

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Frankenstein, sous toutes ses formes et à toutes les époques* Portfolio *Away*
Romans *Walter Siti / Yannick Haenel / Maxime Raymond Bock* Essais *Fernando Pessoa /*
Chantal Ringuet / Elsa Dorlin Entretien *Serge Clément*

12,95 \$ 265 ÉTÉ 2018



* Portfolio

ÉDITEUR ET DIRECTEUR

Sébastien Dulude

DIRECTRICE ARTISTIQUE (PORTFOLIO)

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Jean-François Hamel
Martin Hervé
Brigitte Faivre-Duboz
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm

ADJOINTE À L'ADMINISTRATION ET À LA RÉDACTION

Zéa Beaulieu-April

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Louise Déry (présidente)
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Bénédicte Ramade

RÉVISION LINGUISTIQUE

Laurence Perron

CORRECTION D'ÉPREUVES

Nicholas Giguère

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

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

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 606-0500
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

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

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

Page 15, *Away*, *De Morgöth à la Terre entière* (par Sébastien Dulude)

Michel «Away» Langevin est batteur et membre fondateur du groupe Voivod, un band canadien de heavy metal actif sur la scène internationale depuis 1982. En tant qu'artiste visuel et designer graphique, il a créé l'ensemble de l'univers visuel du groupe et a eu une influence remarquable sur la création et le développement d'une mythologie post-apocalyptique associée

à la culture metal. En 2009, Martin Popoff lui consacrait une monographie intitulée *Worlds Away : Voivod and the Art of Michel Langevin*, publiée en anglais et en allemand, et dont le tirage est aujourd'hui épuisé. Il a collaboré à de très nombreux projets musicaux dont Probot, Tau Cross, Les Ékorchés et Aut'Chose, avec Lucien Francoeur.



En couverture : *Probot*, 2013

* Nos collaborateurs

Guillaume Asselin
Émile Bordeleau-Pitre
Eric Bouchard
Philippe Charron
Jean-François Chassay
Nicholas Cotton
Mélanie Courtemanche-Dancause
Donigan Cumming

Élaine Després
Antonio Domínguez Leiva
Sébastien Dulude
Hervé Guay
Martin Hervé
Annie Lafleur
Georges Leroux
Hélène Machinal

Sophie Ménard
Marcel Olscamp
Julie Paquette
Laurence Perron
Pierre Popovic
Philippe St-Germain
Bernabé Wesley



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 politiques
culturelles québécoises

* Sommaire

5	LETTRES <i>Lettre à Léo et Juliette</i> [par Hector Ruiz]	60	<i>Se défendre, une philosophie de la violence</i> de Elsa Dorlin [par Julie Paquette]	78	<i>Classé sans suite</i> de Claudio Magris [par Bernabé Wesley]
6	CHRONIQUE : LES ENTRETIENS <i>Une poussière dans l'œil</i> Entretien avec Serge Clément [par Annie Lafleur]	64	<i>Histoire des Juifs du Québec</i> de Pierre Ancil [par Marcel Olscamp]	81	<i>Tiens ferme ta couronne</i> de Yannick Haenel [par Guillaume Asselin]
11	CINÉMA <i>Pour le réconfort</i> de Vincent Macaigne [par Émile Bordeleau-Pitre]	67	<i>Un pays où la terre se fragmente. Carnets de Jérusalem</i> de Chantal Ringuet [par Georges Leroux]	84	THÉÂTRE <i>J'aime Hydro</i> Texte de Christine Beaulieu, mise en scène de Philippe Cyr <i>Hôtel-Dieu</i> Texte et mise en scène d'Alexandre Fecteau <i>Returning to Reims</i> Texte de Didier Éribon, mise en scène de Thomas Ostermeier [par Hervé Guay]
15	PORTFOLIO <i>Away.</i> <i>De Morgoth à la Terre entière</i> [par Sébastien Dulude]	70	ESSAI / ROMAN <i>Balzac, Paris</i> de Éric Hazan <i>Les noyades secondaires</i> de Maxime Raymond Bock [par Pierre Popovic]	88	BANDE DESSINÉE <i>La vie d'artiste</i> de Catherine Ocelot [par Eric Bouchard]
51	ESSAI <i>Traité de la mort sublime. L'art de mourir de Socrate à David Bowie</i> de Daniel Salvatore Schiffer [par Nicholas Cotton]	73	ROMAN <i>La serpe</i> de Philippe Jaenada [par Sophie Ménard]		
54	<i>Livre(s) de l'inquiétude</i> de Fernando Pessoa [par Laurence Perron]	76	<i>Au feu de Dieu</i> de Walter Siti [par Martin Hervé]		
57	<i>Explore. Investigations littéraires</i> de Florent Coste [par Philippe Charron]				

DOSSIER FRANKENSTEIN, SOUS TOUTES SES FORMES ET À TOUTES LES ÉPOQUES

27	<i>Présentation</i> [par Éline Després et Philippe St-Germain]	32	<i>Le Frankenstein français et la littérature de l'ère révolutionnaire</i> de Julia V. Douthwaite [par Mélanie Courtemanche-Dancause]	44	<i>Frankenstein à Bagdad</i> d'Ahmed Saadawi <i>Frankenstein sur la Mer de Glace</i> de Mary et Percy Shelley [par Jean-François Chassay]
29	<i>Frankenstein, créé des ténèbres</i> de David Spurr et Nicolas Ducimetière [dir.] <i>Frankenstein lui a échappé : les tourments cinématographiques d'un mythe moderne</i> d'André Caron [par Elaine Després]	36	<i>Franken-Eros ou l'affirmation de la vie jusqu'après la mort</i> [par Antonio Domínguez Leiva]	47	<i>Head Transplantation and the Quest For Immortality</i> de Sergio Canavero [par Philippe St-Germain]
		40	<i>Untitled (Coloured Geoff, drawn from a photograph taken in my studio)</i> [par Donigan Cumming]	50	<i>Untitled (Winged Geoff, drawn from a photograph taken in my studio)</i> [par Donigan Cumming]
		41	<i>Penny Dreadful</i> de John Logan [par Hélène Machinal]		

Berlin, le 16 juin 2018

Léo, Juliette,

je vous écris de Berlin, le corps débordant d'émotions contradictoires. Je ne sais si le contenu de cette lettre vous sera compréhensible immédiatement, mais je ressens le besoin de m'adresser à vous le plus simplement possible.

En 1989, l'été où j'ai quitté la Suède, j'avais 12 ans. Peu de temps après, à MTL, à la TV, avec stupéfaction, j'ai regardé le mur de Berlin tomber. Le sentiment de manquer un événement historique, pas loin de ce qui était jusqu'à tout récemment ma maison, me désespérait et m'énervait. Je regrettais amèrement mon départ sans toutefois condamner Abuelita et Abuelito. Je réalisais à l'instant, ici, au café, et vous là-bas sur l'autre rive, qu'un océan est aussi un mur. Vivre séparé de ceux que l'on aime est une violence insupportable.

Un ordre social s'effondrait et, en même temps, un désordre personnel s'installait. Le monde tel que nous l'avions connu disparaissait, c'était la fête et l'apprehension, mais pour quelle impossibilité commencer ?

Aujourd'hui, lorsque j'ai longé les 220 m des 155 km du mur qui séparait Berlin, j'ai eu l'impression d'être revenu chercher un morceau de mon enfance arrachée. Pour mettre de l'ordre dans mon adolescence divisée, avais-je un autre choix ?

Papa qui pense à vous,
+R



UNE POUSSIÈRE DANS L'ŒIL

Par Annie Lafleur

Assis sur la banquette de bois jouxtant la vitrine d'un café dont j'ai oublié le nom, coin St-Laurent et Duluth, Serge Clément griffonne dans un carnet, l'air absorbé. Je le reconnais immédiatement par la grande baie vitrée qui donne sur le boulevard, mais je ne me précipite pas à sa rencontre, heureuse de pouvoir l'observer à distance, plongé dans ses pensées mouvantes et son calme olympien (entre le plan-séquence et la photographie, songeai-je). La scène a en effet quelque chose du plateau de cinéma et de la prise de vue en studio, avec cette lumière chaude à l'intérieur, froide à l'extérieur, le travelling de mon regard sur l'acteur au visage imperturbable, aux gestes mesurés, à travers les bruits criards de machine à café, de machine *Interac*, de murmures et de musique du monde. Je pense au film de Jean-Pierre Annaud, où la quête du feu devient une question de vie ou de mort. La trame sonore me revient à l'oreille tandis que je commande un thé brûlant. Il me semble qu'on baigne plutôt dans une scène de la Nouvelle Vague – avec Jean-Pierre Léaud comme acteur principal, pensai-je, sourire aux lèvres. « *Bonjour, Serge, comment vas-tu ?* » Il me parle de son exposition à venir, de photos qui ne sont pas vraiment de lui, il y en a des centaines, me dit-il. Il prend des notes à ce sujet, esquisse la mise en espace, c'est l'aboutissement d'une résidence d'un an à la Cinémathèque québécoise. Et moi de replonger dans le vortex polaire de janvier, intriguée par ce projet protéiforme, persuadée depuis longtemps que Serge Clément est l'un des grands photographes canadiens.

L'exposition *Escale Cinéma* est une déclaration d'amour au septième art. D'une passion qui est déjà palpable dans l'œuvre photographique de Clément, mais également lorsqu'il en parle de vive voix. La lampe du projectionniste s'allume tandis qu'il relate par fragments, par éclats, par arrêts sur image, suspendu dans une phrase, petit moteur qui roule ses « r ». Si, à la base, le travail photographique de l'artiste relève davantage de la tradition documentaire, il faut

attendre au milieu des années 1990 pour que son esthétique s'affirme plus librement, qu'il opte pour un angle à la fois expérimental et poétique, où la ville se fait, se défait et se refait en mode parcellaire, captée à coups de reflets, de mises en abyme et d'images qui se télescopent les unes dans les autres ; on pense aux corpus composé de *Cité fragile* (1992), *Vestige Vertige* (1995), *Parfum de lumière* (2003) ou, encore, à *Courants ~ Contre-courants* (2007). *Escale Cinéma* s'inscrit dans cette lignée, écrit Marcel Jean, directeur général de la Cinémathèque québécoise, car le « *cinéma devient le matériau brut que Serge Clément sculpte du regard, isolant une image par rapport à l'ensemble du film, en quête de ces moments fugitifs où deux plans se fondent l'un dans l'autre. Ou encore de ces accidents technologiques où la matérialité de la pellicule s'impose, où la dégradation magnétique vient polluer la représentation, ou encore lorsque les artefacts numériques prolifèrent à la surface de l'image* ». C'est ainsi qu'en août 2016 s'amorce la résidence de création du photographe natif de Montréal à la Cinémathèque québécoise. Clément le photographe s'approprie les codes du cinéma, un photogramme à la fois. Il en dresse une sorte de répertoire personnel à travers des films qu'il (re)visionne et dont il photographie les moniteurs vidéo, les écrans en cours de projection, les affiches et les photos tirées des films. *Escale Cinéma* présente le résultat d'un travail réalisé en scrutant les collections de l'institution. À travers un film photographique, une publication et des tirages de divers formats, l'artiste propose à la fois une relecture lyrique de films cultes tout en posant un regard introspectif sur sa pratique.

Image par image par image

La salle Norman McLaren regroupait à elle seule 61 photographies imprimées sur pellicule autocollante, résultat de périodes de visionnement titanesques, image par image, parmi 325 films, à raison de 500 photographies en moyenne par film. Les trois murs en étaient tapissés, sans être surchargés,

les formats variant d'une image à l'autre, ce qui équilibrait leur mise en espace ; deux tables disposées au premier tiers de la salle rassemblaient pour leur part une trentaine de petits tirages argentiques glanés dans l'œuvre de l'artiste sur une période de 40 ans ; enfin, une double projection bouclait le parcours, où deux séries comportant 202 images indépendantes se chevauchaient, suivant des durées préprogrammées distinctes. À l'agora était présenté toutes les heures le film photographique intitulé *Myriade*, autre réalisation virtuose où le portrait est maître. La cour intérieure vitrée affichait deux mosaïques comprenant des centaines de photographies juxtaposées en trois couleurs (jaune, cyan, magenta), sorte de vitraux laissant percer la lumière naturelle. Plus de doute ici : le cinéma est une chose sacrée pour l'artiste. Enfin, une publication sous forme de journal d'images grand format couronne le tout, comme quoi Serge Clément a assumé, pendant cette résidence, à peu près tous les rôles, et surtout celui de projectionniste attentif, rigoureux, conquis d'avance. Lors d'un entretien avec ce dernier, il a beaucoup été question de technique, de matière, de support, d'histoire et de transformation de l'image.

Considérant son intérêt pour le tirage argentique et la matière photographique, le fait d'imprimer sur une surface moins pérenne constituait-il un choix délibéré ? L'exposition se voulait-elle volontairement éphémère ? Pourquoi coller des images directement sur une surface murale ? « *Parce qu'il s'agit d'un travail de réflexion sur la matière et sur les différents supports qui ont traversé le cinéma*, me répond-il, de but en blanc. *Aussi, tout ce qui est disposé au mur pourrait être exposé une deuxième fois. La surface autocollante peut être déposée à nouveau sur un enduit de silicone, ce qui permet une nouvelle adhésion au mur. On ne peut pas multiplier l'expérience ad nauseam, par contre. Ça a une durée de vie limitée, m'explique-t-il. J'aime expérimenter dans ma pratique – bien que j'aime aussi les tirages bien faits, j'accorde*

autant de valeur aux essais avec des matériaux plus pauvres. D'ailleurs, le processus de disparition de l'image fait partie intégrante de l'image : l'une ne va pas sans l'autre. Alors, ce n'est pas tant la disparition qui devient manifeste ici, mais le rapport à l'image qui est tout autre. L'image autocollante au mur s'approche de l'affiche, donc d'une expérience à la fois intime et universelle du cinéma ».

L'âge de la lumière

Les séances de visionnement qui ont accompagné l'artiste en résidence me rappellent momentanément *Dépaysés*, une exposition itinérante européenne coproduite par le Fotografie Forum Frankfurt et le Centre culturel canadien à Paris et datant de 2014. Cette exposition se voulait majoritairement constituée d'images inédites, puisées par l'artiste dans ses archives photographiques, ce processus lui permettant de redécouvrir des images jamais imprimées. Ici, Clément a puisé dans un répertoire étranger, reproduisant en quelque sorte ce même geste archivistique de celui qui cherche, classe, trie, assemble. « Avec *Escalier cinéma*, je n'ai pas travaillé dans mes archives photographiques, mais dans ma mémoire photographique et filmique. Je me suis tourné, lors de ma résidence, vers la grande majorité des films qui ont marqué ma vie. Des films qui ont été signifiants, vus pour la première fois entre 15 et 25 ans, explique-t-il. En les revisionnant, une mémoire forte, mais dépourvue d'images précises, accompagnait les films dont le visuel s'était perdu en cours de route. Au moment où je les avais vus la première fois, ça avait été une espèce de choc inaugural. En revisionnant plus de 325 films que je devais documenter sur un moniteur, image par image, mon rapport a nécessairement été d'un tout autre ordre, davantage dédié au processus documentaire auquel j'étais convié ».

Je lui ai demandé si, lors de ces séances de visionnement, certains des chocs originels avaient refait surface, si le petit Serge avait croisé le grand, ce à quoi il m'a répondu que le cinéma l'avait construit, que les



Photogramme extrait de *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, de Carl Theodor Dreyer

films visionnés durant sa jeunesse avaient façonné le photographe qu'il était devenu, chose dont il n'avait pas encore mesuré la pleine portée jusqu'à cette résidence, comme l'importance que le cinéma avait pu prendre dans son travail de photographe : « Pour moi, ça demeurerait deux métiers distincts alors qu'en revisionnant les films, j'ai perçu des proximités manifestes – par exemple au niveau des éclairages – que j'avais longtemps chéries comme photographe. Je me suis toujours considéré comme un photographe qui s'est construit à travers la compréhension des images de la photographie. La résidence m'a éclairé sur l'influence probante du cinéma dans mon travail photographique, sur ce va-et-vient entre les deux, et ce, malgré les trois courts-métrages (*Parfum de lumière*, 2002 ; *d'aurore*, 2009 ; *L'envol du ciel*, 2013) que j'avais réalisés auparavant. Je pense que le choc initial de mes premiers visionnements était largement tributaire de l'expérience en salle, lorsqu'on est plongé dans le noir, assis devant un écran lumineux, isolé dans un espace-temps qui échapp[e] à la réalité, porté par l'imaginaire d'un réalisateur et de toute une équipe; c'est ça qui, au commencement, m'avait tant marqué. Ici, j'étais mu par un fil conducteur, une démarche concrète, des objectifs

précis et beaucoup de temps devant moi. Qui plus est, un écran beaucoup plus petit était installé à deux pieds de mon trépied et de mon appareil : pas exactement un dispositif qui donne le goût de rêvasser. J'étais tout entier absorbé par la concordance entre le support audio-visuel, l'aspect artistique et l'acte d'enregistrement. J'avais quand même l'impression d'être à deux places en même temps, mais surtout occupé à façonner une œuvre personnelle issue de ces visionnements massifs. Si je prends l'exemple de *Myriade*, j'ai su très tôt que je souhaitais créer une œuvre de portraits, car le cinéma en est constitué à 80-85 %. Cette réalité a nécessairement guidé mon regard, à la recherche de motifs récurrents autour de ce thème. N'est-ce pas Carl Theodor Dreyer qui disait que le cinéma est l'art des visages ? »

Un œil dans la poussière

Il y a, dans cette approche, une double focale, comme quoi le périmètre d'attention s'élargit autour de l'idée du cinéma tout en se voyant consacré à une seule œuvre à la fois, à un motif à la fois. Certains photogrammes se sont ainsi imposés ou ont été retenus par l'artiste grâce à ce déplacement du noyau d'attention vers des détails



qui lui auraient autrement échappé, et cela, même dans des films vus des dizaines de fois. « Dans *La Jetée*, film mythique de 1962 de Chris Marker, je me suis rendu compte que William Klein tenait un rôle, chose que je n'avais jamais réalisée avant cet énième visionnement. J'ai donc délibérément traqué toutes les images où le personnage de Klein figurait. Il y a certains films, comme celui-ci, qui m'ont particulièrement interpellé comme photographe. À *La Jetée*, il faut ajouter *Very Nice, Very Nice* (1961) d'Arthur Lipsett, film produit par l'Office national du film du Canada (ONF). L'image du musicien de jazz et de la femme, par exemple, est tirée de ce film. Il y a une forme de filiation entre *Myriade* et *Very Nice, Very Nice* en termes de rythme, de présence, de motif, souvent à la limite de la lisibilité, dans le sens même où Stan Brakhage l'entendait, repoussant parfois plus radicalement cette frontière à une seule image par seconde pour flirter avec un rendu résolument plus expérimental. Ce que l'œil perçoit appartient dès lors à une autre temporalité, à ce que la mémoire tente de reconstruire, par exemple ».

La limite de la lisibilité est donc un angle qui intéresse particulièrement Clément, qui le ramène concrètement à observer des images individuelles qui le captivent, au final. « Si je pense à l'image repérée dans *Calcutta* (1969), film de Louis Malle qui

a dû être capté en 16 mm, la pellicule a été endommagée puis recousue, je ne sais pas trop, ou est-ce qu'elle a été recollée sur une autre surface, je n'en sais rien. Ce que je sais, c'est qu'il s'agit d'un seul photogramme sur 24, donc pratiquement imperceptible à l'œil nu : en fait, on sent quelque chose passer très vite, comme une rayure, une poussière, c'est fulgurant, alors il faut regarder attentivement. Le moniteur me permettait de scruter image par image pour trouver cette anomalie, cette brisure ». À cet effet, les déchirures, failles et fondus enchaînés font déjà partie intégrante du travail photographique de Clément, comme s'il se citait lui-même à travers ces trouvailles. L'image de *La Jetée* de Chris Marker survient entre deux images qui mettent à jour une forme de complexité visuelle dont les limites sont encore repoussées dans la photo retenue du film *Kamouraska* (1973) de Claude Jutra, laquelle n'a plus rien à voir avec l'œuvre, puisque l'image est complètement pixellisée. Comme quoi l'artiste mise le tout pour le tout pour sortir l'image du cinéma, ou le cinéma de l'image, afin de créer des « structures d'image », selon son expression.

Avant de quitter la salle pour boucler l'entretien au café de la Cinémathèque, il a été question notamment de la double projection. Le processus de visionnement ayant généré des milliers d'images, cette abondance a

permis au photographe de proposer des variantes dans la mise en espace et les supports de présentation, en plus du court-métrage et de la publication. « J'avais déjà cette idée en tête de créer deux ensembles d'images, couleur et noir et blanc, dans un ordonnancement plutôt aléatoire. Je me suis inspiré de l'effet du carrousel en programmant 200 images dans chaque projecteur sur des cycles légèrement décalés, l'un de dix secondes, l'autre de douze secondes. Une fiction s'est bâtie à même sa (dé)programmation. Ce qui m'a intéressé relevait davantage du domaine de l'interprétation de l'image en mouvement, à savoir comment une image influence la lecture de la précédente ou de la suivante. Cette projection est un peu la découverte de l'exposition ». La projection reprend donc au vol l'idée du cinéma sans tout son appareillage, de sorte que le temps alloué à chaque image dirige le regard dans un intervalle précis, contrairement aux images disséminées sur les murs, invitant du coup le spectateur « à tisser des liens entre les deux images. Et ça, c'est très porteur », affirme Clément.

À la question qui m'habitait depuis le début de l'entretien, à savoir ce qui a motivé viscéralement ses choix artistiques parmi les milliers d'images captées au fil des visionnements, Serge Clément m'a répondu sans transition, sans fondu, comme dans une rupture nette d'une image à l'autre : « C'est l'intuition. » ■



Vue installation (mur #2), *Escale Cinéma*, 2018, salle McLaren, Montréal

Pour en finir avec le réconfort

Par Émile Bordeleau-Pitre

POUR LE RÉCONFORT

de Vincent Macaigne

France, 2017, 91 min.

Pascal, qui habite au Mexique, passe un appel vidéo à sa sœur, Pauline, à New York. Les traites de leur domaine n'ont pas été payées. Si elle reste évasive, Pauline insiste : « *Tu sais ce qui va se passer Pascal ? Toi et moi on va revenir à Orléans. On verra tout ce qu'on a perdu.* » Pauline, qui marchait dans la ville en discutant avec son frère, disparaît de l'écran. Son visage laisse place à des images nocturnes de Manhattan, enregistrées avec son téléphone. Le grain de la mauvaise connexion Skype décompose les formes. Elle les fait se rencontrer dans une confusion où un passant devient la rue, où des réclames publicitaires lumineuses se transforment en vortex blancs. *Pour le réconfort*, film réalisé par Vincent Macaigne en 2017, semble s'ouvrir sur une toile de Monet qui aurait été peinte à partir de pixels.

On se tromperait cependant, à partir de cette introduction, si l'on liait l'œuvre de Macaigne à celle des impressionnistes. Et, même si le réalisateur se revendique de Tchekhov, ce serait également une erreur d'en faire une œuvre réaliste. Les enjeux thématiques de *Pour le réconfort* et de *La Cerisaie* sont peut-être identiques, mais les moyens de les illustrer – et de mettre en lumière la signification qui pourrait leur être donnée – diffèrent de manière radicale. Dans la pièce de Tchekhov, les violences que se font les personnages entre eux sont

souvent latentes ; les impolitesses, au sein du monde bienséant de *La Cerisaie*, apparaissent comme des transgressions. De son côté, *Pour le réconfort* ne met en scène que ce qui dépasse, que ce qui déborde. Les plus grandes injures sont lancées dans des conversations du quotidien, elles s'y tissent organiquement. Les cris, les vociférations et les pleurs font partie du registre courant. Le film de Macaigne réinvestit de manière étonnante l'outrance d'un genre mal-aimé : celui du mélodrame.

Illustrer la fracture sociale en France

Pour le réconfort raconte le retour de Pascal et Pauline au domaine d'Orléans, hérité de leur père. Ils sont rejoints là-bas par trois amis d'enfance qui, restés à Orléans, les revoient pour la première fois. Il y a d'abord Joséphine, qui emprunte une partie du domaine de Pascal et Pauline pour y faire pousser des arbres ; Manu, propriétaire mégalomane d'une entreprise de maisons de vieillesse ; et Laurent, le conjoint de Joséphine et employé de Manu. À la veille de la vente imminente du domaine, les cinq amis reviennent sur leur passé commun et leur futur anticipé. Les conflits se cristallisent autour d'un fossé, celui des classes sociales, divisant les protagonistes en deux groupes irréconciliables : les élites politico-économiques d'un côté et la « *France d'en bas* » de l'autre.

De son propre aveu, c'est effectivement à la lutte des classes que s'intéresse le réalisateur Vincent Macaigne dans *Pour le réconfort* – ce qu'il appelle « *la fracture sociale en France* », selon l'expression autrefois popularisée par Jacques Chirac. C'est d'ailleurs cette interprétation qui a le plus circulé dans la presse française. Vincent Macaigne « *ravive la lutte des classes avec fougue* » (Télérama) ; son film illustre « *les horreurs de la haine de classe* » (Les Inrocks) ; *Pour le réconfort* est en quelque sorte « *une Cerisaie moderne sur l'héritage et la fracture sociale d'une France scindée en deux* » (Paris Match). Cependant, on s'est peu penché sur la manière novatrice dont cette « fracture » est formellement exposée : son côté proprement mélodramatique.

On en a également mésestimé la valeur. Ainsi, Mathieu Macheret dans *Le Monde* « *regrette que le film retombe dans des excès de théâtralité dès lors qu'il lance ses comédiens dans des sessions gueulantes d'acting out qui ne visent plus qu'à la performance* ». Pourtant, ce sont ces « excès » du film de Macaigne qui constituent les conditions mêmes de la représentation de la lutte des classes. S'ils dérangent, s'ils irritent et semblent besogner sans relâche sur l'inconfort du spectateur, c'est bien parce que ces excès font efficacement leur « travail » – c'est-à-dire qu'ils mettent à mal toute

manière de résolution. Évitant le piège de faire du mélodrame une source de raillerie, le prenant véritablement au sérieux en traitant l'image de manière crue et en se refusant à toute esthétisation (la caméra est presque toujours fixe et alterne très souvent entre les gros plans de visages qui se répondent), *Pour le réconfort* exacerbe le sentiment de crise dont se fait porteur le thème de la lutte des classes. L'impossibilité de la fin d'un conflit entre les personnages se traduit par le maintien d'une tension insurmontable entre l'œuvre et son spectateur.

La valeur d'usage du mélodrame

Le mélodrame tel qu'il s'illustre dans le film de Vincent Macaigne a toutefois peu à voir avec celui, empreint d'élégance et de sentimentalisme, de réalisateurs comme Douglas Sirk (*All That Heaven Allows*, 1955) et Todd Haynes (*Far From Heaven*, 2002 ; *Carol*, 2015). Il porte plutôt à son point limite une « fonction », au détriment de tout souci à l'égard de l'organicité et de la vraisemblance du récit. L'« hystérie » de *Pour le réconfort* lui permet d'atteindre des représentations qui dépassent celles proposées par des œuvres reproduisant les structures et codes dominants ; lui permet d'atteindre des représentations qui contreviennent efficacement aux restrictions épistémologiques et discursives des conventions. Le mélodrame retrouve avec Macaigne une irritante « valeur d'usage ».

Cette utilisation particulière d'un genre souvent tourné en ridicule n'est pas l'invention du réalisateur de *Pour le réconfort*. Richard Murphy, dans *Theorizing the Avant-Garde*, se penche sur le caractère radical et le potentiel révolutionnaire du mélodrame pour interpréter notamment les œuvres des expressionnistes allemands. Selon Murphy, cette forme d'expression, se moquant des normes du réalisme traditionnel, rendrait lisibles les conflits en laissant se manifester des désirs débridés, transgressant les appels à la modération et à la répression psychologique. Les désirs normalement refoulés ne représenteraient

pas ici qu'un fait individuel. Ils constitueraient aussi les symptômes d'une situation sociale donnée. Ainsi, Christine Gledhill explique dans *The Melodramatic Field : An Investigation* que la dramatisation de la subjectivité se déployant au sein du mélodrame travaille moins à libérer les répressions individuelles qu'à donner une visibilité à des conditions sociales autrement imperceptibles. Éclairant ce qui normalement se trouve dans l'ombre, le mélodrame aurait également cette capacité inespérée d'exposer les mécanismes discursifs de la répression.

Dans *Pour le réconfort*, les personnages s'expriment très souvent dans l'impétuosité des hurlements et des larmes. Néanmoins, ce n'est pas là le plus perturbant – ce n'est pas là où l'on peut le mieux voir à l'œuvre l'aspect radical de son usage du mélodrame. En effet, ce qui détonne le plus se trouve plutôt dans le contenu de ce qui est raconté. Les protagonistes disent (fort) ce que les discours de classe sous-entendent, mais n'explicitent, par souci des convenances presque jamais. Mises en scène dans le cadre des situations les plus banales (un dîner entre amis, une balade en voiture), les paroles des protagonistes heurtent le spectateur par leur violence inattendue.

Avant un repas au domaine, par exemple, Laure, la femme du nouveau riche Manu, lui dit amoureusement : « *Tu vas me les massacrer tous ces connards, hein ? Tu vas me les écraser, me les piétiner. Pour qu'on s'en débarrasse une fois pour toutes, hein ?* » Et dans l'une des scènes les plus inconfortables de l'œuvre, l'héritier Pascal explique sans ironie à Manu le principe darwinien qui régit les places que l'on occupe en société : « *C'est comme mes ancêtres, ils se mettaient au-dessus des champs, ils faisaient les parcelles et les chemins. Vous, vous êtes là dans la boue, à terre, à l'horizontale. Nous on a une pensée verticale, on réfléchit. Et dans les grandes écoles, c'est ce qu'on nous apprend.* » Les deux personnages, alors enfermés dans une voiture qui roule, baissent et remontent sans arrêt les fenêtres, accentuant l'impression que

la tentative d'échapper à la violence de l'autre est vaine. Et que le spectateur, lui-même enfermé dans une salle de cinéma, aura aussi à subir la brutalité du conflit.

Le réalisme à la trappe...

Lorsque Manu fait visiter à Pascal les immenses villages de personnes âgées qu'il est en train de construire et qu'il lui explique leur fonctionnement bureaucratique, la manière dont chaque vieux est conçu comme un client, le film commet un affront majeur à la vraisemblance qui dépasse ici les caractéristiques du mélodrame. Nageant un moment en plein dans le fantasme inquiétant de Manu (« *Tu vois, l'avenir de la France, c'est sa vieillesse. Une ville-musée avec des vieux, des vieux partout* »), l'œuvre – pourtant réaliste dans les thèmes – floute les points de repère qui nous permettraient de l'ancrer solidement au réel. De la même manière, les perspectives des personnages « s'exposent » en « *sessions gueulantes d'acting out* », mais aucune d'elles ne « s'impose » comme détentriche de la vérité sur la réalité matérielle. Elles se confrontent plutôt l'une à l'autre, s'entrechoquent et disparaissent aussitôt sans être résolues. Aucun point de vue ne semble « cadrer » le récit et lui donner son explication définitive.

