

SPIRALE

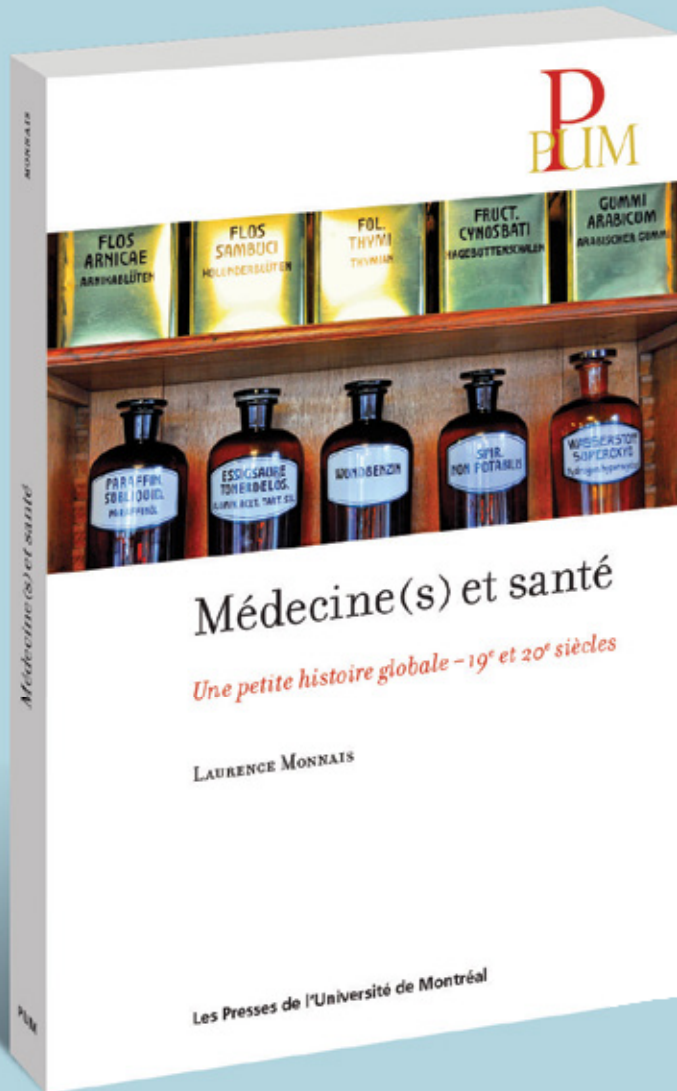
arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Sous le radar* Afterpop **Travolta** ou la désorientation virale Portfolio **Charles Stankieveh**

12,95 \$ 257 **ÉTÉ** 2016



Les Presses de l'Université de Montréal



«J’ai commencé ce livre à l’été 2014, à l’heure d’une épidémie d’Ebola entraînant le retour sur le devant de la scène d’anxiétés collectives fortes. La médecine et la santé étant au cœur de nos vies, les interrogations entourant le rôle de la première dans la seconde restent pourtant nombreuses. C’est de cette relation qu’il sera fait état dans ce livre. Cette petite histoire de la médecine veut répondre à des questions d’une actualité brûlante : Pourquoi qualifie-t-on de “scientifique” (et moderne) notre médecine ? Qui définit la “bonne santé” et selon quels critères ? Pourquoi le “Sud” est-il en moins bonne santé que le “Nord” ? Comment expliquer l’engouement récent pour les médecines “douce” ? Peut-on être en bonne santé sans le concours d’un médecin ? »

– LAURENCE MONNAÏ

34,95 \$ • 258 PAGES

«Le Québec moderne n’a jamais réellement habité la ville ; ou alors il n’a jamais habité la ville réelle. Peu importe, car cela ne l’a pas empêché d’en parler plus que de tout autre espace. Dans ce livre, je veux mesurer les conséquences de cette contradiction. Je veux chercher à lire la ville contemporaine au Québec, celle dont hérite le jeune XXI^e siècle... Dans ce livre, je parle d’étalement, de zonage, de friches, de banlieues, de chantiers et d’infrastructures — de ces espaces périurbains, depuis longtemps majoritaires dans le paysage nord-américain. J’en parle comme des lieux où la vie devrait pouvoir accéder à l’art. Et plus spécifiquement à l’art littéraire. »

– DANIEL LAFOREST

29,95 \$ • 208 PAGES



P
PUM

Le savoir est ici

www.pum.umontreal.ca

DISPONIBLES EN VERSION NUMÉRIQUE
À **50%** DU PRIX PAPIER

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Martin Hervé
Martine Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Claire Legendre
Alexis Lussier
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Sylvano Santini

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Érik Bordeleau
Mirna Boyadjian
Antonio Domínguez Leiva

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

CORRECTION

Valérie Savard

RÉVISION

Anne-Marie David

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

COORDONNÉES

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

DISTRIBUTION

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-14-3

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

* Portfolio

Page 15, **Charles Stankievec**,
Ultime frontière (Par Dominique Allard)

Charles Stankievec est un artiste pluridisciplinaire originaire d'Okotoks, en Alberta. Il détient une maîtrise en beaux-arts de l'université Concordia. Par l'entremise de sculptures, de *fieldworks* (interventions sur le terrain), de pièces sonores, d'installations et de films, il examine d'un œil critique l'histoire, la particularité et la géopolitique du lieu. Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo, au Musée d'art contemporain de Montréal, au Massachusetts Museum of Contemporary Art, à la TBA21, au Musée d'art moderne Louisiana et à la X^e Biennale d'architecture de Venise. Il est l'un des enseignants fondateurs de la Yukon School of Visual Arts, le codirecteur de K. Verlag, à Berlin, et le directeur du programme de Visual Studies à la Faculté d'architecture, de paysage et de design John H. Daniels, à Toronto.



En couverture : *The DEW Project*, 2009.
Vue de l'installation, Yukon, Canada.
Avec l'aimable permission de l'artiste.

* Nos collaborateurs

Dominique Allard

Daphné B.

Hugo Beauchemin-Lachapelle

Marise Belletête

Christine Bernier

Érik Bordeleau

Mirna Boyadjian

Anne Éline Cliche

Gilbert David

Josée Desforges

Antonio Domínguez Leiva

Sébastien Dulude

Marie-Ève Fortin

Gabriel Gaudette-Tremblay

Marie-Paule Grimaldi

Hervé Guay

Martin Hervé

Georges Leroux

Guylaine Massoutre

Sophie Ménard

Guillaume Ménard

Pierre Popovic

Nicolas Rivard

Sylvano Santini

Valérie Savard

Phillip Schube-Coquereau

ABONNEMENTS

PAR INTERNET :

www.magazine-spirale.com

PAR TÉLÉPHONE :

514 903-2885

PAR COURRIEL :

info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :

Tél. : 514 397-8669

Courriel :

abonnement@sodep.qc.ca

www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 NOS :

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



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec



érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des pratiques
culturelles québécoises

* Sommaire

5	ÉDITORIAL <i>Ontologie</i> [par Sylvano Santini]	60	ARTS VISUELS <i>Monuments aux victimes de la liberté</i> de Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor, André-Louis Paré et Bernard Schütze [par Josée Desforges]	78	POÉSIE <i>Les heures réversibles</i> de France Mongeau [par Hugo Beauchemin-Lachapelle]
6	FORMES DE VIE/ POLITIQUE DU PRÉSENT <i>Du paradigme du gouvernement au paradigme de l'habiter : pour un changement de culture politique</i> [par Amador Fernández-Savater]	64	<i>Rencontres au sommet</i> de Raphaëlle de Groot [par Sophie Ménard]	80	THÉÂTRE <i>4.48 PSYCHOSE</i> de Sarah Kane, mise en scène de Florent Siaud <i>Le long voyage de Pierre-Guy B.</i> de Philippe Soldevila, Christian Essiambre et Pierre Guy Blanchard, mise en scène de Philippe Soldevila [par Hervé Guay]
10	AFTERPOP <i>Poétique du GIF : Travolta ou la désorientation virale</i> [par Antonio Domínguez Leiva]	67	DANSE <i>Vollmond</i> de Pina Bausch [par Guylaine Massoutre]	84	<i>Lettres II. Les années Godot (1941-1956)</i> de Samuel Beckett <i>En attendant Godot</i> de Samuel Beckett, mise en scène de François Girard [par Gilbert David]
13	ESSAI <i>La vie flottante : Une pensée de la création</i> de Louise Warren [par Marie-Paule Grimaldi]	70	RÉCIT <i>Passages à l'étranger</i> de Gilles Ascaride <i>In between</i> de Marie Demers [par Pierre Popovic]	87	CHRONIQUES GUERRIÈRES <i>Le devenir décolonial</i> Entretien avec Seloua Luste Boulbina [par Mirna Boyadjian]
54	<i>Sortir du noir</i> de Georges Didi-Huberman <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes [par Georges Leroux]	73	ROMAN <i>Florence, reprise</i> de Dominique Garand [par Anne Élane Cliche]		
57	<i>Brouhaha. Les mondes du contemporain</i> de Lionel Ruffel [par Guillaume Ménard]	75	<i>Ma Fille folie</i> de Savina Dolores Massa [par Martin Hervé]		

Dossier Sous le radar

27	<i>Présentation</i> [par Sébastien Dulude et Sylvano Santini]	79	<i>contaminations</i> de Catherine Lalonde Massecar et Érick d'Orion [par Nicolas Rivard]	48	<i>Anonymous. Hacker, activiste, faussaire, mouchard, lanceur d'alerte</i> de Gabriella Coleman [par Gabriel Gaudette-Tremblay]
28	<i>Reach</i> de Julia Weist [par Christine Bernier]	37	<i>Ana</i> de Frédérick Maheux/Lamashtu [par Valérie Savard]	51	<i>Bizarro Fiction</i> [par Antonio Domínguez Leiva]
31	<i>Fins périples dans les vaisseaux du manège global</i> de Marc-Antoine K. Phaneuf [par Phillip Schube-Coquereau et Marise Belletête]	40	<i>Snapchat</i> [par Daphné B.]		
34	<i>Des modes d'emploi et des passages à l'acte</i> de Jean-Baptiste Farkas	43	<i>Cache-cache : décentralisation, pair-à-pair et confidentialité</i> Entretien avec David McKinney, développeur et testeur d'intrusion chez Subgraph [par Marie-Ève Fortin]		

Ontologie

La leçon pragmatiste est si bien assimilée aujourd'hui que nous avons rayé, comme le souhaitait Richard Rorty, l'ontologie de la liste des questions pertinentes pour comprendre la pratique de la vie. Nous n'avons jamais été aussi conscients, semble-t-il, de l'inanité d'une conception de l'Être pour saisir le lien qui unit nos actions à notre environnement. Nous agissons localement en suivant une vigilance éthique qui émane de la raison citoyenne : nul besoin d'avoir lu un ouvrage de métaphysique pour connaître les raisons qui nous incitent à manger bio, à prendre notre vélo et à établir nos occupations dans une économie de partage. Cette conception pragmatiste d'une forme de vie équitable est souhaitable et donne prise à une critique de la conception entrepreneuriale néolibérale, en évitant d'interroger l'origine de l'homme et son essence morale.

Bien avant notre époque citoyenne, le structuralisme avait délaissé la question ontologique dans la détermination de la vie pratique pour celle, plus abstraite, des structures. Aussi implacables qu'une injonction divine, les structures institutionnelles et de pouvoir étaient toutefois pensées d'une telle manière qu'elles ne laissaient aucun espoir quant à la possibilité pour l'individu de se déterminer lui-même dans ses interactions directes avec ses concitoyens. La pensée structuraliste représentait le moyen âge de l'action citoyenne. Et si elle était si forte pour révéler les bases du spectacle de la marchandise et du divertissement, elle laissait sans voix ceux qui désiraient reconnaître leur existence hors des déterminismes du pouvoir hégémonique.

En lien avec un regain marqué de l'intérêt pour la pensée de Spinoza, le structuralisme renaît

de ses cendres en renouant avec l'ontologie pour faire apparaître ce qui passe sous le radar de la critique antilibérale dans l'action militante citoyenne. À la fin de *La société des affects*, Frédéric Lordon propose de recourir à l'ontologie des modes finis de Spinoza pour extraire la racine de l'imaginaire néolibéral : « Dans un paralogisme typique de l'imaginaire néolibéral, la "politique citoyenne" qu'on nommerait mieux "politique de la vertu", persiste à croire que le comportement individuel vertueux est l'affaire des individus eux-mêmes, et qu'il n'a pas d'autre détermination possible que leur vouloir souverain. Mais toute la théorie du mode fini s'oppose à cette vue et, de même qu'on pense toujours à quelque chose avec les autres et par les autres, de même l'individu humain, incapable de l'autonomie de la causalité adéquate, est toujours à quelque degré déterminé par le dehors des causes extérieures. »

L'ontologie de Spinoza est utile au structuraliste, car elle pose en principe une différence ontologique entre une « manière d'être » qui est déterminée par une cause extérieure et un être qui trouve sa cause en lui-même. La première caractérise les modes finis ; le second, la substance infinie (Dieu ou la nature). Sans entrer plus avant dans cette ontologie, Lordon en retient principalement l'idée selon laquelle l'individu est une manière d'être qui ne trouve pas en lui-même la cause qui le fait agir. L'ontologie des modes finis lui permet alors de dénoncer l'origine de l'imaginaire néolibéral de l'homme libre auteur de ses actes qui érige sa vie sur son unique volonté, comme s'il égalait la puissance d'un être qui trouverait sa cause en lui-même, tels Dieu ou la nature. Or, ce même imaginaire se trouve à la source d'un discours qui s'échine pourtant à le dénoncer :

« La chose appelée "politique citoyenne", ou "politique de la vertu", a donc moins trait à l'engagement individuel dans ces pratiques qu'aux discours qui les environnent en les généralisant comme horizon politique antilibéral ; et dont il faut redire qu'ils procèdent sans le savoir de l'imaginaire néolibéral, à plus forte raison dans leurs formes extrêmes de survalorisation édifiante des pouvoirs moraux de l'individu – dont on fait les modèles. »

Le structuralisme des affects de Lordon propose un retour quasi masochiste à la machine institutionnelle qui détermine de façon implacable la pratique de la vie des individus. Le sociologue structuraliste semble prendre sa revanche, après des années de compréhension de la réalité par le biais d'expériences subjectives et singulières. Malgré une vision impitoyable des puissances qui conditionnent l'expérience, Lordon nous aide, avec l'ontologie des modes finis, à ne pas perdre de vue que, même si l'individu est conscient de son action, il ne voit pas toujours très bien comment elle est déterminée par autre chose que lui-même.

L'invisibilité des causes déterminantes de nos actions nous permettra de faire apparaître au moins un fait essentiel, à l'heure où le Québec repense sa politique culturelle : si l'on est conscients qu'on ne peut se comporter en culture comme un entrepreneur, il faut éviter à tout prix d'ériger, comme cause déterminante des pratiques culturelles, la « survalorisation édifiante », l'exigence morale, la légitimité et le modèle de l'artiste autosuffisant. Quatre causes qui peuvent expliquer aussi bien le succès commercial d'un objet artistique que la tendance à orner la culture de figures méritantes. ■

Du paradigme du gouvernement au paradigme de l'habiter : pour un changement de culture politique

*Par Amador Fernández-Savater **
(traduction et édition d'Érik Bordeleau)

*Crise de représentation, crise économique,
crise écologique...*

*Il ne suffit plus de changer de politiciens :
il faut changer de logique politique.*

*Là où le paradigme du gouvernement
cherche à faire le vide
en mettant le monde sensible entre parenthèses,
le paradigme de l'habiter appelle
à un nouveau régime de perception
à l'écoute des puissances
qui traversent et animent les situations.*

Pour les camarades de l'École du Dehors

Ceci est un essai de théorie-fiction. Il ne prétend pas à la vérité et ne vise pas à démontrer quoi que ce soit. Il se situe plutôt sur le terrain de ces fictions qui, comme nous l'enseignent les enfants, commencent par ces quelques mots magiques : « Et si... », « Disons que... ». Plutôt que de décrire la réalité ou de chercher à convaincre, ce texte *affirme une perspective* qui, dans le meilleur des cas, séduira par sa capacité à envisager le possible et le visible de manière plus intense, utile ou joyeuse.

Le paradigme du gouvernement

1. Le visible diffère de ce qui arrive effectivement. Si l'on met un bâton dans l'eau, que voyons-nous ? Le bâton semble plier. Mais nous savons qu'il n'en est pas ainsi. Les sens nous trompent, ce ne sont pas des moyens fiables d'accès à la connaissance. Pour connaître, nous dit donc Platon, il faut « *s'arracher les yeux* ». Ce qui signifie : mettre entre parenthèses le monde sensible.

Ce « mettre entre parenthèses » signale la lutte éternelle de la connaissance contre l'opinion (l'idéologie, le mythe, etc.). Le concept, en tant que définition et détermination de la chose, ne peut ni se voir, ni se sentir, ni se toucher : *il ne peut qu'être pensé*. « *Le concept de chien n'aboie pas* », dit Spinoza. Penser, c'est voir avec l'œil de la pensée pure.

Ainsi donc, on pense en *faisant le vide*, en construisant un « contexte zéro » dans lequel les choses peuvent se dire elles-mêmes. [...] La raison théorique est ce « discours de personne » à travers lequel personne ne parle en particulier, et où la chose se dit d'elle-même. La démonstration mathématique vaut indépendamment de qui l'énonce. Elle se dit *seule*, de manière désintéressée. Elle est indépendante du temps, des lieux et des circonstances : vraie ou fausse pour l'éternité. En ce sens,

l'activité de connaissance n'engendre ni ne crée de réalité. La connaissance n'ajoute aucun élément au *patchwork* infini des cultures et des coutumes qui composent le monde.

2. Il n'y a pas de différence essentielle entre connaître et gouverner. La raison théorique connaît. La raison pratique agit ou gouverne. Décider librement, c'est décider indépendamment de ce que tout un chacun pense ou désire. Agir librement, c'est « *agir par devoir* », explique Kant ; c'est « *agir nécessairement* ». Faire ce qui doit être, faire le juste. Être libre, c'est vouloir que nos actes fassent loi : actes de personne, par là même nécessaires.

La liberté est cette indépendance vis-à-vis du contexte. Ce qui doit être fait dans chaque situation ne dépend pas de la situation en elle-même. Ce n'est qu'en s'en distanciant – en s'en abstrayant – que nous pourrons faire ce qui doit être fait. Autrement, il n'y a pas d'action libre, mais plutôt répétition d'une habitude intériorisée, obéissance à quelque obscur mandat (issu de notre famille, de notre classe sociale, de notre identité sexuelle). Échos du monde.

On gouverne donc depuis un lieu vide, qui a pris divers noms dans l'histoire de la philosophie : « *ciel des idées* », « *là de l'être* », « *brèche* », « *néant* ». Il ne s'agit pas exactement d'un lieu physique, malgré qu'on ait cherché à l'instituer comme tel (le centre de l'assemblée grecque ou *meson*, le parlement de la modernité). C'est le milieu des lois, le lieu d'existence de l'universel et du nécessaire.

3. Le paradigme du gouvernement a modelé de fond en comble l'imaginaire occidental : pour le meilleur (la Déclaration des droits de l'Homme, par exemple) et pour le pire (cette volonté de nous transformer en « *maîtres et possesseurs de la nature* » énoncée par Descartes, et qui aujourd'hui mène le monde à l'épuisement).

La transformation révolutionnaire, la construction d'une nouvelle société, elle aussi s'est pensée (et mise en pratique) depuis ce paradigme. Et c'est plus précisément sur cet aspect que j'aimerais maintenant me pencher.

Pour le paradigme du gouvernement, l'action révolutionnaire consiste à :

1. Abstraire et modéliser : déduire théoriquement ou sur un mode spéculatif ce qui doit être fait (le Plan, le Programme, l'Hypothèse) en « *s'arrachant les yeux* » ou en mettant entre parenthèses ce qu'il y a (le monde tel qu'il est, les pratiques déjà existantes).

2. Appliquer et imposer : mener à terme, penser stratégiquement et disposer des moyens selon des fins, aligner ce qui est sur ce qui devrait-être, luttant sans relâche contre les mille et un obstacles qui se dressent immanquablement sur ce chemin.

4. Le Parti de masse s'est révélé le dispositif par excellence du paradigme du gouvernement au *xx^e* siècle : le lieu vide, le contexte zéro, l'œil de l'esprit pur d'où gouverner la réalité. À sa tête, les théoriciens et les intellectuels capables de s'arracher les yeux et de se séparer d'eux-mêmes pour penser, les stratèges et les planificateurs qui « voient plus loin et plus grand » ; en dessous, les masses chargées d'appliquer et d'imposer, les cadres et les militants responsables de mettre les idées en œuvre et la réalité au pas.

De nos jours, les partis ne revêtent certainement plus l'importance politique, culturelle et existentielle qu'ils ont eue autrefois. Ils se sont transformés en machines purement électoralistes et subordonnées aux exigences de la société du Spectacle. Mais leur ombre porte loin : l'action politique est encore généralement conçue comme un type d'intervention qui vient de l'extérieur ; la stratégie, comme un ajustement subtil entre la fin et

les moyens ; l'activisme, comme cette force volontaire qui rabat ce qui est vers ce qui devrait-être ; la temporalité politique, comme un temps toujours différé et un report perpétuel, jamais une plénitude présente, etc. Et on peut avoir un parti incrusté dans la tête et dans le cœur sans qu'on ne milite en aucun.

S'échapper du paradigme du gouvernement, c'est ouvrir une bifurcation urgente et désirable. Pas simplement pour des raisons « d'efficacité » (il faudrait réfléchir plus à fond en quoi consiste l'efficacité d'un tel paradigme). La nécessité vient d'ailleurs. Agir dans le cadre du paradigme du gouvernement consiste à mettre entre parenthèses les mondes sensibles. Or, *c'est justement là que gisent les puissances capables de modifier l'état actuel des choses*. Le paradigme du gouvernement est une sorte de regard qui brûle et désertifie les situations où germent les possibles en mesure de changer le monde. Quand on part du vide, c'est le vide que l'on sème dans le monde ; quand on part d'un manque et d'une carence, ce sont manques et carences que l'on répand de toutes parts. On devient ainsi insensible à ce que l'on devrait apprendre à éprouver, et c'est comme objet de contrôle que se présente ce que l'on devrait plutôt apprendre à habiter.

Le paradigme de l'habiter

5. Nous appellerons « paradigme de l'habiter » cette autre sensibilité, cet autre regard sur la réalité, cette autre manière de faire qui : au lieu de faire le vide (ou de s'arracher les yeux), consistent d'abord à percevoir et à « croire au monde » comme le demandait Deleuze ; au lieu de projeter ce qui doit-être, détectent et entrent en contact avec les points de puissance (énergies, forces, intensités) qui sont déjà là ; au lieu d'appliquer des lois et de forcer-plier la réalité, prennent soin, accompagnent, et favorisent les différents points de puissance.

6. *Croire au monde*. Nous découvrons un monde peuplé de lignes de force. Ni vide ni « plein » (saturé, ordonné, complet). Nous nous découvrons nous-mêmes comme affectés par certaines d'entre elles. Et nous nous laissons affecter par de nouvelles, qui nous enseignent une disponibilité, une ouverture...

Nous partons de ce qu'il y a, plutôt que de ce qu'il devrait y avoir. Ce qu'il y a peut être une inquiétude, une question, une intensité, une douleur ou une souffrance (n'associons pas trop vite la puissance avec la « joie » ou le « bon »). En tous les cas, il s'agit d'une force qui *donne lieu, nous met en mouvement et qui nous fait faire*.

Partir de ce qu'il y a est, en un certain sens, une décision non libre. C'est partir de quelque chose qui a non pas été choisi ou conquis, mais de quelque chose qui nous arrive (en premier lieu par le corps, comme vibration ou affect). Quelque chose d'involontaire peut-être, voire de « souffert » ou de « passif ». Une pression.

La liberté dans le paradigme de l'habiter n'est pas celle qui se caractérise par son indépendance vis-à-vis du contexte, comme cette liberté que nous célébrons chez le juge neutre, le journaliste impartial ou l'homme autosuffisant. Elle ne réside pas dans le geste héroïque ou audacieux grâce auquel nous retournons la situation et lui imprimons notre volonté, mais plutôt dans un certain *savoir-faire avec ce qui nous fait* (certains proposent de penser cette imbrication profonde de dépendance et de puissance comme le principe d'une politique au féminin, là où la relation étroite entre indépendance et pouvoir serait la marque d'une politique virile et masculine).

Ni arrachage d'yeux ni apprentissage de la mort, mais retour à un « croire au monde » comme à ce que nous gardons précisément en vue (ou sur le bout des doigts...). Faire de ce qui *arrive et nous arrive* un principe de vie et d'action.

7. *Détecter les puissances*. Dans ce que l'on vit, on trouve des intuitions qui peuvent se développer, des petits détails qui permettent de tout voir différemment, des rencontres heureuses dont il est possible de prolonger les effets. Ce sont comme des vagues qui nous transportent, des systèmes de terrier, de l'énergie commutable. Je veux dire : dans chaque situation se trouve un principe de mobilité (ou plusieurs). C'est faux de dire que partir des situations – et dépendre d'elles – fait de nous des échos passifs du monde. Dans la matérialité de chaque situation, il y a un potentiel capable de nous porter plus loin. Nous pouvons le détecter et nous mettre à son écoute, entrer en contact avec lui et le laisser nous emporter.

Comment ? Deux indications. D'un côté, il faut *se donner du temps*. Se donner le temps de voir, de sentir, de penser ou de nous imprégner de la puissance inconnue d'une situation. Se libérer de l'impatience, de l'insatisfaction constante qui est l'affect qui domine notre relation aux choses dans le paradigme du gouvernement. Se donner le temps d'appréhender les possibles qui naissent et s'ouvrent.

D'autre part, il s'agit d'inventer des dispositifs d'intensification pour mieux voir-sentir ce qui est là. *Filmer pour voir* est le titre suggestif d'un livre du réalisateur Jean-Louis Comolli sur le cinéma. La sensibilité n'est pas un donné naturel, et il n'est pas ici question d'une opposition entre nature et artifice. Nous avons besoin de toutes sortes d'artifices et de disciplines qui recréent notre regard, raffinent notre sensibilité, affilent notre attention à l'existant. La transformation sociale est indissociablement politique et culturelle.

8. *Accompagner les situations*. La puissance ne grandit pas seule, il faut l'élaborer et l'accroître. *Élaborer* signifie donner chemin et continuité (avec des images, des gestes, des mots, des consignes d'action) aux intensités singulières qui nous traversent. *Accroître* signifie

accompagner la puissance et l'augmenter, la porter à sa limite, la partager ou la généraliser, la convertir ou la transformer. Parce que ce qui ne cherche qu'à se conserver s'éteint et meurt.

Là aussi il est question de dispositifs concrets. Nous savons qu'il y a des dispositifs qui conduisent mal l'énergie : ils la bloquent et la canalisent de manière rigide en lui supposant un auteur, une origine, un propriétaire, un patron, des conduits ou chemins obligatoires, etc. Ce sont les institutions du paradigme du gouvernement, tout employées qu'elles sont à « redresser » la réalité. En revanche, les dispositifs qui se montrent bons conducteurs de l'énergie sont ceux qui *laissent passer* : régions de transit plutôt qu'accumulateurs. Ils la *relancent*, en prolongent les effets et y induisent de nouvelles métamorphoses : transformateurs et non stabilisateurs.

9. Le paradigme de l'habiter part de la pluralité et de l'autonomie des situations (précisément « le temps, les lieux et les circonstances » que ne fait que survoler le paradigme du gouvernement).

On habite sur la terre, peuplée et multiple. Et dans ce paradigme de l'habiter, *on ne trouve rien de plus que l'infini des situations concrètes*. Chacune d'elles porte son propre centre de gravité. Elles ne servent et ne s'en remettent à rien d'autre, et elles ne figurent pas comme personnages dans une pièce qu'un Autre aurait écrite. Elles créent du

sens, elles ne le reçoivent pas. Et il ne leur manque rien, sinon peut-être de l'attention, du temps, du soin et du désir.

10. En assumant la multiplicité et l'autonomie des situations comme puissances et non comme obstacles, sommes-nous condamnés à la « fragmentation » et à la « dispersion » ?

Telle est l'alternative à laquelle nous accule le paradigme du gouvernement : c'est moi ou le chaos. C'est le Parti – le cerveau d'un corps – ou la « babélisation » et l'entropie. Dans et depuis le paradigme de l'habiter, nous pouvons réimaginer le problème de « l'organisation » (et tous les autres à sa suite : la stratégie, la temporalité, la discipline, le compromis, etc.) depuis un autre site, hors de cette alternative : c'est-à-dire, comme *tissu artisanal de puissances situées*.

Il faut affirmer d'abord la chose suivante : dans la peau de l'habiter (dans l'ensemble infini des situations), il existe déjà des *milliers d'articulations*. Quand on superpose à la réalité les idées d'organisation issues du paradigme du gouvernement (« l'accumulation de forces », le « front de masse »), ces articulations se voient invisibilisées, niées, négligées.

Mille articulations singulières qui se tissent artisanalement (une à une) et de l'intérieur, c'est-à-dire, en fonction de courants de *sympathie*. Mille articulations qui ne renvoient pas à un centre ordonnateur ou à un récit unificateur, mais à des

fiction communes qui fonctionnent comme des loupes et des amplificateurs de ce qu'il y a.

Mille articulations parmi lesquelles il est impossible de distinguer le pôle actif du pôle passif (intellectuels/masses, noyau irradiant/peuple). Les agitateurs de la peau *font partie de la peau même*, polarisations provisoires de sa force, *leaderships* situés, concrets et internes.

Si le Parti est un dispositif de filtrage et d'exclusion (quels bouts sectionnés de la réalité sont « véridiques », c'est-à-dire, « servent au Plan »), depuis le paradigme de l'habiter il s'agit avant tout d'engendrer et de créer de la réalité, d'ajouter toujours plus d'éléments au *patchwork* infini de possibilités que constitue le monde commun, de multiplier les relations et les connexions.

Ou plus concrètement : étendre et rendre plus dense, plus riche et plus complexe la toile d'araignée de l'auto-organisation. Habiter pleinement. Tout peupler. ■

* Amador Fernández-Savater (Madrid, 1974) est chercheur indépendant et éditeur de la maison d'édition Acuarela Libros. Il a participé à différents mouvements sociaux, dont le mouvement des indignés ou 15-M. Au fil des ans, l'expérience de la pensée lui apparaît toujours plus comme quelque chose de fondamentalement *pratique* (qui sert à agir sans être nécessairement utilitaire), *situé* (qui parle d'un lieu ou d'une expérience concrète), *collectif* (qui se tisse avec d'autres autour de problèmes communs), *défiant* (qui prétend ne pas laisser soi-même et le monde tels qu'ils étaient) et *impliqué* (qui part de questions qu'on se pose à partir de sa propre vie).

Il est l'auteur de *Filosofía y acción* (Editorial Limite, 1999), coauteur de *Red Ciudadana tras el 11-M ; cuando el sufrimiento no impide pensar ni actuar* (Acuarela Libros, 2008), *Con y contra el cine ; en torno a Mayo del 68* (UNIA, 2008) et *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación* (Acuarela Libros, 2013). Il est coresponsable du blog *Interferencias* pour le journal *eldiario.es*.

FORMATS



Poétique du GIF : Travolta ou la désorientation virale

Par Antonio Domínguez Leiva

Le 6 novembre 2015 paraît sur Imgur la transformation en GIF animé d'un plan du film culte de Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1994), où l'on voyait le tueur à gages Vincent Vega (John Travolta) écouter perplexé la voix de la femme de son patron, Mia Wallace (Uma Thurman), qu'il est venu chercher et qui lui parle dans l'interphone sans qu'il puisse localiser celui-ci. Ce bref « non-moment » cinématographique jouait sur un décalage ironique (spatial autant qu'acoustique) pour réécrire la scène archétypale du film noir classique où s'opère la rencontre fatidique entre la femme fatale et le « Fall Guy », perdant magnifique déjà condamné à succomber à ses charmes.

Transmigration de la confusion

Littéralement extrait de la séquence originale, le personnage se retrouve, dans le GIF, parachuté au milieu des rangées de la section

jouets d'un vaste centre d'achats, lieu postmoderne par excellence. Le titre du « post » illustre la situation, faisant du (anti)héros tarantinien l'alter ego du narrateur/« posteur » : « *MRW I ask my daughter what she wants for Christmas and she says, "A doll"* ». Le désarroi de Vincent est ainsi érigé en allégorie benjaminienne, figurant celui des parents dépassés par la prolifération de produits caractéristique de la surconsommation qui fait que le concept même de marchandise est devenu problématique, tant la métastase de ses déclinaisons en altère le contenu.

En dix jours, le « post » reçut 2,8 millions de visiteurs. Fort de ce succès, l'auteur présenta un tutoriel pour permettre aux internautes de s'approprier le GIF du « Confused Travolta » selon la logique de la viralisation numérique. D'autres utilisateurs s'empressèrent d'en proposer leurs versions et très vite

l'on vit Vincent confronté à toutes sortes d'environnements où il fait preuve d'une immuable perplexité. On passe ainsi des espaces les plus prosaïques tels qu'un stationnement surpeuplé, un arrêt de bus ou une salle de cours vide (« *MRW no one tells me class is canceled* ») à des moments collectifs iconiques tels que la bagarre dans le Parlement ukrainien ou la crise des réfugiés en Europe. Mais on transite aussi entre les médias en une véritable transmigration transmédiatique : Vincent s'infiltre dans des vidéoclips ringards des années 1980 (A-ha) ou contemporains (Drake), voire dans des GIF concurrents (« *when I walk into the wrong Gif* ») ; il « bombe » un célèbre « selfie » collectif d'acteurs hollywoodiens, s'intègre dans les failles du web (« *Unable to connect to the Internet* »), figure même face aux statistiques de son propre « post ».



De façon typiquement métafictionnelle, il s'immisce dans d'autres univers filmiques tels que celui de *Star Wars* dans « Return of the Confused Travolta » ou celui de *Harry Potter* dans la séquence du « portail » magique de la gare de King's Cross (qui fonctionne justement comme un passage dans le monde secondaire de la fiction). Il s'infiltré ainsi tel un virus ou un « troll » dans des séquences iconiques de l'histoire du septième art telles que celles de la douche dans *Psycho*, de l'attaque du T-Rex dans *Jurassic Park*, du bal dans *Titanic*, de la confrontation en « bullet time » sur les toits dans *The Matrix*, de l'arène des *Hunger Games* ou du générique mythique des *James Bond*. La métafiction

pur vertige métafictionnel lorsque le Vincent confus essaie, en vain, de se sauver dans la séquence où Butch (Bruce Willis) l'abat dans les toilettes (« *When I go to the future to save myself but I'm too late* ») ; une variation sotériologique le montre, après son décès, hésitant devant l'escalier qui devrait le mener au paradis céleste.

Un dispositif néobaroque

Ces parcours labyrinthiques témoignent des multiples virtualités de la poétique du GIF (« Graphics Interchange Format ») ainsi que de l'intensité du régime viral de notre iconosphère. Peu étudié comme tel, le GIF est bien plus qu'un simple format d'image numérique ;

la surprise) et de la métamorphose (les GIF jouent souvent sur des transformations, allant du simple « morphing » à la transmutation de l'image, comme c'est le cas dans les multiples variations de notre exemple). S'ensuivent des effets excentriques (le « WTF Factor » que la presse a justement associé aux déambulations erratiques de Vincent) dans une dialectique de la distorsion et de la perversion qu'exemplifie le détournement ici à l'œuvre, et enfin, « last but not least », la complexité labyrinthique dont témoignent l'errance transmédiatique et la prolifération de niveaux métadiscursifs.

Le GIF est le plus souvent régi par un effet comique à produire (c'est

**nous sommes condamnés à errer,
perpétuellement désorientés,
dans le vertige néobaroque de cette extension ultime.
D'où le malaise que recouvre notre rire inquiet
face à ce « loser » étourdi**

se complexifie lorsque le GIF part à la rencontre de son Double, se retrouvant, ultime paradoxe du comédien, devant un jeune Travolta qui se déhanche dans un cours d'aérobic dans *Perfect* (1985), un des pires navets où l'acteur sombra avant son spectaculaire retour de la main de Tarantino. Hypertrophiée, cette rencontre est démultipliée au milieu du « 20th Annual Vincent Vega Lookalike Contest » où des centaines de clones s'entassent, déboussolés de concert, ou systématisée dans une pure mise en abyme, au sens étymologique, l'image à l'intérieur dupliquant celle à l'extérieur de l'écran (« *When I invite my friends over to watch Pulp Fiction, but none of them have showed up yet* »). On touche au

comme YouTube, qui s'en fait souvent l'amplificateur (ce dont témoigne Vincent), il s'agit d'un véritable dispositif où s'articulent les catégories esthétiques qui définissaient « l'ère néobaroque » pour le sémiologue italien Omar Calabrese et que celui-ci répartissait autour d'une série de binômes complémentaires. Le GIF est ainsi marqué par le culte du fragmentaire et du détail, comme l'atteste l'extraction du « Vincent confus » du continuum de l'œuvre originale, mais aussi par le régime de la répétition (c'est le propre de la mécanique même que d'être rejouée jusqu'à l'usure de son effet), de l'instabilité (celle des codes et des contenus sans cesse détournés par une esthétique de

là d'ailleurs son pacte générique implicite avec le spectateur ainsi que la cause de son succès). Il réactualise notamment un des procédés classiques du rire, celui de la « mécanisation du vivant » théorisée par Henri Bergson : « Vincent confus » en est une bonne illustration, transformant la gestuelle de l'hésitation en pantomime saccadée (comme l'écrivait le philosophe : « *ce qu'il y a de risible dans ce cas, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne* »). Mais d'autres niveaux s'y ajoutent pour provoquer l'hilarité, notamment le caractère de transfiction minimaliste en miniature du GIF.

En décontextualisant (et, littéralement, en déterritorisant) le geste du personnage incarné par Travolta, le GIF accentue et radicalise les traits qui en faisaient déjà une figure comique dans la séquence originale. « Hitman » perpétuellement défoncé, Vincent Vega opère la synthèse du film de gangsters et du « stoner movie », vivant oxymore où s'allient le culte de la performance et de l'(hyper)efficacité (le tueur à gages étant une figure somme toute néolibérale) et son dysfonctionnement toxicomane (source de sa « coolitude » mais aussi de sa faillibilité, menant à sa mort anticlimatique). Pris dans cet entre-deux, il est, chez Mia, étourdi mais digne à la façon des héros stoïques du cinéma burlesque.

D'où l'effet comique de transposer ce personnage, en soi décalé, dans des environnements de plus en plus incongrus selon une des variantes classiques du GIF humoristique : la délocalisation de personnages et acteurs célèbres (pour ne citer que deux exemples également viraux, Michael Cera ou le Javert des *Misérables* incarné par Russell Crowe). Enfin, de la même façon que les traits du personnage sont investis dans ses reprises transfictionnelles, c'est toute l'aura culte du film original qui est convoquée, transformation inattendue d'une œuvre qui était déjà en soi un collage postmoderniste (pop) de citations et de clins d'œil et qui est devenue une véritable « fontaine de mêmes », selon la Bible en la matière : Tv Tropes.

Zeitgeist désorienté pour fossiles vivants

Mais tout ceci n'explique pas le succès viral, à l'échelle planétaire, de ce GIF consacré tant par la presse spécialisée que générale comme un des mêmes majeurs de l'année 2015.

S'agit-il d'un simple épiphénomène éphémère comme il y en a tant désormais dans nos vies de plus en plus cybermondialisées ? N'est-il qu'un exemple de plus à ajouter à la longue liste de « non-œuvres » (au sens où l'on parle de « non-événements ») contemporaines, signe d'une inexorable « montée de l'insignifiance », selon l'expression de Castoriadis ? Ou bien peut-on tenter de le comprendre comme un symptôme d'un mal plus profond ?

En effet, au-delà de l'effet comique du décalage et des variations itératives conjugués, ne peut-on pas déceler dans cette figure de la désorientation radicale l'image même de celle qui caractérise notre époque ? « *Après l'âge moderne de l'engagement, voici l'époque hypermoderne de la Grande Désorientation* », écrivent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans *La culture-monde : Réponse à une société désorientée* (2008). Non seulement la fin de la guerre froide marque une ère où « *à l'équilibre de la terreur a succédé un ordre chaotique mondial* » secoué de séismes incontrôlés, mais « *ce sont toutes les sphères de la vie sociale et intime qui sont maintenant concernées* » par la montée d'« *une immense désorientation individuelle et collective* ».

Plus spécifiquement, l'errance transmédiatique qu'incarne la confusion « GIFesque » de Vincent s'intègre dans l'articulation entre la technique, le temps et la désorientation que postule Bernard Stiegler dans son ouvrage homonyme. Si « *l'histoire des techniques est celle de la "conquête de l'espace et du temps" durant laquelle s'établissent et se transforment calendarités et cardinalités* », celles-ci sont désormais disloquées : « *cette cardinalité est aujourd'hui ce qui ne parvient pas à se constituer, nous imposant la souffrance de la désorientation*

comme telle. Cela tient notablement à la vitesse que le développement technique a acquise depuis la révolution industrielle, et qui n'a cessé de s'accroître, creusant dramatiquement le retard entre système technique et organisations sociales. » Au point où, aujourd'hui, « *habiter la technique contemporaine, c'est moins aménager le territoire que la déterritorialisation* ». Nous retrouvons là le schéma mcluhanien de la désorientation face aux nouvelles extensions corporelles qu'incarnent les médias : c'est désormais le cerveau au complet ainsi que l'imaginaire, signale Stiegler, qui sont « extériorisés » dans les nouvelles technologies. Du coup, « *la désorientation est aujourd'hui à son comble : l'expérience que nous en faisons actuellement est unique, presque insupportable* ».

C'est là peut-être, plus que dans l'incarnation d'un vague *Zeitgeist* général, le sens profond du succès de notre même viral : Travolta errant comme une âme (électronique) en peine dans les limbes du nouvel environnement numérique n'est-il pas une parfaite image de notre propre désorientation en tant que subjectivités fictives soumises au nouveau régime de représentation ? « Fossiles vivants » dont le corps est mis en suspension le temps de notre « navigation » et dont le cerveau révèle sa soudaine obsolescence face à son extériorisation qui en maximise jusqu'à l'hypertrophie les potentialités, nous sommes condamnés à errer, perpétuellement désorientés, dans le vertige néobaroque de cette extension ultime. D'où le malaise que recouvre notre rire inquiet face à ce « loser » étourdi dont nous devinons que nous sommes, pour paraphraser le poète d'un autre bouleversement technologique qui nous a précédés, « *ses semblables, ses frères* ». ■



Traversée de la pensée créatrice

Par Marie-Paule Grimaldi

LA VIE FLOTTANTE : UNE PENSÉE DE LA CRÉATION

de Louise Warren

Éditions du Noroît, 2015, 174 p.

Écrire sur le poème depuis le poème, sur la création depuis son émergence, poser la réflexion sur ce seuil, dans le passage où la pensée devient poème, et voir le poème arriver : le nouvel essai de Louise Warren s'échafaude entre audace et délicatesse. « *Le fragment, comme une carte, prend la mesure du territoire.* » Or c'est une carte intuitive qui nous est offerte, le livre en lui-même nous faisant vivre l'expérience de l'espace de la pensée, qui sans cesse circule. Tracer par les mots le territoire de l'écriture, ce lieu bâti de la rencontre entre soi et le monde, fait d'échos et de résonances avec les paysages, les demeures et les corps, est une entreprise que la souplesse et l'attention inhérentes au flottement épousent avec grâce. Avec *La vie flottante : Une pensée de la création*, Warren pousse la réflexion dans tout ce qu'elle a de sensible, puisqu'il s'agit de faire éprouver la sensation de l'écriture du poème, ou plutôt de la pensée du poème, et d'une vie qui lui est consacrée.

Poète et essayiste, Louise Warren s'investit entièrement dans l'écriture depuis 1984, au sens propre comme au figuré : son parcours particulièrement prolifique, tracé de 16 recueils, 9 essais, 2 récits et 15 livres d'artistes ou microéditions, porte les traits d'une longue tension entre les questions de la présence et de la

forme, et de l'écriture en formation. Si elle en arrive au flottement, c'est par une profonde et longue plongée dans le geste d'écrire. Depuis son premier essai, *Interroger l'intensité* (1999), Warren a tenté de dévoiler à la fois l'état et le mouvement de son écriture, collant sa pensée à l'état poétique tout en semblant la garder distincte du poème lui-même, bien que de puissants aphorismes jaillissent de son avant-dernier essai, *Apparitions. Inventaire de l'atelier* (2012). En choisissant cette fois une forme hybride où alternent fragments et poèmes, elle ne nous raconte pas l'écriture, mais nous fait sans cesse tomber en poésie.

« *Pratiquer la poésie et l'essai, être une adepte du flou, des ombres et du vent, c'est vivre et passer.* » Sans tenter de fixer l'écriture dans des paradigmes didactiques, *La vie flottante* l'accompagne, l'apprivoise, son propos déployé en fragments comme autant de points lumineux éclairant l'exercice. L'essai est libre, performatif, intuitif, son « *intelligence est celle de la poésie, elle avance par pressentiments, sursauts, glissements* ». Warren parcourt l'intimité de sa pensée, premier atelier du poème, à travers ses déambulations réelles et imaginaires, dans les voyages et le contact avec le corps, autant que par le désir, le souvenir et le deuil, dévoilant ainsi sa relation au poème.

La vie flottante est cette relation, l'immersion en elle, alors que la poésie s'empare des lieux contemplés dans lesquels la pensée de la poète ne cesse de se promener dans des allers-retours où les éléments reviennent, revisités, agencés par de nouveaux réseautages chorégraphiés sur le papier.

Flotter, filer le courant du poème et de sa pensée

Pour celle qui souhaite « *créer des alliances avec la lumière* » et qui œuvre aussi à la « *construction du silence* », la forme et le mouvement sont complémentaires dans la création : « *Retraite et ouverture.* » Avec *La vie flottante*, elle opère « *une circulation qui libère de la fixité* » par le fragment et l'hybridité du style. Dans les trois sections – « *Les signes* », « *L'architecture du scintillement* » et « *Les tiroirs du corps* » –, les fragments qui répondent à un thème s'entrelacent à des suites poétiques, et c'est leur interrelation qui donne vie à l'essai. S'ils viennent certainement illustrer la réflexion, les poèmes participent également eux-mêmes au « *tressage de la pensée* », de même que les fragments ne sont pas que des notes exposées, mais sont un « *point d'appui dans cette action de regarder, d'imaginer, de conclure* ». Toutefois, les fragments sont si saccadés, et les thèmes en apparence si éclatés, qu'il faut prendre un

certain recul dans la lecture pour voir l'architecture du livre apparaître. C'est sa traversée, par la lecture et son mouvement propre, qui en donne la compréhension, qui éclaire la succession d'échos qui fait sa structure.

Dans cet essai, tout est canal, lien. Par exemple, tout simplement, le vent rapporté de l'Oregon se retrouve dans la suite *Murale de neige au dos de la mer* qui suit son évocation. Mais ailleurs, les réseaux du livre gagnent aussi en teneur et en complexité. Après avoir adressé une ode funèbre à sa mère par un long poème, elle descend à la source de celui-ci grâce à l'image du nénuphar, poussé des profondeurs, « *lié à l'intérieur et à l'extérieur* ». Elle revient beaucoup plus loin à ce poème placé dans les premières pages de l'essai, alors qu'elle retourne à Grenade, où il est né, remarquant alors « *que la forme de [s]on poème avait emprunté instinctivement celle du chemin* » El Paseo de los Tristes, qui lui a aussi donné son nom. Le poème *in situ* est donc indissociable du lieu et de son souvenir, du deuil qui habitait alors le corps, du dialogue qu'il effectue avec l'absence. La force de cette forme façonnée en passage est de témoigner ainsi des mutations qu'effectue la pensée créatrice jusqu'au poème, mais également des mutations qui sont la forme de la pensée elle-même.

L'écriture est lieu de conscience, et tout ce vers quoi la conscience peut se tourner est possibilité pour l'image ou le souffle poétique. Celle de l'auteure est constamment à l'écoute de ce que l'expérience du monde peut lui offrir. L'idée seule d'une résidence d'écriture au Portugal donne matière à plusieurs pages, la poète se défenestrant, par l'écriture, vers le projet de l'écriture. La sensualité du corps et du désir se retrouve dans une blouse désormais trop juste, la fatigue et les doutes sont approchés comme « *un étrange sous-bois* ». L'insomnie « *représente une halte pour se livrer à de nouveaux assemblages ou*

vagabonder », les ratures d'un texte, des interstices par où « *entrent la nuit, l'attente, de nouveaux liens* ». Warren nous parle d'une enfance à dormir dans le passage de la maison familiale, exposée à tout bruit, tout mouvement. Ce lieu de circulation est le premier d'où émerge sa pensée : « *De cet espace sans lieu, de ce pont bruyant et instable au-dessus d'une rivière de chaleur, j'ai construit un lieu à l'écoute de tout. Une écriture.* » Mais de cette extrême ouverture jaillit en contrepoint la nécessité de dire : « *J'existe* », de prendre forme, et le poème constitue cette manifestation de l'être propre à Warren, « *une manière de se donner à l'espace* ».

Se glisser dans l'échafaudage du flottement

Warren a en fait construit pour le lecteur un complexe journal d'écriture où l'on voit la pensée devenir poème et vice-versa, un parcours où chaque pièce vient révéler l'édifice de la création, lieu d'incessante activité, de danse, de trajectoires. « *Le poème est la maison de l'être en mouvement.* » Après avoir exploré en fragments son rapport aux demeures, elle habite ce thème par la poésie dans « *Pan 182* » : « *Encercler les ensembles, les craquements, les grincements, les fourmis. Plâtre tombé. Émotion des lieux désaffectés. Transfert de l'objet. Une cave donne forme aux souvenirs. Moments de saisissement qui attestent notre présence. Les reliques de ces trajets construisent une pensée.* » Or « *la pensée n'est que vastitude* », « *aussi immense que la nuit* », et il s'agit par l'écriture d'être juste face au vertige, à la verticalité et à l'intuitif. L'auteure s'en abstrait afin d'effectuer le contact avec son réel, puis revient à elle, pour offrir à la pensée des laboratoires, des voyages, des lieux, cadres et couloirs, « *des murs en quelque sorte* ».

Si l'essai rassemble, agence et collectionne la pensée, il ne la divise pas pour autant selon les genres,

ce qui, pour Warren, reviendrait à « *diviser la poussière* ». Elle sait que, empruntant le chemin d'une profonde sensibilité où la poésie, l'imaginaire et l'expérience façonnent la réflexion dans une liberté assumée, sa pratique de l'essai est marginale, frôle l'insaisissable et innove. Elle nous invite à la rejoindre alors que ses « *essais demandent toujours plus d'amplitude et se creusent en une infinité de réseaux, de collection, à l'image du corps. La littérature doit tirer profit de ce large spectre et continuer de se décroisonner. Matériaux mixtes du XXI^e siècle* ». Elle écrit encore : « *La forme est un lieu qui absorbe la matière* », et celle de *La vie flottante* est diffuse comme la lumière, et pourtant lie la pensée au poème, est le corps de ce lien. Un corps fait d'assemblages disparates mais essentiels les uns aux autres, comme autant d'organes, un corps échographié. « *Quand le fragment s'arrête, quand la composition est terminée, tout se solidifie* », mais ici l'écriture est aussi la sonde qui explore sa propre matière, l'enrobe, la révèle.

Le flottement que propose Louise Warren, certes porteur d'un savoir, n'est pas une illumination, il est geste, déplacement, travail tangible. L'essai ne nous offre pas une idée de l'écriture, encore moins une mystification du geste d'écrire, mais un accès aux espaces concrets, physiques, de la création, de l'instant poétique. L'élan créateur est à l'échelle de soi, jaillit du contact avec la matière qu'il ne s'agit ni de transcender ni de pénétrer, mais d'appréhender, et avec laquelle dialoguer : par une attention soutenue, « *éprouver la matière* » et sa « *présence devant elle* ». Avec les moyens qui lui sont propres, avec la sensibilité et l'intensité qui la caractérisent, Louise Warren offre son livre pour recueillir cette profondeur, cette élévation, se place en état de flottaison et traverse les deux, et par sa voix nous y transporte, puisque « *écrire, comme voyager, implique une pratique de l'espace* ». ■

CHARLES STANKIEVECH

Ultime frontière

Par Dominique Allard

Pages 15-17 :
The Soniferous Æther of The Land Beyond
The Land Beyond, 2013.
Installation : film 35mm avec son Dolby
(images extraites du film)².

« Ces crêtes reculées sont de façon sûre
l'avant-poste d'une colonie d'une effrayante
espèce cosmique [...] »

Paysage lunaire. Étendue à perte de vue.
Infrastructures et dispositifs mécaniques
abandonnés. Absence humaine. Débris
d'avion. Nuit permanente percée par une
voûte céleste ostensible. Pulsations sonores
potentiellement codées. Fait ou fiction ?
Désastre passé ou à venir ? Ces images sont
celles que capte l'artiste canadien Charles
Stankiech pour son installation vidéo *The*
Soniferous Æther of The Land Beyond The
Land Beyond (2013), réalisée à la station Alert
des Forces canadiennes dans le cadre d'une
résidence d'artiste en 2011.

Situé au Nunavut, à l'extrême nord de l'île
Ellesmere, l'île la plus au nord de l'archipel
arctique (82° 29' 57" de latitude N.), Alert
constitue le point géographique habité en
permanence le plus septentrional du monde.
Ce lieu que les Inuits nommaient « *the*
land beyond the land of the people » est,
depuis les années 1950, un lieu de recherche
scientifique et de stratégie militaire. D'abord
établi comme station météorologique, Alert
est transformé en avant-poste militaire aux
fins de surveillance électromagnétique
dans le contexte de la guerre froide en 1957.
Sa proximité avec l'ex-URSS et ses périodes
de nuit permanente font de la base un
lieu idéal pour l'observation clandestine et
l'interception des communications soviétiques.



Avant-postes et systèmes de préalerte : une trilogie

Captées en noir et blanc sur une pellicule 35mm, les images de la vidéo montrent, au moyen de travellings entrecoupés par une lumière pulsée, l'environnement extérieur et intérieur de la station militaire (en apparence abandonnée) dans son cadre isolé, éloigné, à la frontière de l'océan Arctique, lieu de convergence des pays riverains de l'anneau circumpolaire. S'appropriant les codes cinématographiques de la science-fiction, Stankiech crée une atmosphère à la fois glauque et mélancolique – on pense à *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968), de Stanley Kubrick, et à *Stalker* (1979), d'Andreï Tarkovski – évoquant une « société de contrôle » dissimulée, voire invisible, dans l'immensité et la sublimité du paysage nordique. Or, la bande sonore de l'installation, composée par l'artiste qui juxtapose des signaux de transmissions radio à des fragments d'enregistrements des *Variations Goldberg* de Bach interprétées par Glenn Gould, annonce toujours la présence d'une menace, celle, pourrions-nous penser, de la répétition des événements. Outre la vidéo, l'œuvre comprend des photographies, des documents d'archives et des artefacts des années 1950 récupérés sur le site qui rendent concrète la trace de l'humain sans que sa présence puisse être vérifiée.

Ce projet montre de manière exemplaire les motifs récurrents dans l'œuvre de Charles Stankiech, lequel entrelace l'idée de frontière à celle du paysage sublime et de l'architecture rétrofuturiste militaire. Ce projet est le second d'une trilogie réalisée entre 2009 et 2015 dans laquelle l'artiste, qui s'est particulièrement intéressé dans les dernières années à la surveillance technologique du *xx^e* siècle, investit des infrastructures militaires secrètes et ce qu'elles révèlent de l'histoire géopolitique et des idéologies alors prégnantes. L'Extrême-Nord s'avère un territoire fécond à cet effet : non seulement ses frontières sont constamment renégociées pour des raisons écologiques, culturelles, scientifiques, économiques et politiques – on pense à l'enjeu toujours prégnant des revendications territoriales entre la Couronne et les peuples autochtones –, mais peu de zones géographiques sont à ce point marquées par une présence militaire. Celle-ci se manifeste par l'édification d'infrastructures, dont l'établissement d'avant-postes où ont lieu des expérimentations scientifiques et des exercices militaires. Ces derniers ayant recours à des technologies avancées souvent confidentielles, la région polaire a également adopté un caractère fantastique dans l'imaginaire collectif. Les recherches de l'artiste en recensent quelques exemples : les stations radars Alert et DEW, les tests de missiles et d'explosions nucléaires en



haute altitude (HANE), l'Initiative de défense stratégique en stratosphère (également connue sous le nom de Guerre des étoiles), le programme HAARP (*High Frequency Active Auroral Research Project*), les patrouilles de sous-marins nucléaires capables de faire surface à travers une banquise, les drones télécommandés explorant le fond de la mer. L'Arctique demeure, pour la grande majorité, un mystère.

L'approche artistique de Stankieveh emprunte à la démarche de l'explorateur, de l'archéologue, de l'historien et de l'archiviste – en écho à la méthode de W.G. Sebald, il déchiffre les traces que révèle l'espace géographique pour en dévoiler les réseaux de signification. Joignant l'enquête de terrain à la recherche extensive sur l'histoire du site et sa contextualisation actuelle, il réalise des projets à multiples strates, ramifications et croisements d'histoires et de sens. Ces « *fieldworks* », comme il les nomme, se déploient en *constellation* : à la fois visuelles et sonores, littéraires et discursives, historiques et actuelles, ces résonances

diverses permettent de retracer et de réinterpréter, à la lumière du présent, l'objet historique investigué. Cette approche qui n'est pas sans faire écho à la tâche de l'historien matérialiste telle que l'a définie Walter Benjamin dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* (1940) – cet historien doit se pencher sur les « *objets-monades* » –, brouille la distinction entre l'œuvre et l'exposition, mais également entre la production de l'œuvre et la recherche qui la sous-tend.

Comme *The Soniferous Æther*, la première œuvre de la trilogie, intitulée *The DEW Project* (2009), traite des systèmes de préalerte (*Early Warning Systems*) érigés au *xx^e* siècle : l'œuvre multimédia s'inspire du réseau de stations radars militaires américano-canadien *Distant Early Warning Line*, qui devait aussi avoir pour fonction de détecter toute tentative d'intrusion soviétique – toutefois, peu après son achèvement en 1957, la ligne se révéla inefficace contre les nouvelles armes à longue portée. Installée au confluent gelé de la rivière Klondike et du fleuve Yukon, l'installation sculpturale de Stankieveh



The DEW Project, 2009.
Enregistrement électromagnétique.
Système d'alerte du Nord,
océan Arctique.
Photo : F. Jamison et C. Stankieveh.



The DEW Project, 2009.
Vue de l'installation,
Yukon, Canada.

reproduit un dôme géodésique, tel qu'imaginé par R. Buckminster Fuller (concepteur des radômes servant à protéger les radars dans l'Arctique), qui simule les couleurs des aurores boréales par un système de lumières intégrées et capte les sons de l'écoulement de la rivière et de la glace fondante au moyen de microphones. Les trames sonores diffusées en temps réel via la radio et l'internet pendant la durée du projet sont après coup archivées en ligne avec un complément documentaire sur l'historique de la ligne DEW et du projet de l'artiste. En réinvestissant le dôme, Stankievech met sous la loupe cet archétype de la communication en réseau dont l'ingénierie annonce le programme ARPANET – l'Agence de recherche sur les projets en réseau (*network*) à la base du système décentralisé de transfert des données internet. En ce sens, le dôme symbolise pour l'artiste une des grandes transformations de la guerre moderne qui, au cours du xx^e siècle, passera du conflit direct (et visible) sur un front commun, au combat électromagnétique (et invisible) contemporain qui a lieu par l'entremise de réseaux interconnectés. Faisant écho aux propos de Marshall McLuhan, qui explique dans *Canada : The Borderline Case* (1967) qu'« une frontière n'est pas une connexion, mais un intervalle de résonance », l'artiste souligne l'importance d'observer les frontières afin d'interroger le rôle essentiel que jouent les technologies de la communication dans la détermination des idéologies passées et actuelles.

Monument as Ruin (2015) conclut la recherche tripartite de l'artiste sur les avant-postes technologiques à partir de laquelle il aura retracé trois grands paradigmes des systèmes de préalerte. Le plus récent, qu'il explore dans *The Soniferous Æther* et *The DEW Project*, est celui du réseau de communication électromagnétique. *Monument as Ruin*, pour sa part, met en lumière les deux paradigmes antérieurs de ces systèmes de détection rapide, soit le sonore : les miroirs acoustiques paraboliques en béton le long des côtes du Kent et du Yorkshire développés par les Britanniques pendant la Première Guerre mondiale, et le visuel : les bunkers allemands déployés sur la côte nord-européenne de l'Atlantique durant la Seconde. L'installation rhizomatique de Stankievech est composée de photographies de ces ruines militaires, de trois sculptures-répliques des bunkers de petites dimensions en béton, d'un feuillet de citations tirées de sources diverses telles que Friedrich Schlegel et Robert Smithson, et d'autres objets hétéroclites (dont le catalogue de l'exposition *Science Fiction* commissariée par Harald Szeemann en 1967 et des fragments de météorites qui, par leurs formes, rappellent les bunkers). Une seconde installation, *The Second Coming* (2015), simule l'expérience du miroir sonore entre une réplique de grande dimension des coupoles et la musique du saxophoniste Colin Stetson.



Pages 20-21 :
Monument as Ruin, 2015.
 Vues de l'installation au Agnes Etherington
 Art Centre, Kingston.
 Photos : Studio Stankievech
 et Agnes Etherington Art Centre.





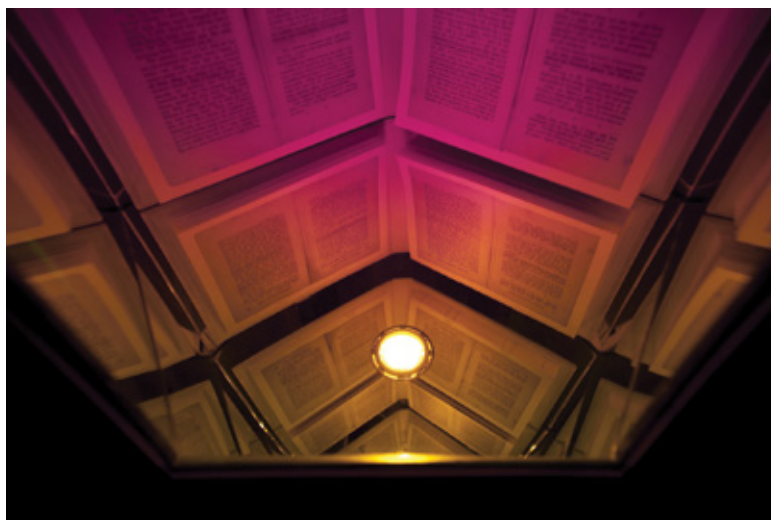
La sculpture parabolioïde qui est placée face à une vidéo montrant des images des *blockhaus* du mur de l'Atlantique annonce la gravité des événements desquels s'inspire l'œuvre. Pour Paul Virilio, ces monolithes aux allures futuristes témoignent du passage de la deuxième à la troisième dimension de la guerre qu'entraîne la conquête du ciel et des fonds marins par les forces aériennes et navales. Telle que discutée dans *Bunker archéologie* (1975), sur lequel s'appuie le travail de Stankieveh, l'obsolescence quasi instantanée de ces architectures renseigne moins sur l'adversaire d'hier qu'elle n'annonce la forme que prendra la guerre d'aujourd'hui et de demain : atmosphérique, totale, invisible. Or, c'est aussi la correspondance topologique entre ces deux structures que veut mettre de l'avant l'artiste : ces constructions autonomes sont pensées en termes de centralité. La structure des coupoles est créée afin d'amplifier le son en un point focal de leur surface, tandis que l'intégrité structurelle des bunkers est conçue en fonction de leur centre de gravité (la fondation étant éliminée pour favoriser leur adaptation en cas de mouvement de terrain). Entre le point focal autour duquel sont imaginées ces architectures et le réseau sur lequel se fondent les stations radars de l'Arctique, les ruines de ces monuments témoignent de la transformation des enjeux technomilitaires au XX^e siècle. Selon les mots de l'artiste, que je traduis ici, elles « *révèlent la transformation de l'idéologie sociale qui est passée d'un centre moderniste à une décentralisation contemporaine* ».

LOVELAND

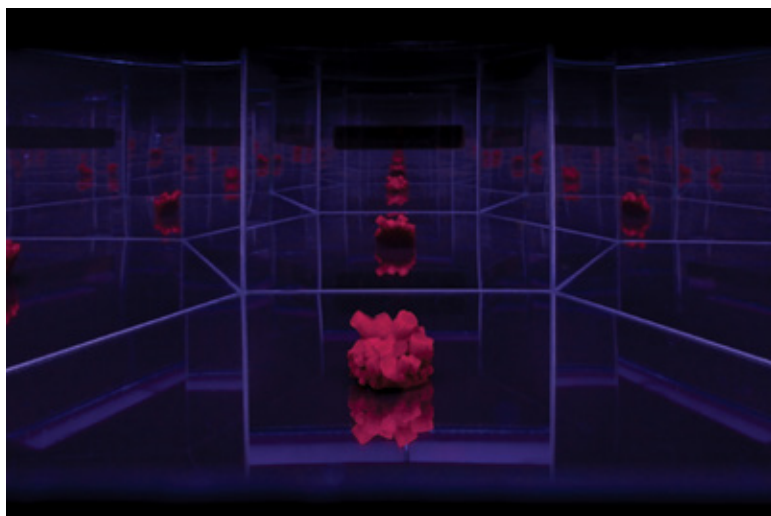
La relation entre les connaissances objective et subjective d'un territoire lointain ou inconnu permet aussi à l'artiste d'aborder l'imaginaire contemporain que génère la notion de frontière géographique. À la fois fondatrice et arbitraire, la frontière est le terrain de manœuvres *invisibles* des pouvoirs dominants. L'œuvre *LOVELAND* (2011) le montre de manière éloquente. Le point de départ de cette installation présentée dans une pièce entièrement blanche est une vidéo montrant un paysage arctique dans lequel on voit progressivement apparaître, à l'horizon, de la fumée pourpre échappée d'une grenade militaire. Ce nuage atmosphérique coloré soufflé vers l'objectif de la caméra jusqu'à saturation de l'image – après quoi la fumée se dissipe, révélant à nouveau le paysage nordique comme son point d'origine – semble présenter une expérience sublime du paysage. Réinterprétant l'œuvre *LOVELAND* (1968) de l'artiste du *color-field* Jules Olitski au moyen d'une arme militaire, cette représentation du paysage a justement pour effet de montrer « *l'écran de fumée* », selon les mots de l'artiste, qui dissimule la réalité des régions nordiques : la valeur géostratégique du Nord dans le contexte actuel des changements climatiques y est sans équivoque. La fonte de la calotte glaciaire ouvre le passage Nord-Ouest et rend disponibles de nouvelles voies de commerce maritime ainsi qu'une position militaire stratégique, ce qui renouvelle les tensions entre les pays impliqués dans l'Arctique lors de la guerre froide, cette fois dans le contexte que plusieurs nomment déjà celui de la « guerre chaude ».

LOVELAND, 2011.

Image extraite de la production de la vidéo HD sur l'océan Arctique, 2009-2010.



LOVELAND, 2011.
 Installation : vitrine-miroir vue de l'intérieur avec édition spéciale du livre
The Purple Cloud (1901), de M.P. Shiel, derrière un verre dichroïque.
 Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.



LOVELAND, 2011.
 Installation : vitrine-miroir vue de l'intérieur avec une émeraude Chatham
 fluorescente sous une lumière ultraviolette.
 Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.



HOMELAND SECURITY

*HOMELAND SECURITY
(It's hard to find
a good lamp), 2012.
Fieldwork.*

Une dialectique similaire peut être observée dans les zones de transit, que nous pouvons réfléchir avec Michel Foucault et Marc Augé en termes d'hétérotopies ou de non-lieux. La bordure frontalière entre le Mexique et les États-Unis est le point de départ de l'installation *HOMELAND SECURITY (It's hard to find a good lamp)*, que l'artiste a réalisée en 2012 dans le cadre d'une résidence à Marfa, au Texas. Comme le rappelle Stankieveh, on connaît cette ville pour deux raisons principales : d'un côté, l'artiste minimaliste Donald Judd s'est établi à Marfa dans les années 1970 et y a réalisé son projet à long terme, la Fondation Chinati. De l'autre, la ville a connu une longue histoire de sécurité militaire, de l'implantation d'une base qui sera active de 1910 (au moment de la Révolution mexicaine) à la fin de la Deuxième Guerre mondiale à la guerre actuelle contre le terrorisme et contre le narcotrafic à la frontière de l'état de Chihuahua, au Mexique. L'installation est composée de 36 lampes électriques ultraviolettes « anti-insectes » qui sont suspendues suivant le motif d'une

grille. L'artiste souligne les symboliques antithétiques que suggère cette forme : non seulement la grille fait référence à l'histoire de l'exploration et au système de navigation selon la latitude et la longitude délimitées par un centre colonial (Greenwich), mais elle adopte aussi un usage systémique dans les stratégies militaires tout en constituant un élément formel fondamental de l'art minimal. L'idée de la frontière est d'autant plus paradoxale : le concept de « *homeland* », véritable sanctuarisation du territoire qui émerge au lendemain du 11 septembre 2001 et que l'on observe dans le renforcement des moyens de surveillance de la frontière (drones, détecteurs, patrouilles et construction progressive d'un mur), associe la question de l'immigration à celle de la sécurité du territoire. C'est précisément cet impératif politique sécuritaire-militaire rendu visible par diverses actions qui, selon Stankieveh, agit comme symptôme d'un autre impératif, celui-là camouflé derrière des signes matériels et qui répond plutôt au contrôle de la culture et du territoire.



Les enquêtes de terrain de Charles Stankieveh permettent d'explorer les manifestations d'un pouvoir militaire ubiquitaire qui tire notamment sa force de son invisibilité et du pouvoir de l'imaginaire collectif. En réévaluant le contexte d'émergence de ces dispositifs tournés vers le futur (comme la science-fiction et les utopies modernes), c'est à travers l'échec de leur projet que l'artiste les appréhende ici. De cette tension temporelle qui traverse l'œuvre de Stankieveh, on retiendra la possibilité de saisir les divergences entre le futur anticipé et le présent advenu.

Ghost Rockets World Tour : Space Oddity, 2009.
Vidéo HD, son stéréo avec amplificateurs de guitare, 5 min. (image extraite de la vidéo).

¹ Howard Phillips Lovecraft, *Chuchotements dans la nuit*, trad. F. Bon, Tiers Livre Éditeur, 2014 [1930], 81 p.

² Toutes les images présentées ici sont réalisées par Charles Stankieveh et autorisées par le Studio Stankieveh, à moins d'indication contraire.

SOUS LE RADAR

PAR SÉBASTIEN DULUDE ET SYLVANO SANTINI

La totalité planétaire des productions culturelles ou d'informations, la « médiasphère », a beau être à l'évidence incommensurable, cela n'empêche pas pourtant l'impression que nous avons de pouvoir la connaître entièrement grâce à de puissants relais comme le web et les médias sociaux. Cette impression repose sur l'idée que les voies qui en ouvrent l'accès sont partagées ou partageables, et que s'il y a des zones hors d'atteinte dans l'immense rhizome de la production médiatique mondiale, celles-ci ne relèvent que d'un problème de branchement, de connexion ou d'inattention. Bien que cette idée soit objectivement fausse, elle n'en détermine pas moins la croyance selon laquelle tout peut être perçu, à notre époque hyperbranchée, comme si nous étions dotés d'un radar dont le pouvoir de détection égalerait celui que l'on attribuait auparavant à l'œil ou à l'oreille de Dieu.

En proposant le dossier « Sous le radar », nous voulions contrarier cette croyance en rassemblant des recensions de phénomènes qui se trouvent dans les régions du cyberspace soustraites à la vue pénétrante des algorithmes de Google ou des autres machines d'indexation. Toutefois, nous nous sommes rapidement aperçus que si nous adoptions cette perspective critique, le défi aurait été si facile à relever – les pages non indexées du web invisible sont considérablement plus volumineuses que celles qui apparaissent sur les moteurs de recherche les plus populaires – qu'il aurait laissé intacte la croyance qu'il cherchait à démonter. Notre proposition aurait pu dès lors inciter à la recherche de la perle rare, quête analogue à celle de l'astronome qui espère entrevoir, par la lunette de son télescope, un corps céleste dont la singularité le distinguerait de la multitude des autres objets qui n'auraient pas encore été identifiés. C'est pourquoi nous avons voulu, dès le départ, déplacer l'angle d'attaque pour éviter le spectacle de la découverte, en laissant au *geek* ou autre *lead user* le domaine de l'étonnement

et le plaisir de performer une forme de vie dédiée à la consécration d'objets insolites. Le lecteur est donc averti qu'il ne trouvera pas, parmi les sujets recensés dans ce dossier, l'ultime objet bizarre qu'il pourrait s'empresse de partager avec ses amis.

En revanche, nous pensons fermement que la recherche d'objets dans les trous noirs de la culture peut révéler les conditions de nos pratiques culturelles. Par exemple, la marginalité et l'*underground* sont deux notions qui n'arrivent plus aujourd'hui à définir ce qui passe sous le radar tellement elles indiquent, à l'inverse, ce qui travaille à tout prix à épouser des formes de visibilité désormais reconnues « marginales » ou « *underground* ». La disparition des frontières entre le phénomène que définissent ces notions et celui du *mainstream* sous la disponibilité infinie des informations est l'un des signes qui indiquent que la production culturelle s'est déplacée vers la création de liens entre les objets, vers la notion de navigation et de trajectoire au sein de la médiasphère et vers le devenir-sémionaute, celui des « *inventeurs de parcours* » et « *producteurs de liens entre les signes* » qu'évoque Nicolas Bourriaud dans son *Petit manifeste sémionaute* (2000). Cet exemple, en somme, fait apparaître les traits essentiels de la condition productrice-consommatrice de culture qui caractérise notre époque de manière hégémonique.

En réponse à cette condition, nous voulions interroger notre rapport à ce qui est invisible ou bien à ce qui reste inaperçu, en nous demandant s'il recelait encore des puissances d'intelligibilité. Nous croyons que tous les objets, pratiques ou événements qui sont recensés dans le dossier « Sous le radar », par leur surgissement des abysses du web, leur éphémérité intrinsèque, leurs enjeux liés à la sécurité de l'identité ou, plus simplement, leur troublante singularité, répondent en grande partie à cette interrogation. ■

DÉRIVES VIRALES SUR LE WEB

REACH DE JULIA WEIST

PAR CHRISTINE BERNIER



Reach, 2015.
Panneau d'affichage dans le Queens, à New York, résultats de recherche, lampe dans le studio de l'artiste programmée pour s'allumer lorsque la page web du projet est visitée (carte de circuit, connexion internet, lampe). Dimensions variables, panneau d'affichage : 48 pi x 14 pi.
Réalisé avec le soutien financier de 14x48 Public Art Projects.

Un espace d'exposition de New York, situé au 83 Pitt Street, présentait, au cours du mois de janvier 2016, une étrange installation comprenant des artefacts ainsi que des dispositifs numériques en ligne. Rassemblés sous le titre *Parbunkells*, ces objets dont la signification semble hermétique sont pourtant les éléments témoins d'une histoire fascinante. Ils constituent en effet les traces d'une œuvre de l'artiste Julia Weist qui fut, en 2015, l'une des plus intéressantes provocations de « dérive » d'art participatif sur le web.

Un seul mot, une seule fois

Le 12 juin 2015, Julia Weist installait *Reach*, sa nouvelle œuvre d'art public, dans le quartier Forest Hill du Queens, à New York. Cette œuvre était composée d'un panneau d'affichage publicitaire placé au-dessus d'un édifice, panneau sur lequel les passants pouvaient lire « parbunkells ». On n'y voyait rien d'autre que ce mot à la définition inconnue inscrit en lettres noires sur fond blanc.

Dans les heures qui suivirent l'installation du panneau publicitaire, le passant curieux qui s'interrogeait sur ce mot et faisait une recherche sur Google ne trouvait qu'une seule réponse à sa question : un lien vers le site de l'artiste. L'œuvre était conçue de manière à ce que les résultats de recherche ne puissent aboutir qu'à la page web créée pour l'œuvre. Julia Weist avait ainsi pensé son projet : elle voulait que surgisse, dans l'espace public, un mot qui n'existait pas sur Internet, c'est-à-dire un terme qui compterait parmi le nombre infime de mots que Google ne pouvait pas répertorier. L'artiste a donc tiré de l'*Oxford English Dictionary*, dans une édition du XVII^e siècle collectionnée par la bibliothèque des livres rares de la New York Public Library, ce mot désuet emprunté au vocabulaire maritime et qui désigne un type de nœud, et elle lui a ajouté le « s » du pluriel. Ce terme répondait parfaitement aux besoins de son projet artistique : créer sur Internet une première, une seule et une *définitive* occurrence de « parbunkells ». Évidemment, Julia Weist avait d'abord prévu documenter ces renvois de Google vers son propre site, puisque *Reach* était composée, en plus du panneau publicitaire et de la page web, d'une complexe organisation logicielle qui liait une lampe installée dans le studio de l'artiste au moteur de recherche Google. La lampe s'allumait dès que sa page web était consultée. Ce dispositif permettait à Weist de savoir, indirectement, combien de fois Google était consulté au sujet de ce mot.

Médiation et re-médiation

En moins de trois semaines, on a pu assister à une dissémination virale de « parbunkells » sur le web. Les usagers d'Internet se sont approprié le mot, qui est apparu sur Facebook, Instagram et d'autres sites, dont celui d'une compagnie nommée Redbubble, laquelle a rapidement organisé la vente en ligne de produits dérivés tels que des t-shirts, des chandails, des sacs à dos... Un internaute s'est même institué titulaire du nom de domaine parbunkells.org et a mis celui-ci en vente aux enchères sur eBay. En même temps, des blogues ont été créés, et la presse s'est emparée du phénomène. Après une semaine, au moment le plus fort de cette activité en réseau, 22 000 recherches ont été enregistrées et 1 300 personnes ont accédé à la page web de l'artiste au cours d'une seule journée. Julia Weist expliquait d'ailleurs, quelques jours après cette re-médiation inattendue, que l'œuvre avait dressé un portrait très intéressant d'Internet, puisque le réseau n'est pas compatible avec le *vide*, non plus qu'avec l'absence.

JULIA WEIST AVAIT AINSI PENSÉ SON PROJET : ELLE VOULAIT QUE SURGISSE, DANS L'ESPACE PUBLIC, UN MOT QUI N'EXISTAIT PAS SUR INTERNET, C'EST-À-DIRE UN TERME QUI COMPTERAIT PARMIS LE NOMBRE INFIME DE MOTS QUE GOOGLE NE POUVAIT PAS RÉPERTORIER.

Ce projet artistique se présente donc comme conceptuellement planifié dans toutes les étapes de sa création : une artiste « expose » un mot inconnu dans l'espace public contemporain en utilisant sa forme analogique, dans la ville (un panneau publicitaire), et sa forme numérique, sur Internet (une page web). Toutefois, c'est précisément à cause de la « dérive » advenue dans sa dimension participative que ce projet devrait retenir notre attention. En effet, sa dissémination virale a construit un corpus d'objets qui n'ont pas été créés par l'artiste. L'exposition de janvier 2016 présentait d'ailleurs un petit tableau acheté en 2015 à une compagnie qui vendait ces « œuvres conceptuelles » sur le web, tableau qui était présenté comme « Parbunkells "Fine Art" Print ». Cette délicieuse anecdote, qui nous fait sourire face à la surconsommation instantanée

de ces objets présentés comme « œuvres », remet en question les pratiques du marché de l'art tel qu'il se développe aujourd'hui avec la vente en ligne, en particulier lorsqu'il s'adresse aux collectionneurs modestes. L'artiste a ainsi créé une seconde vie de l'œuvre à partir des « dérives » nées de la participation des internautes, en retournant comme un gant sa dimension participative : en dépit des appropriations commerciales et déplacées du terme, l'intervention démontrait comment une action artistique peut dévoiler les mécanismes de notre rapport à la culture en réseau.

L'industrie et la machine

Dans l'ensemble de sa pratique artistique, Julia Weist ne s'intéresse pas tant à l'art public qu'aux théories qui se rapportent au *collectionnement*, c'est-à-dire la constitution de collections institutionnelles : les œuvres d'art dans les musées et les livres dans les bibliothèques. Cet intérêt n'est pas étonnant si l'on considère que l'artiste, en plus d'avoir été formée en arts visuels à la Cooper Union School of Art, est titulaire d'un diplôme d'études supérieures en bibliothéconomie et sciences de l'information. Cette double formation avait assuré les fondements conceptuels de ses projets antérieurs : *Sexy Librarians* (2006-2008), *Used Multiples* (2014) ou encore *Discards* (2007), ce dernier portant sur l'aliénation des objets de collections publiques.

En 2014, l'artiste a analysé un rapport de Google diffusé l'année précédente à l'occasion du lancement d'un nouveau moteur de recherche créé par une compagnie nommée In-depth Articles. Selon Google, les « articles de recherche en profondeur » se définissent ainsi : ils sont plus longs que les articles réguliers, ils n'ont pas tous été rédigés très récemment, et ils proviennent d'une liste de publications plus diversifiée que celles des résultats de recherche courants. La compagnie déclare souhaiter que les utilisateurs puissent trouver, grâce à ce moteur, des articles qui examinent en profondeur certains sujets de recherche. Mais Julia Weist considère qu'une importante dérive, qui risquerait d'avoir de graves conséquences épistémologiques, pourrait résulter de l'implantation de ce moteur. Celui-ci sélectionnerait les sujets de recherche qui, dans le monde, seraient les plus « profonds » et, conséquemment, présenteraient le plus d'intérêt. La firme Google, avec ce programme de recherche en profondeur, a créé, selon Weist, une machine mathématicienne qui prétend déterminer la canonisation des œuvres.

C'est ainsi que Julia Weist a conçu, en 2014, l'œuvre intitulée *Industry vs. Machine*, une visualisation informatique de 1300 x 1300 pixels, dont le sous-titre est fort à propos : *Canonization, Localization and the Algorithm*. Elle s'est d'abord affairée à constituer une liste de noms d'artistes dont la démarche est très respectable, pour ensuite interroger Google afin de voir quels artistes contemporains jouissent ou non d'une recherche en profondeur. Elle a ainsi créé sa propre base de données, laquelle reflète le canon selon Google. Elle constate, par exemple, qu'on obtient des résultats en profondeur pour des artistes archiconnus et très médiatisés comme Jeff Koons et Cindy Sherman, mais pas pour des créateurs importants qui restent à l'écart du *star system*, comme Janine Antoni ou Robert Gober...

L'œuvre, en ligne, fonctionne de manière assez simple. Lorsqu'on déplace le curseur sur les cercles concentriques se dessinent alors des traits qui relient les artistes aux instances institutionnelles qui ont fait la promotion de leur travail. Chaque segment donne la proportion de la contribution de l'instance institutionnelle, à forte valeur prescriptive aux plans patrimonial et commercial, à la notoriété de l'artiste. On comprend dès lors que l'artiste veuille nous sensibiliser à l'idée qu'une machine puisse déterminer la liste des œuvres qui seraient consacrées, dans le futur, par les institutions de l'art, c'est-à-dire celles qui gèrent son histoire, sa diffusion et son marché. À l'usage, l'internaute constatera que les normes de Google pour ces « articles en profondeur » reconduisent les critères déjà connus et utilisés pour établir la popularité ou encore le prestige d'un artiste. Il semblerait que cette « profondeur » ne soit pas celle du mérite ou de l'érudition, puisqu'elle reste dans la strate constitutive du *star system*, mais plutôt, à en juger par les données nominatives, celle de la notoriété et du marché.

Le canon artistique et l'intelligence artificielle

Julia Weist nous a confrontés au problème de la détermination par une intelligence artificielle de la qualité d'une œuvre d'art. La question est importante pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art et aux humanités numériques. En effet, moins d'un an après la création de l'œuvre *Industry vs. Machine*, deux chercheurs de la Rutgers University ont publié les résultats d'une recherche qui visait à quantifier la créativité des artistes. Ils ont utilisé 62 000 œuvres pour établir le réseau qui constitue leur terrain d'investigation. Ce qui distingue ce type de visualisation numérique de celui créé par Weist tient au fait que celui des chercheurs en

intelligence artificielle se présente comme un résultat « objectif », alors que celui de l'artiste, en tant qu'œuvre, est nécessairement compris comme étant le produit de la « créativité humaine » dans toute sa subjectivité. Julia Weist utilisait sa base de données pour la comparer au monde réel de l'art et à son marché afin d'amener l'utilisateur à en tirer ses propres conclusions, qui seront forcément critiques.

Le travail de Julia Weist est particulièrement troublant parce qu'il analyse les aspects émotionnels et cognitifs qui se dégagent des manifestations dites « objectives » de collecte de données. En effet, en tant qu'usagers, nous sommes habituellement les récepteurs d'un message dont nous percevons plus ou moins consciemment les fondations idéologiques. Surgissent alors, dans notre expérience d'internaute, ces œuvres qui nous sensibilisent à la présentation, mais surtout à la modélisation de ces données, c'est-à-dire à la conception de l'information contenue dans un système qui nous est présenté comme étant objectif.

C'est ainsi que l'on peut entrevoir « *l'intelligibilité de ce qui est inaperçu* » : dans la signification de ce qui est soustrait à un ensemble, physique ou numérique, pensé comme cohérent et rationnel. On s'explique mieux, dès lors, que le site web de Julia Weist s'intitule *Deaccession* : ce terme, couramment utilisé dans le champ de la muséologie anglophone, se traduit par « aliénation », c'est-à-dire le retrait d'un objet de la collection permanente d'un musée ou d'une bibliothèque.

On l'aura compris, cette démarche artistique est fondée sur un usage critique de la culture de réseau et des technologies numériques. L'artiste, qui vit et travaille à New York, explore depuis 2006 les questions reliées au numérique dans le contexte culturel en utilisant les nouveaux médias et la sculpture. Sa pratique est rigoureuse et nourrie de toutes les innovations dans le domaine des sciences de l'information ; mais, paradoxalement, c'est émotionnellement qu'elle nous agite, en mettant le doigt sur des aspects fondamentaux de notre expérience relationnelle sur le web. ■

ÉPOPÉE-CAVALCADE DANS LE MANÈGE GLOBAL DE LA GRANDE SURFACE : MARC-ANTOINE K. PHANEUF, ARCHÉOLOGUE PARADOXAL DU CONTEMPORAIN

PAR PHILLIP SCHUBE-COQUEREAU ET MARISE BELLETÈTE

FINS PÉRIPLÉS DANS LES VAISSEAUX DU MANÈGE GLOBAL

de Marc-Antoine K. Phaneuf

Diaporama commenté, 2016, 40 min.



La recherche d'artéfacts – « *phénomènes d'origine humaine et culturelle* » (Petit Robert) – se trouve au fondement de la pratique artistique de Marc-Antoine K. Phaneuf, ce qui en fait un investigateur singulier de la culture contemporaine. Par ses projets poétiques, plastiques ou performatifs, Phaneuf s'attarde à la diversité et à l'infinité des signes culturels peuplant notre esprit et nos ordinateurs, des objets qui glissent cependant de plus en plus rapidement sous le radar en raison de la massification de leur production : sitôt produits, sitôt avalés par le trou noir d'une production quantitativement vertigineuse.

Dans tout son corpus, cet artiste multidisciplinaire s'abreuve à ce qui, par habitude ou par inscription dans un ensemble incommensurable, échappe graduellement à l'attention ou à l'observation. L'intérêt de ce qu'il propose se trouve dans sa récupération performative des objets dont il se sert pour créer. Archéologue du présent, Phaneuf fouille, trie, mais surtout passe ses trouvailles au crible de formes

prédéterminées, d'où la dimension paradoxale de cette poétique « archéologique ».

À cet égard, le dernier-né de sa production, *Fins périples dans les vaisseaux du manège global*, s'avère exemplaire : loin de chercher à restituer aux objets glanés sur le web leur contexte original, Phaneuf les insère dans un récit de voyage en exploitant la force de décalage et d'accrochage que recèlent le signe ou le détail qu'ils portent.

Une appropriation culturelle érigée en pratique artistique

Les recueils de poésie de Marc-Antoine K. Phaneuf présentaient déjà un retour des artefacts de la culture populaire et des signes en tous genres qui jonchent les inconscients individuel et collectif, effaçant du même coup les frontières entre les registres populaire et érudit, entre l'anecdote et l'Histoire, entre les références communes et résolument personnelles.

La démarche poétique antérieure de Phaneuf soulève donc une réflexion sur les effets de « court-circuitage » qui sont créés par le brassage et la rencontre des référents culturels récupérés, effets pouvant aussi être interrogés dans *Fins périples*. Qu'il s'agisse d'une série de « saynètes activées par un prénom ou une référence à la culture populaire détournée » (quatrième de couverture) dans *Fashionably Tales : une épopée des plus brillants exploits* (2007) – épousant la forme d'un recueil de blagues grivoises auquel se greffe une compilation musicale éclectique – ou d'un projet d'inventaire encyclopédique dans *Téléthons de la Grande Surface* (2008) – où il répertorie du même souffle décadent couples célèbres, breuvages alcoolisés, pièces d'automobiles, termes mathématiques et œuvres phares –, Phaneuf dresse ses listes en brisant l'uniformité de la surface par l'intégration d'éléments incongrus pour en faire grincer les rouages.

En reclassant les éléments dans une catégorie qui n'est pas la leur, il les remet sous les projecteurs et leur confère, par dissonance ou « ironie romantique » – pour reprendre le terme d'Ansgar Nünning –, un sens renouvelé : La Patère rose, groupe musical québécois aujourd'hui dissout, se retrouve dans l'inventaire du catalogue IKEA, et *Les trois Mousquetaires* (ceux de Dumas ? de Radio-Canada ?), dans la carte des desserts des *Téléthons de la Grande Surface*. Phaneuf met ainsi au jour l'ambivalence de notre horizon culturel où l'intellectuel croise le superficiel, qui deviennent les deux côtés d'une même médaille.

Cette entreprise expose un désir de cataloguer les signes culturels virtuellement infinis tout en démontrant du même coup l'impossibilité objective de comprendre et d'épuiser un tel répertoire. Pensons ici à la lecture de *Cavalcade en cyclorama* (2013), qui se déploie dans une libre association d'idées au sein d'une folle chevauchée. Si le mode de liaison entre les différents maillons du poème paraît, en surface, purement ludique, son intérêt principal se trouve dans l'usage des références qu'il active comme autant d'embrayeurs mémoriels, montrant le caractère profondément subjectif de la perception culturelle : « *Serge Gainsbourg, Charlotte Gainsbourg, Antichrist, Lars von Trier, Dancer in the Dark, danser sur le bruit rythmé des machines, La La La Human Steps, Louise Lecavalier, Le chevalier inexistant, le baron perché, une cabane dans un arbre, des jeux d'enfants, La guerre des tuques, un saint-bernard [...]* ».

Cette façon de mettre en scène l'enchaînement de la pensée évoque l'hyperlien et la navigation web, où la progression se fait sans avancer et donne l'impression de se perdre aux confins de la Toile et de tourner en rond, « *mélangé, perdu, www.perdu.com, vous êtes ici* », à l'instar du parcours offert dans *Fins périples*.

À l'aide de procédés de séquençage et d'accumulation, les recueils de poésie de Phaneuf exploitent les référents qu'ils sélectionnent afin de les poser dans un nouvel ensemble formaté et artificiel, et d'en bouleverser le sens premier. Reste à voir comment cette démarche de récupération et de manipulation peut aussi investir un récit narratif, une interrogation à laquelle répondent fort clairement ses *Fins périples*.

Les trames de la contradiction

Présenté à Rimouski le 23 mars 2016 (auparavant à Sherbrooke et Saguenay, ainsi qu'à Montréal en juin 2016 dans le cadre du OFFTA), le diaporama commenté *Fins périples dans les vaisseaux du manège global* entraîne Phaneuf plus avant dans l'exploration de la culture de masse, cette fois par le truchement d'un principe computationnel encore plus explicite. À cet égard, le précédent le plus proche de ce projet, dans son corpus, serait probablement *Googler Dubuffet*, une courte vidéo qui présente en rafale plusieurs dizaines d'images obtenues en entrant la requête « Dubuffet » dans le moteur de recherche.

Ici encore, le fil d'Ariane qui relie les œuvres se trouve dans l'analyse de la forme choisie pour opérer le rapprochement des artéfacts hétéroclites réunis par l'artiste. Cette projection de photos s'inspire des soirées de présentation de « souvenirs de voyage », que plus d'un préfèrent habituellement fuir : un récit de voyage chronologique porté par une voix monotone et appuyé par la présentation de clichés successifs.

Le matériau de base : le fichier .jpeg, un format des plus génériques à partir duquel Phaneuf effectue un « repêchage » d'images et confère à celles-ci un nouveau sens en leur surimposant un récit farci de références culturelles diverses. Entièrement détachées de leur contexte de production original, ces images qui ont quitté la lumière de leur première diffusion pour se sédimenter avec des milliards d'autres dans les abysses du web – ce « manège global » – remontent à la surface à la faveur du passage du chalut Phaneuf. Sur un autre plan, la narration assure la mise en relation des artéfacts colligés, tout en proposant un récit qui construit soigneusement un décalage entre ce qu'il raconte et les images présentées aux spectateurs.

À ce propos, on peut penser à ces fameuses photos, russes, de mariages ou de réseaux de rencontre – par exemple, runt-of-the-web.com/russian-dating-site-photos –, maladroites ou carrément louches, qui inondent les médias sociaux du narrateur, en présence, s'il faut l'en croire, des frères Karamazov, camarades de voyage pour l'occasion. Tout au long de la vidéo, des sujets et des objets provenant d'époques ou d'univers très éloignés colonisent les *Fins périples* : Nadia Comaneci, Rob Ford, Katimavik, etc.

Qui plus est, le contrôle du récit par le narrateur à l'identité floue semble souvent incertain : « *Holy crap ! On est rendus en France.* » Indigne de confiance, au sens conféré par Greta Olson à cette catégorie, il se contredit – « *Y aura pas d'autres zooms* », « *J'ai menti tantôt pour les zooms* » – et effectue même deux « *retours à la case départ* ». Le tout apparaît rapidement comme une fausse résurgence de souvenirs.

L'utilisation exclusive d'un sujet collectif, le « nous » ou le « on » inclusif, souligne le plaquage de références sur des images soulevant l'incompréhension quant aux raisons qui ont pu mener à leur création : par exemple, lorsque le slogan « On veut un pays ! » s'accompagne de la projection d'une photo de gens ivres gisant sur une pelouse, un .jpeg partagé sur le web comme l'aveu d'un échec exhibé.

Rapidement se fait jour une manipulation patente du récit portant l'attention vers le désir de visibilité et le besoin de reconnaissance désespéré du narrateur : une attitude symptomatique du délitement rapide des rêves personnels et des utopies collectives en phase avec le triomphe ambiant de l'instantanéité – récit déceptif où l'individu comme la collectivité s'embourbent dans le désir de « révolution », signifiée non pas comme progrès, mais comme circulation du sens dans laquelle on passe d'un cliché ou d'un statut à l'autre sans possibilité d'évolution.

Allant plus loin que la culture des *mêmes* ou des *hipsters*, dont l'ironie repose sur la reprise dans un contexte temporel et culturel distinct, le recyclage opéré par Phaneuf provoque de constants courts-circuits incitant à interroger notre rapport à la culture, de la plus générale à la plus spécifique, ainsi que la durée, la portée et la variation du sens qu'on lui attribue.

Itinérance et itinéraires

De projet en projet, Phaneuf réactive des référents évanouis dans la culture de masse en réinjectant cette matière éteinte dans des structures d'accueil « rigides » telles que la série, l'inventaire et le diaporama. On pourrait envisager ses techniques de récupération comme des trajectoires heuristiques d'arpentage d'un univers saturé d'informations et de données en constante expansion pour faire ressortir de l'inattendu et des liens insolites entre les différents signes mis en relation.

En cela, Phaneuf pratique une archéologie du contemporain paradoxale par ses « *périples dans les vaisseaux* » de la culture numérique. Il extirpe des objets leurs aspects symboliques ou triviaux, puis les replace dans un creuset pour leur redonner leur potentiel de résonance. Tout bien considéré, il est difficile de trouver un artiste québécois qui corresponde davantage à la description des sémionauts, « *[c]es inventeurs de parcours, [...] producteurs de liens entre les signes* » dont Bourriaud parle dans son *Petit manifeste sémionaute* (2000). Car, comme Phaneuf l'indique lui-même pour décrire sa démarche artistique, il s'agit toujours d'« *utiliser l'objet pour les indices qu'il porte* » et de l'« *ouvrir au potentiel narratif* » par des procédés de réactivation afin de lui donner un potentiel sémiotique demeuré inaperçu lors de sa création ou en raison de son passage sous le radar de la conscience culturelle. ■

PERTURBATION ET CONTAMINATION DES UTOPIES DE L'ORDINAIRE

PAR NICOLAS RIVARD

DES MODES D'EMPLOI ET DES PASSAGES À L'ACTE

de Jean-Baptiste Farkas

Mix éditions, 2010, 160 p.

79 CONTAMINATIONS

de Catherine Lalonde Massecar et Érick d'Orion *

Les fondements régulateurs des systèmes sociaux, économiques et politiques qui modèlent notre réalité quotidienne représentent un terrain de jeu propice au renouvellement des formes de subjectivité dans le domaine artistique et, plus particulièrement, au sein des pratiques artistiques dites « infiltrantes ». Si celles-ci aspirent à rejoindre une esthétique qui tend à réinvestir le domaine de la subjectivité, cela est dû particulièrement à l'aspect furtif de leur proposition, voire à leur qualité immatérielle. Les œuvres qui s'en réclament sont de l'ordre du performatif, de l'énoncé ou encore du dispositif, visant ainsi à faire surgir dans la réalité ordinaire de leur spectateur accidentel des événements en léger décalage avec celle-ci. Elles se proposent ainsi de lui faire expérimenter des modes de subjectivation originaux, qui passent « sous le radar » normatif du quotidien. En d'autres termes, elles cherchent à engager dans une pratique subjective de l'art afin d'exploiter autrement le réel, car, pour passer sous le radar, il faut parfois émettre soi-même de nouvelles ondes. Enfin, malgré (et par) leur faible coefficient de visibilité, elles tentent non pas de se proclamer à l'avant-garde de l'art contemporain, mais plutôt de le mettre à jour.

N°18

LA DESTRUCTION DU LIEU D'EXPOSITION :
« Un modèle d'exposition par le moins ! »
2002

Des modes d'emploi et des passages à l'acte,
éditions MIX, Paris, 2010, pages 68-70

MODE D'EMPLOI :

Dévoier le budget alloué pour une exposition
et le proposer à titre d'exposition.

Cette réflexion porte sur deux œuvres qui, bien que différentes sur le plan méthodologique, permettent d'entrevoir le large spectre des pratiques dites infiltrantes, lesquelles cherchent à introduire des formes artistiques dans les interstices du réel pour mieux en détourner les paramètres de normativité. Documenté dans le livre *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, IKHÉA@SERVICES, de l'artiste français Jean-Baptiste Farkas, est un projet en constante évolution qui, depuis plus de 15 ans, offre des services de perturbation du réel sous forme de modes d'emploi. Quant à lui, *79 contaminations*, du duo d'artistes Catherine Lalonde Massecar et Érick d'Orion, dissémine dans l'arrondissement Sud-Ouest, à Montréal, les *79 Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes.

Perturber et contaminer. D'un côté, l'artiste français vise à rendre improductif l'indice utilitaire du réel ; de l'autre, le duo contamine un quartier par l'ajout d'un référent fictif, fragmenté et énigmatique. Ces œuvres, dans leur réunion transversale avec la pratique improductive et le discours amoureux, renouent avec les bases d'une esthétique qui, dans la spontanéité de son apparition, produit de la subjectivité à même l'expérience du quotidien.

Perturber

IKHÉA©SERVICES participe ainsi de ces apparitions soudaines en opérant par perturbation, par des actes qui modifient, limitent ou nuisent à une situation donnée. Ces actes que l'artiste qualifie de « services » peuvent être accomplis spontanément par n'importe qui, pour autant qu'ils traduisent en action l'énoncé proposé. Cependant, contrairement à la conception habituelle qu'on se fait des énoncés de service, ceux de Farkas détournent la fonction ou la charge relatives aux attentes clientélistes pour inciter des opérations soustractives, dissuasives, déroutantes, dégoûtantes ou utiles à tout autre emploi situé aux antipodes de la serviabilité.

À titre d'exemple, l'*IKHÉA©SERVICES N°2 Bour* : *"La nature n'aime pas le vide !"* propose d'encombrer de « 1 à 100% un espace de vie par accumulation d'objets ». Ou encore : *IKHÉA©SERVICES N°1 Alcools intervertis* : *"Attention ça va faire mal !"* propose d'interchanger les types d'alcool en conservant leur bouteille d'origine de façon à transformer une fête en « véritable cauchemar : un Malibu® délayé au vin rouge ». D'autres services s'intéresseront plus précisément aux institutions artistiques, comme en témoigne l'*IKHÉA©SERVICES N°18 La destruction du lieu d'exposition* : *"Un modèle d'exposition par le moins !"*, service qui demande une soigneuse réalisation pour l'atteinte d'un équilibre parfait entre l'acte de réduction et le budget alloué. Ces services s'accompagnent parfois de remarques qui se veulent des réflexions sur des pratiques expérimentales qui ont développé une gamme de probabilités propres aux prestataires.

Il est à noter que Farkas n'est pas l'unique auteur des énoncés de service : certains lui sont offerts par des collaborateurs, d'autres se révèlent à la suite d'une prestation. Chacun d'entre eux est néanmoins ouvert à sa modification, à son accroissement exponentiel. Sous l'accumulation des énoncés de service s'entrecoupent les témoignages et les questionnements de leurs auteurs, en faisant ainsi des expérimentations qui intègrent les expériences des autres qui y ont pris part.

C'est que, pour Farkas, l'énoncé joue un rôle prédominant dans toute prestation de service puisqu'il implique forcément sa mise en pratique. Dans un article publié dans *Critique*, en 2010, Ghislain Mollet-Viéville et Jean-Baptiste Farkas nous rappellent que l'« énoncé d'art » qui est apparu chez les artistes conceptuels des années 1970 est « *presque toujours accompagné d'une invitation à un passage à l'acte. [...] Il fonctionne en effet comme une adresse qui annonce des initiatives à prendre au-delà de l'œuvre elle-même [et] vise aussi à intégrer des pratiques collectives au sein desquelles il n'y a plus un auteur pour une œuvre unique mais une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque œuvre* ». Autrement dit, il appartient aux prestataires des services de les réaliser, et ce, in(dé)finiment et comme bon leur semble, d'y ajouter des déviations, des remarques, voire de perturber les services eux-mêmes. Il n'est pas surprenant, dès lors, que l'artiste nomme lui-même son travail « *art prestataire* ». Cette nomenclature révèle en effet un coefficient non négligeable de performativité de l'énoncé puisque son objectif principal est précisément d'être mis en action, d'être effectué par la personne qui en est, pour ainsi dire, le destinataire.

Cependant, la prestation ne trouve tout son sens que dans son résultat, ou plutôt son « antirésultat ». Comme le souligne l'historien de l'art Paul Ardenne dans un entretien avec Farkas, « *par nature, l'art prestataire n'a pas vocation à l'utilité - c'est là le destin ordinaire des pratiques symboliques. Comme tel, il échappe à la règle de l'efficacité, de l'opérationnalité, de l'intégration utile* ». Dans ce filon d'improductivité symbolique, le travail de Farkas met en branle une volonté d'échapper au cadre de la pensée utilitariste qui s'oppose à la raison objective. Il vise à réanimer des formes de subjectivité qui auraient été affaiblies par l'objectivité du système social. Les *IKHÉA©SERVICES* exposent l'un des grands paradoxes de nos sociétés utilitaristes : « *l'objectif de tout producteur [est] de produire de l'inutile* », comme le dit si bien Jacques T. Godbout dans *L'esprit du don*.

Ainsi, *IKHÉA©SERVICES* souscrit à cette valeur symbolique afin de faire apparaître les conditions de réalisation des services rendus. Comme tout concept artistique, l'idée tend à s'inscrire à titre d'œuvre d'art elle-même, et, plus encore, elle prime sur la production qui en découle. Cependant, comme le remarque Nathalie Desmet dans un article où elle traite de l'invisibilité de l'art comme service artistique, « *[l]a notion de service présente l'avantage d'apporter un éclairage différent sur*

la question de la dématérialisation de l'art. La dématérialisation ne peut plus s'entendre comme la forme d'un regard auto-référentiel sur l'art ou comme une interrogation sur les limites de l'œuvre mais comme une forme visant à mettre en valeur une économie et des relations ».

Les IKHÉA©SERVICES participent ainsi à ce que Stephen Wright a nommé ailleurs l'« *art à faible coefficient de visibilité* », lequel tend à s'inscrire furtivement dans le réel dans le but de perturber son apparente normalité et d'y entamer d'autres réflexions sur notre environnement quotidien. Si l'invisibilité des œuvres semble être un dénominateur commun au sein des pratiques infiltrantes, il semble que la multiplication d'infimes actions ou dispositifs dans les interstices du réel réussisse également à réintégrer le domaine de la subjectivité politique et esthétique.

Contaminer

En juillet 2015, un centre de surveillance a été établi dans un Westfalia vert lime sur un terrain vague avoisinant le marché Atwater, à Montréal. À l'invitation du centre DARE-DARE, Catherine Lalonde Masecar et Érick d'Orion y étaient aux commandes afin de semer des actions clandestines dans l'arrondissement Sud-Ouest. Empruntant le concept, l'attitude et le langage de l'espion, le duo a tenté de marquer le quartier d'un imaginaire sémiologique particulier en disséminant les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes dans ses espaces les plus ordinaires.

Touristes dans leur propre ville, agents secrets de transformation urbaine, disséminateurs d'histoires fictives et de fragments universels dans la vie quotidienne, les artistes ont effectué des expérimentations multiples afin d'y intégrer de nouvelles possibilités de vivre la ville, de la comprendre, de la connaître et de s'y orienter. Les 12 jours d'intervention, séparés, au final, en 12 capsules vidéo que l'on peut visionner sur YouTube, tels les chapitres du récit de leurs expériences, ont servi à imprégner les espaces de vie du Sud-Ouest de l'intimité organique des *Fragments d'un discours amoureux*. Le duo y a ainsi disséminé des histoires probables qui s'investissaient chaque fois d'un processus « écosophique » dans lequel chaque action, chaque fragment, chaque dispositif rencontrés au hasard des situations les plus ordinaires étaient propices, selon les mots de Pascal

Nicolas-Le Strat dans « L'écosophie du projet » (2007), à « *réinventer son rapport aux autres (écologie sociale), son rapport à soi (écologie mentale) et son rapport à l'environnement de vie (écologie urbaine)* ».

Repérage de lieux et de commerces, filatures, rapports journaliers, infiltration d'espaces privés et commerciaux composaient l'ordinaire des journées du duo. Par la dispersion d'actions minimales, de dispositifs cachés ou de fragments déposés dans les boîtes aux lettres, Lalonde Masecar et d'Orion voyaient se recomposer la trame réelle d'une fiction qu'ils avaient eux-mêmes initiée : place de la Tendresse, rue de l'Absence, rue des Regrettés, boulevard de la Dépendance comme autant d'énoncés qui créaient ces actions de toutes pièces ou qui prenaient un autre sens dans le corps de la ville.

Portés par l'universalité du sujet, l'amour, les 79 *contaminations* proposaient de changer les repères du quotidien en indices visuels et sonores, voire en signes performatifs, pour engendrer une fiction surprenante qui alimenterait des événements sensibles et propices aux questionnements. C'est à partir de ces derniers que se formeraient de nouvelles individualités et que des relations se développeraient. En s'insérant dans la trame urbaine et en exposant avec une pointe d'humour l'inconscient amoureux, les fragments du duo se sont immiscés dans le cours ordinaire de la vie, sans contrôle sur leur puissance contaminatrice. Dans la diffusion du discours amoureux, ils ont ainsi pu nous révéler notre propre altérité face à la machine des sentiments.

Est-ce à dire que le sujet amoureux, aussi large, jouisseur ou dépressif qu'il puisse être, tend à traduire la porosité d'un commun qui survient, l'instant d'une prise de conscience, dans la diversité de nos présences dans la société ? Je crois, à tout le moins, qu'il nous appartient à chacun de le définir.

Qu'elles soient furtives, immatérielles ou invisibles, qu'elles agissent par contamination, perturbation ou détournement, certaines pratiques artistiques qui interviennent à même le réel permettent de dissoudre les régimes d'unification des formes politiques afin d'entrevoir d'autres mécanismes d'idéalisation du présent. Car dans l'utopie des formes de contrôle naît la distraction des intensités individuelles. ■

* 79 CONTAMINATIONS. Projet de Catherine Lalonde Masecar et Érick d'Orion. Développé dans le cadre du volet « Interventions dans l'espace public » de DARE-DARE centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal. Du 1^{er} avril au 30 septembre 2015.

L'ESTHÉTISATION DE L'AUTODESTRUCTION, DU *DEEP WEB* AU GRAND ÉCRAN

PAR VALÉRIE SAVARD

ANA

de Frédérick Maheux/Lamashtu
Québec, 2015, 65 min.



Pour le film expérimental *Ana*, présenté pour la première fois sur grand écran dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois le 19 février 2016, Frédérick Maheux propose un récit plutôt succinct : un individu enquête sur la disparition en ligne d'identités féminines qui réapparaissent au cœur de mises en scène troublantes sur des sites cryptés. À cette enquête, Maheux surimpose la sienne, une exploration

de l'imagerie partagée par les communautés du *deep web* fondées sur l'exposition de l'autodestruction et de la haine de soi, particulièrement celles nommées pro-ana/pro-mia (pro-anorexie et pro-boulimie). Le *deep web* faisant l'objet du travail d'excavation proposé par Maheux est constitué du matériel de la Toile qui est non indexé et passe donc sous le radar des algorithmes développés par les moteurs de recherche traditionnels. Or, une fois effectué son passage dans la sphère « publique », tel que l'opère Maheux, l'intelligibilité de ce type bien particulier d'esthétique à laquelle se vouent des communautés d'initiés dans l'*underground* des réseaux sociaux n'apparaît pas sous le signe de l'évidence.

Expérience sensorielle ?

Fruit de ce travail de fond, le « document » de Maheux se développe dans la juxtaposition de performances qui « réinterprètent les visuels trouvés sur des forums cachés et les médias sociaux, peut-on lire sur la page officielle du film. Elles sont liées ensemble par le fil du *creepypasta* (une légende urbaine provenant du web). Ces performances ont été ensuite remixées afin d'intégrer l'esthétique de la culture web : le *glitch*, les distorsions analogiques, les *selfies*, des références à l'occultisme et autres¹ ».

Par son caractère quelque peu naïf et surajouté au sein d'une esthétique forte mêlant *glitch* (images troublées par une sorte de vibration ou de bruit), VHS, noir et blanc, et musique *noise*, ce fil narratif apparaît peut-être comme l'aspect

le moins réussi de cette production. Visant à la fois à structurer les performances en chapitres autonomes et à mettre de l'avant leur côté ritualisé et sacrificiel – l'influence des thèses sur l'anorexie mystique est prégnante dans *Ana* –, les clés de lecture fournies par l'enquête sur la disparition de jeunes filles menée par un individu à l'identité numérique qui se manifeste sous l'aspect de caractères violets et d'une voix rétro et « électronifiée » contrecarrent partiellement l'expérience sensorielle que Maheux souhaite voir se développer chez le spectateur, qui se trouve régulièrement distrait par ce procédé que la puissance évocatrice des images parviendrait sans mal à combler.

S'IL EST VRAI QUE LA LIGNE PEUT SEMBLER MINCE ENTRE CETTE IMMERSION DANS L'AUTODESTRUCTION QUE PROPOSE MAHEUX ET CE QUI POURRAIT PARAÎTRE UN DÉSIR GRATUIT DE VERSER DANS UNE ESTHÉTIQUE GORE, IL N'EN TIENT QU'AU PUBLIC DE SE DEMANDER : « POURQUOI ? »

Aspect social et raison du *deep web* : les sites pro-ana/mia et la censure

L'aspect expérientiel est primordial dans cette réalisation. Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à vouloir extraire les phénomènes pro-ana/mia du web obscur, Maheux répondait qu'il désirait, en tout premier lieu, mettre en scène cette réalité de manière à exclure tout jugement de valeur, à l'encontre d'une culture qui exige que l'on prenne partie. Il s'agissait ainsi d'en proposer une expérience sensorielle qui exclut de fait toute tentative d'y chercher un message. De ce point de vue, la question de l'intelligibilité de cette transduction d'un objet fermé sur lui-même et d'une esthétique pouvant relever du malaise ou de l'agression, pour le regardeur, développe de nouvelles ramifications. S'il est vrai que la ligne peut sembler mince entre cette immersion dans l'autodestruction que propose Maheux et ce qui pourrait paraître un désir gratuit de verser dans une esthétique gore, il n'en tient qu'au public de se demander : « Pourquoi ? », question à laquelle le réalisateur répond : « *Parce que ça fait partie d'un problème plus large. Il faut arrêter de regarder l'arbre pour prendre un pas de recul et voir la forêt.* »

Les recherches entreprises par Maheux en lien avec la production de ce film témoignent d'un retrait progressif des communautés pro-ana/mia de la surface de la Toile accessible aux néophytes. Si, au milieu des années 2000, la prise de conscience d'une prolifération de ce que l'on a appelé les pages « pro-anorexie » a soulevé un tollé dans les médias populaires québécois, la vague de fond de cette soudaine inquiétude n'aura servi qu'à refouler celles-ci dans des lieux toujours plus à l'abri des regards. Dans un article intitulé « The Skeleton Crew », Chris Bushnell témoignait quelques années plus tôt du pan états-unien de ce phénomène. Il semble ainsi que, dès l'été 2001, la National Association of Anorexia Nervosa and Associated Disorders (ANAD) estimait à plus de 400 le nombre des sites pro-anorexie maintenus en ligne. Le ANAD, tentant de faire diminuer ce nombre, aurait lancé une campagne auprès des fournisseurs de services web gratuits tels que Yahoo et Angelfire afin de faire bannir ces pages personnelles de leurs serveurs. Ce qu'a fait Yahoo, entre autres, citant une violation de ses conditions de service selon lesquelles un gestionnaire de site ne peut proposer du contenu qui représenterait un danger potentiel pour les personnes mineures.

Dans un mouvement d'extension de cette censure, les parlementaires français ont adopté (et annulé) trois fois au cours de l'année 2015 un amendement à la Loi française sur la santé, lequel amendement prévoit que les gestionnaires des sites pro-ana/mia peuvent être passibles d'un an d'emprisonnement et d'une amende pouvant aller de 20 000 à 70 000 euros. Selon les défenseurs de ces mesures criminalisantes, leur effet dissuasif permettrait une meilleure protection d'une population à risque constituée encore majoritairement de jeunes filles. Ce type de musèlement occulte toutefois le lot de complexité du phénomène « pro ». Selon l'équipe pluridisciplinaire de chercheurs du projet ANAMIA sur les sociabilités ana-mia, né en 2010, une part importante de ces sites honnis est en effet formée de groupes d'entraide et de soutien au rétablissement des gens aux prises avec des troubles alimentaires, et ce, malgré l'aspect parfois violent des propos qui s'y retrouvent.

Maheux déclare, pour sa part, qu'au tout début du projet *Ana*, en 2007, les pages personnelles faisant la promotion de l'autodestruction sont passées du domaine ouvertement public à celui des « journaux en ligne », où un comité de sélection était chargé d'approuver la demande d'adhésion du participant à partir d'un questionnaire. Rapidement, ces pages se sont

transformées sous couvert de prétextes divers pour échapper au contrôle des fournisseurs de services, disparaissant éventuellement dans le domaine des conversations privées accessibles uniquement par contact interposé, par accès URL exclusif ou à partir d'un navigateur Tor. Si quelques pages demeurent encore dissimulées sur des sites de partage de contenu tel Tumblr, elles se voient régulièrement fermées avant d'être à nouveau ouvertes sous une identité modifiée, selon une dynamique répétitive dont les résultats sont contestables.

Anthropologie d'une esthétique de l'autodestruction

Comme l'ont bien compris les chercheurs d'ANAMIA, la formule « forum de discussion », maintenant datée, occupe encore une place considérable dans les communautés de l'*underground* telles que les groupes pro-ana/mia, mais aussi, précise Maheux, dans ceux de la musique *noise* ou du cinéma *gore* extrême, par exemple. Le projet *Ana* s'est d'abord bâti à partir de ces communautés d'aide (au rétablissement ou à l'intégration du « mode de vie anorectique ») avant de se tourner vers les groupes de curation de contenus liés à l'autodestruction, faisant du film une sorte de *moodboard* de cette esthétique, pour reprendre les mots du cinéaste.

LE CHOIX DE MAHEUX [...] EST JUDICIEUX, ORIGINAL ET SENSIBLE, MALGRÉ LA VIOLENCE DU FILM ET SES SCÈNES PARFOIS DIFFICILES À SOUTENIR POUR LE REGARD DU SPECTATEUR

Le sujet est en effet délicat à traiter et présente de nombreux enjeux éthiques. Comment plonger au cœur de ces phénomènes et de leur mise en scène tout en évitant l'écueil de l'appropriation des fragments d'une vie aux prises avec ce qui appartient, somme toute et malgré les discours faisant des troubles alimentaires un mode de vie qui pullulent sur ces pages, au domaine de la souffrance psychologique et de la maladie mentale ? Le choix de Maheux à cet égard est judicieux, original et sensible, malgré la violence du film et ses scènes parfois difficiles à soutenir pour le regard du spectateur – mais peut-on affirmer que les documentaires comme *La Peau sur les os* auxquels on nous a habitués ne présentaient pas aussi une certaine forme de violence, peut-

être nécessaire à la conscientisation, tant envers le regardeur confronté à ces images qu'envers les sujets de qui on pénétrait l'intimité de la souffrance quotidienne ?

Plutôt que d'utiliser ou de détourner des informations ou des images personnelles, Maheux s'est intéressé à la culture de ces communautés, aux œuvres d'art et à la musique qui y résonnent, à l'esthétisation et à la mise en scène de soi qu'elles partagent. Dans ce qu'il décrit comme une démarche côtoyant l'anthropologie, Maheux a suivi le fil d'Ariane que constituent les *hashtags* dans la réalité virtuelle pour appréhender la complexité et la réalité des réseaux de l'autodestruction – réseaux ana/mia, mais aussi du *drug porn* (documentation de l'abus de narcotiques), du *cutting* et des groupes constitués de gens aux problèmes de santé mentale diagnostiqués qui refusent le traitement dans le but d'expérimenter et de tester les limites du développement de la maladie.

Intelligibilité : le passage du *deep web* au grand écran

Malgré tout l'intérêt de cette démarche anthropologique et l'ampleur du travail effectué par Maheux, une question demeure : quelle intelligibilité pour le *deep web*, lorsqu'on l'extrait du *deep web* ; quelle intelligibilité pour l'individu qui ne fait pas partie de ces communautés et qui se trouve confronté à un film comme *Ana* ? La réponse commode consisterait à prétendre qu'elle est inexistante, voire que la représentation d'un tel imaginaire ne peut que rebuter, ou faciliter les préjugés. Au contraire, la réponse de Maheux à cet effet démontre le bien-fondé d'une démarche comme la sienne, dès lors qu'un individu réceptif choisit de ne pas demeurer du côté de la paresse intellectuelle et interpersonnelle. Un document comme celui-ci, outre sa valeur artistique, demande à son spectateur un minimum de documentation. Il s'agit de créer des lignes de fuite autour de réalités dans lesquelles se joignent expériences personnelles, artistiques et culturelles, lesquelles constituent autant de portes d'entrée pour celui ou celle qui osera s'interroger et réfléchir à ce qui se cache de l'autre côté du miroir. Comme le dirait Richard Rorty, la valeur de la fiction provient, en dernière instance, de sa force d'impression, de son rôle de vecteur de vocabulaires autres par lesquels nous pouvons nous redécrire l'espace d'un instant, le temps d'expérimenter, ici sensoriellement, une fraction de la réalité d'autrui. ■

1 Frédéric Maheux, *Ana - Prepare to make new friends*. <http://www.anamadim.com/aproposfr>.

SNAPCHAT OU QUAND L'IDENTITÉ NOUS GLISSE DES MAINS

PAR DAPHNÉ B.



La technologie n'est pas indépendante de la société qui la voit naître. Dans son *Éloge de l'ombre*, publié en 1933, le romancier japonais Jun'ichirō Tanizaki perçoit le biais socioculturel des avancées techniques de son époque comme une menace grave pour les arts japonais. Conçus à l'image de leurs créateurs occidentaux, le phonographe ou la radio, par exemple, s'adaptent moins bien à la culture japonaise : « *Et si nous avions nous-mêmes inventé le phonographe ou la radio, il est probable qu'ils seraient conçus de manière à mettre en valeur les qualités propres à notre voix et à notre musique [...] caractérisée par une certaine retenue, par l'importance qu'elle accorde à l'ambiance [...].* » Ce que l'écrivain met ainsi en relief, c'est la nature profondément subjective de la technologie. De fait, lorsqu'on tente aujourd'hui de déterminer l'influence des médias sociaux, il ne faut pas oublier d'interroger leur part d'humanité.

Imprégnés de valeurs et de croyances, les réseaux sociaux imposent chacun leur vision spécifique de la construction identitaire. Puisque les usagers de ces réseaux sont appelés à effectuer un recalibrage constant de leur propre image, cette dernière paraît inséparable d'un véritable contrôle social. Or, plutôt que d'accepter comme une évidence l'identité normative y étant promulguée, il est possible d'en interroger le fondement idéologique afin de la critiquer et de proposer une solution de remplacement. C'est ce que permet l'application de partage de photos et de vidéos Snapchat, qui situe la construction identitaire et son enchaînement temporel dans un paradigme qui contraste avec celui orientant la plupart des autres plateformes. Snapchat permet une mise en scène de soi plus affranchie que celle offerte par ses concurrents et offre la possibilité d'échapper partiellement à un contrôle identitaire normatif comme celui que l'on retrouve sur Facebook. Si l'identité Snapchat passe ainsi sous le radar de la surveillance active et invisible du web, c'est parce qu'elle n'adopte pas, comme les autres applications, une forme fixe, mais plutôt mobile, étant tissée d'images éphémères.

Contrairement à Facebook, qui fait l'apologie d'une identité unique et stable, Snapchat abandonne l'impératif de la cohérence identitaire en adoptant une temporalité éphémère. En effet, comme l'insecte ou la fleur qui ne vit qu'un seul jour, l'activité de ses membres est vouée à disparaître au bout de 24 heures. Les gestes de création identitaire n'étant archivés que sur demande, l'utilisateur Snapchat n'est plus invariablement ramené en arrière, rivé aux fragments de son « moi passé » par le clou de l'archive. L'autorité de ce qu'il a été jadis se dilue donc au profit de l'expérience du temps présent.

Ainsi, puisque peu ou presque pas d'attention ne lui est accordée, c'est d'abord le passé qui passe sous le radar. Indétectable, irrécupérable, il n'est ni honteux ni sacré.

Même s'il est tentant de stigmatiser l'utilisation de l'application, autrefois décrite comme un véritable paradis de la *dick pic*, la disparition précipitée de l'archive recèle moins une volonté de cacher un comportement potentiellement incriminant qu'un changement dans notre manière de percevoir l'identité à travers le temps. Sans verser dans la nostalgie et la survalorisation du passé, Snapchat met l'accent sur la fluidité identitaire. L'identité n'a plus besoin de la continuité temporelle pour être perçue comme vraie ou encore authentique. Les représentations de soi se succèdent donc sans jamais s'accumuler et le changement n'apparaît plus contradictoire, mais naturel. Cela a pour effet d'éroder la norme facebookienne d'une identité cohérente dans le temps. L'expérience d'un temps fondé sur le passé, le présent et le futur cède place à une temporalité unique, celle du présent.

CONTRAIREMENT À FACEBOOK, QUI FAIT L'APOLOGIE D'UNE IDENTITÉ UNIQUE ET STABLE, SNAPCHAT ABANDONNE L'IMPÉRATIF DE LA COHÉRENCE IDENTITAIRE EN ADOPTANT UNE TEMPORALITÉ ÉPHÉMÈRE.

Loin de devancer sa propre articulation, l'identité est en perpétuelle reconfiguration et s'adapte à son contexte comme à son audience. Le poète Fernando Pessoa, qui avait lui-même 72 hétéronymes et signait ses œuvres de différents noms, écrit lumineusement dans *Le livre de l'intranquillité* que « [c]hacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi-mêmes ». Cette fluidité et cette multiplicité identitaires sont d'ailleurs dépeintes par Snapchat comme une caractéristique humaine plutôt qu'une faute. Altérant instantanément l'apparence du visage de façon réaliste, de nouvelles lentilles proposées par l'application viennent se greffer à la prise de *selfies* éphémères pour promouvoir une culture de la métamorphose. Dotée d'un dispositif de reconnaissance faciale, l'application personnalise en un clic l'autoportrait. Elle permet à des lentilles aux effets spéciaux de venir se surimposer au visage de l'utilisateur pour créer une apparence altérée de façon si réaliste qu'elle amuse et fascine destinataire

et destinataire ! Quiconque le veut peut donc maintenant se transformer en zèbre, en star déchue ou encore vomir des arcs-en-ciel. Ajoutons que ce mode de « travestissement » social permet aussi l'effet populaire du *face swap*, qui est produit par une lentille qui capte et permute les visages de deux utilisateurs placés côte à côte. Sans surprise, les lentilles de Snapchat travaillent le visage, qui joue un rôle central dans la constitution de l'identité. Elles participent à la performativité quotidienne de soi et révèlent l'essence d'un *selfie* qui, comme je l'ai écrit dans un texte publié dans *Spirale Web* en novembre dernier, « ne pointerait pas vers un véritable "self", mais plutôt vers un fragment identitaire, instable et éphémère ».

Au bal masqué, ohé, ohé !

Avec le succès rencontré par les lentilles Snapchat, il n'est pas étonnant que Facebook ait récemment fait l'acquisition d'une application semblable à celle de son rival. En la nommant Masquerade, Zuckerberg renvoie d'abord au sens anglais du terme, celui d'une représentation trompeuse. Il rappelle ainsi le bal masqué, une occasion pour l'utilisateur de revêtir un masque et de dissimuler temporairement sa seule et unique « véritable » identité. Si Facebook renforce l'idée d'une identité unique et stable, c'est parce que cette dernière rend beaucoup plus simples l'étude, le tri et la classification des données récoltées sur ses membres. C'est aussi parce qu'elle est ainsi plus facile à cibler par les compagnies publicitaires auxquelles sont vendues ces mêmes données. Or, autrement plus complexe, l'identité ne se cache jamais simplement sous un masque ; la performance de soi n'est pas limitée socialement au bal masqué ou à Halloween, mais fait partie du processus inévitable de négociation de l'identité au quotidien.

Pour parvenir à lire l'identité, Snapchat nous amène à considérer la lentille faciale non pas comme un masque qui dissimulerait une identité véritable, mais comme un des prolongements possibles de celle-ci. Sur le mode de l'affiliation, l'application permet une forme de performance plus souple et propose à l'utilisateur de façonner son expression personnelle à partir d'une panoplie de lentilles, devenues prolongements identitaires, mais aussi objets de consommation. Celle qu'on choisira viendra nous définir, personnaliser et différencier notre *selfie*. La souplesse que permet l'application ne doit pourtant pas nous aveugler sur le fait qu'elle transforme l'identité en objet de consommation. Depuis peu, l'application propose des lentilles

commanditées, activées par géolocalisation. Si un énième film romantique de vampires est à l'affiche, il est probable que Snapchat suggère à ses usagers une lentille commanditée les dotant de crocs et d'un teint livide. L'individualité, même fluide et éphémère, ne relève finalement que d'un choix : celui de s'arrêter sur telle lentille plutôt que telle autre. De plus, si ce tourisme identitaire permet aux utilisateurs de Snapchat de jouer avec leur représentation sans identité préalable, il ne faut pas négliger le fait qu'il est restreint par l'application même, laquelle propose souvent des lentilles caricaturales et stéréotypées : l'homme policier, la femme en pleurs, l'autochtone au maquillage guerrier, etc. Répétant les clichés et aplanissant les différences, Snapchat propose une performance de soi qui n'est pas neutre puisqu'elle reflète le point de vue de ses créateurs, et ce qui est en vogue et risque de faire mouche auprès d'une audience très large. En s'associant à la lentille comme à une marque, l'expression identitaire s'avilit dans un processus de consommation capitaliste qui n'est pas plus reluisant que celui

dans lequel est engagé le *data self* proposé par Facebook, une protosubjectivité que l'essayiste Rob Horning définit dans *Safe in Our Archives* comme « *the subject as an archive, or subjectivity as documentation* », et qui contraint l'utilisateur à rester cohérent face à la synthèse de ses archives sociales passées, même fictives.

La métamorphose Snapchat n'a peut-être pas besoin du passé pour s'articuler, mais elle dépend toutefois d'une consommation personnalisée. Maintenu dans un présent continu riche en possibilités, l'utilisateur est attiré par la lentille non parce qu'elle lui est indispensable, mais parce qu'il désire ce qu'elle représente. La mise en scène offerte par l'application de partage de photos et de vidéos détourne habilement le problème de la fixation des identités vers un mécanisme de désir. Snapchat prône l'identité multiple parce que celle-ci sous-tend l'inassouvissement. Lorsque la satiété identitaire n'est plus possible, elle est remplacée par le plaisir infini de la métamorphose. ■

Jean-François Bourgeault

FEUX FOLLETS



LA LIGNE DU RISQUE

NOTA
BENE

Étienne Beaulieu

SPLENDEUR AU BOIS BECKETT



LA LIGNE DU RISQUE

NOTA
BENENOTA
BENELA LIGNE
DU RISQUE

www.groupenotabene.com

« Quelque événement, ici,
est sur le point d'avoir lieu,
quelque chose d'inouï... »

J.-F. B.

Les rêveries d'un essayiste
solitaire, écologiste, littéraire,
parmi les arbres centenaires
du bois Beckett.

CACHE-CACHE : DÉCENTRALISATION, PAIR-À-PAIR ET CONFIDENTIALITÉ

PAR MARIE-ÈVE FORTIN

Entretien avec David McKinney, développeur
et testeur d'intrusion chez Subgraph

À la surface de l'océan informationnel flotte tout ce qui se reproduit et finit par s'alourdir du poids de sa propre multiplicité proliférante. Tous les objets surchargés des aléas de la surexposition, du visionnement frénétique, des commentaires, du partage, de la circulation et des couches de sens qui y sont plaquées finissent par couler à pic sous le poids de leur propre obésité sémantique. Comment nous assurer que les résidus photographiques, bribes de conversations et autres informations vétustes que nous laissons tomber, faute de temps, dans les profondeurs insondables de l'internet ne se retrouveront pas dans des filets ennemis ? Et qui sera ultimement apte à extraire du sens de la masse de plus en plus compacte de données en circulation, à l'organiser et à y tracer de nouveaux itinéraires ?

LOIN D'ÊTRE DOGMATIQUE, PARANOÏAQUE OU CATASTROPHISTE, DAVID MCKINNEY ŒUVRE À TROUVER DES SOLUTIONS DE CONNECTIVITÉ ET DE COMMUNICATION QUI PERMETTENT D'ÉVITER LES PLATEFORMES À GRAND TRAFIC DANS UN SOUCI DE CONFIDENTIALITÉ, MAIS AUSSI DE TRANSPARENCE.

Nous supposons qu'une certaine intelligibilité émergera du récit des explorateurs, soit de ceux qui effectuent des allers-retours entre les profondeurs et la surface : entre les

mondes entérinés par les pouvoirs et ceux qui s'y dérobent ; entre le code indéchiffrable pour la plupart et la page qui s'affiche comme par magie, en langues et images compréhensibles ; entre les masses de données et les contenus organisés. Ces plongeurs, ce sont les codeurs, les informaticiens, les *geeks* et les spécialistes du traitement de l'information, mais aussi tous ceux qui cherchent autre chose que ce qui s'affiche *par défaut*. Parallèlement, chacun de nous peaufine ses habiletés de pêcheur virtuel pour être en mesure de trouver le plus de renseignements et d'artéfacts culturels convoités tout en évitant la noyade dans une mer informationnelle dont la taille double chaque deux ans¹.

Certains d'entre eux ont pour mission de créer des outils permettant de naviguer entre les réseaux ouverts et les « routes parallèles » cryptées ; ils le font par volonté d'explorer d'autres avenues, par idéologie et parfois pour protéger l'anonymat de personnes à risque. C'est le cas de David McKinney, développeur et testeur d'intrusion, avec qui je me suis entretenue en avril dernier. En l'écoutant parler de son travail avec passion et fierté, j'ai constaté qu'il peut être extrêmement gratifiant de jouer le rôle de guide des réseaux parallèles et de « passeur » ouvrant l'accès à des chemins peu empruntés, à être, en somme, l'éclaireur des voies d'évitement et des sorties de secours.

Loin d'être dogmatique, paranoïaque ou catastrophiste, David McKinney œuvre à trouver des solutions de connectivité et de communication qui permettent d'éviter les plateformes à grand trafic dans un souci de confidentialité, mais

aussi de transparence. Et s'il évoque l'importance des communautés virtuelles et du code en accès libre (*open source*), ce qu'il préconise se situe de l'autre côté du miroir des utopies de la collectivité mondiale ou du citoyen du monde et repose plutôt sur les notions de microcommunautés, de décentralisation des systèmes et d'échanges entre pairs. Par ailleurs, si la luxuriance informationnelle donne la chance à qui le veut de se cacher dans la jungle numérique, elle forme aussi un territoire foisonnant, regorgeant de recoins inexplorés et de lieux de rencontre singuliers.

Spirale : Je t'ai demandé, d'entrée de jeu, en quoi consistait ton travail actuellement, et tu m'as dit plancher sur la conception d'un logiciel qui protège les utilisateurs « à haut risque ». Qui sont-ils ?

David McKinney : Tout le monde court le risque de voir sa vie privée envahie et ses communications interceptées, tout simplement parce que le fonctionnement de la société se fonde sur la collecte de données et l'analyse de celles-ci. Cela a pour conséquence que de nombreux enjeux doivent être pris en compte : nous avons, d'un côté, la surveillance, la lutte au terrorisme et la prévention des crimes et, de l'autre, ceux qui cherchent des marchés cibles pour leurs produits.

Nos clients, les utilisateurs à risque, peuvent être des journalistes, des activistes ou des blogueurs. Dans le cas des journalistes, ils auront recours à nos services pour communiquer avec leurs sources confidentielles, des lanceurs d'alerte, par exemple, ou des personnes dont l'identité doit rester secrète sous peine de nuire à leur carrière ou d'en faire des cibles.

Spirale : Que penses-tu du discours des entreprises qui se défendent en disant que ceux qui n'ont rien à se reprocher n'ont aucune raison de s'opposer à la collecte de données ?

DM : Officiellement, ces données sont collectées pour proposer des produits et services qui correspondent aux intérêts des clients, mais le problème est qu'elles sont « stockées » dans d'immenses bases de données on ne sait trop où, et qu'il n'y a aucun moyen de savoir qui les utilise et à quelles fins. Ces données sont vendues à des tiers, ou des pirates s'en emparent et peuvent les revendre sur le web caché.

Spirale : Ce qui est frappant, c'est que les entreprises revendiquent le droit de se prémunir

contre des attaques, mais que les citoyens sont toujours incités à donner le plus de renseignements possible à leur sujet. Ça me semble injuste.

DM : En effet, et je crois que la technologie devrait être au service de la population. Les gens devraient avoir le droit de se protéger contre ces risques, et il devrait être facile pour eux de le faire. Ils ne devraient pas avoir à être des spécialistes de l'informatique pour utiliser des logiciels leur permettant de communiquer avec leurs amis, pour organiser des événements ou pour acheter des choses en ligne.

Combattre la cryptographie d'une main et la financer de l'autre : la bipolarité américaine

Spirale : Tu reviens d'un voyage en Europe, où tu es allé rencontrer plusieurs clients qui pourraient être intéressés par votre technologie. Comment cela s'est-il déroulé ?

DM : Nous avons rencontré des utilisateurs potentiels, des défenseurs des droits de l'homme, un de nos concurrents qui offre un logiciel similaire et certaines personnes qui nous financent.

Spirale : Et quelles sont vos sources de financement ?

DM : C'est principalement le gouvernement des États-Unis. Ils ont un fonds, appelé l'*Open Technology Fund*, destiné aux projets qui tentent de régler les problèmes de censure dans les pays où la population est réduite au silence par des gouvernements oppressifs. Notre technologie aide les gens à communiquer entre eux ou simplement à publier sur Twitter, ou à utiliser Google ou Wikipédia pour chercher de l'information. Nous sommes financés par le même groupe qui commandite le projet Tor.

Spirale : On entend surtout parler de Tor comme d'un moyen d'accéder au web caché...

DM : Oui, c'est une épée à double tranchant, mais ça doit l'être. Cette technologie est bien faite ; ce sont les gens qui décident s'ils l'utilisent pour faire de bonnes ou de mauvaises choses. En gros, Tor décentralise la navigation web. La connexion passe par plusieurs canaux situés dans divers pays qui ne connaissent pas la source des informations qu'ils reçoivent. Ça permet de *surfer* sur l'internet en tout anonymat puisque les communications sont cryptées du début à la fin du processus.

Spirale : Donc Tor est financé par le gouvernement américain, alors que c'est aux États-Unis que le scandale de la collecte massive des données téléphoniques a éclaté à la suite des révélations d'Edward Snowden en 2013. N'est-ce pas paradoxal ?

DM : En fait, aux États-Unis, une frange du pouvoir gouvernemental est favorable à une certaine forme de censure et souhaite accroître la surveillance des citoyens. Je pense, par exemple, aux « agences à trois lettres » comme la CIA, le FBI et la NSA. Mais il existe aussi une faction du gouvernement américain qui souhaite aider les résidents des pays non démocratiques à avoir une presse libre et à pouvoir communiquer en toute confidentialité ; ces deux volets sont donc financés parallèlement.

Spirale : As-tu déjà fait affaire avec des clients qui souhaitent avoir recours à vos services et dont les besoins étaient étranges ou suspects ?

DM : Pas vraiment suspects, mais une personne rencontrée en Europe nous a demandé conseil. Elle souhaitait utiliser notre logiciel, mais la police confisquait systématiquement ses ordinateurs portables parce qu'elle employait des logiciels de cryptage. Elle voulait savoir s'il y avait un moyen de faire en sorte que l'ordinateur semble anodin. Nous lui avons suggéré d'avoir un ordinateur d'apparence générique, dont le bureau ne comporterait aucun logiciel ou document compromettant et qui pourrait ne contenir, disons, que quelques applications de base et le jeu de cartes Solitaire. Pour accéder au contenu de son vrai ordinateur, cette personne pourrait se connecter à un portail d'accès à distance protégé par un mot de passe. Cette opération prend tout son sens lorsqu'on sait que la police confisque de l'équipement en le faisant par surprise, pour arriver à mettre la main sur un ordinateur alors qu'une session est ouverte et que l'information n'y est plus cryptée. Il ne faut pas oublier, du reste, que le cryptage est illégal dans de nombreux pays.

Spirale : Est-ce que le cryptage des appareils est l'un des services que vous offrez ?

DM : Oui. Notre système d'exploitation est crypté par défaut. Il faut entrer un long mot de passe pour y avoir accès. Nous recommandons à nos clients d'éteindre l'appareil dans lequel il est installé lorsqu'ils se déplacent, de ne pas se contenter de le mettre en veille, afin que le cryptage soit actif.

Spirale : Crois-tu qu'il y ait plus de tentatives d'encadrer ou d'interdire le cryptage avec la montée du terrorisme ? As-tu constaté une différence ?

DM : Dans les années 1990, il y a eu les *crypto wars* aux États-Unis, un débat public à propos du chiffrement des données. Le gouvernement a mis certains pays sur une liste noire en raison de leur recours à la cryptographie, et souhaitait aussi avoir accès à des portes dérobées (*back-doors*) en se munissant de passe-partout qui lui auraient permis de tout décrypter. Le projet de loi n'a finalement pas été adopté, ce qui a été une victoire pour la population, mais nous assistons à un retour des pressions contre le cryptage, comme dans l'affaire récente opposant le FBI et Apple. C'est plutôt extraordinaire qu'Apple ait décidé de s'opposer au gouvernement, puisque rien ne l'y obligeait. La société aurait très bien pu s'incliner, mais ses dirigeants ont calculé que cela était préférable pour éviter que ses clients perdent confiance en ses produits. Et, de fait, si le gouvernement pouvait imposer l'ajout de portes dérobées aux technologies vendues sur son territoire, la sécurité serait automatiquement compromise, puisque si le gouvernement a accès à une porte arrière, il est évidemment possible que d'autres gouvernements, des pirates ou des terroristes y aient accès aussi.

Enjeux de la décentralisation et recours au pair-à-pair

Spirale : Crois-tu qu'il soit possible de se servir des technologies sans être exposé à la collecte de données ou à la géolocalisation, ou est-ce une idée utopique ?

DM : Je crois fermement à la décentralisation, qui permettrait d'éviter d'utiliser de gros fournisseurs de services comme Facebook et Google. Il existe déjà certains projets en ce sens, notamment un équivalent de Facebook décentralisé nommé Diaspora, où chacun reste propriétaire de ses données. Il y a aussi Twister, un site similaire à Twitter qui utilise BitTorrent par l'entremise de Tor pour partager Twitter entre les ordinateurs de tous les utilisateurs, de sorte que la source ne peut être identifiée. Ces technologies sont viables, mais il faut que des gens les utilisent, et, très souvent, elles en sont à un stade expérimental qui demande d'avoir quelques connaissances techniques pour pouvoir les utiliser de façon réellement sécuritaire. L'avantage de taille des sites comme Facebook, c'est qu'ils sont très faciles à utiliser.

Spirale : J'ai l'impression qu'une certaine inquiétude plane au-dessus de tout ce qui concerne la collecte de données ; nous sommes conscients d'être vulnérables, mais ne savons pas vraiment comment éviter de l'être.

DM : Il n'y a pas vraiment d'option grand public en ce moment. Facebook offre des services gratuits en contrepartie du profilage de ses clients et de la revente des renseignements à leur sujet. Et pourtant, de nombreuses personnes sont d'accord avec ce modèle, plusieurs souhaitent recevoir de la publicité ciblée, et non des annonces choisies aléatoirement, sans lien avec leurs préférences.

Spirale : Il me semble que, depuis le tout début des réseaux sociaux, la publicité équivaut à un compromis punitif que l'utilisateur doit tolérer pour avoir accès à des systèmes gratuitement. Certains sites offrent d'ailleurs l'option de payer pour avoir *le privilège* de ne plus voir de publicités.

DM : Oui, et c'est d'ailleurs un très bon plan pour ces entreprises qui vont retirer les pubs et accepter votre argent tout en continuant de faire du profilage et d'utiliser vos renseignements personnels. Pourtant, il existe divers modèles d'infrastructures de sites qui permettent aux fournisseurs de services de ne pas savoir ce que leurs utilisateurs font ou pensent. Que ces systèmes soient payants ou non, ils peuvent être mis en place et nous savons comment le faire. Il est parfaitement possible aujourd'hui de fournir un service ou de donner accès à un réseau social sans obtenir de renseignements sur les utilisateurs, mais quelqu'un doit développer une telle technologie à grande échelle, que les gens auront envie d'utiliser. Disons qu'à ce chapitre, la partie n'est pas gagnée.

Spirale : Crois-tu que le modèle des échanges pair-à-pair pourrait être efficace en ce sens, et viable à long terme ?

DM : Le pair-à-pair repose sur une répartition du poids entre tous. La partition et le partage des fichiers permettent de mettre sur pied des sites qui peuvent être exploités à faible coût puisque les frais de bande passante sont répartis entre les utilisateurs. Plutôt que de passer par un serveur central, il est possible d'avoir de plus petits réseaux fondés sur des intérêts communs, par exemple, plutôt que de gros sites mondiaux comme Facebook, qui accumulent les données de milliards d'utilisateurs dans une gigantesque base de données centrale. Ce mode de fonctionnement centralisé demande

énormément de ressources. Je crois que les gens se tourneront éventuellement vers le pair-à-pair si nous développons des technologies qui seront faciles à utiliser.

Fantasme de vie privée et pouvoir des lois

Spirale : Certaines personnes ont le fantasme de vivre complètement « sous le radar » pour échapper à la surveillance et pouvoir vivre sans être suivies ou cataloguées. Crois-tu que cela est possible de nos jours ?

DM : Certaines personnes souhaitent effectivement échapper aux technologies ou rêvent de revenir à une époque prétechnologique par dégoût de l'interconnexion permanente et de la possibilité d'être localisé ou suivi en tout temps par divers moyens, mais ce n'est pas mon cas (rire). Je fais affaire avec des gens qui veulent utiliser la technologie pour avoir plus de pouvoir et qui souhaitent se servir du réseau de communication mondial, mais qui s'opposent à la surveillance de leurs activités et de leurs interactions sociales. Nous devrions tous ultimement avoir le droit de communiquer avec d'autres personnes sans que des gouvernements ou des sociétés prennent forcément part à la communication !

Spirale : Effectivement. Dans ce cas, quelle devrait être, à ton avis, la portée des lois qui tentent de régir le droit à la vie privée ?

DM : Je ne crois pas vraiment que les lois puissent régler les problèmes de confidentialité que présentent certaines technologies. Je crois plutôt que ce sont les créateurs de ces technologies qui ont le pouvoir de le faire et qu'il est impératif qu'ils adoptent une approche mondiale. Dans un monde idéal, il devrait être possible d'implanter une nouvelle technologie sans qu'elle soit rattachée à un territoire donné et à la législation de celui-ci. Je crois fermement qu'un outil technologique qui est bien fait et qui est facilement accessible par le grand public peut combler les lacunes et les aberrations de certaines lois qui enfreignent les libertés individuelles ou qui sont simplement vétustes ou inadaptées aux réalités modernes.

Spirale : Encore faut-il que les créateurs de ces outils aient une vision plus humaniste de la technologie, comme celle que tu défends, et non une approche simplement commerciale...

Je te remercie de nous avoir accordé cet entretien et de nous avoir présenté l'autre pendant du discours qui se plaît à ne montrer que le

côté sombre du web caché. Il est essentiel de rappeler que votre travail, s'il est méconnu, demeure vital pour bon nombre de personnes vulnérables.

Profilage commercial et surveillance étatique : deux enjeux foncièrement distincts

Au début de la présente année, le directeur de la *National Security Agency* (NSA), Michael Rogers, a déclaré que les attentats de Paris de novembre 2015 ne seraient pas survenus sans le recours à des techniques de cryptage. Cette affirmation visait à revendiquer une fois de plus le droit à des accès privilégiés afin que l'agence soit en mesure de protéger la population.

« JE CROIS FERMEMENT QU'UN OUTIL TECHNOLOGIQUE QUI EST BIEN FAIT ET QUI EST FACILEMENT ACCESSIBLE PAR LE GRAND PUBLIC PEUT COMBLER LES LACUNES ET LES ABERRATIONS DE CERTAINES LOIS QUI ENFREIGNENT LES LIBERTÉS INDIVIDUELLES [...] »

Dans un article du rédacteur en chef de la revue *The Walrus*, Jonathan Kay, paru en juin 2016 et intitulé, avec un brin de provocation, *No One Is Watching You*, l'auteur souligne les efforts colossaux que les entreprises privées ont déployés pour donner aux utilisateurs des moteurs de recherche et des réseaux sociaux principaux un plus important contrôle des paramètres de confidentialité de ceux-ci. Selon lui, les entreprises ne se sont jamais autant souciées des questions de confidentialité et seraient désormais enclines à proposer des technologies moins intrusives. La conclusion

de cet article semble d'ailleurs rejoindre la position de David McKinney, qui a souligné à plusieurs reprises lors de notre entretien que, si les entreprises souhaitent avant tout recueillir des données sur les utilisateurs à des fins de commercialisation, plusieurs gouvernements de pays démocratiques réclament le droit de surveiller davantage les citoyens à des fins de sécurité nationale, ce qui est beaucoup plus préoccupant.

On peut se réjouir de l'expiration du *Patriot Act* aux États-Unis, qui a été remplacé par le *Freedom Act*, lequel interdit la collecte de données en vrac par la NSA, mais ce sont ultimement les entreprises qui proposent des technologies et les utilisateurs de celles-ci qui doivent travailler de concert pour que la convivialité et la confidentialité aillent nécessairement de pair.

Puisque les technologies et le partage d'informations ne sont plus évitables, il est impératif que les gouvernements en suivent l'évolution de très près pour se doter d'un cadre législatif à la fois réaliste et respectueux des droits fondamentaux de la personne, dont celui du respect de la vie privée. S'il est difficile de le faire en Amérique du Nord et que les législateurs peinent à suivre la cadence effrénée des progrès, on imagine facilement comment les régimes dictatoriaux ou oppressifs peuvent retourner les avancées technologiques contre leurs propres populations. Le travail de David McKinney et de ses collègues reste, à cet égard, essentiel. ■

Liens :

<https://www.torproject.org/press/press.html.en>

<https://diasporafoundation.org/>

<http://twister.net.co/>

<https://subgraph.com/about-us/index.en.html>

¹ Voir la section « Infographic » de *The Hague Declaration* au <http://thehaguedeclaration.com/big-data-can-reshape-the-world-and-save-lives-infographic/>.



LE MAL NÉCESSAIRE

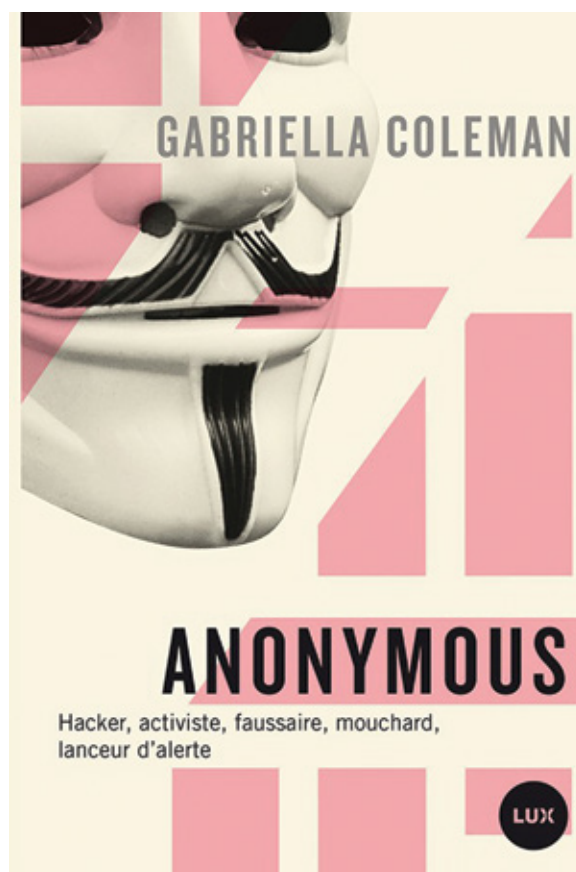
PAR GABRIEL GAUDETTE-TREMBLAY

ANONYMOUS. HACKER, ACTIVISTE, FAUSSAIRE, MOUCHARD, LANCEUR D'ALERTE

de Gabriella Coleman

Traduit de l'anglais par Nicolas Calvé

Lux Éditeur, 2016, 520 p.



Qui est Anonymous ? Le mouvement de *hackers* qui sévit sur le web est drapé de mystère. Ayant émergé des entrailles de 4chan, un forum de discussion en ligne souvent décrit comme « le trou du cul d'Internet », Anonymous est un groupe diffus et excentré qui regroupe pirates informatiques, *trolls*, scribes et trublions communiquant avec le public par l'entremise de vidéos grandiloquentes, et dont les attaques visent des cibles variant au gré de ses effusions. Anonymous cherche à projeter une capacité d'ubiquité par son crédo inspiré d'un passage de l'Évangile de Matthieu : « *We are Anonymous. We are Legion. We do not forgive. We do not forget.*

Expect Us. » Ses membres font parfois irruption sur la place publique lors de manifestations où ils revêtent le masque de Guy Fawkes.

Or, qui *sont* Anonymous ? Derrière l'avatar sans visage qui leur sert d'icône sur Twitter se trouvent des individus en chair et en os face à leurs écrans. Gabriella Coleman, anthropologue et professeure à l'université McGill, a consacré plusieurs années à étudier Anonymous, poussant sa recherche jusqu'à entrer en contact avec ses membres et observer de l'intérieur en temps réel plusieurs de leurs actions. L'essentiel de son travail de terrain, mi-virtuel mi-*In Real Life*, a eu lieu de 2009 à 2013. Le résultat de ses recherches a d'abord été publié aux éditions VersoBooks avant de faire l'objet d'une traduction récente qui inclut un chapitre additionnel relatant les derniers développements du mouvement.

L'ouvrage est un curieux hybride : sa structure chronologique lui donne une forme narrative, la présence de l'auteure dans différentes situations donne un aspect autobiographique au récit, l'abondance des citations et sources fournies ne laisse aucun doute sur la nature académique du projet, et les passages pamphlétaires et revendicateurs qui le ponctuent lui donnent par moments le caractère d'un « manifeste Anon ». Ce mélange des genres s'avère bien dosé et réussi, résultant en une lecture aussi stimulante que captivante.

Anonymous a d'abord réuni des membres dont les agissements étaient principalement motivés par le *lulz*, une version plus cruelle et sardonique du *lol* (acronyme de *Laughing Out Loud*)¹. L'un des premiers faits d'armes du groupe a pris une forme plus agaçante que dommageable : ses membres ont « divulgué » la fin du dernier tome d'*Harry Potter* sur des forums de discussion en ligne. Or, rapidement, Anonymous a pris un tournant idéologique plus marqué en

choisissant assez de chevaux de bataille pour remplir une écurie : de la liberté d'expression sur le web à la protection de l'anonymat en ligne en passant par la libre circulation des informations et la dénonciation des compagnies de sécurité informatique aux barrières poreuses, Anon s'est imposé comme l'icône et le défenseur d'une citoyenneté du web où l'internaute devrait avoir accès à une information circulant librement tout en pouvant se faire discret. Parmi les cibles de ses attaques, on retrouve notamment l'Église de Scientologie², des firmes de sécurité informatique comme Stratfor et plusieurs compagnies comme PayPal, Amazon, Visa et Mastercard, lesquelles ont été prises pour cibles dans le cadre de l'opération Avenge Assange, qui visait à dénoncer les entreprises ayant refusé de transmettre des versements de dons à Wikileaks. À quelques occasions, Anonymous s'est jeté dans l'arène politique en effectuant des actions de disruption dans le cadre des révolutions du Printemps arabe et en affichant son support au mouvement Occupy, en 2010.

L'AUTEURE PERSONNIFIE ANONYMOUS PAR LES PORTRAITS DES MEMBRES AVEC QUI ELLE EST ENTRÉE EN CONTACT

Rapide, imprévisible et inquiétant

Si la liste des actions et cibles d'Anonymous peut sembler éparpillée, c'est bien justement parce que le mouvement agit de manière surprenante et presque spontanée : comme l'explique Coleman, « *les méthodes sont parfois subversives, souvent vindicatives, généralement imprévisibles et habituellement peu respectueuses des convenances ou de la loi* ». Plusieurs membres se réunissent sur un canal de discussion privé, proposent une initiative, en débattent de manière chaotique et, lorsqu'un consensus relatif est atteint, ils passent des paroles aux gestes. Coleman mentionne à quelques reprises que les débats autour d'une initiative peuvent durer des heures, alors que le passage à l'action s'effectue en quelques minutes ; la rapidité avec laquelle Anonymous peut passer des menaces aux salves est assez stupéfiante et inquiétante pour quiconque devient l'objet de leurs actions – et c'est bien justement parce que le potentiel d'être pris pour cible par Anonymous est relativement imprévisible que le mouvement est aussi craint.

La dissension et les conflits font partie prenante d'un processus fluide ; l'objectif est de tendre vers un idéal où le groupe fonctionnerait à la manière d'une intelligence collective. Ainsi, toute volonté d'établir une structure décisionnelle hiérarchisée est rapidement réprimée par les membres, de manière à maintenir le communautarisme anarchique à la base du fonctionnement du groupe.

Les méfaits que commettent les membres d'Anonymous varient dans leur ambition et leur degré de disruption : allant du vandalisme – « défaçage » de pages d'accueil de sites web, sorte de graffiti virtuel – à l'espionnage industriel et au vol de données bancaires, en passant par le sabotage par des attaques de type « DDoS » (Distributed Denial of Service) qui bloquent l'accès à des sites web, les frasques d'Anonymous sont d'une gravité variable, mais toujours illégales. Le groupe est étroitement surveillé par les agences gouvernementales de sécurité : une partie de l'essai de Coleman relate la manière dont le FBI a épinglé Sabu, membre très actif et influent d'Anonymous, et l'a forcé à agir à titre d'informateur, portant un coup sévère au mouvement autour de 2013.

L'un des constats les plus frappants est qu'en dépit de sa déclaration, à mi-chemin entre la menace et la promesse, à l'effet que ses membres sont nombreux et dispersés partout, Anonymous ne compte dans ses rangs que quelques douzaines de membres, plutôt que des milliers ; du moins, si l'on se fie à l'expérience de Coleman. De fait, l'auteure personnifie Anonymous par les portraits des membres avec qui elle est entrée en contact, ce qui a pour effet de donner un visage humain à ce groupe nébuleux se cachant derrière un masque. L'inévitable rétrécissement de ce mouvement au contact du réel fait un peu perdre de sa superbe à ce collectif qui a fondé sa réputation sur son potentiel d'infiltration et de dissémination tentaculaire ; la « Légion » annoncée est moins menaçante lorsque l'on découvre qu'il s'agit d'un escadron alors que l'on craignait une armée complète. Néanmoins, l'exposé détaillé de Coleman sur Anonymous renforce le caractère imprévisible et répandu de ce mouvement, puisqu'elle admet ne pas être parvenue à en obtenir une vue d'ensemble, ce qu'elle juge par ailleurs impossible en raison de ses mutations constantes.

Émergence des profondeurs

Un aspect dérangentant d'Anonymous réside dans les contradictions dont le mouvement est pétri : alors qu'il prône l'accès à l'information et la diffusion libre de celle-ci en supportant les lanceurs d'alerte comme Assange et Snowden, son *motus operandi* prend parfois la forme de la censure lorsque les sites web de ses cibles sont défigurés ou rendus inaccessibles. Paradoxalement, de manière similaire, la revendication du droit d'être anonyme ou oublié n'est pas exactement respectée lorsqu'Anonymous fait l'étalage de documents privés cueillis sur des serveurs piratés par ses membres ou lorsqu'il se livre à des opérations de *doxing*. L'incohérence entre les positions défendues par Anonymous et les coups d'éclat qu'il effectue a tout lieu d'inquiéter ses victimes potentielles, qu'il est difficile d'identifier à l'avance précisément en raison de son instabilité, aux sens propre et figuré.

ANONYMOUS A CECI DE PARTICULIER QU'IL EST UN MOUVEMENT ÉVANESCENT, ERRATIQUE ET ÉNIGMATIQUE.

Un constat est cependant indéniable : dans l'écosystème socioculturel du web, l'existence d'un regroupement de « hacktivistes » comme Anonymous était pratiquement inévitable, et sa présence est à la fois nécessaire et dangereuse. Nécessaire, puisque, comme l'explique et le défend Coleman, Anonymous agit comme un important contrepouvoir (ou cinquième pouvoir), autant capable de donner forme à une dissension et à une résistance face aux institutions en place – comme il l'a fait lors du Printemps arabe ou en défendant WikiLeaks – que d'agir à la manière du canari dans une mine, en tant qu'avertisseur, révélant les failles dans la sécurité de compagnies censées protéger les informations confidentielles des usagers du web. Volonté dangereuse, puisque la force de frappe d'Anonymous peut être déployée très rapidement au terme de palabres décousues dont les enjeux ne sont pas nécessairement adéquatement soupesés, et qu'une tentative d'inoculation mal dosée peut contaminer le patient plutôt que le guérir. Comme tout mouvement s'inscrivant dans une logique de vigilantisme, son existence peut être jugée souhaitable si les institutions en place ne suffisent pas à la tâche, mais son autorité abusive et son mode d'action impulsif suscitent également de l'inquiétude.

D'une certaine manière, l'existence d'un groupe de « hacktivisme » est indispensable au maintien d'un certain équilibre des forces dans l'espace communicationnel, culturel, social et politique qu'est le web, un espace de plus en plus important dans la vie citoyenne et économique du sujet contemporain. Or, Anonymous a ceci de particulier qu'il est un mouvement évanescent, erratique et énigmatique.

Son caractère énigmatique lui confère une force de frappe sur le plan de l'imaginaire par la projection probablement exagérée du nombre de membres de sa « Légion » et par l'entremise de ses vidéos sinistres et menaçantes. Son évanescence en fait une cible diffuse et insaisissable pour les autorités cherchant à les épingler, puisque ses membres peuvent se terrer dans les eaux profondes et troubles d'un réseau sur lequel la « navigation » s'effectue souvent en surface. Son caractère erratique est ce qui le rend le plus dangereux. Anonymous aura toujours la possibilité de justifier *a posteriori* chacune de ses décisions, mais l'impunité dont le mouvement dispose dans l'immédiateté de ses actions ouvre la porte à des excès de zèle et à un manque de retenue aux conséquences néfastes. En 2010, dans le *New York Times*, Julie Zhao, ex-directrice de contenu chez Facebook, attribuait le manque de civisme de certains usagers du web à l'absence d'interaction de visage à visage qui caractérise la communication virtuelle, qualifiant ce phénomène de *Gyges Effect*. Devrait-on être surpris qu'un mouvement ayant érigé son iconographie autour d'un masque – et son rapport au monde derrière celui-ci – présente le potentiel de ne pas se soucier de la responsabilité de ses actes ? ■

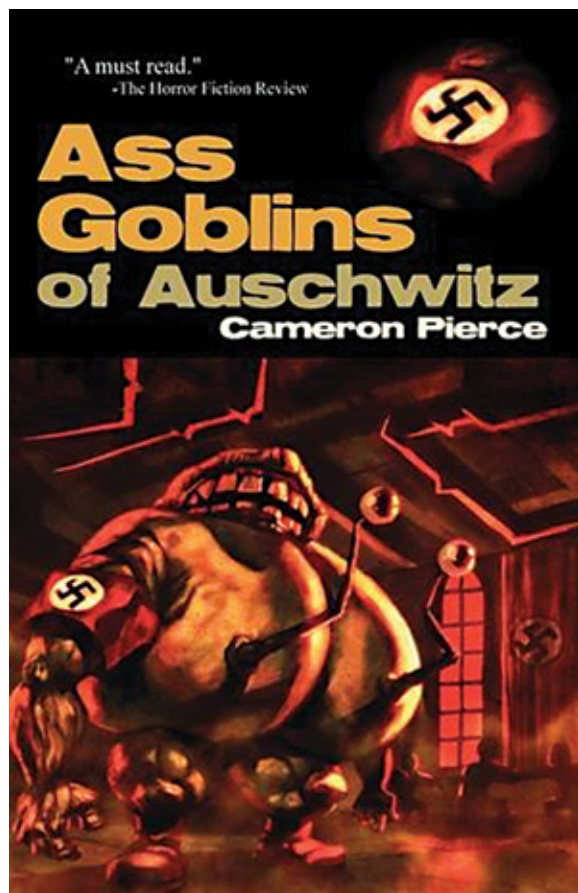
1 Comme l'explique Coleman, « Il le lui, lui, est plus sombre : il se manifeste le plus souvent aux dépens d'autrui, tend à donner des résultats imprévus et frise parfois les propos offensants ou haineux (voire franchit carrément les limites de la décence, comme en font foi, bien sûr, les blagues sur le viol). Indéniablement sulfureux, le lui traduit avant tout l'euphorie de la transgression ».

2 L'opération Project Chanology, s'étant déroulée de 2008 à 2009, est le fait d'armes ayant permis à Anonymous d'accéder à la notoriété et de se faire connaître du public.



BIZARRO FICTION

PAR ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA



Ass Goblins of Auschwitz, Adolf in Wonderland, Cannibals of Candyland, The Menstruating Mall, Abortion Arcade, Christmas on Crack, Night of the Assholes ou encore *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Shitting Planet of the Vomit Atmosphere*¹...

Ces titres évoquent-ils un catalogue de vieux films de série Z ou d'anciens albums de *grindcore* ? Ou bien font-ils partie d'une bibliothèque imaginaire tirée d'un cauchemar burroughsien ou d'un quelconque univers parallèle ? On pourrait dire qu'ils tiennent un peu de tout cela et que ce mélange improbable s'appelle la Bizarro Fiction. Vous n'en avez probablement jamais entendu parler, la francophonie ne s'étant fait aucunement écho de ce mouvement très anglo-saxon qui se veut fidèle à ses racines

underground. Ce n'est pas en soi très grave et l'on peut supposer que vous avez parfaitement pu vivre votre vie (intellectuelle, sexuelle ou autre) en vous passant de lire *Shark Hunting in Paradise Garden, Toilet Baby, The Haunted Vagina* ou le susmentionné *Rampaging Fuckers*.

Toutefois, si vous trouvez que la littérature manque cruellement de requins volants portés sur le viol des humains, d'onanistes qui engrossent des bols de toilette de leur semence pour donner naissance à des « bébés-chiottes », de vagins hantés qui ouvrent littéralement sur le monde des trépassés, de Starbucks dans des anus de prostituées octogénaires ou de dystopies scatologiques où les riches déversent leurs fèces du haut de leurs nuages sur les prolos qui s'en nourrissent, c'est que vous êtes prêt pour accueillir dans votre cœur la Bonne Nouvelle du mouvement Bizarro.

**CE POSITIONNEMENT QUELQUE PEU
OBSIDIONAL DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE
ASSURE À LA FOIS LA COHÉRENCE ET LA
SOLIDITÉ DU MOUVEMENT, DÉLIBÉRÉMENT
EN MARGE DU MAINSTREAM CONSENSUEL
RÉGI PAR DES CRITÈRES DE « BON GOÛT ».**

« Pendant des années les lecteurs ont attendu une catégorie de fiction dévouée au côté bizarre, fou et culte qui est devenu un produit de base de l'industrie cinématographique (avec des réalisateurs tels que David Lynch, Takashi Miike, Tim Burton ou Lloyd Kaufman) mais est resté largement ignoré du monde littéraire... jusqu'à maintenant », lit-on dans la présentation de *The Bizarro Starter Kit* (2006), anthologie de récits qui, comme son nom l'indique, sert d'introduction aux aspects les plus caractéristiques du mouvement. De façon symptomatique, les références sont avant tout cinématographiques, allant des délires potaches des productions Troma aux

fantaisies *mainstream* de Burton ou à l'œuvre culte mais consacrée de Lynch (auquel les auteurs Bizarro ont par ailleurs consacré une anthologie de nouvelles, *In Heaven Everything is Fine*). Cette hantise du cinéma n'est pas essentiellement novatrice (dès 1948 Claude-Edmonde Magny situe *L'Âge du roman américain* sous la férule du référent filmique, référent qui n'a fait qu'étendre son emprise sur la littérature à mesure qu'il devenait le mode de représentation hégémonique de notre sémiosphère), mais elle s'articule ici à une tentative de transfert transmédiatique d'une catégorie esthétique liminaire et fuyante, oscillant entre le « culte » et le « nanar ».

La littérature a bien entendu ses œuvres cultes dévolues à « l'ange du bizarre » qui plane opiniâtrement sur elle (selon l'expression consacrée par Edgar Allan Poe, référence persistante chez les réalisateurs du cinéma de l'étrange), mais elle est peut-être orpheline de ce rapport tout à fait particulier à l'œuvre ratée qu'est la « nanarophilie ». Les daubes littéraires sont rarement l'objet de lectures ironiques en commun autour d'une caisse de bières ou d'autres substances, et l'enfer de ce qu'on nommait jusqu'à récemment « l'infralettrature » est une contrée dont nulle œuvre ne revient. Nulle réhabilitation n'attend, en effet, les productions souvent délirantes des « mauvais genres » qui n'ont pas réussi à être légitimées par les circuits non plus de la haute culture, mais de la (bonne) paralittérature elle-même – les « œuvres » qui font honte aux amateurs éclairés de littérature populaire, allant de la pornographie de bas étage aux productions industrielles à l'eau de rose, en passant par les épopées parafascistes de mercenaires, agents secrets et autres « démolisseurs » ou les sous-produits de l'horreur « sexy » destinés au *lumpenprolétariat* urbain.

Éloge de la « trashitude »

Ce curieux décalage, qui n'a pas l'air de troubler le sommeil de la théorie littéraire, s'explique peut-être à la lumière d'une réflexion de Pauline Kael dans « Trash, Art and the Movies » (1969), où elle défend la « trashitude » comme essence même du cinéma contre le bon goût qui, selon la cinéphilie orthodoxe, devrait y triompher. Rappelant que « *les films ont pris leur élan non pas de l'imitation desséchée de la haute culture européenne, mais du peep-show, du spectacle forain du Far West, le music-hall, la bande dessinée, de tout ce qui était grossier et commun* », elle affirme que « *le plaisir le plus intense d'aller au cinéma est celui, non esthétique, d'échapper aux responsabilités d'avoir les réponses appropriées requises par notre*

culture officielle (scolaire). Et pourtant, c'est là probablement la meilleure base pour le développement d'un sens esthétique parce que la responsabilité de faire attention est de l'anti-art, nous rendant trop anxieux pour le plaisir, trop ennuyés pour être réactifs ». Enfin, elle fait l'éloge de « *ce sentiment de libération de la responsabilité [...] loin de la supervision et de la culture officielle* » qui point dans les productions de série B de l'American International Pictures dont les titres évoquent inévitablement la Bizarro Fiction, laquelle s'en est, de fait, abreuvée (*Voyage to the Planet of Prehistoric Women*, *The Ghost in the Invisible Bikini*, *Attack of the Puppet People*, etc.).

C'est en effet dans les sphères de ce qu'on nommait alors la « basse culture » que s'affirme la politique contre-culturelle du « goût oppositionnel » (Mark Jancovich). La musique rock, du garage au punk, et le cinéma de cul (de la « sexploitation » au porno) ou d'horreur (des « monster features » au gore) en sont des avatars représentatifs, mettant à mal l'idée même du « bon goût » par laquelle les tenants de la « haute culture » affirmaient leur distinction. Il n'est donc pas étonnant qu'on retrouve ces influences conjuguées dans l'offensive du mouvement Bizarro contre les bienséances castratrices de l'institution littéraire. La titrologie même évoque des pans entiers de ces univers malséants, des genres honnis tels que la « nazixploitation » (bien que les extraterrestres à tête de cul qui constituent les *Ass Goblins of Auschwitz* n'aient finalement qu'un rapport assez lointain avec le III^e Reich et que leurs atrocités n'entretiennent qu'un rapport fantasmagorique avec celles des camps d'extermination – ce qui était déjà souvent le cas dans les films « sadico-nazis » dont les auteurs s'inspirent) à la « scum music » des Japonais Ultrafuckers, transformés en personnages du roman éponyme où ils assouvissent leur appétit de destruction dans une banlieue à la banalité littéralement monstrueuse.

Dynamiques de la transgression généralisée

Là encore, ce n'est pas la transgression par le bas (à la fois culturel et corporel, les deux étant profondément liés, selon la célèbre analyse bakhtinienne du carnavalesque, catégorie qui s'applique d'emblée aux textes que nous évoquons) qui est nouvelle en soi. L'on songe évidemment aux surréalistes (avec leur fascination pour les « films idiots », qu'ils soient burlesques, violents ou fantastiques, et leurs outrances scatologiques et pornographiques bien connues), mais aussi à leurs précurseurs – ne peut-on pas dire qu'un roman inclassable tel que *Le Tutu* de la « princesse Sapho » (1891)

constitue le vénérable ancêtre de la Bizarro Fiction ? – et leurs lointains héritiers tels que Jean Rollin (qui finit ses jours dans la porno) ou Jodorowsky, dont le *Santa Sangre* (1989) est très proche de textes Bizarro tels que *As She Stabbed Me Gently in the Face*.

L'originalité relative du mouvement vient, selon la dialectique établie par Bakhtine, de l'appropriation de ces nouvelles formes « basses » jusque-là réprimées ou ostracisées (le « trash » étant l'apothéose de cette « bassesse » culturelle) : contes cruels quelque peu incohérents des chansons punk, psychopathologies de la porno *hardcore*, paranoïas des fictions horribles les plus fauchées, mais aussi les jeux vidéo (*Musclebound Mario*) ou de table (*Dungeons & Drag Queens*), voire les multiples cultures du complot (*Janitor of Planet Anilingus*). Le tout est recombinaison avec la « tradition de la transgression » propre à la haute culture qui va des surréalistes aux postmodernistes américains les plus radicaux, visant à abolir, de façon typiquement *afterpop*, les frontières entre le haut et le bas culturel, corporel, voire métaphysique – plusieurs de ces fictions mettant en scène des figures du sacré extrêmement dégradées : si le petit Jésus devient un modèle de *plug* anal très convoité (*The Baby Jesus Butt Plug*), Dieu, qui est une femme, se transforme en morse (on est ici à la croisée de Lautréamont et des Beatles) tandis qu'un pêcheur est condamné, en guise de purgatoire, à vendre éternellement des godemichés au porte-à-porte dans une banlieue morne (*The Traveling Dildo Salesman*).

La dynamique de la transgression érotique, au sens large que lui confère Bataille (référence qui reste culte pour le nouvel *underground* anglo-saxon), se combine ainsi avec les transgressions des codes du récit et des frontières entre différents régimes discursifs. Théorisé par Kevin Dole II dans son texte fondateur « What The Fuck is This All About » (2005), le Bizarro s'inscrit, dès lors, dans une vaste mouvance souterraine qui tente, depuis le « Avant-Pop Manifesto » de Mark Amerika (1992), de s'affranchir du schisme entre « pop » et « pas pop » ainsi que des divers carcans qui régulent à la fois la littérature dite générale (avec ses codes de transgression strictement typifiés selon une certaine « rhétorique du sublime », héritée du Romantisme, qui se situe aux antipodes du mauvais goût dit « populaire ») et les genres qui en sont exclus (la science-fiction et le fantastique s'étant eux-mêmes pliés à une codification tout aussi restrictive qui proscriit toute originalité radicale). Il faut donc situer le Bizarro dans le sillage de différents mouvements plus ou moins puissants, visibles

ou éphémères, qui se sont succédés pour tenter d'investir ces failles à l'intérieur du Schisme culturel : outre l'Avant-Pop ou le *slipstream*, que le pape *cyberpunk* Bruce Sterling opposait au *mainstream* (qu'il soit généraliste ou ciblé en niches de marché), citons l'Impossible Realism, le New Wave Fabulism, les Interfictions ou le New Weird, *label* qui est en passe de devenir le terme consensuel pour désigner la Nouvelle Vague des littératures de l'imaginaire.

Cette prolifération de termes peut bien entendu prêter à sourire, voire jeter un certain discrédit sur ces productions qui, à l'instar des hystériques freudiennes, ne savent pas ce qu'elles veulent mais témoignent d'une volonté commune de nommer une mutation et signalent, de par leur turbulence instable, une véritable crise de paradigme. Sous un angle plus spécifiquement scatologique, sous-culturel et « sale », la Bizarro Fiction s'est créé une niche bien délimitée, avec sa maison d'édition au rythme de production stakhanoviste (Eraserhead Press), son (anti)pape (Carlton Mellick III, auteur d'une cinquantaine de romans qui ont défini le mouvement), ses *fans* (qui deviennent eux-mêmes souvent des auteurs), ses mentors (certaines œuvres sont saluées par des auteurs consacrés tels que William Gibson, Chuck Palahniuk, Jack Ketchum ou les bédéistes Warren Ellis et Alan Moore) et ses connexions avec d'autres branches de la subversion *afterpop* (notamment des artistes de la vaste mouvance du Pop Surrealism, dont les influences sont visibles sur les couvertures et le *design* des publications Bizarro). Ce positionnement quelque peu obsidional dans le champ littéraire assure à la fois la cohérence et la solidité du mouvement, délibérément en marge du *mainstream* consensuel régi par des critères de « bon goût » qu'il conteste. Cela le condamne à rester largement inconnu du grand public, fidèle à la logique « sous-culturelle » qui l'anime, perçue comme garantie d'impureté oppositionnelle contre toute récupération (qui, comme dans les cas du *hardcore* ou du *gore* dont il s'inspire, signifierait un affadissement et une domestication de ses tropes). Mais cette volonté de rester dans une marge étroitement circonscrite peut aussi le condamner, à moyen terme, à une entropie certaine, à moins qu'il ne réussisse à essaimer hors ses murs et produire des mutations intéressantes, s'affranchissant des anticodes qu'il arbore depuis ses débuts et qui, quelques centaines de titres plus tard, pèsent déjà comme les plus éculés des poncifs. *Keep Mutating, Mfers (If You Wanna Keep It Bizarro)*. ■

¹ Vous trouverez toutes les références aux auteurs et dates des publications mentionnées dans cet article dans le catalogue de la maison mère de la Bizarro Fiction, EraserHead Press : <https://eraserheadpress.com/books/>.

Depuis la mort

Par Georges Leroux

SORTIR DU NOIR

de Georges Didi-Huberman
Éditions de Minuit, 2015, 55 p.

LE FILS DE SAUL

de László Nemes
Hongrie, 2015, 107 min.

Dans la lettre qu'il adresse à László Nemes, réalisateur du film *Le fils de Saul*, Georges Didi-Huberman nous place devant le cadre noir dont tout le dispositif meurtrier de l'extermination doit être extrait si nous devons parvenir à le voir. Ce cadre noir se constitue autant des images historiques, uniques et accablantes, auxquelles il a consacré un livre essentiel, *Images malgré tout* (2003), que de la restitution de ces images dans un film qui propose la reconstitution de leur contexte. N'évoquons pas seulement le débat si important sur l'irreprésentabilité de la Shoah, mais aussi, et plus généralement, la question du statut de l'image dans son rapport au mal et à l'horreur. Émergeant de ces images historiques, survivance improbable du témoignage unique sauvé dans des conditions maintenant mieux connues, deux perspectives se croisent et en viennent à se superposer. Nous les retrouvons actives autant dans le film de László Nemes que dans l'essai que lui consacre Georges Didi-Huberman dans sa lettre. Une question les met en relief : sortir du noir, est-ce possible ?

La première de ces perspectives concerne la vérité historique de l'extermination, qui est la scène même du meurtre, au cœur de l'organisation des *Sonderkommandos*, ces équipes chargées des tâches associées à la machine de mort, de

la crémation jusqu'à la dispersion des cendres dans la Vistule. Rappelons que ces équipes étaient formées de prisonniers, pour la plupart juifs, forcés de collaborer à toutes les étapes de l'extermination. Captée par ces photographies prises de l'intérieur du camp et encadrées d'un noir profond, cette scène est constamment menacée de se dissoudre, mais quand on la trouve reprise dans un film qui en reproduit l'archive, son destin est pour ainsi dire relancé. Cette première perspective, celle de la vérité de l'archive, est tracée dans le film de László Nemes par la reconstitution de la captation de ces images par des membres d'un *Kommando*, après qu'ils eurent mis la main sur un appareil photographique et une pellicule, et qu'au péril de leur vie, ils se soient introduits, à la faveur de la confusion générale d'un soulèvement, dans un bâtiment proche du champ et des fosses où les bourreaux brûlaient et enterraient les victimes préalablement gazées. Ces quatre photos sont le seul témoignage conservé de cette scène meurtrière et, dans le livre où il en analyse l'histoire et la signification, Georges Didi-Huberman les présente comme des « lambeaux » précieux, à la fois par le lien qu'elles instituent à la scène historique (qu'elles rendent ainsi éternellement présente) et par le témoignage, en soi irréel, de la réalité du mal.

La seconde perspective se déploie à partir de la possibilité d'un nouveau témoignage, d'un travail réalisé dans le présent de la mémoire contemporaine de la Shoah : comment produire de nouvelles images qui rendent aux images historiques uniques le témoignage de ce que serait notre fidélité, de notre désir de revenir, grâce à elles, à la scène de l'irreprésentable, autant pour l'affronter que pour la garder, la porter à notre tour ? Les photographies apportent en effet une sorte de preuve visible, comme notre temps l'exige du témoignage, mais elles trouvent leur interprétation dans des textes écrits par des membres des *Sonderkommandos*, certains de ces textes déterrés des décombres du camp d'Auschwitz-Birkenau, d'autres rédigés dans l'après-coup des événements. Publiés en 2005 sous le titre *Des voix sous la cendre*, ils nous instruisent de l'existence quotidienne de ces prisonniers spéciaux, chargés des œuvres les plus terribles et, luttant pour la survie malgré qu'ils se soient su également condamnés et en sursis, porteurs du secret le plus dramatique de la Shoah. Le réalisateur rappelle que ces manuscrits clandestins constituèrent le point de départ du projet de son film.

Camera oscura

Comment connaître la vie de ces prisonniers ? Comment représenter leurs gestes, car, tout en étant promis à la mort, ils demeureraient vivants ? Comment saisir la conscience de leur secret ? Ainsi se forme cette seconde perspective, nouveau cadre noir venant enserrer le premier pour lui servir d'écrin moral. C'est la *camera oscura* du camp. La rencontre de la fiction et du réel est ici au cœur de tout le dispositif : si nous connaissons, comme Didi-Huberman le rappelle, l'auteur des photographies, un résistant grec répondant au nom d'Alberto Errera déporté à Auschwitz le 9 avril 1944, et si nous savons aussi qu'il joua un rôle important dans l'insurrection des prisonniers qui avaient réussi à se procurer des armes, en revanche, nous ne savons rien du personnage du film, nommé Saul Auslander. Et pourtant, ce personnage représente tous les autres, tous les inconnus disparus, dont il devient en quelque sorte la vérité.

Ces deux perspectives en viennent à se superposer, l'image d'aujourd'hui ouvrant un accès aux images du passé. Le personnage de Saul Auslander est-il seulement un personnage ? Ce prisonnier hongrois, présent de la première image à la dernière, porte sur ses épaules le destin de ces centaines de victimes assassinées qui, comme lui, dans une soumission humiliante aux meurtriers nazis, vécurent une existence dégradante, participant dans une résolution paradoxale au meurtre planifié tout en maintenant une conscience de révolte et de solidarité. Le personnage transcende donc ce que serait, si d'emblée nous y avions accès, le destin singulier de ce Saul Auslander, il devient le porteur de la conscience devant l'assassinat programmé.

Histoire et fiction

Le film de Nemes se déroule en février 1944, dans un camp livré à la famine et au froid. L'accélération de l'extermination rend nécessaire

la mise en place d'une forme quasi industrielle de la mécanique de la mort et, dès les premières images, cette mécanique s'impose à nous comme la vision infernale d'une usine bruyante, atroce. Ce que nous voyons n'est toujours que ce que Saul voit et rien d'autre, ce qui explique que le champ de vision demeure restreint et souvent flou. À cette date, la machine de l'extermination tourne à plein régime, les convois sont nombreux, la rampe d'arrivée des trains ne suffit plus à trier et à sélectionner les déportés. Le mensonge promettant la douche et le café chaud, dans un brouhaha où on ne distingue pas ceux qui savent de ceux qui ne font qu'appréhender dans la détresse le destin qui les attend dans l'heure, tout cela, les membres des *Sonderkommandos* en ont fait leur routine. Ils connaissent leurs tâches et les exécutent. En août 1944, on évalue à 900 les membres de ces équipes, elles-mêmes condamnées à être régulièrement exterminées pour protéger le secret auquel elles avaient accès brièvement.

Saul Auslander accomplit les tâches du *Kommando* : diriger les déportés à l'arrivée des trains, les conduire à la chambre à gaz quand ils sont sélectionnés, les en extraire quand ils ont été gazés, porter les cadavres dans les crématoires, disposer des cendres dans le fleuve. Lors d'un chargement au sortir de la chambre à gaz, il croit reconnaître un adolescent, sans nom, qui respire encore, mais qui sera étranglé sous ses yeux. Aussitôt achevé, son corps est envoyé à la dissection au laboratoire du camp. Avec la complicité d'un assistant de ce laboratoire, Saul s'empare de la dépouille et entreprend de lui donner une sépulture rituelle selon la tradition juive. En affirmant contre toute vraisemblance que ce garçon est son fils – nous ne saurons jamais si cette filiation est véridique au sens ordinaire de ce mot, ni même ne connaissons son nom – Saul assume pour lui-même la paternité symbolique de tous ces enfants déportés et morts sans sépulture.

Ce symbolisme s'énonce non seulement dans son nom royal, mais dans sa volonté tragique de vaincre la violence du camp pour y réintroduire l'humanité d'un rituel impossible. Pour cela, il doit trouver un rabbin et, au risque constant de sa vie, il se déplace dans le camp, franchit tous les interdits et toutes les limites. Le fils, qui est Israël dans son corps de victime séculaire, est ainsi porté dans un linceul improvisé qui permet de le confondre avec un ballot quelconque. Participant à l'insurrection, Saul s'évade avec l'enfant mort sur son dos, tentant dans un geste ultime de lui donner une sépulture alors qu'il croit avoir trouvé un rabbin, lequel se révèle être un faux jeton qui ne connaît même pas le texte du Kaddish. Ce geste échoue et il traverse à la nage le fleuve avec son ballot. Reprenant dans la mort, comme Didi-Huberman le fait si justement observer, l'image de Moïse abandonné au fil des eaux, le cinéaste nous fait voir dans les yeux de Saul la dépouille qui part à la dérive, emportée par le courant. Alors que les fugitifs se croient en sécurité dans une grange abandonnée, Saul aperçoit, dans l'embrasure de la porte, un garçon blond qui pourrait être l'autre, toujours le fils ressuscité et sauveur, fantasme d'une inversion de l'histoire. Ce garçon le gratifie d'un sourire, dans un instant magique où l'espoir montre sa figure impossible, mais il n'est au bout du compte qu'un enfant qui a conduit les gardes du camp à leur cachette dérisoire et qui disparaît dans la cruauté de son apparition fugitive. Tous les évadés sont repris et fusillés dans la forêt.

Témoignage et généalogie

Sortir du noir, qu'est-ce donc à dire ? Ici et maintenant, dans ce film, Georges Didi-Huberman retrouve d'abord le projet de rendre visible, à l'encontre de toute une esthétique valorisant l'indicible, le « *dépôt bouleversant* » de ces images, rendues à leur projet initial de témoignage.

Saul accompagne le *Kommando* dans cet acte de résistance par le moyen de la photographie, il est présent lorsque l'objectif est déclenché, et cela, en dépit de toute l'improbabilité d'une séquence où l'histoire et la fiction s'entremêlent. Car, il faut le rappeler, le thème du témoignage photographique est lié de la manière la plus intime au destin de la dépouille du fils dans son linceul de fortune, elle-même témoignant, par sa sortie du cadre, contre l'enfouissement ultime. Les images, comme l'enfant, sont abandonnées à la survivance impossible, elles dérivent jusqu'à nous. Cette rencontre d'Antigone et de Moïse donne au film sa dimension symbolique, seule capable d'assumer la volonté de « *sortir du noir* ». Cela, Didi-Huberman le fait voir quand il montre comment le film insère le personnage de Saul, nouvelle image venant à notre rencontre, dans le récit d'origine de ces images survivantes, dans ce témoignage capté. La possibilité de représenter l'extermination apparaît dès lors moins comme un problème esthétique que comme une responsabilité morale d'accueillir ces images, de les considérer comme un témoignage qui nous est adressé. Tel est en effet, selon Didi-Huberman, le sens de cette « *autorité du mourant* » : « *La question est de comprendre la volonté – l'idée fixe, voire la folie – de Saul comme un geste du mourant par excellence : le geste consistant à inventer le fils, à affirmer coûte que coûte un lien de transmission généalogique, fût-il réduit aux quelques mots d'une prière funéraire.* »

Le réalisateur et l'acteur principal – admirable Géza Röhrig, non-acteur au charisme religieux et compassionnel – ont étudié les camps et la littérature du témoignage, non seulement ils en connaissent l'historicité, mais ils assument dans leur travail un devoir éthique d'en témoigner. C'est ainsi qu'ils inscrivent le film comme participant historiquement à ce témoignage, comme le reconstituant. Ce geste

est d'autant plus précieux et nécessaire que l'archive sur laquelle il repose, tout en étant indubitable, demeure fragile et rare : les membres des *Sonderkommandos* étaient eux-mêmes exterminés de manière régulière, pour éliminer les témoins. On estime à seulement 10 sur 2 000 le nombre de ceux qui ont survécu. Le plus connu est Filip Müller, qui a témoigné aux procès de Francfort et publié en 1979 les notes de son expérience du camp. Le cœur vibrant de ce témoignage se retrouve dans le personnage de Saul.

Georges Didi-Huberman présente le film de László Nemes comme le projet de « *porter à la lumière* » ce qui s'est produit dans ce trou noir : peut-on aller au-delà des quatre images historiques ? Imagine-t-on un appareil cellulaire captant un gazage ? Que faire devant le trou noir de l'histoire ? Peut-on même le regarder, essayer d'y pénétrer ? Sur cette scène, l'acteur nous représente dans sa grâce effacée et dans sa détermination : il n'est pas seulement le personnage, il est chacun de nous dans notre désir d'assumer par lui et avec lui le destin de toutes les victimes. Il ne joue pas, ne parle pas : résolu dans l'horreur, engagé dans la détermination, dans la volonté éthique de sauver l'humanité : il doit faire. Être lui, voir ce qu'il voit. Nous le suivons partout, par exemple quand il se rend à l'entrepôt du Kanada, quand il sauve de la sélection celui qu'il croit être un rabbin en lui donnant sa veste, quand il est frappé par les *kapos*, quand il rentre vers son châlit, se lave les mains, mange sa potée. À quoi rêvaient donc les membres des *Sonderkommandos* ?

Le personnage nous représente donc, il est porteur de l'idéal religieux et éthique du film : la comparaison avec Antigone se fonde sur l'essence même de l'humanité exprimée dans le geste de donner une sépulture. Est-ce pour cela qu'il nous atteint autant et si profondément ? Il accomplit notre devoir humain, il nous sauve de la culpabilité de n'avoir rien fait,

de n'avoir pas voulu savoir, dans la mesure où personne ne peut dire qu'il n'était pas à Auschwitz avec toutes les victimes ou avec tous les bourreaux. Par ce film essentiel, nous effectuons, chacun pour soi, le devoir de devenir à notre tour porteur, *Träger*, de la dépouille d'Israël. Saul nous donne accès à l'épreuve du témoin : souffrir ce qu'il souffre, mais surtout voir ce qu'il voit, à hauteur d'homme et à distance d'homme. Quand il prend sur ses épaules la dépouille de l'adolescent assassiné et qu'il regarde sa poitrine lisse comme Mantegna a regardé le Christ, il faut imaginer être là avec lui et être juif, et donc accueillir les effets du salut : toi aussi, tu as voulu me sauver ? Il faut encore relire le poème de Paul Celan, *Aschenglorie* : qui témoignera pour le témoin ? Porter l'autre, *tragen*, toujours. Lui-même s'offre en victime quand il se défait de sa veste du *Kommando* pour protéger celui qu'il espère être un rabbin et qui ne sera qu'un ignorant. Il se déshabille, mais pas pour la chambre à gaz ; il s'y destine pourtant en renonçant à la protection de son costume marqué de rouge.

Georges Didi-Huberman reprend le récit de László Nemes comme celui d'une allégorie qui trouve son centre dans un être miraculeux, dans un homme qui parle « *depuis la mort* ». Il en révèle toutes les dimensions symboliques et rend possible un accueil du film comme témoignage qui nous est destiné. Parce que Saul met en œuvre ce geste religieux et politique de la sépulture, il maintient la généalogie de la judéité, mais il accomplit au même moment le voyage orphique : « *Faire œuvre, écrit-il, serait donc entrer dans l'espace de la mort, mais pour que la nuit s'ouvre, et non pas justement pour qu'on la laisse se refermer sur nous.* » Ce n'est pas un geste contre la mort, mais un geste de survie d'humanité : opposer au meurtre de l'histoire l'espoir d'une vie encore possible. ■

« Nous avons sûrement toujours été contemporains »

Par Guillaume Ménard *

BROUHAHA. LES MONDES DU CONTEMPORAIN

de Lionel Ruffel

Éditions Verdier, 2016, 193 p.

« *L'expérience du monde est celle du brouhaha* », affirme Lionel Ruffel. La formule frappe par la représentativité de l'expérience aujourd'hui vécue au quotidien, le monde actuel paraissant effectivement marqué par un grand désordre, par un nombre effarant de paroles, d'images, de bruits et de manifestations artistiques hétéroclites, le tout, qui plus est, dans un contexte de mondialisation. Ainsi, après deux essais consacrés à la littérature, *Le dénouement* (2005) et *Volodine post-exotique* (2007), c'est à la question du contemporain que s'attaque Lionel Ruffel dans *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, paru aux éditions Verdier en février dernier.

L'objet d'étude, justifiable par la substantivation qui a marqué l'histoire récente du terme (d'abord adjectif : danse *contemporaine*, art *contemporain*, musique *contemporaine*, etc. ; puis nom : le contemporain), est d'autant plus manifeste que le rapport au temps présent, à la culture et au savoir n'a peut-être jamais été aussi largement partagé et débattu dans l'histoire de l'humanité. Dans un geste ambitieux, en raison de la complexité du phénomène étudié, Ruffel livre un essai ayant la grande qualité d'opérer une cartographie (quoique non ex-

haustive) du contemporain sans toutefois réduire le phénomène à des généralités, fournissant plutôt quelques indications et directions pour le penser.

Brouhaha

Du bruit ambiant, du brouhaha diffus et complexe, Ruffel tire tout au long de son ouvrage une ligne qui, bien que ténue et fragile (peut-être, pour le dire avec plus de justesse, pointillée), s'infléchit en direction des foyers critiques de la question du contemporain. Quelques termes clés en donnent un portrait tiré à grands traits : « *l'indistinction, l'inséparation, la coterporalité, la pluralisation des espaces publics, la déhiérarchisation* ». Attentif à la fondation du Centre d'expression contemporain de Rosario en Argentine, en 2004, ailleurs, au livre de Gayatri Spivak *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (1988), et, plus loin, au Raqs Media Collective de New Delhi, Ruffel expose un large éventail de manifestations du contemporain, qui permettent de saisir ces mots clés dans toute leur plénitude. Deux exemples, la littérature-brouhaha et l'étude des médias, déploient de manière exemplaire les idées d'horizontalité et de coterporalité.

Le concept ruffelien de littérature-brouhaha, d'abord, s'oppose à ce que l'auteur nomme la littérature-silence. Si la seconde s'est constituée – à partir d'une certaine tradition moderne, selon Ruffel – à partir d'une éthique de l'exceptionnalité, de la distinction et de la verticalité, la première, contemporaine, serait plutôt porteuse des valeurs de l'indistinction et de l'horizontalité. La littérature-brouhaha, loin d'être réservée au sacro-saint objet-livre (silencieux), s'inscrit dans une pratique et une action au sein des espaces publics. Enfin sortis de leur isolement, les auteurs contemporains sont désormais visibles dans les séances de lecture publique, de dédicace, et ce, dans les bibliothèques, les écoles, les centres d'art, etc. Ce changement de paradigme, plus que symbolique, participe d'un redécoupage de la sphère publique, aujourd'hui ouverte sur la multitude de ses espaces. Il prend part au monde contemporain dans lequel les échanges artistiques et, plus largement, culturels sont désacralisés, ne fonctionnant plus en vase clos.

Les médias participent également à transformer notre imaginaire contemporain, et ce, dans une perspective spatiale et temporelle. Plus

que jamais, les environnements hypermédias imposent une question cruciale : « *Dans quel temps vivons-nous ?* » Pour Ruffel, « *nous vivons dans plusieurs temps simultanément* ». L'abondance médiatique a effectivement comme corollaire la mise en relation de multiples communautés et de nombreux régimes d'historicité. Internet, par exemple, sert bien cette coprésence des divers rapports à la temporalité. Le temps contemporain, loin d'être univoque, est marqué par la coterporalité. Par ailleurs, l'importante présence des médias pose un autre enjeu : l'économie de l'attention. L'enjeu se décline ainsi : comment, dans une époque de sursollicitation visuelle et sonore, est-il possible d'avoir une attention profonde, et non de surface ? Avec Yves Citton, Ruffel pense une « *écologie de l'attention* » qui autoriserait l'aménagement de « *vacuoles* ». Le théâtre, les livres et les jeux vidéo permettraient une sorte de retraite, ou de concentration de l'attention.

Le contemporain en face du moderne

Une autre façon de comprendre le contemporain consiste pour Ruffel à l'opposer à la modernité. L'enquête est en effet organisée en grande partie autour de cette opposition profondément structurante tant sur le plan formel du livre que sur le plan épistémologique. La modernité, en réalité, s'y lit comme une sorte de repoussoir permettant, par la négative, de mieux définir le contemporain. Le moderne, ainsi, se caractérise par un rapport au temps dont l'illustration la plus éloquente

est celle du temps comme flèche, que Ruffel emprunte à Bruno Latour. Liée à la révolution et à la rupture, la modernité est, pour Ruffel, « *cette brisure, cette séparation, cette conception du monde fondée sur la distinction* ». Séquentialité et frontières marquent ses traits. À l'opposé, le contemporain, selon le lexique employé par Ruffel, est caractérisé par un rapport *modal*, plutôt qu'épochal, au temps. Si l'approche épochale peut être reliée à la modernité en ce qu'elle porte un regard sur son propre temps qui se définit en termes de rupture, le contemporain, lui, favoriserait une compréhension modale du monde : définition non pas de frontières, mais plutôt de rapports au temps (hautement conflictuels), de régimes d'historicité. Ainsi, si « *la modernité est caractérisée par une domestication du brouhaha par les autorités [...] [c]e qui marque le contemporain, c'est l'impossibilité de cette domestication* ». La domestication du temps y est impossible, tout comme celle de la culture et des savoirs.

Le moment contemporain, si caractéristique par le brouhaha qui le distingue, n'est pourtant pas la seule période de l'histoire à avoir été cacophonique. Ruffel rappelle, au contraire, qu'il s'agit probablement du propre de tout présent d'apparaître dans un grand brouhaha et que, conséquemment, « *participer à l'élaboration du présent est un privilège qui a évolué avec le temps* ». Comment donc – la question se pose – parler du contemporain en évitant l'écueil épochal, tout en distinguant malgré tout notre contemporain des présents du passé ?

C'est autour de ce paradoxe que se noue l'enjeu majeur du livre de Ruffel. Le contemporain se décline de deux manières, qui demeurent par ailleurs solidaires l'une de l'autre. Le contemporain correspond à chaque présent du passé, à son brouhaha particulier, et, en ce sens, il constitue la « *catégorie historique du présent* » : Mozart pouvait être, en son temps, contemporain de tel ou tel autre compositeur, écrivain, etc. Ruffel nous met ainsi à charge d'entendre et de comprendre le fonctionnement spécifique du brouhaha de notre contemporanéité. Pour ce faire, c'est tout un prisme théorique, orienté autour des penseurs Michel Foucault, Walter Benjamin et Georges Didi-Huberman, qu'il convoque. Analyse du discours, archéologie et théories postcoloniales sont autant de façons, pour l'auteur, de tendre l'oreille en direction des discours, et ce, tant dans leur multiplicité synchronique que dans ce qui du passé se sédimente dans leur présent.

Pourtant, malgré toutes ces précautions méthodologiques, le mode épochal semble inévitable : définir et délimiter la spécificité de notre contemporain, c'est toujours reconduire une pensée fonctionnant sur le modèle de la rupture, et, partant, c'est trahir le fonctionnement concret du contemporain, car celui-ci demeure « *une forme de présent perpétuel* », donc indivisible. Ni séquentiel ni uchronique : « *l'anachronisme est l'autre nom de la contemporanéité* ». Le présent du contemporain est ainsi le lieu du conflit entre lui-même et les passés qui s'y accumulent. Ce qui le marque, au fond, c'est son

**La littérature-brouhaha,
loin d'être réservée au sacro-saint objet-livre
(silencieux), s'inscrit dans une pratique
et une action au sein des espaces publics.**

Il semble que Ruffel pèche lui-même par excès en rapportant toute la modernité [...] au modernisme

historicité, c'est-à-dire la contradiction entre les forces qui mènent au temps présent (l'anachronisme) et l'effort féroce et merveilleux de s'en déprendre. En fait, pour contourner ou, mieux, pour transformer son rapport au mode épochal, Ruffel fait du contemporain même un « *outil herméneutique* » : « *car, à partir du moment où on renonce au modèle linéaire et séquentialiste de l'historicisme au profit d'un modèle archéologique et contemporanéiste, on renonce à ce qui faisait notre mode d'interprétation et d'exposition ; on renonce à la continuité pour privilégier la discontinuité, la superposition, le montage.* »

L'oubli du sujet

Dans cette conceptualisation du contemporain comme outil herméneutique, Ruffel révèle la remarquable valeur heuristique de son livre. L'auteur fait effectivement d'une catégorie habituellement comprise comme périodisation de l'histoire une fonction critique. Le contemporain est critique de tout présent, puisqu'il le déplace sans cesse et de façon non linéaire. C'est pour cette raison que « *la controverse sur le contemporain de l'art est aussi une controverse sur la politique et les formes de vie* ».

Toutefois, une critique reste à formuler quant au traitement que Ruffel réserve à la modernité. L'écrivain

Pierre Michon écrit dans son récit *Rimbaud le fils* que le poète « *était moderne avec moins d'absolutisme que nous* ». Il semble que Ruffel pêche lui-même par excès en rapportant toute la modernité (et ses multiples manifestations : littéraires, culturelles, épistémologiques, etc.) au modernisme, c'est-à-dire à la rupture et à la linéarité érigées en valeurs absolues. Bien entendu, les sciences humaines fonctionnant sur le mode analogique, il est compréhensible que Ruffel ait voulu opposer la modernité-linéarité-séquentialité au contemporain-anachronique-montage. Or, cette opposition camoufle un oubli : celui du sujet.

En effet, d'un point de vue institutionnel (par la perpétuation du *même* dans l'enseignement et l'exposition de l'art) ou sociologique (par le maintien d'une sphère publique idéalisée et homogène), la critique de Ruffel est juste. Cependant, comme lui-même l'affirme pourtant avec nuance : « *nous avons sûrement toujours été contemporains* ». Tout se passe comme si l'attention à la modernité était seulement dirigée sur le discours des modernes et ses conséquences apparentes (linéarité et rupture), plutôt que sur son fonctionnement concret, c'est-à-dire sur son historicité. C'est faire comme s'il n'y avait pas de sujet, profondément historique et conflictuel (voire contemporain),

pour énoncer le discours moderne. Il ne s'agit pas cependant d'accuser Ruffel, mais plutôt de soulever un effet théorique, peut-être involontaire, de son livre.

L'effet, qu'il soit stratégique ou non, reporte le dualisme individu/société. C'est que la méthode de Ruffel, tournée en grande partie du côté de l'analyse du discours, si elle montre bien les pluralités externes du contemporain (discours, institutions, médias) et qu'elle révèle de la même manière l'aspect univoque et autoritaire des discours modernes, cache la pluralité interne des sujets énonçant ces discours. La principale conséquence, finalement, en est d'analyser les individus selon leurs différentes ruptures : rupture entre les individus, rupture entre l'individu et la société, rupture entre les temps des différentes sociétés. La notion de sujet, profondément conflictuelle et historique, ne pose pas de telles divisions. Il semble ainsi que l'une des voies possibles de l'analyse du contemporain soit celle du sujet comme siège de l'historicité (de la contemporanéité), irréductible aux ruptures de type épocholes. Elle reste à explorer. ■

* Ce texte a remporté le Prix Pierre-L'Hérault de la critique émergente 2016

Rétrospective et réactualisation de l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*

Par Josée Desforges

MONUMENTS AUX VICTIMES DE LA LIBERTÉ

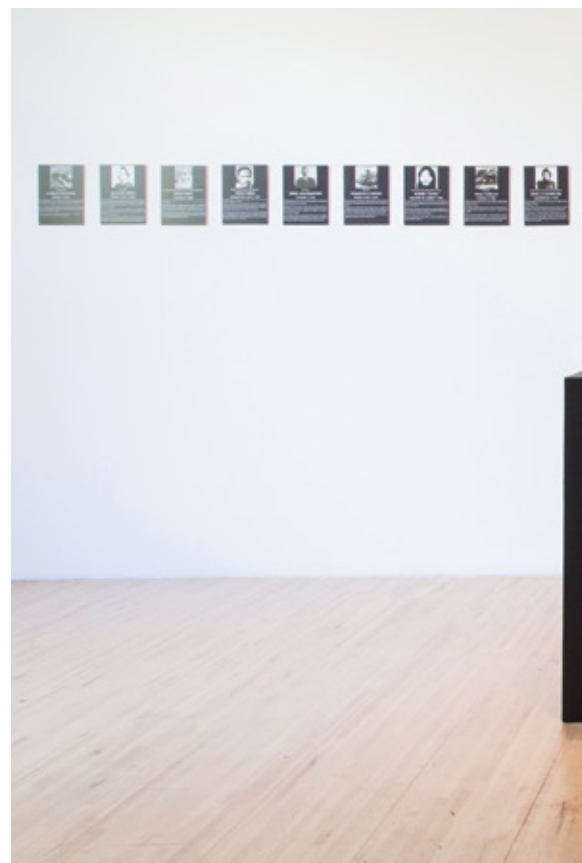
Commissariée par Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor,
André-Louis Paré et Bernard Schütze *

Peu avant les élections fédérales du 19 octobre 2015, la Commission de la capitale nationale, talonnée par le gouvernement conservateur de Stephen Harper, était sur le point d'approuver et de cofinancer la construction de l'imposant *Monument aux victimes du communisme*. La forme colossale et brutale de ce monument, constituée de crêtes et de sillons, devait être érigée sur le terrain adjacent à la Cour suprême du Canada jusque-là réservé à un potentiel troisième édifice du plus haut tribunal du Canada afin de reproduire la triade architecturale du Parlement. Ce projet a suscité de vives oppositions, non seulement au sujet de sa forme surdimensionnée et de son emplacement inapproprié, mais aussi quant à son sujet.

Dès 2014, les Entrepreneurs du commun¹ ont élaboré le concept d'une exposition s'inspirant de l'opposition des termes *communisme* et *liberté*

sous-entendue dans le nom du monument et dans celui de l'organisme qui cofinance le projet : Tribute to Liberty (Hommage à la liberté). L'appel de propositions demandait aux artistes de questionner l'instrumentalisation idéologique du concept de liberté par le gouvernement conservateur. 24 contre-propositions ont été retenues afin de répondre au monologue autoritaire du gouvernement conservateur et à son projet monumental en offrant une multiplicité de voix, d'objets et de figures présentés comme des victimes de la liberté. Les œuvres ont été exposées en pleine campagne électorale au centre d'artistes Axénéo⁷ situé à Gatineau, dans l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*.

Malgré l'accession récente des libéraux au pouvoir, l'exposition qui initiait une réflexion critique sur le futur *Monument aux victimes du communisme* garde toute son



actualité. En effet, au moment où j'écris ces lignes, l'édification du monument, quoique retardée, est toujours prévue. En décembre 2015, la nouvelle ministre libérale du Patrimoine canadien, Mélanie Joly, diminuait le budget octroyé au projet par le gouvernement fédéral, demandait le déplacement du monument ainsi qu'un nouveau *design*, mais continuait néanmoins à soutenir le projet d'élever un monument commémoratif aux victimes du communisme. Un sondage a été mis en ligne du 2 au 16 février 2016 afin d'interroger la population canadienne sur les objectifs, les rôles et les formes du futur monument.

La tragédie conservatrice et la farce libérale

Dans le *18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), Karl Marx écrit à propos des grands événements qu'ils se répètent deux fois : la première en tant que tragédie et la seconde comme une farce. Les deux projets de *Monument aux victimes du communisme* proposés sous le gouvernement

conservateur de Stephen Harper et sous le gouvernement libéral de Justin Trudeau cadrent avec ce schème historique. La première proposition est tragique, car elle impose un projet pourtant critiqué par la juge en chef de la Cour suprême et par la Commission de la capitale nationale, sans compter les rebuffades de nombreux architectes et urbanistes. Nathalie Casemajor, membre du collectif Entrepreneurs du commun et cocommissaire de l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*, a pour sa part dénoncé dans la revue *Espace art actuel* (hiver 2016) l'écrasement des mécanismes démocratiques par le gouvernement conservateur dans le but de perpétuer la longue lutte anticomuniste canadienne.

Avec la seconde proposition préparée par le gouvernement au pouvoir vient la farce libérale. Celle-ci consiste à convaincre la population canadienne qu'un sondage de trois questions à choix multiples mis en ligne pendant 15 jours est suffisant pour que l'on puisse considérer prendre une décision collective, éclairée et transparente

sur ce que sera le futur *Monument aux victimes du communisme*. L'illusion démocratique du sondage a été utilisée en 2012 par le gouvernement conservateur qui avait demandé à la population de choisir les artéfacts-vedettes du nouveau Musée canadien de l'histoire parmi des objets présélectionnés, sans toutefois demander l'avis des Canadiens et Canadiennes sur le changement de nom et de mandat de l'ancien Musée canadien des civilisations. De même, les questions savamment orientées par les libéraux à propos du futur monument empêchent toute remise en question des fondements idéologiques et politiques du projet. Le formulaire comprend une section ouverte aux commentaires, mais ce type de recensement est difficilement quantifiable, contrairement aux questions à choix de réponses. De plus, l'emploi du terme *communisme* dans le discours tenu par les instigateurs du projet, vivement critiqué pour ses allures de fourre-tout idéologique, n'est jamais abordé. Ainsi, malgré les changements apportés par le gouvernement libéral et l'apparente ouverture de celui-ci, le *Monument aux victimes du communisme* demeure un projet directif, cloisonné et réducteur.

Le décroisonnement par la multiplicité

Au directivisme du gouvernement, à la réduction idéologique et au cloisonnement du terme *communisme* de même qu'à l'unicité du monument, l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* répond par la multiplication des voix et la profusion d'objets dont certains tendent à déconstruire la forme traditionnelle du monument jusqu'à sa disparition.



Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier)
Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente !), 2015.
Archives de production.
Photo : Rémi Thériault.

24 contre-propositions ont été retenues afin de répondre au monologue autoritaire du gouvernement conservateur et à son projet monumental en offrant une multiplicité de voix, d'objets et de figures présentés comme des victimes de la liberté.

La diversité des propositions des 16 artistes ayant contribué à l'exposition renverse en elle-même le monolithisme du *Monument aux victimes du communisme*. Alors que les décisions du gouvernement conservateur et de *Tribute to Liberty* ont été prises en lieu clos, les Entrepreneurs du commun se sont tournés vers la communauté artistique canadienne afin d'élargir les réponses à leur « commande ». Ce mouvement d'expansion vers autrui habite certaines œuvres, notamment dans le projet d'Edith Brunette, *Contre-monument à 100 millions de brins d'herbe identiques* (2015). Luttant contre l'esthétique du gazon parfait comme symbole du capitalisme, l'artiste a proposé de planter une semence d'herbe sauvage pour chacun des brins d'herbe qui sera soigneusement entretenu autour du futur monument. Pour mener à bien ce projet, Brunette demande la participation de plusieurs groupes communautaires, détournant ainsi le concept des Jardins de la victoire élaboré par le gouvernement canadien lors de la Deuxième Guerre mondiale. La mise en commun se trouve amplifiée par cette prise en charge collective du monument. Chez d'autres artistes, la multiplicité des voix se manifeste à travers un dénombrement, notamment dans *Communities III* (2013) de Frank Shebageget, qui inscrit sur un papier goudronné le nom des 719 communautés inuites et métisses du Canada laissées à l'abandon

par les gouvernements canadiens. Nicolas Rivard offre un autre exemple de déferlement dans son inventaire vertigineux des actions perpétrées par le gouvernement Harper depuis son arrivée au pouvoir en 2006 avec *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre* (2015). Pour sa part, Étienne Tremblay-Tardif transforme l'objet du monument en avalanche auditive de discours politiques, de données biographiques des membres de *Tribute to Liberty* et d'extraits des réflexions du philosophe Maurizio Lazzarato sur le néolibéralisme et la liberté. Son œuvre sonore *Separation of Capital and State* (2015), diffusée dans les toilettes, s'est imposée à tous ceux et celles qui ont dû utiliser les lieux d'aisance d'Axenéo7.

Au dénombrement des voix se joint une recension des victimes de la liberté, laissés pour compte du régime néolibéral canadien. Plusieurs artistes ont souligné la précarité de certaines minorités. Dans *Sleeping Data* (2015), Dominique Sirois imprime sur un sac de couchage, symbole de l'itinérance, des graphiques témoignant de la pauvreté des femmes. Dans *Segregation Unit 01* (2015), Sheena Hoszko dénonce plutôt le milieu de vie des prisonniers canadiens en reconstituant à l'échelle une unité d'isolement. La figure de l'artiste a également été présentée comme une victime du système néolibéral dans la vidéo de Thierry Marceau

intitulée *Pogo et les sept nains : résidence de production de 14 ans en vue de la vente aux enchères* (2015), qui dénonce l'emprisonnement résultant du marché de l'art. Pour sa part, Clément de Gaulejac, dans *Tronc commun* (2015), demande au public une contribution volontaire afin d'activer une boîte à musique qui égraine les notes du chant de *L'Internationale*. Dans *Spectres* (2015), Steve Giasson présente les 11 éditions du *Manifeste du Parti communiste*, de Karl Marx, disponibles sur le site internet américain de la multinationale Walmart. Les ouvrages sont suspendus à un mur dans les sacs en plastique semi-transparents de l'entreprise. À travers cette confrontation satirique entre les systèmes capitaliste et communiste, l'installation rappelle les dérapages de l'entreprise dans sa lutte contre la syndicalisation de ses travailleurs et travailleuses. De plus, l'achat en ligne dénonce la centralisation des entreprises de commerce électronique via les multinationales comme Walmart, mais aussi Amazon, dont on connaît les manquements à l'éthique.

Plusieurs artistes ont interrogé la matérialité, l'unicité et la grandiloquence du projet de monument présenté par le gouvernement conservateur et *Tribute to Liberty*. Dans *Guerre de la liberté* (2014), Michel de Broin a troqué les formes abstraites du monument étatique contre celles de bras armés pointant

dans tous les sens. Emmanuel Galland a proposé une maquette montrant la monumentalisation de l'affirmation négative « NO » dans un monument minimaliste intitulé *Quand c'est non, c'est non* (2015). Dans *A Proposal for a Monument That is Not Really There* (2015), Milutin Gubash a pour sa part exposé la plaque d'un monument invisible à l'extérieur de la galerie. En outre, plusieurs artistes, dont Anne-Marie Trépanier et Alexandre Piral avec leur site internet *excellentes.solutions* (2015), ont misé sur la profusion d'images. C'est dans cette volonté de multiplier non pas l'image, cette fois, mais l'objet du monument que s'est positionné Projet EVA. Le duo d'artistes constitué de Simon Laroche et d'Étienne Grenier a proposé de s'infiltrer dans le marché économique en vendant des micromonuments-souvenirs sur le lieu occupé par le futur monument commémoratif. Les micromonuments en question sont en fait des coffrets bipartites composés

de deux segments amovibles qui s'emboîtent l'un dans l'autre. La partie positive est une réplique du *Monument aux victimes du communisme*, alors que la partie négative – le moule – devient un nouveau monument dédié aux victimes de la liberté. Ces victimes de la liberté sont incarnées par les fiches nécrologiques de 28 personnes tuées sous le joug de démocraties libérales.

Réactualisation

Ironiquement, l'objet souvenir que propose le Projet EVA fait penser à la réappropriation du projet des conservateurs par les libéraux qui cherchent à donner l'impression à la population canadienne de faire partie du nouveau projet. Comme le monument bipartite du Projet EVA, la deuxième proposition des libéraux restera toujours moulée sur la première puisqu'elle conserve le concept de *communisme*, avec les problèmes sémantiques qu'il implique, et ce, malgré la réflexion menée sur la forme du monument

et son lieu d'accueil. Ainsi, bien qu'elle ait pris fin en octobre 2015, l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* conservera son actualité tant que le projet du *Monument aux victimes du communisme* existera. Ces contre-monuments, d'abord conçus pour hanter l'ancien premier ministre Stephen Harper, selon les mots de Marie-Ève Charron dans *Le Devoir*, dissipent aujourd'hui l'illusion démocratique déployée par Patrimoine canadien. Pour ce qui est des nouvelles possibilités qui ressortiront du sondage, elles ne pourront qu'être une autre farce à l'ombre de la richesse des réflexions déjà offertes à Axénéo7. ■

* MONUMENTS AUX VICTIMES DE LA LIBERTÉ.
Exposition commissariée par Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor, André-Louis Paré et Bernard Schütze pour les Entrepreneurs du commun. Présentée au Centre d'artistes Axénéo7, du 24 septembre au 17 octobre 2015.

1 Érik Bordeleau, Mélanie Boucher, Michel de Broin, Nathalie Casemajor, Gregory Chatonsky, Dalie Giroux, François Lemieux, Michael Nardone, André-Louis Paré, Jean-Michel Ross, Bernard Schütze et Stefan St-Laurent. En attendant la publication du catalogue de l'exposition, le site internet du collectif héberge la documentation de l'exposition : <http://entrepreneursducommun.net/>.

Steve Giasson,
Spectres (détail), 2015.
Photo : Martin Vinette.





L'art d'accommoder les objets

Par Sophie Ménard

RENCONTRES AU SOMMET
de Raphaëlle de Groot *

RAPHAËLLE DE GROOT. RENCONTRE AU SOMMET
Catalogue de l'exposition, 2016, 175 p.

Le travail artistique de Raphaëlle de Groot nous met face à des regroupements d'objets hétéroclites, oscillant entre l'artéfact, l'objet patrimonial, le produit artisanal, la chose usuelle, l'entité naturelle ou culturelle et l'article fabriqué en série. Il remet en question le rapport intime et relationnel que nous établissons avec les choses tout autant que les significations successives portées par les objets ; et se place, du fait de sa méthode ethnographique et de ses protocoles muséologiques, dans une filiation – certes détournée, réinventée, esthétisée – avec les études de la culture matérielle qui examinent depuis quelques décennies l'existence sociale et biographique des objets.

La notion de « *biographie culturelle des choses* », qu'Igor Kopytoff développe dans une importante contribution publiée dans *The Social Life of Things* en 1986, valorise l'appréhension (symbolique, concrète, affective, technique, etc.) du système de valeur dans lequel s'inscrit l'objet. Elle fait apparaître, à travers une enquête ethnographique et sociologique, « *une multiplicité d'attachements* », de récits, de valences, comme l'explique Thierry Bonnot dans *L'Attachement aux choses* (2015), ouvrage dans lequel il fait brillamment la synthèse des diverses approches et théories issues des sciences sociales qui s'intéressent à la culture matérielle. Cet anthropologue souligne la nécessité de délaisser en partie la quête de l'objet comme un témoin du passé afin de l'étudier désormais comme un fait social total, soit en fonction de ses phases de vie, de ses circulations entre différentes sphères d'échange, des transitions d'un lieu à un autre qui modifient son statut, des processus de singularisation et de sacralisation, comme le don, qui le transforment en objet de seconde main et en bien inaliénable.

C'est à une réflexion sur ce type d'objets biographiés et singularisés que nous conviait l'exposition *Rencontres au sommet*, de l'artiste

québécoise Raphaëlle de Groot, qui s'est tenue du 4 février au 17 avril 2016 au Musée national des beaux-arts du Québec et dont l'objectif était de clore le projet *Le Poids des objets* entamé en 2009. L'artiste y dévoile au public une collection surprenante d'objets embarrassants et désuets qu'on lui a donnés et qu'elle a accumulés et archivés sous forme d'inventaires, d'installations, de photographies et de listes. Elle fait dès lors entrer l'objet usuel dans le musée d'art, qui prend pour la circonstance des allures de marché aux puces, métamorphosant cette institution de la singularité sans prix au moyen d'objets standardisés qui ont été « *marchandisés* », pour le dire avec Kopytoff. À ce pari audacieux s'adjoint celui de mettre « *à l'épreuve nos modes de catégorisation [et de] modifier nos rapports aux objets* » en bousculant, « *pour le mieux, nos façons habituelles de faire les choses* », comme l'expliquent les auteurs de la préface au remarquable catalogue édité pour l'occasion et réunissant plus de 180 illustrations des œuvres de Raphaëlle de Groot. Bricolage, scénographie, inventaire, relocalisation, dessin, photographie, mise en relation et taxinomie symbolique sont autant de pratiques artistiques qui singularisent l'objet, le chargeant d'une « *aura* », selon les mots de Walter Benjamin, et modifiant son récit et sa trajectoire biographiques. L'œuvre de Raphaëlle de Groot est un art d'accommoder les choses et de leur redonner une seconde vie.

Les forces de la chose donnée

Appareil photo, figurine, botte unique, clé, bouchon de bain, breloques, flûte, pots, brosse à dents, machine à écrire, globe terrestre, carte routière, cartouches d'encre, planche à roulettes brisée et gants sont quelques-uns des 1800 items composant le *stock* que l'artiste a accumulé à partir de dons reçus au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Italie. Quels liens unissent les choses de cette collection hétérogène ? On peut dire

que ce sont tous des objets donnés, qui mobilisent une charge relationnelle et affective et une histoire singulière. Se construisant autour du système symbolique de l'échange, le *Poids des objets* a pour matrice le don. Invitant la population à se défaire d'objets personnels, Raphaëlle de Groot se positionne en donataire qui endosse, littéralement et symboliquement, le poids affectif des objets embarrassants. Ce travail s'inscrit dans une logique interactionnelle et ritualisée : il s'agit bien d'un « *projet de socialisation* » et d'un « *projet collaboratif* », comme l'écrivent respectivement Bernard Lamarche et Véronique Leblanc dans le catalogue de l'exposition. Rencontrant et questionnant le donateur, de Groot récupère l'objet et son récit de vie. Une des forces de l'œuvre est de créer du lien social et symbolique.

L'exposition opère un assemblage de dons qui s'accompagnent d'une notice biographique documentant les histoires racontées à leur sujet par les donateurs. Dans cette biographie transparaît une « *conscience poétique de l'objet* », pour reprendre les mots d'André Breton désignant le pouvoir d'évocation et d'exaltation des objets surréalistes, qui nous semble également évoquer les objets de de Groot. Acquéran un haut coefficient symbolique et sémantique du fait de leur insertion dans une narration, les objets sont dynamisés par les mots d'autrui dont l'artiste archive et consigne, par le biais de la liste, de l'inventaire photographique ou de l'enregistrement sonore, les textures et les tissures. Véritables échantillons et retailles d'existence, ils sont des récits. D'où les nombreuses histoires entendues, lors de notre visite, dans la salle de l'exposition. La force des choses collectionnées a dénoué la parole de certains visiteurs qui n'ont pas hésité à raconter leur rapport personnel à leurs objets en déshérence et aux choses qui les attachent à autrui ou au passé. Ne garde-t-on pas tous, en effet,

un objet embarrassant qui nous encombre et qu'on ne se décide pas à jeter, car il est porteur d'un lien ancien ou d'un souvenir ? C'est certainement pourquoi le bric-à-brac de Raphaëlle de Groot agit comme un embrayeur mnésique de récits.

À l'entretien avec ces donateurs, qui se délestent d'un morceau matérialisé de leur vie, et aux procédures d'inventorisation succède une troisième phase du projet articulée autour de la *rencontre au sommet* des objets, qui s'autonomisent et qui passent, selon Leblanc, « *du statut de témoins à celui de protagonistes* ». Raphaëlle de Groot situe les objets dans un réseau de relations sociales : elle traite les choses comme des personnes, s'inscrivant par là dans une tradition anthropologique qui, depuis Mauss jusqu'à Gell, pense l'intentionnalité active et agissante des choses. Les objets possèdent une agentivité qu'annonce d'emblée le titre de l'exposition, *Rencontres au sommet*, et qu'incarnent les nombreuses vidéos qui révèlent des tête-à-tête et des apartés entre les objets, tous dotés d'une voix et émettant des bruits. Ils s'élèvent au statut de sujet, prennent désormais en charge leur propre destin, se dépouillent et s'émancipent de l'artiste pour entamer une existence autonome. S'agit-il d'une revanche du monde inanimé contre la société de consommation qui en vient de plus en plus à substituer l'objet au sujet ? Il y a bien une forme d'animisme à l'œuvre chez de Groot, si on veut bien donner à ce mot le sens anthropologique et ontologique défini par Descola d'une continuité substantielle entre humain et non-humain qui partagent une intériorité identique.

Relations de parenté et d'alliance

Que font-ils, ces objets quotidiens et familiers subitement animés ? Voyageant avec (ou sur) l'artiste, ils vont à la rencontre d'autres familles d'objets. Ils se greffent à des artefacts extraits des collections patrimoniales et ethnographiques des musées de société situés dans

les différentes villes canadiennes où ils sont exposés : « *ainsi, les objets participant au "sommet" ont-ils pu étendre leur réseau d'affiliations avec des trouvailles locales* », déclare Lamarche. Du régime du don qui fait circuler les objets d'un espace domestique à un lieu artistique, on passe à celui de l'alliance qui opère des groupements entre des familles similaires mais distinctes. Dans les deux cas, on est bien dans le registre de la circulation symbolique de ces êtres-choses.

L'originalité et l'importance de ce projet est de nous rappeler que la tirelire jaune en forme de cochon qu'a reçue une adolescente de Granby en cadeau à l'âge de 14 ans « *pour [lui] apprendre à gérer [s]on budget* » vaut ethnographiquement et artistiquement autant que la tirelire du musée. En effet, quelle différence y a-t-il entre cette « pelote de retaille » datant du ^{xx}e siècle et appartenant à la collection du Ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation ; ce ruban adhésif, dont les fonctions sont de « *coller ou [de] réunir des feuilles de papier ou de carton* », conservé par un musée de la civilisation ; cette figurine animalière en plastique (Musée de la civilisation, 1956-1962) ; cette boîte à biscuits (fabriquée par McCoy, Musée de la civilisation, ^{xx}e siècle), et les objets de la collection de de Groot ? Au « socle de trophée » en bois et métal (^{xx}e siècle, Musée de la civilisation) répond ce trophée gagné à 8 ans par un des donateurs de de Groot pour célébrer sa première place lors d'une course de canots en carton.

Traçant des parallèles qu'on pourrait qualifier de « structuraux », l'artiste dresse un univers de ressemblances, de regroupements et d'agencements qui ne sont pas arbitraires. Elle déconstruit les techniques littératiennes de classement muséal en mettant de l'avant des taxonomies davantage traditionnelles qui relèvent de la pensée symbolique, c'est-à-dire qui se fondent sur la présence ou l'absence d'un petit nombre de caractères évidents, comme la couleur, la forme,

les qualités, les nombres, les provenances des objets. Assumé et revendiqué par l'artiste – qui affirme, dans sa poétique introduction au catalogue de l'exposition, qu'elle « *tiss[e] un réseau de relations* » en créant « *des regroupements, des familles* », des agencements qui « *s'élabor[ent] comme une conversation, un échange* » –, ce parti pris du « *système de relations sympathiques* », pour reprendre une expression de Marcel Mauss à propos de la force des choses, dynamise la puissance d'évocation et de symbolisation de l'œuvre. Raphaëlle de Groot imagine et conçoit des parentés de forme et de sens, elle bricole des alliances à partir d'une série de correspondances et d'équivalences symboliques qu'elle appelle des « *portraits de famille* ». On peut voir ceux-ci de façon éclairante dans l'œuvre photographique éponyme (2012), où chaque objet de la collection artistique prend la pose avec son jumeau trouvé dans les réserves muséales. Ces objets en coprésence relèvent, peu importe leur provenance, d'un patrimoine local et familial.

Tout peut être patrimonial. C'est cet audacieux constat qu'éclaire l'exposition, et plus généralement le travail de Raphaëlle de Groot, qui nous invite, d'une part, à questionner l'obsolescence de l'objet contemporain dans notre société de production et de consommation effrénées, et, d'autre part, à remettre en question l'entrée de l'objet sériel dans les musées de société. L'œuvre interroge la catégorie patrimoniale, du moins la procédure de saisie des objets par l'institution. Quelles sont les choses qui forment le patrimoine culturel d'une société ? Pourquoi tel ou tel objet est-il susceptible de patrimonialisation ? En singularisant les objets usuels, en ajoutant une ligne à leur biographie et en explorant ce processus singulier où ils sont en train de devenir *autre chose*, l'œuvre de Raphaëlle de Groot appelle à une mise en patrimoine du quotidien, de l'intime, du banal. ■

* RENCONTRES AU SOMMET. Exposition de Raphaëlle de Groot. Présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, du 4 février au 17 avril 2016.

Pina Bausch, figure culte de *Pleine lune*

Par Guylaine Massoutre

VOLLMOND

Mise en scène et chorégraphie de Pina Bausch *



Vollmond®
Photo : Laurent Philippe.

Pina (2011), documentaire en 3D de Wim Wenders, a levé le voile pour le grand public sur les secrets de direction chorégraphique de Pina Bausch dans sa compagnie. Si Hitchcock avait tourné une scène de danse, très brève, entre Erica et Will dans le Grand Hôtel de *Jeune et Innocent* (1937), Wenders s'en souvint, quand, au Tanztheater Wuppertal, il entreprit de filmer la démarche de création et la théâtralité envoûtante de la chorégraphe. Son film a sorti cette danse du théâtre, comme Bausch le faisait elle-même en utilisant les espaces urbains et naturels pour provoquer chez ses danseurs des mouvements qu'elle aimait. De longues séquences filmées en extérieur, commentées librement par les interprètes, y illustrent ainsi à la fois l'art de la chorégraphe allemande et l'engagement des vies dans sa compagnie, une forme de vie tribale. On y voit magnifiée la dimension extatique de cette danse, comme ce qui affole ces corps sensibles de danseurs. La chorégraphe, au-delà des interprètes, y apparaît comme une grande figure organisatrice.

Dans ce film, Pina danse les yeux fermés, puis commente ce qu'elle voit au moment où elle projette son corps dans sa « vision » intérieure de l'espace alentour, vers le bas, vers le haut, dans toutes les directions de ses cellules, devenues voyantes, sensorielles, complices de l'extérieur. Rien à voir avec le sublime romantique. L'intime participe pleinement à cette lecture d'aveugle. Quant aux interprètes, ils relaient ce don tentaculaire et témoignent, Wenders compris, avoir été libérés par Bausch. L'abandon corporel prend une forme extensive, contagieuse, inventive, sculptée dans le chaos selon cette « *étrange idée du beau* » que François Julien voit, dans son essai éponyme, comme la « *dissociation de l'art avec la nature* » et la « *solitude affrontée* ». Ces polarités internes fascinent le spectateur.

Dramaturgie de l'expression

Que cherchait donc l'icône allemande de la danse, en 2006, lorsqu'elle créa *Vollmond – Pleine lune* –, avec ses douze danseurs en scène ? Présentée à Montréal par Danse Danse cinq ans après la disparition de la chorégraphe, la performance a été ovationnée. La fougue exaltée des interprètes, la lumière sur ces corps fuligineux et athlétiques et la course obsessionnelle de leurs traversées tout autant que l'élan des sauts culminent dans une scène clé, dans laquelle huit tonnes d'eau déversée en trombe forme un lac intérieur où les interprètes se jettent hardiment, tandis que la matière rejaillit de tous côtés. Exploit scénique pour la réalisation, l'échauffement de ces corps devient extrême, et ce mélange de symboles et de réalité exalte une dramaturgie de la furie, de l'obsession, de la démesure et du risque, « *esquisse primordiale de la signifiance sans être une signification* », aurait dit Julia Kristeva. Les théoriciennes Michèle Febvre et Laurence Louppe ont analysé dans leur *Poétique de la danse contemporaine* la part émotionnelle, mimétique, de ces compositions qui font appel à « *des grilles souterraines de référence* », aux fragments aléatoires, d'allure improvisée, que le lecteur aimerait thématiser. En vain : ce sont des montées d'adrénaline qu'il faut suivre.

Le metteur en scène Matthias Langhoff serait-il le dernier d'une génération d'écorchés magnifiques, avec Patrice Chéreau et Benno Besson, que Bausch laisserait encore, implacable et fantomatique, l'empreinte de la signature par le *potlatch* qui la caractérise, entreprise de don, de sacrifice et de révolte que Marcel Mauss, Georges Bataille, Émile Godelier qualifient de « *haute pratique d'intersubjectivité* ». Cette kinésie aux accents mémoriels, ludiques, érotogènes, néanmoins non narrative, participe à ce « *corps-monde, plutôt qu'un corps dans le monde* », selon les mots de Bernard Andrieu, où « les

somatechnies sont incorporées dans la sensibilité de chacun », définition plutôt satisfaisante de la danse contemporaine sans frontière, où le corps intensifié n'adopte un imaginaire que par la mutation des événements politiques et collectifs.

Le concept de l'œuvre bauschienne

L'idée de rite et le jeu du mythe, dans *Vollmond*, sont corroborés par une musique répétitive, obsédante, impérative, circassienne ; la jubilation de danser, anticipant la musique et mesurée par un tempo cadencé, libère les émotions pathétiques du corps festif, produisant du corps, plutôt que le représentant. L'orchestral Tanztheater Wuppertal recompose en climax une pièce fixée rigoureusement, dans un spectaculaire décor aquatique et montagneux dont Bausch est la divinité absente ou l'œil de la tombe, garantissant le sens.

La mort apparaît dès 2006, dans cette pièce où le danger permanent de se blesser, pour l'interprète, est l'occasion d'y résister. Bausch disparue, le « faire corps » du danseur dans la pièce se lit comme un travail de deuil, expérimenté par plusieurs compagnies vouées à disparaître sans leur créateur. L'interrelation de chacun à ce mort délimite le sujet et l'épure de la danse. Essayiste des conduites à risques, David Le Breton dans *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine* (2015) décrit « *l'individualisation croissante du rapport au corps. On revendique aujourd'hui un corps qui nous soit propre, on se reconnaît de moins en moins dans une catégorie d'âge. Logiquement, la danse, devenue un haut lieu du débat anthropologique, a fini par revendiquer cette hétérogénéité des modèles corporels* ». Dans *Vollmond*, la gravité des contraires alliés – chutes et envols, par exemple – constitue une métaphore bipolaire où chaque pratique antidualiste, empirique, de la danse, irréalisable sans un entraînement disciplinaire rigoureux, conjure la disparition de soi dans la libre adhésion psychique

à la compagnie. Être chacun dans l'un, dans ce moule du rituel dansé, crée une esthétique de l'ultraperformance volontaire, folle d'inclusion et de grâce à danser.

Célébrer cette adhésion artistique, c'est en somme danser pour soi avec elle, les interprètes étant ses médiateurs. Rire et crier intérieurement, s'époumoner quand ils tombent, s'élancent, se reprennent, s'effondrent brutalement : ces gestes repris et proposés à l'émotion collective font un micromonde où l'objet dansé est plus grand que la scène. Le décor symbolique, tangible et dur, ce rocher qui a la forme d'une robe de scène majestueuse dessinée pour l'interprète grimpé au sommet, fait allusion au mythe de Sisyphe, qui dessine alors le jeu de chacun au savoir recevoir la danse dans des phases correspondantes d'actualité.

Noyer le feu. Être la lune. Fêter la course à la folie. Ces tourbillons, ces lancers de bras, ces désordres et désarticulations de chutes, sont peut-être un retour à Ithaque, dans l'eau et sur l'île mythique, ultime migration du XXI^e siècle, avant que le rideau ne retombe sur l'histoire des populations déplacées et de leurs visions.

Dans ces miroirs sociaux, les interprètes de Bausch ont un visage d'aujourd'hui, dépassant le moment de Pina, dévoilant une sensibilité prédictive, politique, symbolique. Le noir et la lumière, le reflet et le jet, l'éclaboussure et l'éclat tiennent le spectateur en haleine, si près de l'inconfort, de la douleur et de l'espérance sollicités dans son propre corps par les cassures du monde contemporain. Ces cassures libèrent nos émotions liées aux ruptures fracassantes de la solidarité humaine. *Vollmond* est un rire et un cri, issu du battement des yeux, ouverts, fermés, de Bausch, comme Wenders l'a souligné dans son film. La liberté des Olympiens décline une histoire humaine.



Vollmond ©
Photo : Jan Szito.

Féminités rebelles

Société troublée, mais aussi intimité. L'extrême incorporé de la jouissance instable, intouchable, insituable que déclinent Bausch et ses interprètes, se lit aussi dans les duos ou dans les danses de couple, qui complètent l'expression de la singularité comme des tableaux de groupe. L'ivresse de s'ébattre en couple et de s'étreindre, de s'embrasser et se combattre féroce, de se dévorer et se cracher de l'eau, de se bousculer durement, utilisant les coups de main, de pied, de bouche, participe à l'économie généralisée du corps couplé/coupé, interchangeable et organique, qui entre en collision, mi-virile mi-féminine, dans le rapport sexuel.

Ce qui se déroule et s'échappe sous nos yeux, ce qui se dissout de la danse dans la fracture de la relation et le caractère farouche de l'indistinction des genres a cette dimension féminine de jouissance insituable que le *potlatch* de *Vollmond* magnifie. Dans le changement d'états, où les interprètes font allégeance à l'oiseau, au poisson volant, au reptile amphibien, à tout ce qui bouge de vivant, être un cheval qui s'ébroue dans la rivière, en robe rose, en noir et blanc, en costume bleu ardoise, être la pluie qui déboule en trombe, l'eau vive de la rivière, faire danser l'eau, c'est

vouloir que la nature emprisonnée soit elle-même détournée de son cours et qu'elle irrigue le territoire commun, le corps féminin, barque distribuée à chacun.

Insistons sur cette effraction de jouissance. « *L'altérité des lointains ouvre l'altérité des profondeurs*, écrit Annie Lebrun dans *Si rien avait une forme, ce serait cela. Et ne s'ensuit pas un décentrement, comme on pourrait le penser un peu vite, mais plutôt un recentrement majeur, susceptible, pour certains, de réorganiser tout le paysage. N'aurait-on pas découvert là un nouveau centre de gravité qui vaudrait autant pour le monde physique que pour le monde psychique ? Mieux, qui attesterait de leur définitive unité [...]* » Penser léger dans un corps fluide, lyrique et burlesque, dans l'axe ascendant-descendant, horizontal multidirectionnel de cette chorégraphe, s'appelle danser en inversant les valeurs solaires : ce qui vaticine en Bausch, pythie en acte d'incantation et de divination, muse aquatique nocturne, boucle la boucle occidentale. Nous, spectateurs de toutes origines, y consommons le mythe, dans une célébration magnifique, laïque et commune de l'art. ■

* VOLLMOND. Mise en scène et chorégraphie de Pina Bausch. Compagnie Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Avec Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasfji, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Helena Pilkon, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza. Présenté au théâtre Maisonneuve, en novembre 2014.

Avoir et être son voyage

Par Pierre Popovic

PASSAGES À L'ÉTRANGER

de Gilles Ascaride

Éditions du Fioupélan, 2015, 105 p.

IN BETWEEN

de Marie Demers

Éditions Hurtubise, 2016, 222 p.

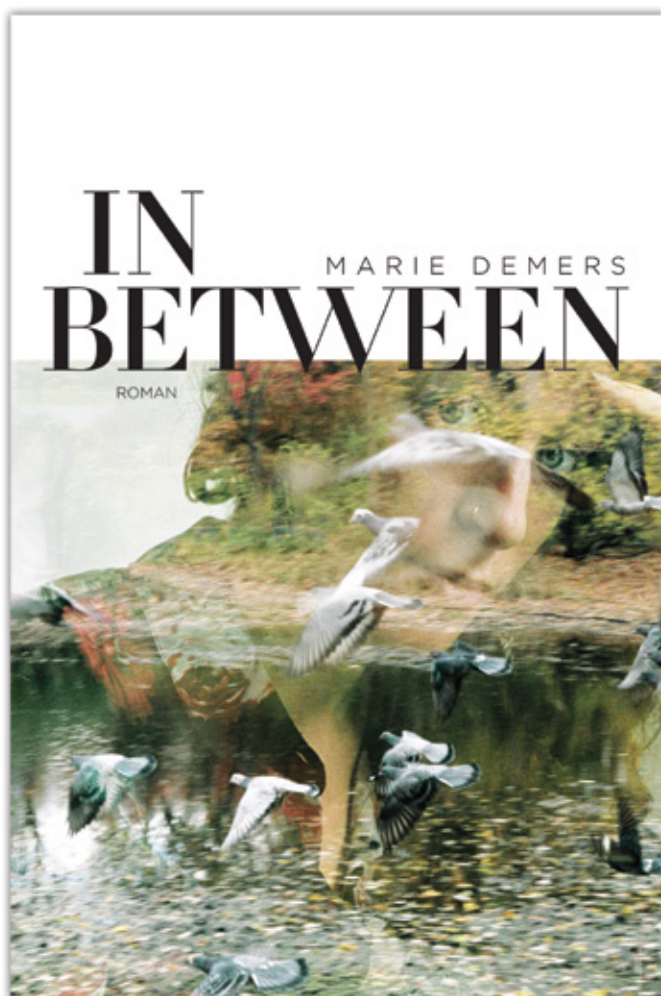
« L'overlittérature », dont Gilles Ascaride est le cofondateur avec Henri-Frédéric Blanc, fait sécession avec le *mainstream* germanopratin qui célèbre le confessionnal autofictionnel, le style coïncé des ersatz d'enquête sociale, le « pornombrilisme » spéculatif et le regardez-moi bien écrire. À ces préférences qui font de l'art des lettres un instrument infundibuliforme, les « overlittéraires » opposent et préfèrent des *overdoses* de langage cru sinon gras, des fautes de goût délibérées et un esprit réfractaire, auxquels s'ajoutent des mélanges corrosifs nés de rencontres non fortuites du burlesque et du tragique, de l'organique et du savant, du narratif et du théâtral, de la délicatesse et du jouir sur la table d'un réalisme revisité, le tout agrémenté par une pratique militante de la satire et de la dérision. Il n'est pas étonnant que ce programme copieux se place sous la haute autorité de Pétrone

et de Rabelais, lequel justifiait la présence en son œuvre du rire qui allait prendre son nom par le fait que « le rire est le propre de l'homme ». Par suite, au fil des récits de Gilles Ascaride¹, on rit de toutes les couleurs, on rit rouge de plaisir, noir de honte, bleu d'esprit, vert de rage, jaune soleil, blanc de deuil mais, comme le dit la sagesse québécoise des nations, « *c'est pas parce qu'on rit que c'est toujours drôle* ».

De Marseille et son désordre universel

Marseille est au centre de cette œuvre. Faut-il préciser que ce privilège exclut tout régionalisme et tout esprit de clocher ? La cité phocéenne est ici tenue pour symptomatique et exemplaire du sort actuel des villes et des populations urbaines en un temps où les récits d'émancipation collective de jadis sont devenus lettre morte et où de nouvelles formes de pauvreté

apparaissent et se multiplient en Occident. Lieu par excellence de surchauffe des tensions culturelles et sociales dont la France contemporaine est saturée, arène exemplaire des *clashes* socioéconomiques liés à l'hégémonie du néolibéralisme et à l'expansion irrationnelle d'une mondialisation qui a sciemment ignoré la nécessaire universalité du droit et de la justice sociale², la ville des textes d'Ascaride fait l'objet d'une critique sans concession. Un tel examen serré ne vise pas la ville elle-même, mais ce que ses gouvernances successives en ont fait. Ces dernières entretiennent un récit enchanteur qui magnifie la ville, son histoire, son charme, son ciel, son art de vivre, son hédonisme « viril », la faconde des autochtones et toutes ces sortes de faux-semblants. Pour décomposer ces clichés et ces stéréotypes qui recouvrent d'un voile opaque l'état réel, l'écriture fait voir l'urbanité marseillaise par les yeux de mar-



ginaux qui, abasourdis devant ce qui s'y passe, cultivent une ironie périlleuse, car elle se mue facilement en une autodérision qui peut les mener jusqu'à la déprime ou la folie. Observée d'un point de vue inédit par un SDF dont le soliloque morigène les passants sur les quais où il traîne sa misère, dans *Sur tes ruines j'irai dansant* (1998) ; par un chômeur qui s'autoproclame monarque, dans *Un roi à Marseille* (2003) ; par un instituteur à la retraite désabusé, dans *Retrouver Pétofi* (2007) ; par le jeune *dealer* Sofiane et l'écrivain velléitaire Testard, dans *La Conquête de Marsègue* (2014) ; la société urbaine est passée à la question et bien obligée d'avouer qu'elle marche aux vitamines de corruption et à l'essence d'anomie.

Ne faire que passer

Le dernier opus en date de Gilles Ascaride quitte cependant Notre-Dame de la Garde et la capitale du

pastis. Il se présente comme un assemblage de notes prises au vol en quelque 40 ans de voyages. Ces fragments volés au temps clichent avec vivacité des comportements, des langages, des atmosphères, enregistrent sur le vif un geste, un malaise, un bonheur attachés à une ville où un passant curieux fait ce qu'il peut faire de mieux : passer. Datées et localisées sans que l'année soit consignée (« *Mardi 17 août/Le Caire/Égypte* »), les séquences vont des plus anciennes aux plus récentes et sont de longueurs variables au gré de l'inspiration. Elles paraissent issues d'un calepin dont des pages détachées ont couru se rassembler dans un coin de bibliothèque afin d'éviter de disparaître. Loin qu'elles soient disparates, elles sont unies par une liberté de ton et par une distance tour à tour drôle ou inquiète à l'endroit de la ville visitée, des gens rencontrés et de soi-même. Ici et là entrecoupés de textes

d'écrivains qui affirmèrent détester les voyages tout en en faisant, ces éclats de prose – d'overprose – affichent une relation physique avec la (et les) langue(s). Le rire, cette fois, vient de l'incrédulité performante qui les anime. Incrédulité devant la banalité de l'expérience : « *Aujourd'hui, j'ai franchi le Bosphore. Quoi de plus normal, il y a un pont.* » (Istanbul) ; devant la prétention de l'endroit : « *Peuh !* » (Monte-Carlo) ; devant l'état qui affecte le voyageur : « *Et moi, toujours tanguant, je repartis vers de nouvelles aventures, me demandant si les amibes que je trimbalais dans mes tripes depuis l'Inde ne mitonnaient pas un mariage fastueux et monstrueux avec les bilharzies dont le Nil est infesté.* » (Louxor). Le titre de ce recueil étrange, *Passages à l'étranger*, est à prendre littéralement et dans tous les sens. Le « calepineur », s'il peut s'appeler ainsi, est un passant qui n'en revient pas d'être là, qui se demande pourquoi il est là, qui se demande pourquoi il n'a pas toujours été là, qui subodore que l'ici et maintenant joue à cache-cache avec le hier et là-bas. Le moment qu'il vit le rend étrangement conscient du fait que voyager consiste à partir et partir encore pour revenir et revenir encore. « *On ne part pas* », disait Rimbaud en se faisant du *Mauvais sang*. Non, on vient pour repartir, répond celui qui passe à l'étranger comme on passe à autre chose, à l'ennemi ou à côté, avec un regard effaré sur soi et sur le temps qui passe, jusqu'à en avoir son voyage.

Cette ville m'ennuie, ô Mort ! Appareillons !

C'est en Asie, du côté du Viêt-Nam, qu'Ariane Desbiens, 22 ans, qui est en train de plus ou moins finir un baccalauréat en communications mais qui rêve d'histoire de l'art car elle a un réel talent pour le dessin, apprend de sa mère, dont il est divorcé, la mort soudaine de son père, Jean. Profondément touchée et bouleversée, elle revient aussitôt à Montréal, mais ne supporte guère

ni le rituel funèbre, ni les réactions de la nouvelle compagne du défunt, ni la bienveillance énervante de sa mère, avec laquelle elle entretient une relation complexe, sinon compliquée. Son désarroi est tel qu'elle se fait remettre une avance sur l'héritage qu'elle doit recevoir ultérieurement afin de quitter illico les bords devenus ennuyeux du Saint-Laurent. Les voyages successifs qu'elle entreprend sont autant d'étapes d'une tentative d'évasion ou de fuite : reprendre la vie montréalaise n'a plus de sens tant le lieu et les habitudes sont marqués par l'absence du père et le poids trop lourd du jamais plus. Elle avait déjà le goût du voyage, mais voilà qu'elle en éprouve l'insistant besoin. Durant deux ans, elle passera entre autres par Buenos Aires, Bruxelles, Paris, Pau, le Cap Vert et Delhi. Narratrice de sa propre errance, Ariane raconte ses aventures en y mêlant des souvenirs de son enfance, de son adolescence, de sa vie avec ses parents, ainsi que des délibérations avec elle-même qui traduisent les inquiétudes d'une jeune adulte incertaine de ce qu'elle voudrait devenir et faire. Le deuil, qu'elle ne peut que faire seule, aggrave cet affolement. Elle neutralise son mal-être comme elle le peut, en se jetant dans des activités diverses pour rencontrer des gens et s'occuper, en entretenant un taux d'alcoolémie compétitif et en nouant des relations amoureuses. Celles-ci sont autant de compensations face à la disparition de Jean. La recette est vieille comme l'art lui-même : chérir Eros pour faire fuir ou tuer Thanatos. Par exemple, elle tombe amoureuse d'Alfredo, qui a deux fois son âge, à Buenos Aires et a du mal à passer par-dessus sa déception quand il l'abandonne, quand bien même elle a couché avec un copain dudit Alfredo, en bonne spécialiste des « coups bas », aime-t-elle à dire ; elle a une passion physique momentanée pour une certaine Laurence à Bruxelles, puis une relation d'amitié érotique avec un certain Danny au Cap Vert, qu'elle largue quand il lui

dit qu'il l'aime. Si ces recherches d'amour visent soit à trouver des substituts d'occasion au disparu, soit à combler le vide intérieur creusé par les circonstances, la façon dont elle les fait échouer indique qu'elle veut viscéralement survivre. Il en va de même pour nombre des actes qu'elle pose, les visites de musée, les longues marches ou les excès de toutes sortes qui ont la vertu de tuer la bête. Placé à la fin du roman, juste avant le retour apaisé à Montréal, l'épisode le plus significatif de cet instinct de conservation a lieu en Inde. Au sein d'un groupe de bénévoles, Ariane manie la pelle afin de retrouver les cadavres de gens morts dans leurs maisons, lesquelles ont été ensevelies, comme l'ont été des villages entiers, par des éboulements consécutifs à des inondations phénoménales. Ce travail d'excavation se révèle inutile, elle en sort les membres brisés par l'effort, après avoir senti régulièrement en creusant l'odeur des corps en putréfaction sans jamais avoir pu en ramener un à la surface. Cette métaphore macabre de l'impossibilité de ressusciter le père en dit long sur le caractère originaire d'un tel fantasme.

In between ne rate aucun des défauts propres à un premier roman. Il n'y a qu'un récit, mais il en contient potentiellement une cinquantaine, ce qui explique que la prose ait souvent l'air d'aller au gré de l'humeur du moment au détriment de la logique ou de la structure narrative. La narratrice est beaucoup trop bavarde et devrait laisser bien plus de place au lecteur (par exemple, il est inutile de justifier des allusions ou des références culturelles). Il y a un, deux ou trois mots de trop dans la plupart des phrases, à l'instar de l'adverbe qui alourdit et déforce cette phrase : « *La ville avait été littéralement anéantie sous les éboulements.* » Le texte contient trop de clichés. Les uns sont « imagologiques » (les Argentins sont séduisants, les Français sont chiants), les autres

sont inutiles (« *L'alcool donne du courage* »). Mais cela dit, il y a ici une voix et des réussites très prometteuses. L'écoute de la langue est remarquable, elle restitue un français persillé d'anglais ou d'espagnol qui n'a rien de pittoresque, car les emprunts et les insertions de mots ou de tournures idiomatiques sont toujours au service de l'efficacité de l'expression. Cette langue sait être aussi crue que celle d'Ascaride quand elle le décide. La vivacité de maints raccords sémantiques et de nombreuses comparaisons est également réjouissante : « *Ma voix est une pluie verglaçante* », « *Les pigeons sont les pissenlits des volatiles* ». Les listes de souvenirs du père et de la vie avec lui, ainsi que les échanges de courriels avec la mère, qui viennent trouer le récit et lui donner une durée et une épaisseur, sont écrits avec beaucoup de doigté et d'à propos. Et même les défauts énumérés ci-dessus ont un intérêt, voire une fonction. Le roman de Marie Demers explore en effet une dissociation, c'est-à-dire une séparation de soi d'avec soi consécutive à l'intériorisation d'un événement traumatique. La mort du père est la cause de cette coupure qui fait que la narratrice souffre en s'analysant souffrir, aime en ne voulant pas aimer, parle en évaluant malheureusement ce qu'elle dit, mêle banalités et trouvailles, se regarde aller, à la tête partagée en deux. Le voyage lui-même est l'expression de cette schize et son remède provisoire, puisqu'il joue un rôle contentif. Sur l'erre d'aller, Ariane est son voyage. Ce que *Passages à l'étranger* donne pour inévitable, *In between* le donne pour nécessaire : les deux textes disent que, pour revenir à soi, il faut aller à l'autre, mais ils donnent des sens différents à ce théorème. ■

¹ Polygraphe, Gilles Ascaride a écrit des romans (auxquels je me limite dans cette courte présentation), des nouvelles (*Haines postmodernes*, 2013), du théâtre (*J'ai tué Maurice Thorez*, 2015) et des essais (*La ville précaire*, 2001).

² La campagne de Bernie Sanders s'est largement appuyée sur cette critique et sur le fait que la promesse faite autrefois de voir des emplois de service remplacer les emplois industriels n'était qu'un mensonge cynique.

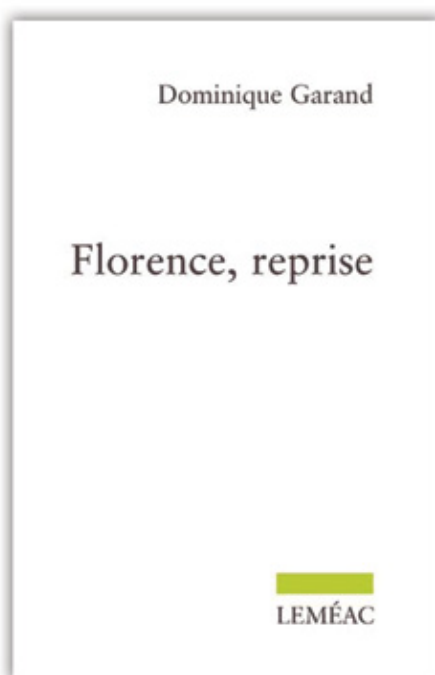
D'où viennent les romans ?

Par Anne Élane Cliche

FLORENCE, REPRISE

de Dominique Garand

Leméac Éditeur, 2015, 386 p.



Tout repose ici sur la répétition. Non pas celle qui ressasse et s'abolit dans le retour de l'identique, mais celle qui, impossible à accomplir, n'en finit pas de produire un déplacement, un décalage, une invention, autant dire une retrouvaille qui est en fait une manière de transformer une stase, voire une extase, en histoire. Au commencement est le pacte. L'historien et professeur à la retraite Pierre Maureault a décidé de se payer un scribe qu'il chargera de recueillir et de transcrire sa parole au fil de rencontres ponctuelles programmées dans le temps et dans l'espace. Le jeune étudiant Roman Nique Gaddi – dont le nom-

anagramme ne trompe personne, et fait par ailleurs le bonheur de l'historien en mal d'écriture – sera élu parmi d'autres candidats ayant répondu à une petite annonce. Pendant près d'une année, et suivant un parcours – dont il faudrait analyser le sens secret – qui les fait se rencontrer dans un lieu toujours différent et toujours signifiant de la ville de Montréal, Maureault raconte au jeune homme, manifestement séduit par celui qui déverse en son oreille volutes et spirales analytico-pédagogiques, sa liaison avec une jeune femme italienne dont il ne s'est jamais remis. Roman restera à la fin – qui est le commencement du livre – le seul dépositaire de cette éducation sentimentale qui n'est pas celle que l'on croit lire, mais bien plutôt celle-là même que produisent ces rencontres.

L'éducation est aussi littéraire puisque Maureault se déleste d'un passé, si ce n'est d'un fantasme ou d'un rêve, qui l'empêche d'aimer, en le racontant à un jeune homme qui lui ressemble et ne s'appelle pas Roman pour des prunes. Il s'agit pour Maureault de « *conduire son histoire à son point d'aboutissement* » dans le but d'« *extraire du vécu l'essence évanouie de la vie, son principe* ». Cette extraction, on le suppose, sera l'œuvre de Roman. Tout ce que nous saurons de ce dernier est que, arrivé à Montréal depuis

peu, il descend d'une famille florentine et accepte d'écrire contre rémunération, à partir de ses notes et d'un ensemble de documents, l'histoire d'amour d'un autre dont il a capté la parole qu'il nous livre au présent. Voilà bien la stratégie narrative qui donne à ce roman son statut particulier. Qui parle ici ? Maureault-Gaddi dont on peine par endroits à distinguer les voix. Mais on entend surtout ce que la catharsis opère dans cet art de l'interlocution qui met l'obsession et la fixation amoureuse au registre d'une narration à la fois en cours et à venir. Sorte de principe qui consiste à raconter l'aventure en en suspendant jusqu'au bout l'accomplissement, suivant ce que j'appellerais une « structure bovarienne » qui déploie en permanence l'écran du fantasme. Le retardement qui caractérise l'intrigue a pour effet de donner corps textuel au désir ; principe hystérique d'insatisfaction transformé ici en art du roman... sentimental. On ne s'appelle pas non plus Maureault pour des prunes.

Si la belle Chiara sera, par ce travail de la parole qui met le destinataire premier en situation d'« homme entretenu », peu à peu désinvestie de ses pouvoirs inhibiteurs, ce n'est pas parce que Maureault parvient à démystifier ses charmes ni à renverser sa transcendance lumineuse en un corps commun.

Au contraire ! Pierre Maureault, à travers *Roman*, nous transmet petit à petit l'indépassable de cet amour dont il recompose chaque étape si ce n'est, illusoirement, chaque parole. Mais ce qui s'accomplit est précisément un déplacement ; non pas une destitution, mais une sublimation qui passe par la reprise charnelle de ce qui fut le cadre de cet envoûtement et qui a nom Florence. Oui, Florence est reprise, reconquise, elle fait retour dans ce livre où on la traverse de rues en palais, en façades, en places, qui finissent par occuper la narration transfigurée en essai, commentaire esthétique, guide de voyage ; métamorphoses de plus en plus prégnantes qui donnent aux gestes et aux paroles de Chiara leur texture d'œuvre d'art – dont un Swann ne pouvait lui non plus se passer pour aimer.

Mais dans le roman de *Roman*, qui est aussi celui de Dominique Garand,

l'expérience artistique fonctionne à rebours du dilettantisme de Swann et du bovarisme de Maureault. Si l'art a permis autrefois de donner aux objets du monde profane leur valeur par ressemblance et association, si Chiara ressemble aux madones florentines de la Renaissance, et si telle conversation qui eut lieu dans une fête avait pris son sens d'un tableau de Taddeo Gaddi ou d'un film de Pasolini, *reprendre* Florence consiste à déployer la texture de ce fantasme pour le traverser. C'est ainsi que le scribe comprendra à la fin sa jouissance qui aura été la plus pure : celle de raconter. Quant à Maureault, le voilà libre de cet amour comme du livre dont il ne sera plus qu'un personnage fictif.

D'où viennent les romans ? De cette étrange certitude que soi-même est toujours un autre, et qu'écrire, ce n'est pas raconter sa vie, mais se désenvoûter d'une histoire qu'on croyait sienne, en la déplaçant

pour la perdre. Dans ce roman de Dominique Garand, il y a des effets de miroirs, de séduction, d'exhibition, des agressions élégantes dont le pacte narratif est pour ainsi dire « garant ». Et c'est dans ce registre ouvert à toutes les perversions que se réalise pourtant un travail rigoureux sur la transmission de l'Histoire ; celle des zouaves pontificaux partis du Québec pour aller défendre le Saint-Siège contre les armées de Garibaldi, celle du Québec dont la toponymie montréalaise constitue un récit sous-jacent à l'autre histoire, celle de Florence que nous parcourons par bonds suivant les promenades du jeune Pierre Maureault lancé sur les traces de son désir.

Florence, reprise est un roman que je ne saurais raconter autrement. Il faut y entrer pour s'y perdre, dans une fête de la parole, un amour de la langue et des langues qui prend les corps aux mots. Et c'est un roman drôle. ■



**LIBRAIRIE
CARCAJOU**



401 BOUL. LABELLE
ROSEMÈRE, QUÉBEC
(450)437-0690

3100 BOUL. CONCORDE E.
LAVAL, QUÉBEC
(450)661-8550

WWW.LIBRAIRIECARCAJOU.COM

ILLUSTRATION: MATHIEU POTVIN

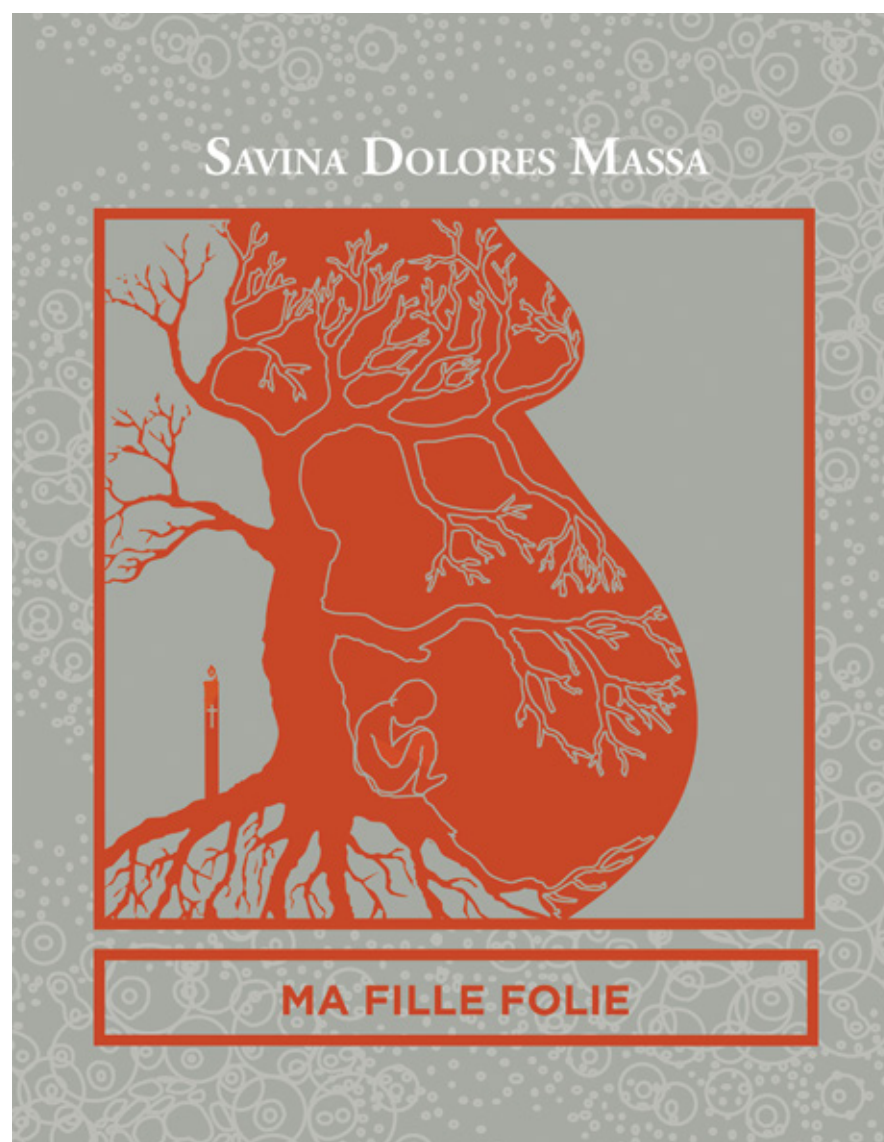
Les Mille Et Une Nuits De La Mère Schreber

Par Martin Hervé

MA FILLE FOLIE

de Savina Dolores Massa

Traduit de l'italien par Laurent Lombard
Éditions de l'Ogre, 2015, 200 p.



Dieu aurait-il la forme d'une île ? Dans les hauteurs des collines et des montagnes de Sardaigne se perpétuent en tout cas des croyances issues de temps fort anciens. De ces roches parmi les plus vieilles d'Europe, la superstition a fait son lit et, à force d'érosion et d'absorption, elle a irrigué pour longtemps les esprits de ses habitants. Or le monde change et ce qui se disait auparavant sans crainte à la portée de l'oreille de chacun doit désormais être susurré dans les secrets d'une alcôve ou d'une cour oubliée. Cette même cour où se rend inlassablement Maddalenina, la vieille fille et pauvre folle du village, illettrée très peu dévote, surtout béate, d'une foi bien trempée en vertu de laquelle saints et reliques se trouvent asservis à ses petits désirs. Avec *Ma fille folie*, le premier roman de Savina Dolores Massa traduit en français, heureux sont les pauvres d'esprit car le royaume des vœux est à eux.

La cour des miracles

Si d'aucuns la jugent idiote, Maddalenina connaît toutefois ses mathématiques. À l'aube de ses 50 ans, elle se décide à procréer, à l'âge où sa propre génitrice connut sa dernière menstruation, qu'elle

confia à la terre. Les dates et les ères ont un pouvoir qu'il convient d'honorer. Mieux vaut donc tard que jamais : pour ne pas faillir à sa lignée, Maddalenina doit rentrer dans l'ordre des mères. Et pourquoi ne pas suivre l'exemple de la plus respectable d'entre elles, la Vierge Marie ? Sur les conseils de la guérisseuse du village, Maria Carta, elle se place sous le patronage de la mère du Christ et, dans une armoire où elle conserve les cheveux d'une jeune fille morte en odeur de sainteté et la photographie jaunie de ses défunts parents, elle redécouvre un grand cierge acheté sur les marches d'une église voilà plusieurs années. Alors, elle « *qui n'avait jamais connu les odeurs de l'amour, s'aima, en cet après-midi de plein hiver, inventant des gestes et des mots qu'elle n'avait jamais vus ni entendus en aucun lieu* ». Son amant de cire, Maddalenina le chérit si fort que le miracle germe dans ses entrailles : son ventre s'alourdit, les humeurs de la grossesse l'assaillent. Inconcevable, et pourtant le petit marché de la simonie connaît ses jours heureux. Pour Maddalenina, le sacré auréole tout, l'existence se conjugue sur une grammaire du merveilleux qu'elle accommode à sa guise.

Il faut dire qu'une vie de recluse passée auprès d'une mère veuve et fruste n'est pas d'un grand secours pour aborder les choses du désir. Dès lors, quand Maddalenina se met en quête d'un mari – un cierge ne peut décemment pas en

assumer le rôle –, elle s'en remet aux oracles du coucou de son horloge et souffle sur ses doigts les mots de la passion, qu'elle ouvre en direction de ses époux ; non pas un, mais trois élus, sainte Trinité oblige. Et pas n'importe lesquels : un vieil enseignant homosexuel et honteux, un estropié dont les rêves s'en sont allés avec sa virilité embrochée par un taureau et, enfin, un adolescent, fils de riche famille à la longévité surnaturelle, qui ne pense qu'à mettre fin à ses jours. Les prodiges ne sauvent en rien du ridicule dans la Sardaigne de Massa. Folle, Maddalenina l'est de cette folie sereine et terrible dans sa structure, folie poétique peut-être, une folie douce-amère dont on craint les énigmes qu'elle pose. Si chacun dans le village chasse cette « *crétine qui croit aux miracles* » dès qu'elle s'approche, est-ce à cause de la merde dont elle s'embaume les fesses depuis sa plus tendre enfance ou bien, comme songe Maria Carta, parce qu'elle « *est vivante, malgré tout ce qu'elle combine d'étranger à leurs habitudes. Ses discours sans queue ni tête n'entrent pas dans leur logique habituelle. Ce n'est pas facile d'apprendre à comprendre d'autres langages. Ça fatigue. C'est un risque de voir remises en cause des certitudes héritées. Même moi elle m'épuise, elle est dépourvue de raison : nous le croyons et nous le disons. De la nôtre du moins. Nous lui disons, Va-t'en, comme à un chien dont nous craignons qu'il veuille nous mordre la grosse veine du cou* » ?

Mémoire d'une sotte

Seule Maria Carta, celle qui par l'imposition de ses mains rajuste les os démis et répare les parapluies, assise près du vieux prunier de sa cour, accorde un peu de son temps à Maddalenina. Bien malgré elle en fait puisqu'elle est prise dans un étau, pétrifiée sur son siège et muette tel un fantôme assigné à résidence. Dans leur échange, qui rythme le roman, aucun mot n'est partagé : la folle soliloque de son verbe détraqué tandis que Maria Carta pense et s'apitoie, la première semblant parfois saisir au vol les mots formulés dans l'esprit perclus de la seconde. Par-dessus elles deux plane le « *grand marionnettiste* » que la guérisseuse apostrophe silencieusement et à qui elle demande des comptes de sa malédiction, de ses souvenirs et des regrets qui la rongent. Est-il Diable ou Dieu ? Et Maria Carta, rêve-t-elle Maddalenina ou est-ce l'inverse ? Sont-elles mortes l'une et l'autre ou mortes l'une à l'autre ? « *Nous sommes simplement l'expression du cauchemar d'un étranger qui nous a pêchés par hasard dans ce monde : voilà ce qu'il en est* », se résigne pour un moment Maria Carta. La réalité elle-même est mise en doute. Théâtre, vie ou rêve, impossible de démêler le vrai du faux avec les propos insensés de Maddalenina. Ils sont pourtant tout ce qui reste à la vieille rebouteuse, les élucubrations du délire lui offrant une forme de sursis comme Schéhérazade repousse la mort par la magie des contes et des nuits.

**Folle, Maddalenina l'est
de cette folie sereine
et terrible dans sa structure,
folie poétique peut-être,
une folie douce-amère dont on craint
les énigmes qu'elle pose.**

**on aurait tort d'occulter,
pour cause de scandale,
le cœur même du texte,
cette fiction absurde, débridée,
proche d'une *Tentation*,
qu'a construite Massa.**

À tout prendre, Maddalenina n'aurait-elle pas quelque allure d'une Mère Schreber ? Comme le Président, célèbre depuis l'analyse que Freud en a faite et que plus tard Lacan a poursuivie, elle s'invente un sacré à sa démesure. Elle tutoie les anges et les sphères mais se trouve tout autant terrifiée par leur silence. Sans cesse Maddalenina doit construire un semblant de dialogue avec l'Autre pour pallier à un monde privé du Nom-du-père, ce qui implique pour elle un amour mort et une grossesse de mort. Rejetée hors de l'ordre symbolique, elle n'aurait d'autre destin que le délire et l'emprise de l'imaginaire. La théorie lacanienne de la psychose trouve avec elle une remarquable illustration, lorsque le travail de symbolisation a été arrêté, rejeté, « forclos », pour reprendre la terminologie en vigueur, et « ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît dans le réel » sous la forme de l'hallucination. Son père mort carbonisé dans les champs, auquel répond l'image de la cire brûlée au commencement de son accouchement délirant, hante le monde en fuite de Maddalenina. Le langage lui est cruel, il la tyrannise comme s'il devait donner voix à un père imaginaire dont l'absence fait immanquablement retour. En

vain elle s'évertue à la conjurer par le flot des paroles dont elle abreuve Maria Carta, qui, telle une analyste involontaire, se résigne à devenir secrétaire de sa psychose. « *Dans moi c'est tout en désordre mais rien ne fait de bruit.* » Pour celle qui ne demande que l'amour, les fantasmes semblent même une ultime défense face à un univers résolument hostile.

Ma Fille folie malmène à bien des égards la raison. L'obscène et l'ordure y parfument les appareils du sacré, le syncrétisme innocent et la jouissance sans entrave de Maddalenina faisant contrepoint à un dogme dont la forme reste inattaquable aux yeux de nombreux croyants. Cette transgression joyeuse ne manqua pas d'ailleurs d'ulcérer une certaine frange conservatrice de la société italienne à la sortie du livre en 2010. Le livre fut déprogrammé d'une rencontre avec des élèves d'école secondaire pour son contenu que les censeurs qualifièrent de « pornographique ». La vision d'une Sardaigne pétrie d'une hypocrite bigoterie et incline à marginaliser ses sujets les plus vulnérables ne dut pas, non plus, aider à calmer les esprits. Cependant, on aurait tort d'occulter, pour cause de scandale, le cœur

même du texte, cette fiction absurde, débridée, proche d'une *Tentation*, qu'a construite Massa. Dans cet Apocalypse féminine aux limites du grotesque, les phrases de la folle sont bancales, leur syntaxe, incertaine. Le corps de la langue déraille, tordant et génial. Il faut toute l'intelligence d'un traducteur hors-pair pour en rendre compte. Et la sagacité de deux jeunes éditeurs, les compagnons des éditions de l'Ogre, pour l'acheminer jusqu'à nous. Promoteurs des littératures de l'irréalité, ceux-ci ouvrent pour leurs lecteurs la panse du monstre de légende où fourmillent les signes du bizarre et du vertige. Avec *Aventures dans l'irréalité immédiate*, du roumain Max Blecher, leur premier livre publié il y a plus d'un an, ils ont posé un geste qui n'a en rien perdu de sa force, celui du manifeste. Depuis, leur opération de décentrement continue d'ébranler les esprits au fil des textes qu'ils éditent, dont *Dans la maison qui recule* de Maurice Mourier, *Cordelia la Guerre* de Marie Cosnay, ou *Les Machines à désir infernales du Docteur Hoffman* d'Angela Carter. Grâce à l'Ogre, nos nuits promettent d'être agitées, de remuer comme le rêvait Henri Michaux. L'urgence de l'irréel demeure sans appel ni retour. ■

Le sens de l'errance

Par Hugo Beauchemin-Lachapelle

LES HEURES RÉVERSIBLES

de France Mongeau

Éditions du Noroît, 2015, 80 p.

Dans *Les heures réversibles*, France Mongeau aborde le thème de la fragilité d'être à travers le personnage d'une camionneuse livrée à ses rêves et à ses misères alors qu'elle parcourt « *des continents interminables de kilomètres insensés* », « *ses mains s'abreuvent à la puissance du camion* ». La poète se fait complice du quotidien de la camionneuse, rythmé par les secousses de son poids lourd et la routine des chargements et des voyages : « *Elle appartient au salaire à l'œuvre de la route à cette chorégraphie des paysages des chargements des voix où je lève des plans balise le papier froissé du territoire en un réseau inextricable de chemins [...]* »

La première personne côtoie parfois la troisième dans des paragraphes dénués de ponctuation, à l'exception des points en fin de strophes. Les propositions se succèdent sans rupture, comme le tracé des lignes sur l'autoroute : « *La grand-route m'exhorte à tenir parole devant son invraisemblable immortalité le véhicule respire dans le tumulte bruyant des aciers or je n'existe pas tout au plus amertume devenue nuit plus que la nuit [...]* » Ce phrasé figure l'entraînement de la

camionneuse, emportée par « *[l]a violence du territoire sous les roues du camion* », alors qu'« *elle arrime ses pensées à l'interminable chasse au vertige* ». Véritable échappée, l'univers sensible de la camionneuse, tissé de bribes de rêveries, de souvenirs, de fantasmes, la « *fait plonger dans l'ordre véritable du monde* ».

Pourtant, au bout des trois sections du recueil, la camionneuse elle-même n'arrive pas au bout du chemin. Livrée à « *la routine des trajets* » qui enferme son existence dans une cabine de camion, elle ne peut mener à terme une tâche dont la répétition constitue l'aboutissement. L'important réside plutôt dans l'odyssée intérieure par laquelle la camionneuse s'ouvre à l'universel : « *son esprit aux vitesses inouïes nous porte matières inflammables [...]* ». La présence de ce « nous » dissipe les malentendus, puisque la camionneuse n'existe pas en son nom. En effet, comme le reconnaît la poète à la fin, « *elle conduit un camion taillé dans ma part de révolte* », un véhicule symbolique où se nouent dimensions collective et individuelle : « *Du début à la fin elle sait qu'elle est seule telle une femme dans la lucidité des femmes.* »

Habiter l'exil

Les heures réversibles explore ce qui reste possible dans l'enchevêtrement des compromis. L'imaginaire des routiers, inattendu en poésie, contribue beaucoup à la fraîcheur du recueil, d'autant plus que Mongeau l'aborde sous l'angle féminin. Comme l'expliquait l'une des amoureuses de la route interviewées dans le documentaire *5 pieds 2, 80 000 lbs* (1999), de Nathalie Trépanier, la conduite de camions, « *[c]est une passion, c'est un amour, c'est la route, c'est la liberté... ça ne s'explique pas... tu ne peux pas ressentir ça quand tu n'es pas camionneur, c'est un feeling qu'on a en dedans* ». La figure de la camionneuse constitue à cet égard une proposition intrigante en raison de l'univers pétri de dualités qui l'encadre. À la fois rebelle et conventionnelle, libre et contrainte, marginale et ordinaire, la figure mythique du camionneur est marquée par l'ambiguïté, à l'image de la route que son camion parcourt inlassablement. En effet, la route est elle-même un espace de liberté, certes, mais un espace balisé, mesuré, cartographié, domestiqué. Le principe organisateur de toutes ces dualités, symbolisé par le camion,

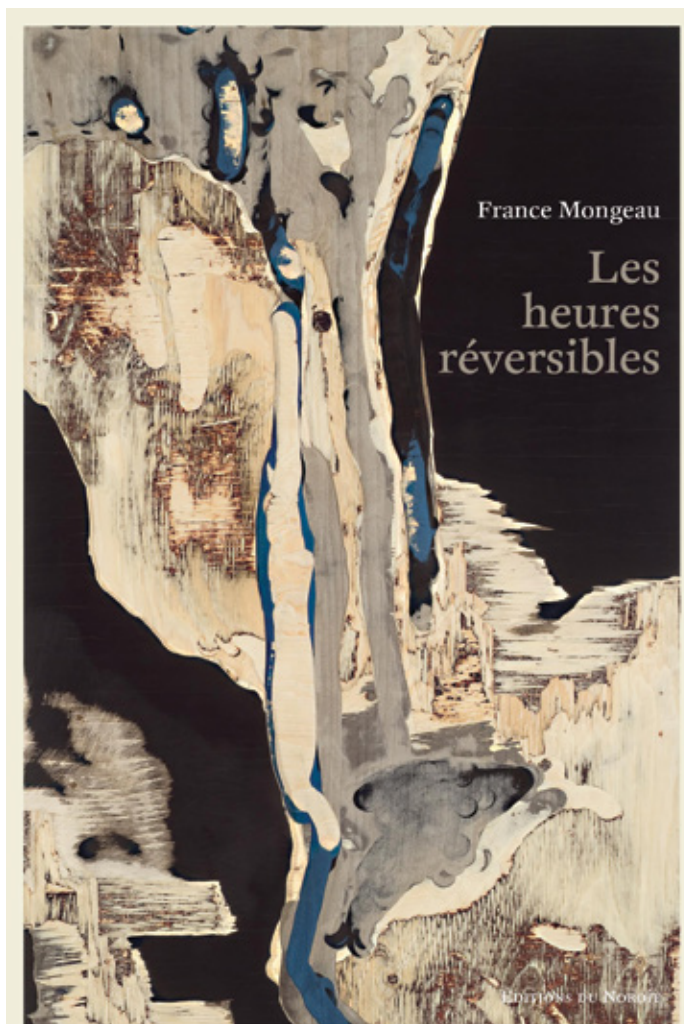
est aussi ce qui ruine les potentialités du bitume en étouffant les forces de la vie dans les exigences d'une fonction, d'un travail. Comme l'écrit bellement la poète, « *[l]e véhicule draine nos forces entraîne vers sa chute la nuit légère de cette histoire qui sent la rouille* ».

À la dépossession, la camionneuse de Mongeau répond par le « des-saisissement ». Son imaginaire défait l'unité du monde, la réduit en fragments à travers lesquels son intériorité s'anime par le chemin qu'elle ouvre dans l'uniformité du paysage : « *Des images tournoient fragments de gestes elle se rallie pour un instant à cet ordre du monde [...]* » Elle accède ainsi à *quelque chose* qui échappe d'ordinaire à la conscience, à une sorte de « *vertige originel* », selon l'expression d'Hélène Dorion, que seule peut restituer la parole poétique : « *Les images de la route s'embrasseraient les couleurs l'impossibilité des rires clairs projetée en soi sur le filtre délicat des ailes des oiseaux avec lesquels elle devrait fuir [...]* »

L'utilisation du conditionnel dans l'extrait précédent met en lumière le caractère provisoire de ces plongées en soi. Celles-ci ne peuvent être qu'un apaisement temporaire, dans la mesure où l'imagination qui les amorce se nourrit du monde contre lequel elles servent de refuge. La poète insiste sur ce point au moyen de la présence régulière de termes évoquant un parcours tracé d'avance, tels que « *trajectoire* », « *itinéraire* », « *chorégraphie* », « *cartographie* », cela sans parler du constant retour à la matérialité du camion (« *tableau de bord* », « *volant* », « *habitacle* », « *pare-brise* ») qui ancre l'énonciation.

Soi-même comme une autre

Les allers-retours entre son monde intérieur et le monde extérieur ne font que renforcer la solitude de la camionneuse. Cet isolement est façonné par la distance : assise dans son habitacle, elle est emportée par la route ; immobile, elle assiste au monde plutôt qu'elle n'y vit. La contemplation du paysage occupe à cet égard une place prépondérante



dans le recueil ; même si l'intériorisation permet d'apprivoiser la distance pendant un temps, elle ne peut se substituer à la vie. En somme, l'existence de la camionneuse semble fragile, précaire, impression que consolide sa désincarnation, sa réduction dans le recueil à l'impersonnalité d'un « elle ». On ne connaît rien de son apparence, de son quotidien, de son milieu social. Ce qui lui donne consistance, bien entendu, c'est l'attention que

lui accorde la poète, ce « je » qui l'accompagne jusqu'aux tréfonds de son intimité. Celle-ci cherche à ébruiter en la camionneuse la pulsion de vie qui l'habite, sa volonté « *de ne pas sombrer* » : « *elle aborde à la plus claire conscience de sa propre déroute exil salvateur un apaisement qui nous fait plonger dans l'ordre véritable du monde [...]* » La poète l'élève à la dignité en transformant sa précarité en force puisqu'elle lui révèle son humanité, comme l'a bien expliqué Hélène Dorion dans son essai *Sous l'arche du temps* (2013).

Mais à travers elle, à travers cette camionneuse imaginaire, n'est-ce pas la poète elle-même qui cherche à abolir la distance que son personnage symbolise ? N'incarne-t-elle pas, comme elle l'écrit, ce camion avalé par la route interminable, comme le corps par le temps qui fuit désespérément ? La dimension autobiographique des *Heures réversibles* est évidente, bien que Mongeau emprunte le détour d'un alter ego pour donner forme à ses angoisses et à ses inquiétudes. Mais ce détour par la création en est-il réellement un ? Qu'elle soit le fait de la rêverie d'une camionneuse ou du travail d'une écrivaine, la création rend possible une échappatoire provisoire dans la beauté. Elle fonde une lucidité qui engendre l'espoir, dans la mesure où elle permet d'accéder à quelque chose qui nous dépasse, à l'instar de la camionneuse « *attentive à l'immortalité glissée en elle* ». ■

L'inadaptation sociale en stéréophonie

Par Hervé Guay

4.48 PSYCHOSE

Texte de Sarah Kane, mise en scène de Florent Siaud, traduction de Guillaume Corbeil *

LE LONG VOYAGE DE PIERRE-GUY B.

Texte de Philippe Soldevila, Christian Essiambre et Pierre Guy Blanchard, mise en scène de Philippe Soldevila *

La scène contemporaine regorge d'anormaux en tous genres, personnages qui sont d'autant plus difficiles à endosser, à jouer et à interpréter que, justement, ils s'écartent des normes. Parmi de nombreuses figures de l'anormalité, je désire m'arrêter ici sur celle de l'inadapté social : celui qui ne cadre pas, dont le malaise existentiel est si grand qu'il n'est à l'aise nulle part. Sa situation le distingue du commun, jusqu'à le faire passer, dans certains cas, pour fou aux yeux du plus grand nombre. On peut bien sûr, comme Solange Ayache, interpréter l'exploration de telles « pathologies » sur la scène comme une « *introjection du collectif vers l'individuel* ». Mais si l'on se soucie avant tout d'esthétique théâtrale, le fait que le mal relève de la psychiatrie, de la sociologie ou de l'anthropologie importe moins que les possibilités de jeu et de mise en scène qu'offre, sur le plan de l'intériorisation et de l'extériorisation, le malaise de ces personnages, avec l'influence que ce parti pris privilégié peut avoir sur l'attention du spectateur. Deux productions récentes ont alimenté ma réflexion à cet égard. Les deux textes ont pour protagoniste une personne inadaptée au plus haut point. Il n'est pas indifférent non plus que, tant pour *4.48 Psychose* que pour *Le long voyage de Pierre-Guy B.*, cet être soit inspiré d'un individu réel : l'auteure dramatique



4.48 Psychose.
Photo : David B. Ricard.

Sarah Kane, qui s'est donné la mort en 1999, pour le premier texte, et le musicien Pierre-Guy Blanchard, toujours vivant, pour le second.

Jeu en éclats

Florent Siaud a invité la comédienne Sophie Cadieux à jouer le rôle titre de celle qui sombre dans la psychose dans la pièce très connue de Kane. On peut supposer que, s'il a voulu en signer la mise en scène, c'est parce qu'il en avait une autre vision en tête que celle de Claude Régy dont le travail sur cette pièce, présenté à Montréal en 2005, mettait en vedette Isabelle Huppert. Lise Gagnon en donnait une description sensible dans la revue *Jeu* : « *Pendant près de deux heures, debout à l'avant-scène, totalement immobile, l'actrice récite d'une voix mécanique le texte de Sarah Kane. Seul le mouvement d'un doigt qui se lève viendra briser, à de très rares moments, son immobilité. Jamais pourtant on ne perçoit ce personnage souffrant comme victime. Sa froideur commande le respect, mais aussi la distance. Et malgré le rapport direct au spectateur amplifié par le constant face-à-face de l'interprète avec le public, la communication reste abstraite.* » En lui confiant le rôle principal de 4.48 *Psychose*, Siaud a donc voulu amener Cadieux ailleurs que dans la prostration, attitude privilégiée par Isabelle Huppert dans la mise en scène de Régy. Ce dernier optait en quelque sorte pour une esthétique de la psalmodie et du silence qu'il opposait à l'hystérie en tant que voie possible de l'interprétation du personnage. Son point de vue sur la question est résumé de manière lapidaire dans l'entretien qu'il accordait au sujet du spectacle à la revue *Théâtre* en 2002 : « *Je déteste les cris, les déclamations, l'agitation.* »

Contrairement à l'interprétation de l'héroïne de Kane par Huppert, Sophie Cadieux joue moins la dissolution progressive d'un esprit enfermé dans un corps hiératique

que le drame d'un moi clivé entre plusieurs aspects qui peinent à cohabiter. Le conflit s'avère ici tout aussi extérieur qu'intérieur, puisqu'il se vit sous le regard des autres, des spectateurs à qui la comédienne s'adresse et qu'elle confronte, tout autant que sous celui de ses voix intérieures. C'est pourquoi elle oscille entre le cynisme, la colère, la paranoïa, le refus d'être médicalisée, la critique sociale, le narcissisme, la schizophrénie et bien d'autres états, dans un espace scénique qui dialogue aussi par divers moyens avec elle. Parmi plusieurs moyens (trop ?), mentionnons de multiples projections atmosphériques et contextuelles ainsi qu'un segment chorégraphique censé révéler la difficulté de cette femme – et la nôtre parfois – à distinguer le vrai du faux. Le gouffre de la folie est représenté sur le plateau par une sorte de spirale esquissée en fond de scène, spirale qui finit par l'emporter, mais non sans lutte, sans cris, ni sans revendications vis-à-vis de la manière dont elle est médicalisée, en particulier du fait que l'on veut absolument « traiter » son dégoût d'un monde qu'elle juge déshumanisé. Siaud voit chez elle « *une façon de résister à l'aliénation* », une preuve de lucidité quant au bien et au mal, quant au normal et au pathologique. Sur le plan de l'interprétation, Cadieux est en quelque sorte une indignée qui balance son désespoir au public sur tous les tons, tout en sachant qu'elle demeurera incomprise. L'hystérie domine ici, figure du malaise extériorisé, qui ne consume pas en secret mais se plaît, voire se complaît, à exposer la blessure en même temps que les racines de celle-ci, ce qui revient à théâtraliser non seulement la mésadaptation, mais surtout le rejet de la norme dont elle est porteuse. La prestation de Cadieux, agile et juste jusque dans l'excès, réalise-t-elle ainsi le vœu de Ryngaert et Sermon qui, dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, incitaient les acteurs « *à jouer le texte en éclats* » ?



**L'hystérie domine [dans 4.48 Psychose],
figure du malaise extériorisé,
qui ne consume pas en secret mais se plaît,
voire se complaît, à exposer la blessure
en même temps que les racines de celle-ci [...]**

Pour eux, il s'agit ainsi de « résister à la tentation du jeu qui napperait le dialogue d'une continuité traîtresse, qui rendrait lisse en la naturalisant une dramaturgie qui n'existe que sur le mode rugueux – en aspérités – de la discontinuité ».

Deux tempi

Le long voyage de Pierre-Guy B. est d'une toute autre tonalité que 4.48 Psychose. Ce récit théâtral se veut d'abord la suite des *Trois exils de Christian E.*, où le jeune acteur acadien établi dans la région de Québec racontait de manière humoristique son parcours artistique et sa quête identitaire. On le retrouve au début de ses nouvelles tribulations, en route vers l'Acadie où il renouera avec un musicien qu'il a perdu de vue depuis un certain temps, pour découvrir que l'ami de jeunesse dont il admirait la radicalité est devenu asocial et vit retiré à la campagne dans la bicoque délabrée que lui ont cédée ses parents. C'est l'occasion de revenir sur la longue quête d'intensité insatisfaite de Pierre-Guy B., dont le mal-être semble impossible à contenir et que n'arrive plus à comprendre le camarade rangé qui lui rend visite dans le petit village où il s'est réfugié. C'est par la description de la longue errance de cette figure intempestive de musicien démesuré et en révolte contre la société

conventionnelle qui l'a vu naître et dans laquelle il a grandi que cette pièce rejoint un tant soi peu le malaise existentiel évoqué par Kane. Ses emportements qui éclatent subitement dans les bars de la ville ne sont que quelques-uns des signes destinés à informer le spectateur du fait que son intégration dans la communauté estudiantine de Moncton n'est pas des plus réussies. Ces sautes d'humeur ont d'autant plus d'effet que, pendant la première partie du spectacle, la présence du personnage se fait discrète, assurée surtout par les moments où éclate son brio de percussionniste.

Dans sa mise en scène du *Long voyage de Pierre-Guy B.*, Philippe Soldevilla opte pour une direction d'acteurs légèrement différente de celle de Siaud. Pour faire ressortir l'inadaptation sociale, il opte pour des intensités variables et des contrastes marqués. Ce choix dramaturgique tient peut-être à la nature du texte qu'il met en scène, composé de deux tonalités diamétralement opposées. La première, essentiellement comique, met en vedette Christian Essiambre, qui incarne à nouveau de manière très physique et avec un certain bagoût son double scénique ainsi que les multiples personnages qui gravitent autour de son quotidien. Petite vie rangée anecdotique qui prépare le choc à venir : la rencontre avec le

musicien tourmenté qui part vivre sa passion en Turquie et qui mène à son retour une vie apathique, en butte à l'incompréhension des siens. Cette dernière partie est à la fois plus enlevante et plus dramatique : en effet, comment se contenter de l'ordinaire après avoir vécu chaque jour comme le dernier au cours d'un voyage exaltant ? Tel est le dilemme existentiel auquel est confronté Pierre-Guy B. quand Christian E. vient lui demander de jouer à son mariage.

Deux tempi permettent à Pierre Guy Blanchard d'incarner la bipolarité du personnage, auxquels s'ajoute le contraste entre son mutisme et sa relative immobilité, et le verbiage et les simagrées d'un acteur dont la route est à l'opposé de la sienne et pour qui se ranger ne cause pas de véritables maux de tête, puisque cela va de pair avec une amélioration considérable de sa situation matérielle. Pour l'essentiel, les deux rythmiques qui le caractérisent se révèlent dans le tempo rapide du percussionniste virtuose, où se manifeste son exaltation – c'est aussi le rythme qu'il adopte pour raconter les jours enthousiasmants qu'il a connus en Turquie –, et dans la lenteur à laquelle est associée son apathie, la dépression qui accompagne son retour au pays où seul l'alcool semble le consoler de s'être interrompu dans la poursuite de ses rêves. Dans ce texte et



cette mise en scène, l'artiste est écartelé entre deux façons de vivre irréconciliables, écartèlement dont témoigne l'interprétation du personnage qui donne son titre à la pièce. D'un côté se trouve le temps du voyage et de la musique, lors duquel le cœur bat à plein régime et le corps est désenglué ; de l'autre, celui du quotidien et de la ruralité où dominant la pulsion de mort et l'envie de disparaître, ce qui donne lieu à une scène mémorable dans laquelle l'ami voit le héros marcher sur la glace et s'éloigner dangereusement du rivage. En résumé, les deux rythmes typiques de la maniaco-dépression parviennent à manifester puissamment l'allergie foncière de Pierre-Guy B. à une existence tranquille et routinière. Mélange de force et de fragilité du colosse rendu encore plus criant par la légèreté et les acrobaties de son myrmidon de copain.

Un autre dialogisme

Mais il est aussi possible de voir l'interprétation de ces deux pièces d'un autre œil, puisque ce compromis entre intériorisation et extériorisation, et cette opposition entre deux rythmes irréconciliables et contrastés teintent non seulement le jeu physique et vocal des comédiens, mais également la relation qui s'instaure entre la performance des acteurs et d'autres formes artistiques. C'est *Le long voyage de Pierre-Guy B.* qui exemplifie le mieux cette pratique, cet autre dialogisme, puisque l'acteur est aussi musicien et exprime sa personnalité d'abord en tant que percussionniste démontrant sa virtuosité dans des solos haletants avant même de s'expliquer. Sur le plan de la performativité, le personnage est constitué tant par la musique qu'il joue que par les paroles qu'il énonce. Cela se répercute du reste dans la scénographie qui nous montre, côté cour, le musicien quelque peu en retrait quoique entouré des vibrants tambours dont il joue en direct. On peut remarquer quelque chose de similaire dans *448 Psychose*, dans la mesure où Sophie Cadieux est entourée d'un mur lézardé en son centre, mais sur lequel auront lieu, de même que la brève chorégraphie mentionnée plus haut, diverses projections ponctuant son discours et concourant au rythme du spectacle. Intrusion et interférence du monde extérieur dans ce cas, tandis que pour *Le long voyage de Pierre-Guy B.* ces élans de percussion font se mouvoir le corps et l'âme de

l'interprète et permettent au public de se chauffer au feu dont il brûle, tout en réclamant de lui un autre type d'attention que celle qui prévaut dans une logique strictement dramatique.

En somme, si un Régy continue obstinément de privilégier la parole et la musicalité par elle produite dans une optique postsymboliste, d'autres metteurs en scène, comme Siaud et Soldevilla, prennent appui à la fois sur la dramaturgie et le concours d'autres formes artistiques pour exprimer l'écart à la norme, voire l'ampleur du malaise ressenti par certains individus devant l'état du monde. Je laisse le lecteur juger dans quelle mesure l'interprétation et la mise en scène privilégiées dans ces esthétiques participent ou non d'une diversion de nos « ressources attentionnelles ». Il est en effet légitime de se demander, à la suite d'Yves Citton dans *Pour une écologie de l'attention*, si Siaud et Soldevilla se servent des « appareils de capture où nous immerge le capitalisme consumériste » pour nous aliéner ou encore pour rendre compte de cette aliénation. Selon le point de vue qu'on adoptera, la chose dotera d'un mérite plus ou moins grand ces tentatives de traiter, de manière pour ainsi dire stéréophonique, de l'inadaptation sociale. ■

* 448 PSYCHOSE. Texte de Sarah Kane, mise en scène de Florent Siaud, traduction de Guillaume Corbeil. Une production des Songes turbulents, présentée au Théâtre La Chapelle, du 27 janvier au 6 février 2016.

* LE LONG VOYAGE DE PIERRE-GUY B. Texte de Pierre Guy Blanchard, Christian Essiambre et Philippe Soldevilla, mise en scène de Philippe Soldevilla. Une coproduction du Théâtre Sortie de Secours, du Théâtre de l'Escauette et du Théâtre français du Centre national des arts, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, du 19 janvier au 6 février 2016.

Siaud et Soldevilla prennent appui à la fois sur la dramaturgie et le concours d'autres formes artistiques pour exprimer l'écart avec la norme, voire l'ampleur du malaise ressenti par certains individus devant l'état du monde.

Beckett et Godot dans le temps et maintenant

Par Gilbert David

LETTRES II. LES ANNÉES GODOT (1941 - 1956)

de Samuel Beckett

Traduit de l'anglais par André Topia
Éditions Gallimard, 2015, 768 p.

EN ATTENDANT GODOT

Texte de Samuel Beckett,
mise en scène de François Girard *

Où'il me soit permis de faire état d'abord de mes premiers contacts avec l'œuvre de Beckett. Durant l'été de mes 17 ans, en 1964, alors que mon emploi de magasinier à la Pharmacie de Montréal m'accablait par sa nature routinière qu'avaient les vociférations d'un gérant tyrannique, j'ai dévoré tout le théâtre de Beckett disponible à l'époque. Cette double expérience fut décisive : j'ai cessé de croire en Dieu. S'il y a une leçon humaniste à tirer de l'œuvre beckettienne, c'est bien celle de se garder de toute illusion salvatrice, qu'elle soit humaine ou, pire, d'essence surnaturelle. Au Québec, la chronique nous apprend que c'est grâce à Jan Doat, qui programma *En attendant Godot* au Conservatoire d'art dramatique en 1956 (avec Albert Millaire en Vladimir), que Beckett fut joué pour la première fois à Montréal. Puis ce fut la toute jeune compagnie d'avant-garde L'Égrégore qui monta, dans un théâtre de poche, puis en tournée, *Fin de partie* au début des années 1960, quelques années avant que la troupe française Renaud-Barrault, en tournée à Montréal en 1964, ne propose *Oh les beaux jours* au Théâtre du Rideau Vert. La Ville de Québec n'est pas en reste alors

que *Fin de partie* est présentée au Théâtre de l'Estoc en 1965.

Beckett et les coulisses épistolaires de Godot

Résultat d'une vaste et admirable entreprise éditoriale, doté d'un impressionnant appareil de notes, de précieuses notices biographiques et d'une abondante bibliographie, *The Letters of Samuel Beckett* a nécessité la contribution de plusieurs institutions universitaires états-uniennes et européennes, généreusement soutenues par d'innombrables fondations ; la traduction française du deuxième volume, publié en 2011 chez Cambridge University Press, a paru en 2015 chez Gallimard sous le titre *Les années Godot*, qui couvrent la période 1941-1956. L'accès à ces très nombreux inédits réserve quelques surprises et les propos qui y sont consignés constituent, pour les spécialistes, un complément indispensable à la biographie du célèbre écrivain d'origine irlandaise (1906-1989).

Selon les chronologies très détaillées de l'ouvrage, l'écriture d'*En attendant Godot* s'étend du 9 octobre 1948 au 29 janvier 1949, et

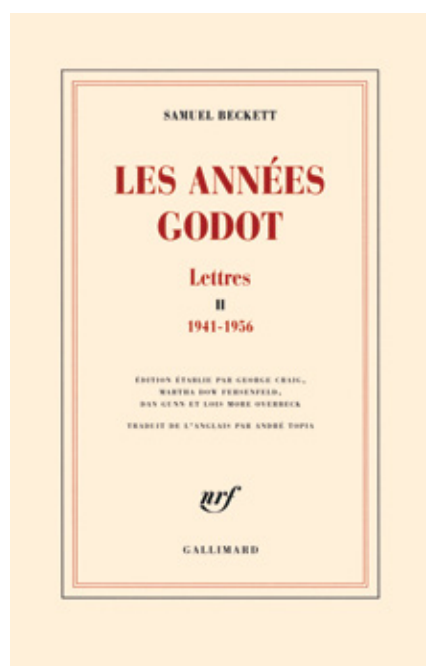
Beckett s'y attèle pour échapper au dur labeur de ses premiers romans expérimentaux en français : *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*, que les Éditions de Minuit acceptent de publier en novembre 1950. Publiée chez le même éditeur en octobre 1952, *En attendant Godot* est créée, dans une mise en scène de Roger Blin au Théâtre de Babylone, le 5 janvier 1953. Dès que la pièce commence à circuler dans les milieux de la critique et de la presse et qu'elle gagne en notoriété, Beckett est régulièrement sollicité pour s'expliquer sur ses « intentions » et sur ce que « représentent » les personnages de Vladimir et Estragon, de Pozzo et Lucky. Son attitude hostile face à de telles demandes est légendaire. Toutefois, la lecture de certaines de ses lettres ne manque pas d'étonner : à côté des habituelles dénégations, comme celle qu'il sert à Michel Pollac de la radio française : « *Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. [...] Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent* », on trouve ailleurs : « *L'esprit de la pièce, dans la*

mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, et surtout à la fin », ou encore : « Ce n'est pas non plus, pour moi, une pièce symboliste, je ne saurais trop insister là-dessus. Il s'agit d'abord et avant tout d'une chose qui arrive, presque d'une routine, et c'est cette quotidienneté et cette matérialité qu'à mon avis il importe de faire ressortir. »

Alors que les demandes de droits de traduction et de représentation se multiplient (à Londres, à Dublin, à New York, en Allemagne, en Italie, au Mexique, au Brésil, etc.), Beckett s'enquiert auprès de ses interlocuteurs les plus proches de la crédibilité des demandeurs et, une fois une production réalisée, s'inquiète de la qualité de la mise en scène et du jeu, laquelle n'est d'ailleurs pas toujours au rendez-vous... Outre celles qui témoignent des liens très étroits qu'il a noués avec Roger Blin, il faut faire une place à part aux lettres adressées à Alan Schneider qui, au terme de nombreuses péripéties, crée *Waiting for Godot* le 3 janvier 1956 au Coconut Grove Playhouse à Miami, devant un public bien-pensant qui en vient rapidement à quitter massivement la salle... Dans une lettre datée du 27 décembre de l'année précédente, il écrit au metteur en scène américain : « Très heureux de vos remarques sur Vladimir, il est l'âme de la pièce et le fait qu'il ne convenait pas à Londres fut presque un désastre. [...] Mais il me vient à l'esprit une ou deux choses qui peuvent aider vos acteurs. Si vous pensez que ce n'est pas le cas inutile de les leur mentionner. L'une d'elles concerne Pozzo. C'est un hypomane et la seule façon de jouer le rôle est de jouer la folie. Les difficultés qu'ont toujours rencontrées les acteurs pour ce rôle (à part sa mécanique qui est tout simplement compliquée) viennent je pense des efforts qu'ils font pour le clarifier et lui donner une unité et une continuité qu'il ne peut tout simplement pas recevoir. En d'autres termes ils essaient

de le fixer de l'extérieur. [...] La tentation est de minimiser une irresponsabilité et une discontinuité qui devraient être au contraire soulignées. »

Lorsque Beckett et Schneider se retrouvent ensemble fin 1955 à une représentation de *Godot* à Londres dans une mise en scène de Peter Hall, le dramaturge ne se prive pas de prendre quantité de notes ni de déclarer à la cantonade : « *Ce n'est pas ça du tout.* » On sort donc de l'ouvrage copieux qui rassemble ces lettres de Beckett avec la conviction



que le dramaturge qui s'apprête à écrire « *un truc encore pire* » – ce sera *Fin de partie* – sait très bien ce que réclame son théâtre pour qui ne cache pas son « *aversion pour les demi-mesures et les fioritures, c.à.d. précisément pour les choses que veulent 90 % des habitués des théâtres* ». Beckett aura l'occasion de mettre en pratique ses hautes exigences en montant lui-même *Godot* en allemand au Schiller-Theater de Berlin en mars 1975.

Godot au TNM : un ratage de première

François Girard, à qui le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) a confié la mise en scène d'*En attendant*

Godot, n'est certes pas le premier venu ; il a à son crédit des films et des productions scéniques appréciés d'un large public et salués par la critique. Pour accepter l'invitation de Lorraine Pintal, il aurait exigé de pouvoir compter sur la disponibilité de quatre acteurs auxquels il destinait les rôles devenus mythiques dans le répertoire contemporain, soit : Alexis Martin (Vladimir), Benoît Brière (Estragon), Pierre Lebeau (Pozzo) et Emmanuel Schwartz (Lucky). Une telle distribution peut paraître impressionnante à première vue, mais ce qui frappe toutefois, c'est la relative jeunesse des acteurs retenus... ce qui aurait dû nous valoir un jeu nerveux et une enfilade de gags burlesques – comme ce fut le cas à New York en 2013 avec des acteurs pourtant très âgés dans les rôles de Vladimir (Patrick Stewart, 73 ans) et Estragon (Ian McKellen, 74 ans), dont on peut constater la réjouissante vitalité comique ici : <https://www.youtube.com/watch?v=MUXtzkLTABl>. Hélas, Alexis Martin se prend littéralement la tête en oubliant d'être fébrile comme une mouche et Benoît Brière ne sait que se lamenter, sans parvenir à établir une complicité organique avec son comparse. Pierre Lebeau, de son côté, joue faux et de manière monotone son Pozzo, qui devrait nous effrayer par sa folie et sa cruauté gratuite – mais au Québec les acteurs ont souvent du mal à assumer la méchanceté de leurs personnages... Quant à Emmanuel Schwartz en Lucky, il s'en tire correctement, sans plus.

Du côté de la production, les choses ne sont guère plus convaincantes. Le décor de François Séguin est un contresens affligeant : l'arbre mort montre un bois d'une douce blondeur et il est planté sur un îlot de sable fin, sans doute pour évoquer un quelconque paradis perdu. Mais le pire est la volonté du scénographe de sursignifier le lieu en imposant la métaphore d'un sablier d'où s'écoule le sable fin, pendant que l'arbre du



Shuler Hensley (Pozzo), Patrick Stewart (Vladimir), Billy Crudup (Lucky) et Ian McKellen (Estragon) dans *Waiting for Godot*, mise en scène de Sean Mathias, Cort Theatre (New York), du 26 octobre 2013 au 30 novembre 2014.

deuxième acte est déjà disposé symétriquement à vue pour le cas où on n'aurait pas compris que la pièce est sur le temps infini d'une attente qui ne débouchera que sur une nouvelle promesse de rendez-vous avec Godot. Jamais, au grand jamais, on aura été saisi par le fait que les créatures de Beckett *jouent* pour passer le temps – et, qui sait ? pour tromper la mort – et que le lieu d'ancrage de ce jeu est un plateau de théâtre, avec ses planches et ses toiles de scène plus ou moins décaties – ce qu'avait admirablement exploité André Brassard dans sa mise en scène de 1993, également présentée au TNM.

Et les costumes alors : si peu défraîchis. Et les éclairages : trop insistants et trop bavards. À vouloir faire *songé*, le metteur en scène s'est égaré dans un esthétisme tape-à-l'œil – une spécialité du TNM, il est vrai. Bref, l'entreprise se solde par un énorme déficit de pertinence dont la source évidente est le manque de répétitions puisqu'en fin de compte les acteurs semblent avoir été laissés à eux-mêmes et qu'ils font ce qu'ils peuvent, c'est-à-dire rien qui vaille la peine d'y perdre deux heures et demie de sa vie en assistant à leurs piteuses simagrées.

Passer de la sorte à côté d'un type de jeu qui conviendrait à un théâtre aussi intransigeant que le *Godot* de Beckett n'est que trop révélateur de l'état de délabrement avancé d'un mode de production devenu industriel et qui n'abuse que ses promoteurs. Cette situation est certes préoccupante au TNM car la maison a ses prétentions, mais le mal est plus généralisé qu'on

ne le croit sur nos scènes établies aujourd'hui. Et ce ne sont pas des distributions de vedettes, avec leur emploi du temps surchargé, qui seront capables de changer bientôt la donne... ■

* EN ATTENDANT GODOT. Texte de Samuel Beckett, mise en scène de François Girard, dramaturgie de Serge Lamothe, décor de François Séguin, costumes de Renée April, éclairages de David Finn, avec Benoît Brière (Estragon), Alexis Martin (Vladimir), Pierre Lebeau (Pozzo), Emmanuel Schwartz (Lucky) et Mounia Zahzam (Le garçon). Une production du Théâtre du Nouveau Monde, du 1^{er} au 26 mars 2016.



Benoît Brière (Estragon) et Alexis Martin (Vladimir) dans *En attendant Godot*, mise en scène de François Girard, Théâtre du Nouveau Monde, mars 2016. Photo : Yves Renaud.

Le devenir décolonial

Entretien avec

Seloua Luste Boulbina

Par Mirna Boyadjian

Seloua Luste Boulbina est l'une des rares philosophes en France à développer une pensée du devenir décolonial en s'intéressant aux processus de (dé)subjectivation, qu'ils soient politiques, artistiques ou littéraires. Comme le suggère Achille Mbembe en préface de son plus récent essai, *L'Afrique et ses fantômes. Écrire l'après* (2015), la pensée de Boulbina se démarque par le privilège qu'elle accorde aux pratiques et à la part d'indétermination créatrice qui anime les émergences subjectives. Sa démarche critique résolument transdisciplinaire propose de nouvelles manières d'investir et de penser la postcolonie, qu'elle envisage à la suite d'Edward Said comme des espaces polyphoniques, ou « entre-mondes ». Sa foisonnante production théorique contribue ainsi à élucider la question postcoloniale sur les plans épistémologique et méthodologique par l'élaboration d'approches se déployant à partir de contextes spécifiques (*Le Singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, 2008 ; *Les Arabes peuvent-ils parler ?*, 2014 ; et *L'Afrique et ses fantômes*). *

Spirale : Vous avez initié un séminaire, ou, pour reprendre vos mots, un laboratoire expérimental, intitulé « Les artistes parlent aux philosophes ». Quel rôle joue l'art

dans la décolonisation des savoirs ? Que peut apporter la dimension esthétique au processus de décolonisation ?

Seloua Luste Boulbina : La décolonisation des savoirs est un programme global qui n'exclut ni les arts ni la littérature. En effet, les savoirs excèdent les connaissances académiques qui sont quelquefois, comme Edward Said l'a montré avec l'idée des « théories voyageuses », moins inventives que les savoirs critiques, dont les enjeux pratiques sont aussi forts que les enjeux théoriques. Pour le dire autrement, les savoirs ne se réduisent pas aux discussions d'école ou de salon. Sur le plan intellectuel, je considère que c'est la littérature qui constitue la première étape de la décolonisation, car elle est moins censurée et moins normée que les discours savants. Elle va donc généralement plus loin dans le mode qui est le sien. Enfin, l'art, par son expression sensible, découvre souvent des vérités cachées grâce aux associations de pensées qui fabriquent les œuvres. Les arts visuels, comme les rêves, sont des images qui ne sont pas sans rapport avec notre présent – et notre passé. Ils disent, souvent hors les mots, ce que l'on pourrait préférer taire par convention ou ignorance.

Spirale : Existe-t-il différentes étapes de la décolonisation ?

SLB : De façon générale, les processus de décolonisation ne sont ni homogènes ni linéaires. Des pans entiers de la colonialité peuvent se défaire brutalement. Dans le même temps, des traces, des fantômes peuvent subsister très longtemps. J'en donnerai un exemple, celui des langues. Comme je l'ai développé dans mon dernier livre, *L'Afrique et ses fantômes*, il faut prendre la mesure de l'usage massif, en Afrique, des langues coloniales : l'anglais, le français et, dans une moindre mesure, le portugais. D'abord, il ne revient pas au même de vivre monolingvistiquement ou polylingvistiquement. Ensuite, la langue est celle qui a servi à asservir, ce qui n'est pas sans effet ni sans conséquence. Le travail de décolonisation, car c'est un travail, s'effectue à l'intérieur de ce que j'appellerai « l'adversité singulière de la postcolonie », non à l'extérieur. C'est moins un combat qu'une déconstruction, qui, cependant, exige autant d'énergie que de courage.

Spirale : Quelle différence faites-vous entre postcolonisation et décolonisation ?

SLB : De mon point de vue, employer le terme postcolonial n'est pas parler de postcolonisation, pour une raison essentielle. C'est la puissance colonisatrice qui parle de colonisation, car, de son point de vue, les résistances ne sont jamais absolument détruites et la domination jamais entière et totale. Parler de colonisation, c'est adopter en ce sens le point de vue du colonisateur. Du point de vue du colonisé, à l'inverse, il y a colonie, arraisonement, exploitation, domination et racialisation. Toutes les colonies extra-européennes sont racialisées. Donc, le postcolonial est un état ; la décolonisation est un travail. En outre, je distingue postcolonial (dans les anciennes colonies) et postimpérial (dans les anciennes métropoles). Les enjeux ne se ressemblent pas de part et d'autre de la frontière coloniale.

Spirale : Dans *Les Arabes peuvent-ils parler ?*, vous accordez une place de choix aux artistes et aux écrivains dans l'élaboration de ce que vous nommez à la suite de Said des « entre-mondes », espaces polyphoniques où la dissonance règne et dont l'exil physique autant que psychique constitue la source. Peut-on dire qu'il s'agit d'un espace de guerre ponctué de temps de paix ?

SLB : Je crois qu'il est parfois plus difficile de renoncer à la guerre que de la mener. Ainsi, la furieuse guerre antiarabe et antimusulmane que les grandes puissances occidentales ont menée, en commençant par l'Irak jusqu'à la catastrophe, a engendré des conflits armés qui ont essaimé et qui perdurent. Ces guerres constituent de véritables « passages à l'acte » : elles substituent l'action à la pensée et sont liées à certaines formes ou certains types d'excitation. Ce faisant, ces guerres visent à supprimer les « entre-mondes » qui constituent nécessairement, en tant que tels, des passages d'un monde à l'autre. Car les guerres transforment les autres en ennemis, sans distinction, et font de l'alternative (ou bien, ou bien) la seule façon d'en-

visager la réalité, ce qui constitue une remarquable erreur. L'ennemi est celui auquel on n'adresse pas la parole. Les guerres, paroles manquantes ou paroles manquées, transforment alors les êtres humains en « esclaves de la quantité ».

À l'inverse, une vision naïve ferait des « entre-mondes » des passages faciles alors qu'ils sont d'abord des espaces flottants et incertains, des lieux propices aux interrogations plutôt qu'aux assertions. Élaborer littérairement et artistiquement la guerre, c'est aussi lutter contre les illusions sur lesquelles elle repose ainsi que celles qu'elle produit. Je pense par exemple à la pièce de Kateb Yacine *Un cadavre encerclé* (1959), qui appartient au recueil intitulé *Le cercle des repréailles*. Ce cercle peut s'entendre de deux façons : comme cercle vicieux et comme encerclement. Comment sortir du cercle ? Comment sortir de l'encerclement ? Comment s'en sortir, tout simplement ? *The Atlas Group*, de Walid Raad, ouvre autrement, obliquement, un espace de réflexion qui produit également des interférences. Il faut aussi mentionner, dans ce contexte, l'écrivain Jalal Toufic. Ces intellectuels parlent et il faut les entendre tels qu'ils sont, polyphoniques.

Spirale : Dans *Les Arabes peuvent-ils parler ?*, vous utilisez le terme d'« extranéation » pour décrire le processus par lequel « une chose, un état ou une situation, peut se renverser en son contraire, suivre son chemin propre, devenir autonome de sorte que, pour finir, l'effet n'est pas contenu dans la cause et le produit ne se réduit pas à l'activité qui la constitue ». Vous écrivez qu'il est une procédure que l'on retrouve chez les auteurs des « entre-mondes ». Est-ce qu'il existe un rapprochement entre l'extranéation et les possibilités de la fiction ?

SLB : Il existe des imprévisibles dont il faut tenir compte dans l'analyse alors qu'on privilégie généralement les prévisions, la prévisibilité et,

pour finir, le calcul. L'histoire révèle ainsi de nombreuses « erreurs de calcul » et, quelquefois, des « impensables » – sachant que l'impensable est toujours circonstanciel et partiel. Qui aurait dit, à l'époque, que les esclaves de Saint-Domingue allaient devenir libres et indépendants ? Du reste, les deux termes sont désormais associés comme si s'extraire de la servitude et s'extraire de l'esclavage revenaient au fond (à tort) à la même opération. Les causes et les effets relèvent de l'analyse et de nombreux éléments échappent souvent à l'analyse, surtout quand celle-ci est coloniale, car elle est alors fondée sur la dévaluation et l'infériorisation des colonisés, *a fortiori* des esclaves. C'est ainsi que la naissance d'Haïti fut, pour la France, une grande blessure narcissique que les Français ont fait payer, au sens matériel de ce terme, durant cent ans à leur ancienne colonie.

Les possibilités ouvertes par la fiction sont celles de la transformation. C'est pourquoi j'estime que, sur le plan culturel, la littérature est le premier élément de décolonisation, avant les arts visuels. Car il faut que les choses se disent et s'imaginent. Pour s'en tenir à Haïti, considérons la richesse, l'extraordinaire vivacité de la littérature haïtienne et, si l'on peut dire, le culte rendu, en Haïti, à la littérature.

Spirale : Vous terminez ce même texte en affirmant qu'il faut individualiser, en tous les sens de ce terme, le « monde arabe ». C'est la force de l'art, vous ajoutez. Qu'est-ce que vous entendez par « individualiser » ? En quoi cette « individualisation » est-elle importante au regard du processus de décolonisation ?

SLB : La colonie repose, peu ou prou, sur la désindividualisation et la désymbolisation, car un individu est traité comme un exemplaire : c'est un « type », comme le disent les cartes postales et autres images coloniales. En d'autres termes, la colonie ignore le portrait, qui est

toujours celui de quelqu'un, au profit du paysage et des « espèces » découvertes dans ce paysage, afin qu'il devienne un territoire. Pensons à l'inverse à la photographie malienne : Seydou Keita et Malik Sidibé sont des artistes du portrait. Ils rompent ainsi avec la tradition coloniale qui honore – par le portrait – les gens de bien (l'univers des colons) et en exclut les gens de rien (les colonisés sans visage). Car qui dit portrait dit visage.

L'exemple le plus caractéristique est offert par *L'Étranger* de Camus : Meursault versus L'Arabe. Je crois que *Meursault, contre-enquête*, de Kamel Daoud, est le premier roman algérien véritablement décolonial. Car il en finit avec « l'Arabe », il passe à autre chose : au présent d'un pays dévasté par une autre guerre, une guerre civile nommée, en Algérie, « la décennie noire ». L'Arabe, chez Camus, n'est pas un personnage parce que les Arabes ne sont pas des personnes ; il est une figure. *That's all*.

Spirale : Dans *L'Afrique et ses fantômes*, vous écrivez : « La décolonisation est un défi, ce qui n'a de signification que pour des sujets, c'est-à-dire des êtres humains en tant qu'ils sont porteurs d'une subjectivité singulière, qu'on appelait autrefois esprit ou âme. » Quelle est la place du corps dans votre réflexion sur le devenir décolonial ? Comment concevez-vous le rapport entre l'âme et le corps ?

SLB : Je ne suis pas dualiste et ne pense pas dans les termes classiques de la distinction de l'âme et du corps. La subjectivité est à la

fois psychique et physique. Une blessure physique est aussi une blessure psychique et les « gueules cassées » de la Première Guerre mondiale, sur lesquelles Kader Attia a travaillé comme sur des icônes, sont abîmées sur les deux plans conjoints. Comment se reconnaître soi-même quand on n'a quasiment plus de visage ? On peut imaginer à la fois le soulagement d'être un survivant et le désespoir d'être défiguré à jamais. Ces « gueules cassées » ont existé ailleurs. En Algérie, au lendemain de l'indépendance, c'est-à-dire au sortir de la guerre, il y avait de nombreux hommes, des Algériens, dont le nez avait été mutilé par le FLN.

Plus généralement, la décolonisation a davantage été pensée comme un processus que comme un travail. Elle est même souvent inscrite dans une philosophie de l'histoire qui en fait une évolution de l'histoire. Après Bandung, la décolonisation... Mais la conférence de Bandung n'a pas toujours été suivie par des indépendances. Pensons à la France, dont les possessions extra-contininentales sont, aujourd'hui, les plus grandes au monde. Mayotte en est le 101^e département. La décolonisation, en outre, n'est en rien un processus linéaire. Le passé se détache par pans, quelquefois brutalement, sans qu'on puisse prévoir ce qui viendra après. C'est pourquoi il faut envisager la décolonisation comme un travail subjectif, sur soi-même, et non seulement comme une « période » historique. Du reste, la périodisation de l'histoire pose problème. Qui dit travail ne dit pas élaboration théorique, bien qu'elle soit indu-

bitablement nécessaire. La décolonisation relève en même temps du groupe et de l'individu, non seulement objectivement comme je l'ai indiqué, mais subjectivement, en son for intérieur. Plus les sociétés deviennent, au sens moderne, individualistes, plus le travail est dévolu à l'individu – le sujet – plutôt qu'au groupe. Mais l'on sait qu'aucune société n'est totalement parcellisée, sans que le ou les groupes soient convoqués.

C'est ainsi que le corps, subjectivement, est, comme Fanon a pu le montrer, en question dans la décolonisation. Comment faire d'une peau noire une peau neutre ? Voilà qui participe de la décolonisation. La déracialisation est incluse. Comment échapper à l'homosexualité qui caractérise les sociétés postcoloniales ? On le constate en particulier chez les « penseurs » postcoloniaux qui ne sont presque jamais – venant d'Afrique – des « penseuses », car les voies leur sont fermées. La subalternisation des femmes passe aussi par le corps. Jamaica Kincaid, Gisèle Pineau ou Malika Mokeddem, qui viennent d'univers différents, le montrent abondamment. Un corps sous emprise du genre et de la race est un corps à décoloniser doublement. Seul le sujet peut se décoloniser lui-même. ■

* Cet entretien est issu du séminaire de Seloua Luste Boulbina « Les artistes parlent aux philosophes » organisé à l'hiver 2016 dans le cadre du programme « Décolonisation des savoirs » qu'elle dirige au Collège International de Philosophie. Ce séminaire s'est défini comme un laboratoire expérimental favorisant les rencontres entre artistes, philosophes et historiens de l'art « engagés dans des processus de décolonisation des imaginaires et des rationalités ». C'est avec une immense générosité qu'elle s'est prêtée à cet entretien qui s'est déroulé en avril 2016, entre Paris et Beyrouth.

« Un corps sous emprise du genre et de la race est un corps à décoloniser doublement. Seul le sujet peut se décoloniser lui-même. »



le port
de tête librairie

262, avenue du Mont-Royal Est
Montréal, Québec
514.678.9566
www.leportdetete.com

Le prix Pierre-L'Hérault de la critique émergente

édition 2016

Les membres du comité de rédaction du magazine *Spirale*, ainsi que l'ensemble de nos partenaires, félicitent chaleureusement Guillaume Ménard, lauréat du quatrième prix Pierre-L'Hérault de la critique émergente.

NOTA
BENE

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Faculté des arts et des sciences
Département des littératures
de langue française

Université
de Montréal

Université
de Montréal

Faculté des arts et des sciences
Département de littératures et de langues du monde

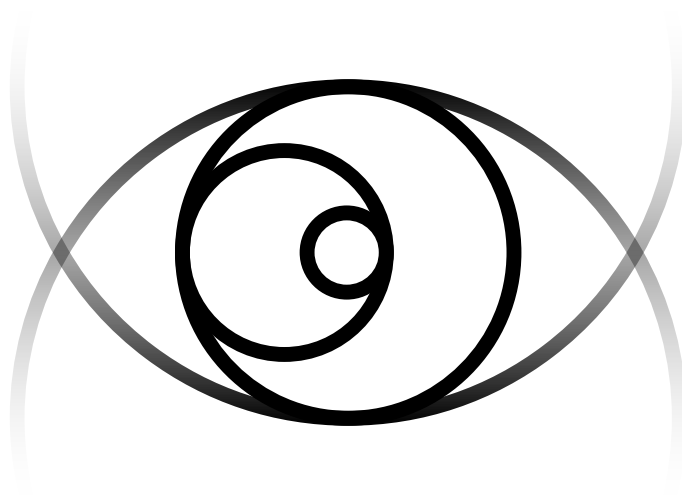
UQÀM
Département d'études littéraires
UQÀM
Département d'histoire de l'art

SCRILCO
CENTRE DE RECHERCHE
INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA
CULTURE QUÉBÉCOISES

UNIVERSITÉ
LAVAL
Faculté des lettres et des sciences humaines
Département des littératures

le port
de tête librairie

Université
de Montréal
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques



C A P T U R E S

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire
revue interdisciplinaire

revuecaptures.org/

Captures est une revue à comité de pairs dédiée à la publication de travaux consacrés à l'analyse de problématiques liées aux figures, théories et pratiques de l'imaginaire, sans limitations territoriales ou nationales. Elle est la première revue à comité de pairs de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Captures accepte les articles hors dossier et accueille des comptes rendus d'événements, d'expositions, de lectures, de podcasts, de sites web ou de toute autre manifestation culturelle, et les publie sans contrainte de périodicité dans sa rubrique « Actualités ».

Vos contributions sont les bienvenues !

Volume 1 Numéro 1, mai 2016
Post-photographie?

Prochain Numéro à paraître automne 2016
Raconter l'aliment

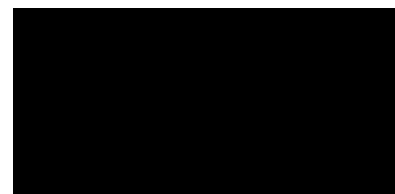
Pour rejoindre l'équipe de Captures

Par courriel : revuecaptures@gmail.com
Par téléphone : 514-987-3000 poste 8460



Festival International du Film sur l'Art

artfifa.com



Matinées du Film sur l'Art

Pour la 19^e année consécutive,
le FIFA présente les lauréats de
la 34^e édition en collaboration
avec le Musée des beaux-arts de
Montréal (MBAM).

Du 2 octobre au
13 novembre 2016

Au Musée des beaux-arts
de Montréal



Découvertes du Film sur l'Art

Le Conseil des arts de Montréal
et le FIFA vous proposent une série
de 6 films marquants du 33^e FIFA.

Du 1^{er} octobre au
19 avril 2017

17 représentations dans
divers lieux de diffusion
culturels à Montréal



Entrée libre
artsmontrealtournee.org

Les Rendez-vous du FIFA au CCA

Une programmation estivale
spécialement conçue par le
FIFA pour le Centre Canadien
d'Architecture.

Du 14 juillet au
8 septembre 2016

Projections en plein air
dans le parc Baile



Entrée libre
Centre Canadien
d'Architecture