

Nouveaux Cahiers du socialisme

Les territoires de l'art

Art et politique



21,95 \$



n° 15
2016

Nouveaux Cahiers du socialisme

Collectif d'analyse politique

n° 15
hiver 2016

Les *Nouveaux Cahiers du socialisme* sont publiés deux fois par année par le Collectif d'analyse politique (CAP). Les orientations du CAP sont accessibles à <www.cahiersdusocialisme.org/>.

Comité de rédaction : Flavie Achard, Pierre Beaudet, Philippe Boudreau, Stéphane Chalifour, Thomas Chiasson-LeBel, Jacques Pelletier et André Vincent

Coordination du numéro : Ariane Bilodeau, Stéphane Chalifour, Yannick Delbecque, Anne-Marie Le Saux et Judith Trudeau

Typographie, mise en pages et couverture : Brigitte Beaudet

Photo de la couverture : Stain ©Pejac - Santander, Espagne 2013

Révision linguistique : Flavie Achard, Chantal Beaudry, Philippe Boudreau, Suzanne-G. Chartrand, Normand Filteau et Ghislaine Raymond

Administration et abonnements :

Collectif d'analyse politique

CP 35062 Fleury

Montréal (Québec) H2C 3K4

Adresse électronique : cap@cahiersdusocialisme.org

Site Internet : www.cahiersdusocialisme.org

Diffusion :

LMPI

8155, rue Larrey

Montréal (Québec), H1J 2L5

514.355.5674

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés; toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie ou microfilm, est strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

Les Nouveaux Cahiers du socialisme sont membres de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)

Bibliothèque et Archives Canada (BAC)

© Collectif d'analyse politique

ISSN : 1918 4662 (version imprimée)

ISSN : 1918 4670 (version en ligne)

ISBN : 978-2-924554-03-6 (version numérique, format PDF)

Imprimé au Canada en janvier 2016

Nouveaux Cahiers du socialisme

n° 15, hiver 2016

DOSSIER - LES TERRITOIRES DE L'ART. ART ET POLITIQUE

INTRODUCTION AU DOSSIER

ARIANE BILODEAU, STÉPHANE CHALIFOUR, YANNICK DELBECQUE,
ANNE-MARIE LE SAUX ET JUDITH TRUDEAU

6

TABLEAU 1. RENCONTRES, PAROLES LIBRES : DANS LES INTERSTICES DE L'ART ET DU POLITIQUE

- Un nouveau paradigme. Entrevue avec Nathalie Heinich
STÉPHANE CHALIFOUR 10
- David Fennario persiste et signe. Entrevue avec David Fennario
JOHN BRADLEY 21
- Bolcheviki, pièce de théâtre (extrait)
DAVID FENNARIO 28
- Champ et contre-champ. Dialogue sur la rencontre entre art
et politique
JUDITH TRUDEAU ET ÉRIK BORDELEAU 34
- Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique
de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson
ANNE-MARIE LE SAUX 51

TABLEAU 2. THÉORISONS ENCORE... RÉSISTANCES ET ESPRITS LIBRES

- L'art et la politique : une réflexion sur l'œuvre de Jacques Rancière
EMANUEL GUAY 61
- Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme
démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de
l'art contemporain
PIERRE ROBERT 67
- Musique et modernité : portrait d'une relation problématique
NICOLAS MASINO 77
- *I Like Jazz* (1984-1986). Pour mémoire
MICHEL RATTÉ 85
- Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode
CLAIRE PORTELANCE 98
- Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des *oubliés du pouvoir*
au *fascisme à chemise blanche*
JULIE PAQUETTE 108
- Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste
DAVID BEAUDIN HYPPIA 120

TABLEAU 3. L'ART LIBRE, LES COMMUNS ET L'AUTONOMISATION

- Culture *hacker*, *hacks* et création : création politique et politique de la culture
YANNICK DELBECQUE 130
- L'art libre, un réalisme poétique
ANTOINE MOREAU 145
- Subversion pornographique féminine dans la *fanosphère* : survol et enjeux
LILA ROUSSEL 154
- Art féministe. Le corps, outil d'émancipation, de transgression et de décolonisation
ARIANE BILODEAU 161

TABLEAU 4. LA LIBERTÉ EN ACTES

- La pensée des gouffres : le poème, témoin de l'histoire
VINCENT FILTEAU 168
- Mains-d'œuvre. Notes pour un écomusée de la pensée artisanale
ROBERT M. HÉBERT 177
- L'affiche politique : vecteur de la protestation sociale
MAJORIE DUFORT-CUCCIOLETTA 189
- Deuxième génération, slam
QUEEN KA 192

BILAN DE LUTTES

- Ni déni ni police : réagir aux agressions sexuelles dans le mouvement étudiant. Le cas de l'AFESH de l'UQAM
ESTHER PAQUETTE 196

PERSPECTIVES

- Les prochaines étapes de Québec solidaire. Vers un parti hybride ?
SIMON TREMBLAY-PEPIN 202
- Le Québec et les Premières Nations. Les deux souverainetés sont-elles réconciliables ?
BEN POWLESS 207
- Réinventer l'économie, réinventer nos vies
ANNA KRUYNSKI 209
- Les intellectuels et les médias
FÁBIO HENRIQUE PEREIRA 216
- Bref retour sur l'expérience d'En lutte!, groupe radical des années 1970
YVES ROCHON 219
- Décoloniser le « nous » de la gauche souverainiste
ROSA PIRES 224

NOTES DE LECTURE 229

Les auteur-es 243

Dossier

Les territoires de l'art
Art et politique



Introduction au dossier

ARIANE BILODEAU, STÉPHANE CHALIFOUR, YANNICK DELBECQUE,
ANNE-MARIE LE SAUX ET JUDITH TRUDEAU

« Nous ne vivons plus dans le beau » dira le sociologue Guy Rocher¹ en parlant de ce Québec aux formes *austéritaires*. Notre rapport à l'esthétique, au politique, au commun, à la diversité des formes d'expression artistopolitique n'a cessé de nous questionner tout au long de la préparation de ce dossier. Si notre génération porte en elle la mémoire du *Refus global*, c'est-à-dire de l'apport central des arts accompagnant nos décisions collectives, le printemps rouge des étudiantes et des étudiants est venu raviver ce souffle contestataire, nous invitant de nouveau dans « la beauté de la colère », le refus du paternalisme étatique, l'effervescence de la création dans la reconquête des espaces publics, la beauté d'exister en ces temps postréférendaires. De *Speak white* à *Speak red*, l'histoire d'une révolte créative se dresse encore, reconfigurant irrémédiablement les pourtours d'un monde à construire, à parfaire. Si la révolte contre l'autorité jugée illégitime amalgame *le juste et le beau*, en des temps plus paisibles, la conjugaison entre les arts et le politique demeure sujette à interprétation y foulant d'innombrables territoires et axes d'analyse.

La liberté guidant ces pages devient un concept privilégié pour comprendre la démarche des auteur-es. En effet, comme un sursaut dans les tableaux, la liberté revient, tel le symbole dans la toile d'Eugène Delacroix², dans de nombreux textes. Elle pourra, dans un premier temps, être associée à *l'insoumission qui fait créer*. Dire NON. NON à la guerre menée pour des motifs injustifiables (David Fennario) ; NON à la logique capitaliste qui colonise nos esprits en se nourrissant de nos affects (Érik Bordeleau) ; NON à cette même logique qui amenuise notre vocabulaire en une novlangue de l'efficacité (les situationnistes de David Beaudin Hyppia et le micropolitique de Steve Giasson).

1 Guy Rocher, conférence d'ouverture du colloque *Cégep inc. La destruction programmée de la culture*, Nouvelle alliance pour la philosophie au collège (NAPAC) et Chaire UNESCO de philosophie, Montréal, 19 septembre 2015.

2 Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, musée du Louvre à Paris.

La liberté peut aussi être liée à un *mode d'être*, à une façon d'être au monde, à une nécessaire libération par l'appropriation collective de l'acte de créer (la culture *hacker*). Les textes traitant des cultures du partage produites par l'informatisation (Yannick Delbecq, Antoine Moreau et Lila Roussel) proposent une éthique distincte de celle inhérente au libéralisme classique basée sur le concept de propriété, en détrônant la notion du copyright pour le remplacer par le copyleft. Cette zone déterritorialisée laisse place au foisonnement de la connaissance et de la création en *nous* donnant la responsabilité des logiciels et des contenus (*empowerment*). C'est aussi dans un territoire libéré de ses frontières que les femmes ont su proposer un dépassement de leur ancrage corporel associé à l'hétéronormativité et s'approprier ce qui au départ pouvait paraître une domination sans appel: la pornographie (Lila Roussel et Ariane Bilodeau).

Les *lieux de la liberté* propres à la création ne sont pas toujours là où on les attend. En fait, ils y seront rarement. Souterrains, interstices, rencontres improbables, Yi-Jing, improvisations, infiltrations, parasitages, subversions, performances invisibles ; *a contrario*, à contretemps. Tout pour déjouer les gros sabots que sont devenues les logiques managériales de l'État et les flux du marché. Entre les lignes des codes barres, en se jouant d'elles ou avec elles, *l'art* semble encore avoir quelque chose à *nous* dire.

La fin de l'art ou, pour emprunter les mots du philosophe français Yves Michaud, la fin d'une certaine forme de représentation de l'art n'a pas pour autant chassé le politique de l'art ou le désir d'inscrire l'art dans le politique. Nous assistons désormais à une *multiplicité de pratiques artistiques*, notamment à un art micropolitique qui ne s'engage plus prioritairement de façon frontale comme le faisaient jadis les premières avant-gardes traversées par un certain fantasme de l'efficacité politique d'un art engagé. Il ne s'agit pas ici de reléguer aux poubelles de l'histoire l'héritage esthéticopolitique des premières avant-gardes qui nous habitent encore, mais de reconnaître dans l'art qui nous est contemporain l'existence d'un dialogue, d'une relation imparfaite et parfois inédite avec le politique, le monde et le commun.

Avec Auschwitz, malgré Auschwitz, « je me souviens de ce que je n'ai pas vécu » dira Vincent Filteau. Créer en portant le murmure de ces fantômes. Questionnement lancinant dans le texte de Judith Trudeau. Comment créer après le grand drame ? Sommes-nous toutes et tous des imposteurs de l'histoire ? Comment les artistes ont-elles/ils répondu au grand vide ? La musique atonale évoquée dans le texte de Nicolas Masino en serait-elle une réponse ? Les refuges dans l'abstraction, quels que soient les territoires artistiques, semblent avoir été privilégiés, comme d'un silence chromatique.

Entre le son et la parole, entre l'art pour l'art et l'art humaniste où l'empathie semble aussi être un moteur de création (Pierre Robert), d'une autonomie du monde des arts à un art engagé, le *spectre analytique* braque ses outils à travers bon nombre d'exemples. Nous ne saurions insister suffisamment sur l'ouverture de ces fenêtres, à passer à travers elles et à aller écouter la musique de Michel Ratté,

à visionner des films de Pier Paolo Pasolini, à relire les poèmes de Gaston Miron, à participer aux « performances invisibles » de Steve Giasson, à comprendre, avec Nathalie Heinich, le paradigme de l'art contemporain.

Au fil des pages, les lectrices et les lecteurs pourront découvrir les brèches et les ouvertures qu'offrent ces luxuriants territoires de l'art. L'art a encore quelque chose à nous dire, en dialogue avec le politique, s'y frottant, s'y confrontant, le déjouant, le composant et le recomposant. Comme le plaiderait le Salon des refusés il n'y a pas si longtemps, un art capable, nous l'espérons, de *renouveler sans détruire...*

La richesse de ce dossier se trouve au final dans les *rencontres*. Dans un commun sensible dirait Jacques Rancière, en dehors de la « police » (Emanuel Guay). Un art politique de la rencontre, possible par l'absence de hiérarchies. À la recherche, peut-être, d'un réenchantement sur les lieux mêmes où se creusait l'abîme de la liberté.

Tableau 1

Rencontres, paroles libres :
dans les interstices
de l'art et du politique



Un nouveau paradigme

Entrevue avec Nathalie Heinich

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE CHALIFOUR

*Sociologue de l'art, directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) français et membre associée au Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Nathalie Heinich se consacre depuis plus de trente ans à l'étude de l'art et à la notion d'artiste. Titulaire d'un doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris, elle a ainsi publié de nombreux ouvrages portant sur les conditions d'existence de l'art, les façons de faire des artistes et la manière de penser les oeuvres. Intéressée par le caractère ambigu du rapport qu'entretient l'art contemporain avec les différents publics, elle faisait paraître récemment *Le paradigme de l'art contemporain*¹. Selon elle, l'art contemporain constitue du point de vue historique une véritable révolution au sens où il renverrait moins à l'œuvre qu'à ce que l'on en dit, moins aux catégories de beau et de laid qu'aux sensations que génèrent des processus transgressifs destinés à faire l'épreuve des limites. « L'acte artistique » ne résiderait plus dans la fabrication d'un objet, mais davantage dans sa conceptualisation, dans les récits qui le sous-tendent et dans les réactions qu'il provoque. Heinich se refuse conséquemment à penser l'art en référence à une espèce d'ontologie « préalable » selon laquelle il y aurait un a priori substantialiste qui en définirait l'essence fondamentale. C'est plutôt empiriquement, au cœur de « l'expérience » de l'art, dans la manière dont les uns et les autres réfléchissent leur relation aux créations que la sociologue plonge son regard. L'art contemporain fait donc voler en éclat les catégories par lesquelles on appréhendait des œuvres matérialisées. Il est, dans son caractère radical, remise en question à la fois de la finalité créatrice (avec la « dématérialisation » de l'œuvre) et de la figure du créateur – ou de la créatrice – qui peut mettre en scène des « expériences » sans même fabriquer d'objet. De ce point de vue, *Fontaine* (ou *Urinoir*) de Marcel Duchamp marquait en 1917 un moment fondateur. L'opération herméneutique n'est donc plus fonction d'une chose tangible mais de dispositifs, de médiations qui disent et conceptualisent dans une surenchère de performances scandée par l'impératif de la nouveauté radicale. C'est à la lumière de ces réflexions que nous avons voulu discuter avec Nathalie Heinich de la relation manifestement complexe entre l'art et le politique.*

1 Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

SC – De par ses spécificités, l’art contemporain renverrait, selon vous, moins à la notion de genre qu’à celle de paradigme. Dans quel contexte ce paradigme a-t-il vu le jour ?

NH – J’en fais la description dans mon dernier livre. Le début du paradigme de l’art contemporain date du milieu des années 1950, mais il y a une préhistoire, et la préhistoire, ce sont les ready-mades de Duchamp qui font partie de ce que j’appelle la grammaire de l’art contemporain. Mais ceux-ci apparaissent, c’est là un paradoxe, en pleine période moderne. Cela dit, le début de l’art contemporain non seulement comme genre artistique, mais aussi comme paradigme, c’est-à-dire comme structuration générale du fonctionnement du monde de l’art, est plus tardif : je donne comme époque initiale Rauschenberg aux États-Unis, Gutai au Japon, Klein en France qui, au même moment et à peu près la même année, font des propositions extrêmement radicales, et qui vont toutes dans le même sens, soit conceptuel, soit minimaliste dans une rupture assumée avec la peinture.



Ai Weiwei, Han Dynasty, Urne avec le logo Coca-Cola, 1994

SC – Vous dites que l’art moderne s’est construit en opposition à l’art classique au sens où il fut, dans sa forme originelle du moins, le vecteur de quelque chose de radicalement nouveau. En quoi, l’art contemporain va-t-il incarner à son tour une transgression ?

NH – C’est une transgression des frontières de l’art tel que le sens commun les considère, et notamment les frontières de l’art moderne. La façon de concevoir l’art contemporain met à l’épreuve la définition même de ce que doit être une œuvre d’art dans le paradigme classique et dans le paradigme moderne. On le voit bien avec les ready-mades de Duchamp, où l’œuvre n’est même pas produite par l’artiste. C’est une transgression majeure des réquisits traditionnels en matière d’art, que ce soit les impératifs de beauté et de bon goût, les règles morales qui gouvernent la décence, le respect de la religion, le civisme, les règles juridiques, etc. Donc le mode d’emploi de l’art contemporain me paraît être lié à cette notion de transgression des frontières ou d’expérience des limites.

SC – Dans sa version hyperconceptualisée, l’art contemporain peut sembler inaccessible d’autant plus qu’il est d’emblée rébarbatif à la recherche du beau. De quelle manière doit-on recevoir cet art ?

NH – Il n’y a aucune obligation à « recevoir » cet art. On fait ce que l’on veut avec l’art. Les œuvres d’art ne souffrent pas du fait d’être mal regardées ou pas regardées, parce que ce ne sont pas des êtres vivants. On a toute latitude de faire ce que l’on veut, puisque cela n’a aucune incidence. Cela étant dit, ce n’est qu’une tendance de l’art contemporain qui est conceptuelle, et éventuellement difficile à appréhender à partir des attentes classiques d’émotion, de sensation ou d’empathie avec l’artiste. Mais on a aussi, et cela s’est énormément développé ces dernières années, des tendances beaucoup plus accessibles – très sensationnalistes éventuellement très kitsch – qui empruntent à la culture populaire, comme les œuvres de Jeff Koons, de Damien Hirst, de Takashi Murakami, qui sont à l’opposé de l’art conceptuel difficile d’accès. Au contraire, c’est un art qui est capable de séduire des gens qui n’ont aucune culture.

SC – Du fait des moyens mis en œuvre et de l’envergure de certaines propositions, est-ce que l’art contemporain n’aurait pas contribué à un accès plus grand aux œuvres et aux artistes, en somme à une démocratisation ?

NH – Pas du tout ! Au contraire, il y a tout un pan très important de cet art qui est un pan assez intellectualiste et de toute façon en rupture avec les attentes du grand public. Par définition, l’art contemporain ne peut que décevoir les attentes du grand public, celles notamment des gens les moins cultivés, ayant le moins de ressources. L’idée d’un art contemporain qui serait du côté de la

démocratisation est donc une idée absolument antinomique de la définition même de l'art contemporain.

SC – Mais l'art ne porte-t-il pas aussi un discours philosophique souvent centré sur la « participation » du public et amenant ce dernier à ouvrir ses propres frontières conceptuelles ? Solliciter l'engagement par l'art, n'est-ce pas une forme d'engagement politique, en ce sens où il y a une transformation de la perception même de la société ?

NH – Il existe en effet certaines tendances de l'art contemporain relevant de ce qu'on appelle « art participatif », où le public intervient dans la conception ou la diffusion de l'œuvre. Mais tout dépend de ce qu'on nomme « politique » : si est « politique » tout ce qui modifie la perception du monde commun, alors toutes les formes d'art sont politiques, de même que la science, de même que la technique, de même que la télévision, le cinéma et les activités de loisir – bref, pas grand-chose alors n'échapperait au « politique », mais je ne vois pas très bien ce que peut apporter l'usage d'un terme aussi polysémique. Si en revanche on considère comme « politique » tout ce qui modifie *réellement* le monde commun, le partage des ressources, le partage du pouvoir, etc., alors je ne vois guère que les activités militantes pour porter effectivement un tel projet. Et je ne comprends pas bien pourquoi ceux qui valorisent ce type d'engagement préfèrent le chercher dans l'art, où il est pour le moins marginal, plutôt que dans l'action politique proprement dite. Serait-ce parce que l'engagement par l'art serait une façon élégante de ne pas choisir de s'engager politiquement ?

SC – L'art contemporain serait donc, pour l'essentiel, un art élitiste ?

NH – D'après mes enquêtes, les mouvements d'opposition et de réactions très violentes contre l'art contemporain sont le plus souvent, sinon presque toujours, des mouvements liés à des œuvres dans l'espace public. Donc l'effet de mise en public, c'est-à-dire l'exposition devant des gens qui ne font pas la démarche d'aller au musée (*a priori* pas forcément très cultivés ou n'ayant pas des pratiques culturelles très élaborées) incite plutôt les gens à réagir négativement, comme on vient de le voir avec l'affaire McCarthy à Paris². Ce n'est pas parce qu'un art est dans l'espace public qu'il séduit le public. Au contraire, le fait qu'il soit en rupture avec les codes de l'art tels que le public les attend fait que dans l'espace public il est encore plus problématique que dans les musées, où ne vont que des gens qui savent à peu près à quoi s'attendre, et du coup sont relativement plus à même d'apprécier ou en tout cas d'accepter.

2 Voir Emmanuelle Jardonnet, « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme », *Le Monde*, 17 octobre 2014.

SC – Que dit cet art sur nos sociétés contemporaines ? Est-il porteur d’une critique sociale et d’une vision nouvelle du monde ?

NH – La réponse est forcément complexe. Il faut faire la différence entre ce que font les œuvres, ce que disent les artistes et ce que disent les intermédiaires de l’art. Ce que font les œuvres en matière de critique, c’est essentiellement de heurter les attentes d’un grand public plus ou moins cultivé qui attend de l’art ce qu’on attendait du temps du paradigme classique ou du paradigme moderne. Elles ont un véritable effet, mais qui est plutôt un effet de déception des attentes. Quant aux artistes, tout dépend lesquels : il y en a qui ont un discours militant, critique, et d’autres qui ont un discours qui n’a rien à voir avec la politique ni avec la critique. Pour ce qui est des intermédiaires, en l’occurrence surtout des critiques d’art, des commissaires d’expositions, enfin ceux qui commentent ces œuvres, on assiste depuis à peu près une génération à une tendance à investir l’art contemporain d’une visée critique. Mais c’est essentiellement quelque chose qu’on trouve dans les discours des commentateurs. Encore faut-il les trouver dans les œuvres et dans les propos des artistes, ce qui est rarement le cas, sauf pour quelques artistes qui ont des postures engagées, plus ou moins militantes, et qui assument directement la visée critique. Mais c’est exceptionnel.

Cette question renvoie à une idée qui est, là encore, tout à fait particulière, selon laquelle l’art, et notamment l’art contemporain, devrait avoir une visée subversive. Or il s’agit d’une formation idéologique assez récente, assez particulière, et disons assez peu en phase avec une grande partie de ce qu’on observe dans l’histoire de l’art.

SC – Que dire des artistes issus de la rue comme JR³, dont les actions photographiques dans les milieux sociaux défavorisés sont parfois considérées comme un enjolivement de la pauvreté ? L’art contemporain peut-il être paradigmatique s’il contient tout et son contraire ?

NH – L’incitation à l’engagement peut prendre deux directions : soit sociale, lorsqu’on cherche à améliorer le sort des défavorisés, soit politique, lorsqu’on cherche à faire en sorte qu’il n’y ait plus de défavorisés. Ce même clivage s’observe également dans les formes d’art dites « engagées ». La question demeure cependant la même : en quoi les propositions des artistes changent-elles *réellement* les choses ? Vont-elles au-delà des déclarations d’intention ? J’attends la réponse...

3 D’origine tunisienne, JR est un photographe controversé qui se qualifie d’activiste urbain. Il a notamment élaboré des montages dans plusieurs grandes villes du monde. En 2007, il a réalisé *Face 2 Face*, « expo photo illégale » où d’immenses portraits d’Israéliens et de Palestiniens se faisaient face dans huit villes palestiniennes et israéliennes et de part et d’autre du mur de sécurité.

SC – Historiquement, on a l'idée que l'artiste, ce créateur – ou cette créatrice – inspiré, contribue à cristalliser des tendances à l'œuvre dans le monde social, comme s'il se faisait le traducteur de son époque, et son œuvre, l'expression d'un univers idéalisé, voire d'une forme de projection propre à nous élever vers quelque chose de transcendant. Or l'art contemporain, dites-vous, renvoie davantage à une pratique, à un système que sous-tendent à la fois des regards et des discours qu'à une œuvre proprement dite. Cela n'est-il pas déroutant ? N'est-ce pas plutôt l'expression d'une crise de l'art au sens où tout un ensemble de processus s'est pour ainsi dire substitué à l'œuvre ?

NH – Cela n'a jamais été le cas. Tout ce que l'on peut dire, c'est que cette idée d'un art porteur d'avant-gardes, de subversion, de renouvellement est une idée très datée (en gros le milieu du XIX^e siècle), liée à des changements dans le statut des artistes. C'est une visée qui n'a pratiquement jamais été réalisée dans l'histoire. Un art qui est à la fois avant-gardiste du point de vue esthétique et subversif du point de vue politique renvoie à une attente effective, mais dans la réalité on ne l'a vue réalisée que de façon extrêmement sporadique. Un peu avec le mouvement surréaliste, un peu avec le mouvement suprématisme, un peu autour de mai 1968, mais de façon extrêmement marginale. Encore une fois, un art réellement avant-gardiste du point de vue esthétique ne peut pas plaire aux masses, puisque l'avant-garde se définit précisément par le fait de déjouer les attentes communes; or les masses n'ont pas, par définition, la culture nécessaire pour apprécier des œuvres qui déçoivent leurs attentes. Les œuvres d'art les plus engagées politiquement ont presque toujours été des œuvres médiocres, comme avec le réalisme socialiste, et les œuvres réellement innovantes du point de vue esthétique n'ont jamais été des œuvres engagées politiquement, ce qui se comprend parfaitement. On ne peut pas jouer sur les deux tableaux, ils sont antinomiques. On a donc cette espèce d'idéal d'un art qui serait à la fois novateur esthétiquement et subversif politiquement, mais c'est un idéal, encore une fois, très marqué historiquement, et qui n'a pratiquement jamais rencontré de réalisation effective. Or ce qui me paraît devoir être interrogé, c'est plutôt cette attente, et non pas l'art lui-même, qui n'a pas grand-chose à voir avec ce qui est investi sur lui.

SC – Vous dites que la « dématérialisation », la « conceptualisation », « l'hybridation », « l'éphémérisation » et la « documentation » forment le paradigme de l'art contemporain. Or ce caractère proprement éphémère des œuvres conjugué au rythme endiablé des « productions » donne l'impression d'un rapport au temps qui obéit davantage à la logique marchande, laissant entrevoir un univers entièrement instrumentalisé par le marché.

NH – Là aussi je pense que c'est une vision bien particulière. Ce qui motive cette accélération des choses et cette hyperproduction, c'est plutôt l'emballlement de ce que j'appelle le régime de singularité. Dans un univers de valeurs où il faut

innover, où il faut être original, où il faut apporter des choses que d'autres n'ont pas apportées, il y a forcément une sorte d'obligation à produire toujours plus de choses novatrices, des choses qui n'ont pas été faites. De plus, la population des artistes a augmenté de façon vertigineuse depuis une génération, l'art étant une occupation qui attire énormément de gens; et, dès lors qu'il y a autant de gens en concurrence, ils sont obligés d'en faire beaucoup pour se démarquer des autres. Cet emballement du régime de singularité a évidemment des répercussions marchandes, parce que ça alimente le marché. Mais il y avait aussi des prix faramineux attribués à des œuvres du temps où on était dans l'art classique ou dans l'art moderne, dans un marché beaucoup moins profus. En effet le marché profite de cette offre surabondante; les effets spéculatifs, les effets de distinction font que les gens investissent, spéculent sur l'art et achètent. Il y a donc à la fois une offre très abondante, des demandes très fortes liées à tout ce qui peut être investi sur l'art et du coup un marché absolument foisonnant.

Le problème n'est pas là, me semble-t-il, parce que je ne vois pas à qui ça peut faire du mal qu'il y ait beaucoup d'œuvres à acheter et qu'il y ait beaucoup d'acheteurs. Au contraire, cela fait vivre beaucoup de gens. Le problème est plutôt le suivant : est-ce que les artistes créent en fonction de la demande présumée ? Quand le marché prédétermine la production, là, en effet, on a un risque d'inauthenticité, de répétition, de vulgarisation. Mais ça, c'est plutôt le problème des artistes. C'est vrai que certains artistes utilisent les possibilités du marché pour faire des choses qu'ils ne feraient pas forcément s'ils n'avaient pas la certitude de vendre, mais tous ne font pas ça. Encore une fois, ce n'est pas « le marché » en tant qu'entité qui serait responsable de cela, car le marché n'est pas un être vivant, mais une construction mentale. Ce qui est responsable de cette surabondance marchande, ce sont les artistes qui produisent.

SC – Mais le marché ne génère-t-il pas une logique qui structure le comportement des acteurs ? Dans un documentaire présenté récemment (2014), *Art illimité*, le cinéaste Bernard Hébert revient sur cette dichotomie entre valeur « émotionnelle » et valeur marchande.

NH – Tant qu'on raisonne avec des abstractions telles que « le marché », on ne peut rien comprendre à la réalité de ce qui se passe. « Le marché », ce sont des producteurs, des diffuseurs, des acheteurs, petits et gros; ce sont des objets, des personnes, des actions, des institutions; ce sont des offres et des demandes, etc. En tant que sociologue, je ne connais que des acteurs concrets à qui attribuer des actions : les représentations abstraites, comme « le marché », sont des raccourcis utiles pour faire des slogans, mais totalement contre-productifs pour peu qu'on essaie de penser réellement le monde.

SC – Vous faites allusion, dans votre dernier livre, à un canular parodiant l’univers de l’art contemporain qui verrait circuler n’importe quoi. Dans son ontologie propre, cet art ne renvoie-t-il pas finalement au caractère éclaté de notre époque, voire à la dissolution de l’idée même de société ?

NH – J’ai cité ce canular parce qu’il montre comment des gens peuvent s’amuser avec toutes ces critiques sur l’art contemporain, sous une forme éventuellement ironique. Je pense que l’idée d’une société non fragmentée est une illusion et que ce sont plutôt les progrès de la sociologie qui ont permis de mettre en évidence des effets de pluralisme, de pluralité et de fragmentation qui ont toujours existé, mais qui n’étaient pas perçus parce qu’on avait plutôt tendance à voir les effets de rassemblement, de communauté, de collectivité. Je ne vois pas en quoi l’art contemporain serait plus fragmenté que l’art moderne ou classique, mis à part ce que je vous ai dit sur le nombre bien supérieur d’artistes et, du coup, le nombre bien supérieur de propositions. Il continue à y avoir des mouvements, des écoles, des styles. Il continue à y avoir des gens qui ont des goûts très différents.

SC – Lorsqu’on pense à l’art classique, on a cette idée des artistes animés et inspirés par toute la dimension religieuse d’une époque et qui tentent de représenter, à travers leurs œuvres, ce que leur inspire la transcendance. N’avions-nous pas là un continuum dans la logique des représentations et l’investissement de l’artiste qui n’existe plus ?

NH – C’est vraiment un effet d’illusion. Dans l’art classique, vous pensez sans doute aux grandes œuvres classiques sélectionnées par l’histoire de l’art, et qui sont essentiellement ce qu’on appelle de la peinture d’histoire, c’est-à-dire des tableaux religieux qui représentent des scènes historiques : c’était le genre majeur, et donc le genre surreprésenté dans les musées. Vous ne voyez pas cependant qu’une très grande partie de la production relevait des genres mineurs : des paysages, des portraits, des natures mortes, des scènes de la vie quotidienne qui faisaient l’essentiel de la production artistique. Il y avait donc à cette époque une multiplicité de genres et de propositions picturales. Aujourd’hui, comme on est au temps présent, l’effet de sélection n’a pas encore joué, donc on voit le tout de la production, et on a l’impression que ça part dans tous les sens. Je suis sûre que dans deux siècles, l’histoire de l’art aura sélectionné un certain nombre de choses, ce qui permettra une perception beaucoup plus homogène.

SC – Comment décrire alors le lien entre le politique et l’art contemporain ?

NH – On assiste depuis une génération à un retour de l’idée d’engagement politique des artistes, mais qui est encore très limitée. Certains artistes se réclament d’un art politique, mais ils sont un tout petit nombre et souvent peu

reconnus. Ce sont surtout des jeunes, qui sont dans une logique de solidarité objective avec les gens ayant peu de ressources. Ils sont pour ainsi dire en empathie avec ce qu'on appelle les « dominés », donc plus à même de s'engager. Par affinité, ces artistes se solidarisent avec les gens dont ils ont envie de prendre la défense. Cela dit, l'art engagé est devenu un sous-genre de l'art contemporain. C'est en effet très tentant pour de jeunes artistes aujourd'hui de s'inscrire dans cette mouvance de l'art politique engagé, parce qu'elle est très bien identifiée, parce qu'elle a ses spécialistes et que cela leur permet de s'installer dans une niche relativement bien cadrée.

Je crois que certaines catégories idéologiques n'ont pas pour but de comprendre la réalité, mais de l'orienter. Mon rôle de sociologue, ce n'est pas d'avoir une action sur la réalité; c'est de donner des outils de pensée et mes outils sont efficaces dans la mesure où ils décrivent le réel. Or le réel, ce n'est pas l'idée que l'art aurait une fonction subversive par définition, ça, c'est de l'idéologie.

SC – Que serait aujourd'hui un art politiquement subversif ? Est-il même encore possible de provoquer dans un monde qui semble tout tolérer ?

NH – Si vous en trouvez, dites-le-moi ! Pour qu'il y ait un art subversif, il faudrait qu'il ait une action politique. Pas seulement qu'il y ait une intention, mais qu'il y ait soit une action révolutionnaire du point de vue politique, soit des actions concrètes au profit des populations défavorisées. Je ne vois pas très bien ce que ça peut être. Le problème, c'est que l'art en général, et plus particulièrement l'art contemporain, s'exerce non pas dans la société en général, mais dans le monde de l'art, c'est-à-dire dans un monde assez clos, fait d'intermédiaires spécialisés, d'acheteurs, de publics et d'autres artistes. Son action s'exerce dans ce monde-là, ce qui pose la question d'une action qui puisse sortir de ce monde. C'est très difficile, il faudrait sans doute faire de l'« agit-prop »⁴. Cela va éventuellement exister du côté du théâtre, du cinéma documentaire, du côté des formes d'art qui passent beaucoup plus par la parole, par la mobilisation, mais en matière d'art plastique, c'est quand même assez difficile de mobiliser des foules qui iraient manifester sur la base d'une image ou d'une sculpture.

SC – Devons-nous comprendre qu'il y a un radicalisme de la forme sans finalité politique ? Susciter de l'émotion, de l'intensité, de la participation dans une expérience où le « senti » prime ne traduit-il pas le triomphe d'une posture purement esthétique désincarnée des enjeux réels ?

NH – Bien sûr que le radicalisme de la forme est totalement déconnecté d'une finalité politique ! Pourquoi s'imaginer que les deux doivent aller de pair alors que, comme je l'ai expliqué plus haut, ils sont antinomiques, puisque les

4 Agitation-propagande.

formes les plus radicales sont les plus difficiles à accepter par les moins dotés en capital culturel ? Quant à ne justifier l'expérience artistique que par son lien avec des « enjeux réels », c'est être à l'exact opposé de ce qu'a toujours été l'art, à savoir une expérience renvoyant à l'imaginaire, à l'émotion, au plaisir.

SC – Mais que souhaitait Picasso, par exemple, lorsqu'il a peint *Guernica* ? Est-ce que l'art ne serait pas d'abord un état de conscience individuel qui par la suite devient conscience collective, pour ultimement engendrer des changements notables ?

NH – *Guernica* est l'une des deux seules œuvres de Picasso (avec *Massacre en Corée*) à avoir une dimension sociale et politique. Or il a produit des milliers d'œuvres... Encore une fois, lire l'expérience artistique en fonction des critères de l'action politique est se condamner à ne rien y comprendre.

SC – Un militant pourrait croire que l'univers de l'art est finalement une sphère complètement hermétique, pratiquement coupée du monde et fondamentalement travaillée par les forces du marché. Si le régime de singularité propre à l'art contemporain entraîne, dans sa logique de surenchère, une radicalisation du principe transgressif (« dès lors que les productions se sont socialisées, intégrées (et) acceptées ») et qu'en ce sens il existe une espèce d'injonction à innover, ne peut-on pas conclure que toute création renvoyant à une posture critique est vouée à la récupération ?

NH – Je ne dirais pas qu'elle est vouée à la récupération. Je dirais que toute forme de production qui débouche sur un achat – ce qui est le cas de tout ce qui permet aux gens de gagner leur vie – est forcément prise dans un marché. Cela fait partie de la vie des sociétés depuis toujours. Ce qui se passe avec l'art, c'est que s'est développée, notamment depuis l'époque moderne et même un peu avant, l'idée que l'art devrait être en dehors du marché, c'est-à-dire qu'il ne devrait avoir de fonction autre que spirituelle ou politique ou de pure délectation esthétique. Du même coup, tout ce qui relève de l'échange marchand est *a priori* considéré comme suspect dans le domaine de l'art. Or dans le domaine de la production des fruits et légumes, ça paraît normal. Le fait qu'on parle du marché à propos de l'art vient simplement du fait que le marché a été décrédibilisé en tant qu'instance de justification de l'activité artistique. Cela ne veut pas dire que le marché est plus présent ou moins présent que dans d'autres domaines. Vous parlez en tant que militant : moi je dis qu'en tant que militant, ce qu'un artiste peut faire de plus efficace lorsqu'il veut s'engager politiquement, c'est de s'engager dans un parti ou dans une association. Mais vouloir militer en faisant de l'art me paraît une double erreur. En général, on aboutit à faire de l'art médiocre et de l'action militante inefficace parce que limitée au monde de l'art, sans aucune prise sur la réalité. De l'art médiocre parce qu'un art avec des visées directement

politiques, qui ne soient pas des visées esthétiques, est en général un art toujours en retard par rapport à ce qui se fait de plus novateur et de plus intéressant.

SC – Est-ce qu'on pourrait dire aujourd'hui que l'art dérange encore ?

NH – Bien sûr, l'art contemporain, puisque c'est sa définition, dérange forcément tous ceux qui ont en tête le paradigme moderne ou le paradigme classique. On le voit avec les innombrables réactions de rejet, de protestation auxquelles il donne lieu. Mais ce n'est pas l'art en général, c'est l'art contemporain en tant qu'il repose, justement, sur le fait de devoir transgresser les attentes et expérimenter les limites. Mais en quoi est-ce une avancée que de déranger ? Le fait d'être dérangeant est devenu une valeur dans la seconde moitié du XX^e siècle, mais il y a eu d'autres époques où ce qui était considéré comme une valeur, c'était de faire communauté, c'était de relier les gens les uns avec les autres. C'était d'élever spirituellement les esprits. On peut poser la question, mais avant de la poser, il faut se demander de quel type de valeurs relève l'attente que l'art soit dérangeant.

SC – Quel est l'avenir de l'art ? Est-il encore possible qu'il puisse y avoir un au-delà paradigmatique à l'art contemporain ?

NH – C'est là-dessus que se termine mon livre. Ce que je dis, c'est qu'en régime de singularité on ne peut jamais rien prévoir et que l'imprévisible est toujours le plus probable. Je serais donc bien en peine de prédire quoi que ce soit.

David Fennario persiste et signe

Entrevue avec David Fennario

PROPOS RECUEILLIS PAR JOHN BRADLEY

David Fennario est un dramaturge de Montréal bien connu des réseaux culturels et militants anglophones, mais assez peu des francophones, son travail ayant été très peu traduit et encore moins produit sur scène en français. Ses œuvres portent les titres suivants : Sans parachute, On the Job, Nothing to Lose, Balconville, Joe Beef, Doctor Thomas Neill Cream, The Death of René Lévesque, Condoville, Bolcheviki, et la plus récente pièce, Motherhouse. Un film documentaire, réalisé par Martin Duckworth, The Good Fight (Fennario persiste et signe), a été réalisé en 2014 sur le parcours de Fennario ainsi que sur la préparation de Motherhouse. Ce film a été présenté à l'édition 2014 des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

Afin de vous donner un aperçu de l'approche de Fennario, nous vous présentons ici deux textes. Tout d'abord, une entrevue réalisée avec lui récemment¹, par John Bradley, un de ses amis militants de Verdun. Ensuite, un extrait de la pièce de théâtre Bolcheviki, écrite par Fennario en 2009. Yves Rochon a assuré la traduction des deux textes de ce numéro.



Photographie : Thanh Pham, tirée de l'affiche du film *The Good Fight*

1 Entrevue réalisée à Verdun au mois d'août 2014.

JB – Pourquoi as-tu choisi d’écrire une pièce comme *Bolcheviki* qui porte sur la Première Guerre mondiale, cent ans après cet événement ?

DF – La première raison en est probablement que j’ai toujours eu un intérêt particulier pour cette guerre. J’y voyais aussi une opportunité politique de compléter divers projets que j’avais esquissés au fil des ans. L’un d’eux était basé sur des histoires que j’avais entendues, des histoires racontées soit par des membres de ma famille proche, soit par des hommes qui avaient participé directement à cette guerre, tel Harry Rowbottom, qui était, en plus, un excellent conteur. Le personnage de Rosie Rollins dans ma pièce *Bolcheviki* est basé sur ce Harry. Il se lançait souvent dans des histoires invraisemblables qui n’avaient rien à voir avec la guerre, mais de temps en temps j’arrivais à le faire parler des combats eux-mêmes et c’est comme s’il se retrouvait alors dans les tranchées, dans le pire que cela pouvait être. Je pense d’ailleurs que c’est pour fuir ces images-là qu’il en parlait si peu souvent.

Il faut se rappeler que la Première Guerre mondiale avait été une vraie folie dans laquelle les travailleurs de différents pays s’entretenaient afin que les élites nationales, dont celles du Canada, puissent accaparer la plus grande part possible des ressources du Moyen-Orient en leur faisant accroire que « nous sommes tous dans le même bateau, nous avons tous les mêmes intérêts ». Le même genre de discours qu’on nous sert aujourd’hui, celui de Harper et autres, qui cherchent à utiliser la guerre comme moyen supplémentaire pour faire de la *business*, pour ouvrir de nouveaux débouchés aux « faiseurs de profits ».

J’ai donc écrit cette pièce *Bolcheviki* comme une intervention, comme un outil qui puisse servir dans la riposte contre cette militarisation croissante de notre société. Mais cette pièce est également basée sur l’expérience de ma mère. Elle ne reconnaissait plus du tout mon père quand il est revenu de la Seconde Guerre mondiale. Il était devenu un étranger. Une bonne partie de l’inspiration de mon travail récent vient donc de cela, aussi bien pour ce qui est de la rédaction de *Bolcheviki* que de la pièce qui a suivi, dont le titre est *Motherhouse*.

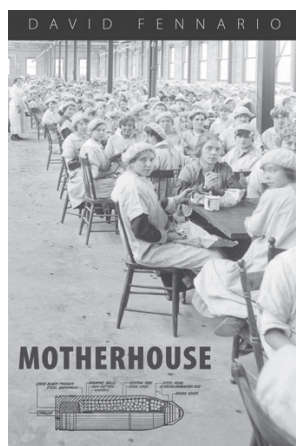
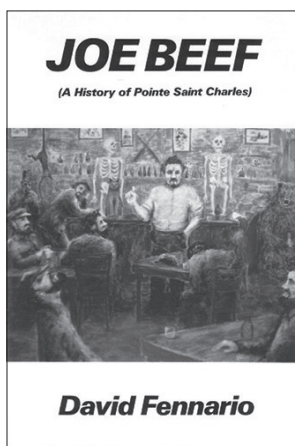
JB – Dans les notes de présentation du texte de *Bolcheviki*, vous écrivez que ce sentiment de deuil et de perte vécu par les soldats et leur famille était devenu omniprésent dans la façon dont les gens se comportaient après la guerre. Pouvez-vous nous en dire davantage à ce sujet et sur la manière dont vous traitez la question dans cette pièce ?

DF – Mon père relatait des épisodes horribles comme celui où il ramassait des morceaux de corps sur les champs de bataille pour ensuite les mettre dans des sacs, ou encore celui du gars mort sur le coup dans la couchette juste au-dessus de lui lorsque leur caserne a été bombardée pendant le Blitz en Angleterre. Puis il disait : « Plus vous voyez ce genre de choses, moins vous avez envie d’y penser et

d'en parler ». C'est ce que nous appelons aujourd'hui le stress post-traumatique. Les anciens combattants répriment continuellement leurs sentiments, c'est la seule façon de survivre. Quand mon père est rentré à la maison, il refoulait ses émotions. J'ai baigné dans ce contexte dès ma conception. J'ai hérité de la colère que ce climat d'horreur engendre. J'ai grandi dans ce climat, il fait partie de moi.

Face à ce sentiment de perte, la douleur se transforme la plupart du temps en colère. On peut facilement dire que la colère était l'émotion la plus commune parmi mes amis de Verdun quand j'étais jeune, et certainement aussi celle de ma propre famille. On pourrait presque dire que la seule émotion avec laquelle les gens de ce milieu-là sont vraiment à l'aise, c'est la colère. Le côté positif de cela est qu'ils ont la couenne dure : chez nous les anglos, on dit qu'ils sont *tough*. Dans le français de Verdun, ce serait : « toffes ». Mais il y avait aussi une solidarité dans ces rues et ruelles de Verdun où j'ai grandi. Personne ne se considérait meilleur qu'un autre et personne ne se faisait d'illusion sur la possibilité de sortir de cet endroit, sauter la clôture des classes et se retrouver un jour dans la classe moyenne. Alors, très tôt, j'ai eu ce fort sentiment de faire partie d'une classe précise de la société, et cela a eu plusieurs conséquences importantes sur mon parcours, autant politique qu'artistique.

Les études sur l'histoire du quartier ont révélé que la plupart des militants syndicaux des usines de cette époque, tels le Canadian Pacifique, le CN, la Bell Telephone et autres, venaient de Verdun et de la Pointe-Saint-Charles. Deux personnages de ma pièce *Bolcheviki*, Rosie et Rummie, sont du même type que ces militants à bien des égards : ils luttent contre l'horreur et la bêtise de la machine de guerre qui se nourrissait de la chair des travailleurs pendant la Première Guerre mondiale, tout comme s'en nourrissaient ces compagnies durant les années 1940 et 1950.



JB – Vous parlez également dans ces notes de présentation de votre pièce *Bolcheviki* d'une nécessaire approche de « distanciation » dans la façon de la monter. Que voulez-vous dire par là ? Et pourquoi cette notion est-elle si importante pour vous ?

DF – Il y a un certain nombre d'années, je jouais ma pièce *Banana Boots*, qui était en fait un monologue sur moi-même, joué par moi-même. Le metteur en scène me demandait de jouer des scènes en essayant le plus possible de faire croire qu'elles se produisaient réellement. Alors je me suis efforcé de le faire, de donner cette illusion au spectateur et à la spectatrice. Et puis, un soir, je lui ai dit que j'avais la nette impression de perdre le public dès que je prétendais avoir des émotions que je n'avais pas réellement, ou que je faisais croire que des choses arrivaient réellement alors qu'elles n'arrivaient pas. Je lui ai aussi dit que je faisais rire davantage auparavant, avant qu'il ne m'apprenne à faire ce genre de choses, lorsque je me contentais de leur raconter une bonne histoire.

À partir de ce moment-là, nous avons décidé de faire le spectacle sans cette *bullshit* d'illusion et les rires sont immédiatement revenus. J'ai alors saisi ce phénomène de l'illusion et de la non-illusion, et depuis j'ai aussi compris celui de l'anti-illusion, de la « distanciation », comme cela se dit en français. Je me suis dit que ce que Brecht entendait par distanciation, c'est que l'acteur ne doit pas se prendre pour le personnage : vous restez froid à l'égard du personnage, mais vous êtes en contact intense avec les gens du public parce que *ce sont eux* vos émotions.

C'a été un long cheminement pour moi d'assumer pleinement cette approche et de la défendre. À bien des égards, je l'applique par défaut. Au début, je voulais tout simplement me concentrer sur l'écriture de mes pièces, puis les jouer et en assurer la mise en scène. Divertir, jouer, être un acteur, voilà tout ce que je voulais. Je préfère d'ailleurs nettement le titre d'*entertainer* à celui d'artiste. Je peux raconter une histoire et je peux le faire à ma manière, avec la voix qui m'est propre. Comme peuvent le faire tant de gens de Verdun d'ailleurs, une vraie mine de bons conteurs...

Il est clair que sans ma vision politique, cette approche théâtrale de l'illusion serait vite devenue un piège mortel pour moi. J'ai donc réussi à garder la voix qui m'est propre. Puis j'ai adapté mon écriture à cette voix. C'est devenu une caractéristique de mon style. J'étais alors en train de réinventer l'approche brechtienne du jeu théâtral, sans même le savoir !

J'avais lu certaines pièces de Brecht dans le passé et ça ne m'avait pas emballé, à vrai dire. Je n'ai jamais assisté à une production vraiment réussie d'une pièce de Brecht. C'était toujours ennuyeux, « plate à mort » comme on dit en français. Parce qu'ils faisaient du Brecht complètement à l'envers. Les acteurs s'adressaient à l'auditoire comme s'ils incarnaient réellement leurs personnages. Ce n'est pas du Brecht de faire ça. Dans la vision de Brecht, l'acteur doit rester *lui-même* quand il parle au public. Il doit jouer le personnage sans se départir de ce qu'il

est, nous montrer le personnage tout en montrant également le processus de création de ce personnage, puis faire cela à partir de ses propres émotions à l'endroit de ce personnage.

Brecht ne voulait pas que ses acteurs jouent leur rôle en s'efforçant de créer l'illusion qu'ils étaient véritablement le personnage, là sur la scène devant nous. Cela ne fait que créer un mur entre les comédiens et l'auditoire, un mur émotif et politique. Le courant ne passe alors tout simplement pas entre les deux, bien que ce soit plus sécurisant pour tous.

Lorsque les enseignants en art dramatique disent aux étudiants : « vous devez faire vrai », ils signifient alors « prétendre faire vrai ». Et quand ces étudiants expérimentent la distanciation, le résultat est encore plus bizarre, car ils font alors semblant de ne pas être en train de faire semblant et cela devient complètement délirant. Faire réel devrait vouloir dire, pour un acteur, que lorsque vous êtes sur une scène de théâtre, vous n'essayez pas de faire croire au public que ce n'est pas le cas, vous n'essayez pas de lui faire croire que vous êtes ailleurs, dans la supposée réalité extérieure à ce théâtre. Je n'aime tout simplement pas que mes comédiens fassent semblant d'être différents de ce qu'ils sont, parce qu'ils créent alors une distance avec le public alors que le but est de s'en rapprocher.

Par la distanciation, l'acteur colore au contraire son jeu avec ses propres émotions, avec ses propres opinions, y compris ses opinions politiques. Il ne se borne pas à transmettre les opinions et les émotions de son personnage, il nous donne également les siennes. C'est ainsi que vous créez le personnage, mais vous le faites alors avec le public, ce qui fait en sorte que ce public participe lui-même à la création et qu'il ne se contente pas d'être assis là à vous regarder donner votre numéro. Il finit par faire partie du processus, de tout ce qui se passe sur la scène.

Ce qu'il faut, c'est revenir à ce qu'était le théâtre à l'origine, soit un lieu d'échange d'idées, un forum de discussion sur des enjeux qui concernent la communauté. Mais un forum amusant, en tout cas plus drôle qu'une session du parlement !

JB – Parlons maintenant un peu de votre façon d'utiliser cette technique de la distanciation dans votre pièce *Bolcheviki*, durant laquelle un acteur unique nous raconte tour à tour l'histoire du journaliste Jerry Nines, qui lui-même raconte l'histoire de Rosie Rollins, ce vétéran de la Première Guerre mondiale avec lequel il bavarde dans une taverne quelque part à la fin des années 1970.

DF – L'acteur ne doit pas prétendre être dans la peau de Jerry Nines. Il doit demeurer *lui-même* et montrer Jerry Nines qui est lui-même en train de montrer Rosie Rollins. Lors de la dernière production de cette pièce, l'acteur persistait à incarner Jerry Nines, malgré mes indications. Ça n'allait pas du tout. Il était là sur scène et tâchait de nous faire croire qu'il était Jerry Nines, puis dans les

deux minutes qui suivaient, il se prenait pour Rosie. Dans certaines parties de la pièce, cela dérapait complètement parce qu'il s'efforçait de simuler les émotions du personnage. Ce qui nous intéresse, c'est le point de vue de l'acteur sur les personnages et non l'inverse. C'est dans cette mesure qu'il pourra alors créer véritablement le personnage, en compagnie du public.

Les acteurs doivent avoir une personnalité. Ils doivent avoir des opinions fortes. Ils doivent avoir des émotions fortes. Or les écoles de théâtre semblent les convaincre du contraire puisque la plupart du temps les finissants et les finissantes des écoles de théâtre en sont presque toujours tristement dépourvus, ou s'ils en ont, ils les cachent bien.

Mais évidemment, c'est plus compliqué de jouer son propre personnage que d'en créer un de toutes pièces ! Dans *Bolcheviki*, l'acteur devrait jouer sur trois tableaux. Il incarne d'abord Jerry Nines, puis il incarne Jerry Nines qui incarne Rosie, et il incarne aussi son propre rôle qui joue le rôle des deux autres. La pièce comporte tous ces éléments. C'est une des raisons pour lesquelles le théâtre de Brecht exige des répétitions plus longues, afin d'arriver à saisir toutes ces dimensions.

JB – Qu'envisagez-vous de faire durant les années à venir, quels sont vos projets ?

DF – J'ai réalisé récemment que j'étais dans une sorte d'impasse parce qu'en tant que dramaturge, le type de pièce que j'ai envie d'écrire, celles qui sont en chantier, risquent fort de ne pas pouvoir être produites correctement, sauf si les comédiens et les comédiennes qui les jouent ont des références et des opinions politiques. Ce que l'École nationale de théâtre ne leur fournit pas actuellement et qu'ils ne trouvent pas ailleurs non plus, semble-t-il.

J'ai besoin de travailler avec des gens qui ont à la fois une expérience théâtrale et politique, qui sont donc aussi des militants. Je lance ici un appel afin que des activistes qui apprécient mon travail m'aident dans cette démarche.

Je perçois mon rôle au sein de ce groupe théâtral (se rapprochant du Berliner Ensemble de Brecht) comme un agent de formation politique durant les répétitions.

Je vois cette approche comme une alternative à celle qu'on enseigne présentement dans les cours de théâtre et qui vise seulement à montrer aux étudiants comment imiter quelqu'un d'autre lorsqu'ils sont sur une scène. Peu importe l'objet et la raison de l'imitation en question, le jeu, dans ce cas, n'est rien d'autre que du jeu, un exercice de style scolaire. Dans cette optique de formation, on n'apprécie pas du tout l'expression des opinions politiques. Cette expression n'est pas interdite, elle est simplement exclue dans la pratique. La politique, dans le théâtre traditionnel, est toujours abordée sous l'angle de l'illusion totale. On n'a jamais recours à la distanciation.

JB – Quel lien faites-vous entre votre travail théâtral actuel, en particulier cette approche du théâtre de la distanciation, et les actions récentes de résistance comme la grève étudiante de 2012 et les mouvements *Occupy* ?

DF – Je pense qu'il y a en effet un lien important entre les deux. En ce sens que ces mouvements ont presque transformé Montréal et d'autres villes du monde en scènes de théâtre, du moins pendant de courtes périodes. C'était tout simplement stupéfiant et effectivement très inspirant pour moi; je me sentais comme si je venais de mourir et qu'on me transportait directement au paradis.

D'ailleurs, les Carrés rouges ont eu une influence importante sur l'écriture de ma dernière pièce, *Motherhouse*. Elle porte sur ces femmes qui ont travaillé à produire des munitions, ici même à Verdun, durant la Première Guerre mondiale. Sur leur quotidien, mais aussi sur leurs sentiments de révolte devant cette folie. Je l'ai écrite expressément pour qu'elle serve d'outil politique dans cette lutte, toujours en cours d'ailleurs, qui vise à mettre fin à un système fondé sur le profit et non sur le mieux-être des personnes. À cette époque comme à la nôtre, je pense qu'au lieu de tuer d'autres personnes dans une guerre, on doit résister contre ceux qui nous montent les uns contre les autres.

JB – Vous vous déplacez en fauteuil roulant depuis quelques années parce que vous êtes malade. Comment composez-vous avec cette situation, à la fois comme personne, comme dramaturge et comme activiste politique ?

DF – Les gens me disent souvent : « Dave, tu t'es étonnamment bien accommodé de ta maladie ». Alors oui, j'ai réfléchi à la question. Et je pense que cela est aussi une caractéristique du milieu d'où je viens, des gens de la classe ouvrière. Comme eux, j'ai l'habitude d'endurer ce qui me tombe sur la tête ainsi que toute cette marde qui nous entoure. On nous a appris à endurer. On nous a appris à vivre sans espoir, pognés dans un hostie de cul-de-sac. Et tout ça peut causer beaucoup de stress. Mais je pense qu'autant ce stress me tue à petit feu, autant c'est lui qui nourrit mon talent.

Et puis ce qui compte avant tout, c'est mon objectif politique, en tant que socialiste et révolutionnaire. Cela me donne des raisons de tenir le coup en public parce que je sais que tout ça dépasse ma petite personne mal en point. Vivre seulement pour soi-même est une impasse, en fauteuil roulant ou pas. Vivre pour les autres et avec les autres, voilà ce qui fait de chacun de nous un être humain.

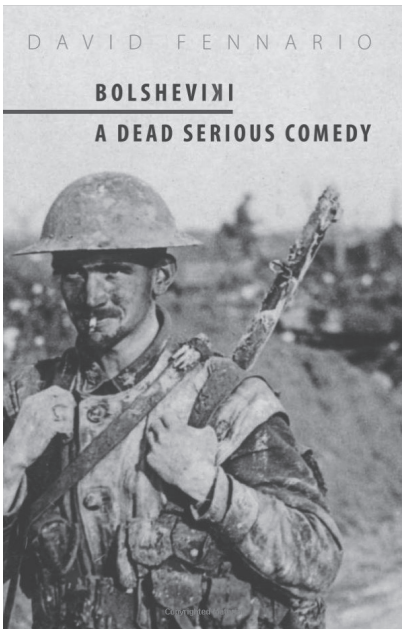
J'essaie donc de garder le cap et de frapper le plus fort possible et à la bonne place, avec les ressources que j'ai.

Bolcheviki¹

Pièce de théâtre (extrait)

DAVID FENNARIO

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR YVES ROCHON



Le comédien entre en scène et aide à terminer la mise en place des accessoires, en compagnie de l'accessoiriste, puis il s'assoit à une table. Il ouvre ensuite son carnet de notes et sa gestuelle se métamorphose pour devenir celle du personnage de Jerry Nines.

En tout cas, tout ça ramène à ma mémoire le jour du Souvenir de 1977, dans le temps où j'étais un petit nouveau journaliste à la pige de vingt-trois ans et qu'on m'avait demandé d'écrire un article pour le *Montreal Gazoo Gazette*, à l'occasion des cérémonies du 60^e anniversaire du *Vimy Ridge* qui se tenaient ce jour-là dans le Square Dominion. Pas un reportage en fait, mais un papier de « *human interest* » comme on dit en anglais : des histoires vécues, qui font pleurer...

« *Make sure ya get their address, kid... and the phone number...* ».

« Ben oui... ben oui... » J'ai commencé par aller me promener dans la foule du Square Dominion en essayant d'attraper des commentaires, mais j'ai rien trouvé d'intéressant.

Ça fait que je me suis retrouvé icitte, à la taverne King Eddie, juste en face du parc. Dans ce temps-là, c'était encore la bonne vieille taverne King Eddie, pareille comme elle était depuis des dizaines d'années. Pas cette brasserie bon chic, bon genre que c'est devenu aujourd'hui. Oui, une bonne vieille taverne

1 Écrite en 2009.

avec ses vieux *waiters*, ses vieilles chaises, ses vieilles tables et ses photos du bon vieux temps accrochées aux murs. Avec aussi un grand portrait du roi Édouard, le *King* Eddie lui-même en personne !

(Il pointe le portrait du roi Édouard et le regarde)

Le *King* Edward, ou ben encore le *Peacekeeper*, comme ils l'appelaient. Mais ce fameux gardien de la paix n'a pas empêché la Première Guerre mondiale d'éclater à peine quatre ans après sa mort.

(Il regarde à nouveau le portrait du roi Édouard)

« Comment tu l'expliques celle-là, mon cher Eddie ?... *Ya fat fuck...* »

Ça fait donc que je me trouvais assis dans cette taverne avec une pinte de Molson et mon carnet sur la table, moi le ti-cul de vingt-trois ans qui s'imaginai devenir bientôt la grande vedette du nouveau journalisme international, pis je me suis dit : Ouais, ben ç'a pas l'air que je vais tirer grand-chose de ces vieux *schnocks* ici dedans. Ça fait que peut-être que je devrais plutôt faire un... ? Un *background piece* ? Un papier sur le contexte historique de ce temps-là ? Par exemple, sur d'où ça vient les fameux cénotaphes comme celui qu'il y a au Dominion Square ? Ouais... ah... non ? Cénotaphe ? Vous savez ce que c'est, vous autres, un cénotaphe, en anglais ou en français ?... Je vais voir ça... j'ai mes vieilles notes ici.

(Il lit dans son carnet de notes)

Ça veut dire « un monument en l'honneur de quelqu'un qui est enterré ailleurs que là où il est supposé l'être... » Ben ! ils sont au moins soixante-huit mille à qui c'est arrivé pendant la guerre 14-18, enterrés de l'autre côté de l'Atlantique, là où ils sont pas supposés être... ça commence à faire ben du monde dans un cénotaphe... doivent être tassés là-dedans... En passant, combien de soldats canadiens sont morts jusqu'ici en Afghanistan ?

Ouais, peut-être que je pourrais aborder le sujet de cette façon-là... Enterrés ailleurs... J'étais en train de griffonner ça dans mon carnet de notes, assis dans cette taverne, quand j'ai aperçu la silhouette de Pierre Elliot Trudeau sur l'écran de TV qui se trouvait au-dessus du comptoir...

Il était penché au pied d'un monument, en train de déposer une gerbe de fleurs... J'ai vite compris que ça devait se passer à Ottawa durant les cérémonies du *Vimy Ridge Day* qui se tenaient là au même moment qu'ici. Mais pendant que j'écoutais ce reportage-là, quelqu'un assis à la table juste à côté, un vieux

monsieur avec des cheveux épais tout blancs s'est mis à me parler tout en faisant une grimace bizarre:

(Il mime la grimace, sorte d'imitation d'un pet qui serait fait avec les lèvres)

«... ppa... sshapppptt-ttt... »

(Il prend alors une voix grogneuse)

« *Fuck you* Trudeau... Va chier tabarnac... Je l'haïs, moé, c'te *son of a bitch* de frais chier avec son nez en l'air. Tu l'aimes-tu Trudeau, toé ? Ben, m'as te dire une affaire en tout cas, c'est qu'sa moman, elle l'habille pas mal *funny* son ti-PET! »... Oh yeah ! »

Et le vieux monsieur se retourne vers moi, en disant :

(Il lève le bras)

« Eh ! Docteur ! Hey ! *Doctor* ! »... quand quelqu'un se met à appeler le *waiter* Docteur, qu'est-ce que ça veut dire ?... hummm ?

« Eh ! Docteur ! même chose icitte pour mon ami, pis un autre whisky Bushmills avec du *cream soda* pour moé... Non, pas une bière... un *cream soda*... »

(Il baisse son bras)

« La bière, ça me fait trop roter », qu'il rajoute...

« Ben oui, ben oui ! J'bois du *cream soda* parce que la bière me fait roter... ça dérange-tu quelqu'un, ça ? »

Et moi, qu'est-ce que je bois ? Ben je vais prendre la même chose que lui, correct ?... mais laisse donc faire le *cream soda*, par exemple. Et il se met alors à me raconter que sa chambre est juste au-dessus de la taverne King Eddie, qu'il vient toujours en ville pour l'occasion parce qu'il a fait lui-même la Première Guerre mondiale... Oh ?... OK, ça m'intéresse...

Ça fait que je lui dis – moi le ti-cul de vingt-trois ans qui a toujours dans la tête à ce moment-là de devenir un journaliste-vedette international – « Eh ! excusez-moi, monsieur, est-ce que je pourrais vous poser quelques questions tout de suite à propos de la Première Guerre mondiale, sur les raisons de cette guerre-là, parce que yeah... j'aimerais ça mettre dans mon journal ce que vous avez à dire là-dessus... Yeah, yeah, c'est ça l'idée... ça vous tente-tu d'être dans le journal ? » Il a alors pris son whisky et son *cream soda*... il les a mélangés... chacun ses goûts, pas vrai ?... et...

(*Il prend une gorgée*)

« *Alright*, qu'il me dit, *where de ya wanna start* ? Ousse tu veux que je commence pour ton *paper*, mon ti-gars ? Mon nom ? Tu veux que je dise mon nom dans ton *tape recorder* ? Tu veux-tu aussi ma *fucking* adresse pis mon numéro d'assurance sociale, un coup parti !... »

« Je vais te donner mon nom, OK ?... Rosie... C'est comme ça qu'ils m'appellent, Rosie Rollins. Pour le vrai, mon nom officiel, c'est Harry mais pour mes vieux chums d'armée, c'est Rosie que je m'appelle. Ouais, ils m'appellent comme ça mes vieux chums d'armée, quand je les voué... mais ça arrive pas souvent, à vrai dire... Ça arrive pas souvent parce que je vas jamais aux *meetings* de la Légion ni à rien d'autre de ces patentés-là. J'y vas pas parce c'est d'la *bullshit* de faire accroire que c'te tite gang de vieux pépères ils se rappellent tous de comment ça s'est passé dans ce temps-là tandis que pour le vrai, ils se rappellent de rien pantoute, ils font juste répéter la *bullshitt* qu'on leur a dit de se rappeler... Surtout que la plupart du temps, ils se rappellent même pas de ce qu'y ont fait hier au soir !... »

« C'est-tu trop compliqué pour toé, ça, le kid ?... *I mean*... je veux dire qu'on peut tout arrêter ça drette-là pis juste s'asseoir pis prendre un verre, si t'aimes mieux ?... C'est-tu ce genre d'affaires-là que tu veux entendre ou ben d'autre chose ? »

(*Il cogne sur la table*)

« Eh ! *tape recorder*, c'est-tu ça que tu veux entendre ?... »

(*Il fixe le public*)

« De toute façon, qu'il me dit, je pourrais pas faire partie de la Légion même si je le voulais parce que quelqu'un a pas le droit de faire partie de la Légion si y a déjà été membre du Parti communiste... »

« Yah, yah... Ben oui, j'étais un communiste, un bol-shev-iki comme y disaient les *blokes* dans ce temps-là. Un vrai bolchevik en règle même si j'étais pas trop tranquille dans les réunions du parti. Toujours en train de me faire remettre à l'ordre par le président : « *Out of order* ! Hors d'ordre ! camarade Rosie ! », qu'y me disait toujours. C'est sûr que chu hors d'ordre, camarade président... sinon je serais pas un vrai bolcheviki, non ? »

(*Il prend son verre de whisky et bois une gorgée*)

« Ouais, bolsheviki : c'est comme ça qu'ils nous appelaient quand on est revenus icitte après la guerre pis qu'on s'est retrouvés toute la gang dans la rue, pas de

job, rien. Pis on s'est dit que tant qu'à être dans la rue on était aussi ben de brasser de la marde... comme y disaient les *French* de la Pointe... Ça fait qu'on s'est mis à faire des émeutes, on s'est mis à tout casser parce qu'on était ben écoeurés qu'ils nous aient fait accroire que tout irait mieux pour nous autres en revenant de là-bas, qu'on serait récompensés d'avoir sauvé... sauvé quoi, déjà ?... sauvé qui ?... le Kaiser ?... »

« Ah oui, le fameux Kaiser de mes gosses – ooo – celui qui avait des pics sur son beau casque – des pics aussi sur sa moustache – ooo – y avait l'air d'un *good bad guy*, monsieur le Kaiser, d'un vrai bum de bonne famille ! Pis c't'autre bonhomme-là ben populaire, c'était quoi son nom déjà ?... Kitchener... ouais... c'est lui le gars qu'on voyait partout sur les posters d'avant la guerre, celui qui avait toujours le doigt en l'air pour nous dire qu'il fallait qu'on s'en aille tout le monde l'autre bord, qu'on aille combattre pour la patrie, le *Union Jack*... ouais, c'est lui... Kitchener... »

(*En pointant du doigt*)

« *You. You. You.* L'Angleterre veut que vous fassiez votre devoir toutes vous autres. Que vous fassiez votre « *double duty overtime* », que vous donniez votre deux cents pour cent ou quèque chose dans c'te genre-là... »

« Mais, eh ! c'est vrai... c'est pas tout le monde qui s'est pitché là-bas... J'veux dire que les *french peasoups* d'icitte, du Québec, ils ont pas embarqué dans c't'histoire-là de « *double duty* », de devoir d'État pis de se sacrifier pour la patrie... »

« Aller sauver le roi au nom de Dieu, non merci pour eux autres... *God save the king*, que Dieu sauve le roi pis ce *stuff*-là, ils s'en calçaient pas mal eux-autres, les *peasoups*... « Mange de la marde ostie », qu'ils ont dit au Kitchener, en y montrant leur *finger*... quand la police les voyait pas faire... »

« Mais nous autres, la gang de *blokes* de la Pointe, ben nous autres, on s'est dépêchés de signer nos cartes, on avait hâte de marcher dans les parades avec des beaux uniformes neufs et pis porter sur nos épaules des 303 flambant neuves itou. « *Heroes of the night, we'd rather fuck than fight* », qu'on disait en anglais. C'est pas traduisable en français, ça je pense, sinon par quèque chose comme : « Tant qu'à être un héros pendant la nuit, j'aime autant que ça soit pour fourrer plutôt que pour me faire transpercer ».

« Mais en fait moé non plus j'avais pas envie de tuer parsonne... *I mean* pour quessé que je voudras tuer quelqu'un que je connais même pas, dans un pays que je connais pas pantoute non plus, à part que ce pays-là s'appelle la *Germany* tandis que moé j'avais encore jamais mis les pieds de l'autre bord de l'île de Montréal. »

(*C'est Jerry Nines qui parle*)

J'avais oublié cette rencontre-là avec Rosie jusqu'au jour où on a entendu dans les nouvelles que des gars de la Pointe, du Vieux-Verdun et de Ville LaSalle, de Kahnawake et de Trenton, de Cobourg, de Glace Bay, de St-Jean Terre-Neuve et puis d'ailleurs, ils avaient recommencé à être envoyés dans une nouvelle guerre. C'est à ce moment-là que je me suis décidé à raconter cette partie-là de notre histoire qu'on ne nous a jamais racontée, ni à l'école ni dans les médias : celle de Rummie Robidou, de Rosie Rollins, de Marie-des-Neiges et de tous les autres bolchevikis de ce temps-là.

(*Il lève son verre vers le public*)

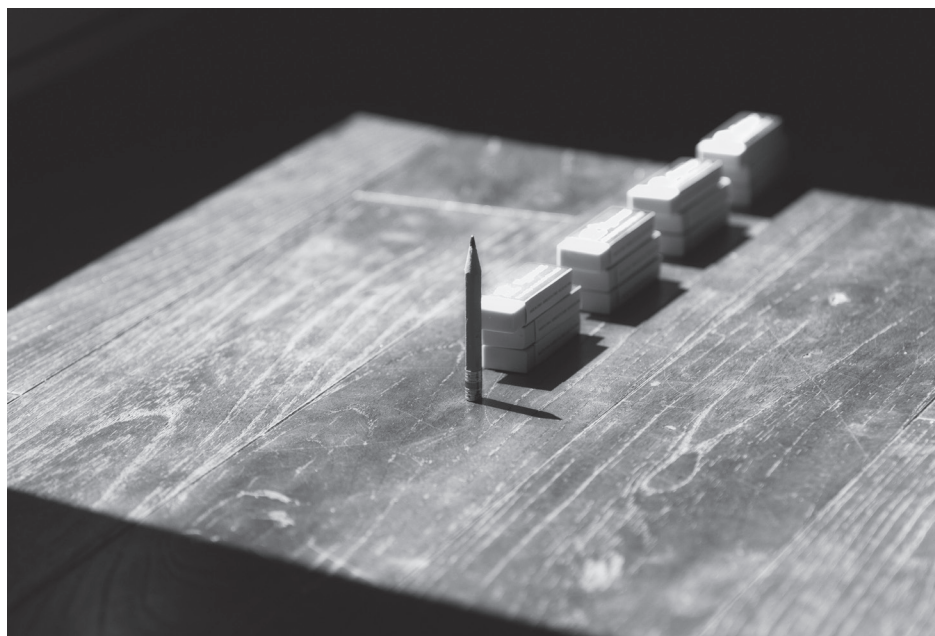
« *No blood for oil... Troops out of Afghanistan now...* Pas de tueries pour le pétrole... Sortez les troupes d'Afghanistan immédiatement »...

C'est probablement ça qu'elles diraient aujourd'hui, ces personnes-là...

Champ et contre-champ Dialogue sur la rencontre entre art et politique

JUDITH TRUDEAU ET ÉRIK BORDELEAU

Texte introductif écrit par Judith Trudeau pour le comité de production de ce dossier des Nouveaux Cahiers du socialisme à l'intention d'Érik Bordeleau, chercheur postdoctorant à l'Université libre de Bruxelles, auteur de Foucault anonymat¹ et de Comment sauver le commun du communisme ?² Littéraire de gauche réinventant la grammaire des luttes, c'est à ce titre que Judith lui a soumis cette réflexion inachevée.



Judith Trudeau, *Tien'anmen 2014*, photo numérique, 2014

1 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

2 Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

Plan américain Réflexions en friche sur l'art et le politique

JUDITH TRUDEAU

Cher Érik,

Je vais tenter de préciser ma pensée à la suite de notre rencontre, un certain après-midi de mai, à *La Lumière du Mile-End*. En lisant tes œuvres et sur l'art en général, c'est toute une série de questions qui ont émergé dans ma tête en un magnifique désordre, d'où le caractère « en friche » de ma présentation. Je te sou mets mes réflexions sur l'art et le politique et sur la finitude de notre temps.

Un peu par hasard, des membres des *Nouveaux Cahiers du socialisme* se sont réunis pour « créer » un numéro qui, dans son intention première à tout le moins, se voulait hors des sentiers battus. Un numéro sur l'art. Art et politique. Qu'est-ce que l'art a à dire sur le présent ? À dire sur les luttes ? L'art contemporain est-il engagé ? Est-il subversif ? À t-il « besoin » de l'être ? Art et politique représentent-ils deux mondes autonomes, un peu comme le schématiserait Niklas Luhman, posture que semble endosser Nathalie Heinich dans l'entrevue donnée pour ce numéro ou est-ce plutôt deux sphères qui se regardent et se parlent ? Politique et art seraient ici deux entités capables d'échanger, d'interagir, de s'influencer sans pervertir l'essence de que semble être l'art, une autonomie conservée. Bernard Émond, dans *Une leçon de scénarisation*³, fait la distinction entre deux types d'art : un art qui a les deux pieds sur terre et un art qui n'a pas cette préoccupation du réel, un art, pour ainsi dire, pour l'art. Dans le premier cas, il citera Zola, dans le second Prévert.

Poussons la rencontre entre art et politique dans un continuum fusionnel. De paroles et d'échanges entre les deux univers, passons à un *certain* syncrétisme. *Fondus* à différents degrés, selon l'implication de l'artiste, *sans totalement confondre*. Nous retrouvons ici la figure de l'artiste engagé. L'art et le politique s'interpénètrent. Par l'art, on fait du politique. On peut penser au *Cut piece* de Yoko Ono pour dénoncer la guerre du Vietnam, à la rage d'un Joseph Beuys pour purger la mémoire allemande de « ce passé qui ne veut pas passer », au land art des années 1970, à l'*Action pants: genital panic* de l'artiste autrichienne Valie Export, aux performances des FEMEN, à l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), aux vélos fantômes à la mémoire des cyclistes fauchés, à l'art souterrain montréalais dont le thème de 2015 fut celui de la sécurité... Cette dernière exposition coïncide, étrangement, dans le monde réel, au processus

3 Bernard Émond, *Leçon de scénarisation*, conférence donnée à l'Université de Montréal le 31 octobre 2014.

d'adoption de la loi C-51 qui amenuise certaines libertés au profit d'un impératif de sécurité⁴. Un art message.

Polis, mot grec traduisant l'idée de la cité. Manifestations du phénomène politique, les hommes se regroupant en fonction de *besoins et d'idées* et s'organisant sur la base d'une *loi commune*⁵. Idées et institutions forment le couple de ce qui s'appelle politique. Tout le champ des idées dans l'organisation du vivre-ensemble est du politique. La construction de l'imaginaire est du politique. Ceux et celles qui, par leurs œuvres, meublent, dentellent, cisailent, obstruent, calquent ou *recalquent* des objets et des sujets de l'imaginaire contribuent à ce qui est et devient possible (ou non) et donc devient politique. On peut ainsi « rendre politique » ce qui ne l'était pas *a priori* ou l'était en filigrane. Si Andy Warhol arguait qu'il « n'était qu'un pur artiste », il n'en demeure pas moins que dans ses sérigraphies d'émeutes raciales et de chaises électriques, on peut douter de l'étanchéité du monde de l'art⁶. Lila Roussel, dans le texte « Subversion pornographique féminine dans la *fanosphère* : survol et enjeux » de ce numéro, démontre que c'est par la proposition de films pornographiques féministes (et féminins) que le champ des images stéréotypées pourra sortir de son socle bétonné. Que c'est par la création et non par la censure que nous viendrons à bout de la seule proposition pornographique: celle du *missionnaire trash*. Même stratégie de *la liberté guidant le peuple cyber*, dans le texte d'Antoine Moreau, « L'art libre, un réalisme poétique », où le copyleft remplace le copyright.

Le grand vide

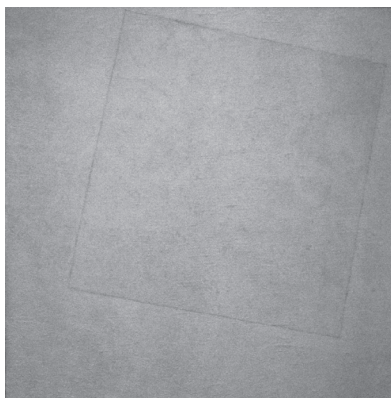
De quoi l'art contemporain est-il composé ? De subjectivités et de foyers de subjectivation comme le dirait Félix Guattari⁷. Avec Dagen, nous sommes d'avis qu'il est peut-être trop tôt pour en faire une étude exhaustive et sensée (ce qui n'est évidemment pas l'intention ici); cependant, il semble y avoir certains consensus autour de noms et de courants qui créent l'histoire. Deux œuvres au point de bascule entre la modernité et l'art contemporain *me* hantent particulièrement : *Carré blanc sur fond blanc*, œuvre suprématiste de Vladimir Malévitch créée en 1918 et le fameux « urinoir » de Marcel Duchamp (1917)

4 Ceci dit, il est important de mentionner que cette exposition fut controversée et par le thème, mais aussi par la (sur) représentation israélienne financée par le consulat israélien de Montréal au détriment de fonds suffisants pour exprimer la réalité palestinienne. Les organisateurs de l'exposition soutiennent qu'il faut justement scinder les deux concepts d'« art » et de « politique ». Ils seraient en accord avec le premier modèle exposé ci-haut. Certains, *a contrario*, en appelaient au boycottage et à la protestation contre ce « parti pris » envers la cause israélienne. Voir Jérôme Delgado, « Devrait-on boycotter Art souterrain ? », *Le Devoir*, 28 février 2015.

5 Philippe Boudreau et Claude Perron, *Lexique de science politique*, Montréal, Chenelière éducation, 2006 (je souligne).

6 Philippe Dagen, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, p. 118.

7 Félix Guattari, dans son entretien avec Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain », *Texte Zur Kunst*, avril 1992.



Vladimir Malévitch, *Carré blanc sur fond blanc*,
huile sur toile, 1917



Marcel Duchamp, *Fontaine*,
ready-made, 1917

intitulé *Fontaine*. Ces deux œuvres marquent le vingtième siècle comme les attentats du World Trade Center et l'entrée de la Chine dans l'Organisation mondiale du commerce (OMC) marqueront le vingt et unième (peut-être aussi trop tôt pour en tirer cette conclusion). La première œuvre citée est tout simplement vertigineuse. Nous fait *carrément* perdre pied. Nous fait sentir, pour utiliser une image du cinéma américain, comme Jim Carey qui touche la finitude de sa vie préfabriquée ; la toile-vie de *Truman show*⁸. La nausée liée à la perte de l'innocence. La réalisation de la supercherie. Comment aller plus loin dans l'histoire de la couleur et de l'art que de peindre du blanc sur du blanc ? Comment aller plus loin dans notre histoire sociale et politique que de se battre contre nous-mêmes (fin de la Première Guerre mondiale) ?

1900-1914. Bref retour. Mouvement cosmopolite en art. « De Van Gogh à Kandinsky, de l'impressionnisme à l'expressionnisme »⁹. Foire artistique où l'on se nourrit de la multiplicité des courants et des origines diverses. Babel en peinture. Mouvement pourtant, qui portait en lui-même l'angoisse de la *chavire*. Gorgé de guerre à venir¹⁰. Comme d'un pressentiment. Faisons la fête avant de mourir. Avant de retourner à nos *clôtures* que sont les nations. Avant de s'entretuer. Avant de se suicider.

De la tranchée au camp de concentration. 1918-1945. Le logos au service de la mort. Nous pensions être morts. Eh bien ! détrompez-vous. Il y a une *plus value* à la mort. Il y a un supplément d'âme à la mort. Il y a l'esthétique associée à l'idéologie. Films de propagande, téléromans nazis, musique exclusivement allemande diffusée, entre les discours politiques, à l'aide des petites radios distribuées dans chaque foyer allemand. *Kraft der Freude* (KDF)

8 Peter Weir, *The Truman Show*, film américain, 1998, 103 min.

9 Exposition visitée au Musée des beaux-arts de Montréal, 2015.

10 Les auteurs de l'exposition en conviennent qu'il s'agit d'une *construction de sens* postguerre, mais sèment pourtant le doute d'une certaine intuition entretenue par les artistes.

ou la « Force par la joie »¹¹. Tuer et *avoir raison*. Chanter aussi. Chanter les louanges d'un fou et le saluer avant de s'endormir dans les contes pour enfants¹². L'enrobage sucré de la pilule où l'espace de liberté n'y est plus, ni pour l'artiste ni pour l'humain. Ingestion mortifère. Fusion mortifère. Il ne s'agit plus d'un néodarwinisme de tous contre tous, mais la sélection d'un peuple *élu* que l'on abattra méthodiquement, à l'aide de la technoscience et de la fragmentation de la *tâche* (les tenants de la thèse d'Hannah Arendt sur la banalité du mal) ou de l'esthético-technoscience (ceux qui remettent en cause cette thèse en admettant l'apport de l'idéologie).

Les artistes n'ont pas dit leur dernier mot. Tout un pan de leur histoire contemporaine (et de la nôtre) post-Auschwitz et post-Hiroshima¹³ en sera inspiré. (Auteurs) inspirés pour s'en dégager. Inspirés pour expier. Inspirés pour dépasser. Logique de l'écho que le temps nous permettra d'entendre à partir des années 1960.

Jean-Jacques Lebel, Günter Brus et Wolf Vostell, pour ne nommer que ceux-là, ont réagi fortement à l'abîme proposé par l'histoire. Performance de Vostell intitulée *You* en 1964:

Le public doit circuler entre les barbelés, dans la boue, alors que les participants sont assis sous la pluie, et que les fumigènes dégagent des fumées épaisses. Une piscine vide est encombrée de débris. Le public doit y descendre et s'y allonger comme dans une fosse commune. Chaque participant a été muni d'un pistolet à peinture, dont il décide ou refuse de faire usage¹⁴.

Performance de Lebel en 1966 sous le titre de *Cent vingt minutes dédiées au Divin marquis*:

Obligation (pour le public) de se déchausser et de porter une étoile jaune, corps nus « baptisés » de crème donnée à lécher au public, modèles urinant sur le public, *streap-tease* d'un transsexuel d'abord vêtu en religieux et jeux sexuels: les atteintes aux « bonnes mœurs » se multiplient jusqu'à l'arrestation de Lebel par la police¹⁵.

11 « Force par la joie » : organisation dont la paternité revient à Robert Ley et qui s'inscrivait à côté du ministère officiel de la Culture (propagande) assuré par Joseph Goebbels. KDF organisait des loisirs (soirées de théâtre, cinéma, concerts) pour la population allemande. François-Georges Dreyfus, *Le III^e Reich*, Paris, LGF-Livre de poche, 1998.

12 La jalousie de la reine dans le conte de *Blanche-Neige* sera attribuée à l'Angleterre et à la France tandis que Blanche-Neige, « blanche comme la neige, rouge comme le sang et noire comme l'ébène », représentera l'Allemagne. Voir Alfred Grosser, *Dix leçons sur le nazisme*, Paris, Éd. Complexe, 1999.

13 Voir les œuvres de Tetsumi Kudo. À titre d'exemple, notons *Votre portrait-chrysalide dans le cocon*, 1967.

14 Dagen, *op. cit.*, p. 136.

15 Dagen, *op. cit.*, p. 131.

« Il n'est d'art qu'insurrectionnel » dira Vostell. Sur l'acte de création, Deleuze avancera : « Il faut qu'il y ait une nécessité, sinon, il n'y a rien du tout »¹⁶. Günter Brus ira d'automutilations pour s'extraire de l'humain trop humain et déféquera en public en chantant l'hymne national autrichien¹⁷.

Peut-on aller plus loin dans la subversion ?

Multitude et *trop-plein* ?

Bien sûr, il y a la *rédemption*. Après *Carré blanc sur fond blanc*, il y a bien la multiplicité des procédés, des techniques et le foisonnement des matériaux. Installations, happening, *body art*, op art, art conceptuel, art vidéo, etc., feront écho au grand vide. 1950. Autour de. Explosion territoriale (Paris, New York et Berlin n'étant plus les seules références), éclatement du genre (les femmes faisant maintenant partie des sujets à part entière). *Comblant le vide par le plein* : réponse du genre humain. Danse joyeuse et macabre puisque depuis 1945, l'Ouest possède l'arme ultime. Et puis, dans quelque temps, ce sera le règne du *Mutual Assured Destruction* (MAD). Créer sur fond d'apocalypse.

Le pop art du monde libre contre le réalisme socialiste. Guerre froide. Et, comme dans le réel suite à la chute du mur, c'est l'art « libre » qui semble avoir gagné la partie.

Par ce terme (le pop art) s'entend l'ensemble des œuvres qui manifestent l'expansion des modes de production et de vie nouveaux dans les sociétés occidentales quand une fois achevée la phase de reconstruction qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, elle accède à des technologies constamment perfectionnées, avec progrès et prospérité pour principe. Le développement du pop art se comprend en fonction de l'histoire globale de l'époque dont il est la forme et la conséquence¹⁸.

L'objet tout puissant. Le monde des objets. Histoire qui nous hante plus que jamais, aujourd'hui, dans cet Occident obèse, trajectoire qui commence avec l'autre œuvre cardinale du vingtième siècle, le ready-made de Duchamp¹⁹.

Autre mur. Autre liberté. Art. « Art est ce qu'une époque, quelle qu'elle soit, s'accorde à considérer comme tel. »²⁰ Contre l'objet, il y aura la colère (encore !). Le « One for Violin Solo » de Nam June Paik (1962) où cet artiste détruit violemment son instrument (Trent Reznor de Nine Inch Nails n'a rien inventé lors de ses prestations de destruction dans les années 1990), la cour de

16 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>.

17 Dagen, *op. cit.*, p. 131-136.

18 Dagen, *op. cit.*, p. 82.

19 Cette prégnance de Duchamp dans l'art contemporain est avancée par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 226.

20 Dagen, *op. cit.*, p. 8.



Oeuvre de Humberto Diaz, Symposium d'art international d'art-nature 2013, Jardins du précambrien, Val-David.
Photographie de Judith Trudeau

pneus de Kaprov, les galeries-poubelles, l'œuvre extérieure d'Humberto Diaz, artiste cubain en résidence au Québec, étonné (indigné ?) de tout le matériel, encore en bon état, dont on « embarrasse » les rues le 1er juillet, jour de déménagement. *L'échec du matériel* dirait un certain Daniel Bélanger.

Disons que le domaine de l'art est le domaine qui résiste. C'est dans le maquis de l'art que l'on trouve des zones de résistance à ce laminage de la subjectivation capitaliste. C'est là que l'on trouve une prolifération de champignons parasites, des noyaux de résistance à ce réductionnisme dominant de la subjectivité²¹.

Difficile pourtant de résister lorsque *l'image* devient si puissante qu'elle façonne à la fois le réel, la consommation comme mode d'existence au

monde (le rôle de la publicité), le citoyen et la citoyenne (les reportages répondant aux logiques de l'extrême et les informations en continu) et l'imaginaire (la consommation Block Buster). Bernard Émond, déjà cité ici, récidivera : « Dites-moi ce que vous visionnez et je vous dirai qui vous êtes »²². Le règne des *images junk food, zappables*. Le spectacle par et pour sa consommation. *Screen generation*. En traitant des photos et des vidéos, Dagen dira :

Effets, codes, suppressions, artifices et trucages s'interposent entre le monde et ses images. Ce que l'on appelle *l'actualité est un spectacle*, avec ses règles et ses exigences décidées souvent pour des raisons économiques – le succès, l'audimat, la recherche du scandale²³.

²¹ Guattari, dans Olivier Zahm, *op. cit.*, p. 5.

²² Émond, *op. cit.*

²³ Dagen, *op. cit.*, p. 208 (je souligne).

Dans l'expression du « grand vide », nous pouvions nous demander: « Et après ? » Peut-on *aller plus loin* que la prestation d'un Günter Brus ? La réponse semble être du côté du *trop-plein*. Dans l'omission d'intérêt pour les autres *tragédies*, autres *atrocités*, autres *génocides*. La banalité « du mal quotidien » pour paraphraser Arendt. Le spectacle de l'horreur en brochette. Sélectionner les maux contre lesquels on « s'indignera » (ou pas).

Quand les téléspectateurs ont été habitués à voir des images d'enfants mourants en Éthiopie, il a fallu leur dire que les soldats violaient les mères pour ressusciter l'intérêt²⁴.

Et sur la saturation de conscience liée au spectacle télévisuel quotidien ?

Tous les gauchistes du monde peuvent bien prétendre leur ouvrir les yeux sur l'étendue de la catastrophe, l'affaire est entendue depuis plus de soixante-dix ans: il ne sert à rien de conscientiser un monde déjà malade de conscience²⁵.

Et sur la mise en marché de l'horreur, de l'omission et de la sélection:

Ainsi du génocide rwandais. Du 6 avril à la mi-mai 1994, alors que se perpète silencieusement, mais systématiquement l'essentiel des massacres, seuls quelques photographes dont Patrick Robert [...], Luc Delahaye [...] et Corinne Dufka restèrent sur place après que les Occidentaux et les ONG eurent évacué Kigali. Mais ils ne trouveront preneurs pour aucune de leurs photos. L'intérêt des rédactions se concentrait ailleurs, sur la mort d'Ayrton Senna et sur la prochaine tenue de l'élection présidentielle en Afrique du Sud qu'on prédisait à tort sanglante²⁶.

Pause. Espace de l'entre-temps

Je suis allée visiter le monde des arts pour « compléter ? » ma vision du juste (le monde des humains avec le « beau », ses multiples représentations et subjectivités). Force est d'admettre que le monde des arts n'est *plus* mû par la recherche exclusive de la beauté (en a-t-il déjà été question ?). Les deux mondes se répondent. *L'écho* semble être l'image qui correspond le plus fidèlement à *ma* compréhension de l'art contemporain. À l'absurde, on répond par l'absurde. On peut aussi créer l'absurde avant de vivre l'absurde. Une résonance où l'on ne sait plus très bien qui engendre qui et quoi.

Entre action et ré-action, il peut y avoir un espace. Exister. Exister pour résister. Résister pour consister. Autre chose. À côté. Entre le juste et le beau. Au

24 Margaret Lavallée citée dans Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, page de garde.

25 Érik Bordeleau citant le « bel enfer » dans *Comment sauver le commun du communisme ?*, *op. cit.*, p. 80.

26 Edgar Roskis, « Quand le reportage photographique devient une marchandise » cité dans Ardenne, *op. cit.*, p. 320.

début, peut-être, comme dans le schème *déconstructionniste* de Derrida. Avant la rupture conceptuelle. En dehors de l'horreur. Ailleurs. En dehors de soi aussi. Parce que c'est peut-être dans le « je » que se nourrit le foyer de « l'horreur ».

Le capital se nourrit en effet de nos vies atomisées; ou plus précisément il produit des subjectivités privées conçues comme autant de foyers actifs de valorisation²⁷.

Ceci dit, l'existence à côté, entre, peut-elle se soustraire à ce qui semble être la toute-puissance du capital et du système capitalistique ? Logique que commande aussi *l'horrible*²⁸ et la *séduction*²⁹ (la violence contenue dans les images), le sexe omniprésent dans ses versions *soft* et *hard*, le sang (Tarantino y étant un des maîtres, *Kill Bill* y étant son principal sujet), l'extrême, l'ajout, le *gore*, la croissance et l'excroissance³⁰, l'image focalisée, la course au dépassement, l'avant-garde : Éros et Thanatos dans une dialectique infernale; une spirale de *l'endettement* jusqu'à l'anéantissement. Comment s'assurer de ne pas être récupéré par le plus et le moins ? Pour ne pas tomber (non plus ?) dans ce *plus ou moins* ?

C'est ici, au bout de cette logique du capital que je suspends mon exploration et te laisse prendre le relais, toi Erik Bordeleau. Comment dénoues-tu l'impasse que je semble voir entre ce grand vide qui est le nôtre, ce temps post-Auschwitz, et ce trop-plein rempli par la logique du capital ? Je sais, pour avoir lu tes écrits, que tu proposes une réflexion singulière afin de contrecarrer la logique du capital qui nous colonise en tant qu'individu (Comment sauver le commun du communisme ?). Quel est ton espace de création ?

27 Bordeleau, 2014, *op. cit.*, p. 9.

28 Ardenne, *op. cit.*

29 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983. Particulièrement le chapitre « Séduction non-stop », p. 19-54.

30 Ardenne, *op. cit.* Voir plus particulièrement le chapitre 7, « Extases fécales », p. 241-275. À ce titre, nous pouvons aussi référer à Gilles Dostaler et Bernard Maris, *Capitalisme et pulsion de mort*, Paris, Albin Michel, 2009.

Considérations nocturnes sur les espèces incorporelles et le néolibéralisme

ERIK BORDELEAU

Chère Judith,

Je reprends donc le relais là où tu me l'as laissé, à la jonction du « grand vide » progressiste et a-charné généré par l'art moderne, et de cette saturation spectaculaire et multimédiale qui caractériserait notre époque. Histoire de me mettre au diapason de ta proposition de dialogue libre et fragmenté, je fais jouer d'improvisiste *Cheap imitation* (1969) de John Cage, une réduction allusive de la mélodie du drame symphonique d'Érik Satie, *Socrate*. C'est une pièce de musique dite *indéterminée*, la première de plusieurs autres pièces composées selon une même procédure impliquant une forme de chance et de hasard. Cage aurait, dit-on, consulté le *Yi-jing*³¹ avec des questions précises afin de (dés)orienter sa transcription créative parmi les différents modes musicaux et possibilités de transposition chromatique. Opération de mise en indétermination subjective et concertée, pour ainsi dire, qui accompagne l'invention d'un mode de reprise et d'adresse localisé. Je suis tombé sur cette pièce un peu par hasard, suivant le rigoureux principe d'une délibération-sans-attention, de celles qui s'emparent si volontiers de nous lorsqu'on se laisse dériver dans une ville, une bibliothèque ou en ligne, une page Web menant à une autre. Le titre et le mode de fabrication de cette pièce me semblent être de bon augure là où il s'agit de conjurer cet héritage classique et vaguement platonicien que tu évoques vers la fin de ton texte (l'art en tension entre le juste et le beau, l'art qui s'aventure dans les parages de « l'absurde » pour mieux se mesurer aux abîmes de notre temps) : une *cheap imitation* pour apprivoiser l'informel en vue de la constitution d'un plan de résonance singulier et non mimétique – un *faire écho qui fait art*, comme tu le suggères; une *cheap imitation* déliée donc, alors que je m'appête à survoler à ta suite le champ miné, ou disons surdéterminé, des rapports entre art et politique.

Tu as brossé une grande fresque qui embrasse large et qui remonte loin dans l'histoire tourmentée du XX^e siècle. J'y lis le désir et la nécessité de se donner une représentation commune, de fictionner ensemble le passé. Tu évoques le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, une œuvre qui te hante et que tu décris

31 Le *Yi-jing* ou « Livre des transformations » est un manuel chinois où l'on retrouve un système de signes binaires qui peut être utilisé pour faire des divinations. Partant d'une opposition/complémentarité entre les principes d'engendrement Yin et Yang (yin / réceptif / lune / femelle / passif alors que yang / créatif / soleil / mâle / actif) et subdivisant cette dualité de façon systématique, le *Yi Jing* arrive à la série des 64 figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles. (NdR)

comme l'atteinte du stade ultime de l'histoire de la couleur. Cela me fait penser à un livre découvert récemment, *Chromophobia*, de l'artiste et auteur anglais David Batchelor. Pour étayer sa thèse qu'une peur et un désir d'épuration de la couleur animeraient une large portion de la tradition occidentale depuis les Grecs, Batchelor cite un passage de *Au cœur des ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, dans lequel un fonctionnaire de l'Empire britannique déclare: « La civilisation a débuté par l'ornementation. Regarder toutes ces couleurs vives. La sensibilité minimaliste n'est peut-être pas le sommet de la civilisation, mais elle représente un haut niveau entre la terre et le ciel ». C'est une citation fort suggestive. Sa simplicité, coloniale et sans inhibition, interpelle. Elle semble nous dévoiler une sorte de vérité constitutive de notre modernité, quelque chose comme le sens esthétique de notre évolution historique. Le comité de design d'Ikea n'aurait pas pu mieux dire ! Le seul problème, et il est de taille (mais bon, du point de vue de la fraude artiste, on dira tout aussi bien que c'est plus que réussi), c'est que Batchelor a complètement fabulé ce passage. Aucune trace de ce dialogue dans le texte. Au mieux on trouve l'idée d'une « dévotion pour l'efficacité » européenne; et quelques lignes plus loin une mention du pouvoir rédempteur de *l'idée* de civilisation (re-bonjour Platon); et plus loin encore, alors que Marlow approche de la jungle du capitaine Kurtz, l'affirmation que les principes ne suffiront pas, qu'il ne faut rien de moins qu'une « croyance délibérée » pour se rendre capable de fixer du regard la vérité terrible de la vie « *stripped of its cloak of time* ». Nous ne sommes peut-être pas si loin finalement du « rien délivré » et du « monde blanc de l'absence d'objets » que Malévitch invoque au sujet de son *Carré blanc sur fond blanc*. Tu as recensé bien des tentatives artistiques de plonger dans les entrailles de ce violent XX^e siècle, de se mesurer aux « foyers de l'horreur » comme tu les appelles avec à-propos. Et je ne peux que me demander avec toi ce que l'avenir nous réserve, ou enfin, sur un mode plus pragmatique, quels modes d'abstraction esthético-politique adopterons-nous afin de nous prémunir contre les captures indésirables de nos imaginaires, et arriver peut-être à désarmer les fictions apocalyptiques qui pavent les voies du capital et procèdent au laminage des subjectivités.

Je me propose de limiter autant que possible mes références artistes à celles qui peuplent mon quotidien montréalais. Ce sera une manière de délimiter activement la portée de mon propos et d'ainsi déjouer un potentiel sentiment d'imposture – il se fait et se dit tellement de choses dans le domaine de l'art, et de l'art en relation au politique, sans compter que l'idée même de pratique artistique me semble devenue tellement extensible, que je n'ai pas la moindre prétention de porter un regard qui se voudrait synthétique ou éclairé sur la chose. J'ai plutôt envie de laisser libre cours à mon désir d'évoluer sous le radar de la grande histoire afin de préserver une certaine marge de manœuvre. Je pense d'ailleurs que si le domaine de l'art joue un rôle de plus en plus important en regard du politique et qu'en plusieurs points ces deux pôles deviennent indiscernables, c'est parce qu'à leur confluence s'entretient un goût du possible

situé et, par extension, un soin pratique de nos capacités d'initiative. Manière donc de réduire l'échelle afin d'éviter les généralités, et de répondre d'aussi près que possible à la question avec laquelle tu termines ton texte : « Quel est ton espace de création ? »



Bozica Radjenovic, *Pieta 1*, Épreuve numérique sur papier, 2014. Photographie de Judith Trudeau

Commençons donc par nous accorder une « juste part » d'ombre si tu le veux bien, histoire de se mettre à l'abri du ciel-néon des idées toutes faites sur ce que serait l'art, sur ce que serait le politique. Dans *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*, un petit livre édité à Montréal aux éditions Le laps par Marie-Douce St-Jacques, le cinéaste expérimental Daïchi Saito renverse les termes de l'allégorie de la caverne pour en dégager un plan sensible soustrait aux catégories prédéterminées : « Être enfermé dans la caverne de Platon est le privilège de l'artiste, non son malheur. L'artiste est celui qui dégage la clarté des ténèbres de la caverne, une évidence qui échappe à la vérité (« *a clarity away from truth* »). C'est quelque chose qui rend l'artiste plus humble »³². Cette humilité qui signe la vie et le travail de Daïchi et à laquelle il renvoie le travail de l'artiste, elle s'enracine dans une profonde considération pour la durée et les exigences propres à la pratique (« poursuivre le travail, comme si on produisait du miel »³³). À sa manière, Daïchi pointe vers une expérience ou une épreuve qu'on pourrait dire authentique sans qu'elle soit « vraie », une évidence sensible qui se dérobe au langage du clair et distinct, mais qui requiert un exercice prolongé au contact des forces de gestation du monde. Daïchi résume sa méditation sur sa méthode de travail, le rôle de l'improvisation et la place accordée à l'intuition dans son processus de création avec cette belle citation de Paul Valéry : « Le chemin qui va de l'idée confuse à l'idée claire n'est pas fait d'idées ».

Je me demande à quel point cette caractérisation de l'expérience artistique peut être étendue en dehors de celle-ci, jusque dans les parages du politique. Je ne peux m'empêcher d'y voir une indication essentielle pour tout ce qui a trait aux processus de transformation et de production des subjectivités. Comme Félix Guattari le souligne dans l'entretien que tu cites, l'expression de soi ou la possibilité de se mettre en récit implique de passer par « un seuil de rupture des coordonnées du monde », un « foyer de non-discursivité ». Guattari insiste sur le fait que c'est ce point de non-sens, cette dimension d'innommable qui fait l'objet d'une attention spécifique, que c'est précisément ça qui s'élabore dans le travail de l'artiste³⁴. Ça participe de ce qu'il appelle le paradigme éthico-esthétique. Il soutient que cette connaissance pathique et non discursive tend à être occultée et contournée dans la subjectivité rationaliste capitaliste. La grande affaire de Guattari, c'est de faire « transiter les sciences humaines et les sciences sociales vers des paradigmes éthico-esthétiques », de manière à ce qu'on devienne plus réceptif aux intensités non discursives. On devine aisément que cette approche de la production de subjectivité comporte une dimension éminemment thérapeutique – Guattari dirait schizoanalytique.

32 Daïchi Saito, *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*, traduction de Patrick Poulin, préfacé par André Habib, Montréal, Le laps, 2013, p. 26.

33 *Ibid.*, p. 39.

34 Félix Guattari, dans son entretien avec Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain », *Texte Zur Kunst*, avril 1992.

Dans la foulée de Guattari, je me demande: en quoi les expériences esthétiques se révèlent-elles parfois chargées d'une teneur initiatique ? Et en quoi celle-ci concerne-t-elle nos mises en consistance collectives et politiques ? Certaines œuvres ont le singulier pouvoir de transformer en profondeur nos perceptions du monde : elles court-circuitent les récits usuels et les schémas préétablis, pour nous plonger dans cet élément de non-discursivité qui insiste au cœur de chaque subjectivité. Pour se maintenir sur ce seuil où l'action et la passion, le sujet et l'objet tendent à se confondre, pour ouvrir et en-durer ce plan métamorphique, il faut apprendre à tracer les formes qui sauront nous enclorre, le temps de se rendre disponible à la capture par les mystérieuses forces du dehors ainsi convoquées. Dans ses plus récents ouvrages, et en particulier *La ragazza indicibile* (2010), Giorgio Agamben s'intéresse aux mystères d'Éleusis et rappelle que le verbe grec *myen*, qu'on trouve à la racine des mots « mystère » ou « mystique » et qui signifie en premier lieu « initier », désigne le fait de se clore, de garder la bouche et les yeux fermés. L'immédiateté sensible de l'expérience esthétique s'accompagne ainsi chaque fois d'une opération de clôture relative – d'un geste dit *mystique*.

Et c'est peut-être là l'occasion d'un raccord avec le politique. Dans le dernier chapitre de *Comment sauver le commun du communisme ?*³⁵, « Du commun, de la résonance et d'autres choses obscures et animées », j'explore, dans les parages de Tiqqun et du comité invisible, une conception de la résistance dite extatique qui implique de se tenir sous le seuil des représentations, aux limites du langage et aux abords de l'élément mystique. J'y marque le contraste entre un commun qui s'atteint à la pointe corporelle sombre et le modèle d'une subjectivité volontariste qui se déploie claire et distincte sur la scène du politique. L'idée de commun sensible ou de communisme de la résonance que j'esquisse de manière prospective se développe en contrepoint du modèle du sujet politique moderne et de sa figure militante exacerbée : autonome, volontaire et aussi imperméable que possible aux conditions dans lesquelles il se trouve engagé. C'est dans ce contexte-là que je remets globalement en question la grammaire politique de l'engagement et de la sacro-sainte « conscientisation ». Pour faire court, je trouve que cette conception du politique issue des Lumières et qui suppose un peu trop allègrement une forme de transparence à soi-même, ne cesse de reconduire une opposition stérile entre raison et affects et que cela à terme ne fait qu'augmenter notre impuissance collective. En ce sens, je m'accorde entièrement avec Yves Citton pour qui « faire de l'esthétique un domaine d'expériences mystiques constitue un moyen de se réappropriier tout un pan – transindividuel – de nos existences, dont l'idéologie de la modernité nous a obstrué l'accès »³⁶.

35 Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

36 Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 20.

Je pense qu'il faut prendre très au sérieux le paradoxe qui définit la vie en régime néolibéral : un mode de gouvernementalité qui, d'une part, nous enferme dans la forme « suprêmement » rationnelle du sujet d'intérêt individuel et où chacun est précipité dans une compétition avec ses congénères; et qui, d'autre part, nous incite à accumuler les « expériences » et à vivre aussi intensément – et relationnellement – que possible, intensité dont l'entrepreneur de soi-même saura extraire un « *forward momentum* » et une plus-value créative. Brian Massumi présente une analyse approfondie de ce dispositif dans ses derniers livres, *The Power at the End of the Economy*³⁷ et *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*³⁸. Il propose en réponse une contre-politique de l'animalité ancrée dans la pensée du transindividuel de Simondon et qui fait la part belle aux « enthousiasmes du corps » et aux puissances impersonnelles de l'intuition. Cette approche dite ontogénétique – *Ontopower* (2015) est le titre du tout dernier livre de Massumi – permet de problématiser plus finement le lieu infra-individuel où le néolibéralisme opère ses captures affectives. Elle définit d'ailleurs la pratique artisticopolitique Senselab, un groupe de recherche-crétion unique en son genre basé à l'Université Concordia.

Il faudrait ici parler un peu de Jacob Wren, sans doute l'ethnographe le plus incisif concernant la condition artisticopolitique de notre temps. Performeur et écrivain originaire de Toronto, mais établi à Montréal depuis de nombreuses années, Jacob Wren est passé maître dans l'art d'exprimer les tourments de la subjectivité ironico-libérale déterritorisée et dont la vie entière se configure en termes de seuils, de modulation et de lignes d'intensification. Savamment transie d'un nulle part dans lequel on se reconnaît finalement un peu trop bien, sa plume ne manque ni de ressources ni d'humour pour décrire ce sentiment d'imposture qui hante la condition artiste, et par extension, tous ceux et celles qui sont soumis à l'injonction de faire de leur vie une trajectoire de valorisation privée. Dès les premières lignes de son dernier roman, *Polyamorous Love Song*³⁹, Jacob définit l'artiste non pas comme un individu d'exception qui se démarquerait de ses contemporains par son authenticité, sa créativité ou sa capacité d'expression, mais plus prosaïquement, comme celui ou celle qui se montre davantage disposé à tirer profit des élans et délires issus de son inconscient. Jacob développe d'ailleurs une des figures littéraires les plus pénétrantes pour caractériser notre époque : il nous présente une communauté d'artistes initiée à une forme nouvelle et radicale de faire du cinéma, pour laquelle il s'agit de (simplement) concevoir sa vie comme un film. La conscience de soi devient ainsi l'équivalent de la pellicule, et chacun devient le plus minutieux spectateur de soi-même, dans un rapport infernal d'auto-intensification artistique. On comprendra

37 Brian Massumi, *The Power at the End of the Economy*, Durham (NC), Duke University Press, 2015.

38 Brian Massumi, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*, Bellevaux (France), éditions Dehors, à paraître en 2016.

39 Jacob Wren, *Polyamorous Love Song*, Toronto, Bookthug, 2014.

sans peine que le livre devait à l'origine s'intituler *Artists are self-absorbed*. Jacob s'est ainsi octroyé une liberté inédite pour explorer les nombreuses facettes du paradoxe que résume la célèbre formule de Robert Filiou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Il exprime à merveille le scepticisme d'une époque – d'une culture ? d'un empire ? – apparemment plus encline à disséquer la mécanique du narcissisme qui propulse ses entrepreneurs de soi qu'à s'élancer dans une aventure politique collective aux contours, il faut le dire, bien incertains.

Mais revenons à un notre plan nocturne et métamorphique, et continuons nos déambulations parmi les clairs-obscur de la philosophie classique. J'aime bien comment Peter Sloterdijk congédie la fiction de l'autonomie du sujet politique et contribue, avec son regard rétrospectif jeté sur l'histoire de la métaphysique occidentale et son obsession immunitaire de l'Un, à une réappropriation contemporaine de la réalité obscure du commun. Dans les premières pages d'*Écumes*, le troisième tome de sa trilogie des sphères, Sloterdijk rappelle que pendant très longtemps, l'appel d'Héraclite à s'en tenir à l'élément commun (*koinon*) fut perçu comme une invitation à se tenir éloigné du nocturne, du privé et de l'onirique. « Là où le commun est éprouvé dans la lucidité, souligne Sloterdijk, l'Être se donne des allures officielles. »⁴⁰ À la lumière de cette description, on pourrait interpréter la profonde transformation qui affecte les rapports entre art et politique comme un des signes les plus significatifs d'un désir de laisser le monde molaire et officiel – le monde ensorcelé par l'idée unitaire du progrès – là où il est pour faire proliférer, en mode mineur, des dehors plus subtils et des zones d'opacité mieux partagées. Chez Sloterdijk, cela se traduit par une attention renouvelée aux « systèmes affectés de cofragilité » qui s'oppose au préjugé substantialiste dominant; et cela débouche sur l'élaboration d'« une ontologie politique des espaces intérieurs animés dans lesquels le plus fragile est conçu comme le plus réel »⁴¹. Voilà un programme de pensée à la fois pratique et spéculatif, qui trace les contours d'une anthropologie esthéticopolitique des interstices.

On dirait qu'essayer de penser à la jonction de l'art et du politique, c'est d'abord pour moi résister à la tentation de réduire les pratiques artistiques à leur coefficient de radicalité politique. C'est aussi éviter de me laisser entraîner sur les voies d'une « recherche du réel perdu », comme va le titre d'un opuscule stimulant, mais terriblement lacanien (« le réel, c'est l'impossible ») récemment publié par Alain Badiou⁴². Badiou y souligne que de nos jours, le mot « réel » est souvent utilisé comme moyen d'intimidation. Et en effet, tout le discours austéritaire, on le sait bien, opère comme un chantage au nom du principe de réalité. Dans ce livre, Badiou propose une lecture inspirée d'un poème de

40 Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphère III*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005, p. 25. Rappelons que dans un fragment célèbre, Héraclite a aussi écrit : « La vie aime à se cacher ».

41 *Ibid.*, p. 32.

42 Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Payot, 2015.

Pasolini qui constate la perte de la « religion véridique » et déplore la vie informe et désorientée qui s'en suit. J'aime bien l'appel de Badiou à « demeurer dans la passion du réel », mais son idéalisme communiste – au sens où selon lui « le matérialisme démocratique contemporain nous ordonne de vivre sans Idée » – me lasse. Et puis sa revendication d'un « forçage de l'impossible en direction du possible » me fait l'effet d'un désastre relationnel programmé.

Mettre l'accent sur les puissances qui s'élaborent et se jouent *entre* les êtres, là où s'esquissent effectivement de nouveaux possibles, me semble une manière efficace de tenir en échec une certaine prétention du pôle « politique » à revendiquer le monopole de l'accès au réel et au vrai. Ce pseudoréalisme mutilant est profondément ancré dans nos habitudes de pensée et de discussion. Il agit comme un fantasme unitaire et protecteur dans de nombreux milieux artistiques, militants et académiques en mal de consistance. Il fait l'effet d'une « *misplaced concreteness* », d'une concrétude mal placée pour reprendre l'expression d'Alfred N. Whitehead, où la référence au politique agit trop souvent comme une sorte de sceau de validation, un signifiant vide qui produit de la réalité certifiée conforme. Il est difficile de se soustraire à ce conformisme du tout politique, qui surjoue ses effets de gravité, ou plutôt d'aggravation. Cela ne signifie évidemment pas de cautionner je ne sais quel jovialisme. Le poids du réel politique demeure et doit être pris en charge. Mais j'aime l'idée guattarienne selon laquelle l'artiste est une sorte d'écologiste du virtuel qui se consacre à la promotion et à la prolifération d'espèces incorporelles. Cela suppose de savoir reconnaître et prendre soin de nos mouvements ascensionnels, et d'entretenir collectivement nos dispositions à l'envol et aux compositions fugitives et interstitielles. Apprendre à cultiver ensemble des arts de vivre idiorythmiques, dirait Barthe. Car ces mouvements sont fragiles et varient énormément d'un individu ou d'un collectif à l'autre.

Je trouve que la pensée dite critique a souvent tendance à sous-estimer l'importance de cette dimension de propulsion affective ou à invariablement la plomber par négligence, c'est-à-dire en la tenant pour acquise. À cet égard, et en guise de conclusion, je renverrais à l'image de pensée proposée par Mirna Boyadjian lors d'une rencontre tenue le 2 mars 2015 au café de la Cinémathèque québécoise à l'occasion du lancement du *Laboratoire art et politique*. Issue du milieu de l'histoire de l'art et prenant pour point de départ de sa réflexion le titre du plus récent livre de l'écrivain espagnol Agustín Fernández Mallo, *Dans les avions, l'horizon n'existe pas*⁴³, Mirna a évoqué l'aventure de l'aviation initiée par les frères Wright et le défi de s'élancer dans un espace inconnu sans coordonnées préétablies. Elle a rappelé au passage que l'invention de l'avion a de loin précédé celle des installations aéroportuaires. Le ton était ainsi donné pour une mise à l'aventure collective, ouverte au jeu et animée d'un appétit pour la nouveauté.

43 Agustín Fernández Mallo, *Dans les avions, l'horizon n'existe pas*, Paris, Éditions Allia, 2014.

Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité

Entrevue avec Steve Giasson

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-MARIE LE SAUX

Steve Giasson : l'art de la performance...

Steve Giasson est un artiste conceptuel montréalais que j'ai eu le plaisir de découvrir récemment au détour de mes déambulations livresques. L'art de Steve Giasson témoigne d'un riche questionnement à la fois sur sa pratique artistique, sur l'histoire de l'art et sur la capacité artisticopolitique des micro-interventions de questionner et de dynamiser l'espace public. Ses œuvres, allant du banal au subversif en passant par une critique politique, sont marquées par l'utilisation d'une grande variété de formes et de médias (écriture conceptuelle, vidéo, performance, photographie, etc.) transgressant ainsi les genres et questionnant leurs limites.

Artiste à la plume luxuriante, il a écrit une vingtaine de livres et quelques articles dans certaines revues d'art, notamment dans RACAR (une revue d'art canadienne) tout en poursuivant un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Son travail a été présenté au Canada, aux États-Unis, au Mexique, en Angleterre, en Espagne et en France, dans le cadre d'expositions internationales.

Par cette entrevue, nous souhaitons faire connaître aux lectrices et aux lecteurs des Nouveaux Cahiers du socialisme un artiste des plus foisonnants et généreux



Steve Giasson, *Performance invisible n° 7, Ajouter une pincée de sel dans la mer*, 2015.
Performeur : Daniel Roy. Photographe : Daniel Roy

qui trace les pourtours d'un espace public en constante redéfinition par une pratique artistique inventive, souterraine, subversive et traversée par une poésie du quotidien.

AMLS – *Performances invisibles* est un projet qui s'échelonne sur une année complète, du 7 juillet 2015 au 6 juillet 2016, et regroupe 130 performances. L'ensemble s'intitule *Performances invisibles*, invisibles, parce qu'elles se déroulent sans préavis, à l'insu de tous. Parlez-nous de *Performances invisibles*, de ces micro-interventions, de ces infiltrations qui, telles des pratiques buissonnières¹, tracent et reconfigurent les pourtours de l'espace public ?

SG – Pour commencer, il me faut préciser que les *Performances invisibles* prennent d'abord la forme d'énoncés performatifs ou conceptuels, c'est-à-dire de courtes phrases décrivant des idées d'œuvres. Ces énoncés sont déjà, à mes yeux, des œuvres en soi, ayant leur propre capacité à « faire image », leur propre portée poétique, comme autant de petits instants de pensée. Mais ils peuvent se lire également comme des instructions pour réaliser des performances. Ils rappellent délibérément en cela les *Events Scores* (partitions d'événements) des membres de Fluxus (comme Yoko Ono ou George Brecht) et les œuvres textuelles des artistes conceptuels (comme Robert Barry, Lee Lozano ou Lawrence Weiner) et néoconceptuels (comme Peter Liversidge ou Ryan Gander).

Ces énoncés sont mis en ligne sur le site Internet dédié <www.performancesinvisibles.dare-dare.org>, deux fois par semaine : chaque mardi et chaque jeudi, en français, en anglais et en espagnol². Ils sont accompagnés chaque fois de la documentation entourant leurs activations dans l'espace public ou privé (étant mises en ligne, ces notions se voient bien sûr nuancées,

1 L'utilisation de l'expression « pratiques buissonnières » fait écho au livre du philosophe et historien Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire* (Paris, Gallimard, 1990). Dans cet ouvrage, Michel de Certeau théorise sur l'invention du quotidien grâce aux « arts de faire », ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles nous pouvons détourner les objets et les codes, se réapproprier l'espace et l'usage à notre façon. Cet ouvrage se veut une réflexion sur l'importance d'une pratique de l'espace.

2 En créant un site trilingue, je souhaitais m'adresser au plus grand nombre possible de personnes, en commençant par ma langue maternelle, le français, et les deux autres langues les plus couramment parlées en Amérique. Idéalement, je souhaiterais que les énoncés des *Performances invisibles* soient traduits en d'autres langues...

puisque l'Internet est, en partie du moins, un espace public³). Toute personne qui le désire est d'ailleurs cordialement invitée à activer à son tour ces énoncés et – j'insiste sur ce point – selon sa propre interprétation.

De fait, le titre *Performances invisibles* désigne également ces performances qui sont peut-être en train d'être activées, en ce moment même, quelque part dans le monde, ou qui l'ont été et dont personne n'a (encore ?) pris connaissance, à part leur performeur ou leur performeuse.

AMLS – Vos *Performances invisibles* se situent entre le geste minimal, l'intime et le public, le banal et le transgressif, en passant par une certaine critique de l'ordre social. Parlez-nous de vos intentions artistiques et politiques derrière des performances telles qu'*Ajouter une pincée de sel dans la mer*, *Jouer à cache-cache en solitaire*, *Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, *Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder*.

SG – Il n'est pas aisé de traiter des micro-interventions artistiques et en particulier des *Performances invisibles* en des termes généraux ou universaux (c'est-à-dire « macrologiques »). Il est donc heureux que vous citiez quelques *Performances invisibles* très différentes les unes des autres :

- *Performance invisible n° 7, Ajouter une pincée de sel dans la mer* appartient à ces gestes très minimaux dont vous parliez plus haut, apparemment vains et sans autre finalité qu'eux-mêmes. Et c'est précisément en cela qu'ils m'intéressent. Ils invitent à un « usage » renouvelé et profane du monde, qui ne passe plus par la tyrannie de la consommation et de la fétichisation des marchandises, « à une praxis qui s'est libérée de sa relation à une fin, a oublié joyeusement son objectif et peut désormais s'exhiber comme telle, comme un moyen sans fin »⁴.
- De même, *Performance invisible n° 12, Jouer à cache-cache en solitaire*, est une action absurde, lorsqu'elle est pratiquée en solitaire et, en plus, par un adulte. Mais il faut savoir que cette performance se réfère à une autre, au contenu très similaire, intitulée *I Hide* de l'artiste Jiří Kovanda⁵ (1977).

3 « [...] [T]out Internet ne fait pas partie de l'espace public, [...] il faut au moins deux conditions. Première condition : que le site, le chat, le forum soient accessibles par n'importe quel internaute. Cela exclut tous les contenus en ligne accessibles avec un mot de passe, les intranets. Deuxième condition : être un site, un forum... dont le contenu porte à la connaissance de tous les faits [...] discutés collectivement. » Éric Dacheux et Sébastien Rouquette, « Internet est-il un espace public ? » dans Béatrice Vacher, Christian Lemoëne et Alain Kiyindou (dir.), *Communication et débat public. Les réseaux numériques au service de la démocratie ?* Paris, L'Harmattan, 2013, <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00848835/document>.

4 Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation » dans *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

5 Les performances et les interventions minimales de Jiří Kovanda sont une référence incontournable de ce projet.

Celui-ci l'a réalisée en Tchécoslovaquie, sous le régime communiste, tandis que la population était largement surveillée et forcée de se cacher pour acheter, par exemple, des machines à écrire, puisqu'elles pouvaient faciliter la diffusion d'opinions politiques⁶. Poser le geste de se cacher à nouveau, au Canada, en 2015, qui plus est dans un paysage bucolique, a, bien sûr, une autre portée. Cela rappelle le prix de notre liberté de parole, mais aussi le fait que l'on est espionnés, nous aussi (notamment par d'innombrables caméras de surveillance)...

- *Performance invisible n° 21, Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, évoque également une autre performance de Kovanda, dans le cadre de laquelle il est simplement arrivé en avance de 10 minutes à un rendez-vous avec des amis. « Reculer l'heure » me semblait toutefois plus inutile encore, allant davantage dans le sens d'une *contreperformance*, comme on parle d'une contreperformance d'une action sur les cours de la bourse.

Dans le cas présent, reculer l'heure de sa montre prend également une tournure politique. J'ai en effet pensé cet énoncé après que la Corée du Nord ait annoncé qu'elle comptait reculer ses pendules de 30 minutes pour se mettre à « l'heure de Pyongyang », rejetant ainsi le fuseau horaire qui leur fût imposé lors du règne colonial japonais (1910-1945)⁷. Je songeais également à l'heure uniformisée de la France et de l'Allemagne, imposée sous l'Occupation, puis adoptée par l'Italie et l'Espagne fascistes et qui a toujours cours aujourd'hui. Comme si l'expression la plus extrême du pouvoir passait (d'abord ?) par une maîtrise du temps.

- *Performance invisible n° 11, Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder* (comme l'aurait fait Calder lui-même contre chacune de ses œuvres, selon une rumeur rapportée il y a peu par Ragnar Kjartansson). Avec cette performance, j'entendais, d'une part, pointer la fétichisation extrême des marchandises et en particulier des œuvres d'art à notre époque et, d'autre part, le caractère souvent phallocentrique de l'art moderne (représenté ici par *L'homme* de Calder, dont la monumentalité et les formes élancées pourraient faire gloser ou glousser les psychanalystes).

6 Voir notamment : *Life during the Communist era in Czechoslovakia*, <<https://www.private-prague-guide.com/article/life-during-the-communist-era-in-czechoslovakia/>>.

7 <<http://www.koreatimesus.com/n-korea-to-push-back-its-standard-time-by-30-minutes/>>.

Il s'agit aussi d'une réflexion sur notre société hypersexualisée, à l'ère d'Internet, où une performance comme le *Seedbed* de Vito Acconci⁸ se retrouve, au fond, démultipliée sur les sites pornographiques.

Enfin, cette performance pourrait également se lire comme un commentaire autoréférentiel par rapport à ma propre activité de performeur œuvrant sans public (mon grand ami Daniel Roy qui documente les performances et performe lui-même, mais aussi me conseille et m'inspire en tout, ne peut être vu comme un « spectateur » de ces actions) et, en quelque sorte, pour mon propre plaisir (onaniste ?).

AMLS – À travers ce projet, il y a l'idée de détourner notre regard, de rendre visible ce qui est invisible au sein de l'espace urbain. Que souhaitez-vous rendre visible ?

SG – J'ai développé les *Performances invisibles* dans un contexte marqué en Occident par une régression de la liberté d'expression. L'adoption du projet de loi C-51 par Ottawa, les nombreux scandales entourant la surveillance planétaire exercée par l'Agence nationale de la sécurité américaine (NSA), la restriction du droit de manifester dans les rues au Québec, l'omniprésence des caméras de surveillance dans les lieux publics sont autant de facteurs d'une coercition discrète et apparemment sans victime de l'appareil étatique. De fait, les *Performances invisibles* peuvent être comprises notamment comme une invitation lancée à mes contemporains et à mes contemporaines de se réapproprier l'espace public, social et politique, à faire de celui-ci un espace d'action, de réflexion et de subversion. S'il y a une part d'utopie dans ce projet, c'est précisément dans cette adresse à mes semblables qu'il faut la chercher, dans ce « dispositif personnel » que j'ai conceptualisé et qui est, au fond, une main tendue.

AMLS – Diriez-vous que le fait d'occuper l'espace public, de travailler avec lui est politique ?

SG – Je ne peux pas, bien sûr, me prononcer au nom de tous les artistes qui ont des pratiques clandestines dans l'espace public, mais je crois qu'en ce qui concerne les *Performances invisibles*, il faudrait parler de « micropolitique », à un bémol près...

En effet, les théoriciens qui abordent le micropolitique évoquent souvent une forme de désengagement. Ainsi, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs écrivent dans l'introduction du catalogue *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances* : « [S]i ces pratiques indiquent bien une revivification du politique

8 *Seedbed* est une performance célèbre de Vito Acconci, réalisée du 15 au 29 janvier 1972 à la galerie Sonnabend de New York. Sous une rampe installée dans la galerie, l'artiste se masturbait et partageait ses fantasmes retransmis par haut-parleur avec les visiteurs et les visiteuses qui ne pouvaient le voir.

en art, elles relèvent d'une attitude très différente de l'idéal des avant-gardes, n'appelant nullement à quelque mobilisation collective [...]. Les modélisations micropolitiques qu'elles proposent apparaissent ainsi davantage comme un ultime moyen de l'artiste [...] pour assumer le désenchantement et le désarroi qui sont trop souvent, hélas, le lot du citoyen contemporain »⁹.

De même, pour Paul Ardenne¹⁰, l'art micropolitique est le fait d'« artistes [qui] ont fait leur deuil des engagements frontaux »¹¹. Rejetant l'art engagé, « [soutenu] par les institutions, [et qui] sert à celles-ci, pour l'essentiel, d'alibi démocratique et ne s'élève guère au-dessus du "politiquement correct" », il lui préfère un art travaillant dans les interstices entre « le centralisé et le segmentaire », entre « l'idéologie dominante » et les « comportements [...] pas forcément intégrés dans la mécanique sociale », pour suggérer justement de nouvelles « lignes de fuite », des « effets de parasitage »¹². « L'art micropolitique, poursuit-il, adoptera tout aussi fréquemment un tour polémique. Intervenir de manière équivoque, s'immiscer : autant d'attitudes que l'artiste micropolitique a soin de cultiver, sinon d'intensifier. »

De fait, Ardenne apporte lui-même une nuance intéressante à la vision sombre qu'il dresse de ces artistes contemporains qui n'adhèrent « fondamentalement à rien, pas plus qu'ils ne *sont contre*, viscéralement » et qui n'auraient en partage qu'une question en forme de réponse (douloureuse) : « Face aux actuels systèmes de domination, d'une puissance inouïe de coercition, existe-t-il une efficacité naturelle de l'art à refonder le monde ? La réponse est implicite, et cette réponse est non, qu'on le déplore ou non ». Il ajoute en effet un peu plus loin : « Pour les artistes [micropolitiques], il ne s'agit plus d'édifier un monde mais de participer, à la mesure de soi, au monde qui existe *hic et nunc*. Il s'agit de créer du "politique" sur des terrains incertains et mouvants davantage qu'en suivant des lignes déterminées par avance ».

J'aimerais ici reconsidérer cette vision. En effet, bien que j'intervienne dans l'espace public de manière équivoque et que je crée des « effets de parasitage » micropolitiques, je n'ai pas renoncé pour autant à m'engager frontalement dans mon travail, comme le démontrent plusieurs *Performances invisibles*, telles que : *S'efforcer de transmettre télépathiquement le désir de démissionner de ses fonctions à un chef d'État (par exemple, Stephen Harper)* ou *Éjaculer dans une chaussette pour*

9 Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

10 Paul Ardenne a lui-même organisé une exposition intitulée *Micropolitiques*, au Magasin de Grenoble en 2000.

11 Toutes les citations de Paul Ardenne sont tirées de la conférence *Micropolitiques* qu'il a donnée la même année, à cette occasion au Magasin, le Centre national d'art contemporain de Grenoble, <www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf>.

12 Citant au passage Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont forgé l'expression « micropolitique ». Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Micropolitique et segmentarité » dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

homme neuve Dolce & Gabbana, dans lesquelles je m'oppose, d'une part, à l'ancien premier ministre du Canada, et, d'autre part, à la vision « hétéronormative » de la famille curieusement promue en 2015 dans les médias, par Domenico Dolce et Stefano Gabbana, tous deux ouvertement homosexuels...

Néanmoins, dans ces œuvres, je n'adopte pas un discours monolithique ou strictement partisan. Et il faut bien reconnaître que je rejette avec elles tout effet « spectaculaire » ou grandiloquent. Ainsi, à l'activisme politique traditionnel (qu'on retrouvait encore chez les avant-gardes) se voit préférer ici un geste absurde : transmettre télépathiquement le désir de démissionner à un politicien, certes honni¹³. Tandis que le *money shot*, symbole d'un certain « succès »¹⁴, se voit dissimuler dans une chaussette, conservant intacte son ambiguïté : entre la jouissance (de l'artiste ou la frustration du spectateur-voyeur) et la profanation (d'un vêtement griffé). Conséquemment, si avec les *Performances invisibles* je ne cherche pas à « refonder le monde », je tente néanmoins de créer du « politique », au cœur du « terrain incertain et mouvant » de l'espace public.

AMLS – S'inscrire au cœur du « terrain incertain et mouvant » de l'espace public, est-ce cela que vous entendez par une « poésie du déplacement » ?

SG – J'ai employé cette expression pour parler de deux autres projets : *VOX* (dans lequel j'ai colligé par écrit toutes les phrases que j'ai entendues à l'extérieur de mon appartement entre le 25 juillet 2009 et le 24 juillet 2010) et *LOCUS* (dans lequel j'ai colligé par écrit les géolocalisations de tous les endroits où je me suis rendu pendant une année également). Il est vrai toutefois que dans la plupart de mes travaux, j'opte pour une certaine « poésie du déplacement », puisqu'en lieu et place d'une création « originale », je me contente souvent de « déplacer » un objet préexistant (que ce soit une œuvre passée ou une anecdote historique); ce « déplacement », ce « recadrage » étant à mes yeux assez riche de connotations diverses pour se suffire à lui-même et dire quelque chose de notre temps.

AMLS – En tant qu'artiste conceptuel, vous utilisez une grande variété de formes et de médias afin de transgresser les genres et de questionner leurs limites. Cette démarche vous semble-t-elle être une posture privilégiée de dialogue à la fois avec le spectateur – ou la spectatrice – et l'histoire de l'art ?

SG – En effet, pour saisir ma pratique, on pourrait parler, à la suite de Nicolas Bourriaud dans *Radicant*, d'un « art du transfert : on transporte des données ou

13 Cette performance réactive notamment celle de Gianni Motti : *Nada por la fuerza, todo con la mente* (1997).

14 Cette expression désigne autant une photographie ou un film qui est assuré de remporter un succès commercial, que l'éjaculation comme point culminant ou apogée d'un film pornographique.

des signes d'un point à un autre [...] »¹⁵, la création appartenant chez moi à une forme de « collectivisme culturel », une « postproduction », puisque chacune de mes œuvres, ou presque, réactive, réplique, parodie, détourne, complète ou s'approprie plus directement une ou plusieurs œuvres du passé ou du présent, « l'histoire de l'art constitu[ant] un répertoire de formes, de postures et d'images, une boîte à outils où [comme] chaque artiste, [je suis] en mesure de puiser »¹⁶.

AMLS – Vous avez dit au sein d'un article publié dans *Le Devoir* s'intitulant « L'art invisible pour reprendre la ville »¹⁷ que « l'œuvre n'existe qu'à travers le don ». Qu'en est-il de ce don de l'artiste ?

SG – Dans cette entrevue, je faisais référence à une œuvre de Félix González-Torres¹⁸, qui est constituée de bonbons durs enveloppés, dont le poids total équivaut à celui de son amoureux défunt, et que le public peut emporter gratuitement, dans un geste rituel qui rappelle la communion eucharistique. J'aime la portée poétique et politique de cette œuvre et le fait qu'elle s'active à travers le don de l'artiste au public. Avec les *Performances invisibles*, j'essaie, dans un même esprit, d'offrir quelque chose à mes semblables, d'aller vers eux.

AMLS – Tout comme les avant-gardes du XX^e siècle ont largement choisi de s'illustrer par l'éphémère : happenings, art corporel, land art, *in situ*, etc., vous explorez à travers vos différentes propositions l'éphémère. Quelle est l'importance de l'éphémère dans votre démarche ?

SG – Les propositions éphémères sont peut-être toujours des *memento mori*, n'est-ce pas ? Elles aideraient alors à « mal dire » à la fois la beauté de l'existence et son essentielle fragilité ? Qui sait ?

AMLS – Vos différentes interventions éphémères peuvent faire penser à l'empreinte écologique que nous laissons derrière nous à travers nos actions quotidiennes. Cette empreinte se veut le résultat d'actions pouvant nous sembler « banales », mais qui, si nous regardons sous l'angle écologique, revêt un caractère résolument collectif et durable. Vos micro-interventions furtives et minimales laissent-elles, tout comme l'empreinte écologique, des traces durables dans la collectivité ?

15 Nicolas Bourriaud, *Radicaire. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

16 *Ibid.*

17 Jérôme Delgado, « L'art invisible pour reprendre la ville », *Le Devoir*, 4 août 2015.

18 Félix González-Torres, « Sans titre » (Portrait de Ross à Los Angeles), 1991. Bonbons enveloppés individuellement dans du cellophane multicolore, approvisionnement sans fin. Dimensions variables ; poids idéal de 175 lbs. Art Institute of Chicago.

SG – J’apprécie d’autant plus cette analogie que dans plusieurs *Performances invisibles* je me contente de « perdre » ou d’« abandonner » quelque chose, comme si, au fond, je « pratiquais » ou je « performais » la consommation pour elle-même de biens divers, le gaspillage, la pure perte (à l’instar peut-être des sociétés capitalistes...). Quant à savoir si mes performances laisseront des « traces durables dans la collectivité », seul l’avenir le dira...



Steve Giasson, *Performance invisible n° 21, Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, 2015.
Performeur: Steve Giasson. Photographe: Daniel Roy

Tableau 2

Théorisons encore...
résistances et
esprits libres



L'art et la politique : une réflexion sur l'œuvre de Jacques Rancière

EMANUEL GUAY

L'acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne la beauté.
René Char¹

Malaise dans l'art, malaise dans la politique

Dresser l'état de notre situation permet de saisir les milieux et les pratiques qui la caractérisent de même que ce qui y est tu ou en est exclu. La politique nous semble absente : partout s'observe le règne paisible et sans partage de l'économie et du droit comme modes de regroupement des êtres humains et d'organisation de leur activité selon un modèle hiérarchique: peu d'initiatives semblent alors aptes à porter l'exigence égalitaire, c'est-à-dire l'espoir d'un monde meilleur et le courage de le défendre.

Cette omission de la politique coïncide avec une autre absence, celle de *l'art engagé*, maintenant voué à l'indifférence moqueuse réservée à ce qui est démodé. L'art et la politique vivent une déroute qui les unit de façon paradoxale : tous deux ont pensé et souhaité leur fin durant le XX^e siècle. La pratique révolutionnaire s'est arrimée à l'avènement d'une société sans classe, postpolitique, et les innombrables appels à la mort de l'art ont marqué la grandeur et la misère des avant-gardes artistiques. Tous deux ont connu un « achèvement » ne correspondant ni à leurs intentions ni à leurs prémisses, la dissolution de l'un dans les jeux de miroir du scepticisme et de l'ironie, la neutralisation par l'utopie gestionnaire propre à la « fin » libérale de l'histoire² pour l'autre.

Penser un retour en force de ces deux domaines nous invite à concevoir la manière dont ils se définissent et se construisent réciproquement, à tracer les composantes du dialogue qui les lie. Le présent article se livre à cet exercice à partir de la pensée de Jacques Rancière. En effet, Rancière s'attaque aux écueils qui menacent l'art et la politique en les pensant conjointement. Il y a ainsi pour lui une *esthétique de la politique*, mise en forme du monde commun qui délimite ses pourtours et détermine qui est à même d'y prendre part, idée résumée sous le nom de *partage du sensible*. Il y a aussi une *politique de l'esthétique*, « la manière

1 René Char, *Œuvres complètes, Feuilles d'Hypnos*, § 81, Paris, Gallimard, 1983, p. 194.

2 Référence est faite ici au livre de Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier³ ». La dynamique unissant ces deux domaines doit être saisie et affirmée face à l'épuisement du modèle avant-gardiste qui a caractérisé la production artistique au siècle dernier et devant l'effacement progressif du jeu politique sous la domination de l'ordre consensuel néolibéral.

Le partage du sensible et la politique

Penseur polémique, auteur d'une œuvre considérable et variée, Jacques Rancière nous invite à remettre en question les catégories communément admises en philosophie politique, y compris la notion de « politique » elle-même :

On appelle généralement du nom de politique l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution. Je propose de donner un autre nom à cette distribution et au système de ces légitimations. Je propose de l'appeler police⁴.

Le geste de Rancière est radical : pour réserver à la politique un espace qui lui soit propre, il faut refuser de la voir là où il n'y a que mise en forme d'une matière docile par des experts attitrés, que cette matière soit la société civile, le marché du travail ou l'électorat. Pour parler des discours qui prétendent définir et fixer un espace social donné, Rancière mobilise la notion de *partage du sensible* qu'il définit comme « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives⁵ ». Le partage du sensible ne renvoie pas simplement à la configuration empirique d'un ordre particulier (par exemple, la répartition des compétences au sein du système parlementaire), mais désigne la manière dont ce dernier légitime, sur le plan du discours, la structure et le fonctionnement qui lui sont propres. La notion de partage du sensible occupe une place centrale chez Rancière ; la politique constitue une scène où s'affrontent deux de ces partages, la *police* et l'*émancipation*, qu'oppose le principe de l'égalité comme puissance de disjonction.

En tant que partage du sensible, la police assigne à chacun une part et une place fixes au sein de l'ordre constitué des distinctions strictes entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés. Dans la logique propre à l'ordre policier, les communautés humaines sont rassemblées sous le commandement de ceux qui ont

3 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 39.

4 Jacques Rancière, *La mésestente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 51.

5 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 12.

un titre à gouverner, titre prouvé par le fait qu'ils commandent⁶. L'émancipation postule l'égalité de tous et toutes, ce qui remet en cause la distribution convenue des alliances. Elle révèle donc la contingence de tout ordre inégalitaire, ce qui permet « l'avènement dans le champ de la politique *d'un sujet qui n'est tel qu'à retraverser et à disjoindre les modes de la légitimité qui établissaient la convenance entre les discours et les corps*⁷ ». En somme, si la police renvoie à « un partage du sensible dont le principe est l'absence de vide ou de supplément »⁸, c'est-à-dire à une distribution hiérarchique des places et des rôles qui prétend inclure en son sein la totalité du monde social, l'émancipation, pour sa part, se présente précisément comme la rupture de cette distribution.



Judith Trudeau, *gRain de travail*, photo numérique, 2015

Discussion ici, pour la création de ce numéro, entre Ariane Bilodeau et Anne-Marie Le Saux. L'intérêt principal d'*art et politique* devient la rencontre, *sans police*. Créer, travailler comme l'on fait du miel, avec minutie, échanges et respect.

La politique se présente donc comme la mise en regard de deux mondes, celui de l'exigence égalitaire et celui de l'injustice propre à l'ordonnancement policier du monde commun. Les droits de la personne figurent parmi les espaces qui rendent la politique possible : un sujet peut effectivement se former à la croisée de ces droits, présumés s'appliquer à n'importe qui, et de leur inscription dans une situation où la question des personnes effectivement protégées par ces

6 Nous empruntons cette formule à la quatrième de couverture du livre de Bernard Aspe, *L'instant d'après. Projectiles pour une politique à l'état naissant*, Paris, La fabrique, 2006.

7 Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 2014, p. 152 (je souligne).

8 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 240.

droits peut devenir l'objet d'un litige ouvrant la voie à un processus politique⁹. La politique ne se manifeste, pour Rancière, que sur de telles scènes de *dissensus* et ne correspond donc pas à un régime ou à une distribution déjà donnée du pouvoir, mais bien au geste qui déstabilise tout régime et toute distribution inégalitaire du pouvoir. Elle débute là où cesse l'acceptation du partage policier entre les aptes et les inaptes, le possible et l'impossible, le *logos* comme discours porteur de sens et le *phonè* comme simple bruit. En somme, elle « consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants¹⁰ ». Son terrain d'intervention est celui des « capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible¹¹ ».

Les régimes d'identification de l'art et l'égalité

Au *partage du sensible* dans le domaine politique correspondent les *régimes d'identification de l'art* dans le domaine de l'esthétique. Rancière en identifie trois : le *régime éthique*, où les arts correspondent strictement au partage des occupations dans la cité et où la manière d'être et de se définir des individus s'inscrit dans cette « distribution générale des manières de faire¹² ». Cette caractérisation éthique de l'art, dans laquelle on reconnaît la République platonicienne, s'interroge sur les effets et les buts de l'art, mais le prive de tout espace au sein duquel se déployer selon sa propre logique. Cette distribution ordonnée des parts et des fonctions correspond au partage policier du monde commun. Pour sa part, le *régime représentatif* distingue les beaux-arts de l'artisanat, les œuvres véritables des simulacres, les bonnes images des mauvaises en fonction des genres, des thèmes, des formes et des motifs représentés. Enfin, le *régime esthétique* de l'art repose sur l'égalité comme force de dissociation des manières de voir, de dire, d'entendre, de penser et de faire qui caractérisent un partage particulier du sensible. La mise en équivalence démocratique des éléments picturaux, musicaux, etc., libère l'art de toute règle qui baliserait sa pratique ou l'arrimerait au partage policier des fonctions et des occupations. Elle lui permet ainsi d'affirmer son absolue singularité et de devenir un lieu de rencontre et d'affrontement d'espaces et de temps hétérogènes. La pratique artistique peut ainsi se mouvoir dans les agencements inédits que permet ce principe du « n'importe quoi », versant esthétique du principe politique du « n'importe qui ».

9 Voir à ce propos Jacques Rancière, « Who is the subject of the rights of man ? », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103, n° 2-3, printemps-été 2004, p. 297-310.

10 Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 38-39.

11 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 55 (je souligne).

12 Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 14.

Le principe d'égalité est central chez Rancière. Selon lui, tout ordre inégalitaire repose en dernière instance sur l'égalité : toute communication réussie suppose l'égalité des interlocuteurs face aux énoncés qui y sont partagés, elle implique une communauté de compréhension par laquelle les êtres parlants peuvent interagir entre eux. La compréhension mutuelle est cependant une condition nécessaire, mais non suffisante de l'égalité. Parvenir à communiquer avec quelqu'un n'établit pas d'emblée une relation horizontale avec cette personne : la communication pouvant effectivement prendre la forme d'un ordre, d'une persuasion, d'une menace, etc. Ainsi l'égalité, bien qu'inscrite en filigrane dans toute action commune, doit toujours être affirmée et assumée dans ses pleines conséquences pour être effective.

L'égalité des intelligences n'est donc ni un constat empirique, ni une finalité à laquelle nous devrions aspirer, mais un postulat qu'il s'agit de déployer dans ses pleines possibilités performatives, c'est-à-dire un refus toujours réitéré de la *passion inégalitaire*, entendue ici comme « le vertige de l'égalité, la paresse devant la tâche infinie qu'elle exige¹³ ». L'autonomie du geste politique est ici inscription de l'égalité dans une scène de *dissensus* qui vient rompre la logique policière. Elle est souvent remise en cause par une métapolitique dont la forme marxienne rapporte les phénomènes politiques aux mouvements souterrains de l'économie en dernière instance¹⁴, tandis que l'esthétique du soupçon refuse à ces mêmes phénomènes toute visée émancipatrice face au triomphe de la société du spectacle¹⁵. La politique et l'art engagé n'ont pas à se soumettre à de telles réductions. Leur vérité réside dans la mise en œuvre collective de la *capacité de n'importe qui* et dans la force avec laquelle ils défendent cette possibilité partagée de percevoir, de penser et de modifier les coordonnées du monde commun. Le reste n'est qu'acquiescement réfractaire ou enthousiaste au jeu de la police.

Repenser l'art, rejouer le politique

Chez Rancière, le jeu politique se déploie dans la rencontre de deux mises en forme du monde. La démocratie se définit alors comme une pratique qui, en affirmant l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui, permet un affrontement entre la logique de la police et celle de l'émancipation. Cette égalité de n'importe qui avec n'importe qui se soustrait radicalement aux divisions déjà établies au sein d'une société et doit par conséquent être vérifiée sans cesse dans nos interactions avec autrui et défendue dans nos luttes, ce qui ouvre la scène d'un litige entre la rationalisation des inégalités et leur refus. La démocratie « est d'abord cette condition paradoxale de la politique, *ce point où toute légitimité se confronte à son absence de légitimité dernière*¹⁶ ». Elle est le principe qui permet

13 Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 134.

14 Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 49-50.

15 Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 48.

16 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2005, p. 103.

l'introduction d'un supplément pour faire face à ce que le cours normal du monde impose. Les affinités unissant la politique et l'art résident précisément dans cette force de disjonction qui les caractérisent tous deux, dans cette rupture des repères sensibles qui autorise un regard nouveau sur le monde comme espace de possibilités, qui permet d'y percevoir d'autres capacités et d'autres sens, d'y saisir d'autres rapports entre pensée et action, soi et autrui, etc. En somme, la politique et l'esthétique trouvent leur vérité dans ces écarts et ces espaces de conflit que leur pratique rend possibles.

Rancière appelle ainsi à une pratique émancipatrice qui ne soit pas simplement une promesse d'égalité indéfiniment différée, mais une rupture de l'ordre inégalitaire dans l'ici et le maintenant. Il faut cesser de dénoncer la distance entre l'illusion de la liberté et la réalité de l'assujettissement ou cesser d'abandonner cette dénonciation au profit d'un art désabusé et d'une soumission au projet néolibéral comme « calcul des équilibres économiquement profitables et socialement tolérables¹⁷ ». Il faut mettre en œuvre des pratiques politiques et artistiques pour s'approprier les mots, les images et les expériences qui forment, dans un même mouvement, un monde commun et un litige sur ses parts et ses limites. L'émancipation n'est donc pas la fin d'un processus qui réconcilierait enfin une société séparée jusqu'alors de sa vérité par les méandres du spectacle marchand. L'art engagé ne repose sur aucun secret caché dans l'œuvre ou dans la machine capitaliste dont il nous faudrait soit décrier le mensonge ou déplorer l'omnipotence, mais bien sûr des scènes de *dissensus* susceptibles d'ouvrir des espaces politiques, c'est-à-dire d'affirmation polémique de l'égalité, *n'importe où et n'importe quand*. Il n'en tient alors qu'à nous de nous engager sur ces scènes et d'y inscrire nos exigences.

17 Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 10.

Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de l'art contemporain

PIERRE ROBERT

Historiquement, l'art moderne prend sa source au milieu du XIX^e siècle pour se déployer avec une créativité débridée dans la première moitié du XX^e siècle, tandis que les arts visuels et médiatiques regroupent les pratiques artistiques à la fois contemporaines (depuis 1960) et actuelles. À l'audace expérimentale des avant-gardes modernes ancrées dans les beaux-arts (peinture, sculpture), succède la polyvalence de pratiques contemporaines d'une grande diversité de concepts et de techniques.

Aujourd'hui, le sens d'un objet d'art n'est plus confiné à ses seules qualités esthétiques et matérielles, indépendamment de tout environnement social ou culturel. À titre d'exemple, le vandalisme répété contre l'œuvre d'Anish Kapoor, *Dirty Corner* (2015), une sculpture monumentale installée dans les jardins du château de Versailles, démontre l'inextricabilité des liens entre la diffusion de l'art contemporain et sa réception par le public. À la suite d'une deuxième attaque contre son œuvre, l'artiste en a déduit que les propos antisémites badigeonnés sur sa sculpture devraient désormais faire partie de l'œuvre. Cet exemple d'ouverture des arts à la connaissance multidimensionnelle nous engage à reconsidérer notre regard sur le passé, à réengager nos savoirs et à réévaluer nos acquis. En ce sens, il n'y a pas de jugement esthétique franc et arrêté en ce qui concerne l'art. Tout objet d'art trouve sa force dans une polyvalence interprétative.

C'est donc en pilotant au radar parmi les activités contemporaines et passées qu'il sera possible de relever les liens tissés entre l'art et la démocratie. Dans cette perspective, l'histoire s'ouvre à une rencontre entre l'art et la démocratie pour relever un ensemble de marqueurs temporels significatifs.

Les artistes en arts visuels n'ont jamais clairement revendiqué, de façon unanime et au nom de leur art, une appartenance à quelque idéologie politique que ce soit; on verra plutôt des appuis ponctuels à certains partis politiques ou encore une soumission à des contraintes dictatoriales. L'engagement social des artistes ne fait pas défaut dans l'histoire contemporaine. Il demeure toutefois circonstanciel et peu organisé. Cet engagement se remarque plutôt par la récurrence d'interventions au caractère social ou politique.

Comme le mentionne Nathalie Heinich, la préoccupation pour la démocratie dans le domaine des arts se manifeste à la suite de la Révolution française, mais non sans une ambivalence.

La société postrévolutionnaire se trouve partagée entre des valeurs contradictoires : entre reconnaissance de l'excellence et exaltation de l'égalité, « orgueil » aristocratique et « envie » démocratique¹.

Par ailleurs, le caractère proprement individualiste de l'art, depuis le XIX^e siècle, engage des relations hétérogènes avec la démocratie. La diversité des approches et des démarches artistiques est, à cet effet, une conséquence directe d'un individualisme avéré dans le domaine des arts visuels.

Nous sommes à même de dégager deux positions majeures de l'art : une voie démocratique de type humaniste pour la période de l'art moderne et une voie démocratique qualifiée de praticable en lien avec l'art contemporain. Cela circonscrit deux modes d'intervention des arts visuels dans le tissu social et politique. Toutefois, le champ contemporain des arts visuels n'a pas rejeté de façon systématique l'univers de l'art moderne, car en réalité, ils coexistent.

La voie humaniste de l'art moderne

D'entrée de jeu, il faut distinguer cet humanisme de celui dont l'histoire de l'art s'enorgueillit lorsqu'elle aborde la Renaissance (XV^e et XVI^e siècle). Si à l'époque de la Renaissance, l'art pose l'humain au centre de ses préoccupations esthétiques, il n'a, par contre, aucune envergure critique. Les artistes ont peu de marge de manœuvre face à leurs puissants et exclusifs commanditaires. Bien au contraire, ils s'y attachent systématiquement pour leur survie en tant qu'artistes et la compétition est féroce. À titre d'exemple extrême, le cas de Benvenuto Cellini (1500-1571) qui assassine un compétiteur jaloux tout en recevant la protection juridique du pape Paul III ! Cela nous convainc du caractère hautement subjectif des liens sociaux à cette époque. Si, à la Renaissance, le statut de l'artiste se conjugue avec la qualité exceptionnelle de l'individu, cet humanisme demeure à cent lieues de l'idée même de démocratie. Ce n'est donc pas à cet humanisme théorique que notre propos fait référence. L'humanisme dont il est question ici est fondamentalement empathique, un humanisme désirant témoigner publiquement des déviances ou des iniquités sociales.

À compter du XIX^e siècle, la conscience sociale devient un enjeu que l'art aborde avec ses propres moyens. Les artistes modernes prennent en charge une dimension non plus exclusivement esthétique, mais manifestent une empathie critique face aux malheurs de leurs semblables. Cette empathie est portée par deux attitudes inédites dans l'histoire de l'art : le rejet du conformisme social,

1 Nathalie Heinich, « Des artistes ou comment justifier l'inégalité », *Arts et sociétés*, séminaire de la Fondation Hartung-Bergman, juin 2012, <www.artsetsocietes.org/f/f-heinich.html>.

auquel s'ajoute un affranchissement des règles académiques de l'art. Une attitude critique, indissociable de la modernité, qui entraîne l'élaboration d'une créativité revendicatrice.

Le propre du langage visuel est de procurer à ses objets une force communicative imparable et quasi immédiate. L'arrivée du réalisme (1850) met à l'épreuve tout spectateur et spectatrice dont l'horizon d'attente se délectait à l'avance de l'art avec un grand A. Par le réalisme, l'art dit moderne est désormais vivant, il se greffe à la conscience comme s'il s'agissait d'une réalité vécue. La noble institution qu'est l'Académie perd le pari de son impériale perfection, dont l'Antiquité, la Renaissance et les Prix de Rome² faisaient foi. Désormais, la réalité s'invite dans le tableau avec de la crasse aux pieds. La modernité artistique naît et l'esprit démocratique fait son entrée dans les pratiques artistiques. « Le métier pour l'académique est une fin en soi ; pour le peintre vivant, il n'est qu'un moyen³. »

En somme, la liberté d'expression et le caractère actif des messages fondent la modernité artistique. Les interventions engagées n'ont de cesse de se manifester au cours des décennies suivantes. Non seulement l'artiste communique une opinion ou une vision sociale, mais il en décrypte les illogismes, les paradoxes, les réalités pour les rendre saisissables par un exercice de sensibilisation propre aux arts visuels.

Un premier pas de l'art en démocratie

Un des premiers artistes à opérer une telle fracture à la fois sociale et esthétique est Gustave Courbet qui, au milieu du XIX^e siècle, détourne le grand format pictural dédié aux nobles et à la grande histoire, pour y intégrer, sans invitation préalable, la petite foule anonyme de sa ville natale (Ornans) lors d'un enterrement sans envergure. En les présentant dans un schème réservé et hiérarchique, rigidifié par des décennies de contrôle unilatéral et de jugements esthétiques catégoriques de la part des académiciens et des juges des Salons officiels, Courbet crée une onde de choc. Présentée dans un quotidien sans fard, sans éclat, sans gloire, la mort dans son rituel coutumier est alors une provocation impensable dans l'univers des arts au milieu du XIX^e siècle.

En effet, hors du centralisme culturel et politique de Paris, les habitants des provinces ne valent que pour leur absence. Avec *Un enterrement à Ornans* (1849-1850), Courbet propulse ces gens dans l'arène des grands, à la stupéfaction outrée des bienpensants. Courbet est alors vu comme un artiste médiocre, un révolté égocentrique.

Dès lors, nous ne sommes plus devant un simple tableau, mais face à une véritable action artistique qui s'inscrit dans une volonté de démocratisation,

2 Le Prix de Rome est un grand concours mis en place sous l'Ancien Régime (1663) pour consacrer l'élite de l'art français, un concours qui a pris fin peu après Mai 68.

3 Maurice Gagnon cité par Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, n° 3-4, printemps-été 1977, p. 150.

et de l'art et de la société. Gustave Courbet fait un doublé, d'une part en s'appropriant un genre majeur en peinture et en le détournant au propre profit d'une autre classe sociale, d'autre part en faisant des remous dans la structure du pouvoir.



Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 1818-1819

D'autres œuvres, avant l'arrivée de Courbet, ont aussi suscité des débats, car elles ont été créées pour dénoncer des situations d'impunité immorale ou pour appuyer des moments de révolte contre les pouvoirs. On évoque, entre autres, *Le radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault ou *La liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix. À la différence de l'action de Courbet ancrée dans la réalité à la fois sociale et esthétique, le naufrage de la Méduse met l'accent sur le précaire équilibre entre la vie et la mort, sur une horrificante vision du désespoir des victimes de ce naufrage. La facture de la toile s'inspire de la représentation des corps chez Michel-Ange. Chez Delacroix, son célèbre tableau joue sur la réalité morbide qui accompagne certains idéaux et il met en scène une allégorie, une personnification de l'idée d'un peuple en révolte. Dans les deux cas, la réalité sociale est avant tout portée par un projet esthétique, en jouant sur de grandes émotions affectées, presque mythiques. Courbet, pour sa part, crée un tableau qui est à la fois un manifeste sociopolitique et esthétique. La réalité y est crue, directe et sans idéal; il abandonne tous les artifices académiques de la grandiloquence du propos pour se concentrer sur ce qui fait l'objet d'un déni de la part du pouvoir en place; il atteint la surface sensible de l'aveuglement des élites en place.

Par la lente procession de ces « inconnus reconnaissables » de cet enterrement à Ornans, ces citoyens sont présentés comme des acteurs incontournables. Un acte pictural fondateur du réalisme esthétique lové dans une révolution industrielle en marche. Gustave Courbet revendique la réalité, en faisant cela, il actualise par son art un débat autour de la notion même de démocratie⁴.

L'horreur suscite l'engagement

Ce qui ponctue de façon marquante l'intervention de l'art dans l'intérêt de la démocratie provient essentiellement du contexte de la Première Guerre mondiale. D'une part, les expressionnistes allemands, par le biais du groupe *Le pont* (*Die Brücke*, 1905-1913), vont vilipender une bourgeoisie urbaine insouciant des tractations politiques et économiques. Dépeints comme de véritables zombies urbains tailladés par des coups de pinceau noirs et agressifs, ces bourgeois nombrilistes, réduits à l'image spectrale de leur décadence emplumée, deviennent les porte-étendards d'une critique sociale acerbe. Le déséquilibre social exprimé dans les œuvres d'Ernst Ludwig Kirchner dénonce l'indolente frénésie d'une classe sociale enfoncée dans un quotidien narcissique et pervers. Kirchner, déclaré artiste dégénéré par les nazis en 1937, se suicide l'année suivante. C'est dire à quel point la relation entre l'art et la société prend ici un tournant vital et décisif. Le caractère empathique de la relation entre les artistes avec une réalité sociale désespérante insuffle chez les expressionnistes allemands une énergie créatrice dénonciatrice, agressive et caricaturale.

Les artistes de cette époque n'en restent pas exclusivement à l'expression artistique. Erich Heckel (1883-1970), membre de *Die Brücke*, rejoint en 1919 le *Novembergruppe*, un groupe d'artistes socialistes. En provenance de plusieurs disciplines artistiques, ce regroupement d'artistes exige une plus grande participation aux décisions concernant, entre autres, l'établissement d'écoles d'art ou la modification des lois régissant le domaine des arts. Cette implication conduit certains de ses membres à fonder la célèbre école d'art du Bauhaus, active entre 1919 et 1933, année où l'établissement sis à Berlin est fermé par les nazis. L'esthétique du Bauhaus correspond à une volonté de réaliser sur le plan esthétique ce que le socialisme cherche à réaliser sur le plan social. Voilà une autre façon d'aborder la démocratie par l'art lui-même, d'esthétiser un quotidien industriel sans âme.

L'expressionnisme allemand est probablement le meilleur exemple d'un art engagé à dénoncer une société aveuglée par la richesse et insensible au sort des autres. Le désordre mental, l'amputation des corps durant la guerre, l'indécence des mœurs et l'illusion de la beauté expriment la déchéance convenue d'une société corrompue, morbide et funeste. L'art moderne agit démocratiquement par son humanisme. Pablo Picasso fait de même en 1937, en peignant avec un

⁴ Thomas Schlessler, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presse du réel, 2007.

sentiment d'urgence, le célèbre tableau *Guernica*, réalisé en vue de l'Exposition universelle de Paris, qui est un véritable plaidoyer contre le fascisme, le terrorisme politique et la cruauté des franquistes. L'art moderne prend conscience de sa force expressive et de la valeur de l'art en tant que véhicule de son engagement.

La voie praticable de l'art contemporain

La démocratie praticable est pour sa part associée au développement du monde après la Deuxième Guerre mondiale. Si les artistes modernes avaient élevé leurs voix pour dénoncer l'industrialisation des humains par l'absurde dans le mouvement dada ou le nouvel homme chez les surréalistes, les artistes contemporains cherchent à modifier la place et la signification de l'art dans la société. La différence tient à ceci : l'art moderne signale, au sens d'alerter, tandis que l'art contemporain est un acteur intégral, immédiat et actuel. Les artistes contemporains deviennent en quelque sorte des médiateurs articulant et participant conjointement à la fois au sens, à la mise en représentation, à la diffusion et à la réception de leurs productions. Le domaine des arts visuels en est complètement transformé. C'est une des raisons pour lesquelles les rapports à la notion de démocratie ne peuvent être les mêmes entre l'art moderne et l'art contemporain.

Avec l'arrivée de ce qui est identifié comme étant l'art contemporain, l'ambiguïté soulevée par Nathalie Heinich entre « l'orgueil » aristocratique et « l'envie » démocratique » suite à la Révolution française tient toujours, mais sous une autre forme. Durant les années 1940, le centre de l'activité artistique internationale se déplace de Paris à New York, où plusieurs artistes européens fuyant la Deuxième Guerre mondiale s'y retrouvent avec le cubisme et le surréalisme dans leurs bagages. Grandement influencés par l'esthétique moderne de ces artistes, les artistes américains développent un expressionnisme abstrait original. Le critique d'art Clement Greenberg fait l'apologie de ce formalisme esthétique typiquement américain. La peinture principalement devient autoréférentielle, elle parle d'elle-même et elle rejette la figuration analogique. Son expression s'élabore à l'intérieur des limites du tableau et par ce qui en constitue la matière (le pigment coloré). Jackson Pollock en est un digne représentant. Les avancées artistiques new-yorkaises des années 1940 et 1950 sont immergées dans des processus créatifs absents du monde dans lequel ils évoluent. Cette conception de la pratique artistique s'apparente à l'excellence aristocratique (Heinich) ou élitiste par laquelle quelques « génies » émergent. C'est l'art pour l'art.

Le balancier, cependant, ne tarde pas à faire retour vers la figuration et les nouvelles réalités sociales de l'après-guerre en Amérique du Nord. Si l'art abstrait peut décliner ses formes à l'infini, il lui manque toujours l'arrogance des gens, des choses et des objets du réel. Cette arrogance du réel se manifeste dans les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg, des objets hybrides (peinture, collage et assemblage) qui naviguent tendancieusement entre la peinture, le relief et la sculpture, dans une série réalisée entre 1953 et 1964. Voici comment

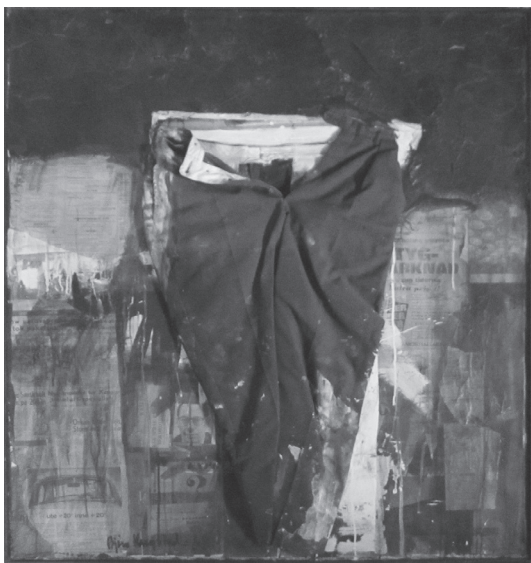
Rauschenberg explique son attirance pour les objets du quotidien. À la question : Est-ce ainsi qu'on peut expliquer votre phrase un peu énigmatique, où vous prétendiez œuvrer dans le « trou » (*gap*, en anglais) entre l'art et la vie ? Il répond :

Exactement. Ce présent-là peut devenir de l'art. Mais ça ne commence jamais comme ça, en tant qu'art. Les objets que j'utilise, par exemple, sont, dans la plupart des cas, emprisonnés dans leur banalité ordinaire. Il n'y a aucune recherche de rareté. À New York, il est impossible de marcher dans les rues sans voir un pneu, une boîte, un carton (sic). Rien de très spécial. Je ne fais que les prendre et les rendre à leur monde propre⁵.

D'un point de vue artistique, il n'y a à l'évidence rien de commun entre le réalisme sociologique des œuvres de Gustave Courbet et les objets banals des *Combines* de Rauschenberg. Ce qui, par contre, leur est commun, c'est l'utilisation de l'art pour donner à la réalité de nouvelles dimensions sociales et culturelles.

Quelques exemples

Depuis les années 1960, les arts visuels empruntent de façon marquée l'espace démocratique et son corollaire, l'engagement social. Les artistes ont maintenant dans leur mire un éventail de thèmes distincts, tels la politique, les mœurs, les icônes publicitaires, le féminisme, le racisme, l'homosexualité. Parallèlement, ils sollicitent la participation du public pour l'inviter à une prise de conscience de l'état du monde et de soi. Un tel foisonnement d'approches et de propos est totalement inédit dans l'histoire de l'art occidental. Malgré cela, il faut bien admettre que l'émergence de ces activités artistiques a, paradoxalement, moins d'impact sur les systèmes politiques démocratiques et capitalistes. Il n'y a pas d'opposition frontale ou de choc salvateur. Le champ de la praticabilité dans lequel les artistes puisent des idées créatrices



Bjorn Krogstad, *Mes pantalons*, peinture et objet, 1968

5 Élisabeth Lebovici, « L'instant donné, ce miracle ». Rauschenberg s'efforce de saisir le temps présent », *Libération*, 30 septembre 1997.

ou des intérêts personnels est tellement ouvert que l'art prend l'apparence d'une déconcertante dispersion.

Un artiste comme Hans Haacke, né en 1936, fait figure de loup solitaire dans ce nouvel univers d'expressions polyvalentes, hybrides et hétéroclites. *In extremis*, on hésite même à considérer les productions de cet artiste comme de l'art, car son propos est si directement associé à ce qu'il dénonce que son travail est comparé à un journalisme d'investigation. Rappelons, à titre exemplaire, le projet présenté par l'artiste au Québec en 1983 et intitulé *Voici Alcan* (aujourd'hui Rio Tinto Alcan). Il s'agit d'un triptyque sculptural dont le titre reprend ce qu'on pouvait lire sur une brochure publicitaire créée par la multinationale. Présente en Afrique du Sud à cette époque, Alcan maintenait ses activités dans ce pays, malgré les vives oppositions à l'apartheid. Dans le panneau central de ce triptyque et dans la partie supérieure, le logo d'Alcan trône fièrement, la partie centrale offre au regard le cadavre de Stephen (Bantu) Biko, le visage horriblement tuméfié par la torture subie durant son incarcération. La partie supérieure de ce portrait affiche un texte expliquant que Stephen Biko était un leader noir antiapartheid. La partie inférieure mentionne que la compagnie Alcan produit de l'aluminium servant, entre autres, à la fabrication d'équipements pour les policiers sud-africains. La photographie est encadrée dans un châssis en aluminium. Biko est décédé en 1977, mais ce n'est qu'à la fin des années 1990 que la police a confessé sa participation à sa mise à mort⁶.

Ce seul exemple est révélateur de la liberté d'opinion qu'ont les artistes contemporains, car la démocratie actuelle permet ce type d'art. Néanmoins, cette ouverture a un revers : l'inconsistance des messages dans leur ensemble. L'art contemporain n'est pas une entité globale, mais le résultat d'une multitude d'actions, pour autant d'intentions diverses, dans des milieux et des réseaux tout aussi diversifiés. Cette inconsistance fait, par ailleurs, le bonheur des musées, car ils peuvent ainsi mettre au pinacle, par le choix éditorial de leurs expositions et en fonction de la rentabilité, les artistes les moins perturbants et, évidemment, les plus populaires. À ce titre, le pop art et Andy Warhol en sont des exemples patents. Les activités muséales opèrent selon leurs propres critères. En ce sens, l'art est laissé à lui-même et à sa diversité, il est une masse molle.

L'œuvre de Carolee Schneemann, une Américaine née en 1939, demande une tout autre approche en regard du public. Dans un film expérimental intitulé *Fuses* (1964-1967), on assiste aux ébats sexuels de l'artiste avec son partenaire. Encore une fois, la réalité, par le véhicule de l'art, s'invite pour un débat sur la condition féminine. Lors de sa première projection, la réaction du public à cette performance est étonnante, car ce n'est pas la sexualité qui choque, mais le plaisir qu'y prend l'artiste femme. La jouissance féminine étalée au grand jour, comme une part indissociable de la relation homme-femme, en offusque

6 Yves-Alain Bois, Douglas Crimp et Rosalind Krauss, « A conversation with Hans Haacke », *October*, vol. 30, automne 1984, p. 23-48.

plusieurs dans un univers social typiquement mâle et peu enclin à accorder à la femme l'autonomie du plaisir.

L'art s'infiltré partout

C'est sur plusieurs plans et à des échelles de réception diverses que l'art contemporain participe aux débats démocratiques, chacun à sa manière et avec une créativité décuplée. Que ce soit par l'intermédiaire d'objets banals, du corps, d'une vidéo, de la participation du public ou d'une sculpture monumentale, les artistes déferlent dans la culture ambiante à toute allure et dans tous les sens. Tout peut devenir discours et l'art contemporain installe ses phares intellectuels dans tous les milieux sociaux.

Un dernier exemple récent nous convie à apprécier le fait que si l'art n'a pas de consistance théorique sur l'ensemble de ses messages, un artiste isolé peut tout de même secouer les maillons du conformisme politique. Dernièrement, Chris Lloyd (un artiste de la Nouvelle-Écosse) a fait les manchettes des médias de masse⁷ pour avoir leurré, entre autres, le premier ministre du Canada Stephen Harper. Dans une œuvre intitulée *Dear PM*⁸ qui se prolonge de 2001 à 2015, il entreprend successivement une correspondance avec les premiers ministres du Canada, dans un projet qui cumule plus de deux mille lettres et courriels. Appelé à soumettre sa candidature pour le Parti conservateur du Canada dans le comté de Papineau à Montréal, on peut d'ailleurs le voir photographié en compagnie de Stephen Harper. Plus tard, il démissionne. Son objectif, dit-il, consistait à partager sa vie quotidienne « avec quelqu'un qui se trouve en position de pouvoir », mais aussi à protester contre les coupures dans le domaine de la culture, particulièrement sous Harper. Il s'agit ici d'un art d'infiltration, une pratique amorcée dans les années 1990.



Chris Lloyd, affiche électorale, 2015

En conclusion

A contrario, l'art contemporain n'est pas immunisé contre les manipulations idéologiques ou économiques. Il serait irréaliste d'accorder aux arts visuels une pureté dans ses intentions démocratiques. Une chose est pourtant certaine, les artistes qui s'investissent socialement pour une cause ou une autre ont l'avantage des outils que les systèmes démocratiques leur offrent, tant sur le plan du droit

7 Daniel Côté, « Le Canada selon Chris Lloyd », *Le Quotidien*, 14 février 2009.

8 *Dear PM*, <<https://sites.google.com/site/dearpm2/theproject>>.

à l'opinion que de celui de l'expression. À cela s'ajoute l'immense ouverture esthétique que l'art contemporain promeut par la diversité des matériaux et des approches. À l'égard de cette diversité, le survol présenté dans cet article est incomplet. L'art se manifeste dans d'autres sphères que celle de son histoire occidentale. Ainsi, le *street art*, dont le canevas est la ville, assume une large part de propos à caractère sociologique et politique, souvent très virulents, et ce, de Kiev à Montréal et de Jérusalem à Bogota.

Entre la voie démocratique empruntée par l'art moderne et l'humanisme dont elle devait revendiquer la valeur morale et la voie démocratique praticable de l'art contemporain qui s'exprime tous azimuts se dessine une nette progression de l'engagement social dans le domaine des arts visuels. Pourtant, beaucoup d'artistes demeurent neutres ou absents de ce type de discours, cherchant plutôt la reconnaissance économique du marché de l'art ou la faveur indépendante des subventions gouvernementales. L'ambiguïté paradoxale de l'art initiée dans la société contemporaine entre élitisme et démocratie a mué dans les structures contemporaines, mais sous le signe de l'économie.

Le changement de paradigme entre un art moderne humainement engagé et un art contemporain démocratiquement praticable repose principalement sur le mode d'interaction avec la société, sur le fond les problèmes demeurent semblables. L'évaluation de l'impact de l'art comme agent transformateur de la société exige une approche portant sur l'interdépendance des actions sociales dont l'art fait partie. Négliger l'art au profit d'une vision centrée sur le pouvoir politique n'aide en rien à comprendre l'importance de l'art dans nos sociétés. Les vases clos sont brisés.

Musique et modernité : portrait d'une relation problématique

NICOLAS MASINO

Quelle est la musique de notre temps ? Celle dont on se souviendra dans quelques siècles et dont on pourra dire qu'elle reflète notre époque comme les opéras de Mozart reflétaient les valeurs du Siècle des lumières ? Sous cette question apparemment anodine se cache une problématique complexe qui dénote à la fois les changements de sens associés au mot « musique » et le fossé profond séparant toujours la musique qu'étudient les musicologues, et celle qu'écoutent les gens dans ce que, à défaut d'un meilleur terme, nous pourrions appeler la « vraie vie ».

Dans la « vraie vie », les gens qui disent aimer la musique écoutent souvent des chansons, ce qui est une chose bien différente. Sans vouloir minimiser l'importance et la richesse de cette forme d'expression, il faut pourtant constater que la chanson est un genre procédant du mariage d'une mélodie à un texte et dans lequel, strictement parlant, le rôle de la musique se borne souvent à soutenir les paroles, à leur fournir un véhicule efficace. Il est pratiquement impossible de faire une adaptation instrumentale d'une chanson des Beatles sans la transformer en musique d'ascenseur : une fois privée de texte, même la plus importante des chansons voit sa musique se transformer en l'équivalent musical d'un papier peint, d'un arrière-plan lisse et monotone. Ceci se comprend aisément : tous les couplets d'une chanson procédant d'une musique semblable, voire identique, il s'ensuit que le développement n'interviendra qu'au niveau des paroles. S'il n'y a plus de paroles, il n'y a plus de développement et plus d'intérêt.

La musique instrumentale obéit à une logique différente, en vertu de laquelle le développement de la pièce s'accomplit selon des paramètres purement musicaux (variations mélodiques, rythmiques, modulations, etc.). C'est ce que l'on retrouve dans les symphonies de Mozart et dans les improvisations d'un musicien de jazz aguerri. C'est un art riche et complexe, basé sur un jeu perpétuel de motifs, de durées, de variations harmoniques et timbrales, basé sur le souvenir des idées musicales déjà énoncées et la reconnaissance de certaines de leurs caractéristiques malgré leur transformation perpétuelle. C'est un art

très ancien qui a généré certaines des plus grandes réalisations artistiques de la civilisation occidentale. C'est aussi un art dont on peut interroger la pertinence dans notre monde actuel.

Je n'ai aucunement la prétention d'être un poète. Mes paroles n'ont d'autre but que de divertir, et sont pour usage externe seulement. Quelques-unes sont vraiment stupides, d'autres un peu moins stupides, certaines sont vaguement amusantes. À l'exception des textes politiques, que j'écris par intérêt, le reste de mes paroles n'existerait pas si ce n'était du fait que nous vivons dans une société où la musique instrumentale n'a aucune pertinence. En conséquence, si un gars aspire à gagner sa croûte en proposant un divertissement musical aux Américains, il ferait mieux de figurer une façon d'y intégrer une voix humaine¹.

Le constat que pose Zappa semble lapidaire mais justifié : y a-t-il un équivalent contemporain aux quatuors de Haydn, aux ballades de Chopin, ou même aux improvisations de Charlie Parker ? Si oui, où ? Si non, pourquoi ?

Une tentative de réponse à cette question doit tenir compte de plusieurs facteurs. D'une part, cela équivaut à se demander s'il existe aujourd'hui un équivalent aux sculptures de Michel-Ange ou aux toiles de Rembrandt. La réponse simple est non. Il semble que l'évolution des formes d'expression artistique, au fil des siècles, comporte un cycle intrinsèque d'évolution, d'apogée et de déclin. Si la grande quête de liberté que prônent le romantisme et si le modernisme permet une émancipation et une individualisation sans précédent de l'œuvre d'art, cette quête amènera également une diminution de la rigueur des impératifs techniques liés à la création des œuvres elles-mêmes. En d'autres termes, il serait futile de comparer les talents de dessinateur de Damian Hirst à ceux d'Albrecht Dürer, notamment parce l'on s'attend à ce que les figures de proue de l'art contemporain produisent des œuvres conceptuellement audacieuses et novatrices, mais pas nécessairement qu'elles sachent dessiner.

Cet état de choses est relativement facile à expliquer : avant le XIX^e siècle, on jugeait en grande partie une œuvre selon sa capacité à s'exprimer à partir de formes connues, et donc à se conformer à un modèle préétabli. À l'inverse, à partir du XIX^e, on évaluera de plus en plus la démarche de l'artiste en fonction de sa capacité à se démarquer des conventions et des modèles préexistants. Il n'est donc pas étonnant que la conception « classique » de l'art ait généré des œuvres remarquables par leur unité, leur cohérence et leur lisibilité. À l'opposé,

1 Frank Zappa, *The Real Frank Zappa Book*, New York, Poseidon Press, 1989, p. 185: « *I don't have any pretensions about being a poet. My lyrics are there for entertainment purposes only - not to be taken internally. Some of them are truly stupid, some are slightly less stupid and a few of them are sort of funny. Apart from the snide political stuff, which I enjoy writing, the rest of the lyrics wouldn't exist at all if it weren't for the fact that we live in a society where instrumental music is irrelevant - so if a guy expects to earn a living by providing musical entertainment for folks in the U.S., he'd better figure out how to do something with a human voice plopped on it.* »

l'art « moderne » nous propose des œuvres uniques, fortement individualisées, « révolutionnaires ».

Le curieux cas de la musique moderne

Cette propension de l'art moderne à valoriser l'éclatement des formes et la remise en question des conventions aura un effet très particulier sur la musique, dont on peut aujourd'hui se questionner sur les bienfaits. En effet, la musique instrumentale était déjà la plus abstraite des formes d'expression artistique, la plus détachée de toute forme de référencialité. Or l'évolution de l'art moderne vers l'abstraction, très évidente notamment dans les arts visuels, ne risquait-elle pas de pousser la musique instrumentale vers une abstraction encore plus grande, confinant à l'hermétisme ?

Le système tonal, en fonction duquel la musique s'organise autour d'accords et de gammes majeurs et mineurs, a constitué le plus important moyen d'organisation de la musique occidentale de 1600 à 1900. Dans la foulée de la quête de liberté créatrice qui anime les peintres du début du XX^e siècle, Schoenberg et les compositeurs de la seconde école de Vienne vont développer, dans les années 1910, une musique atonale, c'est-à-dire échappant aux règles traditionnelles d'organisation et de résolution des accords. Du coup, chaque note peut être suivie de n'importe quelle autre, au gré du compositeur. Cette liberté totale, déjà anticipée par Franz Liszt dans sa *Bagatelle sans tonalité* (1885), sera pleinement assumée par Schoenberg avec *Pierrot lunaire* (1912).



Piano urbain. Photographie de Judith Trudeau

L'abandon du système tonal dans la musique moderne constitue-t-il une évolution « naturelle » ou une rupture radicale par rapport à celle des siècles précédents ? La question a suscité d'innombrables débats et ne semble pas en voie d'être résolue bientôt. D'une part, Anton Webern (*Chemin vers la nouvelle musique*), Teodor Adorno (*Philosophie de la nouvelle musique*), Pierre Boulez (*Penser la musique d'aujourd'hui*) et les « modernistes orthodoxes » défendent la musique atonale (perçue comme la seule véritable musique du XX^e siècle) et condamnent sans équivoque l'utilisation de procédés harmoniques et formels hérités des siècles passés (la « nostalgie néoclassique »). Leur position repose sur une forme de déterminisme historique hégélien en vertu duquel l'évolution du langage musical doit s'effectuer vers le chromatisme, la dissonance et la libération des contraintes préétablies. Chaque œuvre devrait non seulement élaborer sa propre forme, mais idéalement créer sa propre syntaxe.

D'autre part, des auteurs tels Henry Pleasants (*The Agony of Modern Music*), Alessandro Baricco (*L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*) et même Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*) vont fortement critiquer cet abandon des systèmes normatifs prôné par la musique savante du XX^e siècle, insistant sur le caractère hermétique de la musique atonale et sur sa difficulté à s'imposer auprès d'un large public. Lévi-Strauss insistera d'ailleurs sur le caractère utopique de vouloir faire en sorte qu'une œuvre transmette à la fois un message et la syntaxe permettant de décoder le message en question, soulignant la nécessité pour une œuvre de faire appel à des schémas déjà familiers à l'auditeur pour qu'elle lui semble cohérente.

Curieusement, le jazz va suivre une évolution remarquablement similaire : l'approche « classique » de Duke Ellington et Count Basie, caractérisée par des formes très claires, des phrases symétriques et des mélodies chantantes souvent inspirées de *Tin Pan Alley* sera suivie du bebop de Parker et Gillespie, déjà moins chantant et accessible, mais encore organisé selon les lois de la tonalité. L'élan déconstructiviste moderniste amènera ensuite le jazz modal de Miles Davis, puis abordera franchement l'atonalité, la microtonalité et le bruitisme dans le *free jazz* d'Ornette Coleman, de Cecil Taylor ou des derniers enregistrements de John Coltrane. En musique dite « classique » comme en jazz, on assiste à une même élimination progressive des formes, des contraintes et des conventions, ce qui se traduit inexorablement par la désintégration du langage lui-même, puisqu'un langage n'est au fond qu'un immense réseau de conventions. C'est sans doute là que se manifeste le caractère utopique de la quête moderniste : peut-on réellement éliminer les conventions et néanmoins continuer à communiquer ? Si les pièces sérielles de Schoenberg et les poèmes exploréens de Claude Gauvreau nous confirment qu'il est possible de créer dans un langage inventé, on peut néanmoins se questionner, au-delà de la fascinante étrangeté de ces œuvres, sur leur réelle capacité à communiquer quoi que ce soit.

De tous les créateurs, les musiciens sont les plus obscurs, les plus ignorés, les plus boudés, même par le public qui fréquente d'autres institutions d'avant-garde, danse, arts plastiques, théâtre expérimental. Pourquoi, par exemple, ai-je du plaisir à vivre avec une déroutante installation dans mon bureau ou dans mon salon, alors que j'en reste à Schumann pour le piano, à Bellini pour la voix ou au mieux à Mahler pour les symphonies ? Je plaide coupable depuis longtemps, mais jamais avec la contrition suffisante pour m'amender².

Il est assez normal que la plupart des mélomanes se sentent détachés de l'esthétique et du langage de la musique contemporaine et qu'ils se réfugient soit dans le passé, soit dans la musique populaire, puisque ce répertoire a été élaboré selon des formes perceptibles et des motifs clairement identifiables, rendant ainsi possible ce jeu de prévision et de surprise qui sous-tend l'écoute de la musique tonale et que Leonard Meyer analysait dès les années 1950 dans *Emotion and Meaning in Music*.

En fait, lorsqu'on se penche aujourd'hui sur la musique « sérieuse » des années 1950, on peut comprendre pourquoi Baricco y voit « un corps séparé, replié sur lui-même [...], une aventure autonome, partie sur une tangente qui ne cesse de s'éloigner du cœur du monde »³. Peut-être effrayés ou cruellement déçus par l'ombre de la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs de l'école de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Maderna) se réfugient dans une musique abstraite, antinationaliste, parfaitement rigoureuse dans ses équations, mais dépourvue de tout lien avec la montée du féminisme, le déclin du colonialisme, l'affirmation des droits civiques des Afro-Américains ou la quasi-totalité des enjeux sociaux de l'époque. C'est comme si les idéaux hégéliens de profondeur artistique et de renouvellement du langage prônés par les créateurs de musique atonale du milieu du siècle s'avéraient incompatibles avec toute forme d'ancrage dans l'actualité, dans le monde prosaïque et matériel du quotidien.

Lorsqu'un compositeur s'inspirera d'événements ou d'idées sociopolitiques dans sa création, le résultat sera souvent tellement stylisé ou abstrait que la référence en deviendra hermétique. *Ritorno degli snovidenia* (1977) de Luciano Berio traite du rêve de la révolution soviétique et de la trahison de ce rêve par le stalinisme, mais il est absolument impossible de le savoir à moins de lire les notes de programme. La musique atonale rejoint ainsi plusieurs œuvres d'art conceptuel, dont les notes explicatives sont souvent plus intéressantes que l'œuvre elle-même.

Plus proche de nous, le Printemps érable a inspiré des pièces aussi différentes que *Rouge*, quatuor de saxophones de Jean Derome et la chanson *Jeudi 17 mai 2012* d'Ariane Moffatt. Sans vouloir nous prononcer sur le mérite artistique des pièces en question, et tout en soulignant l'imagination et le souffle de

2 Lise Bissonnette, « Ruptures », *Le Devoir*, 3 octobre 1994.

3 Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Gallimard, 2004 [1992, 1996], p. 63.

la composition de Derome, force nous est d'admettre que la chanson est un médium beaucoup plus efficace que la composition instrumentale pour évoquer, expliquer et dénoncer une crise sociale, un enjeu de société. Au-delà de ses complexités de forme et de langage, une partie de la marginalisation de la musique savante s'explique sans doute par sa grande difficulté à refléter l'évolution du monde qui la voit naître. Ces reflets ne se trouveront pas dans la musique de Stockhausen, mais plutôt dans les chansons de Woody Guthrie et même dans le jazz de Charles Mingus, répertoire dont la capacité à captiver et mobiliser un auditoire a été historiquement démontrée.

Contre-culture et postmodernisme

Dans toute l'histoire de la musique occidentale, les années 1950 marquent peut-être le moment de la plus grande séparation stylistique entre la musique savante et la musique populaire. Il est difficile de concevoir un abîme plus profond que celui séparant Pierre Boulez de Bill Haley et ses *Comets*. Cette situation commencera à changer dès la décennie suivante, alors que l'extraordinaire révolution de la contre-culture favorisera le décloisonnement des genres et qu'on verra tantôt John Lennon réaliser des montages électro-acoustiques (*Revolution 9*) et tantôt Jimi Hendrix réinterpréter l'hymne national américain en y intégrant moult passages bruitistes et atonaux. Frank Zappa, l'enfant terrible et surdoué de cette génération, a grandi en écoutant autant de *rhythm'n blues* que d'Edgar Varèse. Dans son sillage, plusieurs musiciens de la contre-culture formuleront l'opinion que la musique contemporaine « académique » produit des pièces très compliquées mais pas très excitantes, que le rock and roll produit des pièces très excitantes mais pas très compliquées et qu'il pourrait être intéressant de trouver un compromis entre les deux.

Ce raisonnement marque sans doute une étape décisive dans l'avènement d'une musique réellement postmoderne, puisqu'il conduit à l'abolition de cette dichotomie savant/populaire qui prévalait encore souvent dans les années 1950. À partir du milieu des années 1960, les albums de Zappa constituent une application parfaite des paramètres du postmodernisme, ce dernier étant « souvent associé à une révolte contre l'autorité et la signification, et une tendance au pastiche, à la parodie, à la citation, à l'autoréférence, et à l'éclectisme »⁴. L'esprit d'aventure et d'irrévérence qui caractérise cette période va souvent donner lieu à des rencontres aussi improbables que colorées, comme lorsque les monologues d'Yvon Deschamps, les chansons de Robert Charlebois

4 *Postmodernism « is often associated with a revolt against authority and signification, and a tendency towards pastiche, parody, quotation, self-referentiality, and eclecticism »*. Malcolm Bradbury, « Postmodernism », *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres, Fontana, 1988 [1977], p. 671. Curieusement, ces tendances se laissaient pressentir depuis le début du siècle : lorsqu'Erik Satie reprend et déforme en 1913 le célèbre *Rondo alla Turca* de Mozart dans une pièce intitulée *Tyrolienne turque*, il est pour ainsi dire postmoderne avant la lettre.

et les improvisations déjantées du Quatuor du nouveau jazz libre du Québec se bousculent sur la scène de l'*Ossidcho*.

À la même époque, Philip Glass, Terry Riley et les « minimalistes américains » redécouvrent ces mêmes accords majeurs et mineurs considérés comme caducs par la génération précédente de musiciens d'avant-garde, et vont les arranger en longues litanies hypnotiques, remplaçant du coup l'imprévisibilité totale de la musique atonale par une sorte d'hyperprévisibilité inspirée à la fois de la musique populaire et des musiques circulaires non occidentales. Pour reprendre les mots d'Alain Brunet, le minimalisme américain « fut l'un des mouvements récents ayant réussi à déconstiper une communauté de créateurs en proie à de nombreuses crispations »⁵.

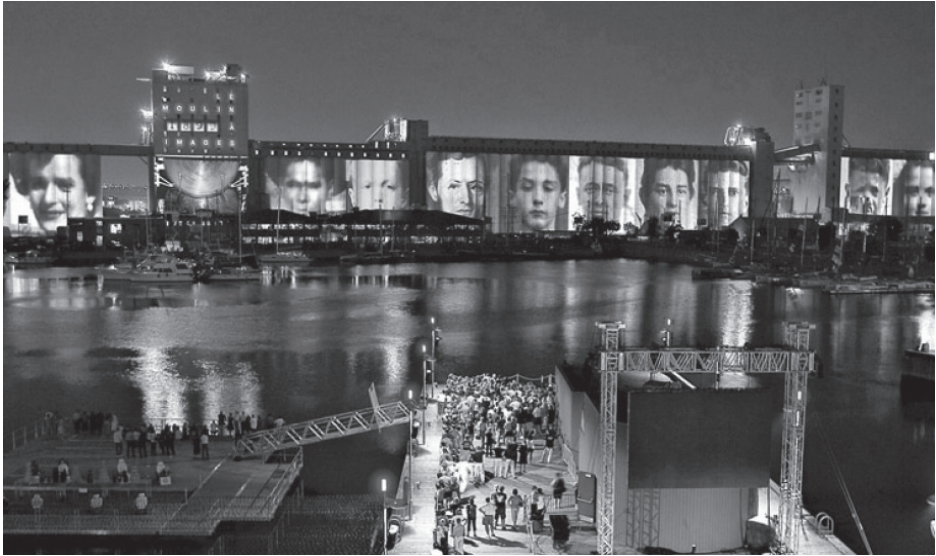
Ces années verront également la naissance du jazz fusion, du rock progressif et de nombreux courants qui, dans leur tentative de libérer la musique populaire des contraintes de la chanson de trois minutes et des mesures à quatre temps, s'inspireront tantôt des mantras tibétains, des instruments symphoniques, des procédés électroacoustiques, du *Petit livre rouge*, des premiers synthétiseurs, des rythmes de Stravinsky, du sitar indien et d'innombrables substances psychotropes.

Alors que le modernisme poussait la musique vers l'abstraction et la dissonance dans sa quête éternelle d'harmonies et de rythmes inouïs, le postmodernisme lui permet au contraire de renouer à la fois avec les musiques du passé et avec une recherche du plaisir d'écoute, deux choses dont les compositeurs d'avant-garde se méfiaient instinctivement. Le problème de ces nouvelles musiques hybrides sera de se trouver un créneau, un cadre de diffusion. Une fois passé le vent de douce folie de la contre-culture, les organismes voués à la diffusion de la musique savante vont tendre à négliger les œuvres pour guitare électrique, et les diffuseurs de musique populaire, évoluant dans un marché dominé par la recherche des cotes d'écoute, se rabattront souvent sur un répertoire plus consensuel qu'aventureux. À l'exception notable du Festival international de musique actuelle de Victoriaville qui se concentre depuis plus d'une trentaine d'années à la diffusion de ce type de répertoire, rares sont les occasions pour les créateurs et les créatrices de musique actuelle de présenter au public le fruit de leur travail.

Une pièce comme *Le trésor de la langue* de René Lussier illustre bien les problématiques de diffusion liées au type de musique de création dont elle procède. Immense fresque audio intégrant discours historiques, dialogues anodins, repiquage instrumental, poésie, rock, bruitisme, sons acoustiques et électroniques, *Le trésor de la langue* est une œuvre phare, un incontournable de la création musicale québécoise des 40 dernières années. Malheureusement, les occasions pour le grand public de simplement prendre connaissance de son existence sont extrêmement limitées. Œuvre de studio, et donc pratiquement

5 Alain Brunet, « Les variantes de la musique contemporaine », *La Presse*, 20 février 1999.

impossible à reproduire sur scène, endisquée par une compagnie artisanale dont les moyens publicitaires sont symboliques, elle est condamnée à n'être mentionnée qu'épisodiquement dans certaines émissions spécialisées. Voilà une pièce saluée par la critique internationale, à laquelle un jury unanime a décerné le prix international des radios publiques francophones, et pour laquelle il n'existe tout simplement aucun vecteur de diffusion adéquat. Il est significatif que son auteur, René Lussier, soit maintenant connu pour avoir créé la musique du *Moulin à images* de Robert Lepage : la musique actuelle ne se consomme pas nature, elle a besoin d'un support visuel pour accéder à une plate-forme digne de ce nom, pour faire parler d'elle. Il semble qu'une fois de plus Frank Zappa ait eu raison : nous vivons dans une société où la musique instrumentale n'a aucune pertinence. Saurons-nous un jour lui donner tort ?



Robert Lepage, *Le moulin à images*, Québec, 2008-2012.
Photographie : Jacques Boissinot de La Presse canadienne

***I Like Jazz* (1984-1986)** **Pour mémoire**

MICHEL RATTE

I Like Jazz fut le projet musical d'Yves Charuest (saxophoniste) et de moi-même (batter), projet qui a immédiatement enthousiasmé deux autres musiciens sans lesquels l'entreprise ne serait pas née : Normand Guilbeault (bassiste) et Guillaume Dostaler (claviériste). Nous sommes, au moment où j'écris ces lignes, tous des musiciens actifs sur les scènes du jazz et de la musique dite « actuelle » et d'« improvisation libre ». Chacun, sauf moi, a un parcours ininterrompu depuis les années 1980, ce qui témoigne d'une admirable persévérance chez ces musiciens hors du commun. Dans le présent texte, je voudrais rendre justice au projet *I Like Jazz*, ce qui, je l'espère, sera perçu comme un hommage à mes compagnons d'aventure. Nous avons investi une énergie folle et produit quelque chose de foncièrement inédit dans les années 1980 et il serait scandaleux que cela soit relégué aux oubliettes. Quand certains ont daigné prendre note de l'existence de ce groupe, c'était pour trouver platement que sa musique avait une allure de « jazz punk ». Puisque la culture punk était considérée comme une contreculture nihiliste qui se consumait dans l'intensité du moment et qu'il s'agissait là d'un mode d'existence et d'expression destiné à disparaître, il allait de soi qu'*I Like Jazz* n'était qu'un moment d'intensité destiné à l'oubli. Or, *I Like Jazz* était d'abord animé par un pathos d'avant-garde, non postmoderniste et loin du nihilisme sacrificiel.

Marginaux parmi les marginaux

I Like Jazz est un projet apparu avec l'émergence au Québec, dès le début des années 1980, de la « musique actuelle », qui n'avait pas encore de nom. C'est au milieu des années 1970 que les futurs premiers musiciens « actuels » se

sont d'abord fait connaître. Ils se présentaient comme des résistants à l'industrie culturelle, militants dans le Syndicat de la musique du Québec (1978-1982)¹.

Lorsque mes amis du groupe *I Like Jazz* et moi-même avons connu ces musiciens, beaucoup d'entre eux pratiquaient une musique qui revendiquait des liens avec le free jazz. Pas avec le free jazz politisé d'abord, mais plutôt avec celui qui a accordé une valeur expressive au « naïf » ainsi qu'à l'« art brut ». Dans l'ambiance contre-culturelle persistante de l'époque, le *naïf* était reconnu par ces artistes comme une source d'authenticité quand on le trouvait dans les musiques « vierges » de sociétés extraoccidentales, et comme une source de critique sociale quand le *naïf* devenait celui de la spontanéité de la production musicale improvisée telle qu'on la voyait dans la musique afro-américaine. La spontanéité de l'improvisation radicale était considérée à la fois comme le refuge de l'authenticité de chacun dans un monde aliénant et comme une attaque contre les normes contraignantes de la culture occidentale – inauthentique par essence.

Le *Zeitgeist* postmoderniste transforme profondément cet esprit.

Les contrecultures prétendant exprimer une authenticité dans les années 1960-1970 sont transformées, dans les années 1980, en entreprises particularisées de déconstruction du mur culturel massmédiatique. De la lutte pour faire valoir une expression authentique de soi – indépendamment du fait qu'elle a pu passer par des altérités fantasmées – on passe à une ironie qui cultive paradoxalement l'esprit flâneur. On peut se demander si en renonçant à la recherche d'une authenticité expressive de la subjectivité, cette entreprise virtuellement infinie de déconstruction ne brûle pas les ponts derrière elle au détriment d'un contenu minimalement émancipateur de la contreculture. En tout cas, *I Like Jazz* affichait un expressionnisme subjectif confondu par erreur avec le nouvel iconoclasme postmoderne.

Sur le fond de l'horrible contexte économique et idéologique des années 1980, il faut savoir également que les espoirs des années 1970 ont aussi cédé la place à un nouvel esprit pragmatique orienté par le souci de persistance – qui n'est pas celui de la résistance. On a alors assisté à l'émergence d'une tendance paradoxale à l'homogénéisation stylistique des musiques de ces artistes créant, pour reprendre leur expression, des « folklores urbains imaginaires » : musiques à programme à la croisée du surréalisme tendre, onirique, de l'éclectisme et du montage postmoderniste.

1 Dans les années 1970, le collectif *Conventum* comptait André Duchesne et René Lussier, deux artistes importants de la scène des musiciens actuels des années 1980-1990. Leur disque, *À l'affût d'un complot* (TAM-2701, 1977) contenait un vibrant plaidoyer dénonçant les conditions sociales des musiciens québécois ainsi que l'industrie culturelle. Duchesne fut le premier président du Syndicat de la musique du Québec (voir Yves Alix, *Le mouvement des musiciens et le Syndicat de la musique du Québec*, 1986, manuscrit disponible pour consultation seulement à l'UQAM).

C'est au sein des entrailles tourmentées par les conditions de vie et de production de ce petit groupe de musiciens marginaux, vivant sous la pression de la conversion massive de la société au reaganisme, qui s'est traduite parmi eux dans l'esprit individualiste de la prise d'initiative pour que « ça bouge » – et dont certains allaient devenir les héros de la musique actuelle québécoise – que les musiciens plus jeunes (entre 20 et 24 ans) d'*I Like Jazz* ont tenté de fonctionner et de communiquer, par la contagion musicale, leur enthousiasme. Nous n'étions pas moins individualistes, mais nous l'étions d'une manière qui n'avait rien à voir avec la prise de conscience de la nécessité d'un réalisme pour survivre. On vivait une aventure dont la générosité était sans calcul. La sûreté arrogante de notre jeunesse, de nos intuitions qui n'avaient pas encore subi la désillusion et l'usure ainsi que la détermination à laisser ces intuitions tracer le chemin que l'on devait prendre, tout cela incarné dans la plastique de la musique elle-même, n'a pas été sans brusquer et inquiéter nos frères de même condition. Le peu d'enthousiasme de ceux-ci pour notre projet est devenu une source vaguement malsaine de satisfaction. L'impression de ne pas être à notre place est même devenue pour nous l'ambiance propice pour nos meilleures performances. Le destin forçait à une telle jubilation : le directeur du Festival de musique actuelle de Victoriaville qui, après s'être enthousiasmé pour notre musique et nous avoir invités à participer au festival en 1986, a été saisi de doute et a tranché à notre désavantage en déclarant qu'*I Like Jazz* n'était pas une musique vraiment originale du fait que nous jouions des pièces du célèbre jazzman Charlie Parker. *I Like Jazz* ne fut jamais entendu à Victoriaville. Et l'ironie est que notre musique tonitruante et, disons-le, violente, fut alors confinée au circuit du jazz. Cela revêtait une certaine absurdité et provoquait de petits scandales tout à fait excitants. Nous étions profondément convaincus de l'intérêt et de l'originalité de notre musique. On se réjouissait pourtant aussi qu'elle soit perçue comme un pied de nez aux marchands du temple qui voulaient faire de Montréal la capitale mondiale du jazz.

Genèse d'*I Like Jazz* dans le jazz

Tout en assumant la mort du jazz, on espérait en sauver une substance profonde.

I Like Jazz proposait une musique improvisée collective incessante, une musique où chacun devait en même temps écouter et chercher à être conséquent devant le tout massif et forcément hétérophonique qui s'accumulait. Personne ne pouvait espérer prendre des décisions ayant des effets à long terme. On dira que cette description n'est pas loin d'une définition formaliste générale, presque triviale, de l'improvisation libre. J'aimerais cependant dire que très peu souvent un tel projet a été entrepris radicalement. Rarement a-t-on fait de cette simple idée la seule règle positive et la norme privative de tout aspect de la cohérence de la musique qui n'en relèverait pas. Le free jazz a donné lieu à beaucoup d'effets stylistiques stabilisés qui ont une fonction en dernière instance conventionnelle



Charlie Parker, Clef Records, 1955. Illustration : David Stone Martin

de mise en ordre – par exemple, dans les jeux de textures sonores contrastées faisant l'objet d'une répartition nette entre les musiciens et, de manière générale, par la contribution du musicien improvisateur comme personnage musical dans le théâtre de l'interaction musicale collective spontanée. Par contre notre projet n'était mu que par la tension de l'hétérophonie au sein de la musique, donc par l'interférence de tout un chacun dans la production du tout cumulatif. Si tout semble interférer, cela dépend du fait que quelque chose pourtant tend vers une continuité non triviale dans tout ce qui s'accumule. Cette musique hétérophonique est faite du résultat de décisions cherchant dans leur instant

propre à produire des effets qui puissent réduire la complexité de l'hétérophonie sans trahir ce qu'elle promet par son accumulation².

Nous avons choisi de faire cela en outre à travers les canevas cycliques et la plastique générale de la musique de Charlie Parker. En faisant cela, on ne renonçait pas au principe de base de l'improvisation collective radicalement libre. On ne faisait pas non plus de la musique dont la forme est organisée et le contenu désorganisé. On mettait en concurrence le principe de la continuité dans l'hétérophonie improvisée avec l'ordonnancement de la forme préétablie. On aplatissait le « contenant » préétabli qui devenait un sous-entendu mis à l'épreuve du cumul hétérophonique tendant vers sa propre continuité. Tendre, c'est mettre en tension ; la modalité expressive fondamentale de notre musique était sa tension, sa dissonance était le son de la concurrence faite à la coordination métrique par le continuum kaléidoscopique de la composition spontanée.

Toute cette musique est basée sur une certaine conception de la cohérence musicale comme *tour de force*. C'est la cohérence elle-même qui est le tour de force ; celui-ci ne peut être confondu avec le résultat d'une quelconque virtuosité. Il ne s'agit pas du tour de force propre de la maîtrise de ceux qui le produisent. C'est un tour de force immanent à la musique. Son présage est la confusion qui tient en haleine dans le cours de la musique faisant craindre l'échec. Cette confusion est surmontée non pas pour retrouver une clarté reconnaissable, mais une autre clarté alors que la confusion n'est pas encore dissipée ; une clarté qui naît donc de la confusion.

Dans une situation où le sous-entendu lui-même ne peut plus qu'être présumé animer le jeu de chacun – c'est-à-dire que le sous-entendu du canevas lui-même tend à ne plus avoir de bornes précises reconnaissables par tous –, chaque musicien peut également actualiser non pas le canevas objectif, mais des signaux suggérant dans le flot de la musique une façon d'y projeter le canevas à titre de point de vue possible sur le tout accumulé. Selon les circonstances, ces signaux ainsi que la perspective qu'ils engendrent peuvent avoir un effet de réaligement objectif de toute la musique en une unanimité concernant le canevas ou alors un effet de réfraction occasionnant encore plus d'indécision chez les musiciens et explicitant plus de torsions, de déphasages et de dédoublements contingents du canevas.

On était persuadé que cela était l'essence des musiques des orchestres de John Coltrane et Miles Davis dans les années 1960 et c'est ce que nous voulions radicaliser. Le tour de force comme forme de la musique suppose un éthos

2 La production d'Yves Charuest et moi-même durant la décennie 1988-1998 fait état de la maturation de ces préoccupations formelles (voir mes CD *Musique-Idee*, Amplitude, JACD-4017, 1990 et *Passages et Dérives*, AMIM, 9411, 1994). Avec le collectif Wreck's Progress (1992-1997), en compagnie du guitariste Jean-Claude Patry, nous avons accompli une véritable réduction de la musique improvisée à ces principes purs de cohérence de la composition collective spontanée (voir *Passages et Dérives et Catalogue (vol. 1)*, AMIM, 9810, 1998).

d'artiste téméraire et arrogant ; casse-cou et méticuleux à se relever des accidents compromettants avec une aisance qui dit : « je suis indifférent à la possibilité qu'on pense que je feins qu'il n'y a pas eu d'accident ». La témérité et l'arrogance ne sont encore que des dispositions à la composition qui étaient mues par le scandaleux désir de laisser la forme de la musique exprimer la violence.

Réflexion sur la violence tirée de notes poéticospéculative³ autour d'*I Like Jazz* (1998-1999 environ)

L'arrogance consistant à ne jamais se désister de l'énergie expressive s'autogénérant ne tenait et ne tient encore, peut-être à l'insu de chacun d'entre nous à l'époque, à rien d'autre qu'à une détermination à tirer de la durée musicale articulée elle-même, une expression immanente – et inédite – de la violence. Ceci m'apparaît particulièrement intéressant aujourd'hui dans la mesure où la subjectivité est sommée de renoncer à elle-même : l'idéologie ambiante est sur le point de convaincre que la violence n'est pas proprement humaine⁴.

La violence est une force qui a le pouvoir de se potentialiser, de s'amplifier par elle-même, par son auto-affection : sa force propre se nourrit d'elle-même. Il est toutefois prématuré de voir là ce qu'il faut craindre d'elle. Constatons d'abord que cette caractéristique, elle la partage avec cette autre force immanente subjective qu'est l'effort.

L'effort est une force auto-affectée de la subjectivité qui se révèle dans un rapport au monde qui résiste à celle-ci. Il est proprement subjectif en ce qu'il trouve sa continuité en et par lui-même sans se confondre avec les forces qui stabilisent et équilibrent le monde : l'effort n'est pas un morceau des forces du monde qui, par sa subjectivité, intégrerait le sujet dans le monde. La force en l'effort est d'essence purement subjective. C'est aussi le cas pour la violence, mais la modalité fondamentale de la force violente n'est pas celle de l'effort, c'est-à-dire la *persistance* auto-affectée de la subjectivité devant la résistance du monde. La force violente est *impulsive* – c'est-à-dire essentiellement ponctuelle – tout en s'amplifiant par l'ivresse subjective, ivresse qui génère la continuité propre de la violence.

Si l'effort est une force toujours adossée au monde qui lui résiste, la force violente traverse le monde en l'effleurant à peine. Cette force ne doit donc rien au monde ; mieux encore, son impulsivité traverse le monde en se cachant. L'impulsion est pleine d'inertie d'un point de vue externe : elle n'a que l'ivresse pour soi, elle n'a aucun temps pour soi, elle est sans insistance et sans perdurance dans le monde.

Pourtant la force violente a une destination, à travers l'impulsion et l'ivresse, c'est-à-dire en son sein : au-delà du monde, elle vise une autre subjectivité.

3 On reconnaitra quelques thèmes de l'œuvre phénoménologique radicale de Michel Henry qui m'a beaucoup occupé à l'époque.

4 Mise en garde : la réflexion sur la violence qui va suivre n'en est pas l'apologie, mais seulement un appel en faveur de la compréhension de son essence subjective.

On demandera : qu'en est-il de la subjectivité visée par la violence ? Ce qui mène évidemment à cette autre question : la violence n'est-elle pas précisément à comprendre à partir de la façon dont elle *atteint* effectivement l'autre plutôt qu'en tant que force qui le vise ? Ces questions sont absolument essentielles. Mais il n'en demeure pas moins que l'autre est atteint par la violence comme sujet. Tous les sujets connaissent comme leur essence leur capacité d'engendrer de manière autonome cette force violente visant l'autre, et chaque sujet connaît cette force aussi parce qu'il connaît d'avance ce qu'est l'atteinte de la subjectivité par la violence qui le vise. On dira encore : l'ivresse de la violence comme retournement en soi de la subjectivité n'est-elle pas un écran à l'égard de la subjectivité de l'autre ? Et si la violence comme force éclairée uniquement par elle-même traverse le monde, pourquoi ne traverserait-elle pas du coup l'autre qu'elle vise ? Pourquoi ne l'annihilerait-elle pas ? Toutes ces questions imposent de lier le problème de la violence à celui de l'altérité. Je n'ouvrirai pas cette boîte de Pandore. Si ces questions sont essentielles, elles sont toujours celles qui occultent cet autre fait que l'atteinte peut avoir sa mesure propre, peut en être une qui d'abord appelle l'autre. La force violente subjective a une phénoménalité qui montre que ce qu'elle violente est toujours d'essence commune avec elle – c'est-à-dire sujet – et que le sujet violenté peut être, par la violence qu'il reçoit, un sujet appelé.

Cela est occulté radicalement par la théorie du droit naturel, qui fait de la peur de la mort une violence originaire; cela est aussi occulté tendanciellement par l'ontologie de l'altérité qui fait de la violence *l'hybris* même. En fait, c'est le pouvoir politique concret, par sa vertu stabilisatrice dans la tension, qui occulte la violence en décrétant qu'elle est à prendre ou à laisser, qu'elle est à prendre pour les uns et à laisser pour les autres. Quand le pouvoir politique s'empare de la violence, il la subvertit aussitôt en la transformant en menace de punition, c'est-à-dire en dernière instance, dans l'horizon calculateur de la terreur, en menace de torture. Cependant, partout la terreur, la torture, voire la menace elle-même se dérobent dans le secret : les caches et les délais, les silences et les langages euphémisants autant que procéduraux sont de mise. Cela n'est possible qu'en instaurant le tabou de la violence, c'est-à-dire, non pas d'abord une confiscation – ce qui n'est pas possible puisqu'en dernière instance, la violence est la possibilité irréductible de tous les sujets – mais ce qui vient avec cette prétendue confiscation, c'est-à-dire la difficulté de comprendre *phénoménologiquement* ce qu'est la violence comme force subjective que l'on produit ou que l'on subit.

Bien sûr, la phénoménologie de la subjectivité violente n'est pas en reste quant au souci pour l'autre : elle tente de retracer la structure intersubjective positive de la violence. C'est ainsi que j'entends proposer une alternative à la forme de la question de la violence telle qu'elle est posée dans les ontologies de l'altérité. Je ne prétends pas m'arroger le privilège de la production de l'alternative à celle-ci. On pourrait en l'occurrence faire une analogie entre ma réflexion sur

la violence et celle de Benjamin ou Kant par exemple, qui cherchent à faire sortir le concept de violence de l'alternative 1) *nécessité instrumentale* dans le contexte de sa valeur de fondement pour le droit naturel – toujours appuyé par une théorie anthropologique fondamentale – ou 2) *négation utopique*, promesse de l'abolition de la violence par un changement radical de la société. C'est un tel dépassement qui est visé par Benjamin sauvant la violence révolutionnaire comme « fondatrice du droit »⁵. Pour sa part, Kant admet un caractère sublime à l'expérience du spectacle de la violence révolutionnaire qui, dans l'ordre du sentiment, aurait une valeur positive pour le sujet moral⁶. Ma défense de l'idée de la communicabilité expressive directe de la violence entend cependant être une alternative à l'idée que l'enthousiasme suscité par le spectacle de la violence révolutionnaire soit émancipateur. Mon entreprise va dans le sens d'approfondir la manière dont la communication de la violence est un appel en vue d'assumer la violence comme telle : aujourd'hui, par sa simple représentation, la violence révolutionnaire ne peut plus être la médiation d'un sentiment édifiant qui fait prendre part. Dans un monde qui est saturé de représentations ironiques du politique, la simple représentation de la violence politique est devenue stérile.

Le cynisme engendre la confusion : on amalgame terreur, punition, torture et *violence*. L'impossibilité de comprendre la violence comme une possibilité authentique de la subjectivité peut donc être combattue en proposant une distinction entre violence d'une part, terreur et torture d'autre part. La terreur est la menace mesurant et planifiant la possibilité de la punition violente qui, dans son essence, n'est plus essentiellement violence, mais torture.

Qu'est-ce que cela signifie pour la subjectivité ?

La subjectivité connaît sa soumission à la souffrance comme un absolu. Soumise à elle-même, la subjectivité adhère entièrement à elle-même. Souffrante cependant, elle connaît cette adhésion comme une essence absolue : elle est transie par le fait que l'adhésion complète à soi-même est aussi non posée par elle-même. Dans la souffrance, la subjectivité se reconnaît comme entièrement soumise à elle-même et non posée par elle-même dans cette soumission.

Or, en faisant souffrir l'autre subjectivité, en lui révélant son être soumis à la souffrance, la violence qui ne serait pas torture ne néglige pas d'être un appel pour cette subjectivité dans sa subjectivité. Dans son essence impulsive, la violence s'ajuste à la souffrance du sujet qu'elle vise en se résorbant en elle-même afin de libérer la possibilité que le sujet atteint s'autoéveille à sa propre essence subjective dont il oublie le caractère absolu se révélant comme souffrance. C'est la violence elle-même qui porte ce message en ce qu'elle apparaît comme la

5 Voir Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence », trad. Maurice de Gandillac, dans *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

6 Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1984; sur la valeur morale potentielle du spectacle de la Révolution française : Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés*, trad. Alain Renaut, dans *Ceuvres philosophiques III*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1985.

transmutation en force de la passivité inhérente de la souffrance. Voilà le *logos* pathique de la violence. La violence, qu'il s'agit de sauver ici contre la torture, la menace et la punition, tend précisément à ne pas insister dans la pénétration de l'autre subjectivité qu'elle fait souffrir. L'impulsivité de la violence est la mesure même qui fait d'elle un simple appel à l'autre.

En revanche, la terreur dépasse démesurément la violence en menaçant de torturer, c'est-à-dire de prendre le contrôle de la souffrance, de la source même de cette révélation de la soumission absolue de la subjectivité à elle-même. Terreur et torture sont tout autre chose que la violence. D'abord parce que la terreur n'est pas une émanation de la force subjective. La terreur passe par-dessus la violence pour laisser planer le spectre d'un contrôle absolu sur la subjectivité ; en somme, elle menace de prendre la place de la mort, néantisation sublime qui est la seule solution pour la subjectivité dont la soumission à soi est devenue absolument insupportable. Si la violence appelle l'autre subjectivité en s'inscrivant en elle, la torture consiste à posséder cette subjectivité de l'intérieur d'elle-même d'une manière telle que la possession est révélée en même temps de manière immanente et transcendante, et ne laisse donc plus ouverte la voie du néant.

Malgré la mesure de la punition, cette dernière est bel et bien une réification de la souffrance – donc quelque chose qui relève de la torture. Elle est formellement semblable à la torture en ce qu'elle se réalise comme un pouvoir de posséder la subjectivité.

Devant la terreur comme menace autant que devant la punition et la torture comme réalités effectives, l'indignation à propos de la chosification de la subjectivité n'arrive pas seulement trop tard, mais elle se trompe sur ce qu'il en retourne, car le sujet terrorisé, qui appréhende la torture, ne souhaite précisément qu'être néant, voire être chose, plutôt que d'être subjectivité en possession de *la chose absolue*. Ce que l'École de Francfort a appelé la réification de la subjectivité dans le capitalisme peut être réinterprété à l'aune de cette thèse : le sujet se traitant lui-même comme objet en vue d'oublier le caractère absolu de sa condition subjective contient encore le minimum de subjectivité qui lui permet de faire échapper son essence à sa possession absolue par *la chose absolue*. C'est ce qu'a pensé Adorno, mais il a oublié ou n'a pas osé s'avouer ouvertement qu'il existe un moment originaire et authentiquement subjectif de la violence qui dit non à cette réification pour tenter de solidariser les subjectivités en explicitant le partage effectif de la souffrance qui persiste à rester souterrain. La violence, qui n'est ni terreur ni torture, est toujours violence de celui qui est d'abord lui-même terrifié ou torturé et interpelle ce qui terrifie ou torture pour que cela devienne sujet. La violence est donc la politique active de la souffrance. Si la réification du sujet laisse subsister encore une parcelle de subjectivité, comme le pense Adorno, cette réification est pourtant la voie inexorable vers l'oubli de cette subjectivité subsistante et donc une voie vers la réification radicale qui n'aurait plus grand-chose à voir avec la dialectique à laquelle nous confine Adorno ; en fait, il s'agirait alors de la voie vers l'instauration de *la chose absolue* terrifiante

partout. Désormais, ce qu'un Adorno attendait de la dislocation patiente de la réification de la subjectivité doit aussi être attendu du saccage des produits objectifs du sujet. Cependant, le saccage est sur la bonne voie seulement à partir du moment où il est appelé à la solidarité dans la souffrance, jamais en tant que pur sacrifice des objets, en tant que rite de purification. En outre, la violence ne fait pas de cas de ce qui est perdu avec le saccage de l'objectivation, car cette objectivation n'est qu'un monde originellement idéal, une bulle fragile soufflée par l'immanence de la vie elle-même. C'est pourquoi la force subjective violente traversant, dans l'ivresse de sa propre légèreté, le monde pour atteindre la subjectivité du sujet, évitant agilement le cours du monde réel, cette force donc, ne trouve en fait rien qui fasse de sa frappe quelque chose qui requiert un effort, c'est-à-dire une transmutation de la passivité à l'égard du monde en force pour y résister. La violence est souveraine dans son ivresse, mais délicate par sa mesure même qui explicite la connivence fondamentale de l'impulsion et de la fragilité du monde. Non seulement la vitrine n'offre pas de résistance à la botte qui la fracasse, mais, en volant en éclats, elle fait baisser la pression sur le monde qu'il nous reste. Le saccage montre en transparence une danse de l'immanence subjective dont la grâce est celle de la ligne tracée par la force de la souffrance immédiatement sur l'autre subjectivité. Cette danse invisible dans l'espace réel, celle de l'agilité et de l'ivresse de la violence politique effective, qui trouve une touchante allégorisation de son invisibilité dans les bottes fortes et opaques qui enrobent la danse agile des pieds qui accourent, frappent, fracassent et fuient, cette danse donc est empathiquement et secrètement vécue par toutes les subjectivités souffrantes comme une possibilité qui leur est absolument propre.

Et le fantasme de l'accomplissement de la frappe impulsive n'est pas produit en représentation, mais répété directement dans l'affection qui transmute la souffrance en force.

La violence originellement subjective est seule à même de pouvoir enrayer le spectre de la terreur. Fidèle à sa légèreté, elle le fait parfois en raillant la terreur, en la ridiculisant, en en tournant l'assurance calculatrice contre elle-même. La juste mesure se trouve cependant dans la force violente spontanée de la subjectivité et non dans le calcul de la terreur. C'est précisément en vertu de la faiblesse inhérente du calcul terroriste que dans la confrontation des pouvoirs – celui de la subjectivité et celui de la terreur – cette dernière doit non seulement brandir frauduleusement le spectre de la démesure potentielle de la violence de masse, mais qu'elle doit également mettre en scène cette démesure pour pouvoir ensuite exhiber ses tactiques terroristes contre elle. À ce jeu, la violence authentique peut encore être gagnante, non par la surenchère terrorisante, mais par la mesure inhérente de la violence. La subjectivité peut la découvrir pleinement comme la sienne propre en commençant par la reconnaître explicitement là où elle se manifeste. Il ne s'agit pas seulement de la reconnaître dans notre propre fantasme affectif dont le secret montre plus de précaution que de mesure, mais bien de

la reconnaître là où elle est effectivement, c'est-à-dire dans la subjectivité qui explicite sa violence authentique contre le calcul de la terreur.

La violence ainsi reconnue ne laissera plus intactes, dans les subjectivités mêmes empathiques, les interprétations résiduelles de la violence comme réaction, symptôme ou symbole subjectifs « légitimes ». Il faut apprendre à voir dans la violence une adresse proprement éthico-politique à la subjectivité. Pour en connaître encore mieux la vertu, il faut également que la subjectivité se laisse aller à cette force pour apprendre qu'elle est sienne. Cela dit, la connaître, ce n'est rien d'autre que la laisser être *sa mesure propre*.

À ce sujet, revenons aux *caractéristiques subjectives* de la force violente.

Si l'impulsion est la mesure intrinsèque de la force violente à l'égard de l'autre sujet, l'agilité caractérise la force mesurée dans la traversée aérienne du monde vers le sujet à interpeller. Cette agilité est l'expression de la possession libre et invisible du corps par la force violente qui transforme toute action que l'on serait tenté de croire encore appuyée par l'effort en un geste aisé ne rencontrant aucune résistance, mais qui est pourtant saisi d'un tonus qui se dissémine jusque dans les articulations les plus délicates. L'agilité de la violence n'est qu'intérieure et invisible parce qu'elle prend seulement sa mesure dans l'ivresse et l'impulsion elles-mêmes. Dans sa traversée du monde, la force violente n'apprend rien du monde. C'est une traversée à l'aveugle qui devine à peine le contour du monde. C'est pourquoi elle réussit ou elle échoue cette traversée. On trouve l'allégorie de l'invisible agilité et de la mesure de la force violente dans le beau geste du saccage qui, malgré les apparences, ne fait qu'effleurer le monde pour ébranler les subjectivités auprès desquelles la violence n'a de cesse d'ajuster sa force. Agilité et mesure de la force violente sont également les attributs immanents de l'assaut et de la fuite à l'égard de la chose terroriste. Il y a agilité et mesure aussi dans l'appel criard à la violence, toujours la transmutation aérienne du cri de la souffrance, qui rassemble la meute où se condense, s'auto-affecte et se connaît elle-même la force violente, celle dont le souffle geint d'ivresse dans l'étreinte de sa propre amplification, dans le continu, c'est-à-dire le continu de la transmutation de la souffrance en joie qui ne cesse de reconnaître son origine dans la souffrance, en somme un continu dans l'ivresse qui n'a cependant rien de commun avec la *dém mesure*. L'approbation spontanée de la violence juste elle-même montre qu'il n'est pas dans l'essence de la violence de glisser dans la *dém mesure*. Son rire atterrit promptement, mais en douceur dans le monde, en vertu de l'ivresse dont l'approbation hérite de la violence elle-même, sans envie de la refuser. Ce rire complice spontané exprime tout sur la valeur du saccage : il n'est ni une adhésion à l'absurde – au saccage en soi – ni l'expression du contentement complaisant ; le rire complice juge. Il voit déjà au-delà du saccage l'adresse directe de la violence à l'autre subjectivité et il l'approuve par l'expression essentielle de la subjectivité : la joie. La mesure de la violence s'extériorise aussi dans le slogan qui nourrit le continuum de sa force. Le slogan fait du son des mots le geindre continu et le cri discontinu eux-mêmes, qui condensent et articulent impulsivement le continuum de la force violente.

***I Like Jazz*, expression de la force violente**

L'expression de la force violente telle que décrite ici ne se donne pas en spectacle. Quand elle est exprimée, elle n'est pas simplement représentée. La saisie de cette expressivité, débordant la représentation, ne se réalise pas non plus comme une expérience du sublime, comme je le disais plus tôt. La force violente est elle-même expressive et se communique souterrainement d'une subjectivité à l'autre dans le partage de la souffrance. De la violence, on peut, comme je l'ai fait ici, proposer une ébauche poético-spéculative de phénoménologie, mais on peut également la présenter « en personne » comme *I Like Jazz* le fait. Que la musique d'*I Like Jazz* n'apparaisse pas comme une simple représentation de la violence, qu'elle ne soit pas une musique « à caractère » violent, mais bien une violence effective qui communique son essence, voilà ce que cette petite réflexion sur la violence peut confirmer en devenant une clé pour la compréhension de l'expressivité de la forme même de la musique d'*I Like Jazz*.

Les figures que j'ai dégagées dans cette réflexion sur la violence, d'abord l'impulsion et l'ivresse, puis la mesure de la force violente (qui tire son origine de l'impulsion elle-même), l'approbation de cette mesure par l'adhésion pathique et l'agilité (qui est l'élément continu porté par l'ivresse), peuvent être utiles pour comprendre la musique d'*I Like Jazz*. On peut les faire correspondre, dans la musique, respectivement à la force de frappe ponctuelle, à l'amplification continue, au slogan, au rire et à l'articulation.

Il serait injuste de penser qu'il manque à la musique d'*I Like Jazz* la dialectique de l'« esprit » du jazz et de sa « lettre ». Autrement dit, il serait injuste de penser que la violence de la musique d'*I Like Jazz* n'est qu'une violence arbitraire de la subjectivité contre la musique elle-même, comme si la violence était une vengeance qui dénie la souffrance. La force violente de la musique d'*I Like Jazz* est celle de la subjectivité qui émane déjà de l'esprit même du jazz générant les aspects cruciaux de sa forme. *I Like Jazz* exacerbe la tendance immanente du jazz parkérien à résorber dans la seule ivresse de la force toute danse où les pieds frappent encore le sol, toute danse subissant encore la résistance du monde. L'équilibre par l'effet de contraste récurrent et régulier, qui est spécifique à la cadence qui marque l'ensemble de la musique de danse populaire et qu'elle emprunte à la musique militaire, est l'équilibre de la marche, tout au plus du trot. Le jazz moderne – et celui de Charlie « Bird » Parker en particulier – éradique cet équilibre en aplanissant le contraste régulier dans la pulsion égale autogénérée et déploie la force libre de la pure subjectivité qui fait courir celle-ci sur le sentier de l'ivresse, c'est-à-dire la fait voler (ou danser) avec assurance dans son non-monde où avancer en ligne droite et tourner sur soi semblent être la même chose et avoir la même destination. La ligne sinueuse et la vitesse frénétique des retours cycliques de la musique parkérienne sont, ensemble, la parfaite allégorie de ce vol – ou de cette danse. Dans cette ivresse dansante, la force violente d'*I Like Jazz* échappe au vertige et conserve sa mesure. Mais il faut alors accepter de ne rien voir courir ou voler : cette apparence d'identité du tour

sur soi et de l'avancée en ligne droite n'existe que dans le sentir immanent de la force subjective.

Le cri dans la musique d'*I Like Jazz* apparaît toujours comme quelque chose qui sourd de l'immanence de la musique. Jamais les cris, vocaux ou instrumentaux, exprimant l'exténuation ou l'approbation rieuse, ou alors ceux qui appellent, préparent ou déploient la concentration de la force pour son éventuelle décharge, jamais ne sont-ils de simples ornements de la musique. Ils sont les traits saillants qui traduisent et dynamisent la continuité de sa forme.

Que la musique d'*I Like Jazz*, par la scansion musicale et vocale, ne contrôle plus la force, mais l'attire et l'amplifie, qu'elle réalise un mouvement où l'avancée en ligne droite et le tour sur soi s'identifient, voilà quelque chose qui la rapproche de la musique et de la danse punk, en dépit du fait que celles-ci, au fond, semblent rester fidèles à la cadence de la marche qui a la fonction de dresser la force. En fait, la similarité de la marche militaire avec la cadence de la musique populaire, jusqu'au « *destroy* » et au « métal » de tout acabit qui l'exacerbe, est un leurre qui masque la différence de ce qu'il y a dans la botte qui protège le pied : le pied agile et articulé de la force auto-affectée d'un côté; le pied discipliné et timoré du sujet au service de la terreur, de l'autre.

I Like Jazz, c'est le son intérieur du pied agile et articulé enfin sorti de la botte.

Sa musique exprime l'intériorité de la violence comme force qui tend vers un sujet sans jamais l'atteindre : elle révèle la pure force violente qui communique mimétiquement son essence. Puisse cette communication être un complément dynamique à l'ontologie de l'altérité et une propédeutique à tout exercice éventuel de la violence mesurée, violence dont la mesure sera connue par l'intimité avec l'impulsivité elle-même⁷.

7 On peut entendre *I Like Jazz* à : <<https://www.youtube.com/watch?v=vu67AZupQm0>>. D'autres pièces seront éventuellement disponibles en passant par ma page d'accueil : <<https://www.youtube.com/channel/UCI80uevMIBrWtxDGa1b37EQ>>.

Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode

CLAIRE PORTELANCE

Dans une large mesure, au Québec, on a tendance à attribuer la naissance du cinéma national aux années soixante, en même temps que le projet moderniste de la Révolution tranquille. Pourtant, la tradition cinématographique québécoise commence dès les années trente avec Mgr Tessier et l'abbé Proulx. Rapidement tombés dans l'oubli, les deux prêtres-cinéastes ont cependant été les premiers à faire l'inventaire visuel du pays. Tessier s'intéresse au rapport que l'humain entretient avec la nature, le bois, alors que Proulx a surtout filmé la vie rurale. Leurs films peuvent être considérés comme des instruments d'intervention sociale. Le premier cherche « à aider l'homme à prendre conscience de son milieu, à valoriser le travail effectué dans un rapport constant avec la nature [...] et à glorifier Dieu, créateur de cette nature¹ » ; le second louange l'amour du sol, de la terre et les innovations scientifiques et techniques qui facilitent le travail agricole. Bien que leur cinéma peut être qualifié d'idéologique, au service du pouvoir clérico-nationaliste, il n'en demeure pas moins un patrimoine ethnologique précieux et emblématique d'une époque finissante. Proulx lui-même prévoyait la disparition inéluctable du mode de vie traditionnel et rural : « Parfois, assez souvent même, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années² ».

Le cinéma québécois des années soixante retiendra de la conception des pionniers, le goût du paysage, du territoire et de la « vraie » vie, telle qu'elle se présente dans la réalité. Le tournage dans des décors réels, « naturels », demeure une marque distinctive du cinéma québécois, bien que la nature change de visage. Du colon des années trente aux bâtisseurs des barrages hydro-électriques, il « ne s'agit plus de vivre en communion avec la nature, mais de l'instrumentaliser

1 Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 2006, p. 696.

2 Pierre Demers, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du "cinéma nature" », *Cinéma Québec*, vol 4, n° 6, 1975, p. 21.

– comme dans *Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe. Au pire, la nature (c'est-à-dire le froid et la neige) est l'ennemi. Au mieux, elle est un réservoir de ressources naturelles³ ». La réalité, c'est aussi celle des autochtones, de l'Amérindien et de l'Inuit que les cinéastes opposent à la civilisation. D'un côté, il y a le Québécois (toujours défricheur), de l'autre, « l'autochtone vivant au diapason de la nature [...] ». La persistance de ces conceptions montre bien leur ancrage profond dans la mythologie identitaire québécoise⁴ ». L'album de famille trouve donc de solides ancrages dans une période antérieure.

Du côté de la fiction

C'est plutôt du côté de la fiction de l'après-Seconde Guerre mondiale que la figure du Canadien français aliéné se manifeste. Aux yeux de plusieurs cinéastes de la génération des années soixante, ces films apparaîtront simplistes, ennuyeux, aussi bien sur le plan de la forme que du contenu. Ils constituent un véritable contre-modèle. Dans son analyse des premiers longs métrages de fiction québécois à l'époque du Canada français, Christine Tremblay-Daviault⁵ illustre la double fascination qu'exercent sur la société canadienne-française les normes traditionnelles et les normes nouvelles introduites par l'industrialisation, même si ces dernières n'ont pas encore réussi à dominer le système de valeurs canadien-français. Ainsi, sous le couvert des « belles histoires des pays d'en haut », les films de ce temps mettent en scène l'épuisement des valeurs conservatrices et annoncent la fin de la survivance. Dans une société qui pourtant s'urbanise, on propose aux spectatrices et aux spectateurs canadiens-français des personnages prétendument héroïques dans des situations paradoxales. Par exemple, avec *Un homme et son péché* (1949), le réalisateur Paul Gury reconduit la thèse du roman (1939) de Claude-Henri Grignon, où ce dernier « voulait faire la démonstration



Martine Cyr, *Sans titre*, Huile sur toile, 2011

3 Marcel Jean, « Du colon au bâtisseur. La nature dans le cinéma québécois », *24 images*, n° 144, octobre-novembre 2009, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 15-16.

5 Christine Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec-Amérique, 1981.

que la colonisation exigeait un homme de la trempe de Séraphin Poudrier⁶ ». Pourtant, dans l'œuvre de Gury, le célèbre avare incarnera le mal. L'obéissance de sa femme Donald, jamais contestée par cette dernière, l'a progressivement menée, à travers la souffrance psychologique et physique, à la mort. Quant à Alexis, le déraciné, il n'a pas trouvé le moyen pour la libérer de ses chaînes. Son amour même a été vain. Et, finalement, la terre, patrimoine familial, s'est dégradée en raison de la spéculation foncière. Le contenu latent du film met en lumière « tout un univers de dépossédés dont les mécanismes de réaction et de réadaptation continuelles sont sentis comme un exil, un déchirement, une perte plus ou moins grande du monde et de soi⁷ ».

Les films de cette époque, en phase avec les mœurs religieuses traditionnelles, évoquent en filigrane les caractéristiques d'une culture aux structures mentales et sociales épuisées. Il en va de même du drame de *La petite Aurore, l'enfant martyr* (1952) de Jean-Yves Bigras. Ce film décrit un univers aliénant dans lequel le curé, figure dominante du Canada français, est incapable de sauver un être innocent de la mort annoncée. Dans cette chronique sociale où la parole est interdite, voire confisquée, les valeurs familiales et spirituelles identifiées à la culture paysanne et à la société traditionnelle sont dépassées. Le film constitue « la mise en scène d'un monde dégénéré, celui de la campagne, que seuls les pouvoirs publics, l'État avec son appareil juridique (situé en ville), peuvent secourir et venger⁸ ». Le portrait dressé par les films de ce cycle soulève le problème d'une société en crise : crise d'identité et crise des valeurs. Les référents traditionnels de l'idéologie conservatrice, catholique et rurale n'offrent plus une représentation idyllique du Canada français. Les personnages suggèrent la déraison et le milieu inspire la fin d'une civilisation.

La vague du cinéma direct

Avec l'approche du direct naît au Québec un véritable cinéma d'auteur qui ne sera pas indifférent à l'agitation sociale et politique que traverse le Québec. Ce cinéma a commencé avec le documentaire à la fin des années cinquante. Les cinéastes de la nouvelle génération se sont appliqués à décrire les différentes facettes de la société et de la culture québécoises. Aussi se sentent-ils largement et collectivement concernés par le questionnement identitaire des années soixante.

Avant le direct, les films traditionnels de l'Office national du film (ONF) se présentaient souvent comme des contes filmés. La voix hors champ, omniprésente, racontait ou expliquait le contexte et l'événement. Le film *Carnaval de Québec* (1956) de Jean Palardy constitue un modèle du genre dans la représentation folklorisante du Canada français. Le propos vise à raconter

6 Jean-Pierre Desaulniers, *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*, Montréal, Fides, 1996, p. 71.

7 Tremblay-Daviault, *op. cit.*, p. 133.

8 *Ibid*, p. 224.

les principaux attraits du carnaval : les duchesses, la Reine, le bonhomme, les manifestations sportives, la parade de nuit et, en finale, le feu d'artifice. Dans ce film, le peuple n'apparaît que comme spectateur.

Le cinéma direct que le film *Les raquetteurs* de Gilles Groulx et Michel Brault inaugure en 1958, impose le nouveau style cinématographique. Les cinéastes, qui s'inspirent tout autant de la nouvelle conscience historique qu'ils vont questionner, revisitent, dans un premier temps, l'identité canadienne-française. Les images n'exposent plus un visage statique du Canada français, elles montrent comment se vit un événement dans une société en pleine mutation, mais dont les contours sont maintenant limités aux frontières du Québec. Dans ce documentaire, les Canadiens français font la fête du matin au soir et ce que l'on entend relève de la langue vernaculaire. Les hommes et les femmes, des plus jeunes aux plus vieux, sont les héros de ce rite festivalier. Tant du point de vue du tournage que du montage et de la trame sonore, le film, qui court-circuite les méthodes établies par l'ONF, est audacieux pour l'époque.

Ce premier court métrage du cinéma direct québécois a son importance non seulement pour ce qui va suivre dans le domaine de la fiction cinématographique, mais pour la représentation qu'il offre de cette époque. De 1958 à 1962, des documentaires tournés dans le style du direct, comme *Golden Gloves* (1961) de Gilles Groulx, *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962), réalisation d'Hubert Aquin, et *Les Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe seront des révélateurs de cette prise en charge d'une nouvelle conscience identitaire québécoise. Dans ces films, il s'agit de faire ressortir les caractéristiques, les conditions de vie et la dynamique d'une société qui ne correspond plus tellement aux stéréotypes traditionnels longtemps véhiculés par l'imaginaire du terroir. Il n'y a plus de ceintures fléchées ni de chemises à carreaux, plus de femmes rivées aux tâches domestiques ou d'hommes travaillant aux labours, plus de curés omnipotents, bref, plus de communauté « tricotée serrée » fermée sur elle-même. Ces films constituent une véritable démystification de la société canadienne-française d'avant la Révolution tranquille. Dans *Golden Gloves*, par exemple, qui porte sur les jeunes recrues d'un tournoi de boxe aux « Jeux de l'Empire », le réalisateur nous montre un homme que l'on présente comme étant le fils de madame Jones. Il est chômeur et boxeur, un Noir qui s'exprime en anglais à la maison et en français dans la rue, parce que c'est la langue parlée dans le quartier. Dans *À Saint-Henri le cinq septembre*, on apprend que le directeur de l'école primaire et les enseignantes sont laïcs.

C'est à partir de ces réalisations que les cinéastes se tourneront vers le long métrage de fiction, où continue de se manifester un souci de fidélité au réel. « Nous forcions, dit l'un des cinéastes de l'époque, le documentaire vers le cinéma d'auteur ». Il faut « donner une voix à la réalité canadienne-française », affirme un autre. « Nous ne voulons plus être tenus à l'écart du sort de notre peuple » ni « créer de héros abstrait », mais créer « un anti-héros [...], un héros

anti-héroïque⁹ », bien distinct du cinéma hollywoodien et français. Ces propos témoignent tous d'un cinéma d'auteur en pleine émergence et qui se veut un cinéma national, façonnant ses propres images, construisant ou détruisant ses propres mythes, un cinéma qui se veut un moyen d'expression culturelle pour réfléchir les rêves et interroger la société québécoise. Mouvementée et houleuse, c'est cette période de liberté créatrice commencée avec le documentaire qui donnera naissance au cinéma québécois de fiction.

Les thèmes récurrents du cinéma québécois de fiction

L'imaginaire du cinéma québécois suit une « logique implacable », celle des « imaginaires collectifs¹⁰ ». En fait, la fiction cinématographique québécoise est un véritable recueil des angoisses collectives et de la résistance à l'assimilation, lesquelles ne datent pas d'aujourd'hui. Ses thèmes récurrents sont la famille ou la recherche d'une seconde famille, la quête du père ou de la mère, la mort, la vie privée, l'expérience quotidienne et les relations affectives interpersonnelles¹¹. Dans le contexte québécois, ces thèmes « revêt[ent] un caractère allégorique au sens social du terme¹² ». Quand il s'agit de la famille, c'est souvent un enfant, un adolescent ou un jeune adulte qui se trouve confronté aux normes familiales édictées par les parents ou les pseudoparents. « La recherche d'une famille au deuxième degré, d'une société plus intime, plus chaleureuse s'annonce comme un des grands moteurs psychiques du cinéma québécois¹³ ». Elle peut aussi signifier que la première famille est dysfonctionnelle (souvent dépassée par le désir d'autonomie de l'enfant), laissant entendre que l'organisation sociale et normative est étouffante, angoissante et oppressante. Elle peut également rappeler la place minoritaire et dominée du Québec dans l'ensemble canadien. La quête du père ou de la mère symboliserait, selon Heinz Weinmann¹⁴, l'abandon de la mère patrie française au profit des parents d'adoption non choisis, comme l'ont été les Britanniques, mais qui demeurent tous deux des parents déniés par les Canadiens français. « Au cinéma québécois, remarque pour sa part Ian Lockerbie, l'amour romantique joue un rôle tout à fait mineur. Ici le lieu par

9 Propos recueillis par Robert Boissonnault, « La séquence du long métrage », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 15-16.

10 Heinz Weinmann, « La logique implacable des imaginaires collectifs », *Revue belge du cinéma*, Imaginaires du cinéma québécois [numéro thématique], n° 27, automne 1989, p. 2-5.

11 Ian Lockerbie, « Le cinéma québécois: une allégorie de la conscience collective » dans Claude Chabot, Michel Larouche, Denise Pérusse et Pierre Véronneau (dir.), *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1989, p. 10-21.

12 *Ibid.*, p. 11.

13 *Ibid.*, p. 18.

14 Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1991.



excellence des rapports passionnels [le lieu de l'intensité], c'est la famille, et le thème prééminent, c'est la quête du père ou de la mère¹⁵ », en d'autres mots, la recherche des origines.

Quant à la mort, incarnation de l'échec ou de l'impossibilité de conduire les rêves jusqu'à leur accomplissement, elle est omniprésente dans tout le cinéma québécois. Avec la mort, le cinéma québécois transmet l'angoisse collective propre à une culture minoritaire et fragile. Pourtant, paradoxalement, « ce motif typique » de l'imaginaire québécois, que l'on retrouve aussi dans la littérature, pourrait témoigner d'« une victoire plutôt qu'un échec¹⁶ ». En effet, la mort, telle que le propose l'enseignement chrétien, se perçoit comme un commencement et non comme une fin. En ce sens, la mort suggère peut-être, en ce qu'elle a d'éternel, un refus de l'éphémère. Pour Étienne Beaulieu¹⁷, la représentation de la mort découle d'une « logique sacrificielle ». Il faut qu'un membre du groupe meure pour assurer la survie de la nation. Le sacrifice aurait ainsi pour fonction « d'éviter d'affronter la disparition, c'est-à-dire, tout simplement, d'affronter le temps¹⁸ ». Dans cette façon d'envisager la mort, dans cette image du sacrifice, le cinéma québécois conserve la trace de ses origines canadiennes-françaises. Elle

15 Lockerbie, *op. cit.*, p. 12.

16 *Ibid.*, p. 17.

17 Étienne Beaulieu, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007.

18 *Ibid.*, p. 20.

représente, selon Étienne Beaulieu, un inconscient collectif qui répèterait, même dans des intentions athées ou antireligieuses, « une survivance du sacré¹⁹ ». Le cinéma québécois, écrit-il encore, a succédé à la religion dans une société qui l'a niée depuis la Révolution tranquille. Au Québec, le cinéma est devenu une « Église cinématographique », car, selon l'auteur, il a repris la fonction sociale de la religion en tant que gardienne du rituel sacrificiel. Dans sa thématisation de la mort, les images rappellent le tragique de la Passion du Christ. En outre, choisir le moment de sa mort, la représenter comme une victoire, c'est aussi symboliser l'entêtement, la résistance du premier colon jusqu'au dernier survivant.

Enfin, le thème du vécu quotidien évoque l'expérience sociale du Québec traditionnel, axée principalement sur le mode de vie de la culture populaire. En définitive, conclut Ian Lockerbie, le cinéma québécois « est le digne héritier de ses prédécesseurs²⁰ », tant la fiction n'arrive pas à décoller du réel, à briser le lien avec le documentaire, à s'imaginer en dehors de son parcours historique national. Le discours identitaire en constitue la trame de fond, du drame le plus intense à l'humour le plus caricatural.

De 1960 à aujourd'hui : un passé obsédant

« C'est vrai, on a de la marde après nos bottes ; c'est vrai, nos culottes sont déchirées, moi, je suis le fils d'un mineur de l'Abitibi et non pas celui d'un ministre français de la culture. On va donc s'accepter comme on est : on ne dira pas qu'on est meilleur que les autres. »²¹

C'est sans doute cette image qui traduit le mieux le rapport étroit entre le cinéma québécois et l'identité nationale, au sens où il constitue un ancrage dans la conscience historique québécoise. Cet enracinement dans la réalité québécoise, on le retrouve dans la plupart des films d'auteur des cinquante dernières années.

Dans les années soixante à soixante-dix, avec *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) et *Mon oncle Antoine* (1971), le portrait du Canada français, rural et urbain, se démarque par la démystification de l'image folklorique que véhiculait de nous le cinéma canadien-français, celui des prêtres-cinéastes comme le cinéma de fiction des années quarante. En effet, ce que les réalisateurs Gilles Carle et Claude Jutra montrent, à travers les personnages de Léopold, Théo, Antoine, Jos Poulin et sa femme, c'est un désir de liberté qui arrive encore mal à s'exprimer, comme si ces films voulaient donner une voix à une parole longtemps confisquée.

Cette dernière caractéristique, on la retrouve également dans les deux décennies suivantes, 1980 et 1990, mais on assiste à une crise du présent. Dans *Les bons débarras* (1980), par exemple, Francis Mankiewicz filme un présent

19 *Ibid.*, p. 20.

20 Lockerbie, *op. cit.*

21 Jean-Pierre Tadros, « Gilles Carle face à un Québec déchiré », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 5, janvier-février 1973, p. 22.

qui a toutes les apparences du passé, comme si la Révolution tranquille avait abouti, quinze ans plus tard, à un échec ou plutôt à une trahison de la promesse qu'elle portait. La modernisation, semble nous dire le film, n'a pas amélioré le sort des Québécoises et des Québécois, en particulier de ceux qui vivent dans la pauvreté. On pourrait dire que, dans ce film, la Révolution tranquille se heurte à ses propres contradictions et reconduit à une nouvelle forme de survivance. Mais avec le personnage de Manon, le film traduit une véritable résistance, car la jeune adolescente a le pouvoir du langage.

Quelque dix ans plus tard, un autre film, *Léolo* (1992), présente un passé et un présent qui débouchent sur une impasse. D'un côté, la mémoire de Léolo n'est qu'angoisse et douleur, sauf dans la relation qu'il a avec sa mère hyperprotectrice. De l'autre, le présent rassemble tous les obstacles qui empêchent l'enfant de devenir adulte. Dans ce film autobiographique, Jean-Claude Lauzon récupère son passé en une forme de catharsis personnelle, mais en ne proposant aucune issue à cette mémoire blessée. Le film ressemble à une fin du monde qui, d'une certaine façon, représenterait à la fois la fin de la survivance et l'impossibilité de la dépasser. Il n'y a pas d'avenir, Léolo sombrant dans la folie.

Dans les films des dernières décennies, avec *Jésus de Montréal* (1989) et *La neuvaine* (2005), le passé religieux du Canada français resurgit comme pour faire contrepoids à un présent insensé et à des lendemains incertains où l'identité québécoise semble s'être dissolue dans la vision canadienne du multiculturalisme triomphant. C'est avec une certaine nostalgie que ces deux cinéastes regardent dans le rétroviseur et réinterprètent l'univers symbolique du catholicisme. Ce thème qui avait été complètement absent du cinéma québécois des décennies précédentes manifeste une certaine volonté de renouer avec l'héritage du Canada français, comme une reconnaissance désespérée de la filiation identitaire québécoise.

Entre déracinement et exode

[...] si on en juge par le résultat nous n'avons eu aucune influence sur eux [les jeunes cinéastes]. Nous n'aurons pas d'héritiers²².

Pessimiste ou réaliste, cette affirmation de Pierre Perrault trouve une part de véracité quand on pense à certains films québécois de la dernière décennie.

22 Pierre Perrault parle ici de deux gagnants de la Course destination monde, aujourd'hui cinéastes, qui ont travaillé avec lui dans le Grand Nord pour le film *L'oumimag ou l'objectif documentaire* (1993). « On est rapidement dépassé parce que l'homme change avec les images qu'on lui propose, ajoutait Perrault. L'homme devient les images qu'on lui propose. Son système de référence, il ne le bâtit pas lui-même. Il est conditionné. Il est fabriqué par les images. Nous voilà, à nouveau confrontés à l'image conquérante. Qui s'empare de nos fils. Qui nous prive de paternité. » Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, PUM, 1974, p. 266.



Consacré par le jury au Festival de Cannes et adulé par le public québécois, *Mommy* (2014) de Xavier Dolan qui, somme toute, est une œuvre talentueuse, rompt avec la tradition de la cinématographie québécoise. Dans ce long métrage, le territoire est sans épaisseur. Bien que l'action se situe en banlieue, sans identification précise – contrairement au film *Coteau rouge* (2011) d'André Forcier, le lieu n'a, pour ainsi dire, aucune influence sur les personnages qui circulent d'un endroit à un autre sans regard ni appartenance au territoire qu'ils habitent. Filmé au présent, le propos ne présente aucun recul critique, aucun sens de la temporalité. Les personnages sont enfermés dans leurs émotions, sans nuances, dans une langue colonisée par l'anglais. Si le film est un miroir de la société québécoise, il en représente un miroir dénationalisé.

Plus récemment encore, le film *Wild* (2014) de Jean-Marc Vallée, qui récolte une nomination au Golden Globes, est un succès de salle dès sa sortie. Comme *Dallas Buyers Club* (2013) du même réalisateur, *Wild* est tourné hors Québec, en anglais, selon une trame fictionnelle qui relève d'un récit autobiographique américain. Bien qu'il ne soit pas le premier du genre – on assiste à un décentrement de notre cinéma, voire de notre imaginaire dès les années quatre-vingt – ce film peut, comme le précédent, représenter un symptôme de la crise identitaire que connaît le Québec contemporain.

« S'assimiler, au Québec, affirmait Jean Bouthillette dès 1972, ce n'est pas perdre sa langue, c'est se perdre de vue: notre continuité psychique est brisée²³ ». Dans ces exemples cinématographiques, nous perdons à la fois notre langue et notre présence au monde. À cet égard, on peut se demander ce qu'il restera de nous – de la spécificité nationale québécoise –, de la conscience historique et de l'avenir de la nation.

Malgré ce sombre tableau, il reste des interprètes de la conscience historique québécoise, mais leurs réalisations sont malheureusement moins prisées par le public. En témoignent le film *Camion* (2012) de Raphaël Ouellet et *Le vendeur* (2011) de Sébastien Pilote. Ces deux films s'ancrent dans l'identité québécoise, la prolongent et l'interrogent, à l'exemple du cinéma des années soixante. Dans ce type de cinéma, le drame est moins important que la situation de l'homme québécois écorché par la vie, dans un espace-temps qui combine des images, voire des traces du passé qui refluent dans le présent et où le territoire sert de lieu d'ancrage à l'intrigue. Avec la séquence de la chasse, le film *Camion* rappelle *La Bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault, mais aussi *Le temps d'une chasse* (1972) de Francis Mankievitz²⁴. Dans *Le vendeur*, le spectateur ou la spectatrice suit le personnage principal dans sa vie quotidienne (comme dans *La vie heureuse de Léopold Z*) de vendeur de « chars », sur fond de fermeture d'usine d'une petite ville de région éloignée en perdition (comme dans *Mon oncle Antoine*).

Ces deux tendances du cinéma seraient-elles symptomatiques de l'un des drames les plus profonds de l'existence québécoise, celui qui se joue entre la fatigue culturelle, pour reprendre les mots d'Hubert Aquin, et « le dur désir de durer », comme le formule une des strophes du poème de Paul Éluard :

*Sommes-nous près ou loin de notre conscience
Où sont nos bornes nos racines notre but.*

23 Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, Montréal, L'Hexagone, 1972, p. 48.

24 À cet égard, voir le compte-rendu de Gilles Marsolais, « *Camion* de Raphaël Ouellet », *24 images*, n° 161, 2013, p. 44.

Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des oubliés du pouvoir au fascisme à chemise blanche

JULIE PAQUETTE

*Je suis comme un chat brûlé vif
Écrasé par le pneu d'un camion
Pendur par des gamins à un figuier
Mais avec encore au moins six de ses sept vies...
La mort n'est pas de ne pouvoir communiquer
Mais de ne pouvoir être compris.*
Pier Paolo Pasolini, 1975

Cecilia Mangini, née en 1927 dans la région des Pouilles en Italie, est la première femme à faire du documentaire dans ce pays¹. Femme rebelle qui se définit aujourd'hui comme anarchiste – « c'est-à-dire pour la liberté mais contre le pouvoir » – elle pratique un « cinéma de résistance, qui refuse le conformisme et la résignation² ». Avant d'exercer ce métier, elle était photographe, métier rarement pratiqué par une femme à l'époque. Portant fièrement le pantalon, elle fut même, selon ses mots, la première femme (qui n'était pas prostituée) à fumer la cigarette dans les rues de Florence³. Son premier court-métrage documentaire intitulé *Ignoti alla città (Étranger dans la ville, 1958)* est librement inspiré du roman de Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita (Les ragazzi, 1956)*.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975)⁴ est cinéaste, poète, dramaturge, journaliste, marxiste hérétique, catholique athée et homosexuel qui dénonce le fascisme de la société de consommation; il sera assassiné en 1975. On le connaît surtout

1 Madame Cecilia Mangini était de passage au Québec en mai 2014. Un cycle autour de son travail a eu lieu à la Cinémathèque québécoise. Elle était aussi l'invitée d'honneur de la conférence de clôture du cycle *Pasolini citoyen : l'engagement dans le réel* que j'organisais à l'Université de Montréal. Plusieurs des extraits de cet article sont tirés d'enregistrements effectués lors de son passage alors que d'autres extraits viennent d'une entrevue réalisée par Anne-Violaine Houcke, à Créteil, le 28 mars 2011.

2 Anne-Violaine Houcke, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne: la poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, thèse de doctorat, Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2012, p. 567.

3 *Ibid.*, p. 592.

4 Pasolini aussi a déjà mis les pieds à Montréal, une fois en 1966, puis en 1968 où il reçoit le prix de l'Office catholique international du cinéma (OCIC) pour *Théorème*. Un texte de Pasolini intitulé « Que faire du "bon sauvage" ? » a été repris en une du premier numéro du magazine transculturel *ViceVersa*, à l'été 1983.

pour le dernier film qu'il a réalisé, une adaptation d'un roman du marquis de Sade : *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975)⁵. En 1958, Pasolini n'est pas encore cinéaste – son premier film, *Accattone* (mendiant en italien), ne sera porté à l'écran qu'en 1961. Ami de Bertolucci, Pasolini baigne cependant déjà dans l'univers du cinéma. Son roman *Ragazzi di vita*, écrit dans la langue vernaculaire du romanesco, met en scène le quotidien des jeunes garçons nés dans les banlieues (*borgate*) de Rome, ce « non-lieu » où sont entassés les parias, les exclus, ceux que la destruction fasciste de Rome a repoussés aux limites de la ville, ceux que l'on nomme les sous-prolétaires (*lumpenproletariat*). Ils sont les oubliés du pouvoir. Ce roman de Pasolini, selon les mots de Mangini, a été comme une sorte de

[...] coup de foudre dans la culture italienne. Pourquoi ? Pour la simple raison qu'il a donné à ces gars et leurs parents et à tous les gens qui avaient été déracinés par le fascisme et déportés dans les *borgate*, il leur avait donné une citoyenneté. [...] Et ça a été quelque chose comme une révélation, quelque chose de foudroyant⁶.

C'est autour de ces *ragazzi* que se scellera leur première rencontre, puisque Mangini demandera à Pasolini d'écrire le commentaire de son premier documentaire. Laissons-la ici nous raconter :

J'ai tourné mon premier court métrage [*Ignoti alla città*]. Bien sûr, il y avait un problème : à qui demander le commentaire ? Il n'y avait qu'un nom : Pasolini. Comment le rejoindre ? Tout à coup, j'ai eu une idée ! Pourquoi ne pas le chercher dans l'annuaire téléphonique. Eh bien, il était là ! Je lui dis, je fais ce court-métrage, je voudrais que vous écriviez le commentaire. J'étais complètement ignorée [inconnue] pour lui, j'étais personne. Vraiment, personne ne me connaissait. Il a tout de suite dit : « Oui, oui, je viens ». Il est venu. Il a voulu voir le court-métrage. Et... à la fin, il était très silencieux. À la fin, il a dit : « Est-ce que je peux le revoir ? » Il a pris un bloc-notes, il a pris des notes. Et j'ai compris qu'il a écrit là ce commentaire. Simplement ! Il a demandé de le voir une seconde fois. À la fin, il a dit : « Oui je le ferai en deux ou trois jours ». Il est venu personnellement me porter ce qu'il avait créé. J'ai compris, pas simplement avec cette première rencontre, mais surtout avec les rencontres successives que j'ai eues avec lui, qu'il était une personne très simple, très humble. Il avait un besoin d'être accepté, d'être aimé, d'être bien voulu, d'être compris. Il était d'une simplicité absolue⁷.

5 Voir Julie Paquette, « Pier Paolo Pasolini : marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-poétique de *Salò* », dans Gilles Labelle, Éric Martin et Stéphane Vibert (dir.), *Les racines de la liberté, réflexions à partir de l'anarchisme tory*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 175-207.

6 Enregistrement audio d'une conférence donnée dans le cadre du colloque de clôture du cycle *Pasolini citoyen : l'engagement dans le réel*, Université de Montréal, 9 mai 2014.

7 Enregistrement vidéo d'une conférence donnée dans le cadre de la rétrospective Cecilia Mangini à la Cinémathèque québécoise, à Montréal, le 7 mai 2014.

Ce que Pasolini a écrit là, en quelques jours, est une véritable poésie, dont quelques extraits seront repris dans le recueil *La religione del mio tempo* (*La religion de mon temps*). Ces jeunes oubliés d'un monde pré-prolétaire, on les retrouve aussi dans la poésie *Les pleurs de l'excavatrice* :

[...] *Ce bourg nu, dans le vent
n'était plus romain, ni méridional,
ni ouvrier, c'était la vie
dans sa lumière la plus réelle :
vie, et lumière de la vie, emplie
d'un chaos non encore prolétaire*⁸

Le premier documentaire de Mangini sera victime de censure, on dira qu'il incite à commettre des crimes, puisqu'on y voit de jeunes enfants déambuler dans les rues, fumer quelques cigarettes et jouer de mauvais tours à un marchand de journaux. La censure est encore chose courante en Italie à l'époque, les vieux oripeaux du fascisme planent toujours sur ce pays en pleine mutation. La manière dont Mangini raconte le moment où elle s'est rendue au Ministère afin de défendre son documentaire est le témoignage de cette persistance :

Je suis entrée dans sa chambre [bureau], j'ai été paralysée : grande table, grand bureaucrate, il y avait tout ce qu'on peut imaginer pour quelqu'un qui a la force de faire et de disposer. Et à ses épaules, il y avait d'un mur à l'autre, un tableau d'un peintre fasciste [...], le tableau était : *Les avions fascistes bombardent les Avicennes*, c'est-à-dire la terrible guerre coloniale, qui est une honte pour mon pays. [...], je ne pouvais plus bouger⁹.

Ignoti alla città ne sera pas leur seule collaboration. Pasolini écrira aussi le commentaire des deux documentaires suivants réalisés par Mangini : *Stendali suono ancora* (*Stendali, elles sonnent encore*, 1959) et *La canta delle marrane* (*Le chant des marais*, 1961). Il y a de commun entre ces trois documentaires la volonté de porter à l'écran un monde qui est appelé à disparaître : que ce soit la figure du sous-prolétaire des *borgate* que l'on retrouve pour une seconde fois dans *La canta della marrane* – figure éminemment poétique et révolutionnaire pour Pasolini qui la préfère à celle de l'ouvrier (en ce sens, il se distancie là-dessus de Marx qui détestait le *lumpenproletariat*) – ou encore les rituels ancestraux de lamentations lors de cérémonies funéraires dans les Pouilles. Ici, l'art et le politique se rencontrent dans la volonté, dans la potentialité, qu'offre le média cinéma, de donner à voir ce qui se trouve sous nos yeux mais qui semble appelé à disparaître; ce que l'on a déjà oublié et dont il ne reste que des survivances. La captation sur pellicule donne ainsi une seconde naissance. Elle porte à la vue ce

8 Pier Paolo Pasolini, « Les pleurs de l'excavatrice », dans *Les cendres de Gramsci*, 1956.

9 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

qui est rendu invisible par le quotidien en marche. La captation du rituel, que l'on retrouve dans *Stendali* est inspiré du travail de l'ethnologue italien Ernesto De Martino qu'affectionnaient tant Mangini que Pasolini. Lorsque l'on regarde ce documentaire, on ressent toute la charge poétique insufflée tant par la réalisation de Mangini (et de son mari Lino Del Fra) que par le commentaire de Pasolini. D'une part, « la reconstitution du rituel [est] influencée par le cinéma soviétique : jeux de plongées et de contre-plongées, expressivité des gros plans frontaux et du noir et du blanc, rapports dynamiques du montage¹⁰ », chose peu commune pour les films dits « ethnographiques » de l'époque; d'autre part, pour le commentaire, Pasolini composera une magnifique poésie à partir d'un collage de chants de lamentations en langue griko auquel il adjoindra l'histoire de sa propre mère, pleurant la mort du plus jeune de ses deux fils, Guido¹¹. La charge émotive de ce film qu'induit la réitération du chant est exceptionnelle. Certains récuseront le caractère ethnographique du film¹², la forme trop poétique, dira-t-on, mais aussi son caractère factice (le mort n'en est pas un, les femmes chantent pour la caméra) viendrait nuire à la scientificité du documentaire. Pourtant l'ethnologue De Martino, qui visionnera le film plus après, accordera néanmoins sa confiance à Del Fra pour la réalisation d'autres films de ce type. Peut-être y a-t-il là, justement, dans la reconstruction poétique, dans la liberté du mouvement, quelque chose qui rend encore plus vivantes ces survivances d'un passé appelé à disparaître ?

En agissant ainsi, Mangini et Pasolini font entrer dans le champ de la caméra ce qui est hors champ, ce qui est rejeté par l'idéologie officielle, par le nouveau pouvoir, par la société industrielle en marche¹³. Ce geste, Pasolini le rapprochera plus tard de celui du peintre le Caravage qui, en « archéologue du réel », mettait au jour les « traces peu à peu effacées par la patine des représentations dominantes »¹⁴. On retrouve aussi cette démarche dans les deux premiers films de Pasolini : *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) qui mettent en scène des

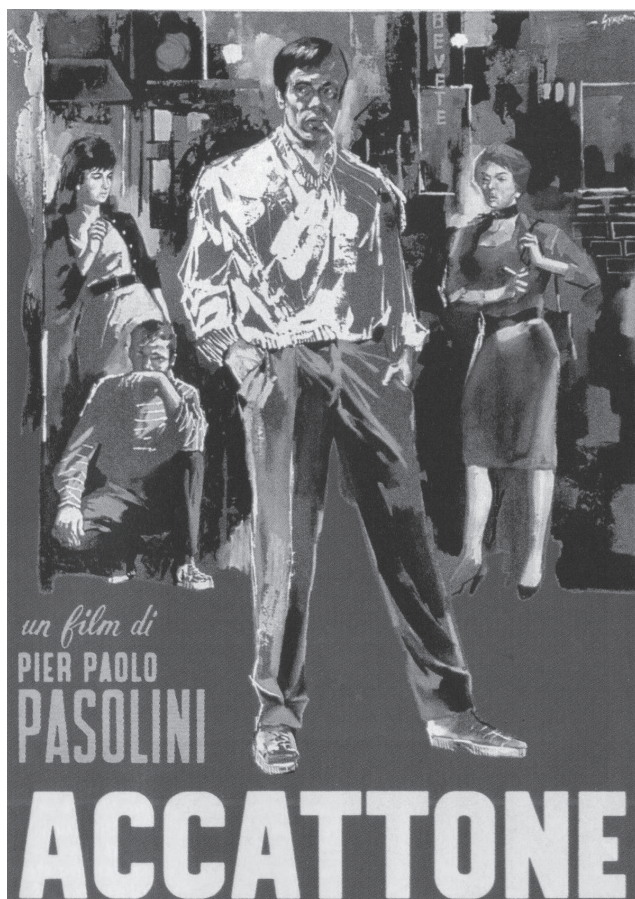
10 Anne-Violaine Houcke, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n° 89, printemps 2014, p. 57.

11 Pasolini raconte ainsi la mort de son frère (on entend dans ce témoignage, toute la charge de culpabilité que s'inflige Pasolini à ce sujet) : « Mon frère – de trois ans plus jeune que moi, et en âge, à son tour, de faire le service [militaire] – partit sur la montagne prendre les armes en tant que partisan [antifasciste] : je l'accompagnai à la gare [...]. À son départ, il était communiste; puis, sur mon conseil (d'avoir vécu trois années de plus en régime fasciste devait bien m'avoir appris quelque chose), il passa au Parti d'action [Parti antifasciste et socialiste] [...]. [D]es communistes [...] allaient le tuer. Pier Paolo Pasolini, « Au lecteur non averti », *Poésies 1953-1964*, Paris, Gallimard, 1980, p. 295. L'image de sa mère, pleurant la mort de son fils, on la retrouve aussi dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) alors que Pasolini confie le rôle de Marie à Suzanna, sa mère. La scène où Marie pleure la mort de Jésus est, en ce sens, chargée d'une émotion bien singulière.

12 Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 57.

13 Nous reprenons cette image du hors champ dans le champ de la caméra à Anne-Violaine Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 62.

14 Anne-Violaine Houcke, « À l'école de la critique », *Magazine littéraire*, n° 551, janvier 2015, p. 70.



proxénètes et des prostituées. Ces deux films, que l'on peut rapprocher d'un néoréalisme italien en transition, donnent au spectateur et à la spectatrice à voir un monde que le pouvoir consumériste – tout comme le marxisme traditionnel, qui mise entièrement sur la figure de l'ouvrier – tend à occulter. « Pasolini, dit Mangini, avait une sorte disposition à rejoindre cette chose du profond, cette chose qui est cachée aux yeux normaux, mais pas aux yeux des réalistes, aux yeux qui ont la possibilité d'atteindre le réalisme¹⁵ ». Ces survivances que Pasolini met en scène, cette flânerie incompatible avec l'époque industrielle¹⁶, est la nostalgie d'une tradition insurgente. C'est en ce sens que Pasolini écrit que seule la révolution peut sauver la tradition. Il faut « faire du passé table rase »

15 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

16 Sur la flânerie, voir Julie Paquette, « Du lumpenprolétariat à la jeunesse aux cheveux longs : la problématique de l'innocence dans *La séquence de la fleur de papier* (1969) de Pier Paolo Pasolini », *Hors Champ*, avril 2014, <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article568>.

pour reprendre la très juste expression de Max Leroy¹⁷ et avoir cette nostalgie « des gens pauvres et vrais, qui se battaient pour renverser ce patron, mais sans vouloir autant prendre sa place »¹⁸!

Une enfance sous le signe du fascisme...

Sur la première photo de passeport de Pasolini, on le voit, enfant, vêtu de l'uniforme fasciste. Mangini aussi a eu une enfance sous le signe du fascisme, mais les cinq années qui les séparent joueront grandement dans leur rapport à cette période. Pasolini résistera, à sa manière, par sa poésie, alors que Mangini sera une fière « fille de la louve »¹⁹. À l'école primaire, elle chantait avec entrain des comptines fascistes. Il y avait là quelque chose de merveilleux pour elle à l'époque : « Nous jurions de défendre le régime fasciste avec, si nécessaire, notre sang. À six ans !²⁰ » Le regard que pose Mangini sur cette époque est sidérant. Elle ajoute, et d'un point de vue féministe cela est même troublant : « Vous comprenez, pour moi, avoir un uniforme fasciste, sortir et marcher le samedi, comme le faisaient les garçons [...] c'était formidable. Avant cela, les jeunes filles restaient à la maison, à faire du crochet et à jouer du piano. Tout à coup, nous étions mises au même niveau, et c'était formidable²¹ ».

Au sortir de la guerre cependant, sa génération a vécu, raconte-t-elle, une immense perte et une « confusion mentale terrible²² ». Mais de ce sentiment en est rapidement surgi un autre, celui de l'urgence d'agir, vécu comme une injonction du dehors. Elle raconte que le désastre de la guerre « a agité une mer de forces créatives qui existaient, probablement, mais nous ne nous en rendions pas compte, et en même temps, nous ne le voulions peut-être pas... Il y a alors eu une explosion de talents. Pasolini... C'était lui le chef de file²³ ».

Quand le fascisme prend un nouveau visage...

Mangini, déjà engagée, réalisera ensuite plusieurs documentaires (qui révèlent une structure formellement dialectique) pour le compte du Parti communiste italien (PCI) dont *Essere Donne* (*Être femme*, 1965), film préféministe qui porte à l'écran la réalité des femmes ouvrières. Pasolini, pour sa part, chassé du PCI, poursuivra son engagement comme intellectuel militant, à l'extérieur des structures de parti. Tous les deux mettront sur pellicule ces années fascistes. Mangini, accompagnée des réalisateurs Lino Del Fra et Lino Micciché, réalisera

17 Max Leroy, « Pasolini, contre la marchandise », revue *Ballast*, 25 mars 2015, <www.revue-ballast.fr/pasolini-contre-la-marchandise/>.

18 Pier Paolo Pasolini, « Nous sommes tous en danger », dans Hervé Joubert-Laurencin, *Contre la télévision*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2003, p. 98.

19 Organisation de jeunesse mise en place sous le régime fasciste de Mussolini. (NdR)

20 Mangini, cité dans Houcke, 2012, *op. cit.*, p. 569.

21 *Ibid.*, p. 570.

22 *Ibid.*, p. 571.

23 *Ibid.*, p. 576.

All'armi siam fascisti ! (Aux armes nous sommes fascistes !, 1962), film montage fait à partir d'archives sur le fascisme italien. Pasolini dira qu'il s'agit là d'« une des œuvres cinématographiques les plus émouvantes [qu'il n'a] jamais vues²⁴ ».

La ressemblance sur le plan de la forme, de la structure formelle et de la narration entre *All'armi siam fascisti* et le film de Pasolini, *La rabbia*, qu'il réalisera en 1963 est saisissante. Mais ce n'est pas à partir des images du fascisme que Pasolini réalise son montage. Plutôt, il sollicitera des archives contemporaines à travers lesquelles il condamnera avec rage « le colonialisme, le racisme, la société de masse, le conformisme, le culte de l'institution, la violence arrogante de la majorité, [...] la haine pour tout ce qui est différent, pour tout ce qui n'entre pas dans la norme, et qui donc trouble l'ordre bourgeois²⁵ ». Cette fausse tolérance, concédée d'en haut, typique de ce que Pasolini nommera le nouveau fascisme, plonge le monde dans un état d'apathie duquel seul le poète semble à même de

nous extirper. Dans le « traitement » du film *La rabbia*, Pasolini écrit :

Qu'est-il arrivé dans le monde après la guerre et l'après-guerre ? Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'endormir dans sa normalité, il oublie de se penser, il perd l'habitude de se juger, il ne sait plus se demander qui il est. [Il ajoute] C'est alors qu'il faut créer, de façon artificielle, l'état d'urgence; ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels enragés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique²⁶.

Ce nouveau fascisme, tel que le condamne Pasolini et qui résulte d'un développement industriel massif, sera d'abord perçu par Mangini comme une opportunité pour l'Italie (notamment l'Italie du Sud) de se sortir d'un état de misère : « L'industrie a pallié la différence abyssale entre le nord et le sud, les

24 Pasolini dans *Vie nuove*, le 30 septembre 1961, cité dans Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 61.

25 Pier Paolo Pasolini, *La rage*, Caen, Éditions Nous, 2014. *La rabbia* est une commande de Gastone Ferranti à Pasolini et à l'homme d'extrême droite Giovannino Guareschi de créer un film à partir du même bassin d'images. Quand Pasolini visionnera la version de Guareschi, il se dissociera du projet, affirmant même que « Si Eichmann pouvait sortir de sa tombe et faire un film, il ferait un film de ce genre ».

26 *Ibid.*

enfants avaient des souliers, on mangeait de la viande, on était lettré...²⁷ ». Ce n'est que bien plus tard que l'on retrouvera chez Mangini la même préoccupation pasolinienne envers une nouvelle forme de fascisme, qu'elle nommera en 2013 le fascisme à chemise blanche²⁸. C'est en retournant sur les lieux du tournage où elle avait réalisé *Tommaso* (Thomas, 1965) – qui portait à l'écran le récit d'un jeune homme aspirant à une vie meilleure et où l'usine apparaissait encore comme un moyen permettant d'y parvenir – qu'elle réalise que l'usine pétrochimique de Brindisi a engendré une « lente démolition » du corps social et du corps physique de la ville. Quarante années après *La disparition des lucioles*, métaphore pasolinienne de la destruction de la poésie sous-prolétaire, Mangini semble se rallier au constat sévère émis par Pasolini : « Quand on m'a appris que ces fabriques étaient la cause d'un désastre environnemental, je suis restée bouchée bée, vous savez, on m'avait volé quelque chose, on m'avait privée de quelque chose auquel je croyais profondément²⁹ ».

La question de 1968

Elle est peut-être là, leur dissension première. Ce que Pasolini voyait déjà poindre à l'horizon, dès les années 1960, Mangini refusait de le condamner. La critique pasolinienne de la société de consommation, de l'homologation petite-bourgeoise et du nouveau fascisme le conduira à condamner les jeunes Italiens de 1968 qu'il accuse d'être du côté de la bourgeoisie, alors que les policiers eux, seraient du côté des prolétaires. Il s'agit probablement de l'énoncé pasolinien qui fit le plus scandale et qui fut le moins bien compris. Il va comme suit :

*Quand hier à Valle Giulia vous vous êtes bagarrés
avec les flics,
je sympathisais, moi, avec les flics.
Parce que les flics sont les fils des pauvres.
Ils viennent des banlieues, qu'elles soient paysannes ou urbaines. [...]
À Valle Giulia, hier, nous avons eu ainsi un fragment
de lutte de classe : et vous, les amis (bien que du côté
de la raison) vous étiez les riches,
et eux, les flics (du côté
du tort), étaient les pauvres³⁰.*

L'énoncé a beau s'adresser aux « amis » étudiants, mentionner que ce sont ces derniers qui sont du côté de la raison, alors que les policiers sont du côté

27 Enregistrement vidéo, Cinémathèque québécoise, *op. cit.*

28 Documentaire *In viaggio con Cecilia* (sous la direction de Mariangela Barbanente et Cecilia Mangini), 2013, 51 min.

29 Enregistrement vidéo, Cinémathèque québécoise, *op. cit.*

30 Pier Paolo Pasolini, « Le PCI aux jeunes ! », *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 117-122 (je souligne).

du tort, la réception fit grand fracas dans les milieux militants. Pasolini, dans sa fameuse lettre « Le PCI aux jeunes », avouera s'être fait provocateur pour que la jeunesse ne reconduise pas, dans ses revendications, la quête bourgeoise de la normalité. Ce pourquoi il invoque, quelques jours avant sa mort, devant les jeunes du Parti radical, la nécessité d'« oublier immédiatement les grands succès, et [de] continuer imperturbables, obstinés, éternellement contraires, à prétendre, à vouloir, à vous identifier avec ce qui est autre; à scandaliser; à blasphémer³¹ ». Pour sa part, Mangini se trouvait aux côtés de ces étudiants et de ces étudiantes. Elle signait d'ailleurs, dans ces mêmes années, avec Lino Del Fra, le documentaire *V. et V.* qui portait à l'écran cette nouvelle jeunesse en quête d'émancipation libidinale que Pasolini semblait vilipender (notamment en dénonçant le culte de l'hétéronormisme qu'elle édifiait)³². Elle dira au sujet de Pasolini :

J'aimais ce qu'il faisait, j'aimais ses films, mais à un certain moment je l'ai entendu comme s'il s'éloignait de moi et d'autres comme moi [...]. Vous savez sûrement qu'en 1968, il avait dit que les étudiants étaient les petits bourgeois sans avenir avec des idées très petites et que les vrais héros de ce combat étaient les policiers, les pauvres policiers, les humbles policiers. Je suis restée... comment dire... étonnée... et ce n'est pas seulement de l'étonnement, c'était une douleur, c'était une faute selon moi inconcevable³³.

Malgré tout, elle terminera son énoncé en ajoutant qu'il a été si important pour l'Italie, qu'« on ne peut lui reprocher rien de rien³⁴ ».

Cette lettre aux jeunes du PCI continue de faire du bruit encore aujourd'hui. Au Québec, Richard Martineau l'a même citée pendant la grève étudiante de 2012, affirmant que Pasolini aurait pris le parti des policiers. Mais c'est là faire preuve d'une bien piètre compréhension de la tâche pasolinienne, qui est mue par la provocation et par la volonté de toujours se prémunir contre une récupération par le pouvoir en place. L'art est ce qui permet cela, tel est le rôle du poète pasolinien: toujours tenir la cité en éveil. Pasolini peut ainsi être compris comme le capitaine d'une machine de guerre poétique³⁵ qui tient le social en état d'urgence afin de le préserver de la tentation du conformisme et de la normalité.

31 Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes* (1976), Paris, Seuil, 2000.

32 La position de Pasolini sera nuancée dans l'article. Au même moment, Pasolini appuie le mouvement *Lotta continua* et juste avant sa mort, sa conférence s'adressant à la jeunesse du Parti radical laisse entendre une complicité et un espoir envers cette nouvelle jeunesse qu'il exhorte à ne pas céder au conformisme du nouveau pouvoir, <www.youtube.com/watch?v=zXsri6amiMI>.

33 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

34 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

35 L'expression est de Gilles de Van, « Pier Paolo Pasolini : la transgression avec ou sans stratégie », *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne nouvelle, n° 37, 1994, p. 162.

Lorsque Pasolini se savait « instrumentalisé [...] par le pouvoir intégrateur³⁶ », il avait le courage d'abjurer ce qu'il avait créé; ce pour quoi il avait abjuré, juste avant de se lancer dans le projet *Salò*, sa *Trilogie de la vie* (une série de trois films chantant l'hédonisme des corps comme modalité de résistance). Pasolini se savait seul, par la force des choses. Mais cette solitude lui garantissait une certaine objectivité, « fût-elle extravagante et contradictoire³⁷ ». S'il fallait imaginer Pasolini aujourd'hui, il faudrait le voir abjurer cette fameuse lettre au PCI.

Un refus total et incarné : Mangini et Pasolini en contemporains

Dans son dernier film, *In viaggio con Cecilia*, sorti en 2013, Mangini affirmait qu'il n'y avait d'autres options, aujourd'hui, que celle d'exprimer sa dissension, de manière franche et radicale. Pasolini, à la veille de sa mort, affirmait pour sa part :

Le refus a toujours joué un rôle essentiel [dans l'histoire]. Les saints, les ermites mais aussi les intellectuels, les quelques personnes qui ont fait l'histoire sont celles qui ont dit non, et pas les courtisans et les assistants cardinaux. Cependant, pour être efficace le refus ne peut être qu'énorme et non mesquin, total et non partiel, absurde et non rationnel³⁸.

Parlant ainsi, ils laissent tous deux entendre qu'il a sonné le glas de l'intellectuel organique³⁹, penseur d'une contre-hégémonie à la Gramsci. Pour le dire autrement, elle est révolue cette époque où l'intellectuel avait pour fonction la direction organique d'un groupe dans le but de le conduire à une position hégémonique. Ce faisant, même si Pasolini et Mangini reconnaissent l'apport magistral de l'auteur des *Cahiers de prison* à la pensée marxiste italienne, ils se distancient tous deux de ces appels à la cohésion, à l'unité des forces; ils en appellent au contraire, à la création de brèches, à la dissension nette et franche. Mangini se dit « pour la liberté, mais contre le pouvoir », cette manière qu'elle a de se définir désormais comme anarchiste, en rupture profonde avec la Mangini des années 1960 qui faisait des films pour le compte du Parti communiste; ces films avaient la spécificité de montrer les contradictions d'un système, suivi d'un chemin à suivre tout indiqué. Tel n'est plus le souffle de Mangini, tel n'est pas non plus le souffle pasolinien. S'ils utilisent l'art à des fins politiques, ces fins ne

36 Pier Paolo Pasolini, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 81.

37 Pier Paolo Pasolini, « Contre la terreur », article cité dans *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1975, p. 60.

38 Pasolini, « Nous sommes tous en danger », *op. cit.*, p. 92-93.

39 Sur le concept d'intellectuel organique, on pourra se référer à Jean-Marc Piotte, *La pensée politique de Gramsci*, 1970, disponible en ligne à : <http://classiques.uqac.ca/contemporains/piotte_jean_marc/pensee_de_gramsci/pensee_pol_gramsci.pdf>. (NdR)



sont pas partisans. Elles sont certes ancrées dans ce que l'on nomme « la gauche » mais leur objectif n'est pas celui d'esthétiser le mouvement révolutionnaire afin de soulever les masses. Pasolini disait d'ailleurs se méfier de toute forme de « propagande » qu'elle soit révolutionnaire ou non⁴⁰.

Leur articulation de l'art et du politique est celle d'une lutte contre une normalité qui neutralise l'altérité. Leur constat semble le même : la tentation

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, cité dans Alain Pontaut, « "L'Homme est plus grand que l'homme" (Pier Paolo) », *La Presse*, 6 août 1966.

conformiste, menée sous l'égide du capital, est si puissante que la dissension franche demeure la seule alternative qui ne soit pas collaboration. On peut être en désaccord avec cette position, voire même la qualifier de messianique; n'en demeure que la fabrique de l'humain en série, pour ne pas dire de « l'homme unidimensionnel » (qui se cache sous les dehors d'une fausse individualité), est puissante. C'est là que l'appel à la singularité, à la vraie différence et à un anticonformisme total et non de façade, apparaît comme l'unique alternative. L'art, ici, est le moyen qui donne à entendre l'altérité, qui donne à voir les survivances; il met au jour les mécanismes de collaboration, trace au large pinceau les traits d'un système global. L'art est peut-être ce dernier lieu du refus. Mais ce refus, si total qu'il soit, demeure intimement et de façon contradictoire peut-être, infiniment incarné dans l'univers à partir duquel il s'énonce. Mangini et Pasolini se font ainsi véritablement contemporains au sens où Agamben l'entend :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir⁴¹.

41 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 11. Giorgio Agamben apparaît sous les traits de l'apôtre Philippe dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini.

Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste

DAVID BEAUDIN HYPPIA

Introduction

Si l'on peut affirmer que l'art passe inaperçu aux yeux des tyrans, on ne peut, en revanche, affirmer que le politique passe inaperçu aux yeux des artistes. L'art est émerveillement. On saisit pourquoi un simple coup de pinceau peut faire trembler, qu'une mélodie peut faire pleurer, et qu'un seul vers peut faire rêver.

Chez le surréaliste André Breton et le situationniste Guy Debord, on retrouve l'idée selon laquelle l'art ne peut être autre chose que la liberté. « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore¹ », affirme André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Un art qui ne serait pas porteur d'insoumission deviendrait-il alors un art obsolète ? Si l'art est simultanément le fruit d'une liberté qui s'inscrit dans la création et un appel à la liberté, alors il est aussi une lutte. Cela ne veut pas dire pour autant que l'artiste conçoit son art comme un objet de lutte politique. La dimension politique d'une œuvre renvoie à l'interprétation qu'on en donne et dépasse parfois l'idée que se fait l'artiste de son œuvre.

Plus qu'un art politique, peut-on envisager un art qui soit « révolutionnaire » ? Il en serait, selon nous, d'une posture radicale, non conformiste, déployant dans une pratique créatrice dissidente appelant explicitement à des changements politiques.

L'art de l'imaginaire en action

Le surréalisme comme le dadaïsme s'inscrivent historiquement dans un art qui s'oppose aux contraintes morales issues de la tradition, intention que l'on retrouve également chez les signataires du *Refus global*. Derrière cette dénonciation, on peut lire le rejet de l'ordre institué dans ses formes et les contraintes que ce dernier impose dans la manière de se représenter une œuvre et le travail qui sous-tend celle-ci. Lutter contre les codes normatifs traditionnels doit permettre de libérer l'imaginaire posant les fondements d'un art « imaginaire ».

1 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1924], p. 14.



Couverture du *Refus global* par Jean-Paul Riopelle, 1948

Le *Manifeste du surréalisme*, le poème *Karawane* d'Hugo Ball, ceux de Claude Gauvreau, les œuvres dadaïstes et surréalistes, le cubisme, l'automatisme en écriture attestent de la réalité d'une génération d'artistes, toutes frontières confondues, déterminés à camper leurs démarches dans les marges. Ces groupes font partie d'un vaste mouvement d'avant-garde qui va se déployer sur les deux continents entre la fin de la Première Guerre et le début de la Seconde.

Pour André Breton, le surréalisme « déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire au procès du monde réel comme témoin à décharge² ». Il faut dépasser le monde réel par une démarche

2 *Ibid.*, p. 60.

dont le déploiement aidera à la fois à le transcender et à le déconstruire. Guy Debord verra dans le surréalisme un paradoxe radical au sens où, en dépit de leur originalité, de telles idées seront dénaturées à l'usage, par et dans la manière même de produire des œuvres.

Le monde moderne a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui. Les manifestations de la nouveauté dans les disciplines qui progressent effectivement (toutes les techniques scientifiques) prennent une apparence surréaliste : on a fait écrire, en 1955, par un robot de l'Université de Manchester, une lettre d'amour qui pouvait passer pour un essai d'écriture automatique d'un surréaliste peu doué. Mais la réalité qui commande cette évolution est que, la révolution n'étant pas faite, tout ce qui a constitué pour le surréalisme une marge de liberté s'est trouvé recouvert et utilisé par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu³.

L'art d'avant-garde, en misant sur des procédés prétendument révolutionnaires, en serait donc venu à servir d'autres fins en omettant de réfléchir sur l'essence de l'acte créatif en soi. Que ce soit un robot ou un humain qui produit une œuvre textuelle, cela reste un exercice d'écriture automatique. Ce qui change, c'est le rapport à l'œuvre, à l'auteur-e, et à soi-même comme observateur ou observatrice.

Mais revenons à Breton : « Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez aussi pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage)⁴ ». Or, c'est précisément cette posture d'assujettissement que l'on retrouve chez le robot-artiste, lequel ne peut que pasticher le créateur. Le robot est simulacre, il imite et reproduit dans un processus déconnecté de l'univers symbolique en soumettant le spectateur et la spectatrice à réfléchir l'objet par sa seule présence matérialisée hors de toute intention ontologique inhérente à la dialectique sujet-objet. On serait ici en présence d'un art « insignifiant », parce que privé de la liberté instituant le rapport de l'artiste à son œuvre.

C'est ce qui poussera l'Internationale situationniste à déclarer qu'un « mouvement plus libérateur que le surréalisme ne peut pas se constituer facilement, parce que son caractère libérateur dépend maintenant de sa mainmise sur les moyens matériels supérieurs du monde moderne⁵ ». Dans leur analyse du capitalisme, les situationnistes appréhendent non seulement la récupération

3 Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action sur la tendance situationniste internationale*, Internationale situationniste, juin 1957, <<https://situationnisteblog.wordpress.com/2014/12/02/rapport-sur-la-construction-des-situations-1957>>.

4 Breton, *op. cit.*, p. 14-15.

5 *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, Paris, Éditions Champ libre, 1975, p. 5.

marchande, mais les effets d'un tel système sur ce qu'ils considèrent comme un art révolutionnaire. À leurs yeux, il importe de préserver un art d'exploration spontané dans ses formes, authentique dans ses intentions et animé de visées contestataires, seule voie originale contre l'industrie de la simulation esthétique et du faux inhérente au mode de production standardisé du capitalisme.

L'art comme marchandise

Or, c'est à partir des années 1950 avec l'apparition de la société de consommation de masse que le phénomène dénoncé entre dans une phase d'accélération. L'art surréaliste est produit en série et vendu à grande échelle. C'est le dépassement de la qualité d'une idée par la quantité de sa représentation objectivée. Telle est l'essence de la société du spectacle.

Guy Debord distingue trois phases à l'extension du capitalisme en son stade spectaculaire. D'abord, la dégradation de l'être en avoir⁶ qui conduirait à « un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout avoir effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière⁷ ». Il y aurait dislocation de l'être comme étant participatif (de, pour, et à lui-même) vers un avoir être qui, déterminé par une logique d'accumulation, est relégué à n'être que ce qu'il a, et donc pour se dépasser, il doit paraître être autre chose. Le paraître s'incarne ainsi dans le spectacle qui n'est que production du vide. Il abolit la nécessité d'une raison d'être, le simple fait qu'il soit présent suffit. Ce qui donne la particularité à l'art capitaliste d'être autosuffisant sans jamais être transcendant.



Il est ironique de retrouver, par exemple, le visage d'un révolutionnaire marxiste, le Che, sur un chandail produit en série. Pour Debord, le monde de production de masse qui sous-tend le capitalisme travestit la nature de l'œuvre et le travail de l'artiste. Ce qui devait faire rêver, endort, ce qui devait être remplacé, règne : « Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir en rien d'autre qu'à lui-même⁸ ». L'œuvre (la photographie d'un révolutionnaire) est ici

6 Debord, *op. cit.*, p. 770.

7 *Ibid.*

8 Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 769.

dénaturée, elle devient une figure du Che parmi tant d'autres. Cette dépravation découle non pas d'un accès large à l'image, mais de sa réduction à un processus de distribution et de consommation. C'est la marchandise-spectaculaire qui est dénaturation.

Le consommateur est pour ainsi dire aliéné de l'œuvre originale, car ce qu'il achète véritablement est un morceau de tissu sans autre récit que le processus marchand qui l'a fait naître. Le spectacle est un éblouissement subsumé dans un rapport aux choses où l'œuvre s'efface derrière la marchandise. L'économie de l'accumulation tend à falsifier le réel de sorte qu'au final, c'est l'illusion que l'on prend pour le vrai, la copie revêtant les habits de l'original, car, dans le paraître, il est impossible de faire la différence entre le vrai et le faux. Guy Debord y voit l'essence d'une nouvelle aliénation reposant sur un « non-imaginaire ». « Le spectacle, dit-il, est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'autoportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence⁹. »

La popularité des masques de Guy Fawkes¹⁰ censés représenter ceux qui luttent contre l'autoritarisme et l'injustice illustre une fois de plus le propos de Debord. Le rapport entre la dimension symbolique de la création et sa représentation marchande au terme du processus de circulation est altéré par la production matérielle du masque.

Ces masques sont autoritairement libellés, par le spectacle qu'elle génère, comme étant le symbole de la rationalité critique, de l'anarchie salvatrice dans une logique productiviste dont la finalité comptable est pure « dé-substantialisation ». En d'autres termes, en canalisant dans la forme de l'objet reproduit l'essence immanente qui l'animait à l'origine, il y a un processus de détournement de sens qui l'anesthésie. On pense accaparer simplement ces pseudosymboles de liberté, alors qu'on ne fait qu'alimenter le cycle de la falsification. Cela va dans le même sens que les propos de Walter Benjamin sur l'aura :

C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils¹¹.

Bien qu'il ne soit pas un situationniste, Benjamin propose une critique semblable à celle de Debord. L'œuvre d'art subit une transformation dans sa production. Si l'art était produit auparavant pour sa « valeur éternelle », il est

9 *Ibid.*, p. 771.

10 Guy Fawkes est en fait un fanatique catholique obscur qui a vu son visage devenir célèbre avec la bande dessinée et ensuite le film *V for Vendetta*, un film distribué en 2006 par Warner Brothers, produit par Silver Pictures (qui a produit des films comme *Die Hard*, *Richy Rich*, etc.) et Virtual Studios.

11 Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.



Masque des Anonymous inspiré du masque de Guy Fawkes

maintenant produit pour sa « valeur de perfectibilité ». Cette valeur apparaît lorsque l'art est produit mécaniquement, car elle écarte complètement la qualité unique de l'œuvre d'art en plus de faire disparaître ce qui est y est subjectivement intégré. L'œuvre d'art n'apparaît plus comme une œuvre en soi, mais comme une représentation du réel. Pour Benjamin, le film est le produit d'une fabrication mécanique en soi, il devient un miroir dans lequel le spectateur – et la spectatrice – se projette, puisqu'il n'y voit pas le travail mécanique qui a reconstitué le film. Le film devient, produit de cette manière-là, une marchandise.

Dans une critique décapante, Debord complète la critique de Benjamin. Il décrit l'art « pseudorévolutionnaire » comme le summum de la production capitaliste. Bien que Debord ne mentionne pas le terme employé ici pour décrire ce phénomène, il reste quand même qu'il était conscient d'un tel renversement. Alors que l'art « contre-imaginaire », abordé plus haut, dénature l'œuvre dans le but de rendre la marchandise plus attrayante, cet art-ci vise à imiter les thèmes

que l'on retrouve dans l'art révolutionnaire. « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images¹² » ; le spectateur-consommateur pouvant cette fois retrouver ce qu'il désire dans l'art révolutionnaire (liberté, dépassement, originalité, nouveauté, etc.) grâce à la mise en forme que permet le marché. Les idées révolutionnaires sont ainsi réanimées pour servir une dynamique qu'elles avaient pour but de détruire.

L'art révolutionnaire

Pour les situationnistes, l'art révolutionnaire est nécessairement anticapitaliste, et il serait aussi anticommuniste ou encore antifasciste. Cet art révolutionnaire s'affiche non pas comme l'opposé de l'art capitaliste, mais bien comme son destructeur. « Ne travaillez jamais », écrit Guy Debord sur un mur de la rue de Seine à Paris en 1963.

Pour les situationnistes, étant des anarchistes teintés de rouge, l'art révolutionnaire n'est pas compris comme un appendice esthétique du corps révolutionnaire, mais bien plutôt comme un art qui déconstruit le spectacle. Debord considérait que l'URSS participait autant au spectacle que les États-Unis. Les deux puissances réussissent par les mêmes moyens mécaniques à produire du spectacle. Or, pour les situationnistes, l'art révolutionnaire est avant tout une praxis plutôt qu'une esthétique. Elle accompagne les mouvements de contestation libertaire. L'art révolutionnaire apparaît alors comme une praxis artistique nouvelle, donc révolutionnaire, et non pas seulement comme une esthétique différente (un style, une mode, etc.).

Par exemple, les événements de Mai 68 (considérés par Debord comme le moment révolutionnaire « le plus important en France depuis la Commune de Paris »¹³) ont constitué un véritable laboratoire révolutionnaire. Des slogans radicaux (par exemple : *À bas la société spectaculaire-marchande ! ; L'aboutissement de toute pensée, c'est le pavé dans ta gueule, C.R.S. ! ; L'action ne doit pas être une réaction, mais une création ! ; L'art est mort, ne consommez pas son cadavre ! ; La marchandise est l'opium du peuple*)¹⁴, se sont imposés comme des mots d'ordre. La même énergie s'est retrouvée dans le Printemps érable. Mouvement balisé par des organisations étudiantes et citoyennes, le mouvement étudiant de 2012 a gagné en spontanéité préparant le terrain à des expressions artistiques qui ont contribué largement à son envergure. Les boucliers « Archicontre » des étudiantes et des étudiants d'architecture de l'Université de Montréal, l'opération « Plaies d'Égypte », Anarchopanda, le groupe Mise en demeure, les tableaux d'Artact, le « Rabbit Crew », le « fil rouge », « L'eau tiède », le groupe « Légion D », la « grande migration », les « manifestations », les affiches et pancartes, les maquillages, les slogans et chansons, tout cela témoigne d'une effervescence artistique militante.

12 Debord, *op. cit.*, p. 767.

13 Sylvie Goupil, « Guy Debord, Nicolas Sarkozy et Mai 68 », *Le Devoir*, 3 mai 2008.

14 <<http://users.skynet.be/ddz/mai68>>.

En investissant de manière consciente les territoires de la lutte échappant à la médiation marchande, l'art ainsi produit cristallise le discours révolutionnaire. Il s'agit donc d'un art à proprement dit révolutionnaire. C'est dans le même sens que Debord affirme ce qui suit :

Une action révolutionnaire dans la culture ne saurait avoir pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. [...] La révolution n'est pas toute dans la question de savoir à quel niveau de production parvient l'industrie lourde, et qui en sera maître. Avec l'exploitation de l'homme doivent mourir les passions, les compensations et les habitudes qui en étaient les produits¹⁵.

Ici, Debord réaffirme son opposition au marxisme et affirme que la culture ainsi produite par un tel système est aussi un produit. Elle reproduit dans les *passions, les compensations et les habitudes* la mécanique d'un tel système. L'art révolutionnaire, tout comme l'art capitaliste, est une production, mais il est nécessairement révolutionnaire. Il doit viser à ébranler l'ordre établi dans ses dimensions politiques, sociales, spatiales et artistiques. Les graffitis, la peinture, la bande dessinée, le dessin, la vidéo, le théâtre de rue sont autant d'outils chargés de sensibilités artistiques pouvant incarner la liberté traduite en matière. L'art révolutionnaire est un message politico-esthétique, son originalité ne dépend pas d'un dépassement de l'art en tant que tel, mais bien d'une quête politique qui se manifeste esthétiquement. Il ne peut pas être seulement politique, car il deviendrait discours et il ne peut pas être seulement esthétique, car il ne serait plus révolutionnaire.

Le pamphlet *Rapport sur la construction des situations* se termine par une définition exemplaire de ce qu'est l'art révolutionnaire en action :

une action idéologique conséquente pour combattre, sur le plan passionnel, l'influence des méthodes de propagande du capitalisme évolué : opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres modes de vie désirable ; détruire, par tous les moyens hyperpolitiques, l'idée bourgeoise du bonheur¹⁶.

Debord emploie le terme « moyens hyperpolitiques » et nous permet de mettre un mot sur l'espace dans lequel fusionnent politique et esthétique. L'art politique est un moyen hyperpolitique, puisqu'il fait appel à l'esthétique pour affirmer son discours politique. C'est une action violente, dans la mesure où elle s'attaque à l'ordre établi et à ses coutumes et habitudes.

15 Debord, *Rapport sur la construction des situations*, dans *Œuvres*, p. 320-321.

16 *Ibid.*, p. 328.

Conclusion

« S'émanciper des bases matérielles de la vérité inversée, voilà en quoi consiste l'auto-émancipation de notre époque !¹⁷ » affirmait Guy Debord en 1968. La critique du spectacle ouvre des possibilités en matière d'action. Cet auteur a démontré qu'il est possible de créer autrement que dans une logique spectaculaire. L'art révolutionnaire, par le dépassement dont il est porteur, aurait aussi le potentiel de défaire le spectacle. Dès lors, il n'est plus possible de faire de l'art sans se défaire des forces économiques qui modèlent le rapport que l'on a au monde, aux objets comme aux œuvres.

Le situationnisme nous permet alors de différencier l'art mécanique de l'art révolutionnaire. Cette forme d'art produite mécaniquement, en série, altère l'art en lui donnant une valeur purement quantitative tout en réduisant ses qualités qualitatives. Ce faisant, elle configure le spectacle. L'art capitaliste n'est que production sérielle d'œuvres désincarnées, sans profondeur; pures formes marchandisées destinées à faire croître les désirs des uns et les profits des autres. L'art révolutionnaire est cette fusion de la liberté et de l'œuvre, du politique et de l'esthétique dont la finalité transcendante est d'ouvrir les chemins de l'émancipation. Il est hyperpolitique dans ce sens qu'il n'est pas purement discours, il est discours traduit en forme esthétique. Il se situe, en quelque sorte, par-dessus le politique. Pour les situationnistes, la lutte révolutionnaire doit se faire autant dans le monde de l'image que dans l'usine.

17 *Ibid.*, p. 221.

Tableau 3

L'art libre, les communs
et l'autonomisation



Culture *hacker*, *hacks* et création, création politique et politique de la culture

YANNICK DELBECQUE

La numérisation graduelle de l'information de toute nature, la globalisation des canaux d'échanges d'information numérique et l'accès grandissant aux outils informatiques pour traiter et produire cette information ont eu un impact indéniable sur l'ensemble des activités humaines. Les processus et les échanges créatifs ont aussi été influencés par ces changements technologiques.

L'accès aux premiers ordinateurs a donné naissance à une culture dite « *hacker* », centrée sur l'exploration créative de leurs possibilités. Cette culture est celle des *hackers* et des autres bidouilleurs informatiques de tout acabit. La curiosité et l'inventivité des *hackers* ont contribué de manière importante au développement de l'informatique et d'Internet. Tout en valorisant l'accomplissement de créatives prouesses techniques (« *hacks* »), les *hackers* sont mus par la croyance que l'accès général aux ordinateurs, à un réseau global et à de nouveaux modes d'interaction humain-machine peut transformer radicalement toutes les sphères de l'activité humaine. Cet optimisme se butant à des limites juridiques faisant obstacle aux développements des possibilités positives de l'informatisation, les *hackers* ont, au fil des années, articulé différentes conceptions des conditions politiques permettant de perpétuer sans entraves l'exercice de la curiosité et de la créativité au cœur de leur culture et de promouvoir ce qu'ils conçoivent comme les possibles impacts sociaux positifs de l'informatisation. Cela s'est cristallisé dans une défense farouche du libre partage de l'information et d'une certaine forme d'anti-autoritarisme exprimée à travers la coopération volontaire et l'adoption de modes alternatifs d'organisation du travail.

En adoptant les nouveaux outils informatiques, plusieurs artistes ont été influencés par cette culture et l'ont intégrée de différentes manières dans leurs œuvres ou directement dans leur processus créatif, allant de la simple illustration de cette fascination pour l'informatique à une participation active au monde *hacker* par l'exploration créative des nouvelles possibilités techniques et le partage de leurs inventions. Cette adhésion a permis de donner une dimension politique à l'art numérique.

La culture *hacker*

Les *hackers* informatiques sont les héritiers des radios amateurs et des *phreakers*, les premiers étant ces bidouilleurs de l'électronique, pionniers du développement de la radio pendant une partie importante du XX^e siècle, les seconds ayant exploité le fonctionnement du système téléphonique pour accomplir des prouesses techniques diverses. À partir de 1959, l'utilisation du terme *hacker* est revendiquée par une association d'étudiants du Massachusetts Institute of Technology (MIT), groupe qui s'est mis à utiliser, sans autorisation, le temps libre du nouvel ordinateur IBM 704 du *Electronic Accounting Machinery* afin de parvenir à le programmer. Ces débuts illustrent déjà quelques traits importants de la culture *hacker* : une soif de connaissances et de prouesses techniques assez grande pour conduire à ignorer ou contourner les règles qui feraient entrave à leur quête.

Les *hackers* respectent, implicitement ou explicitement, un certain nombre de principes. Les idées importantes transpirant des différentes listes de « principes *hackers* »¹ peuvent se résumer en trois points : la valorisation de la prouesse et de la créativité techniques, la croyance que l'exploration des possibilités techniques générées par l'informatisation entraîne des changements positifs concrets dans nos vies et, enfin, l'adhésion à une vision proche de l'humanisme du partage de l'information et de la liberté.

Impacts immédiats de l'informatisation

L'impact concret de l'informatisation découle simultanément de la mise en place d'un réseau global de communication, de la capacité accrue de traitement des données et de l'invention de nouvelles interfaces humain-machine. Chacune de ces facettes aura son influence sur le développement de la création numérique en général.

1 Levy propose les principes suivants : 1) toute information est par nature libre; 2) ne pas se fier à l'autorité, promouvoir la décentralisation; 3) les *hackers* peuvent se juger par leurs prouesses, non par d'autres hiérarchies sociales; 4) art et beauté peuvent être créés avec un ordinateur; 5) les ordinateurs peuvent changer et améliorer la vie. Steven Levy, *Hackers. Heroes of the Computer Revolution*, Garden City (NY), Anchor Press/Doubleday, 1984. « Les hackers résolvent des problèmes et construisent des choses, et ils croient à la liberté et à l'entraide volontaire » : Eric S. Raymond, *How to Become a Hacker*, 2001, <www.catb.org/esr/faqs/hacker-howto.html>. D'après le philosophe finlandais Pekka Himanen, selon l'« éthique *hacker* », le plaisir, la passion, la créativité et le partage doivent être les principales motivations de nos actions. Sur le plan du travail, Himanen oppose l'éthique des *hackers* à l'éthique protestante du capitalisme, qui postule plutôt qu'il faut vivre pour travailler. Les relations à l'argent et à la propriété sont elles aussi différentes : le gain matériel n'est pas ce qui doit pousser au travail et comme la propriété privée ayant comme objectif le profit est une entrave à la diffusion du savoir et de la culture. Les *hackers* évitant les organisations hiérarchiques, ils organisent le travail collectif sur la base de la coopération directe à des projets qui intéressent et passionnent leurs participants et leurs participantes : Pekka Himanen, *The Hacker Ethic, and the Spirit of the Information Age*, New York, Random House, 2001.

Les créateurs et les créatrices de divers horizons, souvent ingénieurs et scientifiques, ont commencé à utiliser les ordinateurs à des fins artistiques au début des années 1960. Ces premières œuvres sont souvent des *hacks* : elles reposent sur des utilisations détournées de ces premiers ordinateurs. Par exemple, les premiers écrans ont été utilisés pour afficher, au lieu de l'information prévue, des images dessinées par les premiers opérateurs. On a aussi construit des dispositifs complémentaires aux ordinateurs, comme des mécanismes produisant des dessins à partir de résultats de calculs. Dans certains cas, comme dans la musique de Iannis Xénakis, cette exploration initiale des possibilités artistiques de l'informatique exploitait la nouvelle capacité de calcul qui permettait la création d'œuvres qui eurent été impossibles à réaliser sans l'aide d'ordinateurs.

Hackers et créateurs s'intéresseront aux interfaces d'utilisation des ordinateurs. De la programmation par cartes perforées aux derniers ajouts à l'interface graphique de nos téléphones « intelligents » en passant par la construction de drones, l'impression 3D et les dispositifs de réalité virtuelle, la manière de contrôler nos ordinateurs et d'en retirer de l'information a fait l'objet de nombreuses études et se trouve souvent à la frontière de l'informatique, du design industriel et de la recherche artistique. Maintes et maints artistes et compositeurs ont exploité des interfaces existantes ou même créé de nouvelles interfaces. Ces expériences ont alimenté l'industrie : écrans tactiles, création de mondes virtuels, projections de toutes sortes, senseurs, nouveaux types d'interface musicale, etc. Ces nouvelles interfaces sont souvent présentées comme des « révolutions » pleines de promesses de nouvelles expériences et d'efficacité. Certains mettent en parallèle l'exploration des possibilités de ces interfaces avec l'usage d'hallucinogènes : l'interface couplée à la capacité de traitement d'un ordinateur et à une connexion en réseau permet de vivre une expérience surréelle pouvant, par exemple, prendre la forme d'un sentiment d'immersion totale ou d'une impression de fusion entre l'humain et la machine².

Le réseau global

La création d'Arpanet³ en 1969, le réseau qui évoluera technologiquement pour finalement devenir Internet tel que nous le connaissons maintenant, aura un effet déterminant sur l'univers des *hackers*. Initialement, le « *net* » ne sera accessible qu'à une poignée de personnes issues des mondes académique et militaire, mais il permettra rapidement aux clubs de *hackers* des différentes universités de communiquer entre eux, ce qui contribuera à créer une culture *hacker* plus globale. Des premiers lieux virtuels de collaboration et d'échange

2 À la fin des années 1980, Timothy Leary, célèbre pour sa promotion de l'usage thérapeutique et ésotérique du LSD, deviendra fasciné par la réalité virtuelle et le cyberspace. Il dira : « Le PC est le LSD des années 1990 ».

3 Acronyme de *Advanced Research Projects Agency Network*. (NdR)

d'information seront ainsi développés, en particulier avec l'arrivée du courriel et des premières listes de diffusion en 1972 et des serveurs de fichiers FTP en 1971.

En 1971, alors qu'Arpanet interconnecte seulement 15 ordinateurs, Michael Hart lancera le Projet Gutenberg, un projet visant la numérisation et la diffusion de textes du domaine public. Ce projet sera le précurseur de toutes les bibliothèques électroniques⁴. Toujours actif, il est également le premier projet collaboratif à avoir utilisé Internet pour donner accès à une banque d'œuvres numérisées instituée de façon collaborative. Michael Hart a anticipé plusieurs préoccupations encore pertinentes aujourd'hui, comme la préservation des œuvres du domaine public et la question de l'impact de la capacité de duplication à l'infini des œuvres numérisées sur l'accès à la culture.

L'arrivée des ordinateurs personnels dans les années 1970 mènera les *hackers* utilisateurs de ces nouveaux outils à créer leurs propres moyens d'échange. Bien que le réseau Internet se soit considérablement étendu au cours de sa première décennie d'existence, il était encore pratiquement inaccessible hors des sphères militaire, académique et corporative. Certains *hackers*, utilisateurs d'ordinateurs personnels, inventèrent leur propre réseau via les nombreux *Bulletin Board Systems* (BBS) (serveurs de messagerie et de fichiers) en utilisant les lignes téléphoniques comme moyens d'interconnexion, parfois en combinaison avec un accès limité à Internet. Les BBS ont été des plateformes importantes d'échange de logiciels « libérés » de leurs restrictions de partage et d'exécution. Une autre invention technique importante, Usenet, a été mise en place en 1979. Usenet est un forum mondial décentralisé de discussion et de partage organisé par groupes d'intérêts, précurseur des forums et de certains aspects des médias sociaux actuels. Initialement, Usenet était indépendant d'Internet comme les BBS ; il est toujours actif aujourd'hui.

Plusieurs des groupes de Usenet sont dédiés à la création numérique, à l'entraide technique ainsi qu'au partage illégal de fichiers. La mise en place et la longévité de Usenet illustrent une caractéristique importante du fonctionnement des groupes de hackers et des créateurs et des créatrices qu'ils influencent : face à des limitations techniques, ils n'hésitent pas à créer de nouveaux outils informatiques pour mettre en place différentes formes de collaboration et d'échange. Ces modes de collaboration deviennent souvent ce qui maintient une culture spécifique à un groupe, et partagent certaines caractéristiques générales découlant de la culture *hacker* : la collaboration se veut volontaire, décentralisée et non hiérarchique.

Dans les zones virtuelles d'échanges comme Usenet et ses successeurs, la liberté d'expression est souvent une valeur commune centrale. Un exemple récent et politiquement significatif est le forum *4chan*, où ont été créés de multiples « mêmes » faisant maintenant partie du vocabulaire graphique collectif et où

4 Michael Hart, *The History and Philosophy of Project Gutenberg*, Projet Gutenberg, 1992, <www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart>.

les intervenants entretiennent une culture exacerbée du *troll* dans un esprit de liberté d'expression totale. Ce forum est aussi le lieu de naissance du mouvement Anonymous, lancé par des participants et des participantes de *4chan* qui ont commencé à participer à des actions « dans le monde réel »⁵.

Cracks et scène démo

La « scène démo » est une conséquence artistique de l'arrivée des ordinateurs personnels à la fin des années 1970, combinée à la mise en place de réseaux permettant l'échange de fichiers⁶. Les *crackers*, *hackers* spécialistes en mécanismes de sécurité opérant seuls ou en groupe sous divers pseudonymes, distribuent des versions de logiciels sans les protections contre la copie qui en empêchaient techniquement le partage. Une tradition s'est rapidement mise en place : signer les prouesses techniques en ajoutant un logo, une image ou même une animation aux logiciels distribués. Une compétition s'est progressivement installée, les animations étant de plus en plus évaluées à l'aide de critères techniques et esthétiques, chacun tentant d'utiliser au maximum le potentiel des composantes de ces premiers ordinateurs personnels aux performances très limitées. Ces « intros » et « démos » servaient aussi de moyens de propager un message de résistance : le partage de logiciels étant conçu comme légitime, ils annoncent que les tentatives répétées de limiter le partage de logiciels à l'aide de moyens techniques variés seront toujours combattues. Alors que l'accès public aux ordinateurs personnels grandissait et que la demande de logiciels divers pour utiliser ces ordinateurs était elle-même croissante, la répétition de ces messages allait constituer une critique pragmatique, même si parfois peu articulée, du mode de production et de distribution des programmes informatiques. Le geste même de contourner les dispositifs visant à limiter le partage de fichiers est à mettre en parallèle avec le sabotage industriel. Les intros et démos imitent les logos et images de marque en général en dotant les *crackers* de leurs propres identités sonores et visuelles. Fait notable : les groupes de *crackers* changeront régulièrement leur identité visuelle, sans doute par jeu créatif mais aussi en opposition à la permanence des marques dont ils combattent les pratiques.

À long terme, la production de démos devint progressivement indépendante de la scène du partage illégal de fichiers, se centrant sur la recherche esthétique et les prouesses techniques. Une part de l'influence du mouvement restera plus politique : en musique, par exemple, on a vu une association entre *hackers* et le mouvement punk dans les années 1980, parce que ces deux mouvements ont en commun une attitude *do-it-yourself*. Le résultat sera le *8 bits*, genre musical où la

5 Michael S. Bernstein, Andres Monroy-Hernandez, Drew Harry, Paul André, Katrina Panovich et Greg Vargas, *4chan and /b/. An Analysis of Anonymity and Ephemerality in a Large Online Community*, Actes de la cinquième conférence internationale sur les Weblogs et les médias sociaux (ICWSM-2011), 17-21 juillet 2011.

6 George Borzyskowski, *The Hacker Demo Scene and it's Cultural Artifacts*, Curtin University of Technology, 1996, <www.scheib.net/play/demos/what/borzyskowski/>.

musique est générée à l'aide de différentes consoles de jeux portatifs ou de vieux ordinateurs détournés ou *hackés* – souvent illégalement – pour éviter l'usage de logiciels coûteux de production musicale.

Ces musiciens-*hackers* seront aussi stimulés par le pur défi technique que représente l'utilisation musicale du potentiel sonore limité des consoles de jeux ou de puces de sons des premiers ordinateurs personnels. Les sonorités *8 bits* ont été graduellement intégrées dans plusieurs genres de musique populaire, où elles évoquent quelque peu les idées d'appropriation et de transgression associées à la culture des *hackers* et des *crackers*, de l'univers des jeux vidéo et de la scène démo.

Le cyberpunk

Durant les années 1980, l'opposition entre *crackers* et corporations deviendra le thème central d'un sous-genre de science-fiction : le cyberpunk. Le roman *Neuromancer* de William Gibson⁷, livre phare du genre, présente les cyberpunks, jeunes *hackers* experts naviguant dans le cyberspace, conçu comme une forme hybride de réseau global et de réalité virtuelle. Ces cyberpunks opèrent de manière furtive et décentralisée et sont en lutte contre des organisations contrôlant la circulation de l'information. Cette vision de l'impact futur de l'informatique diffère de l'optimisme initial inhérent à la culture *hacker*, mettant de l'avant une possible appropriation néfaste des nouvelles technologies par les gouvernements et les corporations. Cette représentation présente la nouvelle génération de jeunes *hackers* ayant grandi avec l'accès aux ordinateurs personnels, Usenet et les BBS comme des résistants naturels rompus à la lutte.

Le cyberpunk influencera les premiers collectifs artistiques militants via un Internet de plus en plus accessible à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Cette influence s'exercera notamment par le biais des différents films et ouvrages revendiquant l'influence du genre. Celles et ceux influencés par ce genre ont été parmi les premiers à remettre en question le pouvoir des corporations sur la production et le partage de l'information. L'influence de la culture cyberpunk sur les différents mouvements de la culture *hacker* a été très grande et se fait encore sentir aujourd'hui. À titre d'exemple, les livres *Chaos and Cyberculture*⁸ de Timothy Leary et *Cyberpunks. Freedom and the Future of Internet*⁹ dirigé par Julian Assange. Ce dernier ouvrage fait d'ailleurs référence aux *cyberpunks*, ces *hackers* du début des années 1990 qui proposaient d'utiliser le cryptage des communications pour les protéger de la surveillance. De l'aveu même de Gibson, le cyberpunk n'est plus de la science-fiction : il y a maintenant des mouvements comme Anonymous qui ont plusieurs caractéristiques cyberpunk et nous savons aujourd'hui que les corporations et les gouvernements

7 William Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace, 1984.

8 Timothy Leary, *Chaos and Cyberculture*, Berkeley (CA), Ronin Pub., 1994.

9 Julian Assange, *Menace sur nos libertés*, traduction de *Cyberpunks. Freedom and the Future of Internet*, Paris, Robert Laffont, 2013.

accumulent des montagnes de données sur le comportement des utilisateurs et des utilisatrices d'Internet.

Les thèmes abordés dans le courant cyberpunk seront repris par plusieurs créateurs. Dans la scène musicale *underground* occupant les espaces abandonnés dans un Berlin fraîchement réunifié, un groupe musical comme Atari Teenage Riot utilisera une musique électronique intégrant des idiomes *8 bits* et *glitch* pour accompagner un message antifasciste et antiautoritaire, en référant parfois nommément à l'idée de cyberspace.

Net.art et Art glitch

L'art Internet est une forme d'art utilisant le réseau de manière essentielle. Un mouvement d'artistes Internet appelé *Net.art* a débuté en Europe de l'Est au début des années 1990, dans le contexte de la fin de l'URSS. Il se voulait à l'origine une critique de la démocratie capitaliste et une réflexion sur l'idée qu'Internet puisse constituer un modèle de démocratie. Le mouvement *Net.art* s'est développé au moment où débutait le Web, avec l'arrivée de fournisseurs commerciaux de service Internet qui ont rendu Internet accessible au grand public au prix d'une commercialisation tous azimuts. Les œuvres du mouvement rappellent que la réalité vécue par le biais des interfaces des logiciels de communication que nous utilisons, par exemple, pour naviguer sur le Web, se bute à des constructions contrôlées par de grandes corporations. Elles se font en détournant ces constructions à l'aide de différents *hacks*. Ces œuvres n'étant souvent accessibles que sur Internet, elles sont aussi considérées comme une critique du système traditionnel de distribution de l'art. Certains de ces artistes de l'art Internet se considèrent comme des « *hackers* de la culture » et décrivent leurs différentes activités comme de l'« *hacktivisme* de l'art ».

Le mouvement *Net.art* est toujours actif¹⁰. Le Radical Software Group a ainsi détourné le programme DCS1000, utilisé par le *Federal Bureau of Investigation* (FBI) pour faire de la surveillance électronique, pour en faire un logiciel appelé *Carnivore*¹¹. Cette version détournée surveille le trafic issu d'un serveur local afin de pouvoir interpréter les données collectées de manière artistique. Qui plus est, l'art Internet a aussi donné naissance à un contre-courant, l'art post-Internet. Partant du constat que le réseau global est maintenant omniprésent, cet art cherche à représenter l'effet d'Internet sur nos vies à l'aide d'œuvres physiques (livres, tableaux, etc.). Cela est conçu comme une critique de l'importance que certains ont donnée à Internet comme force de transformation sociale.

10 Voir par exemple les sites <www.irational.org/>, <0100101110101101.org> et <wwwwwwwww.jodi.org>.

11 Voir le site du projet : <<http://r-s-g.org/carnivore/>>. Plusieurs œuvres créées à l'aide de *Carnivore* ont fait partie de l'exposition itinérante *Night Vision* au début des années 2000. Un catalogue a été publié. Tim Griffin, *Night Vision*, New York, First Pulse Projects, 2002. Voir aussi la page de l'exposition : <www.firstpulseprojects.net/NightVision9.html>.



Un exemple d'art glitch : *Mona Lisa*, Multimedia
Arts and technology : <http://info310matswork.blogspot.ca/2012/04/glitch-art.html>

Une autre forme d'art numérique sert à lever le voile sur l'expérience de l'utilisation de logiciels. L'art *glitch* est composé d'œuvres utilisant le résultat produit par des problèmes techniques pour produire une œuvre originale¹²: un appareil brisé génère une image ou un son altéré où l'on reconnaît l'effet d'un problème technique ou d'une erreur de programmation. Certains ont simplement utilisé des *glitches* accidentels, d'autres en ont volontairement provoqué afin de les utiliser de manière détournée. Dans les deux cas, les créateurs le font pour la valeur esthétique des *glitches* et pour leur capacité à briser cet effet d'immersion par lequel nous devenons inconscients du fonctionnement technique des outils informatiques que nous utilisons et pour protester contre l'obsolescence programmée.

12 Peter Krapp, *Noise channels. Glitch and Error in Digital Culture*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2011.

Jeux vidéo

Le jeu vidéo est maintenant considéré comme une forme nouvelle d'expression artistique¹³. Les premiers jeux vidéo étaient, à l'instar des premières créations numériques, des utilisations détournées et inventives des ordinateurs. Certains jeux sont ainsi des formes de *hacks* par l'utilisation astucieuse qu'ils font de ressources limitées pour créer une interaction intéressante. De plus, les jeux vidéo sont souvent associés à de nouvelles interfaces ou peuvent se dérouler en réseau, ce qui permet de faire l'expérience de nouvelles idées informatiques. L'univers des jeux vidéo a donc toujours été proche de celui des *hackers*.

Bien que la production de jeux soit dominée par les titres commerciaux, une scène indépendante existe, produisant, par exemple, des jeux à thématiques politiques. Certains de ces jeux visent à provoquer une prise de conscience politique en exploitant les effets d'immersion et d'identification aux protagonistes¹⁴. Les jeux massifs en ligne, où des milliers de joueurs et de joueuses interagissent en temps réel dans un environnement virtuel, ont parfois été la scène de manifestations virtuelles visant à contester certaines décisions des administrateurs du serveur ou encore pour manifester en rapport avec des enjeux sociaux du monde réel.

Zones autonomes temporaires

L'auteur anarchiste Hackim Bey¹⁵ a introduit le concept de « zone autonome temporaire (TAZ) » au début des années 1990, en revendiquant autant l'influence de l'organisation des enclaves autonomes où vivaient les pirates du XVII^e siècle que celle des espaces virtuels autonomes sur Internet. Parmi les idées ayant aidé à l'élaboration du concept de TAZ, Hackim Bey se réfère notamment à la vision cyberpunk d'îlots autonomes du monde réel mis en place à l'aide du cyberspace. Le concept de TAZ se veut une critique des idées révolutionnaires classiques visant l'émergence de « zones autonomes permanentes », en leur substituant une stratégie de mise en place immédiate et décentralisée de zones temporaires de liberté, où tout un chacun pourra faire l'expérience concrète d'interactions libres et non hiérarchisées.

Les « raves », ces fêtes libres nées à la fin des années 1980, sont considérées par Hackim Bey comme des exemples de TAZ. Organisées par des collectifs d'artistes et axées sur l'expérience de la musique électronique, elles se déroulent le plus souvent dans l'illégalité dans des lieux abandonnés comme des entrepôts désaffectés de Manchester ou des édifices abandonnés de Berlin-Est. L'éclosion

13 La collection de design appliqué du Musée d'art moderne de New York (MOMA) présente maintenant une collection de jeux vidéo.

14 Par exemple, le jeu *Escape from Woomera*, une critique du traitement des demandeurs d'asile en Australie et la tentative du gouvernement d'imposer aux médias de ne pas traiter de l'existence des centres de détention, <<http://julianoliver.com/escapefromwoomera/>>.

15 Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, 2003.

des raves est vue par certains comme étant la conséquence de bouleversements politiques importants comme les effets sur les jeunes Britanniques du déclin du syndicalisme sous Thatcher, ou ceux de la chute du mur de Berlin sur les jeunes Allemands¹⁶. Les raves seraient ainsi la réponse à un besoin collectif de retrouver un sentiment d'union de classe. Répétitive et dépouillée, la musique électronique que l'on peut entendre dans les raves s'amalgame aux effets des drogues populaires dans ces fêtes libres pour permettre aux participants et aux participantes de vivre une expérience collective unique. Étant donné leur interdiction par les autorités, les raves étaient souvent clandestins; les organisateurs ne devaient donc annoncer le lieu exact d'une fête que peu de temps avant son début et en utilisant des canaux alternatifs à cette époque, dont la messagerie texte et Internet. En 1994, une loi britannique interdisant les raves est adoptée. Les défenseurs du mouvement rave y réagissent en organisant une action internationale nommée *Intervasion* qui consistait à bombarder les boîtes courriel et les sites gouvernementaux de courriels et de requêtes, notamment à partir des premiers cybercafés londoniens et avec l'aide d'activistes informatiques américains. Cette action fut probablement la première forme de désobéissance civile internationale organisée via Internet.

Culture du *remix*

À la fin des années 1970, la musique électronique a trouvé un autre point de rencontre avec d'autres genres musicaux initialement contestataires sur les pistes de danse. Les premiers musiciens hip-hop revendiquaient de ne plus être de passifs consommateurs, mais aussi des producteurs de culture. Outre la recherche de sonorités nouvelles, une des caractéristiques importantes du hip-hop est le « *remix* », l'utilisation créative de matériel issu des œuvres des autres musiciens et musiciennes. Produit au départ à l'aide de tables tournantes et de consoles (parfois modifiées ou *hackées* selon les besoins créatifs), le hip-hop intégrera dans les années 1980 l'usage de l'échantillonnage numérique de passages musicaux pour les réutiliser de manière créative.

Le *remix* relève un peu du *hack* et ne se limite pas à la musique : l'art visuel abonde de collages numériques divers, conçus à partir d'éléments issus du travail d'autres créateurs. Certains blogueurs utilisent aussi différentes formes de *remix* textuels. Le concept est aussi appliqué pour le jeu vidéo, dans ce cas appelé « *art mod* » : des modifications de jeux connus sont publiées (souvent illégalement), parfois à des fins purement artistiques ou ludiques, mais parfois aussi à des fins politiques, comme pour rétablir des fonctionnalités censurées ou pour introduire une dimension subversive au jeu.

Les défenseurs du libre partage de la culture ont repris l'idée de *remix*, parce qu'il est l'illustration de possibilités créatives pouvant être rendues impossibles par les velléités légales de contrôle sur les œuvres. Le *remix* est peu à peu devenu

16 Antoine Calvino, « Pulsations technos », *Le Monde diplomatique*, juin 2014.

une théorie, dont une des thèses principales est que toute création est une forme de *remix* construite à partir d'autres créations¹⁷. La conséquence politique de cette conception est que toute contrainte légale au processus de réappropriation limite la créativité et devrait être supprimée. Selon Laurence Lessig, juriste qui a lancé le mouvement *Creative Commons*, Internet et la numérisation ont transformé notre rapport à la culture : maintenant, le *remix* va de soi et la diffusion des œuvres est organisée en une forme d'économie du partage¹⁸.

Luttes légales et politiques

À ses débuts, l'univers des *hackers* s'est développé de manière informelle. L'enthousiasme pour l'utilisation astucieuse des techniques informatiques et pour l'exploration de ses possibilités s'est toutefois peu à peu heurté à des règles diverses de plus en plus contraignantes, allant de clauses contractuelles empêchant les programmeurs de partager librement de l'information sur les systèmes qu'ils utilisent à des lois qui interdisent explicitement le développement de *hacks*. Au nom des intérêts commerciaux, cette répression s'est faite de plus en plus forte, allant même jusqu'à l'emprisonnement¹⁹. Cette pression répressive a poussé certains acteurs à organiser diverses ripostes politiques.

L'exemple le plus important est l'idée de « logiciel libre » qui garantit à tous et à toutes la liberté de pouvoir les utiliser, les partager, les modifier et de partager des versions modifiées²⁰. Ce concept a été élaboré par Richard Stallman, un des *hackers* issus du MIT. Les libertés associées aux logiciels libres sont garanties par un « *hack* légal » : le droit d'auteur est utilisé en inversant son utilisation typique de propriété temporaire des œuvres pour donner à tous, par une licence d'utilisation spécialement conçue à cet effet, les garanties associées

17 Eduardo Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, New York, Springer Wein New York Press 2012 et Eduardo Navas, Owen Gallagher et xtine burrough (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, New York, Routledge, 2014.

18 Laurence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce. Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury Academics, 2008. Disponible en ligne : <<https://archive.org/details/LawrenceLessigRemix>>.

19 Le programmeur russe Dmitry Sklyarov a été arrêté en 2001 à la sortie d'une conférence technique en Californie parce qu'il y avait décrit comment contourner les mécanismes de protection des fichiers PDF afin de permettre à son employeur de produire des versions braille de livres électroniques. Après un mois de prison et avoir été forcé de rester aux États-Unis pendant six mois, un jury a déterminé que ce qu'il avait fait pour sa compagnie n'était pas une infraction au copyright américain – soulignons que l'infraction alléguée aurait eu lieu en Russie, où le droit d'auteur américain ne s'applique pas.

20 Une des premières ébauches de la définition du concept de logiciel libre publiée dans le premier bulletin du projet GNU date de 1986 : « Premièrement, la liberté de copier un programme et de le redistribuer à vos voisins, qu'ils puissent ainsi l'utiliser aussi bien que vous. Deuxièmement, la liberté de modifier un programme, que vous puissiez le contrôler plutôt qu'il vous contrôle ; pour cela, le code doit vous être accessible » (traduction de Wikipedia).

[illegible]

Anonyme. Code du logiciel DeCSS de Derek Fawcus qui permet de décoder les DVD. Ce logiciel est formaté sous la forme du logo DVD en guise de protestation contre l'interdiction de sa diffusion.

à l'idée de logiciel libre²¹. Afin de mieux protéger le bien commun ainsi créé, Stallman introduira dans les licences des logiciels de ses projets une condition supplémentaire aux quatre conditions de base définissant un logiciel libre : tout logiciel dérivé d'un logiciel déjà libre doit lui aussi être libre; on qualifie en anglais ce type de contrat de *copyleft* pour bien marquer l'opposition au copyright.

Cette idée de logiciel libre sera plus tard adaptée au contexte de la création artistique. Le concept de musique libre s'en inspirera explicitement²², ainsi que le mouvement Art libre²³ et le mouvement Creative Commons²⁴. Ces artistes ont cherché à organiser leurs propres réseaux de partage de leurs créations en utilisant Internet, tout en se questionnant sur les moyens de soutenir financièrement leur démarche. Ce questionnement, parallèle à un questionnement similaire dans

21 Richard Stallman, *Qu'est-ce que le copyleft ?*, Projet GNU, 1996, <www.gnu.org/copyleft/copyleft.html>.

22 Ram Samudrala, *The Free Music Philosophy*, 1998, <www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html>.

23 Antoine Moreau, *Le copyleft appliqué à la création hors logiciel*, thèse de doctorat, Université Nice Sophia Antipolis, Nice, 2011. Thèse disponible en ligne : <<http://artlibre.org/these-le-copyleft-applique-a-la-creation-hors-logiciel/>>. Voir aussi le texte d'Antoine Moreau, « L'art libre, un réalisme poétique » dans ce numéro des NCS.

24 On peut se faire une idée de l'ampleur du mouvement par le dernier recensement, en 2014, des œuvres publiées sous une des licences Creative Commons qui en dénombrent 882 millions. En 2006, un recensement similaire en avait dénombré six millions.

le monde des logiciels libres, a mené à différentes expériences pour soutenir la création de manière alternative. Certaines de ces expériences ont devancé des idées maintenant connues du grand public, comme le sociofinancement et les galeries et les librairies en ligne²⁵. De telles expériences visent à soutenir un projet ou un groupe désireux de libérer leurs productions artistiques, tout en se libérant des influences gouvernementales et corporatives.

L'ensemble de ces mouvements informatiques et artistiques en est venu à être désigné de manière générale comme le « mouvement du libre »²⁶. Ses acteurs participent maintenant aux réflexions sur les réformes du droit d'auteur, l'utilisation équitable, l'utilisation de brevets dans le monde informatique et la préservation du domaine public. Le monde du libre a rapidement considéré d'autres causes comme connexes à ses préoccupations. Internet étant devenu un des principaux moyens de partage d'information, mais aussi un outil de surveillance globale pouvant limiter la liberté d'expression, les « libristes » sont préoccupés par le respect de la vie privée et la censure sur Internet, ainsi que par l'autonomie et la neutralité du réseau.

L'analyse d'Eben Moglen résume bien comment les libristes peuvent concevoir leur lutte comme fondamentale : selon lui, si la liberté de conscience s'incarne en particulier dans la liberté d'expression, cette dernière doit elle-même pouvoir être exercée concrètement et librement. Pour Moglen, seuls les logiciels libres nous assurent présentement qu'Internet, qui devient peu à peu le principal moyen de communication de l'humanité, restera libre et accessible à tous et à toutes, sans discrimination²⁷. Dans sa nouvelle intitulée *Le droit de lire*²⁸, l'initiateur du mouvement du libre Richard Stallman a utilisé la science-fiction comme moyen de sensibiliser le public à certains enjeux fondamentaux liés aux logiciels. Bien qu'elle ne soit pas énoncée aussi explicitement, sa perspective est similaire à celle de Moglen : l'exercice concret de la liberté de conscience dépend désormais de nos choix politiques en matière de technologies.

25 L'utilisation d'Internet pour la distribution de créations diverses précède bien sûr le mouvement du libre, comme c'est le cas par exemple avec le projet Gutenberg déjà mentionné. L'arrivée du *World Wide Web* dans les années 1990 a permis d'autres expériences, comme le *Internet Underground Music Archive* en 1993, qui, sans être lié au mouvement du libre, a été le premier site Web de partage de musique indépendante. Ce site a anticipé le partage de fichiers audio MP3 et les boutiques musicales en ligne.

26 Camille Paloque-Berges et Christophe Masutti (dir.), *Histoires et cultures du Libre. Des logiciels partagés aux licences échangées*, Paris, Framasoft, 2013. Disponible en ligne : <<http://framabook.org/histoires-et-cultures-du-libre/>>.

27 Eben Moglen, *Sans médias libres, pas de liberté de pensée*, transcription d'une conférence d'Eben Moglen à *Re : Publica*, Framasoft, 2012. <<http://framablog.org/2013/01/20/sans-medias-libres-pas-de-liberte-de-pensee/>>.

28 Richard Stallman, « The right to read », *Communications of the ACM*, vol. 40, n° 2, février 1997. Une traduction française est disponible : <www.gnu.org/philosophy/right-to-read.fr.html>.

Le mouvement du libre et les autres mouvements partageant les idéaux de la culture *hacker* ont contribué à faire connaître leurs revendications politiques par des canaux officiels, soit par l'entremise de consultations gouvernementales ou à l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI). Les partis pirates, dont le premier fut fondé en Suède par des défenseurs du site de partage de fichiers *The Pirate Bay*, ont maintenant des élu-es dans différents mairies et parlements, dont le Parlement européen²⁹. La création elle-même a souvent servi à combattre les lois et jugements liberticides : ainsi, lorsqu'en 2000 un juge américain a interdit la diffusion du code source du logiciel DECSS, qui permet de déverrouiller l'information contenue sur un DVD, plusieurs activistes ont décidé de le publier sous forme de versions chantées, de films et de poésies afin de souligner l'absurdité de la décision et son effet négatif sur la liberté d'expression³⁰. Le *remix* est aussi utilisé comme une forme de défi à l'interprétation limitée des dispositions du droit d'auteur concernant l'utilisation équitable.

Les défenseurs du libre et du domaine public³¹ articuleront plusieurs critiques relatives au droit d'auteur, faisant des héritiers de la culture *hacker* les rares personnes à prendre la parole dans les débats pour défendre l'intérêt public face à l'intérêt des corporations culturelles. Les alternatives proposées vont de la simple diminution de la durée de la propriété temporaire du savoir et de la culture à son abolition totale³² ; elles demeurent généralement mal comprises des artistes, car le système culturel actuel soutient la création à l'aide de mécanismes capitalistes auxquels il peut être difficile d'imaginer des alternatives. De plus, plusieurs confondent la « propriététarisation » par le biais des mécanismes de droit d'auteur et la reconnaissance de la paternité d'une œuvre, pensant à tort qu'une transformation du droit d'auteur en faveur de l'intérêt public les priverait de cette reconnaissance.

Conclusion

La culture *hacker* a influencé la création artistique autant dans ses procédés que dans l'organisation du travail créatif. Les aspects politiques importants de l'univers des *hackers* ont été repris par plusieurs artistes qui les ont aussi défendus : importance du partage de l'information et de la culture, valorisation

29 Les partis pirates locaux sont membres du Parti pirate international ; ils ont des élu-es dans de nombreuses municipalités à travers l'Europe, ainsi que quelques députés dans différents parlements nationaux et européens. Il y a un parti pirate canadien depuis 2009. Le Parti pirate international revendique un statut d'observateur auprès d'organisations internationales comme l'OMPI et l'Organisation mondiale du commerce (OMC).

30 Le site *Gallery of CSS Descramblers* maintient une liste de ces créations : <www.cs.cmu.edu/~dst/DeCSS/Gallery/>.

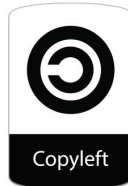
31 James Boyle, « The second enclosure movement and the construction of the public domain », *Law and Contemporary Problems*, vol. 66, n° 33, 2003.

32 Joost Smiers et Marieke van Schijndel, *Un monde sans copyright... et sans monopole*, Framasoft, 2011. Disponible en ligne : <<http://framabookorg/10-un-monde-sans-copyright-et-sans-monopole/>>.

de l'appropriation des outils de création, opposition entre biens communs et biens propriétaires, participation volontaire à des projets organisant le travail de manière non hiérarchique et décentralisée.

Ces créatrices et ces créateurs ont utilisé des *hacks* pour mettre en place différentes formes de résistance utilisant l'informatique et Internet. Leurs œuvres maintiennent en vie l'idéal d'une société où l'information est partagée librement et où nous ne sommes plus des utilisatrices et des utilisateurs passifs des outils informatiques contrôlés par de grandes corporations, mais où nous sommes plutôt des actrices et des acteurs actifs qui créent collectivement les outils informatiques que nous désirons. Nous pouvons faire un constat important à partir de ce survol de l'impact de la culture *hacker* sur la création politique et sur la politique de la création : ce n'est pas tant la croyance aux éventuels effets positifs de l'informatisation qui aura été la motivation politique de la culture *hacker*, mais l'adhésion à un idéal politique où la curiosité intellectuelle et la créativité, soutenues par une appropriation totale des outils que nous utilisons et par un partage tout aussi absolu de l'information.

Copyleft : ce texte est libre, vous pouvez le copier, le diffuser et le modifier selon les termes de la Licence Art Libre : <http://artlibre.org>.



L'art libre, un réalisme poétique

ANTOINE MOREAU

Préambule

Si j'écrivais un poème en réponse à la sollicitation qui m'a été faite de « publier un texte sur le mouvement art libre et la culture libre »¹, je serais dans une démarche politique, car l'écriture poétique est, avant la lettre, politique. L'écriture poétique est le politique de toute écriture, car le poème rompt avec la parole censée donner un sens au langage en installant un jeu, un mouvement qui balance « entre le son et le sens »².

Politique, le poème parce que politique est ce qui tranche et décide d'une orientation³. Celle du poème se situe à la racine du langage, à la source de ce qui résonne et non pas seulement ce qui raisonne. Politique est l'art également qui ne se confond pas avec le culturel.

La pensée culturelle a, dans tous les domaines, position de spectatrice, non d'actrice ; elle ne considère, au lieu de forces, que des formes ; au lieu de mouvements, que des objets ; au lieu de démarches et trajectoires, que des résidences⁴.

Dans ce « politique de l'art », il y a trois degrés qu'on peut résumer ainsi :

- le politique propre à l'art (l'art pour l'art) ;
- le politique explicite exprimé par l'art (l'art au service d'une cause politique) ;
- le politique implicite d'un art critique de l'art (l'art peut-être, l'art peut être).

C'est ce dernier aspect qui nous intéresse et que nous allons développer avec ledit « art libre ».

L'art libre

L'art libre est né en 2000, à la suite des rencontres Copyleft Attitude mettant en relation des informaticiens, des artistes, des juristes et des acteurs du monde

1 Invitation se poursuivant avec la précision suivante : « un texte qui s'adresserait à un lectorat sans doute plus "politique" qu'"artistique" » (courriel de Yannick Delbecq daté du 2 octobre 2014).

2 Paul Valéry, « Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens », *Tel quel*, chapitre « Rhumbs », *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, p. 636.

3 Carl Schmitt, *La notion de politique. Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 1972/1992, p. 63-66.

4 Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 365.

associatif pour réfléchir à la notion de copyleft issue du logiciel et formalisée par une licence dite « libre »⁵. Il s'agissait de voir si ce concept juridique pouvait s'appliquer au-delà du seul logiciel. En juillet 2000, la Licence Art Libre était rédigée.

Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Loin d'ignorer ces droits, la Licence Art Libre les reconnaît et les protège. Elle en reformule l'exercice en permettant à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression. [...] C'est la raison essentielle de la Licence Art Libre : promouvoir et protéger ces productions de l'esprit selon les principes du copyleft : liberté d'usage, de copie, de diffusion, de transformation et interdiction d'appropriation exclusive⁶.

De quelles réalisations d'art libre (sous Licence Art Libre) pouvons-nous faire état depuis sa mise à disposition à tout un chacun en ligne ? Difficulté : quels pourraient être les critères de notre choix ? Esthétiques (la justesse de la forme, choix subjectif) ou administratifs (la correction de la formalisation copyleft, choix objectif) ? C'est entre ces deux pôles de reconnaissance que l'art libre se situe, mais en réalité, le critère esthétique passe après l'administratif, car il est indispensable que la mention légale soit présente en bonne et due forme pour que l'œuvre soit juridiquement valable et donc déclarée libre. Pour ça, quelques lignes suffisent :

[Nom de l'auteur, titre, date]

Copyleft : cette œuvre est libre, vous pouvez la copier, la diffuser et la modifier selon les termes de la Licence Art Libre : <<http://www.artlibre.org>>.

Arbitrairement, citons quelques exemples d'œuvres libres : le *Générateur poétique* d'Olivier Auber⁷, les *Paysages des erreurs* de Yann Le Guennec⁸, *Le petit monde libre d'Odysseus*⁹, les peintures d'Anaïs Enjalbert¹⁰, l'association AMMD (une coopérative d'artistes qui fait tout en libre, matériel et œuvres, musique surtout)¹¹, le film d'animation *ZeMarmot*¹² (en double licence copyleft CC BY-SA et LAL), le premier roman de Lilly Bourriot¹³, quelques films de Joseph

5 JurisPedia, *Licence libre*, <http://fr.jurispedia.org/index.php/Licence_libre_%28fr%29>.

6 Extrait du préambule de la Licence Art Libre, <<http://artlibre.org/licence/lal>>.

7 Poietic Generator, <<http://poietic-generator.net>>.

8 Yann Le Guennec, *Paysages des erreurs*, <<http://www.yannleguennec.com/atlas>>.

9 Des dessins et BD libres d'Eric, <<http://odysseuslibre.be/mondelibre>>.

10 Anaïs Enjalbert, <<http://www.anaisenjalbert.com>>.

11 AMMD, <<http://ammd.net>> et en particulier le groupe Sebkha-Chott, <<http://ammd.net/-Sebkha-Chott->>.

12 The Wanderings of Ze Marmot, <<http://film.zemarmot.net/fr>>.

13 Lilly Bourriot, *Avant de dormir*, Framabook, 2015, <http://framabook.org/art_avant-dormir/>.



Yann Le Guennec, *Paysages des erreurs*, Coat Malouen 25, 2013 (Licence Art Libre)

Paris¹⁴, des milliers de photos sur Wikimedia Commons¹⁵ et celles de Mickaël Brangeon¹⁶, des meubles en design libre¹⁷, etc., et j'en oublie, et la place manque.

Ce que fait l'art libre

Cette volonté de libérer l'art de sa source originelle ne procède pas d'une politique libertaire – libérale autrement dit libertarienne. Il ne s'agit pas de verser dans l'extase d'une liberté totale, mais de prendre soin de ce que la liberté peut offrir en posant une limite, celle de la jouissance exclusive. Ce qui est ouvert à la copie, à la diffusion et à la modification reste ouvert et ne peut être refermé par qui voudrait en avoir l'usage exclusif. L'art libre, en étant copyleft, se protège ainsi de l'emprise propriétaire. Contrairement à d'autres licences plus permissives¹⁸, y compris le domaine public, où ce qui est ouvert peut être refermé pour son seul profit, le copyleft garantit la pérennité de ce qui est ouvert.

Si nous nous interrogeons sur ce qui fait la singularité d'une œuvre d'art, nous devons reconnaître que cette unicité n'est pas pour autant refermée sur elle-

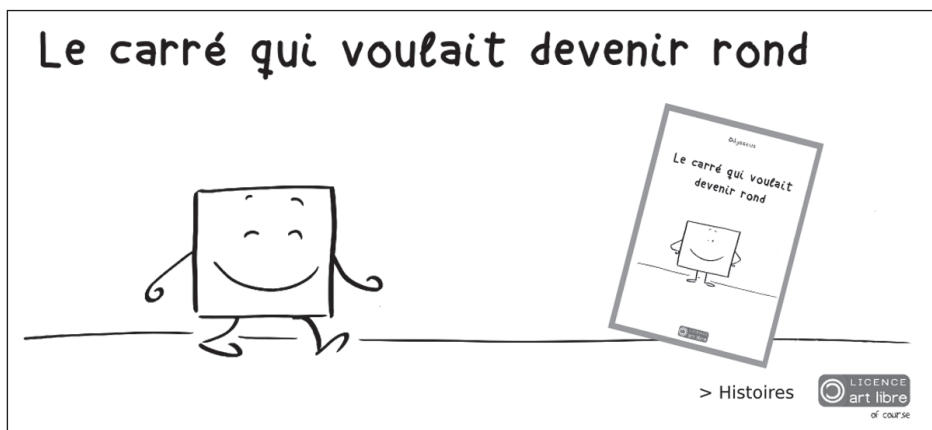
¹⁴ Joseph Paris, <<http://josephparis.fr>>.

¹⁵ Wikimedia Commons, Category: FAL, <<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:FAL>>.

¹⁶ Rencontre avec le Peuple Loup, <<http://peupleloup.info>>.

¹⁷ Libre objet, <<http://libreobjet.org>>.

¹⁸ Les licences BSD, par exemple, <<http://opensource.org/licenses/BSD-3-Clause>> ou à la licence CC par Creative Commons, <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>>.



Copyleft: Odysseus, *Le carré qui voulait devenir rond*, 2014 (Licence Art Libre)

même. Elle ne procède pas de « l'unique et sa propriété »¹⁹, mais bien plutôt du « comme un ». Disons alors : du commun. Du comme un « tout un chacun ». Il y a là quelque chose qui nous est commun et qui n'appartient à personne en propre. Ainsi du langage, commun à tout un chacun, et qui nous permet d'échanger des mots, des phrases, des idées, des formes d'expression.

La liberté, telle que l'art libre la conçoit avec le copyleft, n'est pas un absolu, n'est pas une fin en soi, elle n'est pas sacrée, elle n'existe que si elle se prolonge en possible égalité et possible fraternité. Si l'art libre peut prétendre à un probable exercice de la liberté dans la pratique de l'art, c'est parce qu'il met à l'épreuve ce désir de liberté. Nous le savons : « l'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté »²⁰. C'est la raison pour laquelle l'« art libre » est clairement déterminé par différents facteurs :

- des conditions juridiques (une contrainte qui s'appuie sur l'acceptation de la réalité du droit tel qu'il s'applique) ;
- une position critique vis-à-vis de ce qui fait culture (l'art lutte au sein même du cadre qui en reconnaît l'exercice) ;
- une présence intempestive et clandestine (insoumis au libéralisme, l'art libre ne s'épuise pas dans l'illimité de sa reconnaissance, car les libertés exercées sans vergogne de la part des auteur-es comme des publics signent la mort de ce que l'art peut être).

19 Max Stirner, *L'unique et sa propriété*, Paris, La Table ronde, 2000. Devenu aujourd'hui un livre de référence des anarchocapitalistes.

20 André Gide, « De l'évolution du théâtre », conférence prononcée à Bruxelles le 25 mars 1904 et André Gide, *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 14. Cette formule faisant suite à celle de Michel-Ange : « *L'art vit de contraintes et meurt de liberté* ».

La culture libre

Le concept de « culture libre » est issu de Creative Commons²¹. Une seule des six licences proposées par Creative Commons est copyleft, la Licence BY-SA (Attribution-Share Alike)²² et peut être véritablement qualifiée de « libre »²³. Une absurdité politique demeurait jusqu'à présent : nos deux licences copyleft n'étaient compatibles que dans l'esprit, pas dans le texte. Dès la version 1.3 de la Licence Art Libre en 2007, la volonté de Copyleft Attitude a été de réaliser explicitement, dans le texte, cette compatibilité. Depuis octobre 2014²⁴, c'est devenu réalité avec la version 4.0 des licences Creative Commons. Les deux licences sont interoperables et permettent des créations croisées quelle que soit la licence (LAL ou CC BY-SA) utilisée.

Mais il nous faut également penser l'écart entre culture et art : « La culture, c'est ce que d'autres m'ont fait. L'art, c'est ce que je fais à d'autres²⁵ ».

Cette boutade d'artiste résonne comme un résumé espiègle à la gravité critique d'un Adorno : « L'art [...] a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire, religieuse et autres, tout en reflétant également, bien entendu, leur substance objective. »²⁶

Prenons acte. Le rapport entre l'art et la culture est un rapport, forcément un rapport, mais un rapport de force où l'art et la culture ne se confondent pas. Une image simple nous aidera à comprendre comment s'articule ce rapport : la culture est à l'art ce que les murs sont aux fenêtres et aux portes. L'ensemble est cette habitation où ce qui troue fait éclairage et respiration et où ce qui limite l'aire forme un objet, une chose tangible et qui protège. Cette image montre bien le caractère constituant de la culture et la fonction éclairante, respirante, de l'art qui n'existe que par l'opération d'une trouée.

La difficulté pour nous sera de nous déprendre d'un certain postromantisme que nous décelons dans les analyses de l'École de Francfort, tout en acquiesçant à la lucidité de sa critique de la domination dans la culture de masse à l'ère industrielle. Si nous avons pensé d'abord à l'« art libre » plutôt qu'à la « culture libre » lorsque nous avons entrepris l'extension du copyleft au-delà du logiciel

21 Creative Commons : initiative du juriste Lawrence Lessig, né en 2001, <<https://creativecommons.org>>.

22 Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>.

23 Au sens où cette liberté demeure pérenne, protégée de l'appropriation comme c'est le cas d'une autre licence Creative Commons (BY Attribution) qui est ouverte inconditionnellement.

24 « Compatibilité Creative Commons BY+SA & Licence Art Libre », <<http://artlibre.org/compatibilite-creative-commons-bysa-licence-art-libre>>.

25 Carl André, cité par Boris Groys, *Politique de l'immortalité*, Paris, Maren Sell, 2005, p. 77.

26 Theodor Adorno, cité par Paul-Laurent Assoun, *L'École de Francfort*, Paris, PUF, Que sais-je, 2001, p. 109.

libre, c'est bien pour ne pas verser dans le discours idéologique qui ferait la promotion d'une liberté culturelle. À la réclame publicitaire, nous préférons la possibilité d'un poème, aux murs de la maison, les fenêtres, les portes, au risque du vent. Et nous ne sommes pas, en tenant ce langage, en train de nier la nécessité de communiquer les bienfaits des murs, mais notre objet, parce qu'il est l'art libre plutôt que la culture libre, est de nous intéresser aux ouvertures et de pratiquer des trouées.

Disons-le nettement : « libre » (ce mot piège) est par l'art troué. L'art libre est libre de l'art (reconnu comme tel), l'art libre est libre du libre (reconnu comme « librisme »), l'art libre est dans les mots une contradiction, il est dans les faits une inter-diction, c'est-à-dire un langage qui passe entre, entre nous, qui nous traverse et nous transporte. Peut-être.



© Marcel Duchamp,
Roue de bicyclette 1913

Un réalisme poétique

En amont du politique se trouve le poème. Au réalisme socialiste d'hier comme au réalisme capitaliste d'aujourd'hui, nous opposons le réalisme poétique. À rebours des idéaux politiques dont le supposé « réalisme » est un idéal abstrait, le réalisme poétique pose concrètement la paresse comme « vérité effective de l'homme » :

Le capitalisme et le socialisme ont la même préoccupation : parvenir à la seule vérité de l'état humain, la paresse. [...] La classe capitaliste envisage la production tout entière comme une valeur garantissant le capital, et le capital comme des titres garantissant la paresse. De même le système non capitaliste socialiste voit dans la production une valeur garantissant les heures d'inactivité de l'être. La finalité de ce dernier système n'est pas la multiplication des heures de travail, mais leur réduction. [...] Et comme dans le système socialiste l'intérêt est commun à tous les hommes, ce système sera garanti par tous les travailleurs à parts égales. Et, faut-il croire, la réalisation de la perfection ne sera jamais obtenue pour satisfaire un besoin personnel. On n'y parviendra que par des efforts communs pour le bien commun²⁷.

Cette « paresse » nécessaire à l'activité créative humaine n'est pas le « faire néant » du fainéant, mais bien plutôt le « trois fois rien » de celui ou celle qui réalise l'économie du faire dans ce qu'elle a de plus efficient. Faire juste le nécessaire pour que l'activité humaine ne s'emballe pas dans l'activisme ou ne s'effondre dans l'inaction. Poser l'observation comme action véritablement

²⁷ Kasimir Malevitch, *La paresse comme vérité effective de l'homme* (écrit le 15 février 1921), Paris, Éditions Allia, 2004, p. 16, 18, 19.

agissante, car « ce sont les regardeurs qui font le tableau »²⁸. Marcel Duchamp, dans une démarche qu'on pourrait qualifier de « poétique »²⁹ a consciemment mis en pratique cette paresse observante en posant le temps comme valeur capitale : « Mon capital, c'est le temps et pas l'argent »³⁰. Ce non-agir agissant lui a permis de vivre l'art comme un art de vivre, en réalisant une œuvre qui travaille la question même de l'art et du politique.

[...] je n'ai jamais travaillé pour vivre. Je considère que travailler pour vivre est un peu imbécile au point de vue économique. J'espère qu'un jour on arrivera à vivre sans être obligé de travailler³¹.

L'anartiste (comme il se définissait)³² aurait-il eu l'intuition d'un revenu de base³³ qui délivre de l'obligation de travailler pour assurer la subsistance en posant les conditions économiques de l'existence ? À moins que sa véritable préoccupation n'ait été celle du travail de l'art qui contredit le travail des artistes quand ils veulent faire preuve d'art et qu'ils en possèdent visiblement les qualités. Questions : pouvons-nous rapprocher ce travail de l'art, critique du travail des artistes, du principe du copyleft ? Ce dernier ne questionne-t-il pas, de la même façon que Duchamp a pu le faire, les qualités de ce qui fait œuvre en prenant le risque du désœuvrement ? Autoriser la copie, la diffusion et la transformation d'une œuvre, n'est-ce pas abandonner ce qui fait la valeur reconnaissable d'une œuvre et sur laquelle on peut porter crédit ? N'est-ce pas valoriser l'usage de l'œuvre et non plus seulement sa valeur d'échange ?³⁴ La valeur fiduciaire n'est plus seulement circonscrite dans l'objet en son arrêt esthétique mesurable, quantifiable, elle se trouve dans le développement de l'œuvre qui va se réaliser à travers les usages qui vont être fait de l'objet. Là est la valeur fiduciaire, valeur de

28 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 247.

29 Néologisme formé à partir de poétique et de politique.

30 Cité par Francis Naumann, *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*, trad. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2004, p. 45.

31 Pierre Cabane, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 23, cité par Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 87.

32 Michel Guérin, *Marcel Duchamp. Portrait de l'anartiste*, Nîmes, Lucie Éditions, 2008.

33 « Le revenu de base est un revenu versé par une communauté politique à tous ses membres, sur une base individuelle, sans conditions de ressources ni obligation de travail, selon la définition du *Basic Income Earth Network* (BIEN). Il reconnaît la participation de l'individu pour la société, indépendamment de la mesure de l'emploi », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Revenu_de_base>. Voir aussi : <<http://revenudefbase.info>>. Voir également Michel Bernard et Michel Chartrand, *Manifeste pour un revenu de citoyenneté*, Montréal, Éditions du Renouveau québécois, 1999 et Alain Massot, « Le revenu de citoyenneté », *À bâbord!*, n° 39, avril-mai 2011, <www.ababord.org/Le-revenu-de-citoyennete>.

34 Antoine Moreau, « Le copyleft, un art de l'usage dans une économie de l'échange », séminaire du 7 février 2012, New York University in France, Paris, <<http://artlibre.org/le-copyleft-un-art-de-lusage-dans-une-economie-de-lechange>>.

confiance³⁵, là est le crédit porté à l'objet. Ce crédit, cette confiance, excède le seul pouvoir d'attraction esthétique de l'objet. Il mise sur le déploiement d'une puissance d'actions possibles, quand bien même celles-ci pourraient ne pas correspondre à nos attendus formels ou conceptuels. Puissance des inventions liée aux usages lorsqu'est observé le travail de l'art : le comprendre à l'œuvre de façon à en épouser le processus créatif (ou décréatif...) ³⁶. Sans trop en faire, ni par la démonstration, ni par la force³⁷, mais par la limite, en poser le principe qui va rendre possible un art de faire. Car si l'art est sans fin, sans finalité (là est sa possible liberté), il ne peut s'accomplir que par l'observation d'un principe conducteur qui en limite l'infini. Le travail de l'art, libre selon les principes du copyleft, invite les artistes à reconsidérer le crédit porté à ce qui prend le nom d'art et les droits qui ont été élaborés en rapport pour les auteur-es d'art. Il s'agit alors pour les artistes de prendre confiance (comme on dit « prendre conscience ») du travail de l'art qui, par le biais de la copie, de la diffusion et de la transformation des œuvres, les invite à porter crédit à cette liberté de l'art tout autant qu'à leurs efforts pour s'instituer artistes. Cette libéralité des droits d'auteur, que la Licence Art Libre formalise juridiquement, n'est pas sans limites, nous l'avons vu, une contrainte pose les conditions de l'exercice de ce qui est ainsi libre : on ne peut refermer ce qui a été ouvert à la mise en commun, ce qui est libre reste libre pour tout un chacun.

Un engagement éthique

À l'ère de l'esthétisation du monde³⁸, l'art libre affirme une es-éthique³⁹ qui est un engagement éthique de la création. Impropre à l'appropriation exclusive, l'art libre, selon les principes du copyleft, retourne la passion du pouvoir (qui est le pouvoir de posséder les corps, les esprits et les objets) en puissance d'actions (sans pouvoir stopper le mouvement gracieux de ce qui s'offre à l'invention). Cette es-éthique est politique, car elle décide d'une forme vivante, vivace, des langages de l'art et des façons de vivre. Un usage du monde⁴⁰ qui passe par son observation déferente plutôt que par son exploitation sans vergogne. L'art qui découle de cette es-éthique se joue, sans la nier, de l'esthétique et fait un usage

35 *Fiducia* en latin et qui a donné fiduciaire.

36 Pour cette notion de décréation, voir Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, Agora, 1947 et 1988, p. 81. Développé dans notre thèse *Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ?*, <<https://antoinemoreau.org/index.php?cat=these>>.

37 On se souvient du titre de la triennale de Paris en 2006 : « La Force de l'art », <www.grandpalais.fr/fr/Le-monument/Histoire/Les-evenements-du-Grand-Palais/Manifestations-artistiques/p-116-La-Force-de-l-art.htm>.

38 Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

39 Pour cette notion, voir notre thèse, *op. cit.*

40 Pour reprendre le titre du livre de Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Genève, Éditions Zoé, 1999.

du droit, tel qu'il se pose, pour remettre en forme ce qui s'oublie dans le déni de la réalité telle qu'elle se révèle notamment aujourd'hui avec l'avènement du numérique et de l'Internet.

Copyleft : ce texte est libre, vous pouvez le copier, le diffuser et le modifier selon les termes de la Licence Art Libre : <http://artlibre.org>.



Jeromine Massart, *Multi*, 2014 (Licence Art Libre)

Subversion pornographique féminine dans la *fanosphère* : survol et enjeux

LILA ROUSSEL

Les vifs débats féministes suscités par la pornographie ont atteint un sommet durant les années 1980, notamment avec la tenue en 1982 de la conférence du collège Barnard sur la sexualité¹. Ils ont fortement marqué le rapport socioculturel à la pornographie en tant que produit culturel. Polarisées autour d'arguments dits « abolitionnistes » ou dits « prosexe », les participantes à ce débat n'ont pu s'entendre sur la possibilité de concevoir une pornographie au service du genre féminin.

Les premières envisageaient la pornographie comme une incitation à la violence envers les femmes et comme l'une des multiples formes de cette violence². Les secondes ont défendu l'idée d'une pornographie à caractère féministe qui conteste la représentation de la femme réifiée par le regard masculin de la pornographie dominante. Elles voulaient ainsi doter les femmes d'un moyen d'expression de leur propre agentivité sexuelle³ qui ferait une arme politique d'une œuvre pornographique.



Raffi-kins, *Ich Will Dich*, 2008 (Licence CC BY V3.0)

1 Elizabeth Wilson, « The context of “between pleasure and danger”. The Barnard Conference on sexuality », *Feminist Review*, vol. 13, n° 1, 1983, p. 35-41.

2 Voir notamment Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1989*, section IV, 1981, <www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/WarZoneChaptIVB.html>.

3 Le concept d'« agentivité sexuelle » renvoie, selon Marie-Ève Lang, « à l'idée de “contrôle” de sa propre sexualité, c'est-à-dire à la capacité de prendre en charge son propre corps et sa sexualité », y compris sur le plan de l'expression sexuelle par le biais de pratiques corporelles ou artistiques. Le concept d'agentivité sexuelle féminine brise avec le lieu commun définissant la féminité en termes de passivité sexuelle et procure un concept opératoire à l'élaboration d'une stratégie de défense de l'égalité en matière de culture sexuelle. Marie-Ève Lang, « L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes: une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2011, 189-209.

Cette position n'attribuait pas un caractère intrinsèquement misogyne à la pornographie en tant que phénomène culturel, mais problématisait les conditions structurelles déterminant les formes et les contenus produits. Elle soulignait l'hégémonie masculine sur les moyens de production dans ce secteur et les efforts tardifs de l'industrie pour rejoindre une clientèle féminine.

Le projet d'une pornographie féministe visait donc dès les années 1980 un assainissement du genre pornographique par la promotion de pratiques éthiques et un relèvement plus général des rapports entre les sexes grâce à la circulation de représentations des désirs, des valeurs et des perspectives sexuels « féminins ».

Les espaces périphériques de production culturelle

Bien que la littérature et le cinéma aient accueilli d'illustres pornographes féminines, de nombreuses femmes ont produit des documents pornographiques en marge des industries de la production culturelle, dans le monde de l'autopublication amatrice.

Dès le milieu des années 1970, des femmes états-uniennes ont formé des réseaux de publication indépendants pour échanger et faire circuler des productions littéraires à caractère pornographique. Elles subvertissaient des contenus issus de la culture populaire, bien souvent sans visée programmatique militante déclarée. Les *slash fanfiction* mettent en scène, dans des situations homoérotiques, des personnages masculins tirés de séries télévisées du genre fantastique (*fantasy*), science-fiction ou d'action, ce qui constitue une subversion à de multiples niveaux.

De son côté, le Japon a vu exploser au cours des années 1980 une production féminine de parodies de mangas (bandes dessinées japonaises) ou d'*anime* populaires (les *aniparo*) dans le monde des mangas autopubliés amateurs (les *dôjinshi*). La fondation, en 1975, du *Comiket*, marché de mangas amateurs fréquenté par les femmes marginalisées dans le monde de l'industrie du manga commercial, a contribué à cet essor. Regroupées, les créatrices ont assuré la publication collective, l'échange et la diffusion des *dôjinshi yaoi*, parodies homoérotisées autopubliées mettant en scène des personnages masculins figurant dans les mangas ou *anime* issus de l'industrie culturelle.

La photocopie, technique de reproduction bon marché, a favorisé l'augmentation du nombre de publications de femmes sur le sujet masculin homoérotisé dans le monde des animatrices du *slash* ou bien dans celui du *dôjinshi yaoi*⁴. Les nouvelles technologies de la communication ont donné lieu à une seconde vague de publications caractérisée par de nombreux entrecroisements, échanges de contenus et fusions de ces deux expressions culturelles d'abord indépendantes.

4 Suggéré par Sharalyn Orbaugh dans Tomoko Aoyama et Barbara Hartley (dir.), *Girl reading girl in Japan*, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 176.

Les spécificités structurelles et idéologiques de ces espaces périphériques de production culturelle en font des lieux privilégiés de réappropriation et de subversion de la culture non seulement pornographique, mais aussi populaire. C'est généralement en réaction à cette dernière et en utilisant pour matière première ses produits que les sous-cultures réécrivent les mythes contemporains⁵. Ces espaces autoconstitués, libres des contraintes de l'industrie, du marché et, dans une certaine mesure, de l'État⁶, sont assimilables aux « zones temporaires autonomes » de Hakim Bey⁷. Ils sont devenus les « refuges » naturels des populations exclues des moyens de production et de publication commerciales, ce qui explique en partie le caractère « féminisé »⁸ du monde de la publication amatrice indépendante instauré par les *fandoms* médiatiques anglophones et nipponophones.

L'exclusion des femmes de secteurs importants de l'industrie culturelle et leur recours massif à l'autopublication et à la distribution entre pair-es sont manifestes au sein des littératures de science-fiction, d'action et fantastique (*fantasy*)⁹, en dépit du fait qu'on attribue la naissance de la science-fiction à une femme¹⁰. De même, au Japon, le marché commercial du manga y compris celui destiné aux filles, a longtemps été dominé par des artistes masculins¹¹. Néanmoins, de nombreuses créatrices ont produit et diffusé elles-mêmes des contenus reflétant leurs intérêts ainsi que leur vision de la culture populaire et de la sexualité, établi des réseaux de création et d'échange et ainsi alimenté de manière spectaculaire l'éthos du « faites-le-vous-même » (*Do-It-Yourself* ou *DIY*). Selon Mark McHarry¹², 71 % des créateurs de mangas autopubliés au *Comiket* au cours des 30 premières années étaient des créatrices. Des données plus récentes indiqueraient cependant un recul de cette tendance¹³.

5 Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.

6 Particulièrement dans le cas des cercles « privés » ou *underground*.

7 Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, 1991, disponible en ligne à : <http://mobilecanteens.pbworks.com/f/Hakim%20Bey%20TAZ_.pdf>.

8 Non seulement en termes de nombre, mais également, selon Jenkins, *op. cit.*, sur le plan du rapport à la culture, des stratégies interprétatives et des modes privilégiés de narration.

9 Alison Flood, « BSFA awards shortlists look beyond "usual roll call of male writers" », *The Guardian*, 29 janvier 2014.

10 Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2000, p. 4.

11 Fusami Ogi, « Gender insubordination in Japanese comics (manga) for girls » dans John A. Lent (dir.), *Illustrating Asia. Comics, Humor Magazines and Picture Books*, Richmond (Angleterre), Curzon, 2001, p. 172.

12 Mark McHarry, « (Un)gendering the homoerotic body. Imagining subjects in boys' love and yaoi », *Transformative Works and Cultures*, vol. 8, 2011.

13 Jin Nakamura, « Japanese Popular Festival. The Comic Market », 2011, *Popular Culture Association/American Culture Association National Conference*, San Antonio, Texas, 24 avril 2010, citation tirée de McHarry, *op. cit.*

Ainsi, en dépit de ces conditions systémiques d'inégalité des sexes au sein de l'industrie de la publication, la mise en place de structures parallèles de création, d'échange et de dissémination de nouveaux contenus a permis aux *slash* et aux *fujoshi* (amatrices de *yaoi*) d'investir massivement la *fanart* à titre de vecteur privilégié de subversion culturelle. Pionnier des études sur les *fandoms* et théoricien de la culture participative, Henry Jenkins aborde avec optimisme le pouvoir culturellement transformateur de ces pratiques : c'est à la fois une réaction de frustration et de fascination qui crée l'élan de vouloir réécrire, voire refaire la culture médiatique¹⁴. Cet élan se manifeste de manière spectaculaire dans le détournement pornographique féminin des icônes de la culture populaire associées en particulier aux sous-cultures *geek* et *otaku* par des femmes parfois elles-mêmes marginalisées au sein de ces sous-cultures.

La pornographie comme dispositif de subversion féminine

Si la pornographie proprement féministe s'est développée de manière militante, la pornographie « féminine » telle qu'elle se présente dans les espaces périphériques de production culturelle relève avant tout d'une intention ludique et hédoniste. Toutefois, les productions *slash* et *yaoi* ont attiré l'attention en raison de leur intérêt féministe ou *queer*, en tant que véhicules de l'agentivité sexuelle féminine. On leur reconnaît le pouvoir de bouleverser les rôles traditionnels de genre¹⁵, voire le concept de genre en vertu du type de représentation qu'elles privilégient¹⁶. On doit donc caractériser les pornographies féminines que l'on peut qualifier d'intrinsèquement « féministes » ou établir si toutes les pornographies féminines sont *de facto* extrinsèquement féministes du fait de leur contribution à l'érosion de l'hégémonie masculine sur les représentations pornographiques de la culture dominante.

Le féminisme abolitionniste s'appuie sur la distinction entre érotisme et pornographie pour concevoir la pornographie comme un médium misogyne¹⁷. Les féministes « prosexes » estiment que l'appropriation du médium pornographique permet de s'attaquer à l'inégalité des sexes, de gruger et peut-être de briser l'hégémonie du « regard masculin » (*male gaze*)¹⁸ dans les représentations culturelles de la sexualité.

14 Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 247.

15 Où la femme est objet de désir et l'homme sujet désirant.

16 On attribue souvent au *yaoi* et au *slash* une tendance à l'androgénisation, voire à la « dé-génification » du corps masculin homoérotisé. Voir notamment McHarry, *op. cit.*, qui décrit le *yaoi* comme « fortement anti-identitaire » en matière de conception du genre.

17 Pour une analyse approfondie des distinctions entre pornographie et érotisme, voir le premier chapitre de Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2004.

18 Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

Des pornographes militantes féministes ont cherché à définir un certain nombre de critères permettant de qualifier une œuvre pornographique de féministe¹⁹. Il s'agit de multiplier la diversité des représentations pornographiques et de frayer la voie à l'expression de l'agentivité sexuelle féminine de façon à poser les femmes comme sujets désirants et non plus comme objets sexuels seulement, ce qui fournirait un moyen d'expression aux sexualités dites « marginales ». Ainsi, les pornographies militantes, qu'elles soient féministes, *queer* ou autres, se donnent pour mission de transformer le paysage des représentations de la sexualité; ce faisant, elles s'attaquent aux stéréotypes sexuels.

Néanmoins, les pornographies féminines trouvent leur motivation première non pas dans une action militante investie d'une mission de transformation sociale et culturelle mais dans des élans ludiques et hédonistes. Ces œuvres portent atteinte à l'« hégémonie » masculine sur la culture pornographique; elles subvertissent les représentations culturelles et esthétiques dominantes.

Faire circuler des représentations divergentes constitue une subversion en soi, que l'intention soit militante ou non. Ouvrir des espaces à l'expression de l'agentivité sexuelle féminine sous différentes formes désamorce le statut de la pornographie comme médium misogyne et dilue le pouvoir tant craint par les abolitionnistes qu'aurait la pornographie « traditionnelle » de sceller le destin de la femme dans un rôle d'objet passif du regard désirant masculin. Les pornographies féminines se distinguent des pornographies féministes en ce qu'elles ne se soumettent à aucune rectitude politique.

Érosion de l'hégémonie industrielle sur la production et (re)circulation des contenus

Si les productions *slash* et *yaoi* déploient leur potentiel subversif en vertu de leurs contenus, elles entretiennent également des rapports de subversion avec les structures imposées par les conditions systémiques de distribution du pouvoir. Ces rapports subversifs sont particulièrement manifestes dans les relations qu'entretiennent les sujets sociaux avec les produits culturels diffusés selon un modèle « privé »²⁰. L'exercice d'un « droit de détournement » des contenus découle du refus de reconnaître une quelconque autorité ainsi qu'un droit de propriété absolu sur le contenu de l'œuvre mise en circulation, ce qui rejoint l'éthos

19 Tristan Taormino, Constance Penley, Celine Parrenas Shimizu et Mireille Miller-Young (dir.), *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*, New York, The Feminist Press, 2013, p. 12.

20 Le concept de modèle « privé » fait référence au caractère libricide des régimes contemporains de la « propriété intellectuelle ». Il est issu de la mouvance du logiciel libre dont les principes éthiques s'appliquent aux produits de la culture (mouvement pour la culture libre). Les « libristes » privilégient l'utilisation du terme « privé » à celui de « propriétaire » (*proprietary*) pour désigner les logiciels non libres de façon à en souligner le caractère socioculturellement et politiquement néfaste. Voir : Fondation pour le logiciel libre, *Le logiciel privé est souvent malveillant*, <www.gnu.org/proprietary/proprietary.fr.html>.

de la culture *hacker*. Le modèle « privé » de la « propriété intellectuelle », qui représente l'intérêt des classes dominantes, voit ainsi s'éroder son emprise sur la production, la diffusion et la « consommation » des produits culturels.

Le fait que ces courants issus des marges aient pu se développer et même, dans le cas japonais, pénétrer les structures institutionnelles commerciales tient donc à l'accessibilité des moyens de production²¹ ainsi qu'à l'établissement de réseaux d'autopublication et d'autodistribution. Si des marchés alternatifs tels que le *Comiket* ont permis à des créatrices d'accéder à une certaine autonomie économique, la plus grande partie des œuvres se crée et se diffuse par le biais d'une économie du don. La vitalité de ces communautés de fans et la richesse de leur production montrent que l'incitatif pécuniaire n'est pas le moteur *sine qua non* de la création et de l'innovation artistique et culturelle.

Les nouvelles technologies d'édition et de communication ont favorisé la réappropriation des contenus culturels issus de l'industrie, leur remaniement de façon à refléter une plus grande diversité d'intérêts et d'aspirations. De manière plus générale, cela soulève la question de l'attitude envers la « propriété intellectuelle »²², en particulier envers la circulation des productions jugées subversives. L'attitude de l'industrie culturelle varie à cet égard d'un pays à un autre et selon l'attitude des « ayants droit » sur lesdites « propriétés ».

La subversion des *fanarts* de type *slash* et *yaoi* s'effectue non seulement par une appropriation collective active et créative de contenus culturels diffusés par des entités privées, mais également sur le plan de la représentation de la sexualité susceptible de se heurter à la culture de la « propriété intellectuelle » de la plupart des États modernes. L'industrie de la culture japonaise semble tolérer les réappropriations de contenus par les fans, y compris de manière subversive par les *fujoshi*, au point d'y puiser une source d'inspiration sur le type de contenu à développer et à inclure dans de nouvelles productions pour un public cible « secondaire »²³. En Occident, l'attitude des ayants droit face aux « atteintes à la propriété intellectuelle » et aux « marques de commerce », surtout lorsque celles-ci sont de l'ordre de la subversion pornographique, se fait plus « privative »²⁴. Par ailleurs, les amateurs qui produisent et font circuler des représentations jugées subversives peuvent faire l'objet d'une répression de l'État.

21 Les créatrices ont privilégié le manga, le dessin, le texte imprimé puis celui relié de manière artisanale (le *fanzone*) et, un peu plus tard, le vidéomontage à partir de séquences déjà conçues et l'animation (sans oublier le *cosplay*), médias qui se distinguent par leur grande accessibilité et leurs coûts de production relativement faibles.

22 Richard M. Stallman, *Vous avez dit « propriété intellectuelle » ? Un séduisant mirage*, 2008, <www.gnu.org/philosophy/not-ipr.fr.html>.

23 McHarry, *op cit.*, section 1.4.

24 Voir notamment Aaron Schwabach, « The Harry Potter lexicon and the world of fandom. Fan fiction, outsider works, and copyright » (26 septembre 2008), *University of Pittsburgh Law Review*, vol. 70, 2009, <<http://ssrn.com/abstract=1274293>>.

Outre le désir de l'industrie ou des ayants droit de préserver « l'intégrité morale » des contenus immatériels ou de maintenir « l'intégrité des images de marque »²⁵, il s'agit, dans certains cas, de contrôler l'imaginaire sexuel collectif et de mettre en valeur les formes de sexualité privilégiées par l'État. En Chine, les mesures répressives antipornographiques ont ciblé « le *slash* et les jeunes filles qui en écrivent comme une forme de pornographie particulièrement consternante »²⁶, un genre toujours considéré comme une menace à « l'hégémonie hétérosexuelle »²⁷ malgré la décriminalisation de l'homosexualité en 1999.

Ainsi, pris dans leur ensemble, la répression qui entrave l'épanouissement des espaces de liberté et le développement d'une écologie culturelle différente et subversive se dessinent le long de deux axes, politique et économique. L'instrumentalisation du dispositif de la « propriété intellectuelle » sévit depuis sa mise sur pied par l'État de façon à assurer des monopoles sur l'expression, la circulation et l'utilisation des biens intangibles afin de garantir l'exclusivité de leur exploitation économique ou pour marginaliser les contenus subversifs.

Pour une écologie des pratiques culturelles

Il faut souligner l'importance politique, culturelle et sociale de libérer les espaces de subversion créés par les réappropriations populaires des contenus culturels et favoriser la représentation de perspectives marginalisées; il en va du caractère démocratique d'une saine écologie culturelle. Une telle libération permettrait de porter atteinte à la convergence des médias et, dans le cas de la subversion pornographique, de multiplier les représentations d'une sexualité non normalisée, notamment les produits de l'agentivité sexuelle féminine et la représentation des sexualités marginales. Seuls des dispositifs visant à contrer l'asymétrie entre hommes et femmes en matière de conception, de réception et d'interprétation des contenus culturels permettraient de mitiger les effets délétères des monopoles culturels, y compris dans le secteur de la pornographie.

25 Jenkins rapporte que Lucasfilms avait menacé de poursuivre les auteurs de dérivés pornographiques inspirés de l'univers de Star Wars, ce qui portait atteinte aux « valeurs familiales » associées aux œuvres originales. Voir Jenkins, *op. cit.*, p. 31.

26 « For young women in China, slash fanfiction is a dangerous hobby »: traduction de l'auteure à partir de Aja Romano, « Chinese authorities are arresting writers of slash fanfiction », *The Daily Dot*, 18 avril 2014, <www.dailydot.com/geek/in-china-20-people-women-arrested-for-writing-slash/>.

27 Ting Liu, « Conflicting discourses on boys' love and subcultural tactics in mainland China and Hong Kong », *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, n° 20, avril 2009.

Art féministe

Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation

ARIANE BILODEAU

*Le féminin, c'est l'irrationnel,
l'inconscient [...]*

C'est ce qui fait le plus peur aux êtres humains¹.

« Comprendre le féminin, c'est-à-dire ce qui nous fait peur, voilà le but de ma vie. Les femmes sont les premières opprimées. Comprendre leur oppression, c'est mettre fin à toutes les oppressions. »² L'inspirante Pol Pelletier, actrice, auteure, metteuse en scène, professeure, théoricienne, cofondatrice et codirectrice de compagnies théâtrales, considère que le corps de l'actrice est « informé par l'inconscient d'une façon consciente, et que le corps du public par osmose le saisit »³. Par la performance théâtrale, le corps permet de transmettre et d'éveiller l'inconscient personnel et collectif et révèle le refoulé de la communauté. Ce corps en action artistique, ce corps en action féministe, permet une prise de conscience collective des oppressions et permet un éveil politique.

En lisant les textes du numéro de la revue *Recherches féministes* intitulé *Où en sommes-nous avec le féminisme en art*⁴, une évidence apparaît, celle de l'utilisation du corps « féminin » dans toute sa pluralité comme outil de transgression, de déconstruction des stéréotypes, d'émancipation et de contestation sociale et politique. Ce magnifique numéro sur l'art féministe m'a permis de saisir l'ampleur de la force du corps comme élément central à l'expression de création, corps force politique, force individuelle et force collective. Je me suis concentrée sur les textes traitant du corps comme outil de création et vous en ferai un bref récit vous permettant, je l'espère, d'entrer dans ce monde féministe artistique parfois émancipateur, parfois transgressif, parfois beau, parfois « trop ». Mon texte, par le fait qu'il est basé sur des articles précis de la revue, s'inscrit dans des théories féministes de l'art principalement issues du mouvement *queer* (que je définirai plus tard). Il se veut une prise de conscience de la force du corps

1 Pol Pelletier, <www.radio-canada.ca/arts-spectacles/PlusArts/2008/11/28/002-polpelletier.asp>.

2 Pol Pelletier, <www.polpelletier.com/fr/biographie.php>.

3 *Ibid.*

4 Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais (dir.), *Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?* [numéro thématique], *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014.

féminin en art féministe, l'art féministe étant, en résumé, un « processus de réappropriation de l'identité allant de l'affirmation de la féminité à la quête d'une identité de femme dépourvue ou exempte de rapports de subordination et d'infériorité sociale et politique »⁵.

Le corps comme terrain politique d'émancipation

Le corps outil de création prend forme simultanément avec le mouvement féministe permettant ainsi de lier expressions plastiques et luttes sociales. Anne-Julie Ausina, dans son article « La performance comme force de combat dans le féminisme », nous parle de la démarche performative en art féministe, où cette performance en plus d'avoir comme objectif apparent de bousculer le marché de l'art, marché masculin et hétéronormatif, veut également transgresser et transmettre, créer et penser dans une logique d'expression féministe toujours plus libre, singulière et plurielle.

Pour illustrer le tout, nous visitons d'abord des lieux de révolte et d'idéologie punk des années 1980 et 1990 où la mascarade de mises en scène satiriques et allégoriques devient l'arme libératrice d'une nouvelle figure de féminité. Pensons alors à Courtney Love, à Patti Smith ou à L7, exploitant tous les stéréotypes liés à la féminité, autant vestimentaires que comportementaux, qu'elles poussent à l'extrême comme signe évident de provocation et de dissidence. Ce « trop » favorise l'esthétique brute et propose un contrôle de soi et de sa vie et sous-entend une volonté de changement. Leurs revendications féministes sont alors transmises par l'intermédiaire de la musique punk et de l'expression scénique. Le cabaret burlesque, tout comme le « cabaret punk », utilise l'image féminine normative pour choquer, la heurtant à une image clownesque. Les performeuses extraverties pratiquent le *strip-tease* de manière grotesque où les frontières entre l'humour, le contemplatif, l'autodérision et le politique sont presque absentes. Ces danseuses rondes et tatouées sont en lutte contre l'image du corps de la femme mince et soumise aux normes sociales patriarcales et capitalistes.

Dans les années 1990, les performeuses féministes pro-sexe, courant du féminisme issu du mouvement *queer*, utilisent leur corps et s'emparent du plaisir et du travail sexuels comme des outils politiques pour mener la lutte contre l'industrie pornographique hétéronormative et masculine. Leur corps devient un terrain politique permettant l'émancipation. Le mouvement *queer* est basé sur des actions antiautoritaires, dirigées vers la construction de communautés et « refuse l'idée que les rôles genrés existeraient en dehors des structures d'oppression que l'on reproduit et que la normativité sexuelle n'a rien à voir avec l'amélioration des conditions de vie des femmes »⁶. L'artiste photographe et vidéaste française Émilie Jouvét qui, par l'esthétisme qu'elle choisit, « invite

5 Lucille Beaudry, « L'art et le féminisme au Québec : aspects d'une contribution à l'interrogation politique », *Recherches féministes*, op. cit., p. 12.

6 Rébecca Lavoie, « Pratiques artistiques féministes et *queers* en art vidéo : propositions politiques post ?-identitaires », *Recherches féministes*, op. cit., p. 179.

à penser le féminisme non pas comme une idéologie acquise bien installée, mais bien comme une voie à conduire et à construire au quotidien »⁷. Poésie et militantisme sont au cœur de son œuvre, où les performeuses s'engagent physiquement et intellectuellement dans une perspective éducative féministe toujours en mouvement. Ainsi, elles dénoncent, font rire, émerveillent et réveillent par l'action éphémère performative de la vidéo pro-sexe. Incontestablement, ces artistes bousculent plusieurs féministes de certains courants, notamment les radicales et les abolitionnistes, qui voient en la prostitution et en l'univers pornographie « la cristallisation la plus obscène de la soumission de la femme à l'ordre patriarcal et à la domination masculine »⁸.

Plus récemment, Poussy Draama, artiste « féministe pirate » (*hacker*), « remet en question les limites entre l'institutionnel et le distractif, entre le sérieux et l'amusement, entre le politique et le créatif »⁹. Elle mélange théâtre, danse, atelier et conférence. Poussy Draama pose la performance indissociable d'une contextualisation sociale, proposant une position esthétique qui bouleverse l'ordre de la représentation normée. Elle propose des espaces cybersociaux – loin du regard des autres, les spectatrices et les spectateurs échappent ainsi au regard colonisateur – et de la scène dans lesquels elle performe, c'est-à-dire qu'elle fait une intervention politique présentée dans un théâtre avec une approche de conférence. Des textes journalistiques, sociologiques et féministes sont lus, puis chantés et dansés. Sa performance se forme et se transforme avec le temps sous une allure pédagogique et théâtrale. Par l'expérience, par une mise en valeur des craintes et des limites, chaque participation « révèle une leçon à la fois pour la personne qui agit et pour celle qui regarde »¹⁰. Le « je » devient un « nous » et génère un espace de liberté et d'expression émancipateur où la communication de nouveaux territoires se transmet de femmes à femmes. Son art destigmatise, émancipe le corps et percute l'image de la femme imprégnée dans les consciences collectives.

Créer, c'est résister, s'opposer et provoquer s'avèrent être le moteur de ces performeuses.

Le corps décolonisateur de la sexualité féminine

Julie Lavigne, dans son article « La postpornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Juvet » nous parle de trois projets féministes pro-sexe où le corps des femmes est au premier plan. L'auteure nous amène sur le terrain de la théorie de la postpornographie par l'analyse de trois œuvres cinématographiques d'artistes

7 Anne-Julie Ausina, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, op. cit., p. 89.

8 *Ibid.*, p. 90.

9 *Ibid.*, p. 92.

10 *Ibid.*, p. 93.



Poussy Draama : <http://sosadraama.tumblr.com/>

femmes. La postpornographie, ou « la porno sortie de son ghetto »¹¹, concept lancé par l'artiste Annie Sprinkle dans les années 1990, se définit essentiellement comme le renversement de l'utilisation du corps en lui donnant une valeur politique fondamentale, car par son corps, la performeuse critique l'ordre hétéronormatif, décroissant la pornographie commerciale par un discours tenu par des femmes, et déconstruisant les identités de genre et les pratiques sexuelles genrées. La postpornographie place la sexualité comme une création artistique et abolit la distinction entre la sphère privée et la sphère publique en mettant l'accent sur la dimension politique de la sexualité¹². De plus, la postpornographie serait une rupture épistémologique avec la pornographie, cette dernière étant vue comme « un mode de production de connaissance du sexe, un régime de création et de modelage de la sexualité »¹³, intervenant ainsi comme théorie de la connaissance et comme construction du réel sexuel.

11 Julie Lavigne, « La postpornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Juvet », *Recherches féministes*, *op. cit.*, p. 64.

12 Rachele Borghi, « Post Porn », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 79, 2013, <www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>.

13 Lavigne, *op. cit.*, p. 66.

Réponse directe et qualifiée de féminine et de féministe au phénomène *hard core* de la pornographie naissant dans les années 1960 et 1970, l'œuvre de Carolee Schneemann, *Fuses* (film expérimental, 1965), revalorise tout le corps, le toucher dégénitalisé et est également une forte réaction à la pornographie commerciale. L'artiste qualifie sa démarche d'antiporno, mais s'inscrit tout de même dans la norme ontologique de la pornographie commerciale, car elle présente des actes sexuels non simulés. Elle utilise le visuel pour exposer son propos féministe sur la sexualité et propose plutôt des choix d'actes (cunnilingus, absence d'éjaculation externe, toucher extragénital, caresses affectives, etc.) pour contester la norme pornographique. Le film mise donc sur une sexualité hétérosexuelle et assez conventionnelle pour décoloniser la sexualité féminine, mais reste donc très essentialiste et exclut toute sexualité marginale.

En contrepartie, le film de Sprinkle, *Sluts and Goddesses* (1992), tente de féminiser la pornographie *hard core*. S'attaquant elle aussi à l'absence de considération pour le plaisir des femmes, elle montre l'aspect construit de la sexualité en général. S'inscrivant dans une perspective féministe *queer*, Sprinkle « propose une fluidité de genre et une parodie hautement efficace de l'hétéronormativité machiste de la pornographie commerciale, en se conformant au scénario hétérosexuel sans hommes biologiques »¹⁴. Le corps performatif, abritant le féminin et le masculin dans l'identité *queer*, dans une création artistique, permet alors de soulever la puissance politique de l'individu. Le film *Too Much Pussy ! Feminist Sluts, a Queer X Show* (2010) de l'artiste Émilie Jovet, puisant dans le burlesque, l'éducation à la sexualité populaire et la scène musicale alternative punk et techno, a pour sa part l'allure d'un manifeste artisticopolitique prenant une pensée féministe prospective, *queer*, trans et pro-travail du sexe. Ce film tente de documenter la réalité d'une communauté et de produire un matériel pornographique authentiquement lesbien. Il tente de décroiser la pornographie du courant de pensée majoritaire par une démonstration marginale de la sexualité.

Les trois films remettent en question la société conservatrice et transgressent les frontières entre l'intime et le public. Les artistes critiquent la norme hétéronormative, décolonisent la sexualité féminine par la performance et par la pleine utilisation de leur corps. Ces artistes féministes repensent le caractère construit de la sexualité et déghettoisent la pornographie pour l'amener vers l'art, célébrant la sexualité des femmes par un discours érotiquement utopiste, centré sur le plaisir des femmes, plaisir singulièrement pluriel.

La postpornographie est donc un acte performatif où la relation entre création et sexualité, entre art et pornographie, forme une revendication et brise le mur qui sépare le privé du public. « Le privé est politique », célèbre concept de la féministe Carol Hanisch lancé en 1969, s'applique sans aucun doute à la démarche performative en art féministe, car une reconnaissance de

14 *Ibid.*, p. 74.

son expérience personnelle (privée) est possible par les témoignages multiples et pluriels et par la parole collective. C'est là où l'acte performatif devient politique, car il permet donc de concevoir sa lutte personnelle comme une lutte collective, les problèmes privés n'étant plus une fatalité, les oppressions vécues pouvant être dénoncées et les femmes pouvant s'organiser pour y mettre fin par l'action collective.

Toutes ces performeuses, qu'elles utilisent comme média la vidéo, le théâtre, la scène musicale, le cabaret, etc., offrent un espace de liberté féministe, possible uniquement par le passage à l'acte. L'utilisation du corps comme outil de création, comme Pol Pelletier se l'imaginait, est l'instant où l'artiste, la performeuse prend possession de son corps, où elle affirme ses limites, ses extensions et ses possibles. La performance est une réponse à la contrainte sociale, et donc prendre possession de son corps devient un besoin vital.

Plusieurs féministes critiquent fortement le mouvement des FEMEN en Europe, dont Molla Chollet et Ahlem Bensaidani, et remettent en question la réflexion féministe de ces femmes FEMEN qui, par le choix de leurs tactiques, soit celle de se dévêtir les seins et d'y inscrire un message politique de dénonciation, de leurs revendications et de leurs paroles, ne considèrent pas l'intersectionnalité des oppressions¹⁵. Toutefois, si nous regardons les actions de ces performeuses comme une expression artistique, comme un acte performatif, ces femmes, par le passage à l'acte avec leur corps, pourraient-elles être l'illustration de ce corps forçant la réflexion politique, choquant l'individuel par l'expression affirmée de leur dissidence quant à l'ordre social patriarcal établi et réveillant le collectif endormi par la norme ? Comme pour d'autres performeuses, l'utilisation de son corps, créer librement par son corps, devient-il avant tout une nécessité pour s'affranchir, transgresser et résister ?

15 Ahlem Bensaidani, *Féminisme : pourquoi la stratégie des Femen mène à l'échec*, L'OBS avec Rue 89, 21 juillet 2013, <<http://rue89.nouvelobs.com/2013/07/21feminisme-pourquoi-strategie-femen-mene-a-lechec-244411>>.

Tableau 4

La liberté en actes



La pensée des gouffres : le poème, témoin de l'histoire

VINCENT FILTEAU

La poésie est comme un coup porté au monde par-dedans.
Valère Novarina¹

*quelque part entre l'idée de notre douleur/
et la douleur de l'idée/quelque part/nous serons*
Julien Lavoie²

Le poème n'est pas le fait d'une conscience malheureuse ni la vieille idée d'une « offrande lyrique » ou d'un quelconque chant du monde : le poème est une pensée du plus d'un, de la voix nombreuse et de la vocifération singulière qui surgit du commun. « Je gis dehors » comme le disait Paul Celan. Si on passe sans s'arrêter devant la fragilité des voix qui le peuplent, le poème n'est presque rien : beaucoup d'écoute perdue et du vent de pluie dans l'obscurité d'un temps qui ne passe pas : le nôtre depuis les camps. Toutefois, au creux de l'écoute, quelque chose remonte lentement des sous-sols de l'histoire, comme le visage improbable d'une noyée : les fantômes de la communauté.

L'histoire est une communauté de fantômes, elle ne *vient* jamais sans eux. Or, cette communauté ne s'apparente pas à un concile secret de défunts qui discuterait à voix basse dans une langue endeuillée, mais bien une *charge* de mémoire tenue par les fantômes qui fait retour à notre temps, à *notre présent vivant* et qui implique que l'histoire, toute pensée de l'histoire se fonde sur l'exigence d'une communauté à *venir*. Les morts ne désertent pas la communauté, ils la font advenir par son *manque*. La communauté « est révélée dans la mort d'autrui : elle est ainsi toujours révélée à autrui. La communauté est ce qui a lieu toujours par autrui et pour autrui³ ». Toute agonie surveillée témoigne de *mon* lien à l'autre : je vois quelqu'un mourir, plutôt je suis dans une chambre, derrière un homme murmurant des adieux à son père. Je prends les restes de cette mort *sur moi* et le sens de cette mort provient du fait qu'elle a lieu entourée des vivants, de ceux qui restent. *Ma* mort appartient à l'autre, elle est mon don absolu. C'est l'autre seul qui apprend ce qui parle dans ma mort. La mort est inséparable de la communauté,

1 Valère Novarina, « Le débat avec l'espace », dans Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999.

2 Julien Lavoie, *Fermaille. Anthologie*, Montréal, Moul't Éditions, 2013.

3 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1990, p. 37.

car elles reposent toutes les deux sur l'exigence d'un don qui révèle la vulnérabilité réciproque qui fonde *mon* rapport à l'autre. Tout comme la mort, la communauté est un don ou une dette « à l'égard des autres et nous rappelle aussi, en même temps, notre altérité constitutive d'avec nous-mêmes⁴ ». La communauté est un partage du manque : je reçois le manque de l'autre, sa fragilité, tout comme il reçoit la mienne, et de cela surgit une responsabilité devant l'autre et ce qu'il me donne. Voilà comment, à partir d'une pensée de la communauté, il est possible d'envisager, tout comme Jan Patočka, l'histoire en tant que *responsabilité*. Cette responsabilité envers l'histoire s'exerce comme résistance à la *démémoire* qui guette notre temps et le devenir de la communauté ; la menace de la *démémoire* correspond à « cette lâcheté devant le présent, cette démission devant l'histoire, cette démobilisation devant l'histoire⁵ » et qui consiste à « se défaire du temps, se défaire du nous, croire qu'on fera l'avenir sans ce passé d'où il survient, comme le vivant surgit d'entre les morts, entouré de leur présence, à défaut de quoi les mêmes fantômes reviennent⁶ ».

L'histoire est inséparable du devenir de la communauté, tout comme elle est constitutive de mon lien avec l'autre : la communauté, c'est toujours l'autre en tant que rapport et réciprocité. Penser l'historicité à partir d'une responsabilité exige de reconnaître ce rapport comme étant le fondement de toute existence historique du sujet ; j'hérite de la communauté comme j'hérite d'une langue : *nous ne sommes jamais quittes envers le don qui les constitue*. Car l'histoire « est bien autre chose que le temps : elle est le social, le rapport signifiant de l'individu à la collectivité. De sorte que tout ce qui arrive me situe nécessairement et m'identifie⁷ ». Que signifie alors être situé par l'historicité ? Tout d'abord, je ne peux jamais sortir de la communauté comme je ne peux sortir de l'autre ; il est impossible de quitter l'histoire, les morts qui la composent. Je ne peux que la désavouer comme on s'enfuit d'une ville, je peux refuser cette responsabilité, mais ce refus me positionne tout de même devant l'histoire. L'histoire est une revenante ; je suis avec l'histoire, *dans* l'histoire, même quand je la garde à distance de moi. L'histoire est l'injonction d'un lien à la communauté auquel je suis appelé à répondre. Que ce soit en silence ou en me dissimulant dans un cortège de manifestants et de manifestantes : je suis là, mais ce simple « je » est sans importance en lui-même, surtout s'il ne se reconnaît comme héritier de quelque chose qui le *situe* dans l'histoire et les luttes qui la traversent. Cette reconnaissance nous expose à l'aveu de l'histoire : je suis lié à l'historicité par la mort, par la transmission. Comme le propose Patočka avec beaucoup d'inquiétude, l'homme produit par la civilisation industrielle avancée est

4 Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, PUF, 2000, quatrième de couverture.

5 Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 111.

6 *Ibid.*

7 Henri Meschonnic, *Langage, histoire, même théorie*, Paris, Verdier, 2012, quatrième de couverture.

peut-être celui qui n'arrive plus à envisager son rapport à la communauté et au processus historique de cette façon. La question « serait plutôt de savoir si l'homme historique veut encore avouer l'histoire⁸ ». Ce désaveu ne provient pas d'un consentement comme tel de démissionner devant l'histoire, mais plutôt du fait d'habiter quotidiennement cette *séparation* entre le devenir historique et les communautés de la civilisation industrielle qui consiste à vivre dans un temps qui n'a plus de comptes à rendre à la mémoire et aux sacrifiés de l'histoire. La reconnaissance de cet aveu constitue une traversée du souffle des morts, l'épreuve du vide qui fonde la communauté : l'histoire arrive aussi derrière moi, je reçois un temps qui fait défaut et qui me compose une mémoire en puissance qui m'est transmise par un don infini adressé à cette « singularité quelconque » que je suis devant la communauté et l'héritage des morts. Toutefois, il y a dans ce don *quelque chose* qui ne passe pas, qui reste parmi nous : une voix qui se détache du réel, un grondement dans la nuit. Du moment où je me suis saisi par la voix du fantôme, j'existe en dehors de moi et du présent. La mémoire forme elle aussi une communauté, une communauté de mémoire, précisément. *Je me souviens de ce que je n'ai pas vécu*, telle est la portée de ce don mémoire. Par elle, j'arrive à retrouver du temps qui me concerne en tant que *celui qui viendra*. C'est ainsi que se déploie ma responsabilité devant l'histoire et qui récuse la vertu libérale du sujet politique qui existe par l'acte démocratique. Cette responsabilité est un ordre tout autre. Elle appelle un refus très semblable à celui de *L'Homme révolté* : je me rappelle, donc nous sommes.

Le poème est lui aussi un témoin de l'histoire. Il ne témoigne pas à la manière d'un survivant qui affirme : « J'étais là, voici ce que j'ai vécu, voilà d'où je reviens ». Il ne vient pas à nous pour attester certains faits ni pour reconnaître le visage défiguré par la vieillesse d'un ancien tortionnaire d'Auschwitz ; le poème prend part à ce don de mémoire qui fonde le destin précaire de la communauté qui a survécu au nazisme. Je me rappelle de ce que je n'ai pas vécu parce qu'une langue me traverse et me situe dans l'histoire. Le poème participe d'un héritage de vulnérabilité transmis par les juifs d'Auschwitz, les autochtones décimés par la conquête de l'Amérique et toutes les morts commises par le colonialisme, le sexisme, le néolibéralisme, l'homophobie, le racisme, le dogme de la croissance économique, etc. Assumer sa responsabilité envers l'histoire, c'est aussi interroger sa langue et la détresse qu'elle porte au fond de sa lumière. Toute langue est mémoire : cette langue en vous connaît les atrocités de l'histoire. Il suffit de l'écouter, d'être attentif à son mal. Tout commence par accueillir une voix qui s'élève dans le noir. Cette voix « n'est pas ce qu'on entend, mais ce qu'on entend chargé de ce qui se rappelle. Pas souvenir : mémoire⁹ ». Je me retrouve alors dans cette mémoire, je deviens celui qui « témoigne pour le témoin » comme l'écrivait Paul Celan ; ce murmure n'est pas le mien, il m'a choisi. Son souffle est ma mémoire. Cette mémoire qui voit

8 Jan Patočka, « La civilisation technique est-elle une civilisation en déclin, et pourquoi ? », *Essais hétéroclites sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier, 2007, p. 187.

9 René Lapierre, *Renversements. L'écriture-voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 65.

au-devant d'elle, tout comme elle sait que le temps, peu importe d'où il vient, frappe toujours dans le dos. Il n'y a personne qui peut lire l'avenir, pas même le poème. Ce qui se trouve au-devant de nous, ce sont des voix qui composaient déjà notre temps, le fantôme parle au présent : « ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore¹⁰ ». Dans ma voix, j'entends ces autres voix. Je suis responsable de ne pas parler pour elles, mais bien d'écouter ce qu'elles déposent dans la mienne. Voilà ce que peut fonder un poème : une éthique du fantôme qui correspond à une *politique de la mémoire* dont parle Derrida dans *Spectres de Marx* :

Il faut parler *du* fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés. Aucune justice – ne disons pas aucune loi et encore une fois nous ne parlons pas ici du droit – ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque *responsabilité*, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le *présent vivant*, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes de totalitarisme¹¹.

Le fantôme en appelle à une parole qui doit être tenue. Ce qui implique que la parole nous est *donnée*, tout comme la mémoire, que nous sommes dépositaires de ce qui parle en nous : le langage est un héritage des morts. Que je le veuille ou non, je parle par des *vies perdues*. J'hérite d'un temps qui ne passe plus, un temps captif des fosses communes qui ont été creusées dans le sol d'Auschwitz, des villes américaines qui disparaissent tranquillement suite à la désertion des grandes industries vers des pays sans revendications syndicales, des réserves amérindiennes où sont confinés des peuples qui ne parlent presque plus leur langue, à qui le gouvernement canadien a retiré ses enfants dans les années 1950, pour ensuite détruire leur culture et l'héritage des générations à coups d'expropriations et de catéchisme imposé par la force. Les crimes d'État sont d'abord des crimes envers la mémoire. Ils s'empressent d'écrire l'« Histoire des vainqueurs », comme le disait Walter Benjamin, et laissent derrière elle des millions de femmes et d'hommes à qui on a retiré le droit même de mourir, d'être commémoré comme il se doit et dont la vie ne sera jamais honorée. Pour toutes ces morts indignes, les fantômes sont condamnés à attendre d'être *entendus* ; ils veillent ceux qu'on nommait autrefois les anges, ceux qui viennent vers notre monde, porteurs de la lourde « exigence des ombres » : la *justice à venir*. Cette exigence de justice est elle aussi un don de mémoire, un don « qui nous laisse les mains vides, plus vides qu'avant, un don

10 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 279.

11 *Ibid.*, p. 15-16.

qui nous vide les mains pour qu'on voie bien comment elles sont : impuissantes à rien, pauvres de tout, vides de gestes et de caresses et peut-être même tachées de sang¹² ». De sorte que la justice n'est jamais là parmi nous, que nous sommes aussi héritiers de *l'injustice* qui sévit partout, que la justice demeure un *quelque chose à faire* et qu'elle ne vient jamais sans une charge de temps blessé qui dépasse la responsabilité d'un seul héritier. Nous sommes très nombreux à qui les fantômes demandent de tenir parole : notre temps est une dette envers tous ces morts privés de leur mort, celles et ceux qui n'ont pu les pleurer, un temps ravi aux survivants qui n'ont pu se pardonner d'avoir survécu et qui se sont eux-mêmes donné la mort. Je pense à Paul Celan, à Primo Levi, à Charlotte Delbo et à tant d'autres oubliés malheureux qui ont préféré se taire à jamais plutôt que de laisser le souffle des bourreaux remonter dans le peu de voix qui leur restait. Ma langue, si j'ai le droit de la considérer mienne, provient dans ce grand silence qui a suivi la mort perdue des camps et la mort volontaire des épargnés : la mort est la langue qui parle dans ma langue.

On ne sait jamais d'où vient notre voix ni celles des morts qui la traversent. Il y a toujours une voix derrière la voix, des voix même. Un bruit de fond infigurable derrière toutes ces voix. Je ne connais pas les noms de ces morts logés sous ces voix, ni où ils sont nés, mais je sais cela : toute parole doit assumer la nuit d'où elle vient. Je ne me suis pas mis à parler le jour de mon premier mot. En fait, j'ai appris à parler, tout comme j'ai appris à écrire, à plusieurs reprises : j'ai appris en désapprenant. C'est quelque chose que l'on entend parfois chez les écrivains qui ont beaucoup de métier ; l'écriture est une pratique d'abandon. Il faut comprendre cet abandon de plusieurs manières. Parmi celles-ci, il y a un abandon très difficile. Peut-être le plus éprouvant ; celui des voix qui nous permettent d'écrire un certain temps et qui finissent presque toujours par encombrer, falsifier notre propre voix. Certains fantômes doivent nous quitter et d'autres ne partiront jamais. Parmi ceux-ci, je connais bien le fantôme de Gaston Miron. Du moins, celui qui habite en moi et qui est là pour rester. Et même si Miron a très peu écrit de son vivant, chaque fois que je reviens à son œuvre, je l'entends parler différemment. À plusieurs moments, j'ai réappris, à mon insu, à écouter la voix de Miron.

Très récemment, j'ai entendu un enregistrement radiophonique dans lequel on pouvait entendre le poète parler de son grand-père analphabète et des hommes de cette génération qui n'ont pu apprendre à lire et à écrire la langue qui vivait pourtant en eux. Il se remémore alors une discussion où son grand-père, en avouant son analphabétisme, lui confie que les gens qui ne savent pas lire sont constamment plongés dans le noir. Cette *transmission de la noirceur* fut d'une importance cruciale dans l'écriture du poète : « Et là, tout le noir de ces hommes est entré en moi. Je me disais : il faut que j'écrive, que je dise que ces gens-là n'ont pas vécu en vain, que ces gens-là ont laissé une trace, une grande

12 Ouellet, *op. cit.*, p. 87.

trace¹³ ». J'ai entendu la voix de Miron comme jamais auparavant : *il te faut aussi assumer cette noirceur*. Je me suis soudainement reconnu comme un dépositaire de cette noirceur, de ses foulées et ses bégaiements. Or, cette noirceur n'est plus la même. Toutefois, son endurance et les vies épuisées qu'elle a traversées résonnent encore dans les souterrains de l'histoire. Ce n'est pas un hasard si dans le film, au moment où l'on entend la voix de Miron, des images d'ouvriers se déplaçant dans l'obscurité d'une mine défilent sous nos yeux. La plupart des poèmes de « La batèche » et de « L'homme agonique » sont traversés par cette profondeur désavouée du temps et de cette force oubliée travaillant en silence dans les tunnels du progrès, ces hommes et femmes privés de leurs propres signes. C'est d'ailleurs pour cela que Miron considérait sa pratique comme une manière d'« investir ce peuple de ses propres signes ». Quand on reconnaît le poème comme témoin de l'histoire, cela implique de faire surgir beaucoup de noirceur et de paroles tues qui fondent à elles seules un vaste « héritage de la pauvreté¹⁴ ». Et comme l'affirmait Walter Benjamin dans son essai *Expérience et pauvreté*, l'avènement de la civilisation technique a pratiquement fait disparaître la faculté de raconter les événements du passé qu'on nommait alors l'expérience. Son constat est impitoyable : « Le cours de l'expérience a chuté, et ce, dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille¹⁵. Les hommes analphabètes dont parlait Miron étaient quant à eux capables de raconter leurs vies, de transmettre un savoir, mais ils étaient tout de même privés des signes de leur langue. Toute l'œuvre de Miron est hantée par cette idée que l'écriture peut transmettre l'expérience, qu'elle peut fonder une expérience plus grande encore : l'héritage d'une culture qui a su faire de sa pauvreté une expérience en soi. Cet héritage s'est construit à partir des lésions au fond de cette langue transmise que la voix de Miron porte et qui lui donne cette charge aphasique qu'il s'est juré d'assumer et de délivrer par la poésie :

*voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –
débarras de l'Histoire – je la revendique
je refuse un salut personnel et transfuge
je m'identifie depuis ma condition d'humilité
je le jure sur l'obscur respiration commune
je veux que les hommes sachent que nous savons¹⁶*

13 Simon Beaulieu, *Miron, un homme revenu d'en-dehors du monde*, documentaire long métrage, Montréal, 2014, 75 min.

14 La formule renvoie à un essai du même nom d'Yvon Rivard dans son livre *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, 2006.

15 Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p. 12.

16 Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 93.

Les fantômes muets de Miron ont tenu leur parole par le deuil de leur langue qu'ils ont dû faire de leur vivant. Cette noirceur dans la langue n'est-elle pas la réciprocité du manque qui fonde toute communauté ? L'enjeu d'assumer la noirceur de ces hommes porte l'exigence de faire parler l'histoire à partir d'un vide, d'une parole humiliée qui convoque un temps disjoint. Or Miron en était conscient, il y avait le risque de parjurer leur mémoire avec des références trop savantes, de s'enfermer dans une langue foraine qui conduit souvent à la taxidermie des signes et à célébrer le cadavre folklorisé de la culture canadienne-française. En d'autres termes, il était crucial de ne pas rendre ces fantômes plus muets qu'ils ne l'étaient déjà.

Le poème témoigne de l'histoire à partir de *quelque chose* qui manque, qui se dérobe à la préhension de l'image et des récits officiels : le souffle brisé, le sillage des ombres, la vulnérabilité des fantômes. Il suffit de marcher très tard la nuit dans un terrain vague, près d'un chemin de fer désaffecté, de rouler dans l'obscurité d'un rang de campagne pour être saisi du vide par lequel les restes de l'histoire hantent le poème. Cette charge de l'histoire « ne signifie pas savoir *comment les choses se sont réellement passées*. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger¹⁷ ». Ce passé qui traverse le poème est investi par une *attention*, une écoute qui reçoit ces trous noirs de l'histoire dont les historiens se sont désolidarisés pour répondre aux exigences de leur discipline. Le poème poursuit quant à lui la mission de l'*Angelus novus* dont parle Benjamin dans « Sur le concept d'histoire ». Cet ange dont le « visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruine sur ruine et les précipite à ses pieds¹⁸ ». Ce que l'Ange de l'histoire nous apprend n'est pas l'idée éculée d'un « danger de l'oubli », mais plutôt que *la justice est la tradition de l'Oublié* et que nous sommes tous porteurs du temps propre à l'oubli : « en échappant à la langue des signes et de la mémoire, l'Oublié fait naître, pour l'homme, et pour lui seul, la justice¹⁹ ».

Et comment se débarrasser de la peur d'oublier les événements historiques que nous avons vécus et dont nous sommes les témoins épars ? Par exemple, je ne sais pas ce qu'a voulu dire cette grève qui a secoué le Québec, il y a maintenant deux ans, et encore moins ce qu'elle signifie à présent. Je n'ai certainement pas la clairvoyance nécessaire à rendre des verdicts capables d'expliquer une telle insurrection. Toutefois, je crois que la grève *peut* signifier énormément pour les générations à venir et ce qui m'intéresse, au fond, c'est l'exigence de sa fécondité. Si la mémoire forme un don, les luttes pour la justice le sont tout autant. En 2012, nous avons hérité de l'injustice, de sa disgrâce quotidienne et des trop

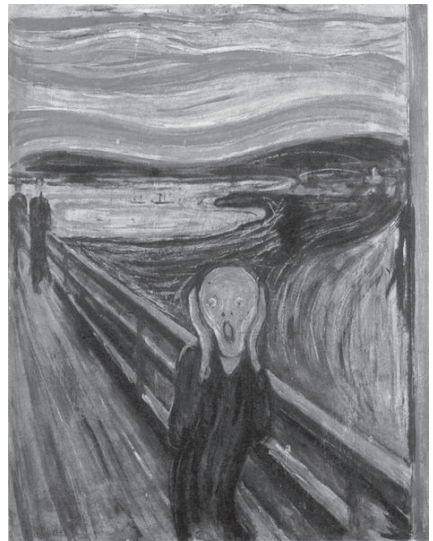
17 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

18 *Ibid.*

19 Giorgio Agamben, « Idée de la justice », *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgeois, 1988, p. 63.

nombreux fantômes que le gouvernement libéral et les médias ont voulu réduire au silence. L'héritage des fantômes nous demande de résister à la *démémoire*, de s'opposer à la cruauté et à la bêtise qui sont déjà parmi nous, de tenir parole encore plus loin, chaque fois que la justice est forcée de s'exercer dans ses derniers retranchements. Les médias ont martelé avec une vigueur intarissable le babil de cette stratégie de contre-feux qui consistait à présenter notre refus comme un simple refus de payer la facture après le repas. Pourtant il n'y a jamais eu de secret, le montant était sans importance. Il s'agissait simplement pour la démocratie libérale de maintenir son chant de la « fin de l'Histoire » : *Marx est mort, les démocraties occidentales l'ont emporté, les guerres seront remplacées par les échanges économiques, nous sommes enfin libres. Ceux qui s'opposent à notre gouvernance sont des ingrats ou, pire encore, des incapables. La communauté dont vous parlez ne peut exister. Elle défie nos calculs*. Pourtant, toutes celles et ceux qui ont pris part à cette lutte peuvent témoigner de cette *communauté qui vient vers notre temps* et que nous avons reconnue dans la solidarité. Nous avons connu cette rare opportunité propre au temps politique de s'approprier et de réinvestir les lexiques de la contestation. Le grondement des cortèges de nuit, la fébrilité des chambres de celles et ceux qui ont écrit durant ces longs mois et cette exigence de faire advenir la justice là où « elle n'est pas encore, pas encore là, là où elle n'est plus, entendons là où elle n'est plus présente, là où elle ne sera jamais²⁰ ». En cela, cette grève appartient d'abord aux fantômes. J'ose cette affirmation, car on me pose régulièrement la question : « Que reste-t-il de la grève ? » et je réponds : « Des fantômes, beaucoup de fantômes ». Il me reste ces fantômes avec qui j'ai appris à penser l'histoire, la communauté et les politiques de la littérature depuis trois ans ; ces fantômes qui traversent ma voix chaque fois que j'écris. Ces fantômes de femmes et d'hommes que j'ai croisés dans les rues et qui m'ont donné leur courage.

« En ces temps de détresse, le poème fait face au malheur », écrit Paul Bélanger. La voix est une force aimante qui se consacre toute entière à l'acte de résistance que constitue l'écriture. Il faut beaucoup de temps pour saisir ce que porte une voix ; même lorsqu'elle élève le ton et crie des noms, sa colère n'est pas le fond de cette voix. Il y a quelque chose plus loin, plus bas. Cela ressemble plutôt à de la



Edvard Munch, *Le cri*, 1893

20 Derrida, *op. cit.*, p. 15.

honte ; la honte d'appartenir à une nation qui laisse la police frapper son peuple, la honte de voter, la honte d'entendre Éric Duhaime rire à la radio, bref la honte d'exister dans un monde où règnent la cruauté et les politiques de la haine. L'amour que porte la voix résiste à la « honte d'être un homme ». La voix fait partie de ce qui reste lorsqu'on est privé de tout : elle est « l'un des noms de cette résilience. Plus qu'une figure de l'humain, sa fondamentale humanité²¹ ». Or, pour permettre cette résistance, cette résilience, la voix doit reconnaître sa limite. Sinon, elle se brise et tend à disparaître. Le poème de circonstance n'échappe pas à cette limite. L'idéal que vise le poème issu d'une lutte se caractérise très souvent par la volonté d'être le lieu consacré d'une « réciprocité entre conscience politique et conscience historique, entre mémoire de l'histoire et participation à l'histoire²² ». Durant la grève, j'ai lu plusieurs poèmes et tracts qui se voulaient une action directe et effective contre la violence d'État, contre la brutalité des arrestations arbitraires du Service de police de la Ville de Montréal (SPVM) ou qui prenaient le clos d'une nostalgie des luttes antérieures à la nôtre. La plupart de ces poèmes sont malheureusement voués à l'oubli, car il leur est impossible de véhiculer une pensée de la lutte qui dépasserait la dimension documentaire des écrits de circonstances. Malgré cette constante dans les textes de la grève, quelques poèmes, beaucoup plus rares, comme ceux de Julien Lavoie, par exemple, se sont sortis du piège de la circonstance. On y retrouve le souffle lointain de la « psalmodie pour un jeune révolté²³ » ou celui du « deuil du 4 juin 1963²⁴ » sans qu'ils ne soient jamais nommés comme tels. Si le fantôme peut hanter durablement la voix du poème, c'est par la filiation que porte la « lumière du poétique ». Cette lumière rejette avec ferveur toute instrumentalisation du poème. Elle « peut avoir l'intensité d'une colère, mais cette colère est sage. Elle est juste même quand elle déplie ce qu'un discours monologique appelle une démesure. La démesure n'est que la mesure d'un accroissement insoupçonné de vie qui resterait végétatif s'il n'était pas dit. C'est cela que le poétique déplie, il en a le *savoir*²⁵ ». Ce savoir est précisément celui qu'impliquent la filiation et l'écoute de la parole des fantômes et qui soutire difficilement quelques mots au murmure de l'histoire, quelque chose comme un aveu qui nous répète que sans filiation, il n'y a pas de justice possible : « nous ne serons jamais plus des hommes/si nos yeux se vident de leur mémoire²⁶ ». Je me souviens de ce que je n'ai pas vécu, nous venons vers vous.

21 Lapierre, *op. cit.*, p. 157.

22 Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Montréal, Nuit blanche, 1995, p. 84.

23 Poème de Paul-Marie Lapointe tiré de son livre *Pour les âmes*, Montréal, L'Hexagone, 1965.

24 Poème de Paul Chamberland issu de son livre *Terre Québec*, Montréal, Déom, 1964.

25 Michel Van Schendel, « Une parole tenue », *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB, 2004, p. 30.

26 Miron, *op. cit.*, p. 53.

Mains-d'œuvre Notes pour un écomusée de la pensée artisanale

ROBERT M. HÉBERT

*Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue.
Toutes les légendes évoluent...
Rimbaud, Illuminations*

Disons-le tout de go : je ne suis pas un théoricien de l'art ni un sociologue à l'œil de lynx engagé à décrire un symptôme de l'hypermodernité, ni avocat spécialisé ni même artiste. Depuis la haute adolescence cependant, la chose m'habite – c'était poésie, énigme des instruments de musique, motifs de guitare chez Braque et Juan Gris, théâtre amateur des Apprentis-Sorciers, très audacieux, ciné-club, etc. Restent quelques vestiges. Zéro mélancolie... Les fragments qui suivent cherchent à cerner le va-et-vient entre des praxis et une réflexion accrochée à une « petite idée » artisanale, quelques intuitions banales, candides, quelques témoignages qui signalent les métamorphoses d'un certain combat. Au mieux ce sont des esquisses, des exercices de réchauffement des muscles, moins des propositions que des compositions fabriquées de toutes pièces. Certaines phrases pourraient être développées, argumentées, bémolisées, mais j'aime le minimal, le lapidaire. Et si j'ai cédé aux démons de l'analogie, c'est pour mieux enrichir une sorte d'installation imaginaire.

I

Exemplaire défraîchi de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, « L'esprit est artiste » – boîte métallique contenant de l'eau du golfe de Gascogne, signée Borgeaud – Art Ensemble of Chicago, *Les Stances à Sophie*, vinyl – montage sur une carte du *British Empire Year Book*, années 1930 – dactylo Smith-Coronamatic – montage sur une gravure de Goya, *Devota profesion* – fer à vapeur Westinghouse – collage de scarabées autour d'un *Onthophagus orpheus canadensis*.

D'un certain ordre de grandeur, exponentiel

Art & société, habiletés, façons d'être à l'intérieur du corps social. Les manifestations de l'art ont toujours suivi la tendance vers le spectaculaire, le gigantesque, capitalisant sur ses saillances architecturales, ses attractions partout ou sur la crête des « événements ». Pensons à l'exposition Guy Debord à la

grande Bibliothèque nationale de France en 2013, lui auteur de *La société du spectacle* classé Trésor national, récupéré de façon très obscène pour beaucoup. Situationnisme épinglé¹. Autrement aujourd'hui, la rétrospective de l'ex-courtier américain Jeff Koons au Centre Pompidou après le Whitney Museum. Miroir grossissant d'une certaine culture kitsch de haut niveau, relayé par un bla-bla critique ou pseudothéoricien. L'esperluette entre art & société tient d'une étrange osmose. Par ailleurs, il n'est plus possible de tenir un seul discours sur l'art, essentialiste. L'onglet « Culture » du quotidien *Le Devoir* comporte différents domaines d'expression: arts visuels, cinéma, cirque, livres, théâtre et télévision, musique... Irrésistible à chaque jour, le cinéma-maison. Sans oublier l'onglet « Art de vivre », tourisme... Ce serait l'esthétisation du monde liée aussi à l'histoire des matériaux, aux nouvelles technologies. Arts & techniques : comment calculer le poids de leur empreinte écologique sous la boue des flux monétaires ? Tous les arts sont sociaux, socialisants, mais les rouages de l'économie politique ne dessinent pas une œuvre d'art, dirait Marx le barbu, entré au musée de cire de Madame Tussauds à Berlin. Par-delà le capitalisme artiste, comment chercher le principe d'un travail souterrain, infraspéculeux, antispéculeux ?

Ce que l'art peut apprendre à la philosophie

J'ai eu le privilège de vivre et d'étudier à Paris à une époque charnière de l'après-Mai 68. Immergé. Chance de suivre les artistes Sarkis, Boltanski, Le Gac et Borgeaud, et ma compagne d'alors faisait une maîtrise (la première) sur Michael Snow alors que moi je rêvais de ressaisir le corpus de la philosophie à partir du concept technique de réflexion. Ténébreuse ambition, très jeune. Ces artistes tournaient aussi autour de la galerie Sonnabend, rue Mazarine où je m'arrêtais selon mes déambulations, et je fréquentais le Centre américain du boulevard Raspail. Écrivains et souffleurs de free jazz. Travail physique, corporel, y compris dans l'archivage de leurs zigzags mémoriaux. Gestualité toujours à l'affût. Contrairement à l'apprenti philosophe commentateur de la Tradition, l'artiste doit trouver très tôt, matériellement, sa singularité, son groove. *Homo ludens* mais sans l'aspect sacré. J'étais sérieux, omnivore, observateur, discret. Les philosophes émergents rescapés de la dépression universitaire de 1968 racontaient des choses terribles – ils allaient s'assagir plus tard – : exhumers l'ordre institutionnel du discours, avec désinvolture; déboîter l'autisme philosophique non sans quelque carnage dans la langue.

Imaginons toutes ces impulsions transitives chez un retour d'Europe. Aggiornamento provincial en instance de s'institutionnaliser, c'était le buzz d'une nouvelle génération. Terrain d'épreuves *in situ*.

1 La revue *Conjonctures* a publié un numéro « Guy Debord » (n° 38, 2004), avec de pertinentes photos de Montréal. Sous les menaces de poursuites judiciaires par la veuve Alice Debord, il fut retiré de la circulation. Les articles hors dossier ont subi le même sort.

Agenda : déclaration de principes

J'ai toujours voulu faire de la philosophie comme un artisan œuvre tous les jours inlassablement à sa passion. Travailler, mettre en scène conflits et problèmes, ouvrir l'imaginaire, endosser l'inachèvement de la pensée. Non pas devenir le porte-parole d'un philosophe-vedette (vivant ou mort fantôme) ou gérer des annexes locales. Capitaliser sur l'aura sacrée des intellectuels dans un lieu dit désert, le Québec ? Devenir clerc de forum ? Cette dernière fonction est certes louable et nécessaire dans la sphère publique – mais l'épreuve de ce que l'on nomme philosophie exige un temps d'impouvoir et une certaine vision dans l'espacement des possibles. Pour moi, sorti de l'ancien régime de la raison servante de la foi mais aujourd'hui asservie à de nouveaux dogmes, humanisme creux et tabous, la philosophie est une activité radicale, un travail (au double sens du verbe transitif et intransitif) qui utilise l'alphabet, provoque parfois des questions inédites : Qui es-tu là où circule ton sang ? De quelle histoire ou *wilderness* américaine émerges-tu ? Comment habites-tu le hors-placebo de l'illusion philosophique trop souvent confinée entre quatre murs ?

Analogies artisanales

Dans un vieux numéro que j'ai conservé de la revue *Opus International* sur « Les arteurs » (1971) – photos de Rauschenberg, Cage, Tinguely, Beuys, Smithson – je trouve une citation de Kurt Schwitters : « L'art, c'est ce que crache l'artiste ». La philosophie, c'est aussi ce que crache le philosopheur. Encore faut-il se savoir théâtre de liquides : eau mémorielle, salive, sang, larmes, urine, etc. Si l'être humain est délimité par les structures complexes de la connaissance et du langage dont le philosophe sait trop bien manier la dimension rhétorique et civile, la raison universelle est en souffrance chaque matin. Ouvrons le journal quotidien; comment tenir le crachoir ?

Note cocasse. En ces temps-là, Foucault avait l'âge de feu John Coltrane et Derrida était l'exact contemporain de Sol alias Marc Favreau, déconstructeur spontané, toujours social, ludique et congru.

Grottes, cavernes, murs au soleil, verticalité

J'apprends la découverte d'empreintes de mains dans une grotte en Indonésie. Quarante mille ans. Rien ne se perd et tout se recrée, tout fait signe. Paroi rocheuse, pigments humides, des « ready-mades *aided* » (Duchamp). Constat anthropologique : le champ antérieur, visage et mains, support, surface. Nous avons quitté les parois rocheuses depuis trois mille ans grâce à l'écriture alphabétique. Mais la nuit orphique s'est-elle dissipée ? Hauts murs de la métropole, *street art* engagé, symboles et slogans, couches de graffitis. Livres de fibres ou immatériels, écrans tous azimuts, tableaux de l'enseignement barbouillés de concepts très sophistiqués. Globes oculaires qui frétilent ou frémissent, maniements de jeux vidéo dans les nouvelles cavernes de Platon. Antimonde des frères Wachowski, *Matrix*. L'art rupestre creuse désormais les

entrailles pétrifiées de l'État-Moloch qui fut jadis en apparence État-providence, la vache à lait. Dans les tunnels des oligarchies financières et politiques, une main écrit le mot « liberté », surgissent avatars de rhinocéros, créatures à la Lovecraft, zombies, requins des finances, mafia, « robocops » ou loups solitaires.

Terreurs néoprimitives. Après trois mille ans de sons et lumières alphabétiques, voici l'unique question pariétale: Où mettre exactement sa bombe artisanale sans se faire fracasser la boîte crânienne ?

L'imaginaire en travail, sans la téléologie

Dans un espace soumis à l'impératif de la visibilité, au *self-branding* permanent, comment peut-il y avoir subversion hors des scandales qui ne fonctionnent que sur le mode de propagation narrative ? Scandales souvent puérils. Toute « nouveauté » rare se consomme, peut donc se phagocyter. Quant au marché de l'art... Le maigre *Homme qui marche* de Giacometti s'est vendu 104 millions de dollars en 2008. Plutôt trash, ce fétichisme. Je préfère le projet Landfill Harmonic de jeunes Paraguayens qui jouent sur des instruments de musique fabriqués à partir de déchets et de ferraille... Par ailleurs, invoqués ou imposés, les messages politiques ont tendance à être ex-orbitants, superflus quant aux œuvres mêmes, saturés de mots fossiles et de concepts à casque VR. Au mieux, pour détourner une formule de maître Lacan, les arts, à l'instar de la métaphysique, ne se prolongeraient qu'à s'occuper d'être les bouche-trous de la politique, bouche-trous qui n'empêchent en rien les ressorts du pouvoir (souvent État subventionnaire) ni l'odieux sommeil des oligarchies. Déflation donc, modestie oblige : préservons le plaisir du faire, du voir faire. De la subversion au subliminal et à la libre consistance de l'imaginaire, revenir à l'objet : cette photographie, ce film en tournage, les planches de cette scène, ce violoncelle soudain devant le mur de Berlin, cet ouvrage (on oublie l'infinif ouvrage), cette musculature. Le jeu (*play*) est déjà en soi une des passerelles de la conscientisation.

Contre la sinistrose ambiante, dominante, petite émancipation... Mais nul salut par l'Art ni de visa par-delà finitude ou mort biologique. Rendu au terme, c'est une autre paire de manches qui se joue.

Mémoire sensible: *aisthesis* à Manhattan

Fin du siècle dernier. J'ai rejoint ma fille qui travaillait au Cirque du Soleil, dernière étape de la tournée américaine avec le spectacle *Quidam*. Le cirque vivait encore une sorte de qualité foraine, familiale. Une semaine dans un hôtel, tout près de Battery Park où se dressaient les chapiteaux. Je voyais de l'intérieur ces êtres magnifiques, acrobates toujours conscients des risques du métier... Marches dans le port, librairies d'occasions, Custom House de Herman Melville réduit là au silence pendant vingt ans, collection d'instruments de musique au Metropolitan Museum où le soir même j'avais rêvé d'un immense bang sonore, planétaire. Tutti... Visite au Museum of Modern Art (MoMA) où deux

surprises m'attendaient : *L'Atelier rouge* de Matisse foudroyant au-delà de ses reproductions et, imprévue, une exposition de Willie Cole, Afro-Américain : des roussissements (*scorches*) de fers à vapeur avec les divers motifs de trous. Ingénieux. Rappel de ma collection de fers et de celui de ma mère, un « Royal Lady » vert avocat. Condition féminine, marquage de la peau. Ainsi en une semaine où j'échappais au train-train montréalais, je traversais le temps des siècles, la gamme des émotions, le spectre des couleurs. Fuite d'idées-sensations parfois refoulées, oubliées : la féerie enfantine du cirque, le blanc navire S.S.Tadoussac sur lequel j'avais travaillé, étudiant, Philippe Petit funambule sous les nuages, entre les deux tours du World Trade Center, une phrase de Spinoza, « Nul ne sait ce que peut un corps », les vivants et les morts, pour enfin retrouver à travers ce tissu mémoriel les mains et le visage de ma mère.



Henri Matisse, *L'Atelier rouge*, 1911

Sidéérations, saillies

L'avant-garde est une prime accordée à la jeunesse. Me souviens d'une lointaine discussion avec des amis de *Chroniques*, *Parachute*, *Nouvelle Barre du Jour*. Sympa, le freudo-marxisme... Dix ans plus tard alors que j'exhumais lentement les archives d'une enclave provinciale et que je pratiquais l'art de la sépulture, j'ai trouvé deux artefacts : *Manuel des Avant-Gardes*, 1932 (pour la jeunesse catholique) et *Principales fonctions des acolytes, des porte-flambeaux, des porte-insignes* de l'abbé Joseph Saint-Denis... 1925.

Au Centre de design de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) avec le petit-fils de huit ans. Immenses salles, exposition des étudiants et des étudiantes de l'École de la Montagne rouge. Affiches, photos, vidéos pour le Printemps charivari 2012. Sans théorie précise, pertinent, ludique. « Dans l'histoire sociale, comme dans la nature, la pourriture doit être le laboratoire de la vie » (merveilleux Marx). Solidarité. Transmutations des matériaux au fil des événements : j'ai pensé aux mots « mutinerie », « matérialisme ». Le petit a dit que ça ressemblait à un coin dans son école. C'est un début.



École de la Montagne rouge, murs de l'atelier affiches à l'UQAM, 2012

Magnifique film de mon ami Bruno Baillargeon, courageux cinéaste de *L'œuvre des jours*². Montage très efficace. La vie quotidienne de trois artisans, rituels et matière revêche ; l'un incise des plaques de métal en lisant un poème de Marie Uguay. Beaucoup de silence, travail discret, patient, acharné, en rien pathétique malgré la mort de François-Xavier Marange pendant le tournage. Derniers mots-testament : « C'est après avoir vu que l'on commence à voir. Alors ne vous inquiétez pas »...

Bruno, ton film me hante comme s'il rejoignait, agrandissait, traduisait, faisait écho à la condition de mon incubateur artisanal – on n'est jamais seul.

Symbolique de la merde, primitive, inéluctable, ubiquiste. Faire (de) ses besoins. « Merde »³ des *Cahiers de l'idiotie*, merveilleux pavé, de belle facture et de calibre international avec moult contributions de Québécois et de Québécoises; critique littéraire, arts, sciences sociales et philosophie alors que l'équivalent universel interpelle l'architectonique de la raison pure... On lira à cet égard, dans ce même numéro des *Cahiers de l'idiotie*, Ian J. Russo, « Semper in excrementum... Variations scarabéennes autour de quatre monticules »... Silence total de la critique. Un petit scandale. Comment le sentir dans le petit monde raisonneur, hyperhygiénique ?

De Nietzsche l'itinérant SDF⁴ : vouloir l'illusion et l'art pour ne pas faussement souffrir de la dichotomie vérité/erreur et de ses terribles dérives moralistes bon/mauvais. L'œuvre est le surgissement de la vie, exubérante énigme, excès. Et la philosophie doit traduire le « dénuement tragique », cet angle mort du discours... Je revois une fable à significations feuilletées, *Les harmonies Werckmeister*⁵ de Béla Tarr. Puissant film noir et blanc. Ordre imaginaire et désordres, deux idiots voyants, et le peuple manque...

II

Silhouette de l'auteur sur une feuille de plexiglas – souvenir du chien Nipper en presse-papier – photographie de Montréal via *Google Earth* – Jocelyn Pook, *Déluge*, composé pour une chorégraphie de O Vertigo, disque compact – cahier fabriqué en écorces de liège – cornéennes trouvées sur le site archéologique Bj-Fj-97 du Mont-Royal – photographie de l'auteur à l'Isle-aux-Coudres, 1966 – exemplaire de *Novation. Philosophie artisanale*⁶, déchiquetée en lanières dans trois pots à confiture.

2 Bruno Baillargeon, *L'œuvre des jours*, ONF, 2014, 103 min.

3 Merde [numéro thématique], *Les Cahiers de l'idiotie*, n° 5, 2012.

4 SDF : sans domicile fixe. (NdR)

5 Béla Tarr, *Les harmonies Werckmeister*, 2001, 145 min.

6 Robert Hébert, *Novation. Philosophie artisanale*, Montréal, Liber, 2004.

Soi-même comme main-d'œuvre et corpus

J'ai toujours compris l'art des citations non comme une manière d'autorité ou de référence intertextuelle (savante), mais comme on fait usage des proverbes. Proverbes ouverts à l'infinité des cas qu'ils recèlent ou anticipent par-delà le temps. Dans mon sage porte-folio, entre autres : « Ce qu'il y a de meilleur au sein de chaque homme peut se dire: ça, c'est ma musique, ça, c'est moi. La confiance en soi inclut toutes les vertus. *Le scholar* doit être libre — libre et brave », *The American Scholar* de Ralph Waldo Emerson, 1837⁷. Déclaration d'indépendance intellectuelle, quarante ans avant Nietzsche... « La vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? », Michel Foucault, *À propos de la généalogie de l'éthique*, 1984⁸. Écho d'un nietzschéisme minimal – sois le signataire et le sculpteur de toi-même – souci de soi, point de résistance aux pouvoirs politiques qui savent manipuler les citoyens-fantoches.

Dont acte⁹.

Voyager sur les ondes de sa propre histoire

Depuis des lustres je suis fasciné par le logo de la compagnie RCA Victor : un petit chien, le museau dans un pavillon conique, « *His Master's Voice* », la voix de son maître. Enrichi pour des raisons sociopolitiques, pédagogiques, etc. C'est Émile Berliner qui a assuré la gloire de l'animal. Berliner inventeur du microphone, du disque horizontal et du gramophone qui avait fondé la Deutsche Grammophon à Hanovre, fonde la Berliner Gram-o-Phone (un seul m) du Canada à Montréal en 1900. Ville aux cent clochers. Sur des photos de l'époque, on peut voir un



7 Ralph Waldo Emerson, *Le scholar américain* (1837), traduction annotée et commentée par Pierre Monette, Montréal, Triptyque, 2013, p. 85. Le texte original est : « The better part of every man feels, This is my music; this is myself. In self-trust all the virtues are comprehended. Free should the scholar be, — free and brave », <www.emersoncentral.com/amscholar.htm>.

8 Michel Foucault, *À propos de la généalogie de l'éthique*, 1984, <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault275.html>>.

9 J'ai traduit autrement cette invitation : voir Robert Hébert, « Grosso modo », dans Frédérique Bernier (dir.), *Créatures. Figures esthétiques de l'auto-engendrement*, Montréal, Nota Bene, 2012, p. 91-98.

immense panneau-réclame fixé au toit de l'usine dans le quartier Saint-Henri; Nipper, c'est son nom, la tête sur fond de nuages. Compagnie à l'écoute (intéressée) des besoins acoustiques du lieu. On enregistre entre autres rappels *Le long du Saint-Laurent* (1920), Jean Carignan (1933), ou encore Alys Roby (1944) au destin tragique entre chocs électriques et lobotomie. Et son fils aîné Herbert Berliner fonde la compagnie Compo après la Grande Guerre. Usine à Lachine. Est



ainsi créée la chanson canadienne, une culture populaire. Changeons brutalement de registre sous le ciel des idées. Traduisons, transférons sur un autre support invisible. Comment l'étudiant entend-il les Maîtres de la pensée dans la vallée du Saint-Laurent, ou comprend-il les variétés du discours philosophique ? Les directeurs d'opéra germanique et de *French Cancan Theory* s'intéressent-ils aux nouveaux besoins acoustiques du lieu, à ses patenteux hétérodoxes ?

Invitation aux matériaux minoritaires

Que faire entendre sur les tympanes ? Le petit terrier qui a du mordant pourrait pénétrer au fond du pavillon, japper, se métamorphoser en lion avant d'aller jouer avec des enfants. Ou à l'instar des *Recherches d'un chien* du zoologue Kafka dans son enclave tchèque, poser des questions à propos des chiens musicaux, l'origine céleste ou terrestre de la nourriture, les chiens volants, la Tradition... Ou devenir carcajou, *trickster* – pas question alors de porter un nom de chien domestique, genre Fido – mais puisqu'il faut assumer sa peau, autant flairer en extase cette petite phrase : « Écrire comme un chien qui fait son trou... Trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son propre désert à soi »¹⁰. Ô belle ritournelle à boire et à répondre, lue dans ma jeunesse – à traduire terre à terre. Elle invite même à bifurquer de l'industrie du savoir académique : oublions tout le « deleuzisme » futur, amicalement...

10 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33. Plus loin, « Haïr toute littérature de maîtres », p. 48.

Agrégats 45° 40' N – 73° 30' O

Il y a un seuil
 un spécimen des désarrois
 la pensée s'emballe, s'achète, se consume
 tout est code-barrable
 philosophes salariés crachent noyaux
 nos pieds austères
 café où crépitent moult puces de silicium

Il y a une frange
 le tumultueux se décline vivement
 troisième âge en révolte
 la vérité n'a lieu que dans les cadences
 nuit des temps
 sexe des tardigrades rigole
 l'art est un luxe non dommageable

Il y a un tropisme
 ton corps cahin-caha
 drone rempli de criquets chantent en catalan
 peuple du Québec
absolute bottom of a switch morality
 ne plus obéir aux dieux
 brûler d'impatience comme on respire

Écrire à l'époque des cloisons et des ruines communes

On oublie parfois que la littérature est un art aussi complexe que la musique ou les arts plastiques qu'elle traverse si souvent. Avec sa petite boîte à outils, des corps, des voix d'outre-tombe. Et dans l'incubateur, un verbe à l'infinitif, écrire, et ce franco-phonème « cri ». Je ne parle pas de l'art d'écrire selon les manuels ni de la moraline du bien écrire (ou du bon parler). Écrire est une dépense effrayante, visage et mains éperdus, support, surfaces, saillies, brassage de l'alphabet et de sa propre cage. Tâche d'un scarabée Sysiphe : transporter, concasser, malaxer les mots fossiles, ready-mades, manœuvrer les idiomes, mâcher percevoir, digérer concevoir, endosser révoltes, transmuter l'inertie en aigrettes de pissenlit. Visions, boues. Le style n'est pas une recherche effrénée d'originalité par un ego stratège, mais l'expression d'un coincement, celui d'un sujet vivant se dépêtrant par des incisions de formes et de contenus archaïques. L'infinitif écrire désacralise tous les noms, toutes les certitudes, ignore les tendances officielles afin de créer un temps intérieur, ininterrompu. L'écriture suinte le long des murs de chaque Utopie : art absolu-absolvant, religion ou

politique en tant que fins dernières sur terre. Un site ultime du sens nommé Philosophie ne peut s'édifier que dans le cimetière des valeurs occidentales...

Les apothéoses font bailler, déflation garantie. *Homo faber*, *Homo ludens*, *Homo immunologicus* (Sloterdijk) contre les dangers de la vie et la déchéance, la verticalité de ses ascèses. Mais toujours, *Homo scribens*.

Pensée pédagogique

L'éternel recommencement. Éthique de la désillusion : pourquoi et comment réfléchir, la seconde fois ? Laisser courir écrire. Pensée artisanale contre les tabous de la contingence, pensée libre entre acuité du regard et dépouillement. Éprouvante richesse du quotidien, sérendipité, témoignages, empirisme tactique sur le qui-vive de l'imagination, aussi hybride soit-elle. « À soir on fait peur au monde ! » : il y a infiniment plus d'inédits et d'anecdotes virtuelles, de magma et de vestiges que d'édits et de jugements esthétiques ou savants.

D'une série de gestes jusqu'au largage

Fin des années 1980, l'artisan-graveur René Derouin commence à fabriquer des statuettes de céramique. À chaque jour. Chaque statuette (10-20 cm) singulière, unique, de ses mains. Ce projet démesuré appelé *Migrations* aboutit à vingt mille figurines en marche. Argiles continentales. Après l'exposition de l'œuvre au Musée Tamayo (Mexico) et au musée du Québec, Derouin prend la décision de les larguer – au lieu de les laisser s'empoussiérer dans les entrepôts d'un musée. 19 000 migrantes figurines la plupart lancées dans le fleuve Saint-Laurent à la hauteur de l'Île aux Coudres. Printemps 1994, un grand rituel... J'admire le tropisme nord-sud de celui qui, très jeune, a « sauté » par-dessus le *Refus global* et s'est détourné du petit monde post-Versailles européen. Rejoindre l'ombre des arts précolombiens, les muralistes et le monde du photographe Alvarez Bravo. Puis ce geste de retrouver les fonds marins m'a toujours fasciné. Naître à soi-même, enraciné dans son propre exil. On voit peut-être la puissance du paradoxe : « C'est l'œuvre la plus publique, la plus permanente, désormais rien ni personne ne peut la contrôler »¹¹. Invisible, souveraine, inaccessible, mais là pour des millénaires comme on découvre encore des vases grecs ou mayas.

Chaque génération invente ses désirs, son avant-garde, ses découvertes archéologiques ainsi que les figures, les fictions tous azimuts dont elle deviendra un jour responsable.

11 L'artiste a souvent reformulé le sens de cet événement. Voir : René Derouin, *Ressac. De Migrations au largage*, Montréal, L'Hexagone, 1996. Étonnant qu'il n'ait pas relié le largage à l'histoire continue des naufrages dans le Saint-Laurent, depuis l'époque de la Nouvelle-France jusqu'à L'Empress of Ireland (1914); le fleuve comme un cimetière trans-utopique...

Ce n'était qu'un rêve...

Une nuit, il y a longtemps. Je jette quelque part dans une rivière noirâtre 19 000 phrases, chacune singulière, sérieuse ou bizarre, slogans collés à ma peau. Images floues, cadre tremblant. Ailleurs mille pages que je transforme en bateaux de papier mâché. Une armada au fil du Gulf Stream ? Pollution, s'exclame une amie en riant. Non, pulpe végétale, morceaux d'un anthro-po-puzzle. À grossir avec des éclats de briques tombées d'une murale, lambeaux de costumes, 19 000 portées musicales innervant les filaments de mes muscles... Univocité gestuelle des façons d'être et des habiletés à l'intérieur du corps social. S'alléger pour battre la mesure autrement, sans mots. Pulsation du cœur. Au bord d'une falaise d'où l'on voit poindre le soleil de la culture académique, lancinantes beautés du paysage. Et devant le fleuve me faisait signe un dieu grec, tambour à la main, oui Dionysos : dissolution de la conscience individuelle, ivresse des profondeurs parmi quelques bélugas innocents et gracieux.

Morale de l'histoire. Terre et mer conservent tout. Béatitudes en lithosphère. Ainsi que les musées, les sépulcres de bibliothèques nationales lorsqu'ils ne sont pas détruits par la guerre, lieux d'enfouissement privés, ou le cerveau humain dans sa crypte.

Nul pessimisme. L'imaginaire social ne désespère de rien puisque tout reste à faire. Fulgurances à partager. Et aujourd'hui les manuscrits ne brûlent presque jamais...

(La visite est terminée)

À la mémoire de Francis Mankiewicz (1944-1993)
et de quelques autres disparu-es

L'affiche politique : vecteur de la protestation sociale

MAJORIE DUFORT-CUCCIOLETTA

Au début du printemps 2012, près de 300 000 étudiantes et étudiants Adélaissent les bancs des universités et des cégeps pour descendre dans la rue contre la hausse des frais de scolarité universitaire, et dénoncer les effets délétères du néolibéralisme et des politiques d'austérité. Les étudiants critiquent également la démocratie représentative et mettent de l'avant la démocratie directe et participative. Comme d'autres grands mouvements sociaux (on peut penser au mouvement contre la guerre du Vietnam aux États-Unis dans les années 1960), le Printemps érable a reposé sur une vaste mobilisation de catégories sociales et d'organismes communautaires. Parallèlement ont proliféré des pratiques artistiques multiples où l'art s'est fondu dans les mobilisations, tentant de donner un sens à la vie quotidienne et d'outiller les actrices et les acteurs dans leur rôle d'éducateurs, d'animateurs et d'organiseurs.

La rencontre de l'art et de la mobilisation

Selon Louise Vigneault, professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, « l'art donne des modèles, des repères et permet ainsi de concrétiser les démarches et les idéologies »¹. Parlant du Printemps érable, Ève Lamoureux écrit qu'on ne désire plus « séparer l'art des autres activités sociales de l'individu, le reléguer dans la sphère des loisirs occasionnels, le considérer en dehors des intérêts généraux et immédiats de la communauté »². Le carré rouge, que l'on a porté épinglé durant ce mémorable printemps, a aussi été accroché sur de nombreux monuments et sur les vitrines d'établissements d'enseignement, de commerces et de résidences. À l'instar de ce qui se faisait dans les années 1970 au sud de nos frontières, le collectif ARTUNG! a remplacé 300 publicités par des œuvres réalisées lors

1 Entrevue tirée du texte de Coraline Mathon, « Productions culturelles du Printemps érable: ce qu'il en reste », *Quartier libre*, 11 décembre 2012, <<http://quartierlibre.ca/productions-culturelles-du-printemps-erable-ce-quil-en-reste/>>.

2 Ève Lamoureux, *Art et politique*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 47.

d'ateliers de création ponctuelle et visualisant diverses déclinaisons du carré rouge, le but étant de se réappropriier l'espace public en utilisant les supports publicitaires de Pattison, CBS Outdoor et Astral Media³. Pour sa part, le collectif École de la Montagne rouge a voulu servir à la fois de lieu de débats et d'atelier de création fondé sur une démarche intuitive et spontanée. L'idée générale, c'est d'offrir à celles et à ceux qui n'ont pas envie de manifester dans la rue l'occasion d'utiliser les arts comme moyen d'action et d'afficher leur parti pris. Le collectif a produit 2004 sérigraphies. On se souviendra bien sûr de *Printemps érable* (Figure 1), de *L'État sauvage* évoquant un État qui refuse le dialogue et cogne sans discernement, ou *Le combat est avenir*. Une table de sérigraphie portative permettra d'ailleurs d'inscrire ces mêmes slogans sur des t-shirts⁴.

Les affiches ont servi à dénoncer la marchandisation de l'éducation comme *Un plan Mort!* (Figure 2) du gouvernement Charest. Contre la loi 78 limitant la liberté d'expression et la brutalité policière (Figure 3), l'affiche politique s'est présentée comme un contre-discours. L'aspect créatif, même dans la mythologie populaire, nous dit Suzanne Paquet, « va tout à fait à l'encontre de cette idée de violence et d'agressivité qu'ont essayé de faire ressortir la plupart des médias »⁵.



Figure 1. École de la Montagne rouge, 2012



Figure 2. Anonyme, 2012



Figure 3. École de la Montagne rouge, 2012

3 Marie-Claude G. Olivier, «Faire» la grève: formes artistiques de résistances », *À bâbord!*, n° 46, octobre-novembre 2012, <<https://www.ababord.org/Faire-la-greve-formes-artistiques>>.

4 Nathalie Petrowski, « Québec. L'École de la Montagne rouge, la contestation par l'image », 9 juillet 2012, <www.courrierinternational.com/article/2012/07/04/l-ecole-de-la-montagne-rouge-les-imagiers-de-la-greve>.

5 Mathon, *op. cit.*

Sortir des musées

Plusieurs artistes sont parvenus à faire valoir un art à contenu politique et social directement connecté à l’histoire immédiate. Comme le soulève Ève Lamoureux, ces artistes « adoptent explicitement l’objectif de créer un art de prise de conscience, provoquant non seulement la réflexion, mais la responsabilité citoyenne, l’action concrète et la mobilisation collective »⁶. Les artistes sortent aujourd’hui des musées pour lier l’art à la vie quotidienne en faisant preuve d’un souci stratégique visant à accroître l’impact de leur création (présence dans les lieux passants, recherche d’une couverture médiatique, être de toutes les tribunes, inciter les gens à se joindre à leurs projets, etc.). Contre l’idée d’une sphère parfaitement autonome, les artistes engagés affirment que l’art s’accomplit dans l’histoire et agit sur celle-ci. La revendication d’un art accessible à toutes et à tous y participe.

Les événements du printemps 2012 ont montré comment les mouvements de protestation ont su utiliser les médias sociaux. Internet est devenu un support de diffusion et de création indépendant des réseaux officiels, l’œuvre pouvant se matérialiser en différents endroits et en simultané. Le Web est ainsi un espace qui facilite une transgression dans la virtuosité de l’expression créatrice. Il autorise une « pratique artistique qui se réapproprie l’espace public en court-circuitant le réseau des galeries et des musées »⁷.

Avec le canal de transmission propre au Web, l’affiche ne perd pas sa vocation, elle demeure au contraire un instrument utile et efficace, où les stratégies de répétition, de reproductibilité et de simultanéité deviennent l’essence même de la propagande politique. L’utilisation du photomontage permet à certains artistes de créer de nouvelles images; de transformer l’image source en se l’appropriant par une relecture stratégique. D’autres choisissent de se servir de moyens de composition novateurs en faisant preuve d’une nouvelle liberté typographique. Les affichistes utilisent la dérision pour démanteler les icônes culturelles dans une esthétique connotée politiquement.

Dans les années 1960, les affiches contribuaient à déconstruire le discours militariste. Depuis lors, elles ont su servir de moyens efficaces dans l’élaboration d’un contre-discours, l’engagement militant en arts visuels ayant accompagné pendant tout ce temps les mouvements sociaux désireux de résister à la propagande des canaux dominants. L’art serait ainsi revêtu de la possibilité de provoquer des transformations concrètes dans l’élan des utopies qu’il participe à faire vivre.

6 Lamoureux, *op. cit.*

7 Ginette Daigneault, *L’art Web, l’art au bout des doigts*, <http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Acfas/daigneault_Rev_acfas09.pdf>.

Deuxième génération¹

Slam

QUEEN KA

Né il y a plus de 20 ans à Chicago, le slam ou la poésie des « rues », tout comme le rap ou le graffiti, est une forme d'expression artistique des temps modernes, une nouvelle forme d'exutoire, un art oral qui se déclame dans des lieux publics sous forme de joutes oratoires. Par sa puissance évocatrice, son engagement inhérent, son travail sur la langue, la slam démocratise la poésie en lui assurant un chemin plus immédiat dans le public, et in extenso, dans la société. Par la voix des slameuses et des slameurs, la poésie retrouve sa force d'action primitive et le public renoue avec la célébration. C'est un mouvement artistique porteur de valeurs telles que l'ouverture d'esprit, le partage, la liberté d'expression et le dépassement des barrières sociales².



Queen Ka. Photographie : Alex Nevsky

- 1 Slam écrit en 2007 mais réactualisé en 2013, dans le contexte du débat sur le projet de loi du gouvernement péquiste d'une charte des valeurs québécoises. Son nom officiel était : *Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement.*
- 2 SLAMONTREAL, <www.slamontreal.ca/communaute-slam/>.

J'ai envie de faire un slam
sur un truc qui me fait parfois perdre mon calme.
Un slam pour les filles et les garçons
qui comme moi vivent la même situation.
Un genre humain
un citoyen né dans l'union de deux nations
un slam pour les « deuxièmes générations ».

Enfant d'immigrant,
que ce soit le père et la mère,
où l'un d'entre eux seulement.
Le cul assis entre deux chaises
pas toujours à l'aise
de se faire poser les mêmes questions :
Ton prénom est différent ?
T'es née ici pas tes parents ?
Parles-tu la langue de ta maman ?
Comment ça t'as pas d'accent ?

Je préférerais qu'on me demande où je vais
au lieu de me demander d'où je viens.
Car moi et mes amis
on s'est fait tirer les bras par chaque pays
deux passeports, deux nationalités
sans jamais trop savoir sur quel pied danser.

À se battre contre tous les stéréotypes
du type :
Eh ! la Canadienne, sors tes dollars
t'es riche, je suis sûr que chez toi au Québec tu roules en Jaguar ?
Ou encore :
Aye ! la Maghrébine,
c'est quoi la recette pour faire un tajine ?
Yo man, t'es musulmane,
ton père y'a-tu quatre femmes ?

Entre le cliché de l'enfant gâté qui vit au nord de l'Amérique
ou le fantasme de la danseuse de baladi venant du nord de l'Afrique,
À constamment chercher notre maison
notre chez soi, notre protection
moi, y a que dans l'avion au-dessus de l'océan
où je me sens un peu chez moi.

Mais malheureusement depuis 2001
même l'avion c'est plus pour moi.
Je dois faire des yeux extra doux aux douaniers des USA,
because you know what they say,
An Arab, ça peut exploser.

Même dans le milieu artistique
y a des comédiens qui changent de prénom
c'est draconien comme tactique
mais depuis, Martin alias Tarik
passe énormément plus d'auditions.

Toujours ce dilemme depuis la naissance
car les gens tiennent à vous mettre d'un côté de la balance.
Là-bas, les habitants le voient dans mes yeux
que je ne viens pas de chez eux
et ici, c'est ma peau qui me trahit
car ma peau reste à l'année
aux couleurs des pays chauds.

Certains de vos ancêtres sont arrivés ici par les mers
il y a longtemps pour s'installer sur cette terre
qui, dois-je vous le rappeler, était déjà habitée.
Les petits-enfants de mes petits-enfants pourront dire que leurs ancêtres
sont arrivés par les airs
et ont embrassé les traditions
de ceux qui y avaient déjà construit leur maison.

Car malgré l'argent et le vote ethnique,
tristes paroles prononcées par un homme politique
le soir de la défaite
Pendant que ces paroles me sont pendant longtemps restées en tête
après les coups durs
les questionnements qui perdurent
j'ai cherché à y voir plus clair.
Et j'ai compris
j'ai compris
que je n'avais pas à choisir entre mes deux cultures
qu'elles n'avaient pas à se soustraire
bien au contraire
qu'elles forment plutôt une addition
faisant ainsi de vous, de moi et de tous mes compagnons
la prochaine nation.

Bilan de luttes



Ni déni ni police : réagir aux agressions sexuelles dans le mouvement étudiant Le cas de l'AFESH¹ de l'UQAM

ESTHER PAQUETTE

La lutte contre les violences envers les femmes a récemment connu un regain de popularité. La vogue du mot clic #AgressionNonDénoncée le prouve. Les tactiques utilisées dans le mouvement étudiant radical depuis 2012 ont aussi créé de grands débats publics et des critiques antiféministes virulentes, certains criant à la « chasse aux sorcières » et à la diffamation. Quatre-vingt-deux pour cent des personnes victimes sont des femmes² et des agressions sont commises dans des relations de personnes de même sexe³. Dans ce texte, le féminin sera utilisé pour parler des personnes ayant vécu une agression sexuelle⁴.

Bref retour en arrière

Les féministes radicales dénoncent l'invisibilisation des agressions sexuelles. Derrière un féminisme de façade des organisations, les demandes de reconnaissance ont été niées ou secondarisées, et les féministes ont été accusées de diviser le mouvement. Ainsi, des initiatives à la suite d'agressions sexuelles à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), il y en a depuis les années 1970 : des groupes de conscientisation, des dénonciations publiques, la Brigade rose, des actions de perturbation, etc.⁵ Cependant, les rapports de pouvoir au sein des structures isolent les femmes et la culture du silence entoure les agressions sexuelles. En 2012, après une grève étudiante faisant appel à une unité effaçant les critiques féministes, des lettres de dénonciation ont fusé. Face à l'urgence de la situation, des féministes radicales se sont organisées en non-mixité pour appuyer les dénonciations, pour riposter aux réticences et pour s'attaquer à

1 AFESH : Association facultaire étudiante des sciences humaines.

2 Ministère de la Sécurité publique, Direction de la prévention et de la lutte contre la criminalité, *Les agressions sexuelles au Québec. Statistiques 2004*, Sainte-Foy, 2006.

3 Voir : <www.solidaritelesbiennne.qc.ca/information/violence-conjugale/articlesles-les-lesbiennes-aussi-tombent-dans-les-bleus>.

4 Ressource d'aide: <www.rqcalacs.qc.ca/>.

5 Anonym@s, « UQAM champ de bataille. Histoire (incomplète) des actions féministes sur le campus », *Françoise Stéréo*, n° 3, 8 mars 2015.

l'impunité des agresseurs. Les associations n'ont collaboré que plus tard. Une génération familière avec le Web utilise ce moyen pour rechercher et répandre de l'information. Par conséquent, ces dénonciations étaient diffusées le plus souvent sous la forme de lettres anonymes, sur des pages Facebook comme Alerta Feminista.

Par ailleurs, certains agresseurs continuent de s'impliquer dans divers milieux, avec ou sans l'accord de la personne survivante. Le tract *Nos corps valent plus que votre confort ! Agressors dehors !* produit par des femmes anonymes lors de la mobilisation du printemps 2015 le décrit : « Contribuer à la culture du silence et continuer de s'organiser avec les agresseurs-es participe à l'exclusion des survivantes et à la non-sécurité de toutes les femmes dans les espaces militants et autres ». La position de pouvoir et le capital de sympathie pour l'agresseur ne le protégeaient pas toujours. Un homme élu sur l'exécutif de l'Association facultaire des sciences humaines (AFESH), grand défenseur des principes féministes derrière un micro, était en fait un agresseur récidiviste; il a été exclu. Le combat continue.

La culture du viol

La violence envers les femmes et la peur de la subir permettent de maintenir les rapports sociaux de sexe inégaux et le contrôle des hommes, entraînant des conséquences directes sur les femmes, dont la perte de confiance et l'érosion du sentiment de sécurité. Elles permettent aussi de les contraindre physiquement et de nuire au développement de relations d'intimité⁶. Pour les militantes, peuvent s'ajouter la réticence à lutter, la crainte d'accusations et le sentiment de trahison par son milieu qui se dit proféministe. Les dénonciations sont davantage prises au sérieux lorsque les violences sont révélées par des marques visibles.

De plus, dans notre société, la violence est érotisée et banalisée. Pourtant les agressions sexuelles ne sont pas le produit de pathologies, de pulsions sexuelles incontrôlables ou d'une provocation : c'est une prise de contrôle. Les violences sexuelles s'inscrivent sur un continuum des violences qui comprend une multitude d'actes quotidiens qui banalisent les agressions sexuelles, du harcèlement de rue aux « blagues » de viol⁷.

En effet, nous vivons dans une culture du viol, où les agressions à caractère sexuel sont excusées, banalisées ou même tolérées (car un fait de la nature), et où l'on blâme les victimes. Les femmes devraient apprendre à se protéger des agressions, plutôt que les hommes à ne pas agresser. Il existerait de prétendues « zones grises » et ambiguïtés dans le consentement sexuel. Pourtant, des études démontrent que les hommes sont tout à fait aptes à comprendre les « non »

6 Jamal Hamner, « Violence et contrôle social des femmes », *Nouvelles questions féministes*, n° 1, 1977, p. 68-88.

7 Liz Kelly, *Surviving Sexual Violence*, Cambridge (GB), Polity Press, 1988.

indirects en contexte non sexualisé⁸, comme lors d'un refus de manger un muffin. La culture du viol est accompagnée d'une culture du silence, par laquelle les victimes se taisent pour éviter les représailles. Il faut questionner les notions mêmes de la masculinité et de son érotisme⁹. Le pouvoir des femmes en tant que sujets agissants, capables de désirs, doit être revendiqué. Elles ne sont ni des conquêtes ni des jouets et peuvent refuser des rapports sexuels.

Comment résister ?

Depuis 2012, des réseaux féministes ont permis de stimuler la réflexion. Entre elles, les étudiantes ont acquis plus de flexibilité en n'étant pas redevables devant les assemblées générales (assemblées qui incluent des personnes opposées à leurs actions de même que des agresseurs). Les tactiques utilisées couvrent un large éventail : journées de réflexion, lettres et rumeurs de dénonciation, adoption de mandats d'assemblée générale et visibilité (affiches, textes, présence physique de féministes). Ainsi, de plus en plus de demandes de survivantes d'agression sexuelle ont pu être honorées. Les collectifs ont questionné la pratique du consentement dans une société patriarcale traversée par une multitude de systèmes d'oppression et dans des milieux où on consomme beaucoup d'alcool. Aujourd'hui, il s'agit d'agir suite aux agressions et d'empêcher que d'autres se produisent, donc de changer les normes.

L'appel aux « voies officielles » comme la police ou le Bureau d'intervention et de prévention en matière de harcèlement de l'UQAM est considéré comme la réponse légitime, mais justice est rarement rendue. À l'UQAM, sur 112 plaintes reçues pour harcèlement sexuel ou psychologique en 2012-2013, seulement deux ont été considérées comme fondées¹⁰, et les conséquences sont mineures : avertissement, congé d'enseignement d'un an ou rien¹¹. Entre temps, les policiers font preuve de violence sexiste, en jugeant les comportements des agressées. L'établissement de mécanismes internes pour gérer elles-mêmes les dynamiques oppressantes a donc été l'option choisie.

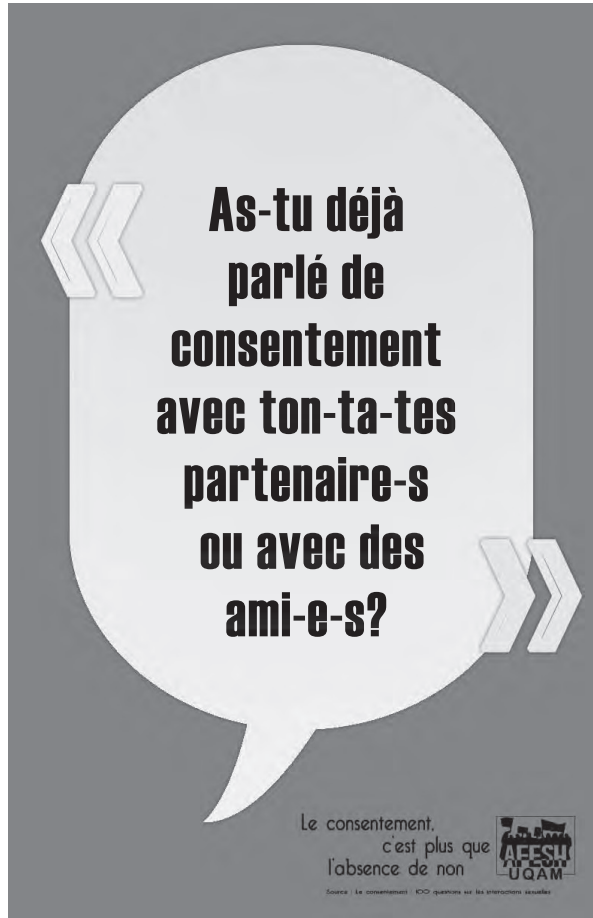
La justice transformatrice vise une prise de conscience de la part des agresseurs, un changement profond de leurs rapports à la sexualité et aux autres

8 Celia Kitzinger et Hannah Frith, « Just say no ? The use of conversation analysis in developing a feminist perspective on sexual refusal », *Discourse and Society*, vol. 10, n° 3, 1999, p. 293-316.

9 Michael Kimmel, « Men, masculinity, and the rape culture », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture* (édition révisée), Minneapolis (MN), Milkweed Editions, 2005, p. 139-157.

10 Voir : SETUE, « Quand l'UQAM joue le jeu de la vendetta envers celles qui dénoncent », 1er octobre 2015, <<http://setue.net/communiqué-de-presse-quand-luqam-joue-le-jeu-de-la-vendetta-envers-elles-qui-denoncent/>>.

11 Rima Elkouri, « Désolé pour votre agression... (bis) », *La Presse*, 22 septembre 2015.



et, ainsi, de leurs comportements, avec un suivi personnalisé sur le long terme¹². Elle est utilisée avec plusieurs agresseurs ; il ne faut cependant pas obliger ni instrumentaliser la justice transformatrice et les survivantes qui ne voudront pas n'ont pas à s'en justifier. Ainsi, l'exclusion temporaire ou permanente est une option viable, que ceci concerne des réunions, des événements, des espaces de vie ou des groupes (militants ou non), car l'inclusion de l'agresseur exclut généralement des survivantes. Aussi, des résultats immédiats sont espérés –

12 Voir : Ching-In Chen, Jai Dulani, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha (dir.), *Revolution Start at Home*, Brooklyn (NY), South End Press, 2011; Ruth Morris, *Stories of Transformative Justice*, Toronto, Canadian Scholars Press, 2000.

entre autres pour notre sécurité – mais seul un travail à long terme permet une transformation sociétale.

Les survivantes ont également un comité les soutenant dans leur processus de guérison. Le travail de *care* devient alors un travail de résistance à l'indifférence aux oppressions. Le militantisme est crucial pour de nombreuses femmes afin de pouvoir reprendre du pouvoir sur leur vie et dans leur milieu.

Par ailleurs, des hommes peuvent agir en alliés, en commençant par ne pas agresser. Le consentement est un processus continu durant toute relation. Un refus n'est pas une insulte. Lutter contre la culture du viol, c'est aussi modifier ses propres pratiques sexuelles et érotiser le respect continu lors du rapport sexuel¹³.

Que fait l'AFESH ?

Le travail de collectifs a ainsi forcé des groupes plus institutionnels à se positionner. C'est précisément ce qui s'est passé avec l'AFESH, car son inaction a été une proche parente de la culture du silence; mais depuis l'automne 2014, l'AFESH a une motion d'appui aux survivantes et aux dénonciations qui permet d'assurer une responsabilisation collective. Par la suite, le dépassement de cette déclaration de principes a été atteint lors de la modification de politiques et lors du choix de la campagne annuelle 2015-2016 d'y inscrire la lutte à la culture du viol.

Les premiers gestes concrets ont été posés à l'automne 2014 avec la diffusion d'une action de pose d'autocollants de la Politique 16 sur le harcèlement sexuel sur des portes de professeurs-es¹⁴ et la publication d'un communiqué de presse. Depuis, des textes sont publiés afin de conscientiser, surtout lors des « *red zones* », la période des premières semaines scolaires où sont commises la majorité des agressions sexuelles¹⁵. Une première affiche diffusée dans les médias sociaux a été distribuée dans 17 écoles et 7 organismes communautaires dans 10 villes et 3 pays, en 24 heures. L'accès aux ressources est politique et l'enveloppe de 2 000 dollars dépensée en un an a donc été reconduite à nouveau cette année. Depuis l'été 2015, les collectifs comprenant une personne agresseuse peuvent être privés de leur financement à la demande des survivantes et des survivants.

La bonne volonté ne suffit pas, il faut une transformation de notre rapport aux agressions sexuelles, et ce ne sera possible que par la lutte sur le terrain. Le défi aujourd'hui est d'assurer ces changements sur le long terme. De nouvelles revendications émergent, telle celle du Centre des femmes de l'UQAM pour la création d'un centre d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALAC) dans les murs de l'UQAM.

13 Rachel Kramer Bussel, « Beyond yes and no », dans Jaclyn Friedman et Jessica Valenti (dir.), *Yes means Yes: Visions of Female Sexual Power and a World Without Rape*, Berkeley (CA), Seal Press, 2008, p. 43-52.

14 Anonym@s, *op. cit.*

15 Matthew Kimble, Andrada D. Neacsiu, William F. Flack Jr. et Jessica Horner, « Risk of unwanted sex for college women. Evidence for a red zone », *Journal of American College Health*, vol. 57, n° 3, 2008, p. 331-338.

Perspectives



REPENSER l'émancipation
Université populaire des NCS 2015

Les prochaines étapes de Québec solidaire Vers un parti hybride ?

SIMON TREMBLAY-PEPIN

J'ai récemment émis l'idée suivante: la proposition centrale du développement de la première décennie de Québec solidaire (QS), celle du « parti des urnes, parti de la rue », a fait son temps¹. Elle a permis certains succès, mais elle devient de plus en plus nuisible à la croissance du parti. Il faut passer à une nouvelle étape dans l'évolution du parti-processus qu'est Québec solidaire.

Bref regard critique

L'idée du « parti des urnes, parti de la rue » a été déployée, entre autres, pour respecter l'autonomie des mouvements sociaux. L'attention apportée à cette autonomie vient du lourd passé des partis marxistes-léninistes des années 1970 et de leur tentative d'« hégémoniser » ces mouvements sous la direction de ce qu'ils considéraient comme le « parti d'avant-garde ». Toujours dans la logique « parti des urnes, parti de la rue », le rôle de Québec solidaire était de devenir le portevoix des mouvements à l'Assemblée nationale, transmettant leurs revendications dans le processus législatif. Le parti devait également appuyer ces mouvements en se joignant à des manifestations et en appelant ses membres à participer à des actions organisées par les mouvements sociaux.

À l'origine, cette stratégie était nécessaire pour faire tomber les soupçons d'entrisme. Mais, aujourd'hui, les choses sont claires: plus personne de moins sensé ne croit que Québec solidaire complotait pour téléguider les mouvements populaires. Par contre, un nouveau problème a surgi : du fait de cette politique, le rôle de Québec solidaire est resté flou, tant pour ses membres que pour les gens qui ne le connaissent qu'à travers ses prises de position publiques. En gros, on ne sait pas à quoi « sert » Québec solidaire. Veut-il prendre le pouvoir ? Est-il la « conscience morale » de l'Assemblée nationale ? Est-il plutôt une courroie de transmission pour les doléances et pétitions des divers groupes de la société civile ? Ce flou sur son identité nuit au développement du parti.

1 Simon Tremblay-Pepin, « Parti des urnes, parti de la rue : grandeur et misère de QS », *À bâbord!*, n° 59, avril-mai 2015, p. 32-33. Cette réflexion a été poursuivie avec Jocelyne Bernier et John Bradley lors d'un atelier à l'université populaire des NCS en août 2015.

Ce flou a également des conséquences à l'intérieur de l'organisation. On y consacre beaucoup de temps à l'administrer, à discuter ses positions, mais trop peu à agir politiquement. Ainsi, des gens qui veulent s'y joindre et qui ont été formés à l'activisme de terrain plutôt qu'au débat en instances sont-ils rebutés par ce qui leur semble être, à tort ou à raison, de lourdes structures bureaucratiques.

Que faire, donc, pour sortir de cette posture difficile ? Évidemment, il ne peut être question de renouer avec l'entrisme ou, à l'inverse, d'abandonner un rapport de proximité avec les mouvements. Je crois cependant que l'évolution de Québec solidaire – la croissance du nombre de ses membres, le développement de sa structure organisationnelle, l'amélioration de ses capacités techniques – permet une plus grande autonomie et une plus grande résonance du parti. Par ailleurs, la situation politique exige cette autonomisation si on veut voir Québec solidaire grandir, tant dans les urnes que dans la rue.

En bref, Québec solidaire doit quitter l'étape du « parti des urnes, parti de la rue » pour devenir un parti hybride, à la fois parti politique et mouvement social. Cette transition vers une nouvelle étape du « processus » exige trois transformations : se donner des opportunités de faire des gains autres qu'électoraux ou parlementaires, canaliser l'énergie des associations locales dans l'action politique et recentrer le message porté dans l'espace public.

Faire des gains

Québec solidaire peut se vanter de plusieurs succès électoraux. Il a aussi participé à des gains législatifs – surtout des motions et des prises de parole marquantes. Ces choses ont leur importance et le bilan est somme toute impressionnant considérant la taille de son équipe parlementaire. Cependant, une question reste à cerner : qu'est-ce que Québec solidaire a apporté de concret aux Québécois et aux Québécoises ? On pourrait répondre que la question est cruelle pour un parti qui n'a jamais eu le pouvoir (la Coalition Avenir Québec n'a pas plus apporté que QS sous ce rapport). Fût-elle cruelle, des gens se poseront quand même cette question alors que Québec solidaire se présentera pour une cinquième fois devant l'électorat. On se demandera : mais qu'est-ce que ça donne de continuer de voter pour ce parti ?

Depuis 2006, on répond à cette question en affirmant que la voix de Québec solidaire est importante à l'Assemblée nationale. Cette voix de gauche est distinctive, forte, claire (par exemple, dans le débat sur l'éviction des personnes âgées). Parler fort et parler bien est important, mais est-ce suffisant ? Est-ce que les gens vont voter pour QS pour obtenir une voix à l'Assemblée nationale ? Possible que ça fonctionne pour un temps, mais un jour ou l'autre cette posture atteindra ses limites et peut-être plus tôt que tard. On ne peut pas non plus compter uniquement sur de nombreux gains parlementaires éventuels (projets de loi adoptés, motions et autres) par définition difficiles à obtenir alors qu'on est un petit groupe d'opposition.

Comment faire alors pour que Québec solidaire soit au cœur de gains concrets, d'avancées sociales positives que tout le monde peut comprendre ?

Commençons par constater les atouts du parti. Québec solidaire est la plus importante organisation de gauche au Québec : des milliers de membres répartis dans toutes les régions du Québec; une trentaine d'employé-es rémunérés; une organisation structurée et fonctionnelle et un réseau de communication interne et externe étendu. On pourrait améliorer chacun de ces points, mais ils sont néanmoins une réalité.

Pourquoi ne pas profiter de cette capacité organisationnelle pour faire ce qu'une grande partie des membres de Québec solidaire savent le mieux : faire avancer la société par la mobilisation sociale ? Supposons que chaque année (ou aux deux ans) le congrès du parti vote un enjeu prioritaire pour les prochains mois. Un seul : l'important serait de ne pas se disperser et de se fixer un seul objectif clair. Il ne s'agirait pas de faire une campagne de sensibilisation comme on l'entend habituellement (*Courage politique, Pays de projets, Gratuité scolaire*, etc.), mais de faire des gains concrets à partir d'un plan d'action précis. On choisirait ensemble ce qu'il est à la fois nécessaire et possible de gagner et on se donnerait les moyens pour l'atteindre. Que seraient ces « gains » ? Ce que les membres décideraient après en avoir débattu : une hausse des investissements en transport en commun ? Des constructions de logements sociaux ? Une campagne nationale de lutte contre la violence envers les femmes ? Une augmentation du salaire minimum ? Qu'importe la cause, le congrès jugerait de ce qui serait à la fois pertinent et réaliste.

Pour obtenir ces gains, Québec solidaire prendrait des moyens qui iraient au-delà de ce qu'un parti fait habituellement. C'est ici qu'il faut réinventer ce qu'est un parti de gauche, féministe, écologiste et indépendantiste au Québec. Une part de ce parti ressemblerait à un mouvement social dans ses modes d'action, sauf que Québec solidaire a la possibilité d'aller faire des gains sur des terrains plus diversifiés qu'un mouvement social, lequel se concentre généralement sur un enjeu précis. Il peut aussi agir sur le terrain parlementaire de façon coordonnée, comme il le fait déjà avec les mouvements sociaux. Bien sûr, cela exigerait de repenser les liens entre Québec solidaire et ses alliés des mouvements sociaux. Parfois cela pourrait même créer des tensions, mais je crois qu'en bout de piste, tout le monde bénéficierait d'un parti qui s'active pour faire des gains concrets.

Mieux canaliser l'énergie

Pour rendre cela possible, il faut mieux canaliser l'énergie des militants et des militantes de Québec solidaire. En ce moment, énormément de temps est consacré à la politique interne du parti, à son administration et à l'adoption de son programme. Comme la rédaction du programme tire à sa fin, il serait temps de consacrer de l'énergie ailleurs, nommément sur le terrain. Pour ce faire, il faut limiter les congrès et les conseils nationaux pour qu'il n'y ait qu'une

grande rencontre nationale par année. Actuellement, les associations locales consacrent trop de temps à préparer ces instances, en plus du temps nécessaire d'administration et d'organisation au niveau local.

Il est crucial de libérer du temps au local pour que trois éléments deviennent des priorités : l'action terrain, le recrutement et le financement. L'embauche au national d'une personne pour appuyer le développement des associations locales est déjà une bonne nouvelle – bien qu'elle arrive tard dans le développement du parti. Il est maintenant nécessaire que s'ouvre, dans les associations locales, de l'espace pour des militants et des militantes qui sont davantage des « activistes » que des « politiques », qui ont le goût de faire de l'action terrain, d'obtenir des gains, plutôt que de parler politique pendant trois heures de réunion lors des assemblées générales locales ou régionales. Je connais nombre de personnes qui, après quelques-unes de ces réunions, ont quitté l'organisation parce qu'elles n'y trouvaient pas leur place. Pourtant, Québec solidaire a grand besoin d'elles.

Je ne nie pas ici l'importance des militants et des militantes plus « politiques » (je m'identifie personnellement plus à cette catégorie), mais je crois qu'il faut savoir faire de la place, tant dans les instances que dans le temps qu'on consacre à l'une et l'autre des activités. Québec solidaire doit devenir plus visible dans le quotidien, déranger par des actions audacieuses dans toutes les régions du Québec. Beaucoup de gens ont envie de faire précisément cela, il faut leur ouvrir les portes du parti.

Recentrer le message

Cette réorganisation pourrait se faire en parallèle avec un recentrage du message politique. D'abord, il faut éliminer clairement toute possibilité d'alliance avec le centre ou la droite au nom d'un quelconque recentrage programmatique. Là-dessus, l'échec du Nouveau Parti démocratique, l'élection de Corbyn chez les travaillistes anglais, la popularité de Bernie Sanders aux États-Unis, tout comme les insuccès du centrisme d'un François Hollande en France et d'une Dilma Rousseff au Brésil permettent de dire que cette option est probe politiquement, et qu'elle est aussi optimale stratégiquement. Il y a une soif pour un discours clair et marqué à gauche. Il s'agit de développer les tactiques communicationnelles pour l'étancher.

D'autre part, il faut clairement situer les objectifs électoraux, ne plus avoir peur des mots. Québec solidaire souhaite prendre le pouvoir. Il considère pouvoir former le meilleur gouvernement possible au Québec. Cela n'empêche pas de dire, par ailleurs, que le parti considère comme une avancée importante le fait d'obtenir des succès limités, à défaut du pouvoir immédiat. Il faut cependant cesser de jouer le défaitisme qui se déguise en réalisme. Malgré quelques succès honorables, le parti n'a pas atteint ses objectifs : la société québécoise ne s'améliore pas malgré dix ans d'efforts. Nous allons vers le pire en ce moment même. Il est crucial de dire que le parti n'arrêtera pas là et de ne pas laisser

entendre que Québec solidaire pourrait s'allier aux adversaires politiques qui participent à détruire le Québec activement.

Enfin, ces objectifs doivent s'accompagner d'une proposition politique claire. Certes, des efforts ont été consentis dans ce sens lors des dernières campagnes électorales. Peut-être faut-il aller plus loin et énoncer clairement des mesures précises ainsi que leurs incidences immédiates sur les gens. Ce que le parti considère comme de l'ouverture est probablement perçu comme du flou suspect par le public. Des engagements simples et fermes seraient nécessaires pour parler clairement à la population. Là-dessus, un travail de réflexion et de précision s'impose.

Conclusion

Québec solidaire doit évoluer. C'est le temps d'en discuter, d'ouvrir le débat, et surtout d'agir, de changer. L'échéance de 2018 est toute proche. Il est nécessaire d'avoir une organisation prête pour ce moment important. Avant d'être repris dans le tourbillon, le moment est bon pour faire les débats et organiser les changements qui s'imposent. Le moment est opportun aussi pour faire de l'action politique et montrer à la population que Québec solidaire sert à quelque chose. Il faut que l'organisation politique soit à la hauteur des ambitions de ses membres.

Le Québec et les Premières Nations Les deux souverainetés sont-elles réconciliables ?

BEN POWLESS¹

Comment parler d'une éventuelle convergence entre les luttes autochtones et celles du Québec ? Ce n'est pas évident, d'un point de vue autochtone en tout cas. On ne peut pas effacer l'histoire. Quand les Français sont arrivés le long du Saint-Laurent, ils ont volé nos terres. La spoliation fut violente. On nous a menti, avec de faux traités. Quand les Anglais ont pris le contrôle, ils ont « donné » au Québec les deux tiers des territoires qui appartenaient aux nations crie et inuite. Nous n'avons jamais été partie prenante de cette négociation. Certes, ces mêmes pratiques ont été imposées dans le reste du Canada, en Ontario, en Colombie-Britannique, dans les provinces maritimes et les territoires du Nord. Tout a été exproprié illégalement. On nous a caché la vérité. Seuls les documents écrits en anglais avaient une valeur aux yeux de la loi. Il y a eu des exceptions, comme la Convention de la Baie-James signée entre les Cris et le Québec, mais la règle générale a été le colonialisme cru. Deux cent cinquante ans plus tard, les faits restent là, têtus : ces terres sont les nôtres quoiqu'en disent partis politiques, gouvernements, tribunaux et la population en général. Aujourd'hui cependant, le vent tourne. Avec le jugement de la Cour suprême sur le territoire de la nation Tsilhqot'in en Colombie-Britannique, le Canada doit reconnaître notre souveraineté, ce qui veut dire nos droits à l'autodétermination et à notre contrôle des ressources qui se trouvent sur nos territoires. La vérité est maintenant établie : le Canada a été construit sur une formidable mystification légale, morale et historique.

La souveraineté du Québec

Pour la plupart d'entre nous, l'idée de la souveraineté du Québec reste une énigme. Ceux qui l'ont étudiée, comme les Cris, en sont venus à la conclusion que ce qui nous concerne, c'est notre droit à l'autodétermination. Le rapport à la revendication souverainiste du Québec vient après. En fin de compte, nos terres n'appartiennent pas au Québec, qu'il soit indépendant ou pas. Nous ne

1 Extrait d'une présentation faite à l'université populaire des NCS en août 2015. Ben Powless est un chercheur et militant mohawk.

reconnaissons pas la légitimité de l'État québécois, ni celle de ses lois, y compris de ses lois linguistiques qu'on a tenté de nous imposer.

Plus que cela, nous sommes méfiants. La souveraineté dont parlent le Parti québécois et le Bloc québécois semble vouloir perpétuer le colonialisme. Les leaders souverainistes n'ont jamais entrepris de négociations de peuple à peuple. Plus encore, nous entendons maintenant un discours souverainiste conservateur, imprégné d'un langage raciste et méprisant. Les Québécois et les Québécoises ne devraient pas être surpris du fait que la majorité des Autochtones se méfie de la cause souverainiste, même dans les régions urbanisées du sud où Autochtones et Blancs vivent côte à côte (les communautés mohawks, par exemple).

À travers les élections et les référendums, nous n'avons pas vu les souverainistes venir nous parler, comme l'affirme Ghislain Picard, le chef de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador. Dans ces débats québécois et canadiens, la question autochtone continue d'être marginale. Cela me fait penser aux États-Unis. Les communautés afro-américaines « dérangent », même les politiciens progressistes comme Bernard Sanders. La gauche pense que les Africains-Américains vont les appuyer de toute façon, et donc cela ne sert à rien de discuter avec ces gens.

Ces préjugés imprègnent la société américaine, et au Canada, c'est la même chose avec les Premières Nations. Si on veut que cela change, il va falloir confronter les préjugés. Nous attendons le moment où un parti politique viendra nous poser la question : comment pouvons-nous vous appuyer ? Comment pouvons-nous appuyer vos revendications ?

Cause commune

Je ne pense pas que les deux mouvements, pour la souveraineté du Québec et pour celle des Autochtones, soient objectivement incompatibles. Je pense qu'un mouvement souverainiste progressiste pourrait appuyer les mouvements autochtones. Nous avons besoin d'appui dans nos luttes concernant les territoires, l'éducation, la santé, l'alimentation, le logement. Nos résistances contre les projets destructeurs de l'environnement requièrent de lutter avec les populations blanches. Le plus gros pipeline dans l'histoire du Canada doit parcourir le pays d'ouest en est en passant par Montréal jusqu'au Nouveau-Brunswick, à travers des dizaines de territoires autochtones. Voilà une belle occasion de travailler ensemble. En fin de compte, nous subissons les mêmes politiques du même gouvernement du 1 % qui nous appauvrit, nous criminalise, et nous impose le silence.

Sur le plan national ou local, les Premières Nations ont le droit de choisir la manière avec laquelle elles veulent interagir avec les autres peuples. Parfois, elles décident de se gouverner elles-mêmes, comme les communautés mohawks. Pour leur part, les Blancs doivent réfléchir à propos de cet héritage historique, moral et juridique qui est intériorisé par les groupes souverainistes, le gouvernement du Québec et le gouvernement fédéral. La solidarité ne peut être bâtie seulement sur des discours ou sur des pages Facebook. Confrontez votre histoire, dites la vérité et ainsi, ensemble, nous pourrions surmonter la méfiance et la non-compréhension.

Réinventer l'économie, réinventer nos vies

ANNA KRUYNSKI¹

J'ai commencé mon aventure militante il y a 20 ans, dans le mouvement étudiant. Ensuite, je me suis impliquée, au tournant du siècle, dans les groupes altermondialistes et le mouvement communautaire de mon quartier, Pointe-Saint-Charles². Dans la foulée du Sommet des Amériques à Québec en 2001, j'en suis venue à m'accoler l'étiquette d'anarchiste. J'ai organisé des actions directes, car je me suis aperçue que les tactiques traditionnelles, comme la manifestation de masse et même la désobéissance civile non violente, avaient leurs limites dans un contexte de capitalisme avancé. De même, j'ai compris que les mouvements sociaux identitaires – j'ai milité pendant plusieurs années dans le réseau des féministes radicales³ – bien qu'ils aient été pour moi un lieu d'apprentissage et d'*empowerment*, ne répondaient pas à mon envie de participer à la construction d'alternatives économiques et politiques. En 2005, avec un collègue anarchiste de la Pointe, Marcel Sévigny, nous avons formé un collectif qui s'inspirait notamment des idées de Murray Bookchin sur l'écologie sociale⁴.

Aujourd'hui, ce groupe d'affinités s'appelle *La Pointe libertaire*, et notre mission est de travailler à l'autogestion du quartier, dans toutes les sphères de

1 Le texte est extrait d'une présentation à l'université populaire des Nouveaux Cahiers du socialisme en août 2015, dans le cadre de l'atelier « Socialistes et libertaires : pour un multilogue ». Merci à Pierre Beaudet pour son aide à la rédaction de cet article.

2 Collectif CourtePointe (Isabelle Drolet et Anna Kruzyński, dir.), *Pointe Saint-Charles : un quartier, des femmes, une histoire communautaire*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2006.

3 Anna Kruzyński, « De l'Opération SalAMI à Némésis: le cheminement d'un groupe de femmes du mouvement altermondialiste québécois », *Recherches féministes*, vol. 17, n° 2, 2004, p. 227-262.

4 Anna Kruzyński et Marcel Sévigny, « Réhabiliter la politique : une option libertaire », *Possibles*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 28-45.

la vie: politique, économique, sociale et culturelle⁵. Avec la Pointe libertaire, et plus tard le Centre social autogéré⁶, nous avons organisé des actions directes de réappropriation d'espaces, comme l'occupation d'un terrain qui est devenu, de nos mains, le Jardin de la liberté. Nous avons également pris le contrôle de l'ancienne usine de chandelles sur le canal Lachine pour y installer le Centre social autogéré; duquel nous nous sommes fait expulser *manu militari* après 24 heures d'occupation. Ensuite, nous nous sommes alliés à des organisations communautaires du quartier pour mener une campagne musclée qui s'est soldée par une victoire retentissante: l'expropriation populaire du bâtiment 7, un des 20 bâtiments vendus pour la somme d'un million de dollars à un propriétaire capitaliste⁷. Enfin, notre groupe s'est présenté à de nombreuses batailles de rue: au G20 à Toronto en 2010, à Montebello contre le Partenariat pour la sécurité et la prospérité en 2007, aux manifestations du printemps 2012, à la manifestation anticapitaliste du 1^{er} mai 2015 et, à chaque année, aux Conférences de Montréal. On a été brutalisés et judiciairisés à plusieurs reprises, on a pratiqué l'autodéfense et on a appris beaucoup.

En parallèle, je travaille avec le Collectif de recherche sur l'autonomie collective⁸, groupe d'affinités féministe et libertaire, qui étudie son propre mouvement. Plus de 200 militantes et militants libertaires participent de près ou de loin au projet qui débouche sur des ateliers d'introduction à la praxis libertaire et les pratiques anti-oppression, sur des monographies de groupes autogérés, sur des articles scientifiques et grand public traitant du projet politique libertaire⁹ ou encore, sur l'influence des proféministes *queers* et antiracistes au sein des milieux anarchistes¹⁰.

5 Anna Kruzynski et Marco Silvestro, « Proximité physique, vie de quartier et luttes anarchistes », dans Rémi Bellemare-Caron, Émilie Breton, Marc-André Cyr, Francis Dupuis-Déri et Anna Kruzynski (dir.), *Nous sommes ingouvernables. Les anarchistes au Québec aujourd'hui*, Montréal, Lux, 2013, p. 137-151.

6 Anna Kruzynski, « L'autonomie collective en action : le cas du Centre social autogéré de Pointe-Saint-Charles », *Nouvelles pratiques sociales*, hors série 2 : L'action communautaire: Quelle autonomie ? Pour qui ? (soumis en octobre 2015, à paraître au printemps 2016).

7 La Pointe libertaire, *Bâtiment 7. Victoire populaire à Pointe-Saint-Charles*, Montréal, Écosociété, 2013.

8 Collectif de recherche sur l'autonomie collective, <www.crac-kebec.org>.

9 Rachel Sarrasin, Anna Kruzynski, Sandra Jeppesen et Émilie Breton, « Radicaliser l'action collective : portrait de l'option libertaire au Québec », dans Pascale Dufour, Graeme Hayes et Sylvie Ollitrault (dir.), *Radicalités et radicalisations : la fabrication d'une nouvelle norme politique ?* [numéro thématique], *Lien social et Politiques*, n° 68, automne 2012, p. 141-166.

10 Émilie Breton, Sandra Jeppesen, Anna Kruzynski et Rachel Sarrasin, « Féminismes au cœur de l'anarchisme contemporain au Québec : pratiques intersectionnelles sur le terrain », *Recherches féministes* (sous presse).

Arrêter pour mieux continuer

Au cours de cette période, j'ai accouché d'un enfant, j'ai participé à la gestion de ma coopérative d'habitation et je me suis occupée de ma mère, en phase terminale du cancer. Après les mobilisations de 2012, j'ai donc frappé un mur. Psychologiquement, intellectuellement et physiquement. Plus capable de courir. Chris Dixon, un camarade qui a fait une étude avec des anarchistes sur ce qu'il appelle « une autre politique »¹¹, parle d'un tapis de course et de ses conséquences néfastes sur nos vies, mais aussi sur notre mouvement. Un mouvement qui se veut perturbateur des systèmes d'exploitation et d'oppression, mais aussi, constructeur, dans le ici et le maintenant, d'un vivre-ensemble basé sur les valeurs d'aide mutuelle, d'autonomie, de respect, de liberté, de bien-être. Or, le tapis de course n'est pas compatible avec ce vécu de préfiguration.

En tant que professeure à l'université, je bénéficiais des privilèges d'un bon salaire, des avantages sociaux et de la liberté d'agir et de penser. J'ai aussi eu la chance de vivre entourée de monde génial, d'avoir un réseau d'entraide de personnes amies, militantes et voisines. Grâce à tout cela, j'ai pu sortir de ma dépression. Mais ce n'était plus possible de continuer comme avant. Comment faire pour ne pas me retrouver de nouveau dans ce trou sans fond dans lequel j'étais tombée ? J'ai passé un an en congé sabbatique à lire avidement sur la révolution, le changement social, les idées anarchistes et marxistes autonomistes sur l'économie et la politique, les idées féministes sur le *caring* et le vivre-ensemble.

Je vous raconte tout cela, car je sais que des camarades vivent des situations similaires à un moment donné dans leur vie. Plusieurs décident de passer à autre chose ou sont forcés de le faire pour cause de santé ou encore, de précarité. Il y en a d'autres qui se disent : « Bof, mes idées de jeunesse, c'était la folie, de l'utopie », et décident alors de s'impliquer dans les luttes électoralistes ou marxistes pour la prise de l'État. C'est dans ce tourbillon que je suis tombée sur J. K. Gibson-Graham.

J. K. Gibson-Graham

Ce sont deux géographes, expertes en économie politique féministe, qui ont pris d'assaut le milieu intellectuel marxiste dont elles ont fait partie dans les années 1990. Elles se sont construit une carapace, des limites psychologiques étanches et un rapport de force en créant ce nom de plume, J. K. Gibson-Graham. Julie Graham, décédée du cancer il y a une dizaine d'années, était professeure à l'Université du Massachusetts.



Katherine Gibson à gauche et
Julie Graham à droite

11 Chris Dixon, *Another Politics. Talking Across Today's Transformative Movements*, Oakland, University of California Press, 2014.

Katherine Gibson, quant à elle, est professeure à l'Université de Western Sydney en Australie. L'une était très forte en théorie, l'autre, en empirie. Ensemble, elles ont formé un duo extraordinaire, courageux et brillant.

En 1996, dans le cadre de discussions sur l'inévitabilité de la globalisation capitaliste, elles publient *The End of Capitalism (As we Knew it)*¹². Elles proposent une thèse controversée, à savoir que la tradition intellectuelle de la gauche en général, mais en particulier la tradition marxiste, de par son insistance sur le capitalisme comme étant LE système unitaire, globalisant, envahissant et hégémonique, a contribué à provoquer une crise dans la politique de gauche. En bref, elles avancent que le projet de comprendre la bête a produit une bête, que ce processus de production du savoir au service de la politique a eu un effet aliénant et que la conception du « capitalisme hégémonique » interfère avec l'imaginaire anticapitaliste. En 2013, elles publient *Take Back the Economy*¹³ – qui reprend les idées de leur travail sous la forme d'un outil d'éducation populaire. Le projet *Community Economies*¹⁴ regroupe aujourd'hui une centaine de chercheuses et de chercheurs militants et plusieurs communautés partout dans le monde.

Au fur et à mesure que j'avais dans ma lecture, je devenais de plus en plus stimulée. J'avais finalement trouvé le lien, le cadre explicatif que je cherchais confusément, toujours en vain. L'anarchiste en moi, mais aussi la féministe, l'écologiste, l'anticolonialiste se sentait soudainement chez elle. Dans ce court texte, il est impossible de rendre compte du corpus intellectuel de J. K. Gibson-Graham. Leur travail théorique et empirique est immense. Mon objectif est donc beaucoup plus modeste : piquer l'intérêt de la lectrice, du lecteur, lui donner l'envie de découvrir le réseau des économies communales.

L'autodétermination économique

En premier, il faut éjecter le capitalisme du siège du conducteur et reconnaître l'existence d'une économie diversifiée¹⁵. Le capitalisme est perçu comme le seul système économique qui existe et qui est donc possible. Il est naturalisé et, pour la plupart des gens, les processus économiques capitalistes sont inévitables. Même pour des militantes et des militants anticapitalistes, le système est englobant et hégémonique, toujours vainqueur. Pour sortir de cette vision réductionniste, il faut voir ce qui est différent, le nommer, l'expliquer, sans toujours utiliser les processus capitalistes comme barèmes de comparaison. Il faut également démontrer que les économies sont toujours un processus en

12 J. K. Gibson-Graham, *The End of Capitalism (As we Knew it). A Feminist Critique of Political Economy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

13 J. K. Gibson-Graham, *Take Back the Economy. An Ethical Guide to Transform our Communities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

14 Ce projet dispose d'un site Internet : <www.communityeconomies.org/Home>.

15 J. K. Gibson-Graham, *A Postcapitalist Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

devenir, qu'elles ne sont ni fixes ni « naturelles ». La première tâche serait donc de reconnaître que plus de 50 % de nos activités économiques sont alter ou non capitalistes. Au cours d'ateliers réunissant des acteurs communautaires, J. K. Gibson-Graham utilisent l'image de l'iceberg pour cartographier la diversité des processus économiques de notre quotidien.



Figure 2. L'iceberg de la diversité des processus économiques de notre quotidien

En réalisant que nous sommes toutes et tous acteurs économiques, l'économie devient familière, intime même, et cette compréhension ouvre les portes au changement social.

Une fois cette première tâche accomplie, J. K. Gibson-Graham travaillent avec les communautés pour faire vivre des économies communales en ouvrant des espaces de prise de décision éthique et politique au sein desquels l'interdépendance est construite au fur et à mesure que les gens transforment

leurs moyens d'existence et leur vie en général. Dans une économie communale, on agit sur une série de coordonnées éthiques.

- Bien survivre ensemble, de manière équitable et juste : se réapproprier le travail. Qu'est-ce qui est nécessaire pour la survie personnelle et sociale ? Quel pourcentage de notre journée représente le travail pour l'argent par rapport au travail pour la vie ? Est-ce que nos vies sont équilibrées ? Est-ce que nous sommes heureux ? Est-ce que nous valorisons le travail non rémunéré, notamment le travail ménager, le soutien émotionnel et le *caring* ? Est-ce qu'on considère comment notre travail contribue à la survie collective des humains et de la planète ?
- Distribuer les surplus afin d'améliorer le bien-être et la santé de la planète : se réapproprier les entreprises. Comment le surplus social est-il approprié et distribué ? Combien d'argent est investi dans les paiements de survie, les dépenses de l'entreprise et la richesse individuelle (ou collective) ? Quel pourcentage est utilisé pour soutenir les personnes qui ne produisent pas, pour maintenir ou construire les communs ?
- Aller à la rencontre de l'autre de manière à soutenir son bien-être comme le nôtre : se réapproprier les marchés. Est-ce que nos manières de consommer améliorent ou détériorent le bien-être des autres ? Comment peut-on rendre nos transactions, nos rencontres avec l'autre, producteur/consommateur, plus directes ?
- Maintenir et élargir nos communs naturels et culturels : se réapproprier la propriété. Quelles sortes de propriété est-ce que j'utilise dans ma journée ? Comment peut-on transformer les propriétés en communs ? Que doit-on faire pour gérer, collectivement, les communs en libre accès ? Est-ce que les activités de *commoning* seront viables pour les sept prochaines générations ?
- Investir la richesse pour que les générations futures puissent bien vivre : se réapproprier la finance. Comment investir pour assurer le bien-être de la planète, ainsi que le bien-être matériel, occupationnel et social des humains ?

Les réponses à ces questions guident les choix éthiques pris par les acteurs et les actrices d'une économie communale. Que ce soit une petite communauté éloignée des métropoles dont l'économie a été dévastée par le départ de l'entreprise qui faisait travailler la majorité des résidents ou encore un désert alimentaire urbain, les personnes directement concernées deviennent, par ce processus, des acteurs économiques actifs, critiques et créatifs¹⁶.

16 Gerda Roelvink, Kevin St. Martin et J. K. Gibson-Graham (dir.), *Making Other Worlds Possible. Performing Diverse Economies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Une vision du changement social

De la politique du local à la politique de l'ubiquité (le global), J. K. Gibson-Graham s'inspirent des théorisations du féminisme de la deuxième vague pour expliquer comment les idées et les pratiques peuvent se propager au-delà du local sans structure formelle : les femmes sont partout, mais elles sont ancrées dans une localité. En se transformant individuellement, elles transforment leur communauté. Ces différentes communautés font partie de ce qu'elles appellent un ensemble vaste d'espaces désarticulés qui sont connectés par des toiles de signification. Dans cette vision, la diversité produit la résilience : l'économie est déjà diversifiée et on peut prendre des décisions éthiques pour élargir le spectre de certaines formes de travail, d'entreprises, d'investissements, de propriétés, dans l'optique d'augmenter la diversité économique et, par conséquent, de créer un avenir plus résilient. Un changement en provoque d'autres (interdépendance) : la transformation de l'économie est donc un processus incertain en changement continu. Il n'y a pas d'aboutissement final, complet. On ne peut donc pas tout planifier d'avance, on doit demeurer en état d'éveil, se laisser déstabiliser, prendre une posture de découverte, d'apprentissage.

En marchant, on se pose des questions (*preguntando caminamos*), selon le fameux dicton zapatiste. Tranquillement, en chemin, j'apprends à vivre avec l'incertain. Mes projets d'avenir vont dans ce sens. Je compte travailler à ouvrir des espaces de délibération autour des coordonnées éthiques proposées par J. K. Gibson-Graham. Déjà, les étudiantes et les étudiants en développement économique communautaire que j'ai la chance de côtoyer dans le cadre de mes cours participent avec grand intérêt à ces débats. En avril prochain, avec une collègue du Collectif de recherche interdisciplinaire sur la contestation (CRIC)¹⁷, j'organise un évènement dont l'objectif est d'introduire au Québec, à une plus grande échelle, les idées élaborées par J. K. Gibson-Graham. Katherine Gibson y présentera le cadre conceptuel du projet des économies communales et cinq chercheuses et chercheurs-militants discuteront de l'application de ce dernier à la transformation économique dans divers milieux. Ce sera aussi l'occasion de créer un dialogue entre ces chercheurs et des intervenants venus des différentes régions du Québec qui s'affairent à prendre en main l'économie dans leur coin du territoire. À partir de ce brassage d'idées et de pratiques, nous allons élaborer un programme de recherche-action qui, je l'espère, contribuera à l'ouverture des possibles, à insuffler un sentiment d'espoir et, de fil en aiguille, à l'émergence et à la consolidation de futures et futurs postcapitalistes.

17 Site du CRIC : <<http://recherche-contestation.org/>>. Rachel Sarrasin et moi sommes coresponsables du deuxième axe sur la contestation dans les espaces infrapolitiques.

Les intellectuels et les médias

FÁBIO HENRIQUE PEREIRA

Les définitions des intellectuels et intellectuelles sont souvent des autodéfinitions. Les intellectuels passent souvent d'une définition basée sur leurs pratiques à une définition plutôt normative autour de leur fonction sociale. Selon Pascal Ory et Jean-François Sirinelli¹, l'intellectuel est lié à la sphère du culturel. C'est un créateur ou un médiateur qui passe au politique, ce qui présuppose autant une affiliation au monde des idées qu'un engagement dans l'espace public sur des sujets d'ordre politique ou social. Pour Rémy Rieffel², on n'est « jamais un intellectuel par statut et toujours un intellectuel par quelque'un ». Il souligne le rôle des instances d'affiliation, de légitimation et de consécration intellectuelle dans la définition du groupe dans une société donnée.

Transformation et crise

Aujourd'hui un peu partout, on parle d'une « crise » des intellectuels. La notion de « crise » en vérité consiste en une relecture très idéologisée d'un phénomène plus général de transformation de l'identité et des pratiques des intellectuels – et du contexte d'engagement politique et de production culturelle. Ces changements s'appuyant sur des indicateurs communs à différents contextes nationaux :

- *Le facteur idéologique* : le déclin du socialisme révolutionnaire et l'émergence d'une nouvelle gauche plus pragmatique qui s'engage dans des causes plus pointues, par exemple, l'environnement, la défense des minorités, l'égalité des genres.

1 Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 10.

2 Rémy Rieffel, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République 1958-1990*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 14-15.

- *Un mouvement de « professionnalisation » des intellectuels* qui aboutit à la création d'instances propres de reconnaissance et d'attribution de notoriété et qui ne passe pas par l'engagement dans l'espace public. À l'université, par exemple, un « bon » professeur – ou professeure – doit répondre à des demandes de productivité scientifique, surtout la publication dans les revues savantes. Être reconnu par ses pairs, pour ces intellectuels, est devenu plus important que de « changer la société » ou au moins produire quelque chose qui puisse avoir un impact social.
- *Une crise de « représentation »*, qui résulte de la prolifération d'une littérature critique exprimant un scepticisme par rapport aux intellectuels et leur capacité d'influencer le débat. Au Québec et au Brésil notamment, on voit même un discours anti-intellectuel qui cherche à disqualifier les savoirs humanistes et renforcer l'acquisition d'un savoir plus pragmatique.
- Et, finalement, *un changement dans les modalités d'intervention intellectuelle*, lié au fort mouvement de concentration de la propriété dans les systèmes médiatiques et culturels, d'où une fermeture des espaces d'intervention pour les intellectuels et intellectuelles. Cette concentration met davantage en valeur certains acteurs plus « médiatiques ». La prolifération de ces discours crée un effet de vérité dans l'analyse que ces experts font de certains événements basés sur une logique « d'objectivité ». C'est le cas des interventions des experts dans les médias au moment de la couverture des guerres et qui vont décrire l'armement ou les stratégies militaires des pays au lieu de remettre en question l'existence même du conflit militaire. Cette situation révèle un changement dans les mécanismes d'attribution de la réputation intellectuelle, qui se déplacent d'une notoriété construite par les pairs à une reconnaissance médiatique. Une ou un intellectuel médiatique a une légitimité basée sur son charisme, au sens wébérien du terme. Elle/il fait partie des agents occupant une double position dans les espaces médiatiques et intellectuels – ce qui implique une maîtrise des conventions des médias et des rapports de connivence avec les journalistes. En effet, ces réseaux de connivence créent un effet de circulation du débat des idées entre les journalistes-intellectuels et les intellectuels-journalistes, qui se lisent, se connaissent, se légitiment.

La fermeture des espaces d'intervention provoque aussi un effet de dispersion des intellectuels critiques, qui doivent chercher ou créer d'autres formes d'engagement dirigées vers des audiences plus restreintes : médias alternatifs, cafés politiques, conférences universitaires, assemblées des syndicats et des associations, colloques militants, petites maisons d'édition.

La « crise » comme discours

La « crise » des intellectuels s'explique par la circulation d'un « discours de crise ». Comme tous les discours, il provoque des effets sur le réel. Il cache certaines situations par la mise en silence des pratiques et des acteurs sociaux –

c'est bien le cas d'intellectuels critiques eux-mêmes. L'idée d'une « crise » des intellectuels a commencé à être diffusée en France à partir des années 1970. Le milieu intellectuel français parlait de la crise avec une certaine nostalgie, en mémoire des grandes figures intellectuelles comme Sartre, Aron, Lacan, Barthes, Foucault, Althusser et, plus récemment, Bourdieu. Toutefois, si l'on prend l'idée de départ d'un intellectuel comme un homme (moins souvent une femme) du culturel qui s'engage publiquement sur des questions d'ordre politique et social, plutôt que le déclin ou le silence des intellectuels, on voit que ce sont les sujets du débat public qui ont changé depuis les années 1980.

Les intellectuels sont toujours porteurs d'un discours critique sur la société. Ils et elles continuent de chercher à s'engager publiquement. Ils et elles combattent les injustices sociales. En fin de compte, cette « crise » des intellectuels résulte d'une stratégie de dévalorisation de leur rôle dans la société portée par des agents dominants dans les mondes politiques, économiques et médiatiques. D'autant plus que ce discours permet d'évacuer les défis sociaux sur lesquels les intellectuels doivent intervenir. Il appartient aux intellectuels de prendre sur eux/elles la responsabilité de dénoncer cette tentative de mise à l'écart visant à restreindre leur champ d'action ou à les exclure carrément de la sphère publique.

Bref retour sur l'expérience d'En lutte!, groupe radical des années 1970

YVES ROCHON¹

La période d'effervescence militante actuelle au Québec me semble présenter plusieurs similitudes avec celle de la décennie 1970, aussi bien dans son type d'actions que dans son questionnement intellectuel. Or cette effervescence prend régulièrement des avenues qui se sont avérées des culs-de-sac pour ma génération, pourtant pas si ancienne. C'est comme si l'on réinventait la roue dans des problématiques sur lesquelles nous avons déjà fait des expérimentations instructives. Ces questions théoriques et pratiques me paraissent toujours pertinentes, mais elles peinent à trouver leur place aujourd'hui. Quelles expériences de cette décennie 1970 seraient à retenir et quelles seraient celles à ne pas répéter ? Voilà ce sur quoi je voudrais donner mon opinion, sans autre prétention que de faire entendre un son de cloche plutôt rare dans la gauche québécoise par les temps qui courent.

Je m'en tiendrai à l'expérience des groupes marxistes-léninistes (que j'appellerai plus simplement « les ML » pour la suite des choses) et même à celle d'un de ceux-là en particulier qui s'est appelé En lutte!. Je parlerai de ce groupe parce que c'est celui que je connais le mieux, tout simplement. Je n'en ai été un acteur influent ni au plan théorique ni au plan pratique, mais un « militant de la base », dirait-on, à partir de 1973, donc un an après sa formation, et jusqu'en 1980, deux ans avant sa dissolution. Je traiterai surtout du programme du groupe, de son orientation, puisque beaucoup a été dit par d'autres sur ses activités ainsi que sur son mode d'organisation. Y compris par Charles Gagnon, un des membres fondateurs, puis un membre de la direction. Le hasard a fait que j'ai fréquenté Gagnon à l'occasion, durant les décennies qui ont suivi cette période jusqu'à son décès en 2005. Mais, surtout, j'ai fréquenté ses écrits depuis². Vous ne serez donc pas surpris de reconnaître sa trace dans mes propos.

1 Extrait d'une présentation faite à l'université populaire des NCS en août 2015.

2 Notamment : Charles Gagnon, *À la croisée des siècles*, Montréal, Écociété, 2015 et *Charles Gagnon, Il était une fois... Conté à l'adresse de la jeunesse de mon pays*, Montréal, Lux, 2006.

Quelles leçons tirer de l'expérience des groupes ML ?

Selon moi, ces organisations avaient un programme, une orientation, un discours donc, qui visaient juste sur plusieurs points; beaucoup plus juste en tout cas que ne l'a fait le discours de la gauche depuis ce temps (la gauche classique comme la gauche « radicale », en passant). Et contrairement à ce qui a été beaucoup véhiculé auprès de la jeune génération militante actuelle, je pense que ce ne sont ni leurs positions antiséparation du Québec, ni celles sur l'oppression des femmes, ni leur mode d'organisation parfois bureaucratique qui ont provoqué l'échec de ces mouvements, pas plus ici qu'ailleurs en Occident. Mais qu'est-ce donc qui a cloché ? Deux choses surtout, selon moi : nous avons été trop pressés et avons mal évalué où nous nous trouvions.

Nous avons été trop pressés parce que, contrairement à ce que nous pensions, le capitalisme était loin d'être à l'agonie en 1972; la réalité depuis l'a démontré amplement. Cet empressement nous a fait tourner les coins ronds, non seulement dans nos actions, mais aussi dans nos analyses, en nous portant, par exemple, à calquer telle quelle, ou presque, l'expérience de la révolution chinoise, ses méthodes et même son jargon. Ce faisant, nous avons essayé de reproduire, nous qui nous nous trouvions pourtant dans les pays situés au cœur même du capitalisme et en avons le plus profité jusque-là, des stratégies imaginées dans les régions qui en avaient au contraire le plus souffert et qui visaient, dans une bonne mesure, à accéder à « notre » capitalisme à nous. Normal, dans ces circonstances, que nous ayons eu quelques difficultés pour adapter la pensée de Mao Tse Toung. Bref, tout comme le Front de libération du Québec (FLQ) avait confondu le Québec avec l'Algérie, les ML ont confondu le Québec, le Canada et l'Occident tout entier avec la Chine ! Erreur de géographie, donc, qui a évidemment mené à des erreurs politiques majeures.

Les ML se sont fourvoyés sur ces deux aspects, et c'est cela qui en a convaincu plusieurs, dont moi, de s'en éloigner discrètement, mais massivement, à partir de 1978-1979, donc deux ou trois ans avant que d'autres ne décident de le faire de manière concertée. Ces personnes quittaient les rangs simplement parce qu'elles ne croyaient plus au projet, surtout pas au point d'y jouer tout leur avenir comme elles l'avaient fait durant les années précédentes alors qu'elles le croyaient à portée de main. Elles avaient d'autant plus de mal à y croire que les modèles qui les avaient inspirées, le dernier en date étant justement la Chine, n'étaient devenus dans les faits qu'une autre façon de développer le capitalisme, et non le socialisme rêvé.

Autre désillusion majeure que nous rencontrions : la classe ouvrière, censée être le moteur de ce changement, devenait de plus en plus discrète, surtout dans les pays occidentaux, dont le Canada. Discrète en termes de mobilisation, mais aussi en termes de nombre. L'une après l'autre, les usines fermaient, le déménagement vers le sud commençait alors qu'auparavant, c'était surtout l'extraction de matières premières qu'on faisait là-bas. Pire, les entreprises qui

demeuraient ici « gâtaient » leurs ouvriers à l'occasion, leur offraient d'acheter des actions en bourse et autres attrapes du genre Fonds de solidarité FTQ. Elles les invitaient également à s'endetter pour les rendre dépendants de leur expansion, pour qu'ils consomment et fassent rouler l'économie, même avec des produits inutiles et nocifs. Mais quels étaient donc alors les quelques éléments « justes » de la « ligne » des ML, pour reprendre leur jargon ?

Sur le capitalisme

Le capitalisme existe bel et bien, nous n'avons pas fabulé là-dessus ! Ce système économique bien spécifique existait en 1970 et existe encore en 2015; il n'a pas été remplacé par le « néolibéralisme », un terme devenu un véritable fourre-tout ces vingt dernières années, à mes yeux du moins.

Les ML étaient passablement collés sur le portrait du XIX^e siècle et du début du XX^e de ce capitalisme, sur les oeuvres de Marx et de Lénine, puis sur la vision de Mao. Pas au départ, alors qu'ils étaient plus « créatifs », disons. Mais ils sont devenus dogmatiques assez rapidement à cause de cet empressement évoqué plus haut, de leur popularité subite auprès d'une frange de la jeunesse et de la concurrence presque capitaliste que cette popularité a suscitée entre différents groupes se réclamant d'une ligne toujours plus juste que celle des autres, dans les moindres détails. Les ML avaient donc raison de dire que le capitalisme est le fléau principal de notre époque, mais à cause de cette paresse faisant répéter les classiques en litanie, ils n'ont pas mis à jour notre connaissance du capitalisme pour aider à trouver ses points faibles. Par ailleurs, leur disparition ne semble pas avoir provoqué plus de réponses significatives sur ce sujet durant des décennies, sauf ces dernières années alors que le creusage des méninges semble avoir repris un peu de vigueur, ce qui est pour le mieux.

Nous avons donc, nous les communistes des années 1970, identifié avec raison le capitalisme comme source principale de ce que nous détestions de cette société, malgré le fait que nos parents aient profité en masse de ses retombées économiques (ce qui fait d'ailleurs qu'ils ne comprenaient rien à ce qui nous arrivait). Par contre, nous avons complètement raté notre coup en identifiant très mal vers où s'en allait le développement du capitalisme à cette période, au plan économique en particulier : financiarisation, rôle déterminant des transnationales dans tous les domaines, y compris l'alimentaire, déplacement de la production manufacturière vers le sud, etc. Cette erreur d'analyse a contribué à nous enliser dans la voie qui consistait à vouloir faire la révolution de manière identique dans chaque pays, celle qu'avaient déterminée les communistes depuis le début.

Sur les classes sociales

Je ne pense pas que les ML aient fabulé à propos de l'existence des classes sociales non plus. Pas question alors de la classe moyenne, évidemment. On parlait de la classe ouvrière, de la paysannerie, de la petite bourgeoisie et, beaucoup, de la bourgeoisie. Il s'en est sûrement ajouté d'autres depuis Marx et

celles qui existaient à son époque ont certes changé de rôle, du moins en partie, dans le système de production. Les mises à jour là-dessus sont essentielles. Chose certaine, ces classes sociales ont changé de lieu de résidence, si on peut dire; cela se voit à l'œil nu ou presque. La classe ouvrière est en expansion dans les pays du Sud alors qu'elle est en régression au Nord. Le portable que vous avez dans votre poche a été produit par de vraies ouvrières et de vrais ouvriers dans des mines et des usines avec des conditions de merde semblables à celles de l'Angleterre du XIX^e siècle; sauf que ces personnes-là sont en Asie, en Afrique et en Amérique latine. Ce qui fait qu'on oublie que ces appareils ne sont pas tombés du ciel ni fabriqués par des machines seulement; on oublie que des milliers d'humains se brûlent physiquement à les produire. La petite classe ouvrière d'ici est de plus en plus composée elle-même de gens venus de ces régions. Et eux aussi nous sont donc plus étrangers que ne l'étaient nos parents, blancs francophones.

Je ne sais pas si la classe ouvrière sera un jour le moteur d'un changement de fond dans cette société, mais je soupçonne que les capitalistes, qui existent également en chair et en os, vont tout faire pour s'opposer à quelque changement que ce soit, surtout s'il est fondamental, justement. Et ce, que ces capitalistes soient des femmes ou des hommes, de citoyenneté américaine, chinoise... ou québécoise. En ce qui concerne plus spécifiquement ces capitalistes québécois, leur sort s'est de toute évidence amélioré depuis 50 ans, en termes de *cash* et de pouvoir. Cela sans qu'ils aient eu besoin d'un nouveau pays juste à eux pour y arriver. Certains pensent pouvoir l'améliorer encore plus en installant un poste de douane des deux côtés de la rivière des Outaouais, pourvu que cela ne les prive pas, bien sûr, de placer leur fortune aux Bermudes, comme le font leurs idoles croisées à Davos. Bien leur en fasse mais là-dessus aussi les ML ne s'étaient trompés, à mon avis, les faits leur ayant donné raison : une fois les *foremen* remplacés par des francophones bien de chez-nous et notre culture assurée de sa survivance en ce coin d'Amérique pour les années à venir, sortir le Québec de la Confédération canadienne servirait surtout une toute petite catégorie d'hommes et de femmes d'affaires, plus leurs valets, comme on disait dans le temps; très peu les autres, si ce n'est pour une très courte période. Mais je sais bien que ce genre de propos est encore plus marginal aujourd'hui, y compris dans les réseaux québécois de gauche, qu'il ne l'était en 1980. Je reconnais aussi qu'en d'autres lieux de cette gauche, on cherche plutôt comment faire servir l'indépendance à autre chose, à un projet social progressiste. Je reste à convaincre de la pertinence de ce détournement de projet, pourrait-on dire. Je reste à convaincre que cela ne compliquera pas les choses, déjà suffisamment compliquées, plutôt que de les faciliter, dans ce dessein tout autre de nous défaire du capitalisme, du moins de l'affaiblir.

Sur la stratégie, révolutionnaire ou pas

Dans les dernières années d'En lutte!, Charles Gagnon doutait fortement que la révolution socialiste fût à l'ordre du jour, au Canada et au Québec du moins, comme le déclamait la rhétorique ML qu'il avait soutenue jusque-là.

Vingt ans plus tard, début 2000, il était certain qu'elle l'était encore moins. L'est-elle en 2015 ? J'en doute fort quant à moi, tout comme je doute fort qu'elle ne le soit avant longtemps, compte tenu du fait que, pour qu'elle adienne dans notre région du monde, il faudrait une concertation de toutes les régions du monde, ce que je ne vois pas se dessiner à l'horizon. Les ML se seraient donc trompés là-dessus aussi.

Par contre, ce sur quoi ils avaient raison à mon avis, c'est qu'étant donné la nature même du capitalisme et le fait que des individus réels en profitent vraiment, il ne disparaîtra pas et ne sera pas remplacé par quelque chose de mieux ni par la concertation avec ces individus, ni par enchantement, ni par des élections seulement, ni par la provocation constante de l'escouade antiémeute, ni par le terrorisme, traditionnel ou renouvelé... Dans mon esprit, se sont ajoutées, depuis la fin des ML, de nouvelles conclusions, ou des conclusions renforcées : cela n'arrivera pas dans un pays à la fois, je l'ai mentionné. Cela n'arrivera pas non plus seulement par des recours juridiques, des lois et contre-lois sur tout et rien, ni par l'addition de luttes spontanées de différentes couches sociales comme certains courants de la gauche le laissent entendre ou, en tout cas, le manifestent en se comportant en réalité comme si c'était le cas.

En quoi les ML avaient raison, c'est que le capitalisme ne pourra être menacé et affaibli véritablement que lorsqu'une stratégie cohérente pour le remplacer se dessinera, qu'elle suscitera l'adhésion de suffisamment de personnes à travers le monde et que le rapport de forces penchera en leur faveur et non pas en faveur des capitalistes tel qu'il s'est consolidé durant ces 50 dernières années au moins, en fait, depuis l'échec de la stratégie communiste de la première moitié du XX^e siècle et l'échec, moins spectaculaire mais réel, de son dauphin, le mouvement ML. Depuis ces défaites, la gauche se comporte comme si une telle stratégie n'était pas nécessaire. Je l'inviterais à se remettre à la recherche de cette nouvelle stratégie, de cette nouvelle orientation de fond. De cette nouvelle idéologie, aurait dit l'ami Gagnon.

Décoloniser le « nous » de la gauche souverainiste

ROSA PIRES¹

Vivre comme féministe, antiraciste, souverainiste et de gauche est un projet difficile ! Rares ont été les mouvements d'émancipation nationale qui ont pris l'expérience des femmes comme un point de départ pour voir comment la souveraineté populaire peut opérer sur les personnes et comment elle peut enlever « les chaînes » de la domination idéologique et matérielle. Il faudrait peut-être l'essayer.

Dialogue de sourds

La gauche a longtemps parlé de classes sociales en omettant que la division du travail a un sexe (on a qu'à penser au travail domestique des femmes). Malgré les luttes pour son intégration dans la sphère publique, la catégorie universelle de classe ouvrière ignorait ce travail en le maintenant dans la sphère privée. Aussi, pour appréhender les réalités citoyennes de manière plus multidimensionnelle, il faut non seulement regarder de plus près les angles morts laissés par les traditions de la gauche, mais aussi cesser de confondre l'ouverture à l'« autre » avec la charité, voire la tolérance. À elle seule, la classe sociale ne peut tenir comme seul gage d'émancipation citoyenne, elle a besoin d'intersectionnalité².

Le racisme et l'hétérosexisme sont des bêtes bien trop intelligentes pour ne pas savoir s'adapter à leur époque. Avec l'arrivée du néolibéralisme, l'expulsion de l'« autre » emprunte divers visages, dont celui de l'islamophobie. La méritocratie reproduit les mêmes formes de hiérarchisation, peu importe la nature de discrimination exercée. Des femmes comme Lise Payette, qui ont

1 Le texte est extrait d'une intervention prononcée à l'université populaire des NCS en août 2015.

2 Selon le concept d'intersectionnalité, « les modèles classiques d'oppression (classe, race, sexe, etc.) n'agissent pas indépendamment l'un de l'autre, mais forment un système d'oppression où ces multiples ensembles de discrimination se chevauchent et s'influencent ». Kimberley Crenshaw, *On Intersectionality. The Essential Writings*, New York, New Press, 2015.

pourtant lutté toute leur vie contre le patriarcat « canadien-français » et qui ont fait faire des pas de géant au féminisme québécois, en sont venues à défendre un « nous féministe », selon lequel il faut se dissoudre dans les valeurs de la « majorité » pour pouvoir bénéficier de l'universalité du système public. Dans ce « nous féministe », seules les détentrices de « civilisation » peuvent concourir à être de « vraies » Québécoises et c'est l'absence de signes religieux ostentatoires qui est devenue le nouveau baromètre de cette québécity.

Lorsque les États, maris, imams ou curés, comme des nationalo-féministes, se comportent comme les propriétaires du corps des femmes racisées ou portant le hijab, soit en parlant en leur nom, soit en voulant les sauver, voire même à les exclure de la fonction publique québécoise parce qu'elles portent des signes ostentatoires, c'est que les moyens d'appropriation du corps des femmes sont encore à l'œuvre. Cette fois, ce ne sont pas les corps des femmes noires que l'on érotise pour assouvir le désir des propriétaires, mais ceux des femmes religieuses de qui on exige d'enlever le voile pour que la nation puisse se les approprier. Partir de cet ancrage pour constituer des politiques publiques est non seulement indigne de toute gauche souverainiste, mais entretient des rapports de pouvoir entre majoritaires et minoritaires qui, loin d'être uniquement de nature idéologique, ont des répercussions matérielles.

Quotidiennement, celles que l'on a jadis désignées comme des Québécoises issues de l'immigration sont aujourd'hui traitées comme des immigrantes, des « brunes sans nom » qui ne cadrent plus avec un « nous » blanc, francophone et héréditaire. Certains intellectuels qui s'autoproclament de la « majorité historique » à qui l'on offre des tribunes populistes ont envahi l'imaginaire collectif pour s'assurer de la reproduction du métarécit de la nation héritée, en se souciant peu des répercussions sur la vie des immigrants et des immigrantes, de leurs enfants, voire des quatrièmes générations issues de l'immigration. Il y a à peine vingt ans, dire que les immigrants contribuaient au développement politique, économique et social du Québec n'était rien d'exceptionnel, mais révélait une certaine volonté de renforcer le « vivre-ensemble ». Or, les discriminations fondées sur les origines et le sexe ne s'avèrent pas temporaires ou isolées, même si elles sont plus virulentes quand on les légitimise ouvertement, notamment durant des périodes que l'on peut qualifier d'« identitaires » (après le référendum de 1995, lors des débats entourant les « accommodements raisonnables » et la « Charte des valeurs »). De nos jours, la majorité de droite comme de gauche ressort quotidiennement son drapeau et rappelle aux filles d'immigrants, même nées ici, qu'elles ne sont pas tout à fait à leur place³.

Le piège

Déjà au XIX^e siècle, W. E. B. Dubois, un philosophe américain que l'on gagnerait à faire connaître au Québec, avait compris que la « ligne de couleur »

3 Dalila Awada, « Je ne veux pas être tolérée », *La Presse*, 18 février 2012, ou encore Rima Elkouri, « OK, je retourne dans mon pays ! », *La Presse*, 20 mars 2012.

s'adaptait à chaque époque en promulguant de l'exceptionnel dans l'objectif de maintenir les hiérarchies. Depuis quelques années, cette ligne s'est déplacée, passant du biologique au culturel comme marqueur de la civilisation, puis aux discours du « choc des civilisations ». Des communautés deviennent inassimilables, voire « insolubles dans la culture nationale ». Une forme de compétition se traduit en une lutte d'accès à la « bonne » culture et à la « bonne » civilisation, plus insidieusement à la « bonne » race.

Quand nous réfléchissons au « nous » québécois en termes de « majorité historique », les procédés permettant de hiérarchiser les pouvoirs entre majoritaires et minoritaires apparaissent clairement. Le corps de « référence » est canadien-français à l'origine et tout le reste, peu importe la sauce proposée, a l'obligation de s'y greffer. L'identité canadienne-française y est présentée comme statique, immuable, et toute tentative de mobilité la ramène à sa condition de nation fragile. Une fragilité dont elle se réclame, mais qu'elle ne sait pas encore reconnaître à l'« autre ». Pourtant comme disait récemment Gardy Fury, un artiste québécois d'origine haïtienne, « l'histoire de l'autre, c'est aussi ta propre histoire ».

Quant aux théoriciens du multiculturalisme et de l'interculturalisme qui animent les débats sur la diversité au Québec et au Canada, ils encouragent la dichotomie nous/eux, voire nous/elles. C'est une approche plus civique certes, mais non moins néolibérale, qui laisse en marge une quantité considérable de citoyens et de citoyennes du « nous ». Considérées depuis trop longtemps comme des « problèmes »⁴, les Québécoises de deuxième génération issues de l'immigration, par exemple, ne sont pas mises à contribution dans la production des savoirs où elles se positionnent comme des traits d'union. Des milliers d'entre nous, disons les « non-Canadiens français de souche », sont ainsi ignorés, effacés des théories de l'imaginaire politique, mais aussi des écrans culturels qui sont les producteurs du « nous » québécois.

Vivre ensemble ?

C'est une chanson connue que de revenir sur les taux de chômage des communautés noires et maghrébines au Québec. Moins connu est le fait que la plupart des personnes qui œuvrent comme agents recruteurs dans le champ des ressources humaines sont enclines à engager des Québécoises et des Québécois issus de la majorité⁵. Et puis, à ceux qui applaudissent le fait que les instances publiques sont celles qui exercent le moins de discrimination à l'embauche, il faut rappeler que lorsqu'on saccage l'État social, il n'y a plus d'embauches et que les premières à partir sont souvent celles qu'on a embauchées en dernier.

4 Dany Laferrière disait que « lorsqu'on parle des voyous de Montréal-Nord, on dit qu'ils sont Haïtiens. Lorsqu'on parle de moi, on dit que je suis un grand Québécois ! Or je ne serais Québécois que lorsque ces voyous le seront tout autant que moi ! »

5 Paul Eid, *Mesurer la discrimination à l'embauche subie par les minorités racisées : résultats d'un « testing » mené dans le Grand Montréal*, Montréal, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, 2012.

Ces répercussions sont loin d'être seulement idéologiques. Ce qui m'interpelle, c'est de savoir si les idéologues « de la majorité historique » pensent vraiment que le « nous québécois » pourra se construire en demandant à des milliers de Québécois et de Québécoises de rejeter l'histoire de leurs parents et de leurs grands-parents afin de maintenir intact leur propre récit national. Pensent-ils vraiment que la richesse de ce pays ne revient qu'à eux et à leurs héritiers ?

La réflexion sur l'émancipation nationale québécoise est étroitement liée au processus de construction du « nous ». Ce manque d'imaginaire se comporte comme si le métissage de nos identités et de nos histoires n'avait jamais eu lieu. Le « nous-autres » échappe non seulement à la réflexion collective d'un avenir du bien commun, mais ignore volontairement des savoirs découlant de Québécoises et de Québécois qui ont pour vocation d'être des passerelles entre les communautés et les cultures. Qui sait si, en écoutant ces filles d'immigrants, le « vivre-ensemble » québécois pourrait rompre des chaînes et mener à de nouveaux horizons ? Au Québec, c'est un appel à composer avec d'autres imaginaires et d'autres formes de reconnaissance que lancent quotidiennement les immigrantes et leurs descendantes depuis maintenant plus d'un siècle. « Nous sommes tous des immigrants, certains plus lointains que d'autres », disait René Lévesque.

Le défi pour Québec solidaire

Le projet de Québec solidaire ne peut échapper à ces réflexions. En proposant à toutes les citoyennes et tous les citoyens de participer à l'élaboration d'un nouveau « contrat social » ou de ce que l'on nomme la *Constituante*, il faudra non seulement prendre le temps de décoloniser ce « nous », mais également démontrer que les rapports de pouvoir peuvent être réellement transversaux. Québec solidaire devra s'assurer que sa propre maison continue de relever le défi de la parité homme-femme, mais aussi celui d'une plus grande diversité des « savoirs », même quand ces savoirs dérangent le « nous » du camp majoritaire.

Cela exige des remises en question profondes. D'abord, il faut se départir du récit des « deux peuples fondateurs », des « deux solitudes » et de la « loi sur les Indiens ». Nous savons que le tracé des frontières politiques et économiques a eu lieu sous le signe de l'esclavage et de génocides. Dans un deuxième temps, il faut mettre en œuvre des politiques de reconnaissance qui provoquent le déplacement de la « ligne de couleur » maintenant matériellement l'autre dans la pauvreté. En somme, le partage de la richesse proposé par la gauche ne saurait être réel sans une prise de conscience de la majorité. Il faut se regarder dans le miroir et assumer ses responsabilités, notamment par rapport au génocide honteux qui se poursuit par le biais de l'assassinat de milliers de femmes autochtones. D'autre part, il faut accepter l'idée que les personnes qui déposent leurs valises au Québec puissent contribuer à le bâtir par leur travail, mais aussi par leurs savoirs. Combien de fois n'ai-je pas entendu cette phrase : « Toi, tu ne peux pas comprendre, tu ne viens pas d'ici ».

Notes de lecture



**Trine Rogg Korsvik et Ane Stø (dir.),
Elles ont fait reculer l'industrie du sexe !
Le modèle nordique, Montréal, M Éditeur, Paris, Syllepse, 2014**

ANTOINE CASGRAIN

La prostitution est un « débat » à l'intérieur du féminisme : les antagonismes sont tranchés entre décriminalisation et abolition. Néanmoins, depuis que plusieurs pays imitent la Suède qui, depuis 1999, criminalise l'achat de services sexuels, ce n'est plus un débat qui fait rage, mais une lutte politique réelle.

Cette anthologie ne prétend pas à l'objectivité, et sonnera répétitive pour les personnes intéressées au sujet. Elle a le mérite de donner la parole aux militantes du front abolitionniste. Le livre, paru d'abord en Norvège, recueille les témoignages de plusieurs féministes de Scandinavie (de Suède, du sud de la Norvège et de la région same de ce pays, du Danemark et d'Islande) qui ont été sur les premières lignes de la lutte pour la pénalisation des prostitués.

En introduction, les directrices de l'ouvrage précisent leur vision du féminisme : « une idéologie politique qui reconnaît l'existence d'une subordination sexospécifique, dans laquelle les femmes vivent une discrimination systématique, et qui conteste cette hiérarchie sexuelle » (p. 17). Ainsi, elles ne considèrent pas toutes les organisations aidant les femmes comme des organisations féministes. Comme d'autres mouvements, le mouvement féministe se compose de groupes organisés, d'organisations non gouvernementales (ONG), de personnes payées, d'universitaires ; « or, à notre avis, les ressources les plus importantes pour les mouvements sociaux sont les groupes populaires organisés, gérés démocratiquement et accessibles aux gens ordinaires » (p. 18). Dans le différend sur la prostitution, les abolitionnistes proviennent généralement de ces groupes populaires.

Dans les premiers chapitres, la lectrice et le lecteur trouvent d'amples renseignements sur l'audace de la Suède qui, en 1999, a appliqué la loi qui pénalise l'achat de sexe et le proxénétisme. La *Kvinnofrid* (Paix des femmes) a été rendue possible grâce à des décennies de politiques, de sensibilisation et de militantisme pour l'égalité de genre. Bien qu'ayant fait l'objet de fortes oppositions à son origine, la loi suédoise est largement appuyée par la population et tout le spectre politique. Les enquêtes montrent un déclin de la demande et les institutions (services sociaux, police) affirment que la loi a simplifié l'intervention auprès des personnes prostituées. Peu à peu, le modèle a gagné en crédibilité et d'autres pays nordiques ont adopté des lois semblables, sous la pression de femmes comme celles qui écrivent cet ouvrage.

Au fil des récits écrits par des militantes de première ligne, on identifie leurs principaux opposants : les hommes et les néolibéraux. Les auteures affirment qu'elles ont rencontré des alliés, mais ce sont les hommes, au-delà de leur sensibilité politique, qui s'opposent le plus souvent à la criminalisation de l'achat

de sexe d'autrui. Par ailleurs, la droite conservatrice, incluant l'Église, accepte souvent d'interdire la prostitution pour des raisons morales, mais ce sont les néolibéraux qui y sont le plus féroceement opposés. D'ailleurs, les procapistalistes d'aujourd'hui utilisent des arguments similaires à ceux des bourgeois du XIX^e siècle: il ne faut pas que l'État s'imisce dans les contrats de travail privés entre personnes consentantes. Les auteures démystifient aussi la stratégie du lobby prostitution qui, pour dénigrer le féminisme, s'est paré des discours syndicaux (« travailleuses du sexe ») et des discours postmodernes (« droit à la différence ») pour gagner les médias et la gauche intellectuelle.

De son côté, l'ex-prostituée irlandaise, Rachel Moran, abolitionniste reconnue mondialement, insiste sur le fait que l'industrie du sexe ne peut être un « travail » comme un autre, car, en accordant une valeur commerciale au sexe, elle met sous son emprise la jeunesse et normalise la violence.

Julie Miville-Deschênes, qui signe la préface du livre, en indique la portée pour le Québec. La présidente du Conseil du statut de la femme souhaite que nous puissions nous inspirer du modèle nordique, certes imparfait, mais demeurant le seul qui « ancre dans les esprits que le corps des femmes n'est pas une marchandise » (p. 9). Replacer la victoire des féministes nordiques dans son contexte permet d'envisager la pénalisation de l'achat de services sexuels autrement qu'une politique « conservatrice ». En fait, la nouvelle loi canadienne, soumise par le gouvernement Harper et qui criminalise le client et le proxénète, a brouillé les repères idéologiques. Au Québec, progresser, après le modèle nordique, c'est revendiquer pour soi la nouvelle loi, tout en luttant pour des services sociaux, des thérapies d'appui et des alternatives à l'emploi, de l'aide qui serait organisée démocratiquement par les survivantes et les victimes d'agression sexuelle.

Avec clairvoyance, les auteures sont conscientes que l'abolition de la prostitution ne signifie pas son éradication. Abolir la prostitution ne met pas fin au commerce du sexe, tout comme l'esclavage n'a pas disparu immédiatement après son abolition, ou tout comme l'éducation obligatoire n'a pas permis d'éradiquer totalement l'analphabétisme.

Le livre ne recueille pas de beaux essais d'universitaires et la double traduction (norvégien, anglais, français) lui donne parfois un style embrouillé. Mais les cris du cœur de ces militantes féministes donnent espoir qu'abolir la prostitution, c'est possible. Pour se frotter au vif du sujet ici, on visionnera en complément les documentaires d'Ève Lamont, *Le commerce du sexe* (2015) et *L'imposture* (2010). Ne laissant personne indifférent, *Elles ont fait reculer l'industrie du sexe* est un point de ralliement et un poing levé, écrit par des femmes pour qui la « prostitution » n'est plus un débat, mais une urgence.

**François Morin, *L'hydre mondiale.*
*L'oligopole bancaire, Montréal, Lux, 2015***

AURÉLIE LANCTÔT

Si l'on souhaite mater le monstre capitaliste, il faut tout d'abord démembrer l'oligopole bancaire. C'est ce que propose l'économiste François Morin dans *L'hydre mondiale*, le petit essai qu'il vient de publier chez Lux éditeur. Le professeur émérite de l'université de Toulouse nous invite à nous inquiéter sérieusement de la collusion entre les 28 plus grandes banques au monde, qui forment un oligopole toxique pour l'intérêt public.

Les grandes banques sont aujourd'hui plus puissantes et plus interconnectées que jamais. La crise de 2008 n'y a rien changé : elles forment toujours un véritable oligopole, et il est pratiquement impossible d'endiguer les risques systémiques¹ posés par leurs pratiques. En fait, François Morin souligne que cet oligopole est si puissant que, face aux États, le rapport de force s'est inversé. C'est ce qui explique en partie qu'en 2008, les États (et les contribuables) ont dû payer pour les spéculations arrogantes de l'hydre bancaire. Or, on ne semble pas en avoir tiré les leçons qui s'imposent. En mai 2014, nous rappelle l'auteur, Janet Yellen, directrice de la Réserve fédérale des États-Unis (FED), déclarait que les autorités responsables d'encadrer l'activité des grandes banques ne devraient pas tâcher d'« éviter les crises », mais simplement assurer qu'à l'avenir, les contribuables n'en fassent pas les frais. Mais si une nouvelle crise secouait le système financier international, l'oligopole bancaire serait-il cette fois forcé d'assumer la responsabilité de ses frasques ? On peut raisonnablement en douter.

Même Christine Lagarde l'admet volontiers : le comportement des acteurs du système financier n'a pas fondamentalement changé depuis la crise de 2008. Le profit à court terme l'emporte toujours sur la prudence à long terme, et rien n'indique que les grandes banques seraient désormais prêtes à assumer les coûts de leurs ratés. Ainsi, non seulement on ne peut garantir qu'il n'y aura pas de nouveau cataclysme financier, mais on ne peut pas non plus promettre que les citoyennes et les citoyens seront épargnés, lors de la prochaine crise. Selon François Morin, il n'y a pas trente-six solutions : si l'on souhaite éviter des crises de l'ampleur de celle de 2008 et empêcher que les citoyens et les États règlent la note, il faut démanteler l'oligopole bancaire, et les autorités publiques doivent reprendre le contrôle de la question monétaire.

1 Un risque est dit « systémique » s'il est susceptible d'entraîner l'écroulement du système économique et financier mondial. Ainsi, une « banque systémique » – les 28 plus grandes banques en étant toutes – est une banque dont la taille est telle que sa chute pourrait entraîner une crise mondiale. On les dit souvent « *too big to fail* ».

La naissance de « l'hydre bancaire »

La naissance de l'oligopole bancaire coïncide avec la globalisation des marchés monétaires et financiers, vers la moitié de la décennie 1990. La libéralisation des mouvements de capitaux à l'échelle internationale a permis aux banques d'élargir leur taille et leurs activités, accroissant ainsi considérablement leur influence. Puis, elles ont conclu des ententes frauduleuses qui ont été découvertes bien après (vers 2012), ce qui leur a permis d'engranger des profits faramineux leur permettant de créer des produits dérivés (toxiques) offerts aux entreprises et aux investisseurs².

La montée en puissance de l'oligopole a également permis la prolifération des pratiques spéculatives et douteuses concertées, comme les manipulations des taux de change et le financement des investissements par la manipulation des taux d'intérêt ou la manipulation des contrats de produits dérivés. « Entre amis », ces quelques grandes banques spéculent aveuglément, tout en assurant leurs profits.

Or, les plus grandes banques bénéficient désormais d'une capacité telle à mobiliser des sommes faramineuses pour les affecter où bon leur semble qu'un déséquilibre s'est créé entre elles et les États, dont l'action est souvent limitée par le fardeau de leur dette publique.

Cette asymétrie entre les pouvoirs publics et privés, nous dit François Morin, est de plus en plus préoccupante, d'autant plus que les banques ne sont pas n'importe quelle entreprise privée. Elles jouissent de privilèges singuliers qui démultiplient leur puissance. En effet, aucun autre secteur d'activité n'a une puissance d'action aussi vaste et décisive pour l'ensemble de l'économie. De plus, les banques possèdent un pouvoir unique, celui de créer de la monnaie. Or, les implications sociales et politiques de ce phénomène « d'hypertrophie » du pouvoir bancaire sont nombreuses et bien réelles. Que faire ?

La souveraineté monétaire pour asphyxier le monstre

François Morin conclut qu'il faut tout d'abord ramener la question monétaire au cœur des préoccupations politiques. L'oligopole bancaire s'est arrogé un pouvoir monstrueux sur la fixation des deux prix les plus fondamentaux de la finance globalisée, soit les taux de change et les taux d'intérêt, et il faut leur confisquer ce pouvoir pour le re-confier aux autorités publiques. L'auteur souligne en effet que les États ont aujourd'hui abandonné leur souveraineté en matière de monnaie. Or, pour lutter contre la voracité et les risques posés par la finance globalisée, il faut à tout prix favoriser le retour à des souverainetés monétaires. François Morin en appelle même à l'avènement d'un « nouveau Bretton Woods », qui militerait cette fois en faveur de la création d'une monnaie internationale commune (et non unique), à laquelle les monnaies nationales pourraient se référer dans des rapports stables. Les taux de change échapperaient

2 Les produits dérivés, souligne Morin, sont d'ailleurs le premier facteur de l'interconnexion des banques et le principal facteur de fragilisation du système, en cas de choc.

ainsi au jeu du marché et dépendraient de décisions politiques issues d'accords de la communauté internationale.

Morin souligne également que c'est bien le *démantèlement* de l'oligopole bancaire mondial qu'il faut viser, et non simplement la « limitation » de son pouvoir par la réintroduction d'une réelle concurrence entre ses membres. Il faut supprimer les liens qui existent entre les grandes banques, et exiger une séparation patrimoniale stricte des banques de dépôts et d'investissement. Il faut en somme « faire le pari de l'intelligence politique » pour venir à bout de l'hydre bancaire, de façon à redonner aux États leur souveraineté monétaire et éviter que les citoyens et les citoyennes fassent à nouveau les frais de la collusion et de l'appétit insatiable des grandes banques. « Le temps de l'urgence démocratique et de la lucidité politique devient impératif ! » lançait récemment François Morin, dans un entretien avec *Libération*.

Dans un essai qu'il a consacré aux périls de la finance globalisée, publié chez Lux en 2013³, l'auteur concluait qu'il faut « saigner la finance avant qu'elle nous saigne ». De la même manière, on pourrait dire qu'il faut maintenant, comme Héraclès, tuer l'hydre bancaire avant qu'elle nous dévore.

**Jacques B. Gélinas, *Le néolibre-échange.*
L'hypercollusion business-politique,
Montréal, Écosociété, 2015**

ÉRIC MARTIN

Dans ce livre, Jacques B. Gélinas propose un plaidoyer en deux parties. La première est une enquête, rigoureuse et documentée, qui démontre comment le « néolibre-échange », c'est-à-dire le libre-échange de deuxième génération, a été imposé au Canada par les États-Unis. Il est effarant, à cet égard, de voir combien la classe politique, et notamment les Parizeau et Landry, ont servi d'idiots utiles sans lesquels l'Accord de libre-échange canado-américain (ALÉ) et l'Accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA) n'auraient jamais pu être ratifiés. La deuxième partie de l'ouvrage présente une défense du modèle coopérativiste comme solution de rechange au capitalisme destructeur, défense marquée par un sentiment d'urgence au vu de la crise écologique et de la hausse des inégalités sociales.

Vous aimerez le néolibre-échange

Gélinas connaît son affaire. Meticuleusement, il retrace la genèse du nouveau genre de libre-échange qui a remplacé, après les années 1980, le libre-échange de

3 François Morin, *La grande saignée. Contre le cataclysme financier à venir*, Montréal, Lux, 2013.

première génération concentré autour de l'abolition des barrières tarifaires et de la libre circulation des marchandises. Le néolibre-échange, lui, est marqué par la volonté d'élargir le libre-échange à *tout*, ce qui inclut, par exemple, les services publics.

Avant les années 1980, il y a peu d'intérêt au Canada pour le libre-échange. La situation changera au tournant de cette décennie, marquée par la montée en puissance des multinationales qui deviennent plus influentes que les États. Celles-ci parviendront à imposer leur vision du rôle de l'État et à faire souffler un « vent antiétatique » aux États-Unis, puis au Canada et dans le reste du monde. Les transnationales considèrent que les mesures sociales sont dépassées et veulent une nouvelle organisation du libre-échange à l'international où tout pourra devenir objet de commerce : « L'objectif est de convertir le monde en vaste marché planétaire unifié, débarrassé des contraintes sociales et environnementales qui entravent l'activité économique. [...] *one single global unregulated market* », explique Gélinas.

Les États-Unis, la Grande-Bretagne et le Canada sont alors dirigés par Reagan, Thatcher et Mulroney. Ces politiciens imposeront à des populations sceptiques ou carrément opposées des accords commerciaux qui représentent un virage à 180 degrés si l'on considère la vision de l'État et des services sociaux qui avait cours dans les trente années de l'après-guerre. Désormais, il n'y a plus de société, dicit Thatcher, seulement des individus. Dorénavant, l'État n'est plus la solution, mais le problème. S'appuyant sur des idéologues néolibéraux comme Milton Friedman, une vague de propagande cherchera à diaboliser l'État social inspiré par les idées de Keynes et à présenter le marché planétaire comme la meilleure affaire au monde. Et si le marché est si bon et l'État si mauvais, n'est-il pas logique de vendre tout ce qui relevait de l'État pour en faire dorénavant le jouet du marché et du néolibre-échange ?

Pour appuyer tout ce travail idéologique, il fallait bien commencer par un exemple concret. En 1984, Israël sert de cheval de Troie pour négocier un premier accord de libre-échange global et général. Mais Israël n'est pas très populaire. Il fallait trouver un autre pays jouissant de sympathie à l'international : le Canada. D'autant plus que Mulroney était un « opportuniste habile et malléable », selon l'analyse de la CIA (Agence centrale de renseignement); il serait facile d'en faire un néolibre-échangiste convaincu. D'abord, il fallait convaincre le patronat qui concevait encore le libre-échange sur la base d'accords sectoriels (les automobiles d'un côté, les climatiseurs de l'autre, etc.). Une fois le patronat convaincu, on s'est servi, comme le montre Gélinas, de la Commission Macdonald pour convertir les politiciens au libre-échange. Si le Canada veut être moins vulnérable dans le futur, il doit négocier le libre-échange avec les États-Unis (et donc en pratique s'inféoder aux États-Unis pour devenir moins vulnérable ! Quelle logique !). Si bien qu'au final, une idée qui venait des États-Unis et qui avait été vendue au Business Council a fini par être récupérée par le gouvernement qui allait jusqu'à donner l'impression que c'est lui qui l'avait eue le premier. Même Mulroney

n'était pas convaincu au départ. Comme bien d'autres politiciens, il va virer sa veste, dans son cas à la suite d'une rencontre avec Reagan. Cette approche avait l'avantage de donner l'impression que le libre-échange n'était pas une commande américaine, mais une initiative venue du Canada (alors qu'il était justement imposé par les États-Unis.).

Les négociations vont donc s'enclencher mais les États-Unis vont délibérément trainer la patte, histoire de signer le tout à la hâte en fin de parcours et d'en concéder ainsi le moins aux Canadiens. « Par contre les multinationales états-uniennes y ont trouvé leur compte. L'Accord ouvre la porte à la commercialisation des services, affaiblit le pouvoir d'intervention des parlements canadiens – fédéral et provinciaux – établit de nouvelles règles favorables aux investisseurs étrangers [...] Et en prime les États-Unis obtiennent un accès garanti à perpétuité aux ressources énergétiques canadiennes. De plus, l'accord ouvre une brèche dans le vieux principe de l'exclusion du secteur agroalimentaire de la sphère du libre-échange », explique Gélinas.

Les idiots utiles du PQ

Pour assurer la mise en place de l'accord et éviter qu'il soit torpillé par les libéraux, Mulroney doit s'assurer d'être réélu, et il a besoin de l'appui du Québec. Difficile, puisque la société civile, les syndicats, les évêques, bref, tout le monde est contre le libre-échange, même Pierre-Marc Johnson qui dirige alors le Parti québécois (PQ). Mulroney se trouvera pourtant deux alliés de taille : Jacques Parizeau et Bernard Landry, qui pensent que le libre-échange est un grand avantage pour le Québec. Dès 1985, Parizeau défend le projet Reagan-Mulroney : « Il faut y aller et cesser d'être frileux », dira-t-il. Mulroney propose à Parizeau de devenir négociateur officiel, mais il refuse; cela ne l'empêchera pas de prodiguer des conseils à « Brian » durant cette période.

Johnson démissionne. Parizeau devient alors chef du PQ à deux conditions : ramener en avant la question de la souveraineté et mousser l'ALÉ. Cette ligne pro-échangiste est, selon Gélinas, imposée autoritairement et sans discussion aux militantes et aux militants péquistes par Parizeau. Celui-ci s'en satisfait d'ailleurs : « Avec l'aide hautement efficace de Bernard Landry, je réussis à faire effectuer un virage à 180 degrés au Parti québécois dont je viens de prendre la présidence. D'abord parce que nous pensons que le libre-échange favorise le Québec, et aussi en raison des répercussions politiques immenses que la signature de ce traité va entraîner ». Parizeau fera campagne auprès des autres politiciens. Dans les milieux d'affaires, on s'arrachera Landry, qui facturera parfois jusqu'à 15 000 ou 20 000 dollars par conférence. C'est lors d'études en France que Landry attrape la « libre-échangite » : « j'ai su profondément que les échanges les plus libres donneraient les niveaux de vie les plus élevés et les meilleurs gages de paix universelle », dit-il croire.

À l'époque, même Bourassa, qui a étudié le marché européen, comprend que le projet des États-Unis n'a rien d'égalitaire et s'oppose à l'accord. Il virera aussi

capot en échange d'avancées avec Mulroney dans le dossier Meech, et deviendra le défenseur du projet auprès des autres provinces. Malgré toute cette cabale, le projet ne lève pas dans l'opinion publique. On appelle alors en renfort l'ancien rédacteur de discours de Mulroney, nul autre que Lucien Bouchard, devenu ambassadeur en France pour venir défendre le libre-échange. La campagne finit par porter ses fruits. Bouchard et les conservateurs votent pour la ratification de l'ALÉNA.

Au final, les Canadiennes et les Canadiens ont été roulés dans la farine par les États-Unis, et par les *businessmen* et politiciens qu'ils avaient instrumentalisés. L'ALÉ sera ainsi adopté par le premier ministre-monarque, sans débat public, parlementaire ni même ministériel. La plupart des députés et ministres avoueront n'avoir même pas lu l'accord. L'ALÉ est malgré tout ratifié en janvier 1988. Le tout avec l'appui des Landry et Parizeau, qui croient que le renforcement de l'axe nord-sud protège le Québec de l'axe est-ouest, bref, des représailles économiques du fédéral advenant un vote pour la souveraineté. Ce n'est que plus tard que l'on comprendra que les États-Unis sont libre-échangistes pour les autres, mais protectionnistes chez eux. Parizeau admettra plus tard, en conférence devant des étudiantes et des étudiants, qu'il avait lu cet accord comme relevant du libre-échange traditionnel, et qu'il n'avait pas saisi l'ampleur des dégâts que le néolibre-échange ferait subir à l'autonomie décisionnelle du Québec en matière économique. Mais c'est trop peu trop tard : le Québec inc. est désormais écrasé et « intoxiqué à l'idéologie néolibérale », plombé par l'individualisme, la corruption et le culte de l'argent. D'où l'urgence, pour Gélinas, d'en finir avec ce capitalisme néolibre-échangiste, notamment à travers le coopérativisme.

L'ouvrage de Gélinas montre avec brio et précision comment le « gouvernement invisible » des multinationales est parvenu à imposer aux classes politiques et aux populations le libre-échange en toutes matières. Les passages sur le rôle joué par les Landry et Parizeau sont pour le moins troublants, à la fois immensément tristes, révoltants et ridicules : pensant utiliser le libre-échange, le mouvement souverainiste s'est laissé utiliser par les États-Unis qui n'ont jamais rien donné en retour. Si nous pouvons, en terminant, conclure par une remarque critique sur l'ouvrage, c'est pour encourager l'auteur à pousser la réflexion sur le coopérativisme : comment éviter que celui-ci ne devienne qu'une forme de capitalisme organisé dans des formes de propriété collective, ou encore un simple mode de distribution socialisée d'une production demeurant elle-même capitaliste ? À cet égard, une confrontation du modèle coopérativiste avec la théorie critique du capitalisme développée, par exemple, par le courant de la critique de la valeur (Postone, Kurz, Jappe, etc.) pourra être une avenue fructueuse pour consolider la proposition du coopérativisme comme alternative au capitalisme.

**Charles Gagnon, *À la croisée des siècles*,
Montréal, Écosociété, 2015**

PHILIPPE BOUDREAU

Charles Gagnon n'avait pas encore tout dit. Même dix ans après sa mort, il continue grâce à la Fondation portant son nom de témoigner de sa trajectoire politique et de ses analyses. Ce dernier opus de l'intellectuel organique d'une certaine gauche radicale, Écosociété tenait à le publier, pour deux raisons principales, qu'on nous communique dans la « présentation de l'éditeur ». D'abord, il s'agit de faire œuvre de transmission, afin d'aider à ce qu'un certain héritage politique puisse se constituer et se pérenniser. Ensuite, de se servir de ce texte comme rampe de lancement pour susciter et alimenter des débats nécessaires entre diverses sensibilités et composantes des forces progressistes québécoises.

L'ouvrage comporte trois sections d'inégale importance et dont le degré de parachèvement peut varier. La première, plus riche, comprend 19 courts chapitres, au ton le plus souvent pamphlétaire. Ce style confère une grande liberté à l'auteur, mais peut parfois conduire à l'éclectisme. Malgré cela, la thèse de l'ouvrage est claire et univoque : « la gauche québécoise n'a pas de programme » (p. 32), elle est affaissée (p. 58) et habitée d'un « sentiment de défaite et d'impuissance » (p. 50), bref, elle « doit sortir de sa torpeur, se reconstituer, reprendre la parole » (p. 25).

Cela est dû, explique Gagnon, à un phénomène ample et soutenu de « désarroi idéologique » (p. 36) qui frappe les progressistes de plein fouet au Québec et ailleurs, depuis les années 1980 (il faut dire ici que l'essentiel de ce livre est rédigé en 1997-1998, alors que de larges segments des mouvements sociaux semblent étouffer sous le bouchardisme péquiste et que l'adhésion au consensus du déficit zéro tient lieu d'horizon pour les acteurs se reconnaissant dans l'offre partisane de l'époque). Gagnon entend remonter aux sources de ce désarroi, pour en montrer les jalons, tant empiriques qu'intellectuels.

Les thèmes et terrains d'intervention abordés étant des plus variés, contentons-nous ici d'en signaler quelques-uns. D'abord, mentionnons la solide critique du rôle politique joué par les centrales syndicales auprès des autres mouvements sociaux (MS) et des secteurs numériquement importants de la société. Gagnon vise juste en ciblant la responsabilité des organisations syndicales dans la faiblesse idéologique du camp progressiste; toutefois, il ne pressent pas le déclin de leur influence dans l'espace des mouvements sociaux, ni n'entrevoit la possibilité que d'autres MS puissent prendre le relais, peu à peu, pour animer les secteurs populaires. C'est pourtant ce qui se produit au tournant du millénaire.

Les deux chapitres offrant un bilan du marxisme-léninisme québécois sont fort intéressants eux aussi. Gagnon montre très bien les limites de cette expérience, tant tactiques que programmatiques. Il reconnaît qu'aux sources du spontanéisme

d'extrême gauche, il y a une rupture entre la jeune génération militante et l'histoire de l'action politique de gauche au sein du mouvement ouvrier des décennies précédentes. Cette rupture expliquerait une certaine forme de naïveté politique chez la jeunesse radicale des années 1960 et 1970. Sur le fond, donc sur l'analyse de classe et la conception du passage d'un mode de production à un autre, la critique du courant marxiste-léniniste (ML) formulée par Gagnon est sans appel :

Force est de constater que l'analyse du mouvement marxiste-léniniste du développement du capitalisme et sa conception du passage au socialisme n'ont pas résisté à l'épreuve des faits. [...] on peut dire que les analyses marxistes-léninistes ont souvent péché par la surévaluation de la gravité de la crise du capitalisme, tout comme de l'unité et de la force du mouvement ouvrier. Surévaluation qui n'a pas été étrangère à l'adoption du principe du parti d'avant-garde, destiné [...] à conduire les masses à la révolution et au socialisme (p. 147).

On peut dès lors saisir la profondeur de la panne stratégique d'une grande partie des activistes des années 1980. Gagnon poursuit son auscultation du grand désarroi en se penchant sur l'échec magistral des régimes communistes (Chine, URSS, etc.). Il se demande comment il se fait qu'aujourd'hui, toutes les sociétés ayant connu une révolution socialiste « ne trouvent rien de mieux que de revenir [...] au capitalisme » (p. 149). Il y a là un angle mort de la pensée marxiste que plusieurs ML ont tenté de sublimer en invoquant (trop facilement) la faillite de la ligne politique suivie par les dirigeants russes, chinois ou autres. Pour clore ce volet sur le courant ML, notons que la réflexion de Gagnon sur la pratique politique quotidienne d'En lutte ! et du Parti communiste ouvrier (PCO) est certes autocritique, mais très incomplète. L'auteur s'attarde beaucoup à diagnostiquer l'éclosion d'une morale prolétarienne rigoureuse (et déplacée) dans ces organisations, mais sans trop chercher à prendre la mesure des ravages causés par l'intervention des ML dans les organismes des mouvements sociaux.

Sur l'indépendance du Québec, le camarade Charles nous avait habitués aux extrêmes, passant du felquisme dans les années 1960 à l'édification de l'unité de la classe ouvrière pancanadienne dans les décennies suivantes. Vers la fin de sa vie, il propose une réflexion plus équilibrée, à la fois très critique du PQ mais plutôt favorable à la souveraineté. « Il serait parfaitement illusoire, écrit-il, de penser que les tensions issues de l'histoire [...] vont disparaître par le simple fait d'y mettre un peu de bonne volonté » (p. 178). La question nationale reste à l'ordre du jour et la réponse à celle-ci ne viendra pas d'outre-Outaouais : « Plus personne [...] au Canada anglais ne manifeste la moindre volonté de s'attaquer véritablement au problème constitutionnel » (p. 186). Gagnon ajoute, à propos de l'option souverainiste, qu'elle a « considérablement élargi ses appuis depuis 30 ans et [qu'] il n'est pas dit qu'elle ait atteint des limites infranchissables » (p. 187); puis il conclut que « si l'indépendance a un sens, c'est [...] par l'attrait d'un avenir meilleur » (p. 189).

La seconde partie du livre, qui se veut plus théorique, est stimulante mais brève. Gagnon y aborde des thèmes porteurs, comme l'alternative au capitalisme, la révolution, le rôle de l'idéologie, la nature du pouvoir, etc. Sur ces deux derniers éléments, on peut constater à quel point la réflexion de Gagnon a continué de cheminer et de s'enrichir tout au long de sa vie, tout comme au même moment évoluaient aussi – mais ça, Gagnon ne le dit pas – la culture progressiste des mouvements sociaux et leur rapport à l'action politique.

S'il s'était terminé à cet endroit, le livre aurait été d'un intérêt relatif. Surtout que le regard de Gagnon est empreint d'amertume et que sa thèse s'inscrit dans un récit bien précis – aujourd'hui contesté – de l'action politique de gauche, un récit de la déploration, en vertu duquel les années 1980 et 1990 sont à considérer en bloc comme une immense traversée du désert, des décennies perdues, un grand reflux, bref, des années de plomb. L'auteur affiche un certain fétichisme de la gauche radicale organisée (qu'il peine à voir émerger – évidemment); cette fixation sur l'arbre de la gauche politique l'empêche de voir la forêt des mouvements sociaux. La culture de l'action revendicative des MS, de même que leurs préoccupations sectorielles, ne sont pas vues par Gagnon comme porteuses d'un horizon universel pouvant participer lui aussi de la transformation sociale. Est très révélatrice de sa posture l'oblitération du féminisme comme colonne vertébrale du changement social au Québec. Ainsi, Gagnon minimise-t-il le rôle des mouvements sociaux comme laboratoires de l'émancipation; il ne s'intéresse pas au cheminement moléculaire qui s'y est fait jour ces dernières décennies. Il affiche un certain mépris pour leur attachement à l'approfondissement démocratique et à l'éclosion des libertés individuelles, qu'il traite comme des déviations libérales.

Heureusement, les textes de la troisième section viennent sauver la mise, notamment en permettant cette transmission et cette discussion intergénérationnelles tant souhaitées par l'éditeur. Ce sont Jeanne Reynolds (née en 1992) et Jonathan Durand-Folco (né en 1986) qui sont appelés en renfort. À travers ces deux figures de la jeunesse québécoise engagée, c'est le souffle révolutionnaire des carrés rouges qui s'exprime, pour notre plus grand plaisir. La première insiste pour rappeler que c'est d'abord dans la rue, dans les luttes concrètes des mouvements populaires en colère que se forge la dynamique de transformation sociale; Reynolds critique ainsi l'importance exagérée que prend Québec solidaire dans la stratégie générale de la gauche québécoise. Durand-Folco souligne que le développement d'un nouvel éthos contre-hégémonique est une tâche de longue haleine, qui interpelle fortement les progressistes et exigera d'elles et d'eux un patient travail de réflexion. Ces deux derniers textes restaurent la primauté des mouvements sociaux dans le changement politique et social. Tout en inscrivant dans la trame québécoise actuelle certaines des thèses de Gagnon, ils pallient donc quelques-unes des principales lacunes de son manuscrit inachevé.

**Noam Chomsky et Andre Vltchek,
L'Occident terroriste. D'Hiroshima à la guerre des drones,
 Montréal, Écosociété, 2015**

JUDITH TRUDEAU

« Deux poids, deux mesures » semble être le leitmotiv de ce livre écrit à quatre mains. Terrorisme, est-ce un terme qui souffre d'un dédoublement de personnalité ? Ou bien aveugle, manichéen et à abattre s'il est l'outil des faibles (la guerre contre le); ou bien épousant la vertu s'il est l'arme des puissants qui manient avec brio les concepts de liberté et de démocratie. C'est cette supercherie que Noam Chomsky et Andre Vltchek se proposent d'exposer au grand jour. Comment en arrive-t-on à légitimer le terrorisme occidental – qu'il prenne les termes critiques de colonialisme ou d'impérialisme ? Comment ce système générateur d'externalités mortifères, environnementales et humaines (50 à 55 millions de morts), parvient-il à soutirer *notre* consentement ?

Dans un dialogue dynamique où les auteurs prennent tour à tour le leadership de l'entretien, c'est en multipliant les exemples et les comparaisons que nous saisissons que même les citoyennes et les citoyens les mieux informés (notamment en multipliant les sources) tombent encore, malgré la fin de la guerre froide, dans un certain piège propagandiste bien ficelé. La dichotomie nous/eux ramenée maladroitement mais *efficacement* par Bush fils, semble imprégnée dans notre inconscient et continue d'être martelée jusqu'au plus profond de notre être occidental. Si on se souvient de l'extrait magistral dans *La fabrication du consentement*⁴ où l'on déroule, côte à côte, les bobines des écrits concernant le Cambodge meurtri par Pol Pot et les sanguinaires communistes (1175 pouces de colonne) contre 70 pouces de colonne pour rendre compte de la barbarie occidentale contre le Timor-Oriental, notre étonnement est renouvelé par des exemples plus récents. Qui parle du Tuvalu qui risque d'être rayé de la carte par les changements climatiques ? Qui parle des conflits des Grands Lacs structurés et attisés par les multinationales occidentales à la recherche de l'or gris (le coltan) ? Qui nous rappelle qu'à « Falloujah, on enregistre des niveaux de radiation digne d'Hiroshima » (p. 49) ? Qui parle au nom de ceux que le système capitaliste considère comme des « non-personnes », c'est-à-dire les gens de la périphérie, des Mapuches aux Roms, en passant par tous les esclaves de la modernité ? Ce qui n'est pas retenu par les grandes agences de presse sert toujours le même pouvoir capitaliste et structure tout aussi bien *notre* allégeance au marché libre.

La désinformation à l'occidentale vise manifestement les pays qui refusent les diktats de l'Occident tels Cuba, le Venezuela, l'Érythrée, la Chine, l'Iran,

4 Mark Achbar et Peter Winckonick, *La fabrication d'un consentement. Noam Chomsky et les médias*, documentaire, 1992, 167 min.

le Zimbabwe ou la Russie, et fait l'apologie de ceux qui agressent leurs voisins ou pillent leurs propres populations appauvries pour le compte des puissances occidentales, tels le Rwanda, l'Ouganda, le Kenya, l'Indonésie, l'Arabie saoudite, Israël, les Philippines et plusieurs autres (p. 11).

Ainsi, nous sourcillons d'office lorsque sous la plume de Noam Chomsky, nous apprenons que la liberté d'expression serait plus souple en Iran et en Chine qu'aux États-Unis. Les deux auteurs s'entendent pour dire que ce n'est pas par la censure ostentatoire que les États-Unis œuvrent, mais bien par l'imposition d'un format qui rend les propos analytiques inintelligibles. Le format clip de la *screen generation* ne permet plus aux intellectuels d'expliquer leurs propos, ce qui est une forme stratégique de censure.

À titre d'exemple, comment expliquer à l'intérieur de deux pauses publicitaires la posture terroriste des États-Unis qui profitent, de par leur statut de superpuissance, du privilège de « passager clandestin » face à différentes conventions et instances internationales : Convention de Genève, Convention contre la torture, Cour de la Haye et Cour de l'Organisation des États américains (OEA) ? Comment faire des liens entre le soutien aux Contrás du Nicaragua, le coup d'État chilien en 1973, la politique d'endiguement en Asie du Sud-Est, l'appui aux moudjahidines en Afghanistan (1979-1989) contre les Soviétiques et la poursuite de la politique impérialiste des États-Unis contre l'Irak dès 1991 ?

Avec la fin de la guerre froide, « ce qu'on a qualifié d'effondrement de l'URSS était en fait un effondrement du pluralisme » (p. 73). C'est effectivement ce que l'on ressent à la lecture des propos d'Andre Vltchek : *l'Ostalgie*, le grand vide après les idéaux de solidarité et d'égalité, la perte de sens. La perte d'une opposition aux politiques coloniales et impériales. La perte d'un autre système d'idées et de valeurs. « La situation ressemble à une rue à sens unique [...] à moins que n'éclate une révolution mondiale » (p. 67). Vltchek, à cet égard, n'est pas tendre envers quelques héros de jeunesse (les miens) de Vaclav Havel à Milan Kundera qui, bénéficiant de la faveur de l'Ouest, ont contribué selon l'auteur à la floraison de la pensée unique. On peut cependant ici pointer un problème d'analyse. Ce que Havel et Kundera ont dénoncé n'est pas tant les valeurs des politiques de gauche que la façon totalitaire d'intervenir : la peur généralisée, l'atomisation des masses, la perte d'individualité, la répression par la police d'État (Havel a été enfermé pendant cinq ans), le verrouillage de la presse, la censure de leur théâtre et de leurs écrits⁵. Il faut se rappeler qu'un des thèmes de Havel dissident était justement la critique d'une histoire à sens unique : « Est-ce que l'histoire lorsqu'elle a trouvé son sens a encore un sens ? A-t-elle encore un lien avec l'histoire ? »⁶

Un peu plus tard, Chomsky déboulonnera un autre héros des années 1990, Nelson Mandela, pour ses politiques économiques postapartheid. Si nous

5 Vaclav Havel, *Essais politiques*, Paris, Calman-Lévy, 1989.

6 Havel, *op.cit.*, p. 170.

reconnaissons les systèmes propagandistes de « la bonne nouvelle » *des marchands du temple*, nous avançons que parfois, la grille néomarxiste manque de subtilité. Les gros traits nord-sud ou centre-périphérie, dans ces cas-ci, fragilisent l'analyse en y jetant le bébé avec l'eau du bain. Mandela, enfermé 27 ans pour ses idées et sa couleur de peau, ne peut pas être réduit à ses seules négociations avec des puissances néolibérales en tant que président d'un nouveau pays.

Les auteurs s'entendent pour espérer au sud, avec une résistance toute latino-américaine contre l'héritage de la doctrine Monroe. Si les cicatrices de Panama, du Honduras, d'Haïti, etc., se font encore sentir, les gouvernements de gauche des années 2000 ont exposé une volonté d'autonomisation de leurs politiques sociales et de la disposition de leurs ressources naturelles. Ces leçons de souveraineté (bien qu'éprouvées par l'Organisation mondiale du commerce) et de solidarité pourraient servir aux artisans du printemps arabe. Car, selon Andre Vltchek, ce qui a manqué, justement, aux différentes populations de Tunisie, d'Égypte, de Libye, de Syrie fut cette solidarité entre nations, ce qui a permis aux différentes forces en place de (re)négocier leur partenariat avec les puissances qui ont toujours des intérêts dans la région.

La stratégie (états-unienne) consiste à soutenir l'autocrate jusqu'au dernier moment (Somoza, Marcos, Duvalier, Suharto, Mobutu, Ben Ali, Moubarak, etc.), puis, lorsque cela n'est plus possible, à l'exiler quelque part et à tenter de restaurer l'ordre ancien, tout en prenant soin, bien entendu, de manifester son attachement à la démocratie. D'une certaine manière, cette stratégie est invisible. C'est une forme de colonisation interne (p. 110).

Stratégie efficace, c'est la notion de responsabilité qui, en dernière instance, pose toujours problème. Dans ce magma capitaliste où les intérêts géostratégiques (territoires, endiguement, pétrole, minerais, drogue, etc.) et financiers (la circulation libre des capitaux) convergent, les enseignements de Sun Tzu et de Machiavel fonctionnent à merveille. En ce sens, si les drones viennent ébranler notre conception classique de la guerre, il en demeure que *la fin justifie encore les moyens* et qu'avec les auteurs, nous sommes soumis à deux choix: ou bien constater que le monde court à sa perte ou bien miser sur la résistance et l'ingéniosité des peuples. Pour la suite du monde.

Les auteur-es

- David Beaudin Hyppia est étudiant à la maîtrise en science politique à l'Université d'Ottawa.
- Ariane Bilodeau est militante syndicale, féministe, employée à la CSN et diplômée en enseignement du français langue seconde et en développement international.
- Érik Bordeleau est chercheur postdoctorant à l'Université libre de Bruxelles et chercheur au SenseLab à l'Université Concordia.
- Philippe Boudreau est professeur de science politique au cégep Ahuntsic.
- John Bradley est organisateur communautaire à la retraite et militant.
- Antoine Casgrain est doctorant en architecture et études urbaines à l'Université catholique du Chili.
- Stéphane Chalifour est professeur de sociologie au cégep Lionel-Groulx.
- Majorie Dufort-Cuccioletta est détentrice d'une maîtrise en histoire des arts et a longuement travaillé sur les affiches politiques produites durant la guerre du Vietnam et sur l'activisme des artistes.
- Yannick Delbecque est professeur de mathématiques au cégep de St-Laurent, militant syndical et pour l'informatique libre.
- David Fennario est dramaturge et militant.
- Vincent Filteau est poète, essayiste et participant à des lectures publiques. Il se consacre présentement à un mémoire à l'UQAM.
- Steve Giasson est un artiste multidisciplinaire. Il poursuit un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM.
- Nathalie Heinich est sociologue de l'art et directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) à Paris.
- Emanuel Guay est étudiant en sociologie à l'Université Laval, membre du Comité à la recherche et aux affaires académiques de l'Association pour une solidarité syndicale étudiante (ASSÉ).
- Robert M. Hébert est éducateur, écrivain et philosophe expérimental.
- Anna Kruzynski est professeure à l'École des affaires publiques et communautaires de l'Université Concordia.
- Aurélie Lanctôt est étudiante en droit à l'Université McGill et diplômée en journalisme de l'UQAM.
- Anne-Marie Le Saux est professeure de sociologie au cégep de Maisonneuve.
- Éric Martin est professeur de philosophie au cégep Édouard-Montpetit.
- Nicolas Masino est musicologue de formation et professeur au département de musique du cégep Lionel-Groulx.
- Antoine Moreau est artiste enseignant-chercheur et maître de conférences en arts à l'Université de Franche-Comté (France). Il est corédacteur de la Licence Art Libre.

- Esther Paquette est militante féministe, exécutante de l'AFESH et étudiante en communications à l'UQAM.
- Julie Paquette est chargée de cours en science politique à l'UQAM et à l'UQO.
- Fábio Henrique Pereira est professeur en communications à l'Université de Brasília (Brésil).
- Rosa Pires est porte-parole femme de Québec solidaire Crémazie et étudiante à la maîtrise en science politique à l'UQAM.
- Claire Portelance est professeure en science politique au cégep Lionel-Groulx.
- Ben Powless est chercheur et militant mohawk.
- Queen Ka est le nom de scène de Elkahna Talbi (nom inspiré du prénom de la reine Berbère La Kahina). Elle a présenté un premier spectacle de poésie performative en 2006 accompagnée d'un musicien.
- Michel Ratté est philosophe, chargé de cours en sociologie à l'UQAM et musicien dans les domaines du jazz et de la « musique actuelle ».
- Pierre Robert est professeur en histoire de l'art au département d'arts visuels au cégep Lionel-Groulx.
- Yves Rochon a milité longtemps dans le mouvement communautaire et est un ex-militant d'En Lutte.
- Lila Roussel est étudiante au doctorat en sémiologie à l'UQAM. Elle a également fait des études supérieures en musique, en histoire de l'art et en science politique.
- Simon Tremblay-Pepin est chercheur à l'Institut de recherche et d'information socioéconomiques (IRIS).
- Judith Trudeau est professeure de science politique au cégep Lionel-Groulx.

Nouveaux Cahiers du socialisme

No 14, automne 2015, 270 pages



Entrevue avec Lorraine Guay et
Jocelyne Bernier
PIERRE BEAUDET

DOSSIER : LA DÉCROISSANCE, POUR LA SUITE DU MONDE

Introduction au dossier
Comment faire croître la décroissance ?
YVES-MARIE ABRAHAM, ANDREA LEVY
ET LOUIS MARION

Partie 1 : Qu'est-ce que la décroissance ?

- Les paradoxes de la décroissance
GILBERT RIST
- Cinq thèses sur la décroissance
MICHEL LEPESANT
- La décroissance est-elle un projet latin ?
SERGE LATOUCHE
- La décroissance, une vision pour des
sociétés plus justes et plus sobres
VINCENT LIEGEY, STÉPHANE MADELAINE,
CHRISTOPHE ONDET ET ANISABEL
VEILLOT
- Les décroissants : des néomalthusiens ?
JOAN MARTINEZ-ALIER
- Nous autres décroissants !
THIERRY BRULAVOINE, MICHEL LEPESANT
ET BORIS PRAT
- La décroissance est-elle technophobe ?
LOUIS MARION

• Partie 2 : La croissance en débat : critiques amies

- Décroissance, écosocialisme et articulation
stratégique
JONATHAN DURAND-FOLCO
- Sommes-nous toutes et tous des pollueurs
aliénés ? La décroissance et la critique du
consumérisme
ARNAUD THEURILLAT-CLOUTIER
- De la décroissance à la planification
démocratique : un programme de recherche
SIMON TREMBLAY-PEPIN
- La décroissance : un mouvement
révolutionnaire ?
ANDREU SOLÉ
- La décroissance n'est pas une réalité virtuelle
MAUDE PRUD'HOMME
- (Dé)croissance de la richesse,
(dé)croissance de la valeur,
(dé)croissance de quelle valeur ?
BERNARD FRIOT

• Partie 3 : La croissance en action : aperçus contemporains

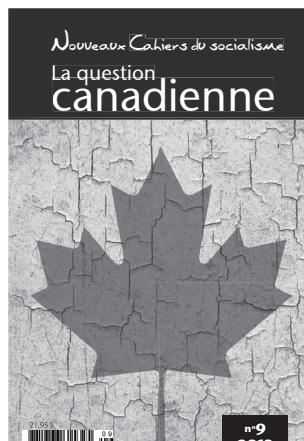
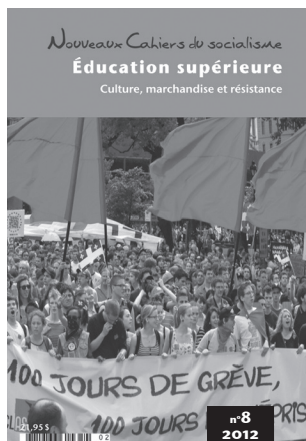
- Une décroissance de la production agricole
mondiale est-elle souhaitable ?
RODOLPHE DE KONINCK
- Chine 2015, cauchemar écologique et
réactions populaires
CLAUDE LLENA
- Écocommunautés et décroissance : limites et
potentialités de l'expérimentation locale
CATHERINE BEAU-FERRON
- La décroissance à Leipzig
RICHARD SWIFT
- Le mouvement des villes en transition :
un véritable projet de décroissance ?
THOMAS TALOTÉ
- Un autre enseignement comme premier pas
vers la décroissance
BÉATRICE ROURE ET HERVÉ PHILIPPE

BILAN DE LUTTES

- La grève à l'UQAM
PIERRE BEAUDET
- Grève à l'Université York : ses victoires et ses
limites à l'aune du syndicalisme de mouvement
social
THOMAS CHIASSON-LEBEL ET
CHRISTIAN PÉPIN

PERSPECTIVES

- Lénine et *Occupy*
ANTONIO NEGRI
- Relire Fanon
IMMANUEL WALLERSTEIN
- La fin de l'émergence du Sud
MICHEL HUSSON
- Résignation tranquille et dérives autoritaires
JEAN-FRANÇOIS LESSARD



**Une revue engagée et pluraliste
Deux numéros par année**

**Téléchargez gratuitement les numéros
1 à 7 en visitant notre site Web.**

**Abonnement par Internet ou en
complétant le formulaire de la page
suivante.**

**Nouveau : les NCS sont disponibles en
format numérique depuis le n° 14.
Pour un achat ou un abonnement :
voir la SODEP.**

www.cahiersdusocialisme.org

Nouveaux Cahiers du socialisme

ABONNEMENT

2 NUMÉROS PAR ANNÉE

	1 AN	2 ANS
Tarif régulier	40 \$	70 \$
ÉtudiantEs / sans emploi	35 \$	60 \$
International	50 \$	95 \$
Institution	50 \$	90 \$
Soutien	50 \$ et +	100 \$ et +

Nom :	
Adresse :	
Ville :	Province :
Pays :	Code postal :
Téléphone (facultatif) :	
Courriel :	
Date :	Abonnement à partir du N° :

Veuillez compléter ce coupon et nous le faire parvenir avec votre paiement
(chèque ou mandat postal en dollars canadiens) à l'ordre de :

Collectif d'analyse politique
CP 35062 Fleury, Montréal (Québec) H2C 3K4



KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web
de la SODEP.**

LA CULTURE
EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada

Achevé d'imprimer en janvier 2016 par les travailleuses et travailleurs
de l'imprimerie Gauvin, Gatineau, Québec

Les territoires de l'art. Art et politique

DOSSIER - LES TERRITOIRES DE L'ART. ART ET POLITIQUE

Introduction au dossier

ARIANE BILODEAU, STÉPHANE CHALIFOUR,
YANNICK DELBECQUE, ANNE-MARIE LE SAUX ET
JUDITH TRUDEAU

Tableau 1. Rencontres, paroles libres : dans les interstices de l'art et du politique

- Un nouveau paradigme
Entrevue avec Nathalie Heinich
STÉPHANE CHALIFOUR
- David Fennario persiste et signe
Entrevue avec David Fennario
JOHN BRADLEY
- Bolcheviki, pièce de théâtre (extrait)
DAVID FENNARIO
- Champ et contre-champ
Dialogue sur la rencontre entre art et politique
JUDITH TRUDEAU ET ÉRIK BORDELEAU
- Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité
Entrevue avec Steve Giasson
ANNE-MARIE LE SAUX

Tableau 2. Théorisons encore... résistances et esprits libres

- L'art et la politique : une réflexion sur l'œuvre de Jacques Rancière
EMANUEL GUAY
- Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de l'art contemporain
PIERRE ROBERT
- Musique et modernité : portrait d'une relation problématique
NICOLAS MASINO
- *I Like Jazz* (1984-1986). Pour mémoire
MICHEL RATTÉ
- Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode
CLAIRE PORTELANCE
- Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des oubliés du pouvoir au fascisme à chemise blanche
JULIE PAQUETTE
- Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste
DAVID BEAUDIN HYPPIA

Tableau 3. L'art libre, les communs et l'autonomisation

- Culture *hacker*, *hacks* et création : création politique et politique de la culture
YANNICK DELBECQUE
- L'art libre, un réalisme poétique
ANTOINE MOREAU
- Subversion pornographique féminine dans la *fanosphère* : survol et enjeux
LILA ROUSSEL
- Art féministe. Le corps, outil d'émancipation, de transgression et de décolonisation
ARIANE BILODEAU

Tableau 4. La liberté en actes

- La pensée des gouffres : le poème, témoin de l'histoire
VINCENT FILTEAU
- Mains-d'œuvre. Notes pour un écomusée de la pensée artisanale
ROBERT M. HÉBERT
- L'affiche politique : vecteur de la protestation sociale
MAJORIE DUFORT-CUCCIOLETTA
- Deuxième génération, slam
QUEEN KA

BILAN DE LUTTES

- Ni déni ni police : réagir aux agressions sexuelles dans le mouvement étudiant. Le cas de l'AFESH de l'UQAM
ESTHER PAQUETTE

PERSPECTIVES

- Les prochaines étapes de Québec solidaire. Vers un parti hybride ?
SIMON TREMBLAY-PEPIN
- Le Québec et les Premières Nations. Les deux souverainetés sont-elles réconciliables ?
BEN POWLESS
- Réinventer l'économie, réinventer nos vies
ANNA KRZYNSKI
- Les intellectuels et les médias
FÁBIO HENRIQUE PEREIRA
- Bref retour sur l'expérience d'En luttel, groupe radical des années 1970
YVES ROCHON
- Décoloniser le « nous » de la gauche souverainiste
ROSA PIRES

NOTES DE LECTURE