PAR UN TÉMOIN OCULAIRE

de Vincent Lambert

L'Hexagone, 80 p.

La fin des temps, on l'a crainte ou fantasmée tout au long de l'Histoire, prophétisée sa venue imminente à d'innombrables reprises, annoncée pour hier ou pour demain, repoussée à l'année prochaine ou au tournant du prochain millénaire... Il semble bien qu'il soit dans la nature de la fin des temps de prendre son temps, que la fin n'en finisse pas de finir, de s'annoncer sans jamais vraiment venir ou advenir, que le temps dure et se prolonge au-delà de toutes espérances, par-delà toutes les limites et les échéances qu'on avait cru devoir ou pouvoir lui fixer, faisant fi des ultimatums que les religieux, les mythographes, les oracles, les astronomes ou les illuminés lui auront adressés, ici et là, pour une raison ou pour une autre dont le temps, finalement, n'était pas encore venu. On s'est beaucoup excité, tout dernièrement, autour du calendrier maya suivant lequel la fin, supposément, devait *enfin* arriver... en 2012. C'était, comme on sait, une interprétation erronée, puisque la fin prédite n'avait rien à voir avec l'Apocalypse ou le Cataclysme que l'on s'était préparé à accueillir, bras ouverts ou yeux fermés. Le fameux calendrier n'annonçait pas la fin des temps, mais la fin d'un temps qui n'était que le commencement d'un autre dont on ne sait trop s'il innove vraiment, radicalement, ou s'il se contente de répéter le précédent ou un autre, plus ancien, dont on ne se souvient déjà plus, tant la mémoire est trouée, faillible, usée.

UNE APOCALYPSE PERSONNELLE

« *Le générique de la fin n'en finit pas* », observe Vincent Lambert, qui se fait le témoin oculaire d'un autre temps et d'une autre fin que celle de l'Histoire et de l'Humanité que les films et les

fictions, prenant le relais du réel où elle ne s'est pas produite, n'en finissent plus d'étirer et de rejouer dans un ressassement où l'imagination, avec le temps, piétine, fait du surplace. C'est des « *derniers moments d'un individu dédoublé, mythomane, s'étonnant de sa propre existence* » qu'il est ici question, ainsi que nous l'apprend la quatrième de couverture de ce recueil situé « *à la croisée de la saga initiatique et du journal intime* ». Une petite apocalypse *personnelle* dont l'énigme se déploie sous le coup d'une révélation essentielle : « *ce que je suis n'a pas de nom* », réalise le poète (son double ?). Parvenu au bout de l'histoire, au terme de *son* histoire, il semble qu'il soit aussi bien parvenu au bout de lui-même et que, butant sur l'ultime frontière, il se trouve éjecté de sa propre personne, jeté hors du mirage de la subjectivité à laquelle le temps l'avait fait se lier comme par un de ces enchantements où, dans les contes, un chevalier est fait prisonnier d'un château dont il ne peut plus s'échapper, à moins que le charme n'en vienne à être brisé et ne le rende à sa liberté. « *Il a suffi d'un nom absent au bon moment / pour rouvrir la fente* » dans le bloc massif de la personnalité et se vider de tous les attributs qui empêchaient d'être nu, d'être là, d'être présent à tout ce à quoi les œillères — les ornières — de l'identité faisaient écran, empêchant de percevoir la merveille que c'est que d'exister le monde, d'être le monde.

« *Peu à peu qui j'étais se / décontenance* », note celui qui, de sujet-acteur de lui-



même glisse dans la (non-)position — l'angle mort — du Témoin. Affranchi de la geôle de l'ego, il peut dorénavant s'observer du dehors et regarder son corps se détacher et voyager dans l'espace qu'il est et (re)devient : « *Mes mains oiseaux de caverne / dételées, voyagent. // Je les regarde elles me regardent / perchées en moi dehors [...]* ».

Dans la foulée de ce dédoublement, de ce défeuillement ou de cet effeuillement du *moi* qui meurt et moisit sous un regard désancré, mobile, infiniment échancre, je se parle comme à un autre, se tutoie, encore hésitant à prendre toute la mesure de cette vie nouvelle, à épouser ce monde qu'il avait jusque-là pris pour un étranger : « *c'est toi / qui*

vente » ; « *Là-haut regarde / toi en bas — / t'es-tu déjà vu ?* » Son corps lui-même prend la parole, l'initie à son mystère, à ses arcanes, à cet espace du dedans où le sang touche le sang, où la vie va et vient sur l'invisible radeau du souffle. On ne s'étonne pas de retrouver, en ouverture, une citation de Taliesin, le barde celte qui, dans un de ses poèmes, s'identifie au vent qui souffle sur la mer, à la vague de l'océan, à l'aigle perché sur le rocher, au rayon de soleil qui dore l'herbe des champs, au lac dans la vallée... C'est le secret et la condition de toute poésie : on ne peut connaître une chose que si on la devient, se métamorphose et s'involve en elle, que si on en fait directement l'expérience, que si l'on se risque à sortir de l'humain, à se dévêtir de son costume d'homme pour s'immerger dans le fabuleux fouillis des formes autres — des formes hôtes. « *Un individu indifférent à lui-même est une possibilité / infinie* », note judicieusement Lambert.

GARDER SILENCE

Les perceptions, du même coup, s'affinent, s'émancipent, s'approfondissent, donnant accès à tout un univers de sensations auquel les hommes et les femmes plongés dans le temps et l'attention ordinaires — dans le souci et l'agitation — demeurent sourds et aveugles. Empatouillés dans le vieux paletot de l'habitude, ils ne voient pas « *les dessous constellés du vent* », n'entendent pas le soleil gronder dans les cèdres, les hirondelles glisser sur l'aile de l'air. Sortir de soi, c'est sortir du bruit, s'extraire du tintamarre des têtes pensantes pour entrer dans le silence où les sons vacillent sur l'extrême limite du possible et de l'audible, où les pierres que l'on croit dépourvues de monde se font pousser des antennes, ouvrant toutes grandes les oreilles : « *Nous, longtemps penchés au bord du son / d'un avion / sans avion / (au ciel) — // le son d'une rivière sur le point d'exister. // Les pierres l'écoutent en boucle.* »

Ce silence, Vincent Lambert sait admirablement le faire sonner, le faire résonner, le faire parler, chanter ou chuchoter. Le poète « *garde le silence / et regarde, c'est tout ce qu'il fait* ». Et, ce faisant, fait tout ce qu'il y a à faire puisqu'il ne fait que ça, monsieur le monde : attendre qu'on taise, qu'on se la ferme, qu'on la boucle,

une fois pour toutes, rien qu'une seule fois, pour qu'il puisse enfin se faire entendre à son tour et germer du cœur de cette nuit où la parole, dans le poème, ne demande qu'à glisser : « *les graines attendent / un silence // époux, creuses.* »

« DONNER UN TEMPLE AU MOMENT »

Chaque poème de ce carnet de pèlerin apparaît comme une borne balisant le chemin de ce voyage immobile au pays de nulle part, dans les vallées et les prairies de partout, livrant des indications sur la voie à prendre ou la méthode à adopter, à l'image de ces lamelles d'or sur lesquelles les Orphiques avaient gravé les instructions censées permettre aux morts de s'orienter dans les limbes de l'après-vie. Dans cet espace paradoxal que Lambert s'emploie à défricher mot à mot, on se dirige au son et au toucher, on navigue à vue, le regard quelquefois voilé : « *Laisse tes mains frayer dans l'herbe haute* » ; « *Tu le longeras longtemps en perdant parfois de vue / sous les fougères* » ; « *La dernière marche est tourbière en lunaïson* ». On rencontre toutes sortes d'épaves, des petits paysages en ruine, des vestiges de civilisation, comme si le monde avait été laissé à l'abandon. Parmi ces déchets du temps et ces débris du passé qui s'attarde dans un présent flottant comme une barque à la dérive sur l'océan, le squelette du « *dernier cartographe* » dont des « *orgies de larves et de poissons-lunes ont nettoyé / les os* », ainsi qu'« *un livre abandonné sur la table [...] / en forme d'histoire laissée / de nous à nous, les autres* ». Manque « *l'une, l'immémorable / première page* », comme si, à la fin, le début devait fatalement venir à manquer, que l'origine enfouie dans l'abysse de l'immémorial restait à jamais inaccessible. L'on ne saura donc jamais le fin mot de l'histoire, dont le fil semble s'être cassé quelque part, en même temps que les ficelles où s'était emberlificoté le pantin-sujet.

Le temps semble bien s'être détraqué pour de bon, chu en dehors du cadran comme l'espace en dehors des cartes et des cadastres. « *L'heure tombe* » avec les feuilles de l'automne et les flocons de février. Quelle heure est-il après le temps ? « *Février moins quart* » et des poussières qui demandent à boire. Les

secondes se mêlent aux saisons dans la tête du poète qui apparaît comme un « *professeur en décalage horaire* » nous invitant et nous enseignant à nous affranchir des montres et des calendriers, à nous attarder un peu dans le temps qui nous presse de toutes parts, à nous faire retardataires volontaires. Parce que le temps, comme la fin, peut toujours attendre, parce la poésie s'écrit toujours à *contre-temps*, qu'elle apparaît plus que jamais *décalée* par rapport à l'esprit de l'époque, qu'on la tient même dans certains cercles pour une vieille attardée dont le temps est plus-que-passé, proclamant avec un air convenu que sa fin est venue ou, du moins, tout prêt de venir, et qu'il serait ainsi plus que temps qu'elle tire enfin sa révérence. À tous ces hommes et ces femmes pressés, à tous ces impatientes qui se piquent à la va-vite avec les aiguilles de l'horloge en espérant accélérer le débit de leur sang, à tous ces junkies du *fast-doing* et du *speed-being*, la poésie oppose la lenteur retrouvée. Elle « *donne un temple au moment* », pour reprendre un des plus beaux vers de Lambert.

C'est peut-être la meilleure façon de dire ce que fait un poème : « *donne[r] un temple au moment* », distiller le temps à travers le tamis doré de la méditation et de la contemplation, jusqu'à ce que l'instant étincelle dans le cristal de l'image et laisse entrevoir à quoi pourrait ressembler l'éternité si on savait seulement l'habiter. Vincent Lambert sait admirablement y faire, dont les mots et les métaphores témoignent d'une remarquable qualité de présence et d'un haut degré de spiritualité. Chaque poème est très précisément ciselé, le souffle ramassé, l'esprit concentré, la coupe des vers toujours juste, efficace, tombant souvent comme un coup de hache de manière à intensifier la vibration d'un mot ou à densifier une image. C'est ce que j'aime plus que tout de ce recueil, à quoi l'on reconnaît sa grande qualité — cette conscience qui trouve dans le poème l'occasion de sa clarté, cette attention aiguë à la « *confondante présence du présent* », ce regard rivé sur le cœur incandescent du maintenant de toujours où chaque seconde et chaque détail constituent une occasion d'éveil à ce qui, dans le temps, transcende le temps et nous étend, infiniment.

L'agonie indolore

PAR HUGO BEAUCHEMIN-LACHAPELLE

D'ESPOIR DE MOURIR MAIGRE

de Charles Dionne

La tournure, 55 p.

D'*espoir de mourir maigre* est le recueil des premières. Il s'agit en effet du premier recueil de Charles Dionne, cofondateur avec Fabrice Masson-Goulet du site *Poème sale*, dont l'ambition est d'être un instantané de la jeune poésie contemporaine. C'est aussi la première publication de la coopérative La Tournure, fruit du travail de huit passionnés unis par leur amour de la poésie, envisagée comme acte de résistance. En ce sens, l'un des mérites de *D'espérance de mourir maigre* est la cristallisation des préoccupations de cette génération de talents émergents.

Le recueil aborde la difficulté d'accéder à la plénitude dans le vivier conformant du monde contemporain. Ce monde, sous la plume de Dionne, s'incarne dans les « *labyrinthes de béton* » urbains, striés par les ruelles et les autoroutes, où « *la bourgeoisie d'asphalte* » et les « *cultivateur[s] de rêves de croissance en affaires* » s'entassent dans des appartements et des bungalows qu'ils ne quittent que pour aller « *vivre une révélation au centre d'achat* ». Ainsi s'impose, au fil des métaphores, un panorama désenchanté, rempli de « *maisons vides avec la lumière allumée* », de « *trottoirs usés* », dont le caractère inhospitalier et inhabitable tisse la trame du « *rouage affreux des jours qui s'emboîtent* ». Écrire « *contre l'ordinaire des choses* » : voilà résumée en peu de mots l'impulsion de ce recueil.

Par conséquent, la ville et la banlieue — la « *communauté de plastique* » — deviennent des repoussoirs, puisqu'elles matérialisent à travers leur organisation les sacrifices auxquels l'homme domestiqué consent pour s'aménager un espace propice à sa survie confortable. Ce « *bonheur taxidermiste* » offre le spectacle d'un

vécu neurasthénique réduit à une « *épilepsie silencieuse devant les soubresauts de l'écran* », dont la somme des indicibles compromis compose la trame d'une irrémédiable compromission. Au début du poème qui ferme le recueil, Dionne rend ce fait palpable en empruntant le désarroi du poète *beat* Allen Ginsberg : « *j'ai vu les esprits les plus urgents de ma génération / écrasés par les séries en streaming / l'ignorance / et le bavardage* ». Ce pessimisme renvoie à l'impuissance du poète à changer la situation.

LE DÉSESPOIR DES GRANDES SURFACES

Cette impuissance naît de la tension ontologique d'une subjectivité qui, pour se construire, ne parvient pas à s'agripper aux possibles du réel, ne pouvant les envisager qu'en les condamnant. Ainsi, l'énonciation se déploie à partir d'un perpétuel après-coup, lorsque « *l'aube miroite / pointe les corps qui traînent / dans une salive froide / dans une tête de pierre* ». Autrement dit, le regard poétique privilégie les objets neutralisés, abandonnés par « *l'épiphanie perdue entre les bouteilles de bière* » qui les avaient jadis animés. Le motif derrière cette élection tient probablement à une affinité élective, car ces objets réfractent la passivité du poète, la prolongent même, dans une étroite familiarité qui empêche toutes les autres possibles, une proximité telle que « *la respiration réchauffe / les briques froides* ».



L'étroitesse entre le locuteur et son environnement détermine l'énonciation : l'anaphore et l'énumération s'approprient la plus grande part du gâteau. Leur redondance reproduit la stérilité d'une existence contrainte aux impératifs d'une société marchande, où l'inventaire constitue la forme d'accès privilégié au réel. Cela se prolonge dans l'expérience statique de l'homme spectateur de son quotidien : « *trouver rébellion / contre la bière trop chaude / en regardant sur le fier gazon / l'arbre tomber / sous le poids / oublié tout l'été / des lumières de Noël* ». L'infinitif transforme de surcroît l'action en objet : elle dissocie l'agent de son action. Son emploi figure une espèce de dessaisissement, dans la

mesure où toute action obéit aux règles du monde qui la rend possible. L'exigence éthique du poète interdit une telle compromission.

Dionne rend ainsi explicite sa dépossession : il est contraint de contempler le déroulement de son existence au sein de la civilisation qui la chosifie. Sa vie est amenuisée par sa transformation en chose, gagnée par son obsolescence, et,

C'est peut-être parce que ce dépassement se situe à l'extérieur du dispositif de la parole : il naîtrait plutôt de l'action des corps au sein de l'étreinte sur laquelle s'ouvre *D'espoir de mourir maigre*. Véritable pierre angulaire du recueil, l'étreinte initiale permet en effet d'oblitérer l'impasse intellectuelle en se superposant à elle, puisqu'elle représente l'exact contraire du rapport au monde qui ruine la subjectivité du poète. Le visage de l'ai-

glacée des choses : la familiarité de l'être aimé est supplantée par l'altérité de tous les autres. On pourrait y trouver l'écho de certaines théories existentialistes qui voient dans l'acquisition du langage par l'enfant le début de l'appropriation de l'hostilité du monde tout en affirmant la distance qui le lui rendra étranger pour toujours. Autrement dit, la réduction de la distance entre l'être et les choses, de l'être appréhendé comme chose, ne peut être réalisée que par la parole qui consacre pourtant cette distance. Aussi faut-il ruser, surtout dans un contexte où la multiplication effrénée des choses menace de ruiner l'intériorité de l'être en l'y diluant.

*L'étreinte fait manifestement office
de paradis perdu dans la scénographie de
D'espoir de mourir maigre. L'étreinte chaude
des corps qui donne naissance à la parole
l'abandonne par la suite à celle glacée
des choses...*

ultimement, elle est vidée de sa dignité, comme le signale d'entrée de jeu l'absurdité du titre du recueil : *D'espoir de mourir maigre*. Toutefois, cette opposition contre l'aliénation du quotidien est constitutive du regard du poète. Elle l'englobe au point où la parole poétique, en se fondant sur ce dégoût, devient indissociable de l'objet de sa répulsion. L'architecture du recueil s'appuie sur la friction entre les disponibilités infinies d'une société industrielle et le refus obstiné, poétique et artistique de se laisser aller à cette « *boulimie de vie à démesurer de ne rien faire* ».

ÉTREINDRE SON MAL

L'antagonisme nécessaire pour s'élever au-dessus de ce rapport, pour faire « *plus de bruit que les murs* », est donc voué à l'échec puisque le poète ne peut remettre en question son monde sans se remettre en question lui-même. La haine du monde devient la haine de soi : aucune des expériences qui en émanent ne peut être, dans ces conditions, authentique. Par conséquent, la vie se monnaie un vécu en édulcorant cet antagonisme à travers la création de mythes compensatoires qui ne créent aucun exutoire durable. En résulte cette « *fatigue pilote automatique* » qui annule toute velléité de transformation du monde en sapant l'énergie nécessaire à son dépassement.

mée se substitue alors à la face du monde, il substitue à « *l'angoisse des reflets* » « *la rumeur des choses importantes* », « *au mutisme des mots* » « *la douceur du poème des moments fragiles* ».

Il n'est pas innocent que cette mise au monde de la parole se fasse sous le signe de la liquéfaction et de l'ivresse dans « *l'espace infini d'une bouteille de Jameson* ». Celles-ci revêtent dans l'intimité une connotation positive, dont est privée « *l'anémie des bières en spécial* » qu'on retrouve plus loin, puisqu'elles signalent la décrispation des frontières physiques et mentales permettant au poète d'accéder à l'intimité qu'il éludera après coup : « *puis / toute ma vie s'étale / sur la table / pour qu'il ne reste qu'à t'entendre de nouveau* ». Ainsi, le lecteur est tout à fait convaincu lorsqu'il l'entend dire « *j'avais / besoin / de nous* », puisque l'espace du couple constitue un lieu d'exception, où l'on « *boit pour ceux qui ne savent pas mourir* » et où « *le bonheur entrera enfin dans tes veines ouvertes* ».

POUR LA SUITE DU MONDE

L'étreinte fait manifestement office de paradis perdu dans la scénographie de *D'espoir de mourir maigre*. L'étreinte chaude des corps qui donne naissance à la parole l'abandonne par la suite à celle

La poésie compte parmi ces ruses. Les « *esprits les plus urgents de ma génération* », que nous avons évoqués un peu plus haut, « *déchirés par la machinerie de la ville qui tourne* », sont rassemblés en dernière instance « *entre [l]es mains* » du poète. Ils font corps avec lui, « *entre [s]es côtes et [s]es hanches* » : le poème lui-même devient un lieu hospitalier, une « *étreinte* » où « *l'on se réveille d'un rêve dans lequel on marche* ». La ruse de la poésie réside donc dans son creuset rendu possible par le retournement du langage sur lui-même : elle se libère ainsi des impératifs du procès du sens, du « *réalisme* », qui l'enferme dans l'irréductible solitude de l'être et des choses.

La poésie, investie de son pouvoir de transfiguration, devient un espace d'accueil et de possibles, où l'indicible a droit de cité, où « *l'intelligence brillante / de la gentillesse étrange / des choses / est chef-d'œuvre* ». La parole poétique, promue au rang de langage extra-ordinaire, rend possible ce « *retour au fragile* » évoqué dans le manifeste de La Tournure en postface. Manifestement, l'acte de naissance dont *D'espoir de mourir maigre* témoigne est ici triple : c'est celui d'un auteur qui découvre les puissantes ressources de sa parole ; c'est celui d'une coopérative fondée sur la communauté rendue possible par cette parole ; c'est, surtout, la naissance de l'espoir attachée à la promesse de cette parole, la promesse de la reconquête de ce qu'il convient d'appeler, avec un soupçon de sensiblerie, la beauté du monde. ⊥

Éloge de la dissidence

POÉSIE

PAR GUILLAUME ASSELIN

LES RENARDS PÂLES

de Yannick Haenel

Gallimard, « L'infini », 175 p.

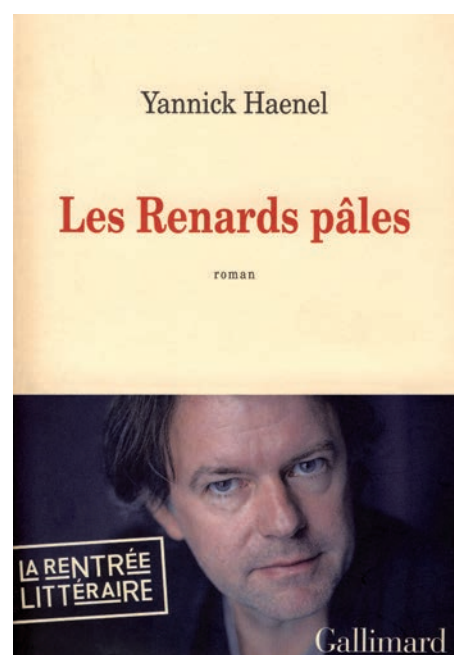
Dans la cosmogonie des Dogon du Mali, le Renard pâle désigne le dieu du désordre, le fils rebelle qui, s'arrachant à son placenta, tue le démiurge (son père) dont il conteste l'autorité. Identifié au chacal, il correspond à l'archétype du *trickster* dont la fonction, dans toutes les mythologies, est toujours la même : garder et réintroduire périodiquement le chaos originel dans l'ordre des choses afin d'empêcher que le monde ne se fige définitivement dans le marbre de la Loi. Gardien de la métamorphose, il veille sur l'envers, ouvre l'accès au versant « obscur » du réel afin de permettre à celui-ci, toujours menacé d'asphyxier sous les contraintes et les codes, de respirer et de ventiler. Privé de parole pour avoir brisé l'appartenance, exilé de la communauté dont il a défilé le tissu, il contre-écrit l'avenir du bout de ses pattes sous la forme de signes tracés dans le sable à l'intention des prêtres Dogon — empêchant ainsi le présent de se refermer sur un passé immobile, maintenant en vie le possible à travers la divination, annonçant ce qui vient ou revient hanter le temps pour avoir été trop longtemps dénié ou refoulé.

Le mythe où l'insoumis se voit banni pour avoir osé penser contre dit l'incapacité congénitale du social trop sûr de ses principes, trop bien établi dans ses positions, d'inclure son autre, de s'alimenter à même ce qui lui résiste, d'admettre qu'on puisse vouloir vivre à rebours du programme, hors des murs et des muselières, en marge de l'enclos et du parc humain où chacun bèle et fait le beau, léchant sa laisse dorée, bavant d'obédience derrière les barreaux. Il dit son refus de prêter l'oreille et de donner voix aux esprits dissidents, sa volonté de mettre tout le monde au pas, de dresser les corps, de mécaniser les âmes afin qu'elles en viennent à vouloir la machine qui les tue, lentement mais sûrement. Il dit le délire orthodoxique, sa haine de l'hérétique.

CETTE « SALE HABITUDE D'OBÉIR »

Pour Yannick Haenel, il dit l'état de la France actuelle et du monde contemporain, où l'humain est ravalé au rang de marchandise, forcé de se plier à l'Ordre mondial du Marché, de mouler son existence sur le cours des indices boursiers, de se dissoudre dans l'auge des statistiques où les sondeurs d'opinion et les politiques viennent s'abreuver afin de nourrir le culte du Chiffre qui pullule dans les discours et orne les fronts plus soucieux de leur compte en banque que de leur propre vie. Un monde où la vie de chacun est « asservie au règne délirant de la finance — en proie à ses dérèglements calamiteux ». Un monde où la police tend à remplacer la politique avec, à l'horizon, le cauchemar orwellien de l'État policier, chargé de « sécuriser le périmètre des intérêts marchands ». Un monde où la surveillance prend la forme de l'hypnose et de l'envoûtement collectifs sous l'œil inquisiteur des caméras. Un monde où « les humains sont à chaque instant sacrificiables », comme ce sans-abri qui, s'étant réfugié dans une poubelle, sera déchiqueté par les mâchoires d'un camion-vidange, déchet vivant évacué du corps social allergique aux parasites. Un monde où l'impératif de productivité condamne les employés à se tuer au travail, littéralement, où les chômeurs, désespérés, privés de raison d'être — c'est du moins ce qu'on a réussi à leur faire croire, à force de les honnir et de les culpabiliser —, s'immolent en masse devant les « pôles emploi » ou se jettent par la fenêtre, en espérant retrouver l'air qui leur a manqué.

« On veut nous faire croire que le travail est la seule façon d'exister, alors qu'il ruine les



existences qui s'y soumettent. Ceux qui s'imaginaient survivre grâce à un travail cherchent désormais comment survivre à celui-ci. Et si chacun parvenait à en finir avec sa propre docilité — à briser dans sa vie la sale habitude d'obéir ? » Joignant le geste à la parole, Jean Deichel coupe les ponts avec toute forme de compromission sociale, plaquant le logis et le boulot pour évoluer librement hors des liens et des filets où chacun consent à se laisser emmailloter et momifier — à faire le mort en se faisant croire qu'il est en vie. Il refait ici ce qu'il a déjà fait dans d'autres romans précédents, dans *Cercle*, notamment, où il laissait tout en rade, faisait le saut dans le vide, s'embarquant pour une extraordinaire odyssée qui allait le conduire de Paris à Varsovie en passant par l'enfer berlinois, découvrant à chaque pas fait hors du système « l'existence absolue » — la vie véritablement vécue,

affranchie des visées platement utilitaires, la vie vue comme un poème qui s'écrit et s'épanche à la façon d'une forêt respirant sous nos pas. Ce qui venait ainsi rompre la chaîne des jours et raviver les lueurs, il l'appelait alors « *l'événement* ». Ici, la chose — cette chose qui arrive et se révèle à vous comme la seule chose qui vous soit jamais vraiment arrivée, la seule chose qui arrive vraiment, qui fait de l'événement un *avènement* — reçoit le nom d'« *intervalle* ». « *Pas facile à décrire : une bouffée de joie, et en même temps une déchirure. Pas facile à supporter, non plus : une sorte d'immense souffle. Est-ce que ça étouffe, est-ce que ça délivre ? Les deux : c'est comme si vous tombiez dans un trou, et que ce trou vous portait* ».

RÉVEIL RÉVOLUTIONNAIRE

Jean Deichel vivra désormais dans la voiture qu'un ami parti bosser en Afrique lui a confiée, le temps de son absence. Une femme rencontrée sur le bord d'une piscine la comparera à la cabane de Robinson Crusoe. Et c'est bien ce qu'il est : naufragé de la société, voisinant le vide qui lui permet de prendre le large. C'est là, à la faveur de cet intervalle où il a choisi de se glisser, qu'il entre dans l'aire enchantée des rencontres. La première aura lieu au fond d'une ruelle au nom prédestiné : l'impasse Satan. Ce qu'il voit là, dessiné sur le mur, a bien une odeur de soufre : « *cancrelat de sortilège, poisson-sorcier* », il ne sait trop, si ce n'est que cette chose lui *fait signe* à la façon d'un fétiche vaudou. Il s'empressera de le recopier dans son cahier, à l'exemple de l'auteur qui choisit de l'intercaler à même le texte, suivant un procédé qu'il a déjà utilisé dans *Cercle* et dans *Le sens du calme*, comme si l'intensité du sacré qui s'exprimait là commandait le saut de la parole au symbole, faisait se contracter le verbe dans le hiéroglyphe — « *translation sur le plan foudre* » (Artaud) brusquant l'ordre des signes pour y jeter le trouble et *forcer l'attention* par un effet de disruption. C'est le secret des sorciers pour produire le choc susceptible de permettre l'éveil : rompre brutalement le flux de la conscience sous l'irruption d'un fragment d'Inconscient, afin d'arracher l'esprit de l'ornière de la perception ordinaire et de la lecture routinière.

Le narrateur retrouvera l'ex-voto peint un peu partout dans Paris, flanqué de slogans à saveur anarchiste écrits en grosses lettres rouges : « LA SOCIÉTÉ N'EXISTE PAS », « LA FRANCE, C'EST LE CRIME »,

« IDENTITÉ = MALÉDICTION ». De signe en signe, il remonte la piste et apprend de la bouche d'un Griot que le poisson est l'un des masques du Renard pâle, un parmi de nombreux avatars (il a aussi été serpent, tortue, araignée...). Comme si le dieu du mythe avait trouvé à se glisser de ce côté-ci du réel, que le *fermé* de l'époque, « *verrouillée dans sa norme* », avait suscité le réveil d'antiques puissances dont les ombres s'étendent aux murs de la ville à la façon des glyphes ornant la paroi des grottes sacrées. Autour de ce totem s'assemble petit à petit l'immense tribu des laissés pour compte et des sans-papiers, exclus du social — comme le chacal. Ce sont eux, les Renards pâles, auxquels va se joindre le narrateur à l'occasion d'une procession funéraire conduite en l'honneur de deux de leurs camarades — des immigrés maliens qui s'étaient faits éboueurs : déchets ramassant les déchets de la société qui les traite comme des ordures —, noyés dans la Seine à la suite d'une traque policière.

Affublés de masques Dogon, armés de rhombes, ils défilent dans la rue cependant que des milliers d'autres parias et d'anonymes de toutes provenances viennent grossir leurs rangs. Il ne s'en faut pas de beaucoup, alors, pour que le feu qui couvait déjà depuis longtemps dans les têtes ne s'épanche au-dehors et embrase la ville — ravivant, du même coup, les foyers mal éteints du passé, proche ou lointain, des émeutes de 2005 qui avaient secoué les banlieues aux répressions sanglantes de la Commune de 1871. Dans le sillage des Renards pâles et des communards dont ils réveillent la mémoire, c'est « *le vieux rêve occidental de la révolution* » que le capitalisme et le dévoiement du communisme ont laissé moisir qui ressurgit de sous les pavés. Une « *guerre civile divise la France, comme tous les pays qui suspendent le droit de certaines personnes en criminalisant leur simple existence* » ; une guerre où se rejoue l'immémorial conflit mythique entre les forces de l'Ordre et les puissances du Chaos, de « l'Étranger », qu'elles nourrissent en cherchant vainement à le refouler.

POUR UNE COMMUNAUTÉ DE DÉSERTEURS

S'inscrivant dans le mouvement de contestation générale s'exprimant, un peu partout à travers le monde, contre la divinisation du Marché et le dératage extensif sur fond de ségrégationnisme économique et de répression policière, le roman d'Haenel

ne se contente pas de surfer sur la vague des soulèvements populaires. Il propose une réflexion originale, *vitale*, sur ce qui devrait aujourd'hui fonder la communauté dont les formes, à travers l'histoire, ont échoué et apparaissent aujourd'hui périmées. Il ne s'agit plus de prôner l'engagement de l'écrivain et de l'intellectuel dans les affaires de la Cité comme au temps de l'existentialisme sartrien, mais, tout au contraire, d'éveiller tout un chacun à la nécessité du *désengagement* le plus radical. Parce que lorsque le cœur du politique est pourri, que la société nous étouffe, il n'y a plus qu'une seule chose à faire : se dégager, dégager sa vie, se délier des liens qui nous asphyxient sous la langue de bois et les mots morts. Chaque livre d'Haenel se présente ainsi comme une sorte de *traité de la désertion*.

« *Rien n'est plus absurde que ces groupuscules politiques repliés sur eux-mêmes, qui se nourrissent de leurs certitudes au point d'en être satisfaits. Le fait d'avoir raison contre la société n'a jamais suffi à lui donner tort, car celle-ci n'accorde aucune attention à ce qu'elle est capable d'identifier* ». Défendre un parti contre un autre, une idéologie contre une autre, c'est encore rester prisonnier du besoin d'appartenir, souscrire à l'instinct de troupeau en croyant s'en affranchir. Désertion, c'est, beaucoup plus radicalement et efficacement, se soustraire au rapport de forces, s'absenter de l'identité politique, idéologique ou ethnique dans laquelle on cherche à vous caser en croyant ainsi vous définir — rompre avec ce qui, *en soi*, mendie l'approbation des autres. Comme Pascal Quignard, Haenel en appelle à une communauté des solitaires, une solidarité des solitudes n'ayant en commun que leur refus d'appartenir : « *nous en appelons à la communauté de l'absence de limite — c'est-à-dire à la solitude de chacun, à ce qu'il y a d'imprenable en elle* ». « *La communauté, si elle existe, déjoue la clôture* ». Aux cris de l'insensé de Nietzsche qui, marchant dans le jour, une lampe à la main, annonçait la mort de Dieu, succède un silence où s'avance un autre mystère, aussi crucial et effrayant que le précédent : la mort de la société, mise à la place de Dieu. Saurons-nous soutenir le vide qui vient ou céderons-nous de nouveau à la tentation de le remplir avec le sable des noms, bétonnant l'abîme sous le ciment des identités — jouant *ad nauseam* sur le théâtre de l'Histoire l'immémorial scénario qui nous obsède et nous possède ?

Mouvements de la ruine

PAR MARTIN HERVÉ

GUERRE ET GUERRE

de László Krasznahorkai

Traduit du hongrois par Joëlle Dufeuilly

Éditions Cambourakis, 282 p.

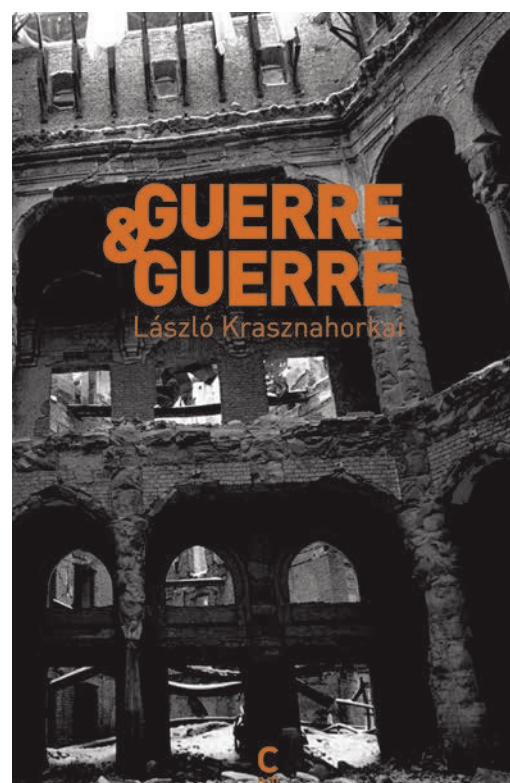
Comme le déclarait László Krasznahorkai au *Matricule des anges* en 2011, tous ses livres « sont le début absolu d'un monde qui résonne au-delà de sa propre fin ». Une naissance textuelle, dont les premiers vagissements annoncent la perte. « *Maître hongrois de l'apocalypse* » : ainsi fut-il qualifié par Susan Sontag. Adoubé également par W. G. Sebald, László Krasznahorkai a publié au cours des dernières décennies plusieurs œuvres essentielles, toutes marquées du sceau d'un même humour triste et d'une esthétique crépusculaire fascinante. Chantre d'un monde « *terrifiant et ridicule* », il s'évertue à le remettre en scène, inlassablement, dans *Tango de Satan*, *La mélancolie de la résistance* (traduits aux éditions Gallimard) ou *Thésée universel* (paru chez Vagabonde), sans oublier les films de Béla Tarr qu'il scénarise. *Guerre et guerre*, enfin mis à la disposition du lecteur francophone grâce à l'entreprise salutaire des Éditions Cambourakis, se présente comme une invitation à emboîter le pas au « *maître* », dans une sidérante chorégraphie de l'écroulement.

LE VIDE À REBOURS

Une pierre chute dans la machinerie du quotidien et enrayer son mécanisme rassurant, les rouages de l'habitude et de l'immobilité s'emballent et se dérèglent. Pour Korim, historien effacé d'un centre d'archives à 200 km de Budapest, la pierre par laquelle son existence bascule a la densité du papier : un manuscrit, déniché au cours de ses heures de travail. À la lecture de ce texte anonyme, il découvre une histoire démesurée et incompréhensible à tous les égards, mais

dont la beauté réside dans l'énigme que posent ses phrases folles. Korim est accablé d'une immense tristesse, si bien qu'il croit sa tête sur le point de se séparer de son corps. Dévasté par le sentiment de la vacuité du monde, sa vie monotone prend un nouveau tour avec cet événement inattendu. Il décide de tout plaquer, de vendre ses biens et de quitter son travail pour se rendre à New York, le « *centre du monde* » moderne, afin de porter à la connaissance de ses contemporains et des générations futures le message obscur lové entre ces pages. Ce sera sa grande œuvre, l'unique sursaut d'une destinée plongée dans le formol, avant de sombrer définitivement dans une mort qu'il a déjà programmée. Il se fait ainsi l'adjuvant d'Hermès, ce qui signifie de

« *perdre ses repères, ses attaches, ses liens, une libération au sens le plus terrible du terme* ». Pour célébrer le mystère du dieu messager, pas de couteau, de pourpre ou de tiare : seulement sa langue débridée, une logorrhée ininterrompue passant de bouche en bouche. L'archiviste s'improvise prophète, multiplie sa parole en faisant de ses interlocuteurs imprévus les caisses de résonance de celle-ci. Dans chaque chapitre, à travers chaque paragraphe, les mots de Korim sont rapportés par les personnes qu'il rencontre au gré de ses pérégrinations et qu'il plonge



dans l'embarras, l'ennui ou l'indifférence. Pourtant, mus sans doute par la même urgence indicible, ils colportent à leur tour son message, l'exhibant sous les yeux du lecteur et dessinant ainsi un réseau langagier infini, un possible îlot de résistance. Pour l'archiviste qui avait jusqu'alors fait de l'immobilisme un sacerdoce, l'aventure est parsemée d'embûches. Et d'épiphanies, d'éclats de reconnaissance entre des solitaires résignés à supporter la douleur d'être ballotés par le hasard, comme l'hôtesse de l'air qu'il croise avant de partir pour les États-Unis.

TROUVER UN REFUGE

Arrivé au but de son voyage, il est hébergé par un compatriote hongrois, interprète avide d'argent et méprisable, et sa femme portoricaine, autre âme casée et plongée dans le mutisme — seule personne, sans doute, avec laquelle il esquisse, au fil des semaines passées ensemble dans l'appartement, un dia-

jours et la routine qu'il avait fini par reproduire dans son exil. Son ultime périple aboutit en Suisse, aux abords d'un musée de la ville de Schaffhausen où sont présentées des sculptures de l'artiste Mario Merz. Au gigantisme new-yorkais, à l'hypertrophie de ses édifices tutoyant le ciel comme une forêt de Tours de Babel, Korim préfère le silence et la modestie des igloos composites du sculp-

regagne un trône stable pour l'éternité. Dans la même veine, les êtres spirituels que protège Korim réclament au monde la concorde bienheureuse, l'invariabilité du temps de la prospérité, alors que chaque création est nourrie par un incessant mouvement de construction et de destruction. Pour ces conservateurs par nature, aucune issue ne semble être possible. Malgré tout, leur patient et isolé apôtre, Korim, tente, à sa façon, de les sauver. Lointain parent du fonctionnaire désabusé du roman *Tous les noms* de José Saramago, l'archiviste de Krasznahorkai manifeste également une certaine filiation avec le Bartleby d'Herman Melville ; un Bartleby qui, à force de se refuser au monde et à sa course, de leur dire non en secouant la tête, a fini par fragiliser celle-ci jusqu'au point de rupture. À Melville, justement, l'auteur reconnaît son tribut, ainsi qu'à Franz Kafka avec qui il partage le goût de l'étrange, de l'absurde et de la mélancolie. *Guerre et guerre* : la scène où l'humanité se trouve en proie à sa propre fin — mais est-ce la dernière, la fin de toutes les fins, avant la tombée du rideau ? —, saturée par une folie ordinaire et une démesure que l'écriture en abîme de Krasznahorkai restitue avec une terrible virtuosité. Son texte traverse le ciel tel un bloc de nuit incandescent, fragment pulvérisé par l'avancée inexorable de l'Histoire. Témoignage de la sauvagerie des hommes, de leur manie de détruire ce qu'ils ont érigé, de frapper ceux qu'ils ont aimés, il laisse toutefois transparaître que la violence est, en un certain sens, le ferment de toute civilisation, l'une des voies obscures par laquelle l'individu poursuit sa route, la hache et le mortier à la main. Immobiliser l'homme, n'est-ce pas le condamner ? Bâtisseur ou destructeur, s'il cherche dans ses actes et ses paroles l'affranchissement plutôt que les chaînes, alors « *son insoumission sensible imagine les plus folles évasions* » (Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Gallimard, 2010). Le texte ne tranche pas sur la question : clairvoyance ou barbarie, constance ou remous, aurore ou couchant, ne demeurent et n'importent au final que la beauté d'une vision et la précieuse rareté d'une phrase promises à la disparition, que l'on admire comme les protagonistes du manuscrit s'émerveillent du paysage de la côte crétoise, Paradis éternellement réenchanté et mis en échec dès lors que l'homme y pose le pied. ┘

Témoignage de la sauvagerie des hommes, de leur manie de détruire ce qu'ils ont érigé, de frapper ceux qu'ils ont aimés, il laisse toutefois transparaître que la violence est, en un certain sens, le ferment de toute civilisation...

logue, même silencieux. L'ancien archiviste retranscrit sur ordinateur l'impénétrable manuscrit, persuadé qu'Internet en garantira l'immortalité. Sur la mer du Web, on sait pourtant que les bouteilles lancées avec désespoir finissent plus souvent englouties par les flots que révélées sur les plages de la connaissance. Contre toute raison, Korim s'acharne à donner la plus grande visibilité possible à l'histoire délirante et hétérochronique consignée entre ces lignes : un quatuor de figures angéliques y traverse les époques et les contrées, du mur d'Hadrien à la cathédrale de Cologne, de la Venise du xv^e siècle à la Rome antique, en quête d'un refuge. Spectateurs enthousiastes de l'apogée de différentes civilisations, les quatre hommes rencontrent invariablement sur leur chemin la face inquiétante d'une ombre noire, signe avant-coureur du changement et de la ruine. Chaque nation ou cité, chaque Éden qu'ils pensent avoir trouvé, se fissure sous leurs yeux emplis de tristesse. Encore une fois, le manège repart, la course-poursuite recommence à travers les âges et les royaumes. L'archiviste, ému par le sort de ces survivants de l'Histoire, a décidé de reporter son suicide afin de leur trouver un lieu à l'abri de la violence du monde. Hélas, son projet s'apparente à un échec puisque, à l'issue de la rédaction et de la mise en ligne du manuscrit, les rescapés du chaos taraudent encore et toujours leur chef branlant. Il reprend donc la route, brisant la circularité des

leur italien, car « *ce qui est trop grand est trop grand pour nous* ». Loin du virtuel, de la sarabande des images et du bouillonnement incontrôlable de l'information, il trouve donc un véritable refuge, d'aluminium et de verre, à ses hôtes fictionnels. Tandis que son visage « *de chauve-souris* » s'étiole dans les dernières lignes du texte, le récit prend d'assaut le réel par l'entremise de son créateur : en 1999, année de la parution du livre en Hongrie, une plaque commémorative de l'existence de l'archiviste Korim est apposée sur un mur du musée de Schaffhausen. *Guerre et guerre* fait donc entendre son appel obsédant par-delà la tranchée de séparation entre le réel et l'imaginaire, interpellant le lecteur *in extremis* tandis que l'effondrement achève son œuvre dans le roman.

QU'ELLE EST BELLE, LA FIN

Célestes, les quatre personnages du manuscrit le sont, à la manière des anges de la pièce de théâtre de l'écrivain américain Tony Kushner, *Angels in America*, adaptée en minisérie par Mike Nichols. Ils ont en commun leur lignage, celui de l'essence immuable, et un dégoût atavique pour le désordre et l'impermanence. À leur involontaire prophète, un trentenaire new-yorkais atteint du sida, les séraphins et les principautés de Tony Kushner demandent de s'arrêter, de stopper la marche, l'irrépressible poussée en avant de l'humanité, afin que Dieu

Maîtres de l'illusion

PAR HERVÉ GUAY

LE BALCON

de Jean Genet ; mise en scène de René Richard Cyr
au Théâtre du Nouveau Monde, du 5 au 30 novembre 2013.

PIQUE

Texte collectif ; mise en scène de Robert Lepage ; dramaturgie de Peter Bjurman.
Production Ex Machina, à la Tohu, du 14 au 25 janvier 2014.

Du « tréteau nu » de Jacques Copeau à *L'espace vide* de Peter Brook en passant par le « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski, plusieurs grands metteurs en scène du vingtième siècle ont semblé considérer la scénographie comme accessoire à la réussite du spectacle, pendant que d'autres, tout aussi célèbres, comme Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold et Robert Wilson, ont créé des dispositifs ingénieux et en ont fait la pierre angulaire de leurs mises en scène. Peu de productions survivent cependant à un traitement problématique de l'espace scénique. En revanche, un nombre significatif d'œuvres scéniques offrent une expressivité et un éclat qui ne cèdent en rien à la magnificence du verbe. La mise en scène du *Balcon* de Jean Genet par René Richard Cyr s'avère une illustration du premier cas, tandis que *Pique* de Robert Lepage en est en quelque sorte le revers, c'est-à-dire une création où l'inventivité scénographique est tellement à l'avant-plan que l'horizon d'attente du spectateur en est sensiblement déplacé.

DES PROBLÈMES IRRÉSOLUS

S'il était réjouissant de voir *Le balcon* programmé au TNM à l'automne 2013 — André Brassard avait été le premier et le dernier à y monter cette pièce en 1977 —, il n'empêche que, pour plusieurs raisons, le défi à relever était de taille pour René Richard Cyr. D'abord, car le monde du fantasme exploré par Genet dans son texte



Pique, production Ex Machina. Photo : Érik Labbé.

n'apparaît plus aussi scandaleux qu'à l'époque de la création, en 1960, ne serait-ce que parce que les fantasmes de tout un chacun sont aujourd'hui étalés au grand jour sur autant de plateformes qu'il en existe de manifestations. Ensuite, le théâtre dans le théâtre au cœur de ce drame exige des acteurs capables de passer habilement d'un niveau de jeu à l'autre, ce qui est moins simple à trouver qu'il n'y paraît. Enfin, comme la référence à la spatialité présente dans le titre de la pièce le laisse entendre, le jeu de miroirs

ayant cours dans ce bordel gagne à être reflété dans une scénographie qui rend efficacement l'aller-retour entre la réalité et la fiction ainsi qu'entre l'intérieur et l'extérieur de l'établissement, où la Révolution est censée faire rage. C'est d'ailleurs le point commun des trois dernières grandes pièces de Genet que de reposer sur un dispositif spatial particulièrement ingénieux, mais dont la solution scénique ne va pas de soi, créant dès lors une fenêtre d'opportunités pour les concepteurs astucieux.



Pique, production Ex Machina. Photo : Érik Labbé.

Or, Cyr a mis en scène *Le balcon* comme si rien n'avait changé dans notre rapport aux images, à la sexualité et aux médias depuis cinquante ans. De plus, à aucun moment ses acteurs n'arrivent-ils à mettre en œuvre l'illusion que cette maison close est censée procurer à ses clients — mais aussi aux spectateurs —, et le metteur en scène ne parvient pas davantage à déconstruire et à mettre à nu ces images. Cela tient notamment au fait que, tant au second qu'au premier degré, le jeu est outré — et non pas stylisé. Un indice parmi d'autres de ce problème est la vulgarité de Madame Irma (Marie-Thérèse Fortin) dont on fait une maquerelle de bas étage. Dans le rôle de Carmen, Macha Limonchik offre, pour sa part, des pistes de ce qu'aurait pu en être une interprétation convaincante, mais elle est la seule à apporter les nuances qui s'imposaient. La scénographie de Pierre-Étienne Locas, qui accentue avant tout le caractère cérémoniel de la pièce en faisant avancer le décor de chacune des chambres du bordel à l'avant-scène sur ce qui ressemble à des eccyclèmes géants, néglige cependant de créer une atmo-

sphère de maison close sur elle-même en raison de l'absence de murs ou de cloisons, mais peut-être aussi de la manière dont son décor, en dépit de son originalité, est exploité. Aussi le complexe dispositif textuel et spatial imaginé par Genet ne prend-il guère forme sous nos yeux. La réalisation de la scène du balcon, par exemple, s'avère bien banale. Pour ce tableau crucial, les figures du pouvoir prennent simplement place devant un garde-corps de fer forgé qui repose au niveau du sol. Alors, quand tombe l'ultime et magnifique réplique de Madame Irma (« *je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain... il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici...* »), le spectateur ne peut qu'imaginer la splendeur d'une illusion à laquelle il n'a jamais vraiment eu droit.

DE L'INVENTIVITÉ SCÉNOGRAPHIQUE

À l'opposé, Robert Lepage fait preuve, dans *Pique*, d'une inventivité scénographique constante, tout occupé qu'il est à relever le défi de proposer un espace scé-

nique enthousiasmant au public d'une salle circulaire. Il s'en est expliqué en déclarant qu'il voulait par là rompre avec le caractère bidimensionnel de ses derniers spectacles. S'il est vrai que l'aspect pictural de certains d'entre eux était sans doute plus marqué, il me semble malgré tout que Lepage n'a jamais cessé d'être sensible à la tridimensionnalité de la scène et que ce avec quoi il a davantage tenté de rompre avec *Pique*, c'est avec la frontalité de la représentation. En effet, cette production inspirée de l'imaginaire du jeu de cartes, tout comme les trois autres qui suivront (*Cœur*, *Carreau*, *Trèfle*), a été conçue pour des salles où le public entoure le plateau, espaces similaires à celui de nos amphithéâtres et de la plupart des lieux accueillant de grands événements sportifs. D'où, aussi, la présentation de *Pique* à la Tohu, salle habituellement réservée au cirque, même si la pièce n'appartient guère, du moins pour le premier volet de cette tétralogie, à l'univers circassien.

Je ne souhaite pas reprendre ici le lamento de mes collègues des quotidiens

au sujet de la pauvreté dramaturgique de *Pique* — que n'a-t-on pas écrit non plus, à une certaine époque, sur le manque de sens textuel de Gilles Maheu ? —, mais plutôt me concentrer sur ce qui constitue indéniablement une approche originale d'un espace négligé de la tradition théâtrale en raison, justement, des difficultés qu'il pose à tout metteur en scène et à tout scénographe. D'ailleurs, Lepage tra-

d'une sexualité exacerbée assortie d'un mal de vivre qui appelle un désir de guérison, de rédemption, voire de *métamorphose*, figure préférée du metteur en scène. Tous ces éléments font de *Pique* une variation sur des thèmes chers à Lepage, mieux exprimés ici par une scénographie bien rodée que par un personnel dramatique et un fil narratif qui demeurent schématiques.

pour déverser des images et des informations en lien avec la situation dramatique. De même, les sous-titres sont fournis en arrière-plan à quatre endroits stratégiques, de manière à ce qu'ils soient visibles de partout. En somme, on sent qu'avec *Pique*, Lepage et Hazel ont d'abord et avant tout tenté de proposer un théâtre de la machinerie adéquat pour une salle à 360 degrés et ensuite voulu transmettre un regard assez désabusé sur l'Amérique du ^{xx}^e siècle. Dans ce spectacle, c'est moins le fil narratif qui émerveille le spectateur par ses rebondissements que la métamorphose continue des lieux dont on ne cherche cependant pas à masquer l'inanité et l'inhumanité qui se cachent derrière tout le clinquant de Vegas. Est-ce pour cela qu'à la fin de *Pique*, Lepage vient plaquer une quête spirituelle à laquelle il est bien difficile d'adhérer ? Rien ne dit, il est vrai, que la suite ne viendra pas réduire à néant le *deus ex machina* qui sert de dénouement à ce premier volet.

... porter le verbe de bien des auteurs dramatiques, au nombre desquels il faut inclure Genet, exige souvent de pouvoir compter sur un espace scénique capable de rendre compte de la complexité du dispositif dramatique mis en œuvre dans ces grands textes.

vaille ici en tandem avec Jean Hazel qui a offert ces dernières années des propositions scénographiques non dénuées de poésie. Nombreux seront ceux qui se rappelleront de la dimension onirique qu'il avait conférée à la *Marie-Lou* de Tremblay en faisant évoluer, dans un fond d'eau, les personnages de cette tragédie hyper-réaliste.

Pique se déroule en plein cœur du désert du Nevada, à Las Vegas, lieu de passage impersonnel, comme les aime Lepage, où se rencontre une faune prévisible. Quand l'action débute, nous sommes en 2003, au moment de la déclaration de guerre du président Bush à l'Irak. Pour diverses raisons, la vie de la plupart des personnages de *Pique* va à vau-l'eau : couple québécois dont le mariage s'effondre aussitôt contracté, joueur obsessionnel abandonné par sa maîtresse précisément à cause de son retour aux tables de jeu, soldats machos ou à la sexualité trouble, femmes de chambre mexicaines sans papiers, ni argent, ainsi qu'un cowboy arborant des allures de gigolo et un vieux chamane. En somme, toute une humanité en perdition que *Pique* fait se croiser dans la « ville du péché » et ses environs. S'ils en soulignent un peu le kitsch, le metteur en scène et son scénographe font surtout ressentir l'anonymat, l'interchangeabilité et la médiocrité des lieux, tout comme la prééminence du hasard,

Toutefois, ce qu'il y a de plus personnel dans *Pique*, c'est l'inventivité scénographique née de la contrainte que se donnent Lepage et Hazel de faire presque tout émerger des dessous d'un plateau circulaire où sont également situées les coulisses. Ceci modifie grandement les entrées et les sorties des interprètes, ceux-ci donnant l'impression de regagner ou de jaillir des entrailles de la Terre. Pour les changements de décor, on fait appel à de nombreuses trappes qui montent et descendent, recréant en un clin d'œil un nouveau lieu ou nous ramenant vite fait à un endroit que nous connaissions déjà. Nous passons ainsi rapidement d'une chapelle à un bar, à un aéroport, à une piscine ou à une chambre d'hôtel, à une salle à manger, à des tables de jeu, à un cabinet de médecin ou encore au désert. L'autre dimension ingénieuse de cette scénographie tient à ce que le rebord de ce plateau circulaire se met parfois à tourner, créant un effet d'agitation inutile, sinon désespérée, quand un comédien se déplace en direction inverse de ce mouvement, d'autant que la route ainsi créée baigne dans une lumière différente de celle de la zone plus vaste du centre. Le plateau circulaire amène les créateurs de *Pique* à répondre à la frontalité à l'italienne grâce au recours à une frontalité démultipliée, entre autres, quand des écrans se déploient aux quatre coins du plateau

À l'instar de bon nombre d'artistes de la scène, une partie de la critique regrette fréquemment l'accent mis sur la scénographie depuis les années 1980 et juge, implicitement, la dimension visuelle moins essentielle à l'art dramatique que la parole. Or, porter le verbe de bien des auteurs dramatiques, au nombre desquels il faut inclure Genet, exige souvent de pouvoir compter sur un espace scénique capable de rendre compte de la complexité du dispositif dramatique mis en œuvre dans ces grands textes. En ce sens, il serait passionnant de voir quelles solutions scéniques proposerait un Lepage s'il se confrontait aux dernières pièces de Genet. Les deux créateurs ont, me semble-t-il, suffisamment d'affinités et d'obsessions en commun pour qu'une véritable rencontre ait lieu. Ce serait là un tout autre défi que celui de son *Jeu de cartes* que d'apposer sa signature au bas d'une mise en scène d'un autre maître des illusions. Quel soulagement ce serait en outre pour Lepage et son équipe de ne pas avoir à se préoccuper d'inventer une fable à la hauteur de ses ambitions scénographiques ! Après tout, Genet n'avait-il pas reconnu lui-même au sujet du *Balcon* que « [le] véritable thème de la pièce, c'est l'illusion » ?

Le *Pique* de Vinci ou Les machines de Leonardo

CONTREPOINT PAR RAYMOND CLOUTIER

PIQUE

Texte collectif ; mise en scène de Robert Lepage ; dramaturgie de Peter Bjurman.

Production Ex Machina, à la Tohu, du 14 au 25 janvier 2014.

Le seul verdict ici, c'est l'ennui. Difficile d'analyser, d'expliquer et surtout de justifier l'ennui.

On peut, au théâtre, jouer l'ennui, pérorer sur l'ennui, creuser l'ennui, mais on ne peut être ennuyant. Lorsque le spectateur lève la tête pour regarder la subtilité de la provenance d'un éclairage, les chaises qui se balancent en attente d'un appel pour descendre vers la scène, et se tourne vers les rangées à droite, à gauche pour constater l'ennui autour de lui, le théâtre à un problème, un immense problème.

On aura beau analyser la sémiotique de la scène circulaire, la nouveauté et/ou l'originalité pour les interprètes de jouer en rond, l'audace du metteur en scène d'avoir installé ses coulisses sous le plateau, l'inventivité du scénographe pour évoquer mille lieux à partir de trappes qui mènent sous la scène, on se demande en fin de compte : qu'est-ce qu'on fait ici ?

Ce qu'on fait ? On regarde. C'est toute la dérive de l'école du théâtre formel, du théâtre où la mise en image vole la vedette au récit, qui vient ici frapper le mur inévitable de l'ennui. Quand la scénographie est devant le jeu, devant le récit, quand les acteurs sont tout petits derrière la machine, le théâtre recule, s'en va lentement dans les trappes de l'ennui.

Et, comble de tristesse, il s'en trouve pour s'en réjouir. Ce théâtre reflète ces temps virtuels, en arrêt sur image, extasié par le vide des formes mortes dans un art qu'on avait défini comme vivant.

Le théâtre pourtant, depuis l'origine, c'est l'art du jeu. Ce n'est ni de la danse (même si parfois la danse joue), ni du cinéma (même si les acteurs y jouent), ni de la performance (même si les interprètes font de la démonstration parfois), ni de la musique (même si les acteurs ou la trame chantent et jouent), ni des décors/vedettes (même s'il faut mettre le jeu en images, pauvres et simples ou riches et complexes), ni une conférence, un prêche, un exposé et encore moins un musée scénographique. Un acteur, un spectateur, une fiction, un récit, une illusion en temps réel : il y a théâtre.

Nous voilà donc à la Tohu, disposés en rond autour d'une pastille surélevée. Vegas est évoqué par un sosie d'Elvis qui célèbre le mariage de deux Québécois (des Céline et René de pacotille). Sommes-nous au début d'un Bye-Bye éculé ? Des chambres d'hôtel surgissent, des bars, des baraques de soldats, des spas, des salles de jeux, des cafétérias d'employés, des chaises vides supposément pleines de joueurs compulsifs, un cowboy dans le désert et un joueur nu qui veut rencontrer en 2003 un ersatz de Castaneda, chaman des années soixante-dix.

Des accumulations de scènes aux dialogues dignes d'un téléroman des années soixante-dix, des clichés à la chaîne, une visite guidée dans le Vegas de tous nos préjugés. Des soldats qui crient, des escortes qui tuent, des mariées qui trompent, des employés indifférents. On ne peut s'attacher à rien, à personne, tant tout est prévisible. Tant et si bien qu'à la fin, après l'interminable marche de l'homme nu dans le désert on se dit : non,

il n'ira pas jusqu'à la purification par le feu et la montée au ciel des hallucinogènes... Eh oui, on s'est fait passer un deux de pique. Et l'on sort en ayant perdu sa mise.

Tout le monde aime Robert Lepage. Intelligent, fascinant, surdoué et surtout obnubilé par Vinci.

Il nous convie dans un grand théâtre circulaire et nous demande d'admirer ses Machines, ses Inventions. Soit ! Mais c'est au Musée qu'il faut nous inviter. Nous irions circuler autour de ses mécanismes, programmes et réflexions en main, colloques et rencontres, retours libres sur une mécanique, avancées vers une autre, bref, une déambulation vers l'œuvre. Pas d'ennui dans ce cas.

Au théâtre, il nous faut partir en voyage et en revenir quelque peu changé, pour un moment, puisque le jeu en temps réel, le récit risqué et unique pour moi ce soir-là, a pris la place de ma réalité pour quelque temps. Je ne suis pas allé à Vegas ! Je me suis ennuyé dans la salle d'attente.

Lorsque Lepage met tout son talent au service d'une œuvre forte (Wagner), ça frise le génie, lorsqu'il nous parle de lui (*Les aiguilles... La face cachée...*), de sa vie, de son histoire, c'est fascinant. Mais les fruits de cette méthode de création (repères et autres processus fumeux) avec une équipe qui ne semble pas forte en dramaturgie, où on ne raconte que ce que l'on pense des autres, où Lepage accepte de montrer platitude sur platitude, doivent être classés pour ce qu'ils sont : des dérives dans un parcours, autrement, admirable. ┘

Mouvance postdramatique et kitsch

PAR GILBERT DAVID

VARIATIONS POUR UNE DÉCHÉANCE ANNONCÉE

D'après *La cerisaie* de Tchekhov ; adaptation et mise en scène d'Angela Konrad.

Production de La Fabrik, à l'Usine C, du 6 au 16 novembre 2013.

FREETOWN

Texte de Rob de Graaf ; production collective de Dood Paard (Pays-Bas).

À l'Usine C, 22 et 23 novembre 2013.

OXYGÈNE

Texte d'Ivan Viripaev, traduit du russe par Élisabeth Gravelot, Tania Moguilevskaia et Gilles Morel ; mise en scène de Christian Lapointe.

Production de La Veillée, au Théâtre Prospero, du 19 novembre au 14 décembre 2013.

LES OISEAUX MÉCANIQUES

Texte et mise en scène de Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin.

Production du Bureau de l'APA (Québec), à l'Espace Libre, du 11 au 21 décembre 2013.

Depuis un certain temps, les études théâtrales explorent de nouvelles questions théoriques, à la faveur de l'éclatement des pratiques scéniques à l'ère dite postmoderne, axée sur la production de la différence plutôt que sur celle du nouveau, sur le mélange plutôt que sur la pureté. Ainsi, les modes d'appréhension et d'intellection de l'acte théâtral ont-ils été fortement remis en question par des productions multidisciplinaires où le texte, quand il y en avait un, n'occupait plus la place centrale qu'il avait encore durant la période de la modernité. Qui plus est, à la faveur d'une montée en puissance de l'acteur dans la performance scénique, le public est, de plus en plus souvent, convié à faire l'expérience d'une « présence réelle », à même une *présentation* plutôt qu'une *représentation*. « *C'est cette exposition, comme prise de risque* », avance Denis Guénoun, « *qui se donne à voir désormais sur la scène, et qui transmue la condition d'acteur.* » (« La représentation en débat »,

dans Robert Abirached (dir.), *Le théâtre français du xx^e siècle*, L'avant-scène théâtre, 2011.)

Or, un tel investissement par l'acteur de ses fonctions de témoin, d'agent et de « corps parlant » radicalise la problématique de l'« authenticité » et nécessite alors l'élaboration de nouveaux critères pour discriminer parmi les composantes, les valeurs et les règles de tel ou tel « *jeu de langage* » (Wittgenstein) auquel renvoie une proposition théâtrale. Il ne s'agit pas tant ici de chercher à cerner une norme de goût — même si cela viendra sans doute avec le temps — que de cultiver la capacité à se saisir de la matérialité sensorielle d'un objet et d'y reconnaître avec le plus de précision possible ses effets sur les récepteurs.

Qu'en serait-il alors de la théâtralité actuelle face à ces enjeux socio-esthétiques ? Quelques spectacles récents permettent d'en explorer certaines dimen-

sions, dont celle du recours au kitsch en tant que révélateur de l'inauthenticité de l'être dans le monde administré.

TEXTE-MATÉRIAU ET DÉCHÉANCE PROGRAMMÉE

L'une des pratiques les plus fréquentes dans le théâtre contemporain est de phagocyter les textes du canon occidental, de Shakespeare à Camus — tel ce *Caligula remix* de Marc Beaupré qui a fait grand bruit en 2010 —, c'est-à-dire de s'en rendre maître de l'intérieur au point de les réduire parfois au statut de simple matériau. C'est ce qu'entreprend Angela Konrad avec ses *Variations pour une déchéance annoncée* qu'elle tire de *La cerisaie* (1904), comédie en quatre actes de Tchekhov, en centrant l'action sur la figure de plus en plus éperdue d'une Lioubov transmuée en Marilyn Monroe de pacotille, en starlette affublée de lunettes de soleil et d'un manteau de fourrure qui



Variations pour une déchéance annoncée, production de La Fabrik. Photo : Vivien Gaumand.

cachent mal sa déroute et la faillite de sa lignée (et de l'*entertainment*). Faut-il avoir la connaissance de l'hypotexte tchékhovien pour apprécier à sa juste mesure la transposition scénique hypertrouée qu'on en a tirée ? Pas obligatoirement, quoiqu'il y ait un plaisir certain à se prêter au jeu des comparaisons avec l'original.

(situations-clés tirées du texte de référence) et par « citations », notamment musicales, privilégie l'expression d'une série d'« *instants féconds* » (Lessing) sans égard à leur portée globale. Et c'est là qu'intervient à mon sens la question de l'inauthenticité, dès lors que celle-ci ne peut se réduire à la seule exhibition spectaculaire d'une déchéance, en privilégiant

FIGURES AMBIVALENTES DE TÉMOIN

Le kitsch s'impose au premier regard dans *Freetown* alors que le dispositif scénique donne à voir un plateau jonché de cannettes de bière vides que viendront périodiquement piétiner trois femmes en vacances dans une station balnéaire bien protégée d'Afrique du Sud. Cette image forte d'un milieu dégradé et de la marchandisation globale de la planète s'accompagne d'un discours sur la misère sexuelle de ces trois vacancières, venues de leur Hollande natale se distraire de leur vie petite-bourgeoise en compagnie de gigolos de souche forcément complaisants à leur égard. Ce théâtre quasi documentaire s'en remet au témoignage impudique des trois femmes qui font état crûment de leur attitude raciste à l'endroit des autochtones qui, d'après elles, sont et auraient toujours été les bénéficiaires de la colonisation occidentale, y compris de nos jours lorsqu'on daigne les visiter en tant que villégiateurs friands d'exotisme et d'idylles vénales.

La faiblesse de ces témoignages tient à la thèse commode qui les sous-tend : on y dénonce certes le tourisme sexuel — ici au féminin, ce qui échappe apparem-

En tant qu'icône de la décadence, la Lioubov remix de Dominique Quesnel a le diable au corps et réussit avec fougue et fureur sa descente aux enfers, autodérision incluse.

En tant qu'icône de la décadence, la *Lioubov remix* de Dominique Quesnel a le diable au corps et réussit avec fougue et fureur sa descente aux enfers, autodérision incluse. On aimerait en dire autant de la prestation de ses comparses, réduits la plupart du temps à une fonction de faire-valoir. Ce déséquilibre affaiblit la substance du spectacle et en accentue le caractère arbitraire, dans la mesure où la fragmentation par morceaux choisis

les numéros de cabaret et le recyclage kitsch « *qui impose à la réalité* », pense Hermann Broch, « *une convention complètement irréaliste et qui l'y fait entrer de force* » (*Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, 2012). D'où une esthétique de l'effet pour l'effet qui, en fin de compte, procède à la liquidation de l'œuvre tchékhovienne — ce que ne peut pas faire oublier la forte prestation d'une actrice hors du commun. C'est bien dommage.

ment au *politically correct* —, mais en fait on en attribue la source à la tranquille affirmation d'une supériorité congénitale du Blanc (de l'Aryen ?) dont se targuent les trois femmes, ce qui justifierait leur amoralité, voire leur inauthenticité. En définitive, un tel constat, empêtré dans son schématisme, fait-il avancer quelque conscience ? On peut en douter.

LES NOCES BARBARES

On ne saurait déplorer une semblable démarche simplificatrice en sortant de la charge sauvage qu'orchestre Christian Lapointe à partir d'*Oxygène* (2002), pièce du dramaturge russe Ivan Viripaev dont il a lui-même tiré un film en 2009. Divisé en séquences chiffrées — de « Composition n° 1 : Danses » à « Composition n° 10 : Des écouteurs sur les oreilles », dont les titres sont projetés derrière un podium, le texte met en présence deux jeunes mariés en habits idoine : ils reçoivent les spectateurs, qui sont assis autour de tables rondes en plastique blanc, sous un chapiteau typique des réceptions nuptiales — bien entendu, le kitsch y trouve son compte — et, en un peu plus d'une heure, ils vont s'enguirlander à qui mieux mieux,

chacun derrière un micro sur pied, dans un tourbillon de paroles psalmodiées, proférées à un rythme d'enfer, qu'accentue de surcroît une omniprésente musique électronique au tempo frénétique.

Or il y a dans cette performance l'adjonction d'une gestuelle codifiée qui vient faire toute la différence. Lapointe a dirigé ses deux acteurs (intenses Ève Pressault et Éric Robidoux) en véritables « *athlètes du cœur* » (Artaud), à travers un surcodage gestuel qui segmente la partition vocale et, surtout, qui en assure la portée ironique, puisque chaque interprète se montre à la merci d'un système de signes qui souligne l'artificialité de son être social et, par conséquent, de son mal-être : est-il nécessaire de souligner le paradoxe qui résulte du fait que l'introduction de contraintes incorporées dans un tel jeu mimé est pourtant ce qui en assure le plus grand effet critique quant aux conventions sociales, en exhibant le caractère acquis, pour ne pas dire inculqué ? C'est à cette fin que la segmentation en dix morceaux prend librement le contrepied de dix commandements d'inspiration judéo-chrétienne qui servent d'armature à la radiographie d'une société sans foi ni loi, par exemple « *Tu ne tueras point* » ou « *Tu ne commettras pas l'adultère* », mais

aussi « *Ne t'invente pas d'idole* » ou « *Ne jetez pas de perles aux porcs* ».

La lecture du texte de Viripaev confirme, s'il en était besoin, le caractère foncièrement musicalisé de cette écriture, faite de couplets et de refrains, de leitmotive, d'anaphores et de variations sur des thèmes verbaux qui composent un univers obsessionnel et souvent brutal. À la séquence 9, par exemple, tout le discours est criblé par l'expression « *c'est fondamental* » qui émaille le dialogue stichomythique inspiré de la tragédie antique, mais en le vidant de la portée exemplaire d'un conflit supérieur, puisqu'il s'avère au fil des échanges que ce qui est « *fondamental* », c'est l'arbitraire suivant lequel on se justifie en toutes circonstances, et non pas « *la conscience* » dont se réclament les deux interlocuteurs au bout de leur joute verbale.

Un tel théâtre ne se soucie pas de filer une intrigue et de construire une logique causale à l'expression de conflits. Le spectateur y est exposé à une expérience limite qui l'oblige à chercher sa respiration tout au long de la séance survoltée. Comme une manière sans concession de nous rappeler que nous sommes tous des survivants.



Variations pour une déchéance annoncée, production de La Fabrik. Photo : Sanne Peper.

UNE ÉPOPÉE KITSCH

Les oiseaux mécaniques du Bureau de l'APA se joue dans un dispositif *all over*, comme on le dirait des toiles d'un Pollock : inutile d'en tenter la description, car chaque élément isolé vaut pour l'ensemble. Il en est de même de l'action scénique, impossible à résumer. Certes, comme le note Marie-Madeleine Mervant-Roux, « *même si un spectacle n'est pas "dramatique", même s'il n'a fait l'objet d'aucune construction dramaturgique consciente ou inconsciente de la part des créateurs, les spectateurs le dramatiseront* » (*Figurations du spectateur*, L'Harmattan, 2006). Une telle production pose néanmoins un défi au spectateur-commentateur que je suis, une fois entendu qu'on ne peut pas ne pas dramatiser.

Que raconte alors *Les oiseaux mécaniques*? Je dirais d'abord que l'on y est convié au récit fragmentaire d'une héroïisation du créateur lui-même, en une sorte de geste épique où se déploient les multiples langages auxquels il adosse son existence toujours-déjà précaire. Cette héroïisation, par sa dimension intrinsèquement visionnaire et prophétique, prend sa source dans l'âge romantique, symbolisé par la 9^e symphonie de Beethoven en quatre mouvements qui servent de matériau (dé-)structurant à l'action des perfor-

meurs. Toutefois, à ce récit premier se greffe simultanément un contre-récit sur l'usage mass-médiatique de la musique, mais aussi sur les limites mêmes de l'art dont on a tendance à surévaluer les propriétés subversives. Par ce double jeu constant, l'ironie est forcément de la partie, car il n'y a plus de cadre stable pour guider la réception du public, toute affirmation se voyant opposer son contraire : il revient à chacun, dès lors, de construire vaille que vaille une « histoire », tout en sachant que celle-ci n'a par avance aucune chance d'avoir un statut d'autorité — y compris pour le critique attiré qui est présent dans la salle et qui vient à quelques reprises, sans trop se prendre au sérieux, faire un petit compte rendu de la chose en cours d'exécution.

Et le kitsch dans tout ça ? Il se manifeste classiquement dans l'étalage du mauvais goût, mais aussi dans la surenchère de l'artifice et à travers le recours à l'enlaidissement par les souillures que s'auto-administre tout un chacun dans *Les oiseaux mécaniques* : cette esthétique du déchet, cette accumulation d'ersatz artistiques et de sous-produits industriels —



Les oiseaux mécaniques, production du Bureau de l'APA.
Photo : Simon Drouin.

machines qui se donnent en tant que machines ludiques, mais qui ont tout de l'instrument de torture —, dressent un constat terrifiant de la condition humaine, malgré l'apparente désinvolture de ses officiants. Une telle exposition clinique de la vie mutilée ne peut que pousser chacun à inventer ses propres issues de secours. À ses risques et périls. |



Oxygène, production de La Veillée. Photo : Matthew Fournier.

Les livres hors du commun sont au Port de tête



le port
de tête librairie

262, av. du Mont-Royal Est – leportdetete.blogspot.com – 514 678-9566

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE
BRÈVES LITTÉRAIRES | MÖBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU |
NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section **Revues culturelles numériques** de la Vitrine de l'Entrepôt www.vitrine.entrepotnumerique.com pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



olivieri

Librairie & Bistro

Point à la ligne
CÔTE-DES-NEIGES

VOTRE REPÈRE LITTÉRAIRE MONTRÉALAIS DEPUIS 30 ANS

514.739.3639 | www.olivieri.com

5219, chemin de la Côte-des-Neiges

facebook.com/LibrairieOlivieri

MIEUX-ÊTRE ITSS COMING-OUT ESTIME DE SOI Fais une pause SANTÉ... SOLITUDE ALCOOL VIENS ME PARLER SEXUALITÉ VIEILLISSEMENT ORIENTATION SEXUELLE VIH/SIDA SANTÉ DROGUES AFFIRMATION DE SOI

SERVICE DE CONSULTATION

GRATUIT ET CONFIDENTIEL

À DISTANCE / EN DIFFÉRÉ / EN PERSONNE

POUR HOMMES QUI BAISENT AVEC DES HOMMES

REZO

2075, Plessis, local 207, Montréal

☺ Beaudry/Sherbrooke

514 521 7778

poste 226 (intervenants)

rezosante.org

info@rezosante.org

f /intervenant RÉZO



SEPT-QC

Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain

Le groupe de recherche

Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain, FRQSC (2012-2014), est heureux d'annoncer le libre accès à son site web **SEPT-QC.org** à compter du 1^{er} mai 2014.

Les chercheurs, les étudiants en études théâtrales, tant au Québec qu'ailleurs dans le monde, de même que les praticiens du théâtre, les critiques et le grand public pourront dès lors consulter des dossiers de recherche, des données factuelles sur l'activité théâtrale et les comptes rendus des ateliers de réflexion sur les approches historique, esthétique et sociologique du théâtre québécois depuis 1980.

Le groupe **SEPT-QC** est composé de :

Gilbert David, responsable (CRILCO, Université de Montréal)

Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières),

Hélène Jacques (Collège Lionel-Groulx)

et Yves Jubinville (CRILCO, Université du Québec à Montréal)



F

T

A

8^e
ÉDITION
MONTRÉALBELINDA ANNALORO + ANTOINE DEFOORT + JULIEN FOURNET +
HALORY GOERGER + SÉBASTIEN VIAL LILLE + BRUXELLES

NICOLAS CANTIN MONTRÉAL

STAN DOUGLAS VANCOUVER + LOS ANGELES

MARCELO EVELIN TERESINA

ALEXANDRE FECTEAU QUÉBEC

MATIJA FERLIN PULA

PAUL-ANDRÉ FORTIER MONTRÉAL

CATHERINE GAUDET MONTRÉAL

TRAJAL HARRELL NEW YORK

AME HENDERSON + CHARLES QUEVILLON + TEDD ROBINSON OTTAWA

MICHEL HOUELLEBECQ + JULIEN GOSSELIN PARIS + LILLE

BENOÎT LACHAMBRE MONTRÉAL

DANIEL LÉVEILLÉ MONTRÉAL

ANGÉLICA LIDDELL MADRID + SÉOUL + SHANGHAI

ANTONIJA LIVINGSTONE BERLIN + MONTRÉAL

DENIS MARLEAU MONTRÉAL

ALEXIS MARTIN + DANIEL BRIÈRE MONTRÉAL

MARLENE MONTEIRO FREITAS LISBONNE

RABIH MROUÉ + LINA SANEH BEYROUTH

JÉRÉMIE NIEL MONTRÉAL

MILO RAU COLOGNE + ZÜRICH + KIGALI

CHRISTIAN RIZZO LILLE

MANI SOLEYMANLOU MONTRÉAL

MEG STUART BRUXELLES + BERLIN

FESTIVAL
TRANSAMÉRIQUES

DANSE + THÉÂTRE

22 MAI - 07 JUIN 2014

« Dans un festival, les visions, les récits et même
les silences des artistes s'amalgament, se répondent.
Un festival s'ébauche peu à peu, patiemment, fébrilement,
jusqu'à devenir ce temps fort, cet espace éphémère
et dense qui finit toujours par révéler son époque. »

MARIE-HÉLÈNE FALCON
DIRECTRICE GÉNÉRALE ET ARTISTIQUE

INFO-FESTIVAL

514-844-3822 / 1-866-984-3822
OFFRES TOURISTIQUES, BILLETS
ET VIDÉOS À FTA.QC.CA

ICI  artvLA
PRESSE

FESTIVAL de la POÉSIE

15 ans! de Montréal du 2 au 8 juin 2014

15 POÈTES X 15 ÉDITEURS X 15 LIBRAIRES EN OUVERTURE DU FESTIVAL
LA RÉPUBLIQUE DE COLOMBIE ET L'AMÉRIQUE LATINE INVITÉES D'HONNEUR
POÈMES-VIDÉOS EN PARTENARIAT AVEC LE VIDÉOGRAPHE À DÉCOUVRIR PAR WEBDIFFUSION
COLLOQUE DES PROFESSIONNELS sur la traduction et la coédition entre le Québec et l'Amérique latine le 4 juin
MARCHÉ DE LA POÉSIE place Gérald-Godin ☺ Mont-Royal, du 5 au 8 juin

MAISON de la
POÉSIE
de Montréal

maisondelapoesie.qc.ca

caisse de
la culture

Québec

Avec la participation de :
• Conseil des arts et des lettres
• Ministère de la Culture et des Communications
• Secrétariat aux affaires intergouvernementales canadiennes

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Conseil des Arts
du Canada



Canada Council
for the Arts

Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



Montréal

Desjardins

CBL
Animer Montréal

LE DEVOIR

radio
spirale

SRE
COMMISSION GÉNÉRALE DE
MONTREAL



Consulat de la
République de
Colombie

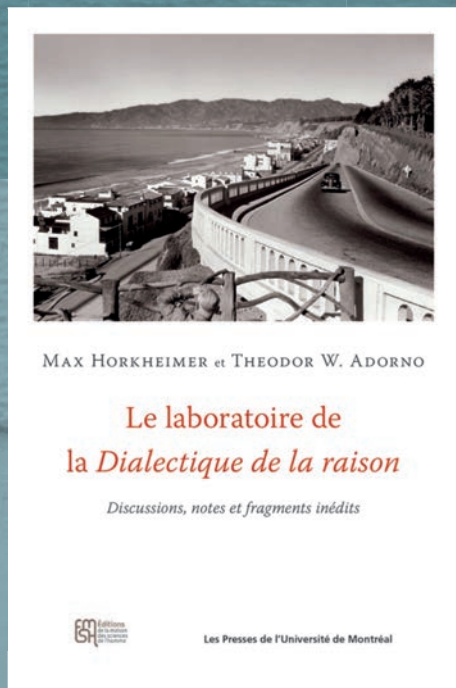
REC F

ALQ
Association des
Libraires du Québec

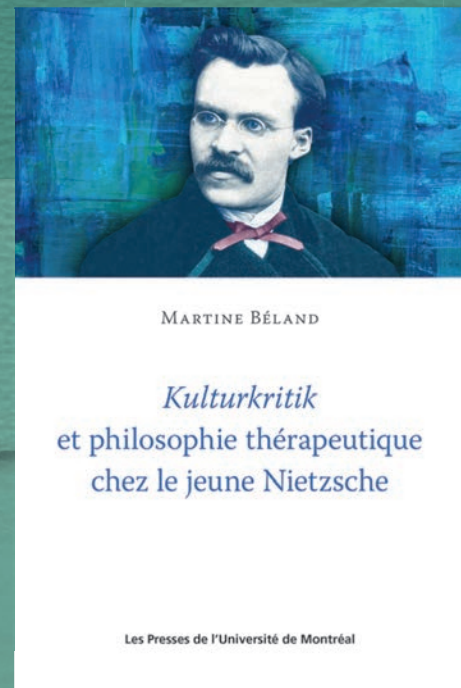
UNEQ
UNION DES ÉCRIVAINS
ET DES ÉCRIVAINES QUÉBÉCOIS

Les Presses de l'Université de Montréal

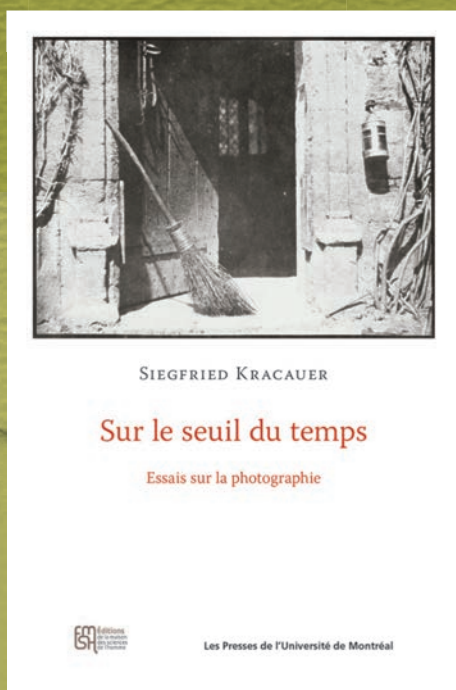
Le lecteur pourra observer la naissance des thèmes centraux de la *Dialectique de la raison*, texte aussi mythique que controversé, et prendre la mesure du chemin parcouru par Adorno et Horkheimer.



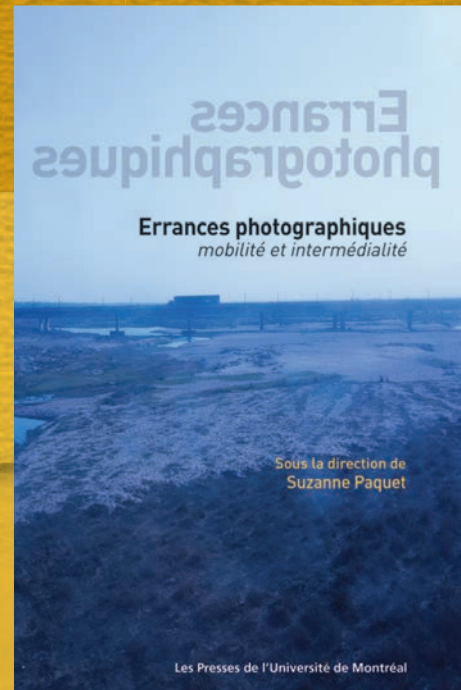
Pour le jeune Nietzsche, le philosophe est un médecin qui lutte contre la maladie de la civilisation en s'en prenant à ses causes comme à ses manifestations.



Kracauer – philosophe, romancier, essayiste, sociologue et historien, critique et théoricien du cinéma – repense la modernité à travers la photographie.

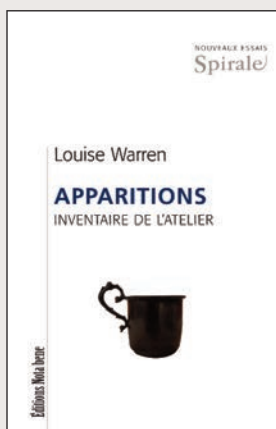


Une analyse du rôle de l'art environnemental, de l'art public et de la photographie dans les processus de production paysagers, urbanistiques et spatiaux. Abondamment illustré.

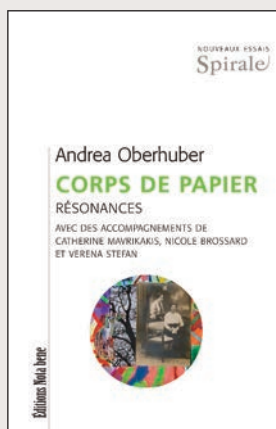


LES NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE L'ART DE L'ESSAI

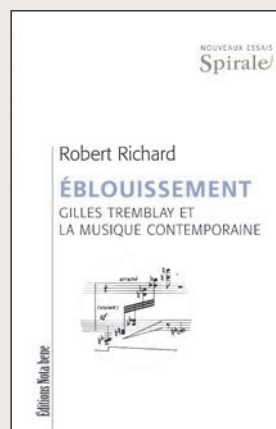
Ce que dit l'écorce
Nicolas Lévesque
Catherine Mavrikakis



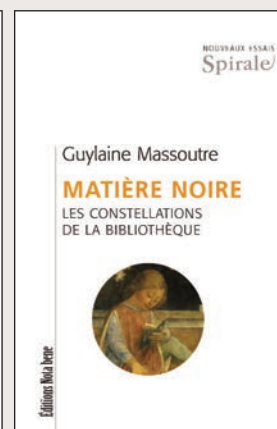
Apparitions
Inventaire de l'atelier
Louise Warren



Corps de papier.
Résonnances
Andrea Oberhuber



Éblouissement.
Gilles Tremblay et
la musique
contemporaine
Robert Richard



Matière noire.
Les constellations
de la bibliothèque
Guylaine Massoutre