Cela n'est pas le cas d'un autre film sorti la même année, *Le sens de la fête*. Réalisée par Eric Toledano et Olivier Nakache (ironiquement, Vincent Macaigne y joue un rôle), l'œuvre se veut le reflet assez peu original d'une certaine manière de faire des films en France. Reprenant convenablement le flambeau des Bacri et Jaoui (*Comme une image*, 2004 ; *Parlez-moi de la pluie*, 2008), les enjeux liés aux rapports de classe y sont abordés, mais toujours avec cet objectif de les dénouer, de désamorcer la lutte qui en représente le moteur. Le chef n'est pas si méchant au fond, il a un bon cœur et sa vie à lui aussi est difficile ; si l'on trime dur et que l'on montre un visage souriant, il est facile en France de gravir tous les échelons même en étant une femme noire ; les sous-fifres étrangers sont peut-être incapables

« LA CLAQUE DE CANNES 2017 »

CG CINÉMA & LES CANARDS SAUVAGES
PRÉSENTENT



“UNE BOUFFÉE D’AIR
FRAIS SALUTAIRE”

VANITY FAIR

POUR LE RECONFORT

PAULINE **LORILLARD**
PASCAL **RÉNÉRIC**
EMMANUEL **MATTE**
LAURENT **PAPOT**
JOSÉPHINE **DE MEUX**
LAURE **CALAMY**

SUIVI DE **CE QU’IL RESTERA
DE NOUS**



2 FILMS DE **VINCENT MACAIGNE**

SCÉNARIO : VINCENT MACAIGNE, MATHIEU MATHIEU, NICOLAS DESMAISON, JULIEN SICART
UN FILM PRODUIT PAR CHARLES CILLIOT, COPRODUIT PAR OLIVIER PROBERT, UNE CO-PRODUCTION CG CINÉMA LES CANARDS SAUVAGES
PRODUCTEURS ASSOCIÉS : KIDAM, TREIZE 7, MOTION PARTNERS, GEM FACTORY, AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, UPO



de communiquer correctement en français, mais lorsqu'il s'agit de sauver une fête à l'aide d'instruments de musique exotiques, vous pouvez compter sur eux. Le traitement réaliste du *Sens de la fête* laisse le spectateur avec cette réconfortante impression qu'il est possible de vivre heureux dans les structures sociales actuelles, même lorsqu'elles sont manifestement inégalitaires. *Pour le réconfort* refuse de se laisser aller à une telle facilité. Les gens s'y gueulent les pires obscénités, y rejouent constamment leurs positions de dominants et de dominés, mais personne n'a le fin mot de l'histoire. N'ayant peut-être pas l'objectif pragmatique de changer les dynamiques de pouvoir, le film propose plutôt la confrontation discursive de deux épistémologies opposées, de deux versions – également problématiques – de la rationalité et de la vérité.

... jusqu'au retour du réel

Un seul moment de *Pour le réconfort* se détache et fait advenir de manière troublante un authentique réalisme – sans cadrer pour autant le « message » du film. Le réalisateur Vincent Macaigne raconte que pendant le tournage d'une scène de rue, un punk s'est adressé à lui et a demandé à être filmé. Une partie de son monologue a été conservée dans le montage final. Ainsi, sans mise en contexte, le discours du punk trouve la forme de l'œuvre. « *C'est plus facile de se tirer une balle que d'avoir le courage de vivre* », commence-t-il. À travers les pleurs, il exprime ses angoisses pour l'avenir. « *Je crois que le meilleur de moi-même que j'ai à donner, c'est mon cadavre. Ça nourrira les vers et ça fera peut-être pousser les vieilles plantes carnivores* ». Ici, on se trouve face à un étrange reflet de la fiction. Manu, plus tôt dans le film,

expliquait que les pauvres comme lui avaient été l'engrais sur lequel l'Europe avait poussé.

Jusqu'au dernier plan, jamais *Pour le réconfort* ne réconcilie les groupes qui s'opposent (le film se clôt sur l'écrasement par le cadre du nouveau riche Manu, finale qui réitère la sensation d'étouffement ressentie lors de la scène de la voiture). Le film ne propose pas une synthèse des enjeux, une conclusion en bonne et due forme. Avec son caractère exacerbé qui ne s'apaise à aucun moment, le mélodrame qui y est déployé participe tant à l'exposition crue des conflits qu'à leur perpétuelle irrésolution. Le réalisme ambivalent du film renvoie le spectateur à sa propre situation. En effet, passé le dégoût et la jubilation étranges éprouvés lors du visionnage de *Pour le réconfort*, nous n'avons d'autre choix que de nous demander : cette violence de classe n'est-elle pas aussi un peu la nôtre ? ■

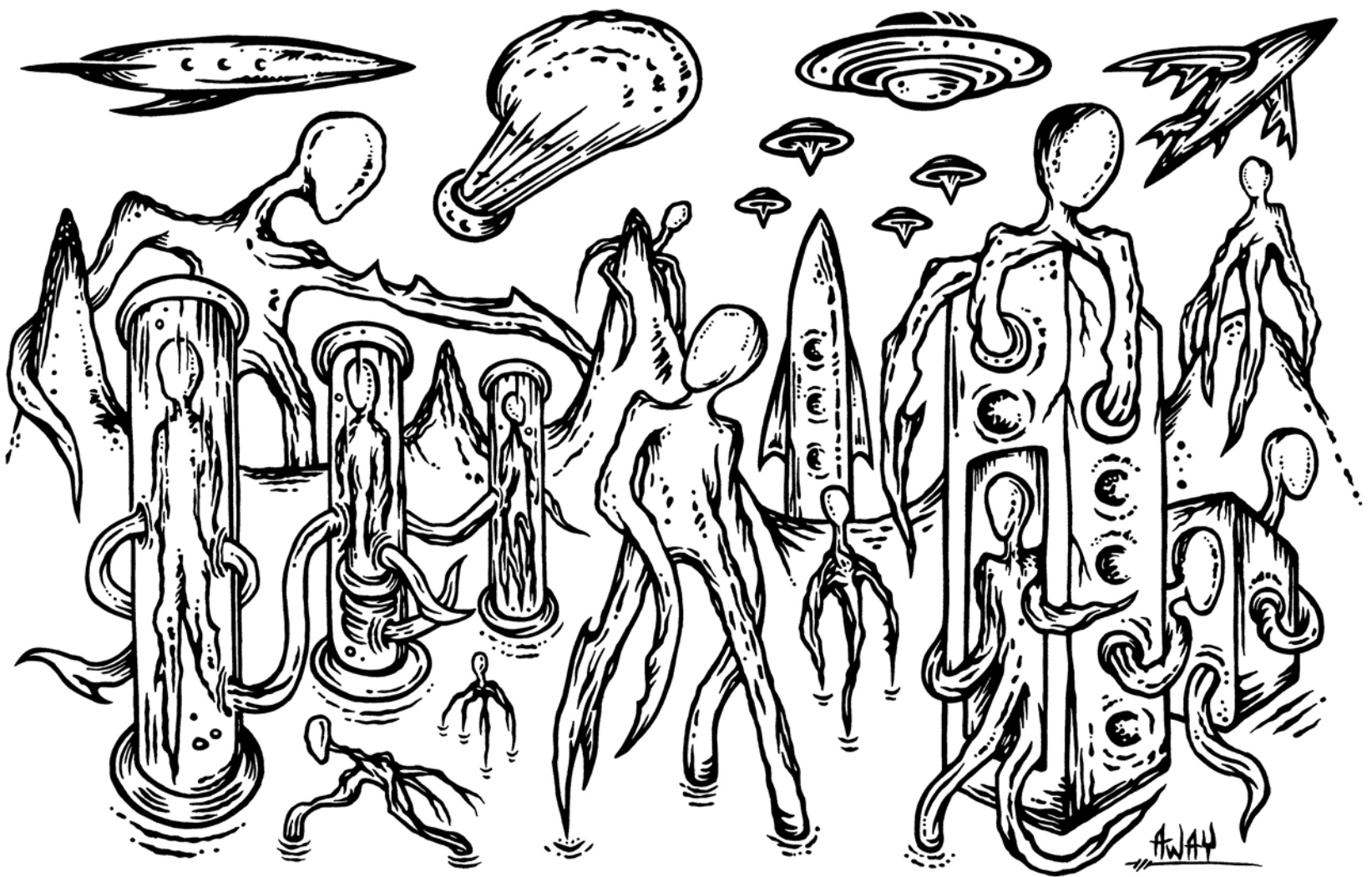


Bordeleau-Pitre, photo : IMDB.j

A w a y

De Morgoth à la Terre entière

Sébastien Dulude

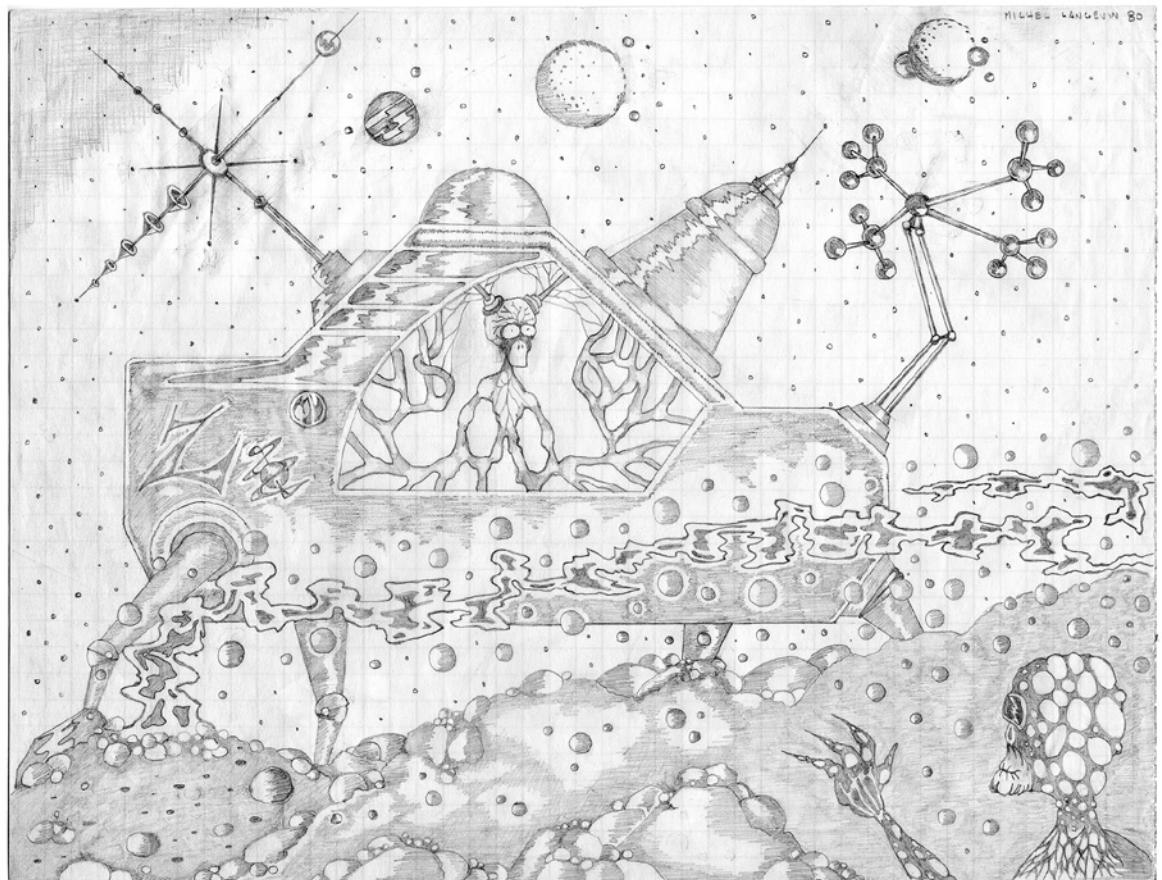


À l'automne 1989, j'avais 13 ans et j'étais en secondaire 2. J'avais identifié et rejoint mon groupe d'affinités – fondamentalement lié par la musique écoutée par ses membres – à la polyvalente que je fréquentais. Nous avions tous la même coupe de cheveux (un classique de région qui porte le nom de la ville-centre de la Montérégie), les mêmes souliers (Daoust 301), jeans délavés et t-shirts noirs à l'effigie de groupes metal. Nous étions les poils (prononcé vernaculairement), les métalleux.

À cette époque, bien peu parmi nous – et certainement pas nos parents – auraient pu prédire que certains des groupes metal que nous écoutions allaient marquer l'histoire de la musique populaire et passer dans la culture mainstream grâce au tube planétaire *Enter Sandman* de Metallica en 1991. Si aucun autre groupe metal, depuis, n'a pu approcher le succès remporté par Metallica (peut-être Ozzy Osbourne et Marilyn Manson ont-ils aussi connu cette popularité grand public), l'imaginaire visuel des groupes de ma jeunesse fait désormais partie des collections mode des H&M de ce monde et est arboré par des célébrités sur les tapis rouges. Têtes de morts, corps démembrés, iconographie satanique, violence armée : les t-shirts marginaux de mon clan d'amis sont aujourd'hui portés par Miley Cyrus et consorts.

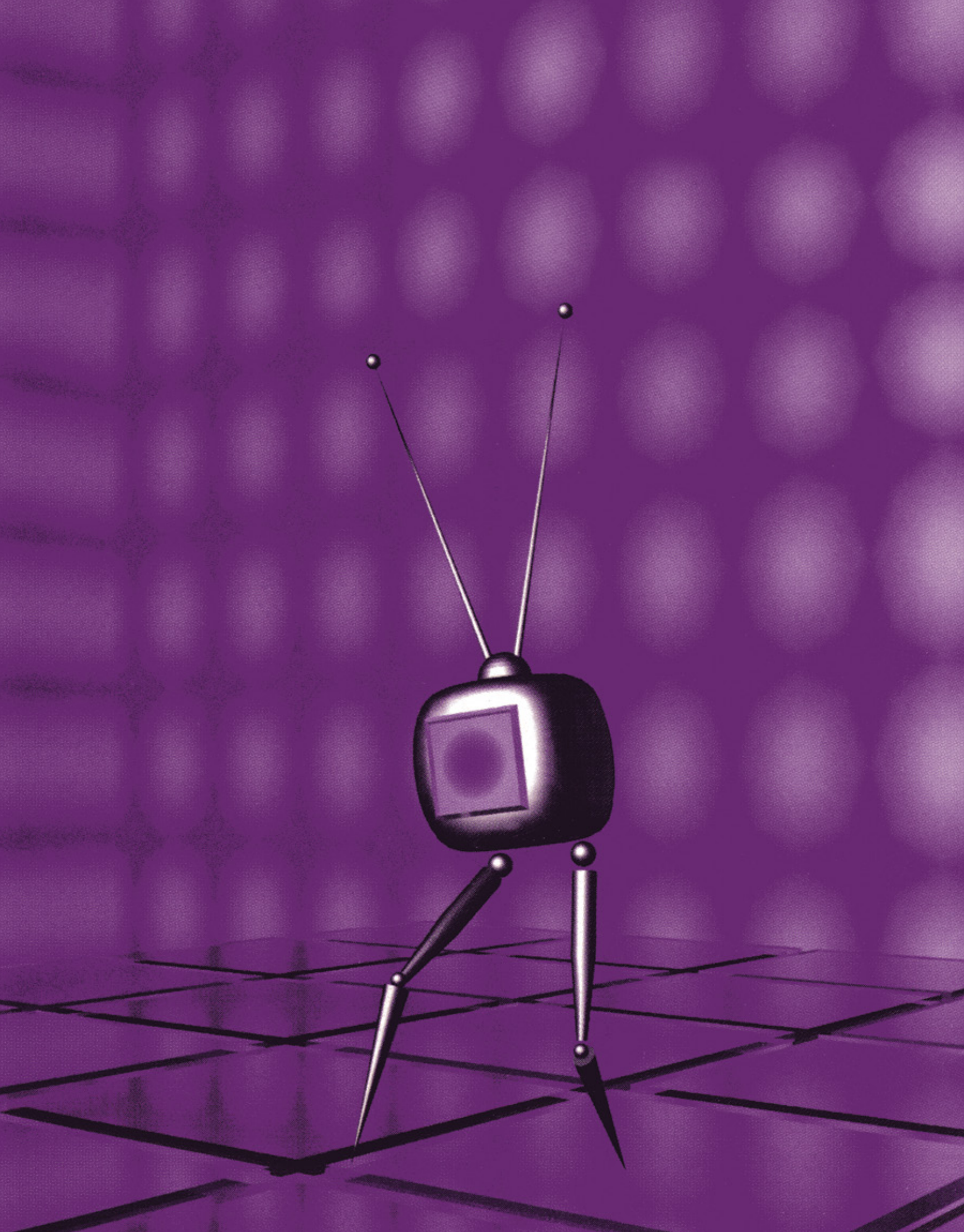
L'époque actuelle est à la récupération nostalgique et kitsch, et le metal des grandes années (de 1983 à 1991, s'entendent les premières générations de métalleux) représente une inspiration visuelle fertile et percutante. J'en suis pourtant moins étonné aujourd'hui que frappé par le souvenir de ce que pouvait concrètement représenter le fait de nous vêtir de cette griffe : je pense à des remarques méprisantes faites par certains professeurs, qui m'ont valu des retenues injustifiées pour ma seule adhésion à cette culture, et par des membres de la famille, à commencer par ma mère, qui m'interdisait le port de certains vêtements. J'eus beau arguer de toute la conviction de mes treize ans que l'image, certes violente, sur la patch de Sepultura que je voulais qu'elle couse sur mon manteau de jeans était une critique du narcotrafic, rien n'y fit. L'iconographie en soi (un crâne défoncé par des barbelés) méritait une fin de non-recevoir.

Or, voici qu'à l'automne 1989, j'ai subi l'incompréhension de mon propre groupe d'amis, en raison de ma nouvelle fascination pour un groupe jonquiérois dont les compositions metal étaient mâtinées d'influences qui nous étaient encore inconnues : Voivod.



Kenogami, 1980





Univers total du post-apocalyptique

À l'intérieur de la culture metal, elle-même une sous-culture du rock, Voïvod occupe une place à part. Citée comme influence par plusieurs groupes et musiciens influents (Metallica, Tool, Faith No More), la formation, qui a vu le jour en 1982, s'est également distinguée par son iconographie, qui est devenue l'une des marques de commerce metal les plus aisément reconnaissables. Il faut rappeler qu'à partir de la fin des années 1970, de nombreux groupes de la New Wave of British Heavy Metal (Motörhead, Judas Priest, Diamond Head, Iron Maiden), puis ceux de la vague américaine – et essentiellement, à l'exception d'Anthrax, californienne (Metallica, Megadeth, Slayer, Exodus, Testament) – avaient développé des esthétiques visuelles complètes, qui comprenaient un logo du groupe, des éléments iconographiques récurrents sur scène et dans les albums et, très souvent, un personnage mascotte.

Michel Langevin, dit Away au sein de Voïvod qui, à sa formation, comptait aussi Piggy, Blacky et Snake, avait ces systèmes visuels bien en tête lorsqu'il s'est appliqué à créer une image pour son groupe. La notion de groupe, de communauté revêt par ailleurs une importance dans l'univers metal. Dans un article intitulé « Le metal : une culture de l'ubris », où le metal est envisagé comme une contre-culture, Alexis Mombelet souligne que celui-ci est indissociable d'une idéologie de l'excès – tant dans la musique que dans les comportements de ses adhérents, par leurs pratiques ritualisées du headbanging et du mosh pit, notamment. L'iconographie propre au genre n'est pas en reste selon le sociologue, affirmant que l'excès se manifeste également « sur le plan langagier et plus largement au regard des imaginaires mobilisés », lesquels réfèrent très souvent à des interdits sociaux ou moraux. Tous ces éléments concourent à la construction de l'ubris, à une démesure qui tend vers une finalité totale, fût-elle celle de la destruction complète de l'ordre du monde par ceux qui le remettent en cause : « Autant de débridements spécifiques qui s'inscrivent dans une recherche de vertige et qui confortent un sentiment communautaire. »

Away élabore la mythologie visuelle de son groupe à partir d'un personnage central, Voïvod, dernier guerrier sur la planète Morgoth, où règne une désolation post-apocalyptique. Il plane une atmosphère mélancolique autour de Voïvod, sorte de petit prince paré d'armes plutôt que de candeur. Mélancolique, le personnage

Voïvod ? « C'est en lien avec la destruction de la planète. C'est une lourdeur, une tristesse qui est liée au monde moderne, du temps de la Guerre froide. C'est imprégné de la Guerre froide. Et le trip No future venait avec ça. C'est une vision du futur que j'avais avec mes connaissances du début des années 1980, de jeune adulte. C'est une dystopie que j'ai conservée dans le visuel et dans la musique. »

À ce titre, le personnage d'Away, rebaptisé Korgüll à partir de 1986, ouvre la voie aux figures solitaires cyberpunk des films *Mad Max* et *Blade Runner*. Quant à l'environnement dévasté, Away se rappelle le documentaire *Si cette planète vous tient à cœur* (produit par l'ONF et oscarisé en 1982), dans lequel la menace éminente de prolifération des armes nucléaires donnait lieu à des scènes qui l'ont marqué. Mais pour ses premiers dessins, c'est le visuel du jeux Donjons et Dragons, le travail bédéistrique de Gotlib et plus encore les illustrations de la revue *Métal hurlant* qui l'inspirent le plus. Chez cette dernière, les œuvres de Philippe Drouillet sont décisives et inspirent les premières bandes dessinées qu'Away peaufine autour de son personnage naissant – et toujours orphelin de sa bande. « C'est avec tout ça que mon style passe de Donjons et Dragons à heavy metal. Puis, évidemment, en 1980, arrive le premier Iron Maiden. C'est la première fois que j'ai réalisé que tu pouvais illustrer quelque chose, faire acheter le produit sans que tu l'écoutes. J'ai pris l'album et je me suis dit : ça, c'est mon band préféré de tous les temps et je ne sais même pas comment ça sonne. Je suis arrivé chez nous et effectivement, c'était mon band préféré. [...] Ma première pochette est directement influencée par Eddy, la mascotte d'Iron Maiden, je ne m'en cachais même pas. » Par ailleurs, le musicien Dave Grohl raconte dans des termes très similaires sa rencontre avec Voïvod : « Pour moi, Voïvod, c'était vraiment l'image sur la couverture de *Rrröööaaarr* qui montre un genre de tank futuriste et apocalyptique; peu importe ce que c'était, pour moi, ça représentait le son du groupe, qui sonnait comme un rouleau compresseur. »

Away réalise à l'acrylique – un travail qui lui prendra des mois – la toile qui orne la couverture du premier album de Voïvod, *War and Pain*, depuis longtemps devenu culte. À ce sujet, une anecdote amusante : « Quand les gens de Metal Blade [le label qui représente alors Voïvod] ont su que le batteur ferait la peinture de la couverture, ils étaient vraiment nerveux. » Une fois la toile reçue par la poste par les responsables du label, leur perplexité se dissipe toutefois. Conçue, selon



War And Pain, 1984



Nothingface 1, 1989

son auteur, « sans aucune technique, presque outsider, sans point de fuite », l'œuvre n'en représente pas moins la pierre d'assise de son style. Les plans sont frontaux, écrasés, et des aplats de couleurs sombres maquillent toute la surface des arrière-plans. L'étudiant en génie civil qu'il était à l'époque possède des affinités plus nettes avec le dessin technique qu'avec les arts visuels proprement dits. La rigueur mécanique, voire figée, de son travail convient parfaitement à l'esthétique de série B qu'il développe : l'ambition n'est pas d'obtenir une reconnaissance des milieux artistiques highbrow, mais de construire un monde qui invitera l'auditeur à en suivre l'évolution d'album en album.

De la mécanique au cybernétique

La calligraphie d'Away retient également l'attention. Elle aussi doit beaucoup à Drouillet : « Dans le magazine *Métal hurlant*, qui est devenu *Heavy Metal* après, Philippe Drouillet et les autres faisaient leur propre lettrage. Moi, je voulais d'abord faire des bandes dessinées, c'est comme ça que j'ai créé le personnage de Voivod. Le monde de Morgoth, c'était avant le groupe, je voulais faire des bandes dessinées pour *Heavy Metal*. Mais j'ai vraiment de la misère à me rappeler d'où ma calligraphie vient exactement. À un moment donné est venu le mouvement crust en Angleterre avec les groupes Amebix et Icons of Filth, et nos calligraphies avaient des similitudes. Ça m'a peut-être un peu orienté, mais j'étais déjà en train de faire ça. On a tous l'impression que tout s'est développé en même temps, que l'un a influencé l'autre, mais l'influence commune de départ n'est vraiment pas évidente, à part peut-être celle de Gary Panter, l'illustrateur underground de San Francisco des années 1970. Lui, on peut dire qu'il a influencé tout le monde. C'est un des premiers illustrateurs en noir et blanc, punk, outsider. »

La calligraphie d'Away est à ce point régulière qu'elle compose ni plus ni moins une typographie. La graphie du texte des chansons et des informations contenues dans les pochettes d'albums est réalisée à la main, puis à la souris à partir de *Nothingface* en 1989. Ensuite, à la faveur du projet *Probot* (2004) de Dave Grohl (Nirvana, Foo Fighters), dont Away a réalisé le visuel, sa calligraphie a été convertie en police numérique, sensiblement plus arrondie, plus souple. Du passage de la peinture au dessin numérique, on remarque ainsi, progressivement et paradoxalement, l'apparition d'un geste plus organique dans le dessin d'Away : du dessin à l'équerre de départ à l'iconographie actuelle, les courbes se sont substituées aux angles et aux lignes droites.



The Wake, 2018



AWAY 2003



Nothingface 4, 1989



Montreal 1, 1994

La période 1989-1992, celle des premières réalisations graphiques par ordinateur pour *Nothingface*, *Angel Rat* (1991) et *The Best of Voivod* (1992), est particulièrement intéressante en ce qu'elle témoigne de la précocité d'Away à utiliser l'ordinateur pour créer des images à partir de 1987 – *Dimension Hatröss* (1987) est le dernier album illustré à la peinture, au airbrush en l'occurrence. Le Commodore Amiga utilisé par Away ne propose toutefois que peu de couleurs et un minimum de résolution : « Pour *Nothingface*, j'ai opté pour seize couleurs qui me permettaient de faire des dégradés, avec une résolution qui n'était pas trop pixélisée. » Avait-il rencontré d'autres artistes qui utilisaient la même technique ? Il semble que non. « Même dans le metal, il n'y en avait pas. Du artwork comme ça, en 1989, je n'en voyais pas. Je l'ai fait par nécessité, pour accélérer le processus. » Or, tous ses dessins sont faits à la souris et la loupe du logiciel permet de magnifier les images pour en préciser obsessivement les détails, ce qui, en définitive, représente un investissement de temps à peine plus rentable qu'à l'époque où il peignait.

Away remédie à la forte pixellisation des illustrations de cette époque à partir de *The Outer Limits* (1993), dont la pochette contient des dessins destinés à être regardés en 3D, lunettes vintage aux verres bleu et rouge fournies, tandis qu'à partir de *Negatron* (1995) et *Phobos* (1997), on découvre une manière sensiblement rapprochée de celle d'aujourd'hui. C'est peut-être avec *Probot* (2004) que les possibilités des tablettes numériques permettent à Away de donner à son trait immédiatement reconnaissable une gestualité nouvelle et une indéniable saveur pop. Les couleurs vives, leurs dégradés nuancés et les perspectives confèrent au personnage et aux lieux une vigueur attrayante comme jamais auparavant.

Trente-cinq ans après *War and Pain* et à l'aube de la parution de *The Wake* (septembre 2018), quatorzième album studio du groupe, le travail iconographique d'Away est passé, comme celui promu par Slayer, Napalm Death, Dark Throne, Slipknot et tant d'autres groupes metal dits extrêmes, du evil au cool. Des millions de jeunes arborent des t-shirts, souvent contre-fabriqués,

de groupes dont ils ignorent l'existence et on retrouve également des t-shirts qui parodient l'iconographie metal, alliant sur le mode ironique un crâne de bouc sur fond de pentagramme avec le nom de Céline Dion, par exemple. On peut certainement mettre en doute que cette tendance mode, comme toutes les tendances mode, perdurera. En revanche, la communauté metal, elle, reste fermement soudée et le t-shirt metal demeure l'élément vestimentaire clé de la vaste majorité des groupes du genre, qui s'échangent de la visibilité, mais surtout valident la pertinence visuelle des groupes auxquels il est ainsi rendu hommage. Dans le cas d'Away, son travail fait l'objet de commandes régulières, mais sa production dépasse le cadre de l'illustration d'albums de musique et fait l'objet d'expositions et de publications. On pourra même retrouver son travail dans le prochain recueil de poésie, *Trust*, de l'auteur Pierre Labrie (à paraître en septembre 2018 aux Éditions Espoir en canne).

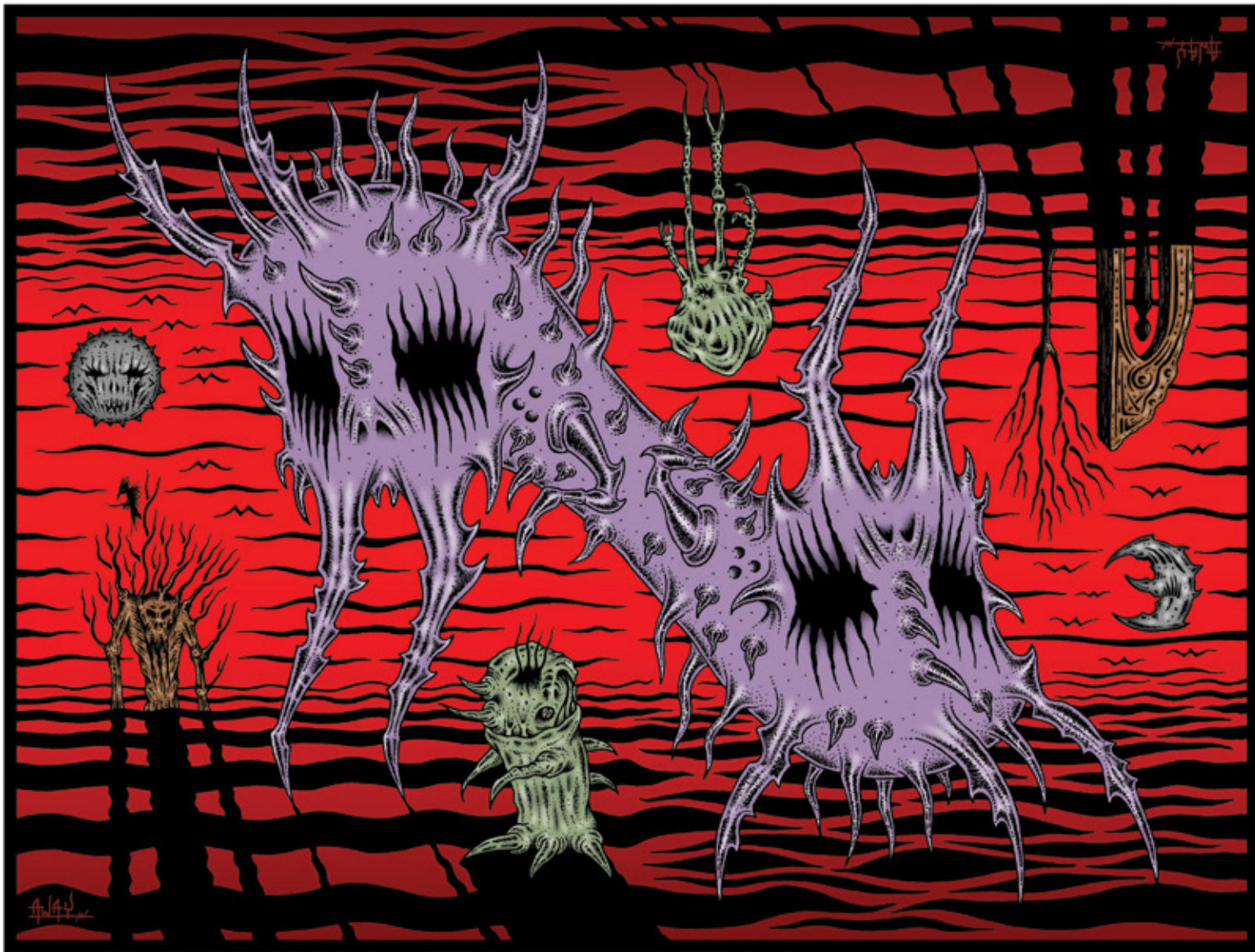
Les dessins d'Away accompagnent ma vie depuis l'adolescence. Posters et découpures de revues ont orné ma chambre chez mes parents, les murs de mes premiers appartements, jusqu'à mon frigo actuel et les rayons de ma discothèque, il va de soi. Aurais-je pu prédire que l'album *Nothingface* et ses images qui m'ont tant fasciné traverseraient les époques de ma vie ? Je jure que oui. Non seulement la persistance d'Away dans la culture metal m'aura-t-elle donné raison, mais son impact mondial sur celle-ci est injustement négligé.

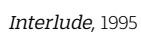
Peut-être ma sensibilité est-elle trop exacerbée et biaisée par l'intensité de ma rencontre adolescente avec une musique qui allait changer ma vie – un urbis qui agit tout à fait comme l'entendait Mombelet dans son article précité. Je n'hésite cependant pas à hisser l'iconographie d'Away au panthéon des images les plus marquantes du rock. Sans pouvoir prétendre qu'il puisse se mesurer à la fortune du Tongue and Lips des Rolling Stones, de la pochette du premier disque des Sex Pistols ou du logo d'AC/DC, la contribution d'Away figure parmi les éléments décisifs qui ont donné à la culture metal son impensable visibilité actuelle.

¹ J'écarte à dessein les groupes de hard rock extrêmement populaires (AC/DC, Def Leppard, Van Halen, Scorpions, Aerosmith, Guns N' Roses, Bon Jovi, etc.), dont l'esthétique visuelle n'entretient pas de connivence directe avec celle des groupes metal dont il est ici question.

² Dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, *Contre-cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

³ Dans un entretien de 2008, disponible au www.youtube.com/watch?v=yDYU-rnBo_U [notre traduction].





FRANKENSTEIN, OU LE PROMÉTHÉE MODERNE

Par **Élaine Després** et **Philippe St-Germain**

Un soir d'orage de 1816, dans une villa au bord du lac Léman en Suisse, naît l'une des figures les plus importantes de la culture populaire des siècles à venir : Frankenstein. Dans cette désormais célèbre Villa Diodati se retrouvent Lord Byron, John Polidori, Percy Bysshe Shelley et sa future fiancée, Mary Wollstonecraft Godwin, à peine âgée de 18 ans. Mary et ses compagnons d'exil sont des passionnés de littérature, de philosophie, mais aussi de science. La jeune femme est particulièrement fascinée par les expériences de Luigi Galvani sur la physique du vivant et l'électricité animale réalisées à la fin du XVIII^e siècle, qui alimentent le récit qu'elle raconte alors au coin du feu, et dont elle tirera la première version d'un roman dont on célèbre ici le bicentenaire de la parution : *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*.

Entre la version de 1818 et celle de 1831 – considérablement modifiée par Mary Shelley, alors devenue veuve –, le roman demeure un récit de mise en garde, celui que Victor Frankenstein, un savant devenu fou après avoir joué avec des forces qui le dépassent, fait à Robert Walton, un jeune explorateur, aussi ambitieux qu'aveugle aux périls de son hubris. Sauvé par le marin d'une mort certaine sur la banquise, Victor lui raconte ses mésaventures. Jeune étudiant brillant en chimie à Ingolstadt, il choisit de poursuivre ses passions alchimiques en créant, à partir de fragments de cadavres, un être à qui il insuffle la vie grâce à un courant électrique. Horrifié par le résultat, il abandonne sa créature naissante et anonyme à son sort, mais celle-ci, rejetée par la société, décide de se venger. Après avoir tué plusieurs membres de la famille Frankenstein, le monstre retrouve son créateur et lui raconte les premiers mois de son existence misérable, lui demandant de lui créer une compagne. Victor amorçe le processus, mais refuse finalement, provoquant l'ire de sa créature, qui se venge en tuant sa fiancée, Elizabeth. Le roman se termine sur la mort de Victor qui, à bout de force, poursuit la créature, dont le sort demeure incertain.

Le roman *Frankenstein* a durablement marqué la culture populaire : c'est un véritable mythe qui s'est décliné sous d'innombrables formes, tant théâtrales que cinématographiques, bédéistiques, hypermédiatiques, chorégraphiques ou télévisuelles. Si Victor Frankenstein est sans doute le premier savant fou qui insuffla la vie à une créature humaine sans le recours aux dieux, certains critiques, comme Brian Aldiss (*Billion Year Spree*, 1973), font du roman le point de départ de la science-fiction, alors qu'il se situait déjà à la rencontre du gothique et du romantisme. Cette hybridité générique, combinée à sa complexité narrative en forme de poupées russes et à l'immense richesse de ses thématiques, a fait du roman l'objet d'une intense activité critique tout au long du XX^e siècle. Les études sur l'œuvre de Shelley sont en effet innombrables, usant d'approches variées : générique, génétique, épistémocritique, féministe, sociocritique et bien d'autres encore. Les œuvres et les essais retenus dans ce dossier illustrent bien le rayonnement multidisciplinaire et critique du roman.

La pérennité de *Frankenstein* s'explique de différentes manières et dépasse largement la littérature et son étude. En science, il est désormais impossible pour un scientifique sans scrupules de greffer des membres ou de tester les frontières de la vie sans se faire traiter de « Frankenstein » par les médias. De même, la philosophie a fait de ce mythe moderne un objet de réflexion. C'est le propre du mythe que de faire voisiner à la fois le général et le particulier, l'idée stable et ses émanations changeantes. « *Chacun a son Prométhée* », a écrit Bachelard à propos de l'ancêtre de Frankenstein dans *La poétique de la rêverie*, et Dominique Lecourt a bien montré – dans un livre significativement intitulé *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique* (1996) – que le Prométhée des anciens n'est pas tout à fait celui des Lumières ou celui de Marx. On peut en dire autant de Frankenstein, jamais le même et pourtant reconnaissable entre tous ; le nom porte en lui-même un *multiple* qui, loin de se résorber

dans les œuvres qui se le réapproprient, emprunte de nouvelles directions, suivant les modes ou se rebellant contre elles.

C'est notamment le cas dans les films qui adaptent ce mythe littéraire et qui se comptent désormais par dizaines, allant de la célèbre version de 1931 (James Whale) avec Boris Karloff aux films produits dans les années 1950 par la Hammer, dans lesquels Peter Cushing transforme le savant fou en un aristocrate en pleine possession de ses moyens, amoral et cynique. En plus des multiples versions cinématographiques, plusieurs séries télé et pièces de théâtre proposent aujourd'hui une relecture particulièrement inventive du roman, notamment la pièce *Frankenstein* de Nick Dear, mise en scène par Danny Boyle (Londres, 2011). Dans celle-ci, deux acteurs s'échangent chaque soir les rôles de la créature et du créateur. Ce jeu de dédoublement n'est pas qu'un artifice, il permet une interprétation plus près des préoccupations de notre époque du

récit de Shelley : Victor et sa créature, véritables doubles, s'échangent le rôle de « monstre » au gré de leurs actions et de leurs discours, partageant une véritable monstruosité morale et physique. La pièce prend le parti de raconter l'histoire presque uniquement du point de vue de la créature. Il s'agit moins de comprendre la psyché d'un savant fou que de savoir comment se sent sa créature-victime, comment elle peut se développer comme sujet, capable de comprendre son environnement, d'élaborer un discours, d'interagir avec le monde, de revendiquer des droits, de construire son identité. D'ailleurs, l'interprétation de Benedict Cumberbatch nous fait entrer dans une nouvelle ère des représentations des scientifiques dans la culture populaire : alors que le Frankenstein de Shelley était émotif, frénétique, romantique et pétri de remords, il est désormais un véritable sociopathe. Nulle répulsion devant le monstrueux, que de la fascination. ■

les écrits

Catherine Mavrikakis
François Thibaux
Camil Moisa
Michaël Trahan
Claudine Dugué
Vincent Lambert
Maxime Cayer

Émile S. Labrie
Rachel Korn
Kadya Molodowsky
Jacob-Isaac Segal
Melech Ravitch
France Mongeau
Jennifer Tremblay

Mathieu Leroux
Katia Belkhodja
Christian Guay-Poliquin
Jean-Marc Desgent
Micheline Cambron
Monique Deland

Portfolio :
Alexandre Masino

En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 15 \$

www.lesecrits.ca

153

GENÈSE ET POST-PARTUM : LA DIFFICILE (MAIS FRUCTUEUSE) NAISSANCE D'UN MYTHE

Par Elaine Després

FRANKENSTEIN, CRÉÉ DES TÉNÈBRES (COLLECTIF ET CATALOGUE)

de David Spurr et Nicolas Ducimetière (dir.)

Gallimard et Fondation Martin Bodmer, 2016, 287 p.

FRANKENSTEIN LUI A ÉCHAPPÉ : LES TOURMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES D'UN MYTHE MODERNE (ESSAI)

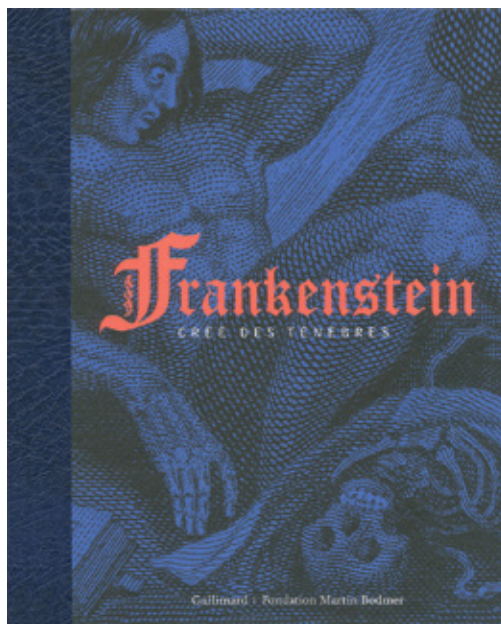
d'André Caron

L'instant même, 2018, 183 p.

Le roman *Frankenstein* de Mary Shelley est d'abord et avant tout l'histoire d'une naissance, celle d'un monstre et celle d'un mythe. Pour en constater toute la richesse et la modernité, il convient de revenir aux origines de cette naissance, à sa genèse, à sa filiation. Dans quel monde Mary Shelley a-t-elle accouché d'une telle œuvre ? Quelles ont été ses influences et qui a-t-elle influencé ? Pourquoi la naissance y a-t-elle une si grande importance ? C'est à ces questions que deux ouvrages parus récemment s'attaquent : le collectif et catalogue d'exposition *Frankenstein, créé des ténèbres* et l'essai *Frankenstein lui a échappé* d'André Caron.

Origines et manuscrit : revenir aux documents

Le magnifique livre grand format *Frankenstein, créé des ténèbres*, très richement illustré de documents d'époque, offre une approche unique et rare de l'œuvre de Shelley. Publié à partir d'une exposition présentée en 2016 pour le bicentenaire de l'écriture du roman à la Fondation Martin Bodmer dans la commune de Cologny, près de Genève, en Suisse, cet ouvrage propose « d'ouvrir une fenêtre sur le monde de Mary Shelley afin d'éclairer les conditions qui rendirent possible la création d'une telle œuvre, et démontrer l'actualité du roman pour le monde d'aujourd'hui ».



La première partie présente des essais de plusieurs grands spécialistes qui apportent des perspectives parfois originales : l'analyse du paysage (Patrick Vincent), des influences familiales (Simon Swift), de la science de l'époque (Ron Levaio), de l'altérité et du monstrueux (Susan J. Wolfson, Jacques Berchtold), etc. David Spurr nous propose notamment, dans son texte introductif, quelques explications possibles sur le nom de « Frankenstein », dont deux assez révélatrices et rarement évoquées. La plus simple est celle du château Frankenstein, près duquel Mary et Percy passèrent lors-

qu'ils longèrent le Rhin en 1814. Ce bâtiment fût habité à une époque par l'alchimiste et médecin Konrad Dipper, dont les travaux à l'Université de Giessen consistèrent entre autres à concocter « une huile médicinale en distillant des cadavres d'animaux ». La seconde origine possible du nom de famille de Victor est un personnage nommé Frankenstein, tiré d'un roman français datant de 1790 de François-Félix Nogaret et intitulé *Le miroir des événements actuels ou La Belle au plus offrant : histoire à deux visages*. Ce roman très peu connu met en scène un inventeur d'automates musiciens comparé à Prométhée. Or, si un récit de proto-robots pourrait bien avoir influencé Shelley, il est certain qu'en retour, elle a largement inspiré les courants contemporains transhumanistes. C'est du moins ce qu'avance Spurr pour conclure. Victor voulait

en effet tromper la mort en réanimant des corps réorganisés : « *Je rêvais [...] à la gloire qui serait la mienne si, bannissant la maladie de l'organisme humain, je parvenais à rendre l'homme invulnérable à tout sauf à une mort violente !* » Difficile en effet de ne pas voir là le fantasme transhumaniste qui cherche, entre la biologie et la technologie, une solution à la finitude humaine ! La filiation entre *Frankenstein* et les mouvements transhumanistes actuels n'est d'ailleurs pas si absurde. Avec leurs objectifs positivistes et humanistes, ces derniers visent à utiliser les biotechnologies pour améliorer l'humain, éliminer le vieillissement et, ultimement, vaincre la mort. Le roman de Shelley est le premier à mettre en scène un savant qui utilise la médecine afin d'améliorer l'espèce humaine et de prolonger la vie. Certaines idées et théories qui le traversent ont mené à la théorie de l'évolution, au darwinisme social, à l'eugénisme, à la génétique et, finalement, au transhumanisme, la réponse individualiste de Julian Huxley à l'échec de l'eugénisme collectif.

De son côté, Jean-Jacques Lecercle nous propose une lecture fascinante, comme il en a l'habitude. Il n'aborde pas un aspect tout à fait nouveau de *Frankenstein* – son rapport à la Révolution française –, mais l'angle qu'il adopte est certainement original et inattendu : celui de l'absence et de l'événement. Plusieurs critiques ont évoqué l'analogie entre le corps rapiécé du monstre, issu des charniers (et donc des couches les plus basses de la société), et celui, métaphorique, de la masse des révolutionnaires français, en particulier sous la Terreur, alors que la créature s'emballe et assouvit contre son créateur une vengeance sanglante. Moins souvent, il a été noté que le récit de *Frankenstein* se déroule entre 1792 et 1799, précisément au moment de la Révolution française, qui y « *brille par son absence* ». Cette absence spectaculaire – à l'exception de la métaphore du corps du monstre lui-même – s'expliquerait par le fait que Mary Shelley était un peu moins convaincue qu'on ne le supposait par les idéaux de sa famille d'anarchistes. Elle écrit d'ailleurs dans son journal en 1838 : « *Je respecte ceux qui veulent changer le monde, mais je ne partage pas leurs idées, car mon tempérament ne me porte pas aux extrêmes.* »

Mais, selon Lecercle – et c'est sans doute là l'idée la plus intéressante de son texte –, *Frankenstein* est malgré tout un roman révolutionnaire, en ce qu'il est un roman de l'événement. Pour Alain Badiou, l'événement est le bouleversement d'une situation qui permet d'amorcer un processus de vérité et de subjectivation. L'événement peut être politique (révolution), scientifique (changement de paradigme), artistique (naissance d'un courant, d'un genre) ou amoureux (coup de foudre). Ainsi, Lecercle montre que *Frankenstein*, tout en taisant

la Révolution française, met en scène tous les types de révolutions à la fois : scientifique (création de la vie, anatomie, théorie de l'évolution), politique (métaphore du corps rapiécé du peuple), amoureuse (relation tumultueuse entre Victor et sa créature) et artistique (naissance d'un nouveau genre littéraire, la science-fiction).

De manière encore plus originale (mais sans doute moins fondamentale dans ce qu'elle révèle de l'œuvre), Anouchka Vasak aborde le roman « météorologique » sous l'angle du climat. Mary et ses comparses se lancent un défi littéraire justement parce que le mauvais temps particulièrement pluvieux les confine à l'intérieur, temps de cet été 1816 qui s'explique par l'une des plus grosses éruptions volcaniques de l'histoire connue, qui eut lieu en Indonésie en 1815 et qui altéra le climat de l'hémisphère Nord. Le temps et le climat finissent d'ailleurs par avoir une fonction symbolique forte : l'expérience de Victor aboutit par une nuit pluvieuse de novembre, le climat arctique enferme les personnages en eux-mêmes, celui des montagnes alpines provoque le sublime et l'effroi, alors que celui du lac Léman évoque les rêveries de Rousseau.

La seconde partie de l'ouvrage se compose du catalogue de l'exposition : tableaux et gravures d'époque présentent les lieux de la création de *Frankenstein*, mais aussi ceux du récit. Surtout, le lecteur assidu de l'œuvre de Shelley ne pourra que s'émouvoir devant ces pages manuscrites qui nous sont données à voir, cette calligraphie pressée, presque frénétique, et raturée de la jeune femme. Tout droit sorties des voûtes de la célèbre et très exclusive Bodleian Library de l'Université Oxford, ces quelques pages sélectionnées de la première version du roman (et du journal de Mary Shelley) sont accompagnées d'une retranscription dactylographiée en anglais, d'une traduction en français et d'un texte explicatif, que l'on voudrait parfois plus pertinent, puisqu'il se limite trop souvent à replacer dans le récit le fragment. Ces pages du manuscrit ne suffiraient pas à une analyse génétique très poussée, mais elles n'en demeurent pas moins fascinantes. Elles sont également accompagnées de documents périphériques (révélant les origines, les influences, les contemporains) plus ou moins intéressants selon le cas.

Le post-partum de Victor au cinéma

À l'autre bout du spectre historique, *Frankenstein* a aussi influencé nombre de créateurs, notamment de cinéastes. Le roman de Shelley est sans doute l'un des plus adaptés à l'écran et la variété des approches et des perspectives adoptées par les créateurs ont permis aux spectateurs de jeter un œil nouveau sur la pertinence de l'œuvre et de sa relecture. C'est ce

qu'André Caron, spécialiste québécois de cinéma, propose dans son très récent essai *Frankenstein lui a échappé : les tourments cinématographiques d'un mythe moderne*. Il émet une hypothèse de lecture des plus pertinentes : *Frankenstein* serait l'histoire d'une dépression *post-partum*. En effet, au moment de « donner naissance » au monstre, Victor est horrifié, s'enfuit, avant d'être pris d'un long délire qui le plonge dans d'étranges cauchemars et le mène ensuite à une maladie qui le cloue au lit et l'affaiblit grandement. Cette « *révulsion devant le fœtus ou le nouveau-né, cette culpabilité, cet effroi et ce besoin de fuir caractérisent le post-partum* » : difficile de ne pas voir dans cette description d'Ellen Moers des similitudes flagrantes avec le récit de Victor.

Cette hypothèse est tout à fait valable, même si elle a le défaut d'expliquer les agissements de Victor par des causes biologique et psychiatrique naturelles (alors que son acte de donner naissance n'avait rien de naturel) et d'évacuer ainsi tout le débat sur l'éthique de la science ou la moralité de ses actions. Mais le problème est surtout que Caron en fait l'unique clé de lecture du roman. *Frankenstein* est tout sauf un roman à clé ; son succès pérenne tient justement à sa complexité, aux innombrables questions qu'il soulève sur la science, l'humanité, le corps, la vie et la mort, la nature, l'éducation et, bien sûr, en effet, la reproduction et la maternité.

Aussi, dans son analyse du roman, Caron a malheureusement tendance à s'éloigner du texte pour s'intéresser surtout aux explications psychobiographiques et cinématographiques. Mary Shelley voudrait « *exorciser ses propres souffrances liées au deuil et à la tristesse qu'elle a vécus avec la mort de sa fille* » ; Victor aurait le « *charisme aristocratique de Lord Byron et la grandeur d'âme qu'elle perçoit chez son mari* » ; il serait un génie précoce comme Mary elle-même et, comme elle, mépriserait les classes inférieures. Les parallèles soulevés continuent, mais on ne parvient jamais à saisir ce que ces similitudes apportent à la compréhension du roman (ou des films), réduisant plutôt sa portée à l'anecdote. D'un autre côté, une large partie de l'analyse se fonde sur le paradigme de Syd Field, qui divise la structure dramatique de tout récit (cinématographique) en trois parties séparées par des pivots tournant autour d'un point médian. Ces parties d'un long métrage sont de longueur prévisible et précise, mais leur application dans la création d'une véritable grille de lecture d'un roman est assez maladroite, même si l'on peut comprendre l'intérêt de l'exercice, qui vise à observer ensuite les métamorphoses du récit dans ses versions filmiques (on regrette d'ailleurs l'absence de référence aux travaux de Gilles Menegaldo, qui travaille sur les adaptations cinématographiques de *Frankenstein* depuis des années).

Dans le panorama, assez exhaustif, qu'il brosse des adaptations au cinéma de *Frankenstein*, Caron consacre quelques chapitres aux films très connus et étudiés des studios Universal, puis Hammer, avant d'aborder ce qu'il nomme les approches « postmodernes » des années 1970 et 1980, qui relèvent surtout de la parodie ou du film érotique. Il se penche ensuite sur le supposé retour au texte original des années 1990 et 2000, qu'il voit plutôt comme une trahison, notamment dans le *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh, qui n'aurait été motivé que par une volonté commerciale de surfer sur la vague du *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola. Finalement, et sans aucun doute dans la partie la plus intéressante de cet essai, Caron s'arrête plus longuement sur le très peu connu *Frankenstein* (2015) de Bernard Rose, le seul film récent à avoir grâce à ses yeux. Il présente la particularité de se dérouler dans le Los Angeles des années 2010 et d'utiliser par ailleurs, en voix hors champ, le texte original de Shelley, du moins la partie centrale du roman dans laquelle la créature prend la parole à la première personne. Jouant des biotechnologies contemporaines (imprimante 3D, recherches biomoléculaires), le film de Rose est résolument actuel dans son recentrage sur la subjectivité du monstre, sur son parcours douloureux plutôt que sur celui de ses créateurs, mais il adopte le genre de l'horreur bien plus que celui de la science-fiction, comme bien d'autres avant lui. Selon Caron, Rose a le génie de déplacer le récit de Shelley deux siècles plus tard et bien loin d'Ingolstadt, tout en le respectant sur le fond et dans le texte, avec une rare inventivité.

Malgré les faiblesses de l'ouvrage du cinéophile, il n'en demeure pas moins que la passion de l'auteur pour son sujet est indéniable et contagieuse. Il ouvre quelques portes interprétatives assez intéressantes de l'œuvre de Shelley et, surtout, nous replonge dans un siècle de cinéma, nous faisant découvrir ou redécouvrir des films qui n'ont pas toujours été à la hauteur des attentes des avides lecteurs de la romancière, mais qui ont parfois, malgré tout, ouvert des perspectives inattendues. Il conclut surtout par l'évocation de toute une série de films qui, sans être des adaptations du roman, ont été influencés par lui : *Hulk* d'Ang Lee, *Splice* de Vincenzo Natali, *Blade Runner* de Ridley Scott, *I, Robot* d'Alex Proyas, *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, *RoboCop* de Paul Verhoeven, etc. Même si le lien est parfois ténu, la richesse et la variété des œuvres cinématographiques que Mary Shelley a influencées, de près ou de loin, témoignent d'un héritage bien plus intéressant que celui des adaptations, qui déçoivent le plus souvent. Mais n'est-ce pas le lot de tous les grands romans : être la source de mauvaises adaptations et l'inspiration de grands artistes ? ■

« LA CRÉATURE MISÉRABLE QUE J'AVAIS CRÉÉE », OU LE MONSTRE RÉVOLUTIONNAIRE

Par Mélanie Courtemanche-Dancause

LE FRANKENSTEIN FRANÇAIS ET LA LITTÉRATURE DE L'ÈRE RÉVOLUTIONNAIRE

de Julia V. Douthwaite

Classiques Garnier, 2016, 385 p.

Le genre (*gender*), la Révolution française, la Terreur, la littérature, la modernité : voilà ce qu'englobe ambitieusement l'ouvrage de Julia V. Douthwaite, traduit de l'anglais par Pierre André et Alexane Bébin chez les éditions Classiques Garnier. Ambitueusement, car l'auteure se pose essentiellement la question suivante : peut-on retracer les impacts de la Révolution française non seulement dans la littérature contemporaine de l'événement, mais aussi dans celles des XIX^e et XX^e siècles, voire jusque dans le monde du XXI^e siècle ? Inversement, l'auteure cherche aussi à cerner la manière dont la littérature a pu influencer les événements de la Révolution, en lançant l'hypothèse qu'elle a pu mettre fin à la Terreur. Le lecteur est confronté à l'idée qu'il y ait eu une « révolution en fiction » : là où l'esprit révolutionnaire voulut la régénération de l'Homme, Douthwaite fait valoir un processus semblable en littérature. D'abord, du point de vue des « mutations formelles », en ce qui a trait aux changements de style, à la réécriture de l'histoire et aux nouveaux genres littéraires qui font leur apparition. Il y a aussi une « révolution en fiction », dans la mesure où des acteurs de l'époque révolutionnaire ont profondément marqué la vie française. Les médias des siècles suivants « ont, à la lettre et avec imagination, transcrit, emprunté et remodelé les scènes et les rencontres symboliques du passé en de nouvelles histoires



d'un intérêt sans fin ». L'ouvrage nous démontre que la littérature n'aurait pas passivement rapporté les événements de la Révolution : elle posséderait un caractère agissant et dynamique.

Il va de soi que nous pouvons encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, témoigner des effets et de l'héritage de la Révolution ; l'apport original de l'ouvrage de Douthwaite, toutefois, se situe dans la volonté de faire connaître les « chaînons manquants » littéraires et culturels qui nous relient à cet événement fondateur. L'auteure choisit donc de « [s'éloigner] de l'analyse historico-politique très fine et [de s'aventurer] plus loin du terrain originel » : elle opte pour une analyse des « traces » laissées par les révolutionnaires entre 1789 et 1794, qui seraient repérables dans certains ouvrages ou créations des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Pour nous orienter dans ce programme chargé, Douthwaite s'interroge sur quatre thèmes : la perception de la femme marchant sur Versailles en 1789 ; la représentation des avancées mécaniques et de la création artificielle ; le portrait du roi Louis XVI face à sa chute, son procès et son exécution ; et ultimement, la réception littéraire de la Terreur et de son acteur le plus célèbre, Maximilien Robespierre. La méthodologie est exemplaire, l'auteure nous guidant à travers trois étapes d'analyse littéraire. Pour chacun des thèmes énoncés ci-haut, elle

présente d'abord l'historiographie de l'événement, suivie d'un examen de la littérature et de l'imagerie de l'époque et, en dernier lieu, elle nous tisse les liens – certes, parfois ténus – reliant ces textes à des ouvrages plus récents. Le corpus sélectionné pour l'étude est élargi, mais savamment équilibré : Douthwaite examine des œuvres majeures, mais tient également à nous faire connaître des textes méconnus. À n'en point douter, la sélection minutieuse du corpus permet de souligner des œuvres provenant des années 1789 à 1803 qui méritent d'être revalorisées.

La littérature révoltée

Si l'analyse se veut également néo-positiviste, elle laisse parfois à désirer : les « chaînons manquants » sont éclairés principalement au moyen d'une théorie de la réception qui supporte mal les ponts établis entre la marche des femmes sur Versailles et *Le Merveilleux pays d'Oz* de L. F. Baum, par exemple. Dans ce premier chapitre, Douthwaite cherche à explorer le récit qui se construit autour des *poissonnières*, ces femmes marchandes et bourgeoises qui confrontèrent la famille royale en octobre 1789, pour finalement toucher le débat actuel sur le genre (*gender*) et l'inversion des rôles. En effet, les médias de l'époque révolutionnaire se moquèrent de ces femmes « amazones » et « masculinisées » cherchant à s'imposer lors des manifestations publiques, moqueries qui ont vu le jour sous forme de caricatures et de récits satiriques. Pour démontrer que l'héritage de ces poissonnières survivait jusqu'à très récemment, Douthwaite mise sur le mouvement anglo-saxon des suffragettes au XX^e siècle. Une leçon d'histoire reliant les *poissardes* aux suffragettes en passant par Olympe de Gouges et Mary Wollstonecraft eût été plus efficace, mais l'auteure mise plutôt sur *Les Merveilleux pays d'Oz* de Baum, publié en 1904 à l'époque des suffragettes, afin de repérer un « chaînon manquant ». Les aventures du général Jinjur (« amazone » à la tête d'une armée féminine qui prend le contrôle du royaume face à un tyran, mais qui en assume très mal la gestion et finit par céder la gouvernance à une reine féérique) ont beau représenter pour Douthwaite « un *spin-off* éloigné des journées d'octobre », le lecteur demeure sceptique. L'histoire de Baum peut bien partager certains thèmes caricaturaux – les « amazones », les stéréotypes, l'inversion des rôles féminins et masculins – avec les marchandes des Halles, leur filiation est étriquée, d'autant plus que l'enquête est sans conclusion : Douthwaite nous présente Baum comme soutenant la cause des femmes (son épouse était militante pour le droit de vote féminin) et l'accuse ensuite d'un sexisme crasse

et capitaliste, pour finalement demander d'un ton vapoureux « *si les choses [sont] bien différentes* » désormais. Pantois face à tant d'ambivalence, le lecteur tourne la page.

L'analyse des mémoires de Louis XVI est supérieure, car plus approfondie, constante et juste. D'une part, Douthwaite effectue une lecture rigoureuse des récits populaires ainsi que des mémoires de Louis XVI pour y percevoir la mort du roi et de la figure paternelle, mais surtout pour jauger les « *réactions émotionnelles* » des lecteurs des XVIII^e et XIX^e siècles. Un parallèle des plus fins est établi avec *Le Père Goriot* de Balzac pour démontrer les liens qui peuvent être tissés entre les souffrances de Goriot et de Louis XVI suivant l'épisode de Varennes. L'auteure fait mouche grâce au parallèle le plus saisissant de l'ouvrage : « *Les deux hommes se basent sur l'hypothèse que s'ils abandonnent leur pouvoir ou refusent de le défendre, ils seront aimés. En d'autres termes, ils considèrent que leur légitimité est fondée sur la générosité et le consensus plutôt que sur le contrôle.* » Le lecteur arriverait donc à construire le monde de la fiction dans *Le Père Goriot* en établissant des liens avec l'histoire de la Révolution.

L'auteure reprend cette analyse des « réactions émotionnelles » dans les récits médiatiques et littéraires entourant la vie et l'exécution de Robespierre. D'abord, Douthwaite consulte le *Journal de Paris national* pour apprendre « *ce qu'un lecteur moyen, politiquement modéré, pouvait apprendre des événements à mesure qu'ils se déroulaient* ». Mais ensuite, l'auteure envisage le but nébuleux de cerner le « *stress ordinaire sur la vie quotidienne* » de ces gens malgré les deux cent vingt ans qui nous séparent d'eux : elle entrevoit déjà que « *certains chercheurs vont peut-être froncer les sourcils devant [sa] théorie* » et, sur ce point, elle n'a pas tort. Elle opte bizarrement pour l'analyse du genre de la « dernière lettre », ces messages écrits par des condamnés. Que ces gens s'apprêtant à monter à l'échafaud emploient des termes comme « chagrin » et « cas nerveux » n'a rien de très surprenant ; que les critiques modernes « *se [soient] avérés profondément émus* » par la lecture d'un ouvrage recueillant de telles lettres n'est guère extraordinaire. Le lecteur peine à savoir la manière dont ces lettres dévoileraient les sentiments du grand public de 1793 à 1794... Confus, nous poursuivons la lecture pour finalement tomber sur l'agréable analyse de récits du XIX^e siècle (dont *Un conte de deux villes* de Charles Dickens et *La Chronique des banalités* de Flaubert) mettant en scène le personnage monstrueux de Robespierre. C'est par le processus

de la catharsis que ces œuvres ont pu aider à refermer la parenthèse historique de la Terreur pour une société jusque-là hantée par le spectre de l'Incorruptible et les traumatismes.

Dans son chapitre intitulé « Le Frankenstein de la Révolution française », Douthwaite s'attaque au cœur de la proposition de l'ouvrage. L'auteure nous fait découvrir le texte allégorique de François-Félix Nogaret, *Le Miroir des événements actuels* (1790), mettant en scène un créateur d'automates nommé Frankenstein et devançant de presque trois décennies le roman de Shelley. En rapportant cet ouvrage au contexte historique et social de l'époque, l'auteure prouverait « *que les événements révolutionnaires ont influencé le thème de la création artificielle* ». L'histoire se déroule à l'époque romaine, alors que six inventeurs se disputent pour épouser une jeune fille. L'intrigue est pertinente politiquement dans la mesure où deux des inventeurs – ceux qui gagnent les cœurs de la demoiselle et de sa sœur – ont des noms significatifs : le premier, Wak-wik-vauk-on-son-frankenstein, serait une réécriture du nom du grand ingénieur français Vaucanson, et le deuxième, Nicator, représenterait Necker, le ministre des Finances sous Louis XVI. Après le mariage, les deux couples se joignent à un préteur, leur « *père symbolique* », pour mener un coup d'État contre l'oppression romaine et établir une « *meritocratie laïque* ». Un épilogue explicatif, joint au livre, dénonce les violences de l'Église envers le peuple français. L'automate n'est plus un objet « surnaturel », mais un objet scientifique des Lumières qui se joint aux réalités économiques et industrielles d'une nouvelle Nation française. Nogaret, en plus d'accorder aux automates un rôle effectivement politique en prônant une régénérescence de l'Homme et de l'État, veut faire triompher « *la science sur la superstition* ». Cette fascinante étude, la plus approfondie jusqu'à ce jour, permet de découvrir un texte bien trop méconnu et soulève des interrogations qui pourraient devenir l'objet d'une analyse encore plus étendue, notamment sur les différences entre les deux éditions de l'ouvrage. La seconde, *Aglaonice, ou la belle au concours*, est parue en 1795 avec de nombreuses modifications sur le fond (les opinions politiques de l'auteur sont atténuées, voire complètement évacuées) ainsi que sur la forme (le travail d'édition ayant complètement restructuré l'ouvrage et son titre).

La dernière partie du chapitre est consacrée à l'étude de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), mais l'interprétation est sommaire et laisse le lecteur sur sa faim. Outre une analogie sur les inventions des « *découvertes utiles* » (telles que

l'automate) légiférées par les brevets de 1790-1791, le roman représenterait tout bêtement les « échecs paternels » et le dysfonctionnement familial, répandus en France après la fuite du roi Louis XVI à Varennes. Autrement dit, si le projet révolutionnaire de l'homme régénéré échoue, c'est parce que désormais « *la création est envisagée comme un pouvoir masculin* ». Douthwaite fait donc abstraction de toute signification politique pour expliquer un phénomène qu'elle réduit à la question genrée, d'autant plus que cette argumentation grossièrement établie ne représente que la dernière page et demie du chapitre.

L'auteure anticipe que « *les personnages [...] se demandent à quel point la recherche et le développement devraient rétrograder, craignant que le progrès ne se transforme en une force monstrueuse* ». Elle nous rappelle que Shelley s'interroge sur les raisons pour lesquelles la Révolution ainsi que la relation entre Frankenstein et son Monstre auraient « mal tourné ». Elle nous confirme que « *le projet scientifique de créer une nouvelle espèce à partir de membres récupérés de manière aléatoire [...] dans des charniers ou des fosses communes est analogue au rêve des législateurs français de créer un "homme régénéré"* ». Et pourtant, malgré ces tâtonnements, Douthwaite n'expose jamais (à dessein ?) le parallèle qui brûle à découvert : le roman de Shelley ne nous amène-t-il pas à identifier l'homme régénéré de la Révolution avec le Monstre, expérience ratée, destiné à la barbarie et au règne de la Terreur ? Le verbe de Mirabeau rappelle étrangement l'expérience de Frankenstein, exigeant notre réflexion : « *Vous avez soufflé sur ces restes qui paraissaient inanimés. Tout à coup une constitution s'organise, déjà ses ressorts déploient une force active ; le cadavre qu'a touché la liberté se lève et reçoit une vie nouvelle.* » Le thème de l'*hubris*, et non pas celui de la famille paternalisante (frayant l'anachronisme), pourrait davantage relier le roman de Shelley à l'événement fondateur foncièrement politique qu'est la Révolution française. Ce chapitre offrait pourtant à Douthwaite la chance inouïe d'entreprendre une étude inédite sur la création littéraire et politique du *monstre révolutionnaire*, sans détourner le lecteur des autres objets d'étude, une occasion qu'elle ne saisit pas.

La Révolution ou la Bonne Nouvelle « incorruptible »

Les visées plus larges ainsi que la pertinence de l'étude sont pauvrement encadrées. L'auteure avoue elle-même d'emblée que « *la revendication de l'influence ou de la réverbération entre les auteurs du corpus révolutionnaire et les auteurs*

analysés dans les codas, qui sont séparés par un tronçon de temps et d'espace, est spéculative. Il manque quelques chaînons entre les chaînons manquants ». Néanmoins, ce sont surtout les propositions fort entreprenantes parsemées tout au long de l'ouvrage ainsi que le ton grandiloquent de l'auteure – frôlant le théâtral – qui peuvent surprendre plus d'un lecteur. Douthwaite ne se lasse pas de partager la « Bonne Nouvelle révolutionnaire », à tel point qu'on a l'impression de se faire sermonner un catéchisme de bien-pensance. D'abord, le lecteur a droit à un brin de prédication à l'endroit des grandes questions politiques et sociales actuelles : « *Les implications de la démocratie sont présentes dans nos actes : en faisant ce qu'il faut pour les gens qui nous entourent, chacun d'entre nous réalise quotidiennement le rêve révolutionnaire.* » Sans manquer d'audace, l'auteure annonce dans son introduction que son analyse des questions sociales et politiques ayant accablé le XVIII^e siècle, ainsi que la manière dont celles-ci ont été « dénouées » à la Révolution (le lecteur se demande si le dénouement a vraisemblablement eu lieu), nous accorderait « *un peu de perspective* » pour résoudre tous nos problèmes actuels. N'est-ce pas Danton qui disait : « *De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace* » ?

L'AUTOMATE N'EST PLUS UN OBJET « SURNATUREL », MAIS UN OBJET SCIENTIFIQUE DES LUMIÈRES QUI SE JOINT AUX RÉALITÉS ÉCONOMIQUES ET INDUSTRIELLES D'UNE NOUVELLE NATION FRANÇAISE.

Douthwaite incorpore ensuite un soupçon d'évangélisme chrétien, car même si « *des erreurs ont été faites et le sont toujours, des erreurs affreuses qui ont de terribles conséquences pour d'innocents citoyens* », le lecteur « *retiendra une chose de ce livre : l'expérience révolutionnaire a de la valeur et les histoires valent la peine d'être transmises, car un jour les humains feront peut-être ce qu'il faut* ». Du panache ! Bref, des leçons de morale bien pétries se juxtaposent aux analyses plus sérieuses et critiques.

L'auteure cherche finalement à démontrer que « *l'esprit révolutionnaire [demeure] bien vivant au XXI^e siècle* » en brandissant des exemples tirés de notre époque : une publicité de Juicy Couture, une campagne de mode signée Dolce et Gabbana (par ailleurs un peu trop osée pour les mœurs conservatrices, semble-t-il), une publicité de Motorola et, pour clore le tout, le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. Les conclusions de l'ouvrage détonnent avec le reste du texte : alors que le lecteur est préalablement guidé à travers des analyses formelles, on a désormais l'impression d'être entraîné dans un dédale où l'auteure bondit d'une conclusion hâtive à l'autre. Les arguments, garnis d'un léger parfum soixante-huitard, sont peu convaincants tant Douthwaite semble confondre l'esprit de révolution avec l'esprit de révolte. Certes, « *une Révolution n'équivaut pas à une Renaissance* », mais rappelons qu'elle n'équivaut pas non plus à de la banale provocation.

En définitive, l'auteure impose quelques dernières prétentions éthiques et prises de position politiques pour raconter une énième fois la manière dont son ouvrage « *[pourrait] rappeler aux lecteurs qu'il y a encore beaucoup de choses à faire dans ce domaine [moral]* ». L'auteure ne peut s'empêcher de verser quelques gouttes (larmes ?) de pathos inarticulé en calquant son point de vue tout à fait occidental et tout à fait droits-de-l'homme sur les conflits engendrés lors du Printemps arabe – qui, quoique certainement révolutionnaire, est issu d'une histoire millénaire qui est propre à une autre civilisation et donc incommensurable dans le cadre de cet ouvrage qui tombe à plat.

Julia V. Douthwaite prétend « *fermer la boucle* » entre le passé et le présent, entre l'introduction et la conclusion de son ouvrage, mais creuse plutôt un fossé dans l'esprit de ses lecteurs. L'auteure démarre son ouvrage à l'aide d'une déclaration fracassante : le rôle de la Révolution « *n'est pas fini* ». Tel l'effet bouleversant d'un miroir, la dernière phrase reflète la première : « *Une chose est sûre : l'esprit révolutionnaire vit toujours.* » Face à ces sentences, on ne peut s'empêcher de réfléchir à l'éloquente formule de Mona Ozouf dans *L'Homme régénéré* : « *Ce qui habite cette conception de la régénération [en l'occurrence, celle de Douthwaite], c'est à la fois la volonté de terminer l'entreprise et la peur sourde qu'elle soit interminable.* » Tel le Monstre de Frankenstein, l'Esprit révolutionnaire serait-il donc condamné, sous peine d'on ne sait quelle décadence, à l'errance et à l'accomplissement d'une tâche jamais achevée, toujours différée ? ■

FRANKEN-EROS OU L’AFFIRMATION DE LA VIE JUSQU’APRÈS LA MORT

Par Antonio Domínguez Leiva

« *To examine the causes of life we must first have recourse to death* » Victor Frankenstein

« *De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'affirmation de la vie jusque dans la mort* »
Georges Bataille

Au début, on le sait, était le trauma et le retour du refoulé. La séance quasi-médiumnique du lac Léman (1816) et la genèse du monstre sont devenues un des récits d'origine les plus connus (et refabulés) de la mythologie fantastique moderne. Tout y semble démultiplier la *coincidentia oppositorum* entre la vie et la mort. Enceinte, la femme de Percy, qu'il a délaissée pour Mary, vient de se suicider (le poète, sous laudanum, propose à son tour à sa jeune amante un suicide à deux, *Liebestod* « über-romantique » pour sceller leur amour maudit), écho sinistre de la mort en couches de la mère de Mary (la créature ouvrira les yeux à la date exacte de cette mort), alors qu'inversement celle-ci vient de perdre son premier bébé (qui aurait été conçu, d'après des ragots malveillants, dans un cimetière).

Franken-trauma

Œuvre éminemment fantasmagorique de « *l'écriture-femme de l'inhumain* » (Assoun), *Frankenstein* est l'exploration d'une *Urzene* singulièrement forte, résumée par Mary Shelley dans l'évocation de son célèbre rêve : « *Je vis le pâle adepte d'arts sacrilèges agenouillé auprès de la créature qu'il avait formée. Je vis, étendue, l'apparence hideuse d'un homme donner des signes de vie* »... « *L'horrible progéniture* » de cette procréation, d'où le féminin est proscrit, est hantée, on le sait, autant par le deuil de la fille trépassée que par la rémanence fantasmagorique de la mère morte en donnant la vie. Par sa tentative de redonner vie à un amalgame hétérogène de dépouilles mortelles,

l'orphelin qu'est aussi Victor Frankenstein va devenir une espèce de « mère masculine » qui ne peut accoucher que d'une créature abjecte. La « réanimation » du refoulé s'affirme déjà comme mécanique du *Unheimlich* (et de l'inhumain), ce dont on avait jadis (enfant) redouté la présence, puis dont on avait abandonné la croyance et qui se retrouve ici et maintenant (re)confirmée ; ce sera l'angle choisi par Victor Erice dans sa superbe recreation cinématographique du mythe, *El espíritu de la colmena*, en 1973. Symptomatiquement, cette gestation contre-nature (qui est aussi une résurrection hérétique, marquée par les violents débats autour de ce point doxologique qui divisèrent protestants et catholiques), devient transgression incestueuse dans le cauchemar qui étreint Frankenstein après sa fuite devant la créature à laquelle il vient de donner le jour : « *Je croyais voir Elizabeth, dans la fleur de sa santé, passer dans les rues d'Ingolstadt. Délicieusement surpris, je l'embrassais ; mais à mon premier baiser sur ses lèvres, elles revêtaient la lividité de la mort ; ses traits paraissaient changer, et il me semblait tenir dans les bras le corps de ma mère morte ; un linceul l'enveloppait, et je vis les vers du tombeau ramper dans les plis du linceul. Je tressaillis et m'éveillai dans l'horreur.* » Sous la réécriture du thème de la mort amoureuse, cher au Romantisme, il est aisé de retrouver le transfert du trauma auctorial dont l'œuvre est le symptôme.

La hantise de l'abandon du nouveau-né (Victor, horrifié, le fuit, le condamnant à une dérégulation qui en fera un monstre non seulement physique mais moral) que rejoue le roman familial de Mary Shelley devient, par le travail mythopoeïétique de l'œuvre, emblème métaphysique du délaissement de la Créature par son Créateur, écho du Demiurge imparfait (voire criminel) des premiers gnostiques. Le comble de la réécriture blasphématoire et fan-



tasmatique de la Genèse vient avec le rêve, doublement monstrueux, de la conception d'une « nouvelle Ève » à partir de ce nouvel Adam tératologique. Au monstre qui réclame une compagne pour pallier sa solitude ontologique et calmer sa soif de vengeance (Éros triomphant de Thanatos), Victor rétorque que son désir pourrait ne point être satisfait par une femme aussi monstrueuse que lui et qui pourrait désirer autre chose que sa compagnie, voire pire encore, des enfants. « *Il est curieux de saisir ce moment où, dans une écriture de femme, la création de la femme se trouve évoquée sous le couvert de la fiction du monstre comme une sorte de "difformité" au second degré* », écrit Assoun.

Franken-phallus

La monstrosité s'érige ainsi comme énigme du sexuel. « *Je serai avec vous le soir de votre ma-*

riage » : la grande menace adressée par le monstre au créateur pourrait prendre là son relief véritable. Assoun demande : « *Qu'est cela sinon le corps même, cet enracinement animal qui représente fantasmatiquement la jouissance ? C'est ce trop de jouissance corporelle que représente – de façon difforme – le monstre. C'est ce qui en fait l'obs-cénité en quelque sorte ontologique* ». Se posant, au sujet de notre mythe et son œuvre fondatrice, la question malicieuse : « *À quoi rêvent les jeunes filles ?* » (Mary ayant 19 ans au moment de l'écriture), Jean-Claude Aguerre conclut : « *[à] un corps plus grand que nature, énorme, infatigable et indestructible. Un corps qui ne désire rien d'autre que la femme. Un corps ne représentant rien d'autre qu'un des termes les plus galvaudés de la psychanalyse : le phallus incastable* ». Or, et c'est là le pôle psychotique du mythe, ce phallus qui se substitue à l'enfant mort n'est pas du côté de l'Éros, mais de celui du Thanatos... Mutation singulière du

célèbre incipit de *L'Érotisme* bataillien (1957), cette monstrification du désir masculin par celui d'une jeune femme constitue peut-être la clé secrète du mythe et de l'engouement massif à son égard.

Le spectre de ce sexe géant d'homme conçu hors du rapport sexuel est sans doute ce qui voue le monstre à d'innombrables versions polissonnes puis franchement pornographiques qui, au premier abord, ont de quoi surprendre, tout autant que leur singulière réappropriation gaie, dont le *Rocky Horror Picture Show* (1975) constituera l'apogée *camp*. Comme le signale D. F. Glut dans la section « *The Sexy Frankensteins* » de son encyclopédie sur *The Frankenstein Legend* (qui, parue en 1973, s'arrête malheureusement au moment où les choses deviennent plus croustillantes), il aura fallu attendre les « *swinging sixties* » pour que le potentiel érotique de la créature se libère. Dans la mouvance d'une sexualisation volontiers *kitsch* et ironique du panthéon fantastique induite par le fétichisme vampirique et le prototype oxymorique de la Belle et la Bête, la créature apparaît au milieu d'une colonie nudiste dans *House on Bare Mountain* (1962), accompagnée dans un twist endiablé par comte Dracula lui-même, avant de paraître dans le faux « mondo » *Sexxy Proibitissimo* (1964), où elle est ramenée à la vie dans un numéro alléchant de striptease mettant en vedette la jolie assistante du célèbre Docteur. Même registre dans *Fanny Hill Meets Dr Erotico* (1965), plus sinistre néanmoins dès que le monstre, ramené accidentellement à la vie par la superhéroïne libertine, tue sa rivale lesbienne, également éprise de l'irrésistible Fanny, avant de périr, carbonisé par la foule vengeresse des villageois, selon son sort devenu canonique depuis le film de James Whale (1931).

Lady Frankenstein (1971) féminise symptomatiquement la figure du docteur (tué ici par sa créature) : c'est ici sa fille qui transfère le cerveau du vieil assistant qui la convoite dans le corps musclé d'un domestique handicapé mental (étouffé par un oreiller pendant qu'elle le chevauche). « *Only*

the monster she made could satisfy her strange desires ! », proclame l'affiche mettant en vedette les deux anatomies antagoniques de la belle et du monstre, annonçant le climax littéral du film (souvent censuré), qui présente l'accouplement ultime de cette mémorable savante folle et de sa créature qui finit par l'étrangler au milieu des flammes purificatrices habituelles. *Les expériences érotiques de Frankenstein* (1973), de l'érotomane Jess Franco, présente aussi la fille du docteur (qui cette fois-ci ressuscite plutôt son père que son *sex toy*) aux prises avec le mégalomane Cagliostro, qui kidnappe le monstre pour l'accoupler avec une femme composite (crée à partir d'un harem

de femmes enfermées dans des cages) en vue de former une armée de surhommes (et, évidemment, prendre le contrôle du monde). L'érotisme annoncé par le titre et le monologue délirant de Melisa, la femme-oiseau (!), sera toutefois frustré par l'arrivée du docteur ressuscité, érigé ici en figure castratrice de la Loi. Moins connu, *Les orgies de Frankenstein* (1972) lorgne du côté du *giallo* le plus extrême en suivant les meurtres et les viols nécrophiles de belles starlettes aux mains d'une créature particulièrement hideuse, tandis que *Frankenstein's Castle of Freaks* (1974) déplace l'érotisation du mythe aux étranges assistants du Docteur, notamment lors du viol singulièrement monstrueux d'une villageoise aux mains d'un nain nécrophile et d'un



homme de Néandertal.

Franken-queer

Mais c'est sans doute *Flesh for Frankenstein* de Warhol et Morrissey (1974) qui parachève ce mouvement. Inversant le récit original à la manière de *Frankenstein Created Woman* (1967), le Baron Frankenstein cherche un compagnon pour sa créature femelle (dont il abuse dans une des scènes les plus délibérément sadiennes du corpus, pénétrant ses entrailles tout en plongeant au cœur érotique du mythe : « *To know death, Otto, you have to fuck life in the gall-bladder !* »). En vue de

créer une nouvelle race d'êtres parfaits sous ses ordres, il décide de se procurer la tête d'un paysan entrevu dans un bordel avec deux prostituées, ignorant que celui-ci est décidé à entrer dans les ordres. Le monstre héritera donc de son dégoût pour le sexe, ce qui pousse le Baron à l'offrir aux désirs nymphomanes de sa sœur (qui est aussi sa femme). L'expérience de stimulation tourne court lorsque la créature brise l'épine dorsale de sa maîtresse lors du coït. Parallèlement, l'assistant Otto détruit la créature féminine en l'éviscérant accidentellement lorsqu'il essaie de la pénétrer (inversion dysphorique de l'épiphanie de son maître). Comble de cette apocalypse sexuelle, le monstre empale son créateur avant de s'éviscérer à son tour. L'image finale montre les rejetons incestueux du Baron et de sa sœur aiguisant leur scalpel devant le dernier captif survivant du massacre et prêts à continuer la saga familiale dysfonctionnelle, illustration *ad absurdum* des critiques contre-culturelles du noyau dur de la société bourgeoise.

La déviance sexuelle devient outrageusement *camp* et *queer* dans la réécriture du mythe proposée par le film cultissime *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Le Dr Frank'n Furter, « *a sweet Transvestite from Transsexual Transylvania* », a créé l'ultime éphèbe pour « *soulager ses tensions* » (le *Rocky Horror* du titre) et en faire, ultimement, l'emblème d'une révolution sexuelle planétaire qui commence modestement par l'initiation d'un couple puritain et timoré exemplifiant les complexes hérités de l'Amérique des *fifties*. Ce tournant polysexuel du mythe parachève, de facto, le courant souterrain qui en avait fait une figure codée de l'homosexualité, telle qu'étudiée par H. M. Benshoff en 1997, pour qui « *l'idée centrale d'un scientifique fou homosexuel donnant naissance à un monstre peut être décelée à plus ou moins grand degré dans presque toutes les adaptations filmiques* ».

Cette composante implicite du roman (marquée par les expériences polysexuelles de Shelley, Byron et Polidori) reste évasive dans la célèbre adaptation

de James Whale, gai notoire (le lien entre sa sexualité et la malédiction du monstre sera explicité dans le biopic *Of Gods and Monsters*, en 1988) qui toutefois inclura une figure cryptique d'homosexuel dans sa révision plus personnelle du mythe (le Dr. Pretorius de *The Bride of Frankenstein*, 1935). Le fétichisme du monstre (adopté par la communauté homosexuelle comme un emblème de leur persécution – les électrochocs et autres pratiques médico-disciplinaires aidant) deviendra explicite dans le circuit des films gais distribués sous le manteau tels qu'*Angelic Frankenstein* (1964), produit par l'*Athletic Models Guild*, ou *Hollow-My-Weanie, Dr. Frankenstein* (1969), dont le titre fait référence de manière évidente au sexe disproportionné de la créature. Cette tradition secrète est exposée au grand jour dans le *musical camp* de R. O'Brien que Jim Sherman porte à l'écran aux lendemains de *Stonewall*. Mais le message utopique de la libération du désir prôné par le Dr Frank'n Furter (hypertrophie *queer* des théories de Wilhelm Reich alors à la mode) se heurte comme jadis à l'incompréhension et ce sont cette fois-ci ses disgracieux assistants extraterrestres qui se rebellent contre sa vie d'excès et de xénophilie, l'abattant avant de rentrer sur leur planète d'origine.

Après ce suprême épigone de la flambée d'érotisme frankensteinien qui accompagna la Révolution sexuelle (en incarnant peut-être sa distorsion tératologique), le thème sera malheureusement de plus en plus ghettoisé dans le circuit des versions *hard-core* telles que *Leena Meets Frankenstein* (1993), *Frankenstein* (1995), *Frankenpenis* (1996), *Hell on Heels* (1999) ou *Hung Wankenstein* (2000), tandis que la catégorie florissante du « *monster erotica* » fait ses délices du monstre dans des *e-books* tels que *I Fucked Frankenstein's Monster* (D. Fawkes) ou *Frankenstein's Bitch : An Erotic Monster Tale* (K. J. Burkhardt). « *L'hideuse progéniture* » du monstre fantasmé par la jeune Mary ne cessera, on le voit, de nous surprendre dans sa frénétique affirmation de la vie au-delà de sa décrépitude. ■





Doningan Cumming, *Untitled (Coloured Geoff, drawn from a photograph taken in my studio)*, 2015
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galerie Michel Guimont

PENNY DREADFUL : REVISITER FRANKENSTEIN

Par Hélène Machinal

PENNY DREADFUL

de John Logan

Showtime, 2014-2016, 3 saisons.

La série *Penny Dreadful* présente une particularité : elle reprend, voire recycle, les grandes figures mythiques de la littérature gothique de la fin du XIX^e siècle. Elle s'ancre dans une esthétique gothique qui correspond à la rhétorique de l'excès, telle qu'elle a été posée par Denis Mellier dans son ouvrage sur le fantastique en 2000. Outre les loups-garous, sorcières, médiums et autres vampires, *Penny Dreadful* met en scène Dorian Gray, Mr Hyde, Van Helsing, la figure de l'explorateur, la créature de Frankenstein et, bien entendu, son créateur. C'est la figure du père de tous les savants fous, Frankenstein, dont on sait qu'elle est indissociable de sa créature, qui nous intéressera. Frankenstein et son monstre s'ancrent dans un processus d'adaptation constructif reposant sur l'imitation et la création (comme le soutient Linda Hutcheon). Le recyclage dont ils font l'objet dans cette série est également typique des dynamiques à l'œuvre en culture populaire et que l'on pourrait résumer grâce à quatre traits proposés par Bertrand Gervais lors d'une table ronde à Montpellier en mars 2018 : inflation, logique du spectaculaire, ré-invention, banalisation.

Reprises et transgressions

Le personnage de Frankenstein, tel qu'il est représenté dans la série, est un bel exemple de reprise créative. On retrouve le protagoniste solitaire de Mary Shelley, qui s'éloigne graduellement de tout contact avec le monde et se consacre exclusivement à la recherche scientifique : « *There is only one worthy goal for scientific explanation : piercing the issue that separates life from death* », déclare le Frankenstein de *Penny Dreadful* dans le premier épisode de la première saison. Première divergence notable, Logan mâtine Frankenstein en le transformant en opiomane, une facette transfixive qui évoque d'autres fictions, tel le célèbre essai *Confessions of an English Opium-Eater* De Quincey ou, plus

généralement, le recours à l'opium de certains poètes romantiques, Coleridge en particulier. On pense aussi à Sherlock Holmes et à ses solutions à 7 % et à l'esthète flamboyant que fut Oscar Wilde (c'est d'ailleurs après sa rencontre avec Wilde que Conan Doyle donne cette dimension à son détective). Le scientifique crée donc un être vivant, qu'il abandonnera par la suite, et accepte de renouveler cet acte transgressif en donnant une compagne à sa créature. Là encore, Logan suit le roman de Shelley, à ceci près que Victor semble d'emblée dépassé par ses créations. Le spectateur suit les expériences qu'il mène dans son laboratoire de fortune et ces scènes reprennent l'esthétique de l'excès précédemment pointée. On comprend cependant dans cet épisode que cette création n'est pas la première lorsque jaillit du corps de Proteus une autre créature, John Clare, dit Caliban. Victor n'en est pas à sa première transgression et il est ainsi déjà posé en traître qui ne saura pas assumer les responsabilités inhérentes à la vie humaine à laquelle il a donné le jour. De même, il ne va pas, comme dans le roman, détruire la créature de sexe féminin qu'il crée ensuite. Au contraire, il tombe amoureux de cette dernière et cherche à se l'approprier. La destruction du féminin à l'œuvre chez Shelley (en particulier le passage où le savant jette les morceaux de corps à la mer, dans le chapitre XX) prend une autre dimension dans la série quand Lily (la créature féminine a désormais aussi un nom et ce dernier évoque le roman de Georges Du Maurier) s'émancipe et s'affranchit de son père créateur. Il s'agit peut-être ici de se mettre au goût du jour tant l'autorité masculine semble détruire le féminin dans un roman où apparaissent peu de femmes, qui sont cependant toutes des victimes. Lily, au contraire, va s'engager dans une lutte que l'on pourrait qualifier de pré-féministe. Cette adaptation au *zeitgeist* est sans doute symptomatique du regard américain porté sur un contexte culturel et une fin de siècle britanniques.



La créature masculine de Frankenstein fait l'objet d'un traitement plus subtil. Abandonnée dans le laboratoire où Frankenstein lui fait voir le jour, il ne lui reste pour apprendre le monde et les hommes qu'une fenêtre et... des livres. Contrairement à la créature du roman, qui va appréhender le monde au contact d'une famille, qu'il observe d'abord de loin (on retrouve le motif du regard à distance et la dynamique de l'imitation), et à un livre en particulier, le *Paradis perdu* de Milton, c'est davantage l'œuvre de Shakespeare (*La tempête*, en particulier avec Caliban) et le théâtre qui vont façonner l'éducation du monstre. Ce dernier va en effet rencontrer un acteur de théâtre qui l'engage comme machiniste.

Transmédialité et intertextualité

On est dès lors tenté de souligner dans cette transposition plusieurs aspects. Tout d'abord, une dimension transmédiatique, puisque le roman de Shelley est réinscrit dans un intertexte théâtral, alors que le format est sériel et filmique. Cette migration vers le théâtre, plus spécifiquement la

culture populaire de la période shakespearienne, met aussi à l'honneur Rory Kinnear, un acteur shakespearien très connu, qui tient le rôle du monstre. Les échanges transmédiatiques s'inscrivent aussi en filigrane dans le passage de la poésie miltonienne (qui se lit chez Shelley comme une ré-activation du caractère transgressif d'un poème dont le héros tragique est la figure du mal) à une longue tradition de la culture populaire qui remonte au barde de Stratford, mais reste omniprésente dans l'introduction du grand-guignol (du nom du théâtre montmartrois fondé en 1896) et des *penny dreadful* de la fin du XIX^e siècle. Le sensationnalisme et l'excès qui caractérisent ces deux modes de représentation sont mis en abyme par l'esthétique *gore* de la série, qui s'auto-légitime ainsi du point de vue esthétique, et par sa forme sérielle directement héritée des feuilletons et autres publications sérialisées de la fin de siècle. *Penny Dreadful* joue ainsi du voyeurisme, qu'elle expose aussi lorsque John Clare est capturé par Mr Putney (propriétaire d'un musée de cire qui rappelle le Musée de Mme Tussaud, fondé en 1835), qui veut l'exposer comme le *freak* qu'il est

aux yeux du public avide d'horreur et de monstres. La fascination qu'exerce le monstrueux, figure de l'altérité que l'on cherche à garder à distance, resurgit alors.

Clare, dont le nom renvoie aussi à un poète romantique, devient une figure tragique de l'exclusion et l'on retrouve les accents du sublime shelleyien dans les scènes où il s'exile dans le grand Nord à la fin de la deuxième saison, reprenant le cadre de la course-poursuite entre créateur et créature qui encadre le récit de Shelley et que nous exposent les lettres du narrateur Walton à sa sœur. La fin de la troisième saison et la lecture d'*Ode on Intimations of Immortality* de Wordsworth ré-inscrit Clare dans la dimension philosophique du roman de Shelley, dont on sait qu'il constitue avant tout une réflexion sur l'humain, ce qui le ré-inscrit par ailleurs dans la dynamique centrale du mouvement romantique anglais.

Mish mash gothique

Les quatre traits définitoires de certaines formes de culture populaire pour Bertrand Gervais (inflation, logique du spectaculaire, ré-invention, banalisation) s'appliquent donc tout particulièrement à la dynamique esthétique et adaptative de cette série, qui a été qualifiée de « *mish mash* » des fictions gothiques britanniques fin de siècle tant elle met en scène des figures archétypiques du XIX^e siècle. L'inflation est par exemple évidente si l'on reste sur la question de l'héritage shelleyien puisque, d'une seule créature, Victor en fait trois. La logique du spectaculaire (qui flirte souvent avec une esthétique *gore*, comme dans la scène du bal chez Dorian où il pleut des gouttes de sang) est sensible dans les scènes de naissance ou de résurgence du monstre. Ré-invention il y a également, en particulier dans le tressage de

références intertextuelles et transfictionnelles, mais aussi par l'ajout d'aspects novateurs, par exemple le prisme de la vie passée de John Clare, avant sa « résurrection ». La série n'échappe pas non plus à la banalisation tant la surenchère de l'esthétique de l'horreur domine les trois saisons, au point où l'excès touche parfois au grotesque. De même, *Penny Dreadful* pratique un recyclage systématique de personnages et motifs typiques de la culture populaire victorienne, mais frôle souvent le cliché et la surenchère sans pour autant introduire un nouveau regard. La série ne tire par exemple pas réellement profit de la rencontre entre Hyde et Frankenstein, ces deux figures de savant fou qui participent de deux périodes distinctes, alors qu'elle aurait pu donner lieu à un renouveau créatif. Les clichés associés aux loups-garous sont tous omniprésents, mais ils ne sont jamais dépassés pour proposer une autre approche de la figure. L'association entre la femme et la folie est traitée de façon tout aussi classique que le personnage du serviteur africain dévoué corps et âme à l'explorateur blanc.

Il demeure que le traitement du roman de Shelley dans la série reste original au sens où le récepteur sensible à la fiction gothique et fantastique britannique voit défiler sur son écran Frankenstein et ses monstres aux côtés d'autres grandes figures mythiques, ce qui occasionne des rencontres littéraires qu'il n'aurait pas osé imaginer, à l'image de la rencontre déjà évoquée entre Mr Hyde et Victor Frankenstein. Les spectatrices et spectateurs partagent sans doute un plaisir de la reconnaissance, mais contrairement à l'inventivité proposée par exemple dans la série *Sherlock* de la BBC, qui repose réellement sur l'imitation et la création, *Penny Dreadful* n'a peut-être d'original que l'excès sur lequel son esthétique repose. ■



UN MONSTRE EN CAVALE

Par Jean-François Chassay

FRANKENSTEIN À BAGDAD

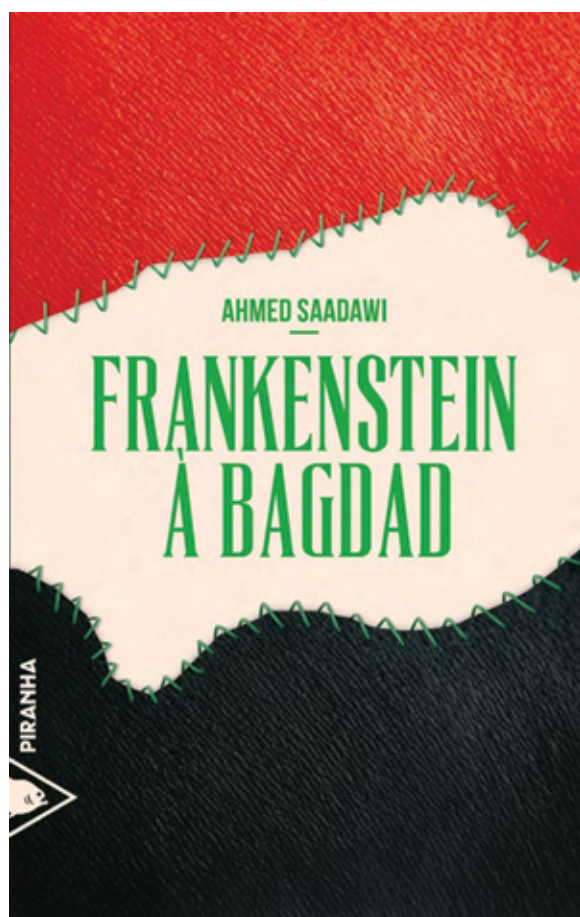
de Ahmed Saadawi

Piranha, 2016, 437 p.

FRANKENSTEIN SUR LA MER DE GLACE

de Mary et Percy Shelley

Guérin, 2014, 132 p.



Hollywood a donné au monstre créé par Victor Frankenstein une allure plutôt pataude. Il marche sans finesse, de manière gauche, on se demande parfois s'il ne va pas s'effondrer. Cette figure, à laquelle sera à jamais associé le nom de Boris Karloff (visage anguleux, tête carrée, vis des deux côtés du cou), correspond mal à l'être qu'on retrouve dans le roman de Mary Shelley, à la fois d'une grande vivacité d'esprit – l'éducation rapide de cet autodidacte lui permet de citer Goethe avec aisance, sans compter qu'il pourrait en remonter à Rousseau

sur la compréhension de la société – et d'une grande vélocité : il se déplace à une vitesse prodigieuse et avec agilité. Il y a même, chez lui, une certaine grâce qui explique, en sus de sa force, l'habileté avec laquelle il commet ses meurtres. Confiné dès sa naissance dans une pièce exigüe, il prend le large par la faute de son créateur qui le rejette. Chassé par le savant, le monstre va cristalliser un débat politique qui perdure. D'une part, parce qu'il devient l'épicentre d'une réflexion sur l'éthique scientifique ; jusqu'où le scientifique est-il libre de faire ce qu'il veut, au nom de la recherche ? Au lendemain de l'explosion de la bombe nucléaire au-dessus d'Hiroshima, par exemple, le nom de Frankenstein apparaît très souvent dans les journaux qui traitent de l'événement.

D'autre part, ce qui est moins connu et pourtant bien documenté, le monstre de Frankenstein a souvent été perçu comme la métonymie d'une révolution qui vient de s'achever en France et sert à en montrer toute la complexité. « Roman européen » par excellence, *Frankenstein* n'offre pas de chronologie claire, mais par recoupements, on sait qu'il se déroule entre 1792 et 1796. On traverse l'Europe et pas un mot ne rappelle la Révolution qui se déroule en France, ce qui est un non-dit assez parlant. Il serait trop long de rappeler ici toutes les raisons qui justifient cette lecture politique et historique du roman. Pour un résumé succinct de cette question, on lira les pages que Jean-Jacques Lecercle y consacre en 1988 dans sa brillante synthèse intitulée *Frankenstein : mythe et philosophie*. Rappelons aussi que le monstre de Victor Frankenstein va marquer, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'imaginaire de la droite européenne, et particulièrement en Angleterre. Le monstre est cette figure incontrôlable, infâme et révoltante (en plus d'être révoltée), à l'image des masses ouvrières qui ne peuvent qu'échapper aux politiciens et aux chefs syndicaux qui les appuient, ces apprentis-sorcières naïfs et inconscients.

La force de cette dimension politique, relevée par bien des analystes et qui perdure dans l'imaginaire, tient à ce qu'elle n'apparaît qu'en creux dans une narration centrée sur la tension destructrice entre le créateur et sa créature. Dans son roman paru en arabe en 2013 et traduit en français dernièrement, *Frankenstein à Bagdad*, Ahmed Saadawi met plutôt de l'avant – sans doute un peu trop exclusivement – la dimension politique d'une créature équivoque aux réactions improbables qui échappe sans cesse à ses poursuivants dans une ville de Bagdad dévastée.

Corps en lambeaux, ville en lambeaux

En ouvrant le roman, le lecteur est projeté dans le quartier de Batawin à Bagdad, en 2005, dans une ville envahie par les militaires américains, là où les différentes factions politiques et religieuses s'affrontent, où le terrorisme s'infiltre partout et où les magouilles politiques se multiplient. Au centre de cette histoire se trouve Hadi le chiffonnier qui semble, lui, tout droit sorti du livre de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* où, comme on le sait, la figure du chiffonnier est centrale. Les déchets, les débris ne manquent pas dans cette ville en ruines et Hadi apparaît comme un modèle du désastre vécu par la ville, qui n'est pas sans rappeler par ailleurs les vers des *Fleurs du mal* dans « Le Vin des chiffonniers » : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète, / Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Épanche tout son cœur en glorieux projets. »

Hadi en effet s'enivre d'alcool comme de paroles, racontant pour le bénéfice de ses auditeurs des histoires qu'il invente souvent à mesure et qui relèvent largement de l'auto-glorification. Cependant, dans la ville dévastée occupée par les Américains, les débris ne se limitent pas aux produits industriels, mais sont aussi souvent des restes humains, des membres épars, résidus d'un bombardement, d'une bombe artisanale.

Le chiffonnier récolte donc dans la rue des membres qui appartiennent à des corps, dans le but d'en recréer un, complet. Quand le lecteur croise Hadi, dans les premières pages du roman, il ne lui manque qu'une pièce pour compléter le puzzle : « Pour que le cadavre soit complet, il ne lui manquait que ce nez. Il achevait enfin cette étrange et horrible tâche dont il s'était chargé seul, sans l'aide de quiconque, et qui ne semblait avoir ni sens ni justification, malgré tous les arguments qu'il évoquait devant ses interlocuteurs. » Ironiquement, le souffreteux chiffonnier travaille comme le brillant savant Frankenstein. À la différence qu'aux propos intempestifs du premier correspond le silence morbide du second, obsédé

par la réussite de son projet. Mais comme personne ne prend Hadi au sérieux, cela ne change pas grand-chose.

Un jour, Hadi, à son grand dam, constate la disparition de sa créature. L'âme d'un homme, marié et jeune père, froidement assassiné dans un attentat-suicide, s'est glissée dans le corps du monstre et lui a enjoint de massacrer les responsables de morts violentes qui s'en sont pris à des victimes innocentes. « Il était la fusion d'une série de défunts qui criaient vengeance pour pouvoir reposer en paix. Et il avait été créé pour les sauver et les venger ». Vaste programme dans une ville comme Bagdad en 2005... Qui sont les coupables, les responsables ? Les victimes ? Qui pourrait se déclarer innocent dans un pareil contexte ? C'est pourquoi la mission du monstre – appelé « Trucmuche », comme s'il s'agissait de banaliser, en la ridiculisant par ce patronyme qui n'en est pas un, cette figure horrifiante – va rapidement déraiper. Son corps se disloque, il doit régulièrement être « réparé ». Des hommes, des disciples ou des gens qui veulent l'utiliser « renforcent » son corps en lui adjoignant des membres, des organes, pour remplacer ceux qui se décomposent, mais qui proviennent souvent de véritables coupables. Dès lors, Trucmuche ne sait plus où est la vérité, le bien, le mal, et devient l'incarnation de la violence dans la ville, responsable direct ou indirect de catastrophes et de morts en grand nombre. Des journalistes, des militaires, des services secrets cherchent à comprendre d'où vient cette terrible damnation, quelle est cette figure fluide, évanescence, qui leur échappe sans cesse.

Corps éparpillés, roman éparpillé

La métaphore, on l'aura compris, s'avère un peu pesante : le mal est insaisissable. Associer un corps en lambeaux à une ville en ruines, dont il devient la métonymie, ne paraît pas non plus d'une grande subtilité. Pourtant, le roman, par certains aspects, ne manque pas de finesse. Le titre renvoie à celui d'un article de journal dont il sera question dans le récit. Un journaliste traque ce meurtrier : les informations qu'il collecte – la « confession » de Trucmuche, qui se trouve sur des cassettes, car nous ne sommes plus à l'époque où le monstre se contente de déclamer – constituent le fond d'un article auquel son patron donnera ce titre. Fiction, réalité, se demande-t-on ? Cette question, les services secrets qui interrogent le jeune journaliste se la posent également. « L'événement Monstre » reflète l'importance accordée dans le roman aux ragots, aux histoires racontées qui se modifient d'une personne à l'autre, d'un quartier à l'autre, à ces récits dont on ne saurait connaître la teneur exacte. Bref : à l'empire d'une oralité souveraine, d'une parole qui se manifeste comme celle du

FRANKENSTEIN À BAGDAD POURRAIT APPARAÎTRE POUR CETTE VILLE L'ÉQUIVALENT DE CE QU'EST, POUR LE CAIRE, LE MAGNIFIQUE ROMAN DE ALAA AL-ASWANY, *L'IMMEUBLE YACoubIAN*, PARU EN 2002.

peuple, d'une culture qui fait fi des horreurs du temps au profit d'une histoire commune. C'est bien le peuple de Bagdad qui souffre ici et cherche, dans son passé, un sens à son présent malgré les avanies des événements politiques. Trucmuche, d'une grande célérité et qui semble parfois exister en plusieurs lieux à la fois, devient l'expression contemporaine de ce grand conte collectif dont *Les mille et une nuits* resterait le modèle idoine. À la manière des *Mille et une nuits*, les histoires qu'on se raconte, comme les morts qu'on ramène à la vie, sont toujours une façon de ne pas mourir, de retarder l'échéance. *Frankenstein à Bagdad* pourrait apparaître pour cette ville l'équivalent de ce qu'est, pour Le Caire, le magnifique roman de Alaa al-Aswany, *L'immeuble Yacoubian*, paru en 2002. Comme dans ce dernier roman qui se passe en Égypte, *Frankenstein à Bagdad* se déroule largement à partir d'un quartier et d'un immeuble (décati), dans une narration polyphonique qui évoque tous les maux de la société irakienne contemporaine, un microcosme où s'agitent toutes les générations et toutes les classes sociales.

Pourtant, contrairement à *L'immeuble Yacoubian*, le rythme du récit s'étiole, les personnages tardent souvent à s'incarner et bien des intrigues restent en plan, comme si l'auteur ne savait comment les achever. On peut en rendre responsable ce monstre qui devrait être au centre du roman. Hadi le chiffonnier a beau être frappé à un certain moment par son éloquence comme Victor Frankenstein devant sa créature, Trucmuche a tout d'une ombre sans consistance. L'insignifiance de ce surnom d'ailleurs colle au personnage, étonnamment lénifiant. Alors qu'il devrait dynamiser cette narration, il ne sert qu'à l'empêtrer et à détourner notre attention d'intrigues secondaires ayant plus de potentiel et qui n'aboutissent pas. Ironiquement, on pourrait dire que cet être composé de nombreux cadavres manque de chair. Reste surtout un portrait impitoyable de Bagdad dévasté où on constate que comme toujours, dans les guerres, ce sont les mêmes qui payent.

Frankenstein romantique

Si le roman d'Ahmed Saadawi se situe bien en aval de celui de Mary Shelley, le petit ouvrage intitulé *Frankenstein sur la mer de glace* se situe tout juste en amont. Il est composé de quatre lettres, inédites en français, deux de Mary et deux de Percy Shelley. Elles sont écrites au moment où le couple voyage sur le continent en 1816, pendant cette période au cours de laquelle ils habiteront à la villa Diodati de Byron. On sait que c'est lors de ce séjour que naîtra *Frankenstein*.

Comme le souligne le préfacier Christophe Jaquet, ces lettres ont un statut un peu hybride. Elles ont été profondément modifiées et retravaillées par le couple, inspirées par des journaux intimes ou d'autres lettres, au point où il n'est pas toujours aisé de déterminer la provenance exacte des textes. Elles rappellent souvent la sensibilité de l'un et de l'autre aux injustices sociales, l'importance de la figure tutélaire de Rousseau, mais surtout, elles magnifient les paysages qu'ils découvrent. Sur des embarcations briguebalantes, Percy Shelley écrit être passé à deux doigts de chavirer quelques fois. On se demande pourquoi il n'a pas pensé qu'il pourrait être utile d'apprendre à nager. La poésie anglaise du XIX^e aurait pu en être bouleversée... Le couple est surtout impressionné lors de son séjour dans la vallée de Chamonix et dans les Alpes. Leur passage dans la mer de Glace provoque l'émergence d'une prose où le romantisme de Percy Shelley se déchaîne : « *L'immensité de ces sommets aériens excitait en moi, quand ils surgissaient soudainement dans le ciel, un sentiment d'émerveillement extatique, auquel la folie n'était pas entièrement étrangère.* »

Le livre est complété par un poème de Percy Shelley intitulé « Mont Blanc » et par le passage au cours duquel Victor Frankenstein, après le meurtre de son frère et l'exécution de sa cousine, quitte Genève pour les vallées des Alpes avant d'être rejoint par sa créature. On comprend bien, après la lecture des lettres, que les descriptions des lieux viennent d'une expérience toute personnelle de Mary Shelley. Et il vaut la peine, pour conclure, de citer Victor Frankenstein quand il voit sa créature surgir : « *[...] j'aperçus soudain la figure d'un homme, à quelque distance, qui avançait vers moi à une allure surhumaine. Il bondissait par-dessus les crevasses de glace où je n'avais marché qu'avec la plus grande prudence ; sa stature, comme il continuait d'avancer, me sembla excéder celle d'un être humain.* » Rien à voir, on le constate, avec la vision plus ou moins pachydermique de la créature créée par James Whale dans son film de 1931. De ce point de vue, on peut affirmer que Saadawi a bien compris que la créature ne se laisse pas facilement approcher. ■

FRANKENSTEIN MODE D'EMPLOI

Par Philippe St-Germain

HEAD TRANSPLANTATION AND THE QUEST FOR IMMORTALITY

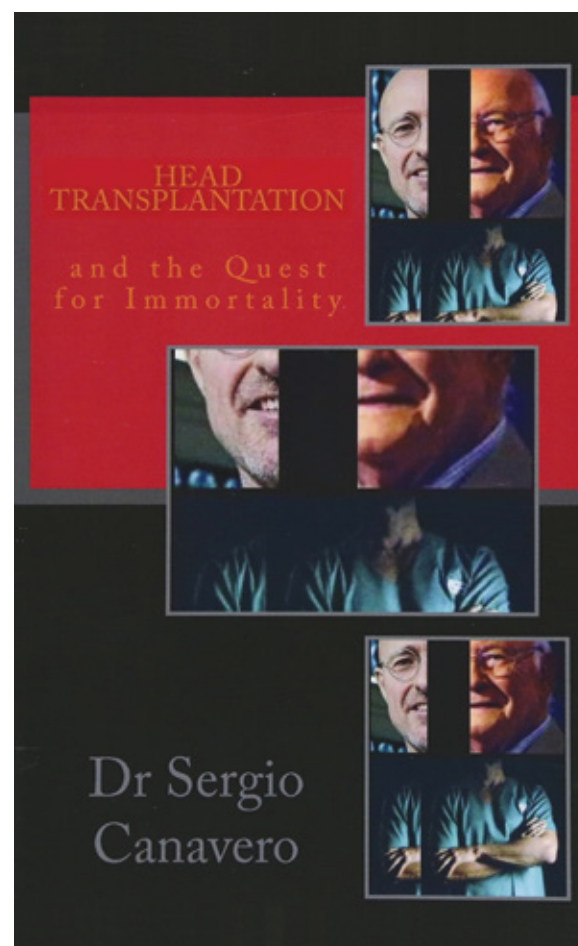
de Sergio Canavero

Amazon, 2014, 112 p.

Le retentissement historique et culturel du *Frankenstein* de Mary Shelley ne se mesure pas qu'au nombre d'œuvres hantées par le roman, mais aussi aux sphères multiples dans lesquelles le livre et ses thèmes se sont fauflés, à la manière d'une météorite interdisciplinaire. À bien des égards, c'est d'ailleurs le passage de cet imaginaire au cinéma – dans *Frankenstein* (1931) et *Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale, surtout – qui a amorcé une nouvelle vague de récupérations. Elle n'est pas dépourvue de confusion : les premiers films ont accordé une telle place à la créature qu'on l'a identifiée encore davantage au nom « Frankenstein » que Victor, pourtant assimilé au Prométhée moderne du sous-titre original. De la source aux adaptations cinématographiques, on note un déséquilibre entre les préoccupations éthiques et le spectacle : dans le roman, la création ou réanimation du monstre tient en quelques lignes, et tandis que tout le livre propose une réflexion polyvalente sur la moralité des gestes du savant, les films accordent plus d'importance et de temps au prodige (un trait qui n'est sans doute jamais aussi évident que dans la célèbre exclamation « *It's alive !* » du docteur Frankenstein filmé).

Les « nouveaux docteurs Frankenstein »

Les arts n'épuisent pas les récupérations spectaculaires de la création géniale de Shelley : il faut aussi s'aventurer dans les laboratoires de scientifiques véritables, régulièrement affublés du sobriquet de « docteur Frankenstein ». De telles références naissent habituellement de l'extérieur, sous la forme de comparaisons entre la science et la fiction, très sévères pour la première. Le neurochirurgien italien Sergio Canavero est souvent visé par de telles critiques depuis qu'il a lancé le projet d'une greffe de tête humaine en juin 2013. Au



sens strict, il s'agit d'une greffe de corps, puisque c'est bien une tête encore vivante qui recevra un corps « mort », mais l'expression « greffe de tête » l'a emporté pour sa force d'évocation. Un premier volontaire (le Russe Valery Spiridonov) s'est signalé dès avril 2015, et Canavero a alors promis la première greffe d'ici la fin 2017, repoussant ensuite l'échéance de plusieurs mois.

La radicalité technique de l'opération proposée (elle requiert deux décapitations et la refusion de la moelle épinière) et le désir de prolonger la vie qui la motive – à propos duquel le neurochirurgien s'explique longuement dans son livre de vulgarisation scientifique *Head Transplantation and the Quest For Immortality* – ont rapidement valu à Canavero le qualificatif de « nouveau docteur Frankenstein ». C'est certes le lot des scientifiques qui entendent repousser les limites traditionnellement assignées à l'existence humaine, mais les scientifiques visés s'empressent presque tous de repousser le surnom aussi loin qu'ils le peuvent, inquiétés d'être considérés comme des savants fous. Le neurochirurgien chinois Xiaoping Ren, qui a rapidement rejoint l'équipe de Canavero pour y jouer un rôle crucial à partir de 2016, redoute ce rapprochement au point d'être obsédé par un article sensationnaliste qui le surnomme « le Frankenstein chinois » (parce qu'il ne s'intéresserait pas aux enjeux éthiques de ses recherches, ce qui dénote une compréhension parcellaire du personnage de Mary Shelley).

LES ARTS N'ÉPUISENT PAS LES RÉCUPÉRATIONS SPECTACULAIRES DE LA CRÉATION GÉNIALE DE SHELLEY : IL FAUT AUSSI S'AVENTURER DANS LES LABORATOIRES DE SCIENTIFIQUES VÉRITABLES, RÉGULIÈREMENT AFFUBLÉS DU SOBRIQUET DE « DOCTEUR FRANKENSTEIN ».

Quant à lui, Sergio Canavero assume pleinement la dimension soi-disant frankensteinienne de sa démarche. Il ne laisse donc pas à ses adversaires le monopole des références littéraires : ce savant de pointe se double en effet d'un fervent lecteur de Mary Shelley. Sa lecture – que bien des spécialistes de *Frankenstein* qualifieraient sans doute de lacunaire

– est évidente dans l'ouvrage retenu ici, mais on en trouve aussi des traces dans son discours, qu'il se déploie dans des articles, des conférences ou des entrevues. Son livre a été publié par Amazon, ce qui est déjà révélateur ; ce choix concrétise une critique que lui a adressée Scott Hollifield en janvier 2016, soit deux ans après la parution de l'essai : « *Canavero agit comme le héros d'une fiction. "Il peut écrire un roman à ce propos et le vendre sur Amazon".* »

Le docteur Canavero s'insère ainsi volontairement dans la lignée de Frankenstein dès le premier paragraphe de son article inaugural. Canavero cite son prédécesseur Robert J. White, un neurochirurgien américain célèbre pour avoir effectué des greffes radicales sur des chiens : « *[W]hat has always been the stuff of science fiction – the Frankenstein legend, in which an entire human being is constructed by sewing various body parts together – will become a clinical reality early in the 21st century.* » Tout l'article de Canavero est conçu comme un mode d'emploi permettant d'enfin réaliser l'exploit frankensteinien tel qu'il le comprend, la science rattrapant la fiction.

L'exploit contre l'éthique

Canavero en remet l'année suivante dans *Head Transplantation and the Quest For Immortality*, où le roman de Shelley fait office de préface à la préface par le truchement d'une citation dans laquelle le docteur Frankenstein se questionne sur l'origine de la vie. Selon Canavero, Victor Frankenstein a refusé d'être entravé par la gêne qui freine parfois l'ambition des scientifiques les plus brillants. Loin d'accepter les limites artificielles imposées à la science, Frankenstein – dans son moment prométhéen par excellence – brise les chaînes de la nature et crée artificiellement la vie. Le neurochirurgien conclut sa préface avec une autre longue citation du roman qu'il fait précéder d'un « *Comme Frankenstein...* », de sorte que le *je* qui parle ensuite est à la fois le sien et celui du savant littéraire : le neurochirurgien a trouvé son alter ego.

Dans le roman de Shelley, l'« exploit » scientifique n'est pas éprouvé comme tel par le principal intéressé. Victor Frankenstein ne raconte pas son histoire au capitaine Robert Walton pour l'amuser ou l'impressionner, mais pour le mettre en garde ; la quête de la connaissance engloutie par l'*hubris* a autrefois été exaltante pour lui, mais il en mesure désormais les limites, voire les dangers. C'est bel et bien le récit de Victor qui nous emporte dans le livre, Walton rappelant que le scientifique – pourtant très malade – a pris le soin d'apporter des précisions au texte. De telles considérations brillent par leur absence dans le discours de Canavero. Jusqu'à sa dernière ligne, son

livre s'intéresse au « miracle » frankensteinien en minimisant tout ce qui l'affaiblit de l'intérieur, sur le double plan éthique et technique. C'est plutôt le discours des rivaux de Canavero – surtout celui des bioéthiciens, dont Arthur L. Caplan – qui reprend le message du roman de Mary Shelley en insistant sur les nombreux écueils du projet, de sa difficulté matérielle aux expérimentations sur les animaux en passant par l'état de l'éventuel greffé, appelé à prendre le relais du monstre de Frankenstein.

S'il n'est pas encore accablé par des remords, Canavero rappelle en outre Frankenstein dans son rapport difficile à l'institution scientifique. La tribune choisie pour son article inaugural a posé problème (le *Surgical Neurology International* n'est pas aussi prestigieux que d'autres revues savantes), tout comme sa tendance à faire circuler trop rapidement l'information, en véritable neurochirurgien 2.0, au lieu de suivre les étapes coutumières menant à la publication. Ce phénomène fut exacerbé par une chirurgie effectuée sur un singe en janvier 2016 ; une version préliminaire des articles liés à l'opération a été fortement critiquée par Michael Sarr, chirurgien retraité et membre du comité de lecture de *Surgery* : « *[F]urther rounds of editing are required before publication* », a-t-il dit, en sous-entendant que Canavero avait pris quelques raccourcis.

Un tremplin vers l'immortalité

Sa compréhension de Frankenstein – et, plus largement, de Prométhée, qui a servi de modèle – rapproche toutefois Canavero des lectures de l'œuvre produites pendant le siècle des Lumières. Comme le rappelle Dominique Lecourt dans un ouvrage qui fait du trio formé par Prométhée, Faust et Frankenstein trois figures majeures de l'éthique, la philosophie des Lumières marque le triomphe de Prométhée : on ne veut guère entendre parler de sa punition subséquente, et le Titan « *apparaît comme l'aventurier créateur d'une humanité nouvelle* », le feu qu'il vole symbolisant l'accès à la connaissance. Similairement, certains lecteurs de *Frankenstein* – voire ceux qui, comme Canavero, se réclament de son exemple – s'en tiennent souvent à l'ambition du scientifique, et non à ce qui l'attend.

Ce triomphe tant espéré chez Canavero est apparent dans la quête d'immortalité qui donne son titre au livre retenu ici. Si les scientifiques sont d'ordinaire prudents à propos de cet espoir (surtout depuis le code de Nuremberg issu de la Seconde Guerre mondiale), Canavero l'assume et l'affirme à tout vent. Il envisage un futur dans lequel les têtes humaines migreront à volonté d'un corps à un autre – voire, dans la version la plus extrême du projet, de leur corps d'origine à ses multiples clones, dans

une course à relais infinie. Or, Canavero ne semble pas escompter la seule immortalité du « monstre », mais la sienne propre, à travers son œuvre de scientifique et ses exclamations de prophète ; il annonce et promet anticipant un avenir glorieux. Il néglige toutefois l'importance de la *mort* dans le roman de Shelley : comme bien des savants fous, la mort de Frankenstein est fortement liée à la vie de sa créature, pointant l'échec cruel de sa quête d'immortalité.

Reprendre ou inventer ?

Le lien entre Canavero et Frankenstein est inhabituel, dans la mesure où un scientifique véritable considère un scientifique fictif comme son plus illustre devancier. La lecture pratiquée par le neurochirurgien italien n'est guère convaincante puisqu'elle établit une distance entre la création d'un être artificiel et le coût de cette réalisation. Peut-être faut-il y voir, en la transposant cependant sur la frontière parfois assez mince entre science et fiction, une forme de mauvaise lecture (*misreading*), comme celles qu'Harold Bloom a approfondies à propos des poètes dans son essai *The Anxiety of Influence* (1972). Bloom estime qu'un artiste ne se libère de ses prédécesseurs qu'en procédant à une lecture qui ne leur rend pas tout à fait justice. Tout nouveau poème, selon Bloom, est le résultat d'un geste critique : la « mauvaise lecture » est surtout une *relecture* qui stimule la créativité. Bloom estime que ce rapport trouble entre la source et sa quasi-reprise nous permet de mieux distinguer une réappropriation créative (*strong misreading*) d'une adéquation plus complète qui marquerait, au contraire, un sérieux manque d'envergure (*weak misreading*).

Canavero hésite entre ces deux avenues, tendu entre le désir de plaire et celui de choquer le public et de forger sa propre voie. Il doit rassurer ses alliés potentiels en insérant sa recherche dans la foulée de tentatives antérieures (notamment parce qu'il lui faut trouver une terre d'accueil pour pratiquer la grande opération). En revanche, il ne peut se résoudre à n'être qu'un « successeur » sans envergure : bien au contraire, dans la meilleure tradition de la science prométhéenne, il lui a fallu forger un sentier neuf qui le distingue davantage de ses pairs au point de l'en isoler. Plusieurs collègues lui ont d'ailleurs reproché de ne pas mettre ses recherches – dont l'intérêt est reconnu même par ses pires détracteurs – au service de chantiers déjà en cours, comme celui de la paralysie, mais c'est mal le connaître : *Frankenstein* n'est un mode d'emploi pour Canavero qu'une fois expurgé de toutes ses pages les plus pessimistes. ■



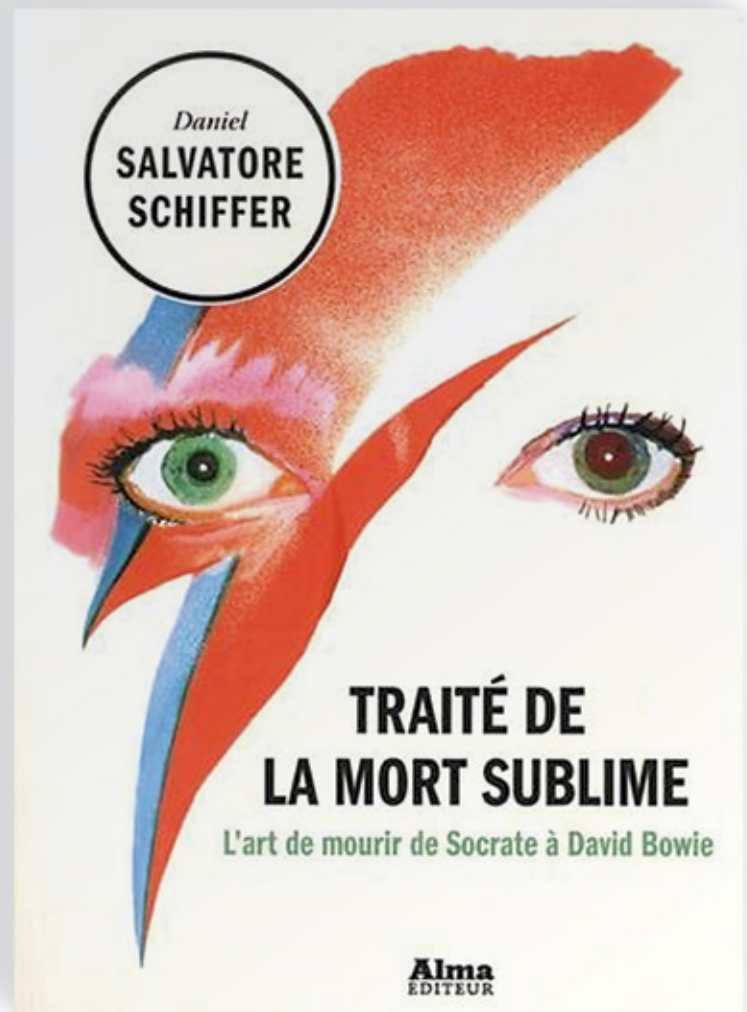
Doningan Cumming, *Untitled (Coloured Geoff, drawn from a photograph taken in my studio)*, 2015
Avec l'aimable permission de l'artiste, du Musée national des beaux-arts du Québec et de la Galerie Michel Guimont

Ne pas attendre la mort pour mourir

Par Nicholas Cotton

**TRAITÉ DE LA MORT SUBLIME.
L'ART DE MOURIR DE SOCRATE À DAVID BOWIE**
de Daniel Salvatore Schiffer
Alma Édition, 2018, 339 p.

En février dernier, Elon Musk lançait la fusée *Falcon Heavy* vers les étoiles et amorçait une énième conquête de l'espace pour David Bowie qui, bien que mort, avait la lourde tâche d'accompagner musicalement le moment historique. Deux ans après le trépas fort médiatisé de la *rockstar* polymorphe et deux ans aussi après *Blackstar* – puisque l'on se souviendra que les deux vont de pair –, un autre élégant, Daniel Salvatore Schiffer, lançait presque en même temps que *SpaceX* sa propre fusée : le *Traité de la mort sublime*. Dans cet ouvrage, Salvatore Schiffer poursuit non seulement sous forme d'ouverture la réflexion entamée dans le récent *Petit éloge de David Bowie* (2016), mais noue autour de la mort de l'incontournable figure de la scène musicale britannique – un « *philosophe artiste* », précise-t-il – tous les fils sur lesquels il a l'habitude de tirer : l'art, le sublime, le dandysme. Tenant plus de l'essai que du traité, voire de l'anthologie de curiosités, le livre promet de s'intéresser à « *l'art de mourir* », c'est son sous-titre, « *de Socrate à David Bowie* ». Le titre, déjà, a de quoi séduire. Le programme, impossible, rejoue quelque chose de



notre attirance trop humaine pour le gouffre dont parle Edgar Poe dans *Le démon de la perversité*.

Bowie, *Blackstar* et *Lazarus*

10 janvier 2016. David Bowie meurt deux jours seulement après la sortie de l'album *Blackstar*, testamentaire *a posteriori* et paradoxalement presque posthume. Le choc, d'abord : l'étoile (noire) s'est éteinte, la « légende vivante » a cédé le pas au silence, « c'est le mythe même d'où il naquit – celui de l'immortalité [...] qui se voit là, du coup, infirmé ». Bowie est allé rejoindre Faust et Dorian Gray au panthéon des immortels floués. La philosophie, ce serait l'art d'apprendre à mourir, nous dit l'adage. Du moins, c'est ce que nous invitent plus rigoureusement à penser Platon et Heidegger et, entre eux, Cicéron et Montaigne. La vie, comme le montre aussi Philippe Ariès dans les *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, serait une longue préparation à la « mort apprivoisée ». Qu'à cela ne tienne, pour Salvatore Schiffer, la mort demeure néanmoins le « dernier tabou », comme si nous n'avions rien retenu du *Phédon* ou du *dasein*, un tabou bien plus imposant encore que le sexe, le viol ou la prostitution. On ne montre pas la mort, on n'en parle surtout pas. La « vraie » mort s'entend, pas celle qu'on expose sur les écrans ou dans les livres, celle qui arrive, « chaque fois unique » comme une fin du monde, dirait quant à lui Jacques Derrida.

Avec *Blackstar*, où il livre « l'essentiel de lui-même », Bowie réussit l'exploit, un pied dans ce monde et l'autre dans celui d'Érèbe – comme le personnage de *Lazarus* dans son armoire, sur le point de la refermer, à minuit moins une –, d'offrir le terrible spectacle de sa mort sublimée. Cette mise en scène et en œuvre du mal nommé dernier repos, c'est celle de la mort livrée pour nous avec une perfection presque « magique ». Ni dans la fiction ni tout à fait dans la réalité, cette mort sublimée demeure suspendue entre ciel et terre, comme en apesanteur, une *Space Oddity*. Avec Bowie, donc, le dandysme n'est plus simplement un art de vivre, mais aussi un art de mourir, le pas au-delà que n'a jamais franchi Oscar

Wilde. Salvatore Schiffer partage sur ce point, avec Marie-Christine Natta qui signait à l'automne dernier une biographie de Baudelaire et dont l'essai *La grandeur sans conviction* a fait date, cette assurance que Bowie fut lui aussi un « dandy exemplaire ». Au chapitre de la mise en œuvre de la mort, seul Mozart chez les musiciens, peut-être, peut prétendre s'approcher avec son *Requiem* inachevé de la « sublime noirceur » et de l'ultime « consécration » de Bowie. Mais c'est sans compter que Mozart ne savait pas, lui, qu'il allait mourir ! Contrairement à Bowie, qui meurt « riche, célèbre et adulé », le compositeur viennois fut enterré, on le sait, dans une fausse commune et recouvert d'indifférence.

La mort comme monument

Si Bowie occupe la place centrale vers laquelle tout l'essai converge, il s'agit bien d'un traité sur l'art de mourir « en général ». Ainsi, Bowie brille là où d'autres dandys notoires ont échoué. Brummell meurt dans un asile. Byron, à Missolonghi, trépassa plus fiévreux que victorieux. Wilde, sous le pseudonyme de Sebastien Melmoth (comme Andy Warhol sous le nom de Bob Robert), meurt « seul et misérable », en exil de surcroît, sans le sou et souffrant. Baudelaire meurt aphasique et hémiplegique dans une indifférence quasi totale (mais ce que ne dit pas l'auteur du *Traité*, c'est que selon son copain et premier biographe Charles Asselineau, « son âme hautaine, qui se glorifiait de l'impopularité comme d'une marque d'aristocratie, se fut peut-être réjouie de ce petit concours »). Évoquant tant Sénèque et Hippocrate (« la vie est courte, l'art est long ») qu'Épicure (« la mort n'est rien pour nous [...], lorsque la mort est présente nous n'existons pas »), l'auteur propose de voir en Bowie une réalisation par excellence de la mort dandy, celle qui se trouve à l'intersection du stoïcisme et de l'épicurisme : « [...] C'est bien cela que David Bowie, philosophe sans le savoir, aura atteint, de la manière la plus exemplaire qui soit, avec *Blackstar*, sa dernière œuvre, tant musicale que visuelle : une pure et simple annulation de la peur de la mort, ultime quête de

ces deux sagesses suprêmes. » Bowie d'ailleurs, dont l'œuvre est tissée de renaissances, n'aura pas attendu la mort pour mourir.

Dans un attentif commentaire sous forme d'*ekphrasis*, Salvatore Schiffer présente dès lors le très long clip de *Blackstar* (dix minutes) comme une « vanité des temps modernes » et suit les pistes intertextuelles qu'éclaire ce soleil noir, de Bruegel (*Les aveugles*, *Le triomphe de la mort*) à Shakespeare (« *To be or not to be* »), en passant par *L'Ecclésiaste*, le *Darkness* de Byron, *L'Enfer* de Dante et le pays des morts de l'*Odyssée*. Puis, dans un chapitre consacré à « *La mort dandy* », convaincu que la mort surclasse l'amour au chapitre des thèmes et des tabous en art comme en littérature, l'auteur dédie plus spécifiquement trois bonnes études à la mort de Byron comme « chant de liberté », puis à celle de Wilde comme « effigie » et finalement à celle de Bowie comme « tombeau métaphysique ». Des trois, suggère l'auteur, Bowie serait celui qui a ainsi sublimé en quelque sorte sa propre disparition en dissociant « dans le nom propre l'immortel du mortel », comme en appelait de ses vœux Paul Ricœur dans *Vivant jusqu'à la mort*. Pour Salvatore Schiffer, « le nom de David Bowie est la seule stèle possible, l'unique épitaphe qui vaille : raison pour laquelle *Blackstar*, ce chant funèbre et testament spirituel tout à la fois, s'avère, en définitive, le seul monument funéraire qui soit à sa taille ».

Le sublime

Vient ensuite la question du sublime annoncée au seuil de l'essai, dès le titre, et plus précisément celle de la « transcendance du sublime » et du plaisir pris au déplaisir. On suit alors l'auteur dans une brève mais essentielle étude des thèses de Longin (le sublime comme « écho de la grandeur de l'âme ») et du Kant de la troisième *Critique* (« est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens »). Surtout, on le suit dans une lecture de Jackie Pigeaud, lui-

Daniel Salvatore Schiffer célèbre toutes les formes d'imbrication de la jouissance et de la mort en art et en littérature.

même commentateur de Longin, pour qui « le sublime est violence qui déséquilibre », donc extase, sortie de soi, surprise. C'est la violence du choc qui nous sort de nous-mêmes : « *Ce qu'on admire toujours, c'est l'inattendu (le paradoxe).* » Reprenant les catégories kantienne du « Beau » qui plaît universellement et du « Sublime » qui déborde incommensurablement, transcende et renverse au-delà même de l'esthétique du Beau, Salvatore Schiffer propose de voir ainsi en l'art moderne – plus conceptuel que figuratif – un art du sublime, une « *métaesthétique* », plutôt que du beau. Ici se révèle l'originalité de ce petit traité de « *mort sublime* », car c'est bien de la mort qu'il s'agit, et plus encore de la mort considérée comme « *métaesthétique de l'extase* ». L'art de mourir, c'est celui qui évoque, comme dans tel poème de Shelley (*La Méduse*), « *toute l'ambiguïté de ce sentiment, particulièrement complexe, exercé dans l'esprit du spectateur, lorsque l'horreur macabre fascine au point de confiner à une terrifiante beauté* ». C'est ce qu'aura accompli David Bowie dans un ultime coup d'éclat, transcender jusqu'au sublime même, repousser la limite.

À partir de ce constat, Salvatore Schiffer célèbre toutes les formes d'imbrication de la jouissance et de la mort en art et en littérature. Cela se fait notamment mais non exclusivement par trois superbes analyses : de la description du *Salomé*

de Gustave Moreau par Huysmans dans *À rebours*, d'une scène de passion sexuelle – soudaine et atroce – entre Célestine et son jeune amant tuberculeux dans le *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau et, enfin, de l'offensant et iconoclaste vidéoclip de *The Next Day* – Bowie encore –, « *un sommet de perversité mystico-sexuelle [...] plus irrésistible que Huysmans, Moreau, Wilde et Strauss réunis* ». La figure du dandy, dont Bowie n'est que la plus récente et éclatante réactivation, se place ainsi entre sublimation et dépravation, entre *Éros* et *Thanatos* pour le dire avec Freud, ou entre *transcendance* et *transdescendance* pour le dire avec Levinas. Ce « *schéma existentiel* » du dandy n'est intelligible que dans ce que l'auteur nomme tour à tour une « *double postulation simultanée* », un chiasme, un mouvement dialectique ou, reprenant son titre à William Blake, un « *mariage du ciel et de l'enfer* ».

La mort comme œuvre d'art

Le suicide et l'esthétisme noir occupent finalement la dernière partie de ce texte. Le Zénon de Yourcenar dans *L'œuvre au noir* anticipe ainsi, par son suicide « *dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit* », le *Blackstar* de Bowie. Le suicide, seul « *problème philosophique vraiment sérieux* » si l'on suit Camus, ne peut être évité par Salvatore Schiffer, qui se demande enfin comment aborder la mort sans passer par ce sujet

« *essentiel au niveau philosophique* ». Paul Morand suggérerait par ailleurs dans *Le suicide en littérature* qu'il puisse y avoir un « *suicide beau* », un suicide en un sens romantique et désintéressé. L'histoire littéraire fourmille de ces « dandys » suicidés, nous rappelle Salvatore Schiffer : Woolf, Hemingway, Zweig, Kleist et Mishima, pour ne nommer que ceux-là.

Essai remarquablement érudit quoique quelque peu précipité – Salvatore Schiffer passe trop souvent rapidement d'une référence à l'autre –, ce texte se demande en somme comment on peut survivre à notre propre mort. La réponse à cette question est attendue : par l'art, évidemment. Or, l'exemple de Bowie, toujours en filigrane, presque mystique, nous permet de mieux saisir sur les plans philosophique et esthétique avec quelle virulence le rapport entre œuvre et mort se reconfigure dans le concept de mort sublime. Bowie, parce qu'il a préparé sa mort comme il a orchestré sa vie, est un « *dandy absolu* », c'est-à-dire aussi un « *dieu profane* ». Puisqu'il faut bien mourir un jour, nous dit l'auteur de ce traité, aussi bien le faire comme s'il s'agissait d'une ultime œuvre. Le livre en ce sens est peut-être aussi un manifeste. L'art rend immortel, c'est bien ce que nous disent les académiciens et, bien avant eux, le Platon du *Banquet*, mais seuls quelques génies auront réussi à sublimer la mort elle-même pour en faire une œuvre d'art. ■

L'exégèse en acte

Par Laurence Perron

LIVRE(S) DE L'INQUIÉTUDE

de Fernando Pessoa

Réédité sous la direction de Teresa Rita Lopes

et traduit du portugais par Marie-Hélène Piwnik, Christian Bourgois Éditeur, 2018, 557 p.

Généralement, on espère d'une nouvelle traduction ou d'une réédition qu'elle soumette des propositions inédites, opte pour des structures syntaxiques ou un vocabulaire différents, qu'à la rigueur, elle inscrive en creux une vision innovatrice de la poétique d'un auteur. Et si la refonte s'effectue parfois en profondeur, rarement le travail de l'éditeur consiste à réorganiser entièrement les séquences d'une œuvre, à en modifier le titre ou, encore moins, à en changer jusqu'à l'auteur. On peut ainsi sans trop de risque affirmer que la récente reparation du *Livre(s) de l'inquiétude*, coordonnée par Teresa Rita Lopes en portugais et publiée cette année en français (dans une traduction que l'on doit à Marie-Hélène Piwnik) aux éditions Christian Bourgois, outre-passe, en termes d'initiative, ce qui est généralement attendu d'une réédition.

Pourtant, il serait difficile de soutenir que ces choix draconiens sont abusifs. Robert Bréchon, qui supervisait l'édition précédente, ne s'y laissait déjà pas tromper lorsqu'il affirmait que « *malgré son titre, cet amas de fragments inachevés, où l'on s'accorde à voir aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle, n'est pas un "livre". Il n'est que l'ombre*

ou le double du Livre définitivement absent ». C'est de cette absence que, dès 1982, les critiques de Fernando Pessoa ont cherché à tracer les contours.

Un exercice de style éditorial

L'histoire est compliquée, mais désormais relativement connue : en 1935, à Lisbonne, Fernando Pessoa meurt des suites d'une crise hépatique, laissant derrière lui un écheveau de manuscrits éparpillés et inachevés, que la critique s'efforce depuis de démêler. Si le caractère épineux du problème relève en partie du fatras dans lequel sont découverts les documents, ce désordre est une difficulté bénigne à l'aune de l'énigme que représente le concept pessoen d'hétéronyme. Cas-limite de la pseudonymie qui tend vers un véritable devenir-autre, l'hétéronymie cherche à désigner un auteur construit de toutes pièces sous le nom duquel on prend alors la plume. Ces « *créatures de fiction qui, à leur tour, produisent la fiction de la littérature* », selon les mots d'Antonio Tabucchi (*La nostalgie, l'automobile et l'infini : lecture de Pessoa*, 1998), se rassemblent en une fratrie composée d'auteurs inventés qui sont chacun pourvus d'une poétique et d'une personnalité propres, mais qui sont

tous les créations d'un seul auteur, Fernando Pessoa. Ainsi, l'entrelacs est loin d'être simple à dénouer puisqu'une fois le texte organisé, et bien que le nom de Fernando Pessoa demeure seul sur la couverture, il reste encore à attribuer la paternité de l'ouvrage à l'hétéronyme sensé l'avoir rédigé.

Parmi les nombreux fragments à assembler, on exhume la silhouette du *Livro do desassossego*, que l'on traduit une première fois en français sous le titre *Livre de l'intranquillité*. Le résultat est publié chez Christian Bourgois en deux tomes (respectivement parus en 1988 et en 1992). Or, Richard Zénith le rappelle dans son introduction à la seconde traduction, qui suivra peu après, en 1999, « *l'ordre suivi dans ces diverses publications diffère largement de l'une à l'autre, puisque Pessoa lui-même ne s'est jamais décidé à classer et à ordonner les textes du Livre de manière définitive. L'ordre adopté par chaque éditeur ne peut donc obéir qu'à des critères subjectifs, en l'absence de tout fil conducteur proposé par l'auteur* ». « *Rien que pour ce fait* », insistait d'ailleurs Eduardo Lourenço dans *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière* (1988), les éditeurs « *ont suscité une intranquillité sémantique*



Photo tirée du site Lusojournal

et herméneutique qui ne [...] quittera plus jamais » le Livre.

En ce sens, on se convainc aisément de la validité d'une nouvelle traduction, le *Livre(s) de l'inquiétude* exigeant davantage une réflexion traductologique approfondie qu'un travail conventionnel de traduction. Ainsi, chaque version est, plus qu'une traduction ou qu'une réédition classique, la véritable trace d'une exégèse en acte. Ce qui est sans doute vrai pour toute entreprise éditoriale semble néanmoins trouver son exemple idoine dans ce cas de figure particulier. Si, à l'origine de l'écriture pessoenne, se trouve « la nostalgie de cet autre que j'aurais pu être qui me désagrège et qui m'angoisse [...] », retraduire et rééditer un tel ouvrage revient à aller à la rencontre de cet autre non advenu qui, s'il ne peut être celui du poète, peut à tous le moins devenir celui du poème. Ce sont alors les vers qui, d'une édition à l'autre, se dédoublent à l'instar de la main qui les traçait (« Je regrette amèrement, bien souvent, de ne pas être [...] n'importe quel Autre imaginaire dont la vie, n'étant justement pas la mienne, me pénètre intimement, délicieusement, par la force de mon seul désir, et me pénètre justement grâce à son altérité ! »

(1999) ; « Que de fois je suis transpercé de ne pas être [...] n'importe quel banal Autre imaginaire dont la vie, parce qu'elle n'est pas la mienne, me pénètre délicieusement rien que de la désirer et se poétise pour moi seulement parce qu'elle m'est étrangère ! » (2018)).

Voir triple

Ainsi, il n'est pas étonnant qu'entre la version de 1999, qui représentait jusqu'alors la référence en français, et cette nouvelle mouture, les différences au niveau microtextuel soient peu notables. D'une édition à l'autre, on passe par exemple de « villes sans chemin de fer » (1999) à « villes où il n'y a pas de train » (2018) ; ailleurs, on lit désormais « collection d'exclus » (2018), alors qu'il était auparavant proposé « une série d'apartés de la vie » (1999). Si ces détails peuvent être considérés anodins (et le sont parfois réellement), il faut tout de même insister sur le fait que, dans un cas aussi particulier que celui de Pessoa, qui use d'une quantité impressionnante de néologismes ou de formules volontairement agrammaticales, l'enjeu de la traduction a toujours été majeur. Troquer la « série d'apartés » contre une « collection d'exclus » est un choix qui mérite qu'on s'y attarde :

traduire Pessoa, c'est aussi forcément penser l'hétéronymie, sa « coterie inexistante ». La formule (et sa teinte péjorative) est de Pessoa lui-même et il est difficile de ne pas voir, dans les termes choisis par l'une (Françoise Laye) et l'autre (Marie-Hélène Piwnik) des traductrices, des appellations alternatives pour désigner cette étrange confrérie dont l'aspect change du simple fait qu'on l'aborde comme sérielle, successive, ou comme collective, simultanée.

S'il n'avait été question que de ces écarts, on aurait cependant mal perçu la nécessité de proposer une nouvelle traduction. Les différences notables résident ailleurs. L'appareil critique de l'édition précédente, avec son index, sa table de concordances, ses préfaces, ses introductions et ses nombreuses notes explicatives, était nettement plus praticable que la version très dépouillée que propose Lopes, qui ne s'est même pas embarrassée d'une table des matières. Pour une entreprise d'édition aussi monumentale et méandreuse, on aurait souhaité davantage de contenu paratextuel et d'appareillage critique. Cependant, on peut aussi soutenir qu'un livre comme celui-là constitue précisément un espace idéal où se

perdre, errer, et qu'il est vain, sinon naïf, de vouloir en paver clairement les sentiers. En permettant au lecteur d'aller et venir dans le texte sans indications précises, peut-être a-t-on voulu encourager la flânerie pour rester fidèle à l'esprit labyrinthique de l'ouvrage en s'abstenant de le baliser. Une autre stratégie intéressante adoptée par Lopes est le choix d'assumer les mots manquants ou illisibles dans le manuscrit en les indiquant par le symbole Δ plutôt que de pallier les lacunes du texte original. Signaler la brèche plutôt que de la colmater apparaît comme une décision judicieuse (qu'au demeurant, Bréchon n'avait pas prise) : il est au départ absurde de vouloir donner l'illusion de la complétude à un livre ayant autant résisté à sa propre finitude.

On goûte particulièrement le pluriel du titre, une décision qui rend justice au caractère protéiforme et multiple de l'ouvrage. On se désole cependant un peu du passage du terme d'intranquillité à celui d'inquiétude. Si ce choix paraît justifié en raison de sa plus grande fidélité au titre lusophone, le néologisme de l'intranquillité semblait bien correspondre aux enjeux de cet imposant amas de fragments : l'ouvrage de 1999 portait à merveille son nom, évoquant le ton « inquiété » de son narrateur, mais surtout l'incapacité du texte à rester lui-même tranquille, comme on le dit d'un enfant indocile qui ne sait pas se tenir.

Mais la proposition majeure de Lopes, brillante au demeurant, a été de distribuer les fragments entre trois différents hétéronymes plutôt que de les attribuer au seul Bernardo Soares, que l'on désignait auparavant comme unique auteur du livre. Ainsi, le plus important travail de restructuration concerne l'ordonnancement et la répartition des fragments entre Soares, Vicente Guedes et le Barão de Teive. Cette division tripartite du texte apparaît comme audacieuse et l' amateur de poésie pessoenne apprécie particulièrement l'audace d'un tel choix, qui semble approprié dans ce cas où la figure de l'auteur n'a jamais fini de se démultiplier et de se dérober. Diviser en trois une voix qui n'a jamais

compté être unitaire signale bien que Lopes donne sa préférence au dialogue et à la polyphonie. On ouvre par conséquent le livre avec la ferme résolution d'être séduit.

Épître aux pessoens

Pourtant, l'enthousiasme généré par l'anticipation du lecteur devient mitigé dès l'avant-propos de Lopes. Plus précisément, c'est avant tout la rhétorique de celui-ci qui échaude bien davantage que ne le ferait la proposition structurelle en elle-même si elle s'était passée de commentaire. Avec le ton apodictique qu'elle s'est choisi, Lopes parvient, en à peine deux pages et demie, à miner l'emballage du lecteur.

Celle qui prend pourtant bien soin de coiffer son texte d'un titre soulignant le caractère pluriel de l'ouvrage donne plutôt l'impression, avec les formules assertives qu'elle nous assène, que c'est d'un livre unique qu'elle aurait rêvé. En effet, si cette nouvelle mouture comporte plusieurs charmes, on s'attriste du soin que Lopes met à dévaluer ses prédécesseurs pour se positionner en tant que seule légitime légataire des fragments pessoens, parlant des éditions antérieures comme d'entreprises « *contredisant la décision de Pessoa* » ou carrément « *dénaturé[es]* », alors que sa version donnerait quant à elle au texte sa « *vraie portée* ». Or, l'intérêt de ces différentes variantes est précisément leur aptitude à coexister dans une logique non concurrentielle : chaque *Livre(s)* supplémentaire, qu'il soit de l'inquiétude ou de l'intranquillité, signale derechef les virtualités combinatoires qui font l'intérêt de ce texte.

On se demande bien pourquoi cette entreprise de dénigrement était nécessaire dans le cas d'un livre qui invite aussi visiblement à la réélaboration et qui, plutôt que de souffrir de la multiplication des propositions éditoriales, s'en trouve au contraire enrichi. Comme ses prédécesseurs, Lopes crée des divisions fictives ; au lieu de nous présenter un Soares contradictoire et conflictuel de nature, elle opte pour trois auteurs dont cha-

que voix est désormais plus cohérente. Mais pourquoi les présenter comme étant une solution définitive de découpage et nier la partialité de ces choix plutôt que de l'assumer comme une potentialité supplémentaire de l'œuvre originale ? Richard Zénith paraissait nettement plus sensible à ces enjeux lorsqu'il affirmait dans sa préface que le *Livre de l'intranquillité*, « *ce n'est pas un livre, mais sa subversion, voire sa négation, un livre en puissance, ou mieux, un livre en ruines* ».

Avec les allures de Paul de Tarse dont la pare cet excès de zèle presque apostolique, Lopes a de quoi rebuter les lecteurs qui ne s'attendaient pas à un tel prosélytisme de la part d'une exégète pessoenne, dont ce n'est pas l'habitude de faire du texte une parole d'évangile. Parions que le poète lusitanien aurait dédaigné un effort si soutenu à maintenir l'œuvre dans ses balises, lui qui était si fervent des débordements (« *J'ai débordé de moi-même [...]. Je ne me trouve pas là où je me sens et, si je me cherche, je ne sais qui me cherche* », écrivait-il).

Après tout, quelle que soit la traduction qui les prend en charge, les mots de Pessoa sont bien explicites sur ce point : il faut « *[d]evenir des sphinx, même fictifs, au point de ne plus savoir qui nous sommes. [...] Construire des théories, en les pensant patiemment, avec honnêteté, seulement pour ensuite agir contre elles [...]* ». Sa poétique entière, fondée sur une diffraction de l'être, repose sur l'inadéquation constante du sujet avec lui-même et ne souffre pas le cantonnement. À l'énigme qu'il pose, il faudrait donc se garder de vouloir répondre trop vite et de manière si péremptoire. ■



Faire des exercices. La littérature comme expérience pratique

Par Philippe Charron

EXPLORE. INVESTIGATIONS LITTÉRAIRES

de Florent Coste

Questions théoriques, 2017, 444 p.



Prenant acte de l'appauvrissement de l'expérience que provoque le néolibéralisme, Florent Coste rappelle, dès l'ouverture de son livre, « le constat [...] d'une agression [...] générale contre les humanités, du soupçon d'inutilité que l'on fait peser sur elles et de la défiance envers leur potentiel de dissidence, de critique ou de désordre ». Évidemment, la littérature n'est pas épargnée par cette tendance. En effet, l'utilitarisme et l'esprit pécuniaire parviennent à faire obstacle aux initiatives qui tendent à inquiéter les normes de rentabilité ainsi que les critères convenus selon lesquels on est sommé d'accepter hors de tout doute ce que sont la vérité et le réel. Cette normalisation de nos façons de vivre est conçue chez Florent Coste comme un « contrôle d'identité » dans le cadre duquel « chacun semble, de toutes parts, sommé de répondre aux injonctions identitaires, autoritaires ou gestionnaires ».

Dans ce climat réprimant, c'est en mobilisant une réflexion sur les « manières d'agir » et les « exercices de la pensée » que Florent Coste participe aux efforts récents qui se sont déployés de manières diverses (Y. Citton, M. Macé, W. Marx) afin de penser les conditions de la réactivation sociale et politique de la littérature. Bien que Florent Coste ne soit pas le

premier à convoquer les théories de l'action pour y réfléchir, l'agir relève plus particulièrement chez lui d'un « esprit pragmatiste » qui le conduit loin des limites disciplinaires et lui permet de prendre ses distances avec le modèle herméneutique de l'action, qui demeure dominant dans les études littéraires. Appelant les auteurs plus proprement pragmatistes (C. S. Peirce, J. Dewey, W. James, H. Putnam, R. Rorty), il conjugue de nombreux aspects de leur pensée, notamment, à la lecture de la philosophie antique comme « manière de vivre » de Pierre Hadot, la réflexion sur l'intention menée par G. E. Anscombe ou encore l'anthropologie de Jean Bazin. Mais c'est plus particulièrement dans le cadre d'une philosophie de l'usage, inspirée par Wittgenstein, que ce trafic d'influences trouve son foyer. D'après Albert Ogien, que Florent Coste cite, les usages sont des « *procédés que les individus mettent régulièrement en œuvre pour se servir de critères de jugement – impersonnels et publics – qui leur permettent d'identifier « ce qui se passe » autour d'eux et de parvenir à faire converger ces identifications lorsqu'ils agissent* ». L'approche pragmatiste préconisée par Florent Coste invite ainsi à « faire avec » les ressources qui sont à notre disposition plutôt que de chercher à découvrir ce que nous n'avons pas ou qui, supposément, nous échappe. Selon Jean-Pierre Cometti (*La maison de Wittgenstein*, 1998), l'usage, « *compris comme le seul horizon à partir duquel nous puissions penser ce qui appartient à notre forme de vie* », est donc corrélatif d'« *une recherche orientée vers la reconnaissance de l'ordinaire* » et offre alors une occasion de se détourner d'un rapport mythifié. Il peut paraître étonnant que la critique de l'idéologie instrumentaliste que mène Coste repose sur une pensée de l'usage, notion qui peut être facilement associée à l'application pratique la plus servile. Mais c'est justement à l'idée d'un monde tout fait que Coste oppose les usages. Une attention particulière accordée à ceux-ci implique de prendre congé des principes qui guideraient à l'avance nos actions afin de nous tourner vers la pluralité, l'imprévisibilité et l'interdépendance de nos manières de faire. L'idée selon

laquelle « *le monde social n'est que ce que les hommes font [...], que rien ne le transcende [et que] les normes ne lui sont pas extérieures, ni planent au-dessus de lui* » traverse le livre de Florent Coste. Autrement dit, le sens du monde ne préexiste pas aux manières de parler et d'agir. Il se fait, se défait, se réajuste à même les multiples actions contextualisées qui ont cours.

La littérature n'est pas seule

Si Florent Coste vise à revaloriser les dimensions sociale et politique de la littérature, il précise qu'il faut d'abord la prémunir de la fascination dont elle fait l'objet et qui a pour effet principal de l'isoler du cours des usages sociaux ordinaires. Le concept de littérature relève de ce que l'auteur nomme, après Éric Chauvier, des « *fiction théoriques* », notions creuses qui sont employées au-delà de tout contexte pratique. Tournant à vide, elles parviennent pourtant à nous envoûter en donnant l'impression qu'elles tendent vers un contenu de signification totalisant et essentiel. Florent Coste nous met alors en garde contre les effets séduisants, mais trompeurs, que peut provoquer l'idée substantive et réifiée de « littérature », à laquelle on attache souvent des promesses de sens plus noble. S'il s'agit d'échapper au « *contrôle d'identité* », cette idée englobante de « littérature » procède d'une exigence définitoire, sorte de surenchère ou de plus-value qui provoque sa folklorisation et qu'entérine notamment la canonisation des corpus, propre autant à l'essentialisme immuable qu'à l'historicisme cumulatif. Ne concernant donc pas seulement les phénomènes marchands que sont les *best-sellers* et le *storytelling*, cette surenchère se rapporte également à l'aura idéalisée qui entoure la littérature depuis son autonomisation et son organisation en champ de savoir particulier qui ont contribué, notamment à travers la notion de littérarité, à nous faire envisager le langage qui s'y joue comme un autre langage.

Florent Coste ne cherche pas davantage à nous inciter à élire les textes singuliers comme lieux privilégiés

de la concrétisation du fait littéraire, qui, à une échelle plus petite, provoquent également la « *crampe de l'essentialisme littéraire* » et incarnent tout autant une forme privatisée d'accès au sens. Tandis qu'une conception globalisante de la littérature mène à la claustration institutionnelle, se rabattre sur la singularité du texte conduit le plus souvent à une explication mentaliste des processus d'expression, et de compréhension et ainsi qu'à la théorie de la réception ; le texte renfermerait les intentions de l'auteur auxquelles le lecteur accéderait par l'esprit afin de les décrypter ou de les interpréter. Coste s'applique conséquemment à montrer qu'une des manières de remettre en question le statut d'exception de la littérature est de reconnaître que les jeux de langage de la littérature entretiennent une multitude de rapports avec les autres jeux de langage ordinaires et les pratiques auxquelles ils sont entrelacés. Ainsi, en contexte « *d'agression [...] générale contre les humanités* », la littérature ne fait ni figure de pure victime, ni figure de sauveuse, ni figure de juge ultime, mais doit être considérée comme une participante de nos interactions sociales. En ce sens, les discours qui ressassent sa mort ou qui célèbrent son immortalité perpétuent tous deux le mythe d'une condition littéraire immuable.

Explorer, enquêter, activer

Puisque les œuvres littéraires « *se réapproprient le langage depuis le langage* », qui circule dans le cadre de différentes pratiques, il serait plus opportun, selon Florent Coste, de les envisager non pas comme des *opus*, mais comme des *modus operandi* occupant des positions intermédiaires, au sens où elles embrayent sur des jeux de langage et établissent des relais avec les éléments de l'environnement auquel elles prennent part. Il s'agit dès lors de montrer comment les gestes relatifs, et non pas exclusifs, à la littérature – l'écriture, la lecture, mais aussi l'enseignement et l'apprentissage – et les capacités que ceux-ci convoquent intègrent et prennent part aux échanges sociaux en en

empruntant les diverses ressources afin de les réexposer à travers des opérations répandues dans la vie courante comme la comparaison, l'exposition, la recontextualisation, le recadrage ou la redescription. Plutôt que de se nourrir de sa propre définition, la littérature nécessite ainsi le déploiement d'une agentivité plurielle où « *auteur et lecteurs prennent place parmi une diversité d'autres acteurs souvent insoupçonnés* ». Faire ainsi sortir la « *littérature au grand air* », c'est aussi ramener la littérature sur le terrain. Rapprochant la littérature de l'anthropologie de l'ordinaire, Florent Coste cherche moins par là à s'approcher du réel et à le cerner, pour mieux le séparer de l'idéal, qu'à explorer le tramage entre les dimensions empirique et conceptuelle afin de participer à la « *mise à l'épreuve de signes dans des formes de vie* ». Le terrain « *appelle simplement à la mobilité et à la mise à distance de ses habitudes, pour provoquer des déplacements de référentiel : il sollicite des expériences de défamiliarisation* » qui ne sont pas de purs écarts, mais des opportunités pour mener des expériences de la pensée, des « *exercices* » qui permettent d'éveiller nos capacités « *à nous mouvoir dans la réalité et à réviser nos croyances* ». Si l'auteur affiche sans ambiguïté un parti pris pour la pratique, la théorie, conçue en tant qu'activité d'ordre conceptuel ancrée dans l'ordinaire, n'est pas du tout à condamner. Au contraire, Florent Coste observe que le repli de la littérature sur elle-même engendre une « *panne de libido théorique* », une « *désertion en cours de la place publique par la théorie de la littérature* ». Non pas dédiée à établir à l'avance et de manière surplombante les règles permanentes de la pratique, la théorisation n'exige pas moins de s'engager dans un processus aussi in-

ventif que les démarches créatives proprement dites. La théorie ne sert pas simplement à nous préparer à affronter le monde, mais procède d'opérations de pensée ancrées directement dans le déroulement des circonstances pratiques dont elles contribuent, selon une vue plus large, à orienter le cours. Reconduites en spirale afin de mettre de l'avant leurs interrelations, les notions théoriques convoquées par Florent Coste mettent le lecteur sur la piste de questions tout à fait vivifiantes et cohérentes. Cependant, cette volonté de remettre en jeu les mêmes concepts laisse parfois l'impression d'un texte touffu, répétitif et dispersé. L'auteur aurait été encore plus convaincant s'il avait modulé plus fréquemment son centre d'attention et convoqué davantage de productions littéraires, dont il parle un peu de loin, non pas pour mener une poétique des textes, mais pour « *diversifier l'usage des exemples* » et ainsi activer de manière plus directe la continuité entre divers jeux de langage et modes d'action.

Cela dit, le discours théorique que Florent Coste tient à propos de la pratique littéraire ne laisse pas croire qu'il tente de soumettre cette dernière à un déterminisme. Il rappelle que le terrain sur lequel on évolue est imprévisible, « *raboteux* », et qu'il impose de nombreuses résistances qui nous incitent à réagir, à envisager, par la mise au point d'exercices d'assouplissement, des manières de faire qui permettent de limiter la rigidité du sens que provoque l'utilitarisme autant que les approches qui conçoivent la signification en terme d'accès. Florent Coste considère ces exercices exploratoires à la lumière de l'enquête pragmatiste, qui allie la volonté de résoudre ce que John Dewey nomme des « *problèmes publics* », à l'expérimentation. Ce type d'enquête

entend mettre en jeu, par la « *réunion de fragments d'expériences dispersés* », des opérations de « *bricolage collectif de forme d'organisation, de cohabitation* », des processus actifs d'intervention et de remaniement des valeurs dont les protocoles s'élaborent pas à pas, et où les résultats provoqués demeurent faillibles et révisables. Il s'agit dès lors moins de mettre au jour la vraie version des faits que de s'engager, de manière réitérée, par l'élaboration de multiples descriptions contextuelles, à l'« *exploration du monde, à la production de nouvelles conditions d'assertabilité [...] et à l'établissement de formes de commensurabilité ou d'incommensurabilité entre des versions du monde* ». C'est à ce titre que l'on peut dire que la littérature est politique. Dans la mesure où, à travers l'enquête, elle permet d'activer notre curiosité envers une pluralité d'aspects souvent ignorés de la vie, de les exposer, de les mettre en relation et de les recomposer entre eux, la littérature se trouve à « *présenter les problèmes publics sous un jour nouveau [...], [à] travailler de l'intérieur nos accords fondamentaux dans le langage et dans nos formes de vie [...] [à] introduire plus de jeu dans nos jeux de langage* ». Puisque, dans cet ordre d'idée, elle peut favoriser la mobilité de notre pensée et nous prémunir de l'essentialisme ankylosant, il serait inconséquent de penser que lui incombe le poids d'un prétendu objet politique spécifique ou encore de naturaliser, dans l'activisme ou le militantisme, l'exigence de son activation. À l'idéal de l'émancipation accomplie une bonne fois pour toutes, Florent Coste nous invite avec son livre à mesurer le potentiel d'émancipation de la littérature « *sous une forme pluralisée et processuelle : pour ainsi dire, de petites émancipations, moins stratosphériques, plus au contact de la vie «à l'échelle 1 : 1»* ». ■

Si Florent Coste vise à revaloriser les dimensions sociale et politique de la littérature, il précise qu'il faut d'abord la prémunir de la fascination dont elle fait l'objet.

Pour une phénoménologie critique des pratiques d'autodéfense

Par Julie Paquette

SE DÉFENDRE, UNE PHILOSOPHIE DE LA VIOLENCE
de Elsa Dorlin

La Découverte, 2017, 200 p.

Dès les premières lignes, Elsa Dorlin annonce par effet de mimétisme sa filiation avec Foucault : au supplice de Damien ouvrant *Surveiller et punir*, Dorlin substitue le récit de Millet de la Girardièrre, condamné pour rébellion au XIX^e siècle en Guadeloupe. Contraint à être exposé dans une cage de fer « jusqu'à ce que mort s'en suive », « à cheval sur une lame tranchante », « il est obligé de tenir les jarrets tendus pour éviter d'être blessé par la lame ». Épuisé, le prisonnier « tombe sur le tranchant de la lame », « se relève et retombe de nouveau ».

Dans ce dispositif, le condamné périt parce qu'il a résisté. La mise en scène vise précisément à « cibler la capacité de (ré)agir du sujet comme pour mieux la dominer », « le supplicie paraît même se mettre à mort lui-même », « plus il se défend, plus il souffrira ». Le glissement épistémique, illustré ici par la substitution de la Girardièrre à Damien, représente le passage d'un biopouvoir consistant à laisser la victime mourir sans défense à une technologie qui veille à « conduire certains sujets à s'anéantir comme sujets, [à] exciter leur puissance d'agir pour mieux les pousser, les exercer à leur propre perte. Produire des êtres qui, plus ils se défendent, plus ils s'abîment ».



Que représente cette technologie qui « *excite* la puissance d'agir pour mieux l'empoigner dans toute son hétéronomie » ? Et quel défi pose-t-elle à la capacité (ou au devoir ?) de se défendre ? Comment, et dans quelles limites, encourager les pratiques de défense de sa vie en évitant qu'elles conduisent à la perte de ceux et celles qui les mobilisent ? En proposant une « *histoire constellaire de l'autodéfense* », Dorlin poursuit le travail de Foucault. Elle reconstruit ici une généalogie en partant « *du muscle plutôt que de la loi* ». Un travail ardu puisque ce récit de l'autodéfense servile est dépendant de la seule archive des dominants.

Si certain.e.s ont lu dans ce que propose Dorlin un simple éloge des pratiques d'autodéfense, force est de constater qu'aux termes de notre lecture, il appert qu'elle en soulève plus souvent qu'autrement les possibles récupérations et détournements. C'est précisément là que réside, selon nous, tout l'intérêt de l'ouvrage. L'hypothèse avancée par Dorlin est la suivante : si l'autodéfense est susceptible de produire une forme d'*empowerment*, d'offrir une capacité d'agir et une voix aux sujets subalternes, elle possède un double revers, une double possibilité de captation et de détournement.

D'une part, puisque celle-ci est *réactive* et se présente comme une réponse donnée *de l'intérieur* d'un système qui domine le sujet, l'autodéfense peut être encouragée dans le but d'épuiser celui qui se défend pour, au final, le conduire à sa propre perte (ce que révèle le dispositif évoqué en ouverture).

D'autre part, l'autodéfense « défensive » (soit celle pratiquée par les subalternes) est sujette à réappropriation. Elle peut alors se transformer en une pratique d'autodéfense « offensive ». C'est notamment le cas lorsque l'autodéfense sert des finalités telles que le patriotisme, le nationalisme, le colonialisme, le machisme et/ou le racisme, comme lorsque l'État détourne de son sens une certaine éthique du *care* afin de promouvoir la défense d'un corps étatique dont il faudrait *prendre soin*.

Bien que ces deux revers n'épuisent pas la puissance d'agir contenue dans les pratiques d'autodéfense, ils se présentent comme deux mises en garde sérieuses et le traitement qu'en fait Dorlin est pour nous le témoignage d'une finesse analytique, rendue possible grâce à la perspective fondamentalement intersectionnelle qu'elle déploie et qui empêche tout dualisme trivial comme toute dimension résolutive. Dorlin est constamment attentive aux possibles reconductions de rapports de domination émanant tant des détenteurs du monopole de la violence légitime que de l'intérieur même des pratiques d'émancipation des subalternes. En ce sens, le texte de Dorlin nous préserve de tout désir téléologique et enjoint, au final, de penser une scène agonistique où l'autre advient, non pas en tant que proie, mais en tant qu'*autrui* qui serait non contraint à la défense.

D'emblée, soulignons quelques critiques de l'ouvrage. La multiplicité des cas évoqués s'opère dans un ordre parfois chaotique et semble s'épuiser vers la fin (notamment lorsque Dorlin reprend la conférence qu'elle a donnée à Montréal en février 2017 lors de l'événement *Philopolis*). On regrette aussi que le cadre théorique développé à partir d'une opposition entre Hobbes et Locke n'apparaisse seulement qu'au tiers du livre. Le fil conducteur que nous proposons ici n'apparaît en vrai qu'en filigrane, comme si Dorlin n'assumait pas totalement la critique qu'elle fait des pratiques effectives de l'autodéfense. Loin de nier les potentialités des pratiques de l'autodéfense, ses critiques permettent selon nous d'en comprendre le dispositif et d'en user, si besoin il y a, en connaissant les possibles dérives auxquelles ces pratiques peuvent nous conduire.

Nous proposons de reprendre ici le travail de Dorlin en répondant d'emblée à la question suivante : d'où vient que certain.e.s possèdent une légitimité à se défendre, alors d'autres en sont dépourvus ?

Chez Hobbes, le droit naturel, défini comme le droit de *se préserver* soi-même, est une obligation à laquelle nul ne peut se soustraire, c'est la condition d'absolue égalité entre les humains dans l'état de nature. Le contrat social chez Hobbes est donc rendu possible à la seule condition que tous renoncent à leur droit de nature au profit d'une autorité unique (le Léviathan) qui seule garantit la vie de chacun. Cependant, Hobbes insiste dans *Le citoyen* : « *[L]e droit de résister [...] est un droit tiré d'une disposition irrépressible et irrépréhensible, d'un élan que l'on ne saurait empêcher* », ce qui l'enjoint d'affirmer que les esclaves « *ne font rien contre les lois de la nature, s'ils s'enfuient, ou s'ils égorgent leur maître* ». La question de la légitimité de la violence, constate Dorlin, ne se pose donc pas chez Hobbes, le droit de *se préserver* (naturel et égal pour tous) primant sur le reste.

Il en va tout autrement chez Locke du jugement de l'esclave comme de la légitime défense, qui repose sur l'idée de la propriété, le pouvoir de disposer de sa personne étant intimement relié à ce que l'on possède. Il y a distinction chez Locke entre ceux qui possèdent leur corps propre et ceux qui en sont dépossédés par nature. La défense n'est légitime que si elle émane d'un corps d'abord conçu comme propriétaire de lui-même et propriétaire de ses propriétés. Un trait est donc tiré entre ceux qui ont le droit de se défendre et ceux dont la défense est perçue comme illégitime. Cette distinction participe de la généalogie de l'État libéral et bien qu'il arrive que l'État se déleste d'une partie de son monopole de la violence légitime (au profit de groupes de vigilance citoyenne par exemple, ou du droit de porter une arme, comme aux États-Unis), cela « *ne trahit pas forcément, comme on aurait trop tendance à le penser, une faiblesse ou une défaillance* ». Il s'agit d'un « *maintien de l'ordre à moindre coût* ».

L'intérêt du livre de Dorlin réside dans une mise en lumière nuancée et complexe de l'autodéfense comme pratique subalterne, c'est-à-dire par

ceux et celles dont la violence n'est pas posée, dans ce cadre, comme légitime. S'il est un texte de loi qui tire à gros trait la ligne entre ceux qui ont le droit de se défendre et ceux qui en sont privés, c'est le Code Noir de 1768, où du « privilège » de porter une arme sont exclus (désarmés) le bas peuple, les esclaves, les indigènes. Une ligne de partage très claire s'opère alors, selon un schème lockéen, entre les « *propriétaires d'eux-mêmes* » et les esclaves. D'un côté, la conservation de soi, de sa vie ; de l'autre, le maintien en vie des esclaves afin d'en faire capitaliser la valeur, au bénéfice du maître. Les esclaves comme les colonisés n'ont pas le droit de se défendre, ils sont sans défense. Dans ce contexte, on assiste à l'émergence de pratiques d'autodéfense qui apparaissent comme le revers agonistique de la légitime défense. L'esclave reprend ainsi, dans une certaine mesure, le contrôle de son corps, grâce à une mécanique de la libération qui passe par des « *danses plus ou moins extatiques* » qui agissent comme une « *propédeutique de l'affrontement* » et permettent « *une visualisation anticipatrice de l'entrée dans la violence défensive* » ; ce qui explique que certaines danses martiales, telles que les *calendas*, seront interdites. Si les corps colonisés sont d'abord désarmés, on les retrouvera ensuite enrôlés dans des pratiques de défenses nationales au nom d'un patriotisme colonial et d'une mission civilisatrice, leur puissance d'agir se trouvant alors en quelque sorte encapsulée, détournée. Pour Dorlin, ces deux modalités ne peuvent se comprendre que parallèlement.

S'opère aussi, dans le discours de la violence légitime, une division du travail martial qui s'apparente à la division sexuelle des tâches. Dans ce contexte, certaines revendiqueront le droit de s'armer comme un enjeu de citoyenneté. Une lutte pour dégenrer l'héroïsme civique sera menée en 1792 par les Tricotteuses parisiennes, avec à leur tête Pauline Léon demandant la permission d'organiser une garde nationale féminine et par les Amazones, avec à leur tête Théroigne de Méricourt, qui mènera le « bataillon d'Amazones

françaises ». *Se défendre* s'inscrit ici, selon Dorlin, à l'intérieur d'un cadre qui est entièrement compatible avec l'idée de *défendre sa nation*. S'il est possible de dire qu'en Angleterre, les Suffragistes demandaient elles aussi le droit de participer entièrement à la citoyenneté en exigeant le droit de vote, les pratiques d'autodéfense qu'elles adopteront ne seront pas liées à la défense de la patrie. Plutôt, les pratiques martiales personnelles d'autodéfense et le combat au corps à corps, inspiré du ju-jitsu auront d'autres finalités ; d'abord utilisées pour la défense de femmes se trouvant seules avec leur agresseur dans l'espace public ou dans la sphère domestique, ces techniques seront rapidement utilisées à des fins politiques pour se défendre de la brutalité policière. En 1909, le *Suffragettes Self-Defense Club* enseignera des techniques martiales consistant à détourner, dévoyer « *l'usage d'objets familiers (parapluie, épingle, broche, manteau, talons)* ». Si le ju-jitsu s'avère un art efficace du faible contre le fort, car il permet de « *retourner la force de l'assaillant contre lui-même* », il est aussi, du moins dans sa pratique en Angleterre, un « *exemple paradigmatique de captation par les colons d'un savoir issu des colonisés* » et il sera ensuite utilisé dans le cadre de la répression coloniale. S'ajoute à cela que si l'on tolérât que les femmes s'y adonnent, c'est aussi car ce savoir « *exotique* » provenant des subalternes était relativement dénigré, « *ce qui rendait son enseignement auprès des femmes blanches envisageable* ».

Dorlin relève que les prémisses émancipatrices de la « *défense de soi et de la fierté féminine* » seront détournées, notamment lors de la Seconde Guerre mondiale, au profit de « *la puissance et l'unité de la nation* ». De nos jours, observe Dorlin, l'octroi aux femmes du droit de combattre au sein des forces armées est susceptible de transformer ces dernières en armes d'émasculation des hommes de couleur, ce qui détourne alors de son sens l'émancipation première : « *Les soldates tortionnaires [on pense à Abu Grahیب notamment], véritables sujets de la défense nationale, ont ainsi été*

objectivées comme [...] une technologie de domination au service d'une norme hégémonique de virilité chrétienne, blanche et capitaliste. »

L'autodéfense comme pratique subalterne se présentera sous des traits singuliers lorsqu'il sera question de l'insurrection du ghetto de Varsovie puisqu'il n'y est pas question de préserver sa vie, mais plutôt d'obtenir le droit de mourir en combattant. Dans ce cas, l'insurrection y est vécue comme une oraison funèbre où « *la dignité humaine se traduit par des appels à mourir l'arme à la main* ». Il s'agit du droit de choisir sa mort, de préférer le combat au suicide, ce qui relève de la « *thanatoéthique* », c'est-à-dire de l'« *ensemble des pratiques qui investissent la mort comme instance restauratrice des valeurs de la vie* ». Mourir en combattant devient le seul moyen pour qu'une communauté survive à ses membres, qu'un « nous » survive à l'horreur. Dorlin constate que ce nous sera plus tard capté et détourné de ses fins, érigé en mythe du bon Juif mort les armes à la main. Il nourrira par la suite la promotion de l'autodéfense en Israël comme doctrine nationale, passant de l'autodéfense défensive, de lutte pour sa vie, à l'autodéfense offensive, de lutte pour la nation. Cette captation sera le résultat d'un conflit au cœur du sionisme entre les socialistes et « *les groupes ultra-conservateurs, nationalistes voire fascisants ; les premiers ayant largement perdu la bataille idéologique, cela a donné naissance à un sionisme militarisé, terroriste et colonialiste* ». Elle s'opérera notamment par une reprise du récit d'Imi Lichtenfeld, inventeur du krav maga (qui signifie (combat rapproché)). À partir de la biographie mythique d'un seul homme, qui a traversé plusieurs épreuves avant d'entrer en Palestine, les autorités lieront « *les résistances juives européennes face à la montée du fascisme* » à « *la naissance providentielle d'une nation qui se représente comme attaquée de toutes parts* ». La promotion des pratiques martiales du krav maga sera faite auprès de l'ensemble des citoyens d'Israël : « *Se défendre signifie désormais avancer, gagner du terrain,*

cibler l'adversaire en son centre. » Le krav maga se déclinera ensuite sous divers produits qui « *constituent un marché de l'homicide légal sous couvert d'extension du droit de légitime défense des forces de l'ordre elles-mêmes* ».

Du côté des communautés africaines-américaines, on observe un passage de l'approche téléologique de *non-violence active* inscrite dans une temporalité longue, défendue par un Martin Luther King, à celle d'un Malcom X et reprise par les Black Panthers dès 1966, qui se veut agonistique dans le sens où « *il n'est possible de faire histoire que dans l'irruption et dans le choc [...]. Il n'est plus question d'avoir l'histoire à l'usure, il faut la révolution* ». Dorlin présente alors comment la « *sémiologie du corps militant* » ainsi proposée renverra alors à la nécessité de répondre « *à armes égales* » afin, notamment, de défendre la vie des militants. Ainsi naîtra le discours de l'autodéfense armée illégale tout en étant *légitime* contre la violence légale mais *illégitime* du racisme. Comme en écho à l'insurrection du ghetto de Varsovie, Dorlin écrit : « *[...] l'autodéfense est le dernier rempart pour défendre sa vie, ce par quoi les Noirs défendent leur humanité même [...]. [L']autodéfense intervient lorsque la non-violence arrive à ce point critique où persister sans cette tactique se muerait en suicide* ».

Après les révoltes de Stonewall en 1969, on observera une tentative d'articulation des luttes anticapitaliste, antiraciste et antipatriarcale contre la brutalité policière. Mais les alliances entre groupes de défense homosexuels et les mouvements africains-américains ne seront pas simples. Malgré la volonté affirmée de rompre avec un nationalisme ségrégationniste et de défier l'impérialisme au nom d'un internationalisme, la rhétorique de certains Black Panthers consistant à tirer « *l'autodéfense du côté d'une définition strictement martiale et viriliste* » rendra précaire cette alliance. Du côté des Lavender Panthers, les choses ne sont pas moins compliquées puisque ce groupe, avec à sa tête le

controversé Raymond Broshears, cherchera à constituer des patrouilles afin de protéger la sécurité de ses allié.e.s contre « *les "punks", les dealers et les gangs (explicitement noirs, chicanos ou sino-américains). Le maître mot du groupe est de "nettoyer" le quartier des homophobes* », de vider le quartier des indésirables. Rapidement, les Lavender Panthers recevront l'appui des promoteurs immobiliers et des bailleurs de fonds privés ; ces derniers soutiendront alors la communauté gaie, qu'ils perçoivent comme plus « *policée* ». On se retrouve donc dans une opposition binaire, stigmatisante, péremptoire et tout à fait nuisible dans ce qu'elle produit, entre l'homosexuel blanc policé et l'homme noir viriliste et homophobe ; les femmes comme les *queers of color* se trouvant complètement exclus de l'équation.

Si *se défendre* peut correspondre, d'une certaine manière, à se mettre en sécurité, Dorlin portera à notre attention qu'il demeure risqué de tomber dans une réification d'un mode de vie sécuritaire qui céderait à « *l'injonction à être safe* ». Bien qu'ils permettent de sécuriser le bien-être des membres, les espaces sécuritaires sont, selon ses mots, des *pharmakon* et peuvent se renverser en une forme dangereuse de bio-militantisme. Ces espaces présentent trois défis : de l'extérieur, ils sont susceptibles d'apparaître comme une technique efficace de cantonnement des luttes. Puis, de l'intérieur, ils sont chronophages et anthropophages pour les collectifs, la gestion de la violence intermilitante pouvant être émotionnellement épuisante. Ces espaces peuvent créer l'*illusion* d'un espace sécuritaire où chacun.e accepte de baisser sa garde, ce qui peut aussi en rendre plus vulnérables les membres, qui ne pensent pas que la violence puisse surgir de l'intérieur de ces espaces. En bref, ces espaces produisent des sujets rassurés à l'intérieur d'un « *entre-soi fantasmatique* » et dévient, selon les mots de Dorlin, l'importance d'un combat sur des territoires qui permettraient de davantage « *politiser [...] la rage* ».

Aux termes de son ouvrage, Dorlin nous met en garde contre une « *phénoménologie de la proie* » (le personnage de Bella, héroïne du roman *Dirty Week end*, en étant l'exemplum) qui pourrait conduire à une généralisation de la « *défense offensive de soi* ». Le risque d'une promotion sans équivoque des pratiques de l'autodéfense résiderait alors dans la transformation de tou.te.s en proie, dans l'éradication de toute altérité ou, plutôt, dans « *le rabattement du possible dans l'ordre de la menace ou du danger. Le risque ultime étant l'éradication de toute conflictualité politique* », prévient Dorlin. « *Toute défense n'est pas légitime* », insiste-t-elle. L'autodéfense, si elle se présente comme pratique de résistance, doit se décliner comme une *violence défensive* : ces pratiques de résistance ne trouvent leur légitimité, aux yeux d'une lutte contre la domination, que lorsqu'il en va de la nécessité vitale de l'humain. Par ailleurs, la phénoménologie des *vies sur la défensive* qu'elle esquisse est celle produite par un pouvoir générateur d'insécurité ; et revendiquer le droit de se défendre à l'intérieur de ce générateur paraît être une action susceptible d'être constamment captée et détournée de ses fins. Les pratiques d'autodéfense semblent ainsi toujours secondes, réactives. Ne penser l'émancipation qu'à travers cette matrice paraît limité, voire risqué. Il faut garder en tête que le dispositif dans lequel nous sommes situés est celui-là même qui vise à exciter la puissance d'agir du subalterne afin, et c'est là la singularité de cette *technologie*, de le conduire à sa propre perte. S'il faut être sur ses gardes et apprendre à se défendre, il faut aussi, et c'est ce que semble enseigner le texte de Dorlin, se prémunir de l'abîme qui s'ouvre lorsque la défense s'érige en finalité, tout comme se garder de reconduire, de manière intentionnelle ou non, d'autres formes d'oppression. Et là-dessus, l'intersectionnalité apparaît comme la théorie d'appréhension des rapports sociaux tout indiquée pour s'en prémunir au mieux. ■

Le rendez-vous

Par Marcel Olscamp

HISTOIRE DES JUIFS DU QUÉBEC

de Pierre Ancil

Boréal, 2017, 498 p.



La riche bibliographie qui clôt cette *Histoire des Juifs du Québec*, dans laquelle sont répertoriées entre autres les très nombreuses études précédemment publiées par Pierre Anctil, dit bien la solitude qui fut longtemps celle de cet universitaire : il est pratiquement le seul, pour tout dire, à avoir publié, sur une base régulière, des ouvrages en français dans ce domaine. Le relatif manque d'intérêt des chercheurs francophones pour la communauté juive québécoise reflète très exactement l'incompréhension (ou le malentendu) qui exista – et persiste toujours, dans une certaine mesure – entre ces deux sociétés, longtemps étrangères l'une à l'autre ; c'est justement l'un des grands mérites de cet ouvrage hors-norme que de nous expliquer les origines de cette méconnaissance mutuelle.

Longtemps attendue, cette impressionnante monographie représente avant tout une *somme*, un aboutissement des recherches entreprises par Anctil depuis de nombreuses années. Tous les travaux « sectoriels » publiés jusqu'ici par ce professeur – sur l'entre-deux-guerres, sur l'attitude de la presse québécoise envers les Juifs, sur le théâtre yiddish – semblent ici trouver leur place définitive et leur conclusion logique. Il s'agit donc d'une synthèse au sens noble et plein du terme, c'est-à-dire un ouvrage totalisant à partir duquel il est possible d'approfondir un sujet. La démonstration s'appuie, comme il se doit, sur un luxe de chiffres et de statistiques, toujours éclairants, qui fournissent de très précieuses données de première main aux spécialistes. Malgré la vision globalisante et pour ainsi dire « surplombante » qui est la sienne, l'auteur s'attarde, lorsque c'est nécessaire, sur certains personnages marquants et sur des épisodes significatifs de l'histoire juive québécoise : l'élection de Fred Rose comme député communiste à Ottawa, le travail de la militante Léa Roback comme syndicaliste, les interventions de l'écrivain Naim Kattan comme animateur au sein du Cercle juif de langue française, etc.

Une origine évanescence

La lecture de cette *Histoire* conduit à une première observation : loin d'être monolithique, la communauté juive du Québec se révèle d'« *une grande complexité culturelle et religieuse* ». Elle est en proie depuis toujours à des tensions qui la traversent, tout particulièrement lorsqu'elle doit faire face à l'arrivée de plusieurs groupes aux intérêts parfois divergents. C'est pourquoi le volume est subdivisé en chapitres correspondant aux six grandes vagues migratoires qui se sont succédé au Québec depuis les origines. Jusqu'à maintenant, les dissensions parmi ces coreligionnaires étaient restées presque inaudibles pour les Québécois francophones ; voici que Pierre Anctil nous donne accès, en un récit unifié, aux moments « structurants » de l'immigration juive en terre québécoise. Puisant abondamment dans l'histoire mondiale du judaïsme, chacun des chapitres de son livre s'ouvre par ailleurs sur un très éclairant survol de la situation internationale ; ce parti pris nous permet de constater que c'est souvent grâce aux nouveaux arrivants – et à travers eux – que les tumultes du monde et les grands débats internationaux trouvèrent un écho ici. La population juive ayant tendance à réagir comme un sismographe aux événements internationaux, les grandes convulsions de l'histoire – révolutions, guerres, montée du nazisme – sont ici vues à travers la perspective « judéo-québécoise ». Bref, cette histoire des Juifs du Québec est beaucoup plus vaste que son titre le laisse deviner.

Autre constat, qui n'en est pas vraiment un tant il brille depuis toujours par son évidence : la judéité québécoise est presque exclusivement montréalaise. Il suffit pour s'en convaincre de consulter le très éloquent graphique de la page 277 montrant que la population juive, « *pour certaines villes du Québec, excluant l'île de Montréal* », compte à peine quelques dizaines d'individus... Dès le chapitre inaugural, on est d'ailleurs frappé par le caractère un peu fantomatique des premiers Juifs arrivés

en Nouvelle-France : les données à leur sujet sont si rares que l'historien doit s'inspirer de la situation des Israélites en France pour deviner ce qu'il pouvait en être dans la colonie. Il s'agit à proprement parler d'une histoire sans commencement puisque, comme on le sait, les premiers groupes de Juifs s'installent véritablement au pays après 1760, dans le sillage des conquérants britanniques, ce qui représente une première bifurcation par rapport au groupe majoritaire francophone. À partir de ce moment, « *la société canadienne à laquelle les juifs aspirent le plus à participer est celle qui est liée à l'Empire et au Commonwealth des nations, pas celle du Canada français catholique* ». La documentation se fait dès lors plus abondante et Anctil suit plus aisément l'évolution de la communauté, qui se dote au fil du temps de solides institutions. On lira par exemple avec beaucoup d'intérêt l'histoire tumultueuse du premier député juif au Canada, Ezekiel Hart, qui fut élu député à Trois-Rivières en 1807.

Contextualisations

Cela nous amène tout naturellement à aborder la délicate problématique des relations de la collectivité juive avec le Québec francophone. À ce propos, l'historien fait part, d'entrée de jeu, d'un choix méthodologique fort pertinent : « *Afin d'éviter que le judaïsme ne soit perçu qu'à travers le prisme de ceux qui ne pouvaient pas se réconcilier avec une présence juive au Québec, je ne me suis pas attardé au-delà d'un certain point à décrire les mouvements antisémites apparus à divers moments de cette histoire.* » L'auteur est d'autant plus justifié de choisir cette approche qu'il avait déjà abordé de front ces questions difficiles dans ses livres précédents, notamment dans *Le rendez-vous manqué* (IQRC, 1988) ; c'est donc dire, implicitement, qu'une place plus grande est ici laissée à la description des points de contact entre les deux groupes ; cette *Histoire des Juifs du Québec* offre enfin la possibilité de lier entre elles ces institutions communes et de montrer la riche trame sociohistorique qui les sous-tend.

Il n'en reste pas moins que l'historien se retrouve encore une fois avec la tâche ingrate, mais nécessaire, d'expliquer l'injustifiable ; il le fait avec beaucoup de doigté, mais sans complaisance, à travers des remises en contexte convaincantes et plausibles. Il rappelle un certain nombre de vérités, par exemple que l'antisémitisme chez les Québécois francophones, historiquement, « se situe à l'intérieur de [...] balises doctrinaires catholiques et est pratiqué surtout parmi les classes instruites ». Par ailleurs, l'auteur montre bien, aussi, comment l'hostilité envers les Juifs se manifeste de manière différente des deux côtés de la barrière linguistique. En effet, « [l]es Canadiens français, tout comme les Canadiens anglais [...], conçoivent Montréal comme un espace d'enracinement et d'affirmation des valeurs chrétiennes ». En d'autres termes, les réflexes xénophobes et les préjugés existent aussi chez les élites anglophones, mais « les catholiques francophones expriment leurs réticences plus franchement et dans des organes de presse reconnus ». Dans une certaine mesure, on peut donc penser que cet antisémitisme ostentatoire et « officiel » aura prêté flanc plus aisément à la critique. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne cette lancinante question, on peut retenir le passage suivant, qui vaut la peine d'être cité dans son entier puisqu'il replace en quelques phrases – et de manière définitive – les données essentielles du problème en renvoyant les interlocuteurs dos à dos : « Si les premières vagues migratoires juives

se sont détournées du fait français à Montréal, cela tenait pour une part à ce que les Canadiens français n'occupaient pas une position dominante dans la ville sur le plan socioéconomique et pour une autre à ce qu'ils ne jugèrent pas utile en tant que catholiques d'aménager aux adeptes du judaïsme une porte d'entrée au sein de leur société. À l'argument souvent repris selon lequel les immigrants juifs ashkénazes étaient fondamentalement hostiles à la langue française et cherchaient à s'en éloigner, il convient d'opposer l'idée tout aussi conséquente que les francophones québécois pratiquaient jusqu'à la Révolution tranquille une ségrégation religieuse quasi étanche. »

Initier un dialogue

Pour faire bonne mesure, le chercheur s'efforce aussi de mettre l'accent, avec une égale rigueur, sur les espaces de confluence entre les deux communautés. On sait par exemple que beaucoup d'immigrants juifs arrivèrent au Canada avec une conscience politique aiguë ; ils apportèrent avec eux leur « militance » et contribuèrent puissamment aux débats sociaux ainsi qu'aux améliorations des conditions de travail dans les milieux ouvriers montréalais – notamment dans l'industrie du vêtement. En ce domaine, leur apport est majeur, et le syndicalisme constitue, tout au long du xx^e siècle, l'ébauche d'un terrain d'entente commun avec les francophones. Sur ce plan, toutefois, un véritable dialogue ne s'instaure

entre le Québec français et les Juifs de Montréal qu'au tournant des années 1960, au moment où l'État québécois, par les institutions qu'il se donne, s'érige en véritable interlocuteur. « Soudainement, il ne suffira plus de maîtriser la langue anglaise pour s'assurer d'une réussite professionnelle éclatante ou d'une pleine participation à la société montréalaise ».

Au terme de cette remarquable épopée, et malgré les progrès accomplis, l'auteur se voit tout de même contraint de reconnaître « qu'un déficit subsiste toujours au chapitre de la fréquence des contacts entre Juifs et majorité francophone ». Cependant, comme pour atténuer ce constat, il conclut son ouvrage en proposant une série de « parcours contemporains » constituée d'esquisses biographiques grâce auxquelles il est possible de prendre la mesure réelle de l'apport des Juifs et de leur « pleine participation à la société québécoise » actuelle. Ainsi, par un détour un peu inattendu, il révèle que certains membres du groupe ont suivi « un cheminement d'hybridation où la marge est valorisée et l'expérimentation transculturelle mise en avant ». Citant Sherry Simon avec beaucoup d'à-propos, il attribue aussi à l'identité juive québécoise une « prise de conscience aiguë de l'histoire et du passage entre les cultures » qui fait d'elle un truchement idéal vers la modernité. Grâce à ce saut dans l'hypercontemporain, on peut lire l'*Histoire des Juifs du Québec* comme le récit d'une rencontre longtemps différée, mais enfin advenue. ■

Longtemps attendue, cette impressionnante monographie représente avant tout une somme, un aboutissement des recherches entreprises par Anctil depuis de nombreuses années.

Jérusalem / Polyphonie

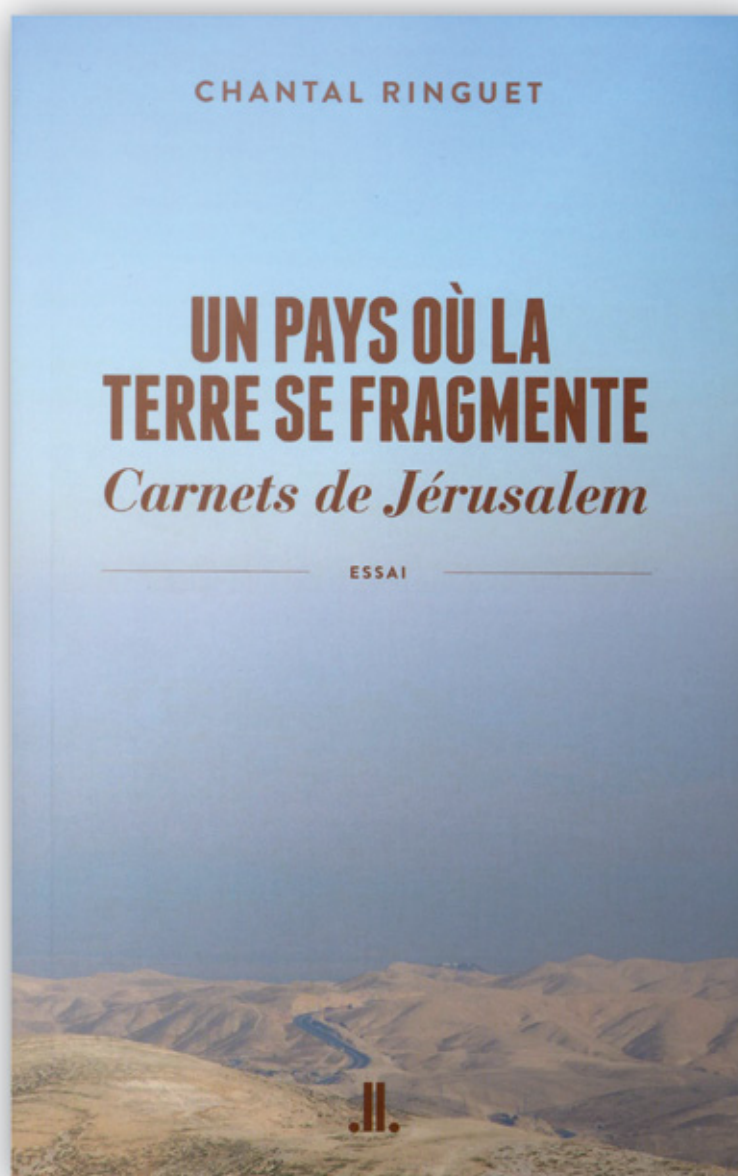
Par Georges Leroux

UN PAYS OÙ LA TERRE SE FRAGMENTE.

CARNETS DE JÉRUSALEM

de Chantal Ringuet

Linda Leith Éditions, 2017, 333 p.



Placés sous l'égide d'une évocation du Mur des Lamentations, reprise du texte d'Hélène Cixous *Correspondance avec le mur*, les carnets de Ringuet présentent un récit polyphonique sur l'antique cité de David. Le paysage ancien de la terre sainte enveloppe ces chapitres d'une lumière où l'aube se mêle au crépuscule, où se croisent au point de les confondre le présent et le passé. Jérusalem n'est-elle pas une ville éternelle ? L'écrivain qui parle ici est une femme, ce qui déjà introduit une parole inconnue, presque inédite dans la cité des Patriarches et des Prophètes. Mais il faut aussi compter avec le personnage du double qu'elle s'invente pour saisir et mener son récit de l'extérieur : en se glissant dans la *persona* de la déesse Artémis, la narratrice renforce cette altérité de la voix féminine, elle lui confère la densité de ce rapport de Jérusalem avec Athènes qui a atteint, depuis la Renaissance, le statut d'une indépassable polarité. Elle crée ainsi un espace d'écriture où les nombreux rebonds constituent autant de conversations convergentes, au sein desquelles ces carnets, malgré leur fragmentation, parviennent à une forme d'unité. Véritable kaléidoscope de l'expérience et de la littérature, ce livre se présente comme un miroitement, une somme d'éclats. Si l'image du fragment qui lui donne son titre est d'abord politique, on peut penser qu'elle s'impose aussi

au récit : fragments recueillis après de nombreux voyages en Israël et en Palestine, ces chapitres s'inscrivent dans une lignée littéraire riche et complexe.

Poursuivre cette lignée n'est pas cependant le premier but de la narratrice, même si elle reconnaît d'emblée sa dette à l'endroit des nombreux écrivains et intellectuels qui ont balisé le chemin vers Jérusalem, depuis les temps anciens jusqu'à aujourd'hui. Que ces écrivains aient été et soient encore surtout des hommes, de Mordecai Richler à Saul Bellow, pour ne nommer que deux Canadiens célèbres, ne rend que plus urgente la responsabilité de proposer une autre voix. Si Artémis veut aller à la rencontre d'Israël, ce sera d'abord en recherchant les voix des femmes. On les trouvera nombreuses à tous les carrefours où la narratrice se met en quête d'une compréhension de l'identité juive, de l'écriture, de la « situation » politique (un euphémisme local pour désigner le conflit israélo-palestinien), des tensions, du Mur, des traversées vers Bethléem et la Palestine. Bien qu'il ne s'agisse aucunement pour elle de placer ses pas dans ceux des hommes, elle ne peut éviter de revenir, de déambuler, de parcourir encore les chemins des hommes pour en frayer de nouveaux, poursuivant le fantasme de tous les diaristes : arrêter le temps, saisir l'instant, atteindre l'essence de la cité. « *Je voulais, écrit-elle, fermer les yeux, reculer dans le temps, puis arrêter le mouvement de l'histoire récente qui nous avait amenés jusqu'au mur* ».

Sur ces trajets, une ombre dramatique sans cesse se profile : celle du nouveau mur, celui de la séparation d'avec la Cisjordanie. Jérusalem, ville de grands quartiers historiques, où la mosquée d'Al Aqsa jouxte le Mur des Lamentations, est aussi la ville des divisions territoriales héritées des partitions de 1948. Ce n'est donc pas seulement le découpage des périmètres religieux qui délimite l'espace politique et symbolique, c'est aussi et surtout la tension politique de l'est et de l'ouest. Ce livre paraît au moment où le gouvernement américain annonce le déplacement de son ambassade de

Tel Aviv à Jérusalem, une décision qui vient bouleverser les fragiles équilibres communautaires et consacrer l'identité juive de la capitale. Ce contexte fournit aux carnets de la narratrice un horizon politique qui demeure dans ce livre à la fois omniprésent et quasi entièrement refoulé. Pour des raisons qui ne sont pas précisées, mais que le lecteur peut aisément deviner, elle a choisi de se tenir sur la brèche et de maintenir une forme de neutralité, où la bienveillance envers le point de vue israélien semble pouvoir aller de pair avec un amour de la Palestine.

Les voix des femmes

Précaire, risquée, difficile, cette position est ici motivée par un choix plus profond : celui d'un dialogue constant avec les voix vivantes, et en particulier celles des femmes, sur le territoire israélien et palestinien. Est-il possible d'aller à leur rencontre sans prendre parti ? Ces carnets font ce pari et offrent un ensemble de perspectives où la pluralité donne accès à un dialogue intérieur, qui est toujours à la fois politique et moral. Le lecteur qui connaît les auteurs qui surgissent aux différents tournants de ces carnets saura les reconnaître : il verra par exemple que David Grossman, pour ne donner que l'exemple d'un écrivain engagé pour la paix, ne peut être identifié à un sionisme intransigent, et il accueillera avec d'autant plus d'empathie le dialogue que ces carnets rendent possible avec un vaste spectre de positions. À aucun moment, il convient de le remarquer, ces positions ne sont dialectisées ou simplement placées dans une confrontation idéologique, la narratrice faisant le choix de maintenir son récit sur le registre de l'ouverture et de la coprésence. Conséquence d'un féminisme assumé ou irénisme candide, ce choix, qui est l'équivalent d'un suspense, demeure tacite.

À ce féminisme d'ouverture, la narratrice joint l'exercice constant d'une perspective qu'elle désigne comme laïque. Ce choix est sans doute plus risqué que le précédent, dans la mesure où, s'il doit être exercé avec rigueur, il exige de se maintenir ici

encore dans une posture de stricte neutralité à l'égard des religions de ceux qui habitent le territoire. Cette posture est celle du regard du voyageur non religieux qui doit, sur la terre des monothéismes, frayer son chemin parmi les nombreux lieux saints, visiter des sanctuaires marqués par une histoire millénaire, se fondre parmi les groupes de pèlerins et de fidèles qui viennent à Jérusalem pour prier. Du Mur des Lamentations à la Via Dolorosa et à la basilique du Saint-Sépulcre, la ville est marquée par le tracé de ces pèlerinages et le visiteur qui veut s'en approcher pour d'autres raisons court le risque de demeurer aveugle à son essence séculaire, à sa densité historique. Cet aspect des carnets de Chantal Ringuet peut décevoir : la narratrice, suivant peut-être de manière trop rigide l'injonction d'Artémis, ne peut réprimer un sentiment qui frôle l'exaspération ou l'ironie face au foisonnement des manifestations du sentiment religieux. Quand elle parle d'« *idolâtries* » ou de « *carnaval grotesque* », au moment d'évoquer les sanctuaires chrétiens, ou quand elle parle de « *troupeau d'illuminés* » pour décrire les croyants priant au Mur des Lamentations, ou encore des « *relents d'ascèse chrétienne* » du Patriarcat arménien, on ne peut que constater que l'équilibre du respect est rompu. La posture païenne d'Artémis a triomphé, mais c'est au détriment d'une vérité qui semble échapper à la narratrice, et que maladroitement elle tente de récupérer en l'identifiant à une forme d'érotisme. Je ne le cache pas, ces pages m'ont heurté.

S'il est possible, et nul ne veut en douter tant il semble nécessaire de le faire, de demeurer laïque sur le registre politique, cette position semble non moins nécessaire sur le plan religieux. Laïcité implique ici neutralité et tolérance. La narratrice, dans le compte rendu des nombreuses rencontres qu'elle a pu faire avec des écrivains et des intellectuels, intègre cette exigence de respect face à la diversité politique dans son récit et on peut regretter qu'elle n'ait pas jugé essentiel de faire de même face à l'expérience religieuse. Si Jérusalem doit demeurer dans l'histoire universelle d'abord

Chantal Ringuet crée un espace d'écriture où les nombreux rebonds constituent autant de conversations convergentes, au sein desquelles ces carnets, malgré leur fragmentation, parviennent à une forme d'unité.

une terre de rencontre, c'est à la coprésence sur son sol des religions monothéistes désireuses de dépasser, au sein même du religieux, les antagonismes politiques légués par l'histoire qu'elle doit s'attacher. Le judaïsme, le christianisme et l'islam constituent sur cet horizon la synthèse d'une rencontre historique avec la transcendance, qu'il s'agisse de la Loi, du Salut ou de la Communauté. Quelles que soient les formes de la piété, la diversité des rituels, l'apparente irrationalité des fidèles pieux, chacune nous instruit sur la signification de Jérusalem depuis toujours. La paix est à ce prix, mais l'existence même sur un sol de l'expérience du sacré aussi. Jérusalem, comme utopie d'un au-delà du politique ? Jacques Derrida l'évoquait fortement.

La lecture de ces carnets, on le constate en les traversant, nous met en présence d'une brochette très riche d'écrivains : en faire la bibliographie (qui manque ici) nous ouvre déjà les portes d'une expérience très différente de celle de la cité religieuse, c'est l'expérience du présent vivant de la cité dans l'écriture. Citant Walter Benjamin, la narratrice propose de revoir cette terre fragmentée non seulement comme celle d'une géographie politique déchirée, mais aussi et surtout comme le lieu d'une expérience littéraire plurielle et sans cesse à la recherche d'un point de vue décalé, échappant à la confusion des sentiments nationaux. Quelques noms se détachent de la cohorte vivante rassemblée ici, ceux d'Etgar Keret, de Zeruya Shalev, mais aussi ceux de nombreuses écrivaines et cinéastes dont le travail force l'admiration de la narratrice, comme elle s'en explique

dans les chapitres importants qu'elle consacre à la place de la sexualité dans l'expérience d'Israël. Établies souvent ailleurs qu'à Jérusalem, et notamment à Tel Aviv, ces femmes présentent un point de vue où la luxuriance de la vie, « *le cri du vivant en train de s'extasier* », les bruits de la jouissance sexuelle entendus au hasard d'une terrasse imprègnent l'écriture. S'agissant de nouvelles écritures, la figure qu'elles proposent est celle d'une vie libre : « *Ce visage de la liberté était la réponse des Tel Aviviens à la violence. Quand la vie est si fragile et menacée, n'est-il pas urgent de la célébrer ?* » Mais ce sentiment vient se juxtaposer à l'inquiétude des mères et de toutes les femmes devant l'omniprésence de la guerre, le départ pour le service militaire, l'engagement dans les territoires. Ces passages des carnets comptent parmi les plus importants pour notre temps, car la narratrice, se fondant sur de nombreuses conversations et correspondances, nous donne accès à la recherche universelle de la paix. Elle qui a traduit si magnifiquement les souvenirs de Issa J. Boullata (*Les échos de la mémoire. Une enfance palestinienne à Jérusalem*, Mémoire d'encrier, 2015) se montre ici sensible à l'importance de cette requête sur le territoire même où elle semble devenue impossible.

Ces carnets se terminent en territoire palestinien. On y retrouve les ambivalences face au religieux exprimées par la narratrice dans ses explorations de Jérusalem, par exemple lors la visite de Bethléem, mais également la même richesse de voix dans la rencontre des écrivaines et intellectuelles de

Palestine, notamment Leila Khaled et la jeune Amira, dont le témoignage sur l'identité n'est rien de moins que bouleversant. Et la Palestine politique, est-on pressé de demander ? Sensible à cette privation du destin qui leur est imposée, la narratrice demeure fidèle à son pari de bienveillance et de compassion. « *Véritable impasse de l'humanité* », la Palestine échappe aux stéréotypes, elle exige une réflexion fondamentale sur les conséquences de l'exclusion. On voudrait citer ici les pages cruciales que la narratrice place à la fin de ses carnets, alors qu'elle considère le mur comme la volonté de « *sceller le présent* », c'est-à-dire de bloquer l'horizon politique, d'interdire toute réconciliation, de détruire tout avenir.

En toute fidélité au genre du carnet, ces chapitres font entendre une grande diversité de voix, ils décrivent de nombreux lieux, mais chacun témoigne surtout de la réflexion de la narratrice sur sa propre expérience, son propre cheminement. Le dispositif rhétorique d'un recours imaginaire au mythe d'Artémis permet d'approfondir la radicalité d'une posture différente, celle de la femme et de l'étrangère. Il faut en reconnaître la fécondité dans l'introduction d'un rythme qui accompagne le déplacement vers le pluriel, vers la différence. Mais cette figure est loin d'épuiser la voix qui parle ici et qui est celle d'une écrivaine et traductrice que nous connaissons par ailleurs. Son audace et son courage donnent à ces carnets une vitalité qui les rend nécessaires, au moment où nous faisons face à tant de crispation, où nous voyons de nouveaux murs se construire, où nous observons tant d'idéaux se fissurer. ■

Pas de quartier ! Du moins, sans mots

Par Pierre Popovic

BALZAC, PARIS

Éric Hazan

La fabrique éditions, 2018, 209 p.

LES NOYADES SECONDAIRES

Maxime Raymond Bock

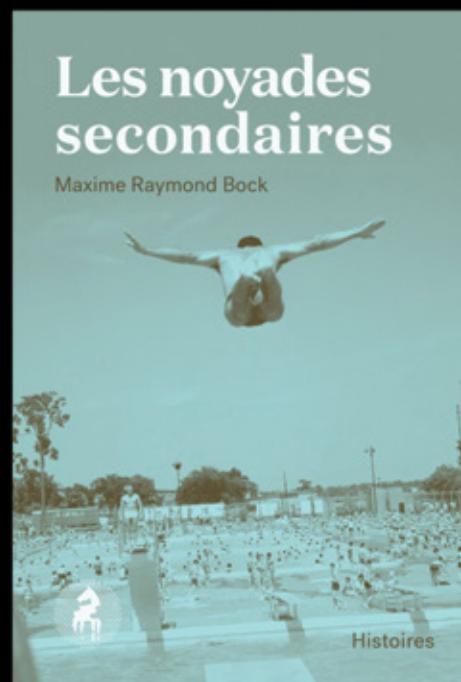
Le Cheval d'août, 2018, 370 p.

Karl Marx disait qu'il comprenait mieux ce que le capitalisme avait été en France au XIX^e siècle en lisant les romans de Balzac qu'en lisant les travaux des économistes de son temps. Par son organisation, *Balzac, Paris* confirme à distance ce diagnostic et l'étend à d'autres domaines que l'économie. Après avoir indiqué comment se justifie le choix balzacien d'élire Paris comme territoire symbolique majeur, Éric Hazan prend à bras le corps l'énorme présence de la capitale française dans l'œuvre de Balzac. Ce projet le conduit à examiner successivement les lieux habités et observés (« Un migrateur », « La rue », « Les quartiers »), les organisations et institutions (« La presse », « Les éditeurs », « Au théâtre ») et les modes de socialisation proche ou lointaine (« Les amis, la politique ») avant de conclure par une synthèse esthétique sur le « réalisme parisien » de Balzac. Cette synthèse, pour être courte, n'en est pas moins essentielle. Car si les lieux étaient simplement donnés comme des lieux, les organisations et les institutions perçues comme des marchepieds froids, les modes de socialisation lus comme de simples pratiques sociales (dites) objectives, *Balzac, Paris* ne serait que le x-ième opuscule socio-biographico-historique consacré à la ville telle que l'a « vécue » un grand écrivain. Il s'intitulerait alors *Le Paris de Balzac* ou quelque chose du genre. Mais, justement, *Balzac, Paris* n'est pas de cette eau.

Un quartier n'est pas un lieu

L'essai d'Éric Hazan a sa façon bien à lui de montrer que les fictions balzaciennes ont une profondeur d'analyse qui touche tous les éléments constitutifs de ce que fut Paris en tant que centrosome dynamique et complexe d'une œuvre qui la transfigure en cette cellule nerveuse à laquelle fut un jour donné, par Baudelaire lui-même, le nom de *modernité*. Il prend soin d'établir d'abord que cette ville, l'écrivain l'aborde comme un amoureux, curieux de tout ce que l'être aimé est, fait et ressent, ainsi que les tempêtes du grand amour l'exigent. La traduction esthétique de ce regard accorde au roman le privilège de produire à la fois une exploration raisonnée du pathétique et une exploration sensible de la raison, de sorte qu'il saisit sur leur couche même les noces du pensif et du passionnel. À l'écoute de cette ville qu'il « étudie à toute heure » et en laquelle « chaque fois [il] découvre des beautés neuves », à l'écoute de cette ville qu'il aime « étincelante et fière », le sujet balzacien passe par toute la gamme des sensations de l'amoureux, du désir dingue à la déprime poisseuse, de la connivence élective au doute refoulé. Phénoménologue phénoménal, flâneur (très) considérable, il arpente l'espace urbain de long en large et de bas en haut, caressant le rêve fou de l'embrasser dans sa totalité comme *L'Aube* le sera un jour par Rimbaud.

Une fois cette relation à la cité dûment précisée, l'aventure peut commencer et elle est celle d'une lecture de proximité. Infaillible, l'érudition d'Hazan n'a rien de sec. Elle résulte d'une connaissance intime des textes balzaciens, qui lui permet de penser le devenir de Paris par l'entremise de l'écriture, et non contre elle ou en surplomb d'elle. Cette écriture, *Balzac, Paris* la cite énormément, à telle enseigne qu'il tient de l'anthologie. Mais cette anthologie est très singulière. Les extraits cités sont commentés avec une empathie méticuleuse qui ne cesse de relever la manière dont l'écriture de Balzac engendre matériellement, c'est-à-dire à la fois sémiologiquement et sensuellement, une ville qui ne serait sans elle qu'un décor et qui s'avère grâce à elle un immense espace vital, et pas le moindre. Dans la section portant sur « Le faubourg Saint-Germain », située dans le chapitre sur « Les quartiers », l'attention de l'essayiste est attirée sur le fait que les romans ne décrivent l'endroit que de manière délibérément imprécise et partielle, sans cette emprise du coup d'œil et ce stakhanovisme du détail typiques de plusieurs autres descriptions urbaines (voir par exemple celles du Quartier latin). Tout l'entourage de la citation cherche à dégager l'effet de sens suscité par cette particularité : « *Ce flou topographique et architectural a une raison : pour Balzac, le faubourg Saint-Germain n'est pas un territoire*



matériel mais un état d'esprit. "Ce que l'on nomme en France le faubourg Saint-Germain n'est ni un quartier, ni une secte, ni une institution, ni rien qui se puisse nettement exprimer. La place royale, le faubourg Saint-Honoré, la Chaussée d'Antin possèdent également des hôtels où se respire l'air du faubourg Saint-Germain. Ainsi, déjà tout le faubourg n'est pas dans le faubourg. Des personnes nées fort loin de son influence peuvent la ressentir et s'agréger à ce monde, tandis que certaines autres qui y sont nées peuvent en être à jamais bannies." (Proust qui connaissait *La Comédie humaine* comme personne s'est peut-être souvenu de ce passage en écrivant à propos de l'hôtel de Guermantes : "La présence du corps de Jésus-Christ dans l'hostie ne me semblait pas un mystère plus obscur que ce premier salon du Faubourg [Saint-Germain] situé sur la rive droite et dont je pouvais de ma chambre entendre battre les meubles le matin.") » Ce seul exemple suffit à montrer le soin avec lequel Hazan accompagne le texte sans le forcer et sans négliger l'opportunité de convoquer des œuvres ultérieures où résonne l'héritage esthétique balzacien (Proust). La prose de l'essayiste est en soi une manière d'hommage collatéral qui laisse sciemment entendre cette musique du style et cette frappe intense du ton qui sont la marque de Balzac et, en conjoncture, le *beat* de Paris.

La conclusion de *Balzac, Paris* fait litière du cliché d'une œuvre balzacienne qui serait « réaliste et documentaire » ou, plutôt, qui serait réaliste au sens documentaire du terme. « [L]égende » que cela, dit Éric Hazan, avant d'en donner quelques preuves : *La Comédie humaine* « laisse [de côté] des pans entiers, politiques et urbanistiques, du Paris de son temps », elle ne parle pas du peuple, à quelques personnages très secondaires près, elle ignore les gares et les voies ferrées qui sont en train (pardon !) de modifier le paysage parisien et les modes d'accès à la capitale. Certes, elle vise juste quand elle voit dans « *l'Or et le Plaisir* » les moteurs d'un capitalisme dont l'essence est l'Ambition (c'est ce côté des choses que retiendra avant tout la lecture marxiste de l'œuvre de Balzac). Mais, justement, elle vise et elle voit. Hazan n'est pas le premier à le dire, mais il le dit avec force et à propos d'une évolution urbaine dont il montre bien que seule une écriture visionnaire et poétique pouvait en rendre la substance et l'impact, car elle est la créatrice inlassable de ce « sentiment d'énergie » et de cette nervosité qui sont le cachet même de l'héroïsme moderne. Chez Balzac, toute pierre porte une mémoire, un mouvement, une volonté, et la promesse de mourir ; la donner au roman revient à voyager dans les conséquences possibles d'une telle vitalité.

Chanter Rosemont, voilà le challenge

Dans *Poétique de la ville*, un autre visionnaire, sociologue et poète celui-là, parlait de l'idée qu'une ville n'existe pleinement pour un individu que s'il engage un mouvement vers elle, qu'elle soit la sienne ou non. Avant d'inviter tout un chacun à adopter un tel comportement dynamique, à la fois personnel et créatif, Pierre Sansot notait que deux mouvements premiers étaient récurrents. Selon lui, nous commençons fréquemment par lire une ville soit au prisme d'une autre ville que nous connaissons grâce à notre mémoire culturelle, soit au prisme d'un souvenir précis de notre enfance directement lié à un moment où nous avons éprouvé pleinement le sentiment de vivre dans une ville. Voir la façon dont *Les noyades secondaires* de Maxime Raymond Bock donnent sens à Montréal au prisme de la façon dont *La Comédie humaine* donne sens au devenir de Paris, c'est déplacer cette proposition de Sansot en en gardant l'esprit.

Manière de roman par défaut, *Les noyades secondaires* sont composées de six fragments narratifs. S'ils ont chacun leur unité, bien des choses les font néanmoins tenir ensemble. Des fils conducteurs (une histoire du récit de l'émergence du « Québec moderne » en arrière-fond, du vol du cœur de Frère André à aujourd'hui).

Des relations intergénérationnelles et familiales. Des amours et des suites sentimentales. Des continuités ou non dans des amitiés ou des relations sociales. Un motif physique récurrent, la natation, avec tout ce qui vient avec, piscine, plongeon, compétition, surveillance, plaisir, risque de noyades. Mais par-dessus tout, l'allant d'une prose narrative, qui modère l'angoisse par l'humour, qui cultive une passion manifeste pour l'énumération (objets, perceptions, sensations) et qui assume, comme un crawl, un remarquable esprit d'escalier. De marche en marche, cette prose parvient cependant toujours à retomber sur ses bases, non sans que la cascade des embranchements impatiente de temps à autre le lecteur. Il y a du Delphine de Vigan dans cette façon d'écrire (particulièrement dans la dernière *novella* qui raconte le séjour à l'hôpital d'un patient atteint d'un pneumothorax) mais, par rapport à l'écriture balzacienne de la ville, ce qui frappe, c'est que la société montréalaise, dont Rosemont s'offre comme une synecdoque, ne manifeste aucune volonté de sublimation et ne frémit d'aucun projet collectif énergique crédible. Ce n'est pourtant pas qu'il ne se passe rien. Loin de là. Le nombre d'actions, de démarches, d'essais multiples qui sont page après page effectués par les personnages est sidérant. La piscine est pleine ! Tous se débattent, souffrent, ahanent, retiennent leur colère, caressent leur plaie, débarquent, rembarquent, changent, replongent, etc. Le poids, la folie ou l'ivresse de cette suractivité sont tour à tour dits par une surabondance de désignations précises. Une caractéristique domine cette effervescence faussement tranquille. Entre le désir de faire et l'acte de faire s'interpose systématiquement une médiation décalée qui peut conduire au délire communicationnel ou à la fascination hypnotique. Cette scorie médiane peut être un signifiant inquiétant (« pneumothorax », « Ciel Ballast », « Canuel »), la lecture d'un

livre, la perception d'un objet physique. Le réalisme des descriptions et des péripéties intègre en conséquence l'idée que tout projet humain est voué à connaître des déviations et des bifurcations imputables à des dérives langagières ou sensitives, étant entendu que toute dérive de ce type implique une autre pratique, une autre attitude, une autre action que celle qui était attendue ou espérée. Il nous est dès lors loisible de lire l'expression de « noyade secondaire » comme la métaphore d'un réalisme dérivant (ou différant), lequel acte fait que, dans le monde contemporain, tout sujet plonge inévitablement dans un magma fait non pas de représentations stables, mais bien de signifiants incertains, si libres de signifiés qu'ils apparaissent comme « secondaires » quand bien même ils déterminent l'existence en ville. À défaut de pouvoir exposer ici tous les cas où ce mécanisme de décalage qui, loin d'être anesthésiant, anime et relance sans arrêt l'écriture, j'en donnerai deux seuls exemples. C'est un roman intitulé *Abject et retour* découvert par les policiers dans l'ordinateur d'Anna Canuel, une romancière retrouvée morte, qui est au centre de la section *Mystères d'Anna Canuel*. Une fois le manuscrit édité, ne voilà-t-il pas que le livre s'avère être un *serial killer* d'envergure. Ceux qui le lisent jusqu'à la fin ont le cerveau qui explose. Ne touchant d'abord que les proches et les commettants de la défunte, l'affaire concerne bientôt « le tout-littéraire », bientôt la ville entière, bientôt tous les médias, bientôt le gouvernement, et le récit devient cocasse à force de retracer la théorie des discussions, des bêtises, des mesures que ce livre-canon suscite. Dans une autre *novella*, au titre de *Rosemont, de profil*, qui raconte l'évolution d'une amitié d'enfance, c'est la vision du corps vieilli de son ancien ami Julien qui va traumatiser le narrateur, lui qui se souvenait d'avoir vu son corps nu, jeune, svelte et sportif, dans les vestiaires de la piscine qu'ils fréquentaient autrefois tous deux. Il

en est tellement ému qu'il n'accorde aucune attention au bébé de Julien et de sa compagne quand il manque de mourir d'étouffement, tant il est fasciné par la vision du corps défraîchi de son ami d'hier.

Le livre assassin d'Anna Canuel et le profil corporel très imparfait de Julien méritent bien la place qu'ils occupent dans *Mystères d'Anna Canuel* et *Rosemont, de profil*. Le premier relance un vieux rêve littéraire et une vieille crainte du pouvoir politique, le rêve et la crainte d'un texte qui agirait directement sur le lecteur. Le texte pousse ainsi à sa limite le théorème « *dire [écrire], c'est faire* », qui fut l'un des fondements de la Révolution tranquille (et dura bien au-delà d'elle). Quant au second, il pointe les ravages causés par le mythe de l'éternelle jeunesse, lui aussi né aux alentours des années 1960 et depuis lors exploité à mort par le consumérisme et le capitalisme de séduction. Il se disait naguère fréquemment que la littérature québécoise entretenait un rapport difficile sinon castrateur avec ce « grand réalisme » dont Balzac avait été le parangon. Qui ne se souvient pas de l'impuissance ressentie par le narrateur de *Prochain épisode* devant l'incipit de *Histoire des Treize* ? À l'instar d'autres esthétiques romanesques contemporaines, *Les noyades secondaires* travaillent à épuiser des représentations issues d'un passé proche ou à les déplacer, en passant pour ce faire par le type de décalage, de dérive décrit ci-dessus. Un autre réalisme, conscient de l'altérité plurielle du signifiant, se profile là peu à peu, et Montréal elle-même y est pour quelque chose. Quand il comprend à l'adolescence que leur amitié est sur le déclin, le narrateur de *Rosemont, de profil* a ces mots : « *Par la suite, je n'ai jamais été qu'un figurant dans les histoires des autres.* » La formule ne vaut-elle pas aussi pour la ville de Miron et de Cohen ? ■

Oui a tué la famille Girard ?

Par Sophie Ménard

LA SERPE
de Philippe Jaenada
Julliard, 2017, 643 p.



En 1941, un drame sordide secoue la région périgourdine : le châtelain Georges Girard, haut fonctionnaire du gouvernement Vichy, sa sœur Amélie et leur bonne, Louise Soudeix, sont sauvagement assassinés à coups de serpe pendant la nuit du 24 au 25 octobre. Le seul survivant et unique héritier, Henri Girard, qui a dormi dans l'autre partie du château familial d'Escoire, déclare n'avoir rien entendu ni vu du crime. L'enquête accumule rapidement des preuves contre lui. Il a emprunté deux jours plus tôt l'arme du crime aux voisins et présente sur ses mains des traces qui correspondent au manche de la serpe. Aucune effraction n'est constatée. Il a sommé son père de venir le rejoindre au château. Enfin, le triple meurtre l'a subitement transformé en millionnaire.

C'est sur ce fait divers qu'investigue Philippe Jaenada dans sa dernière œuvre, *La serpe* (prix Femina, 2017), tramant, au travers d'une écriture « factographique », les codes génériques du roman d'enquête, de la littérature du réel, du roman policier et du récit autofictionnel. Maîtrisant l'art de la tension, du suspense, de l'humour, Jaenada multiplie (outre les parenthèses à entrées multiples) les va-et-vient entre le passé du crime et le présent de l'investigation littéraire, le récit de vie criminelle et le processus documentaire menant à son écriture.

L'originalité de l'œuvre tient moins à ce qu'elle articule une structure d'enquête, une histoire vraie et une écriture du moi – à la manière de Carrère (*L'Adversaire*) et Jauffret (*Claustria*) –, qu'à l'humour décapant, l'art de la digression superflue et l'humilité sensible accompagnant la mise en œuvre du réel historique. Au plan de la méthode, l'écrivain exerce la prise de notes sur le terrain tout en réfléchissant à sa pratique d'écriture, dont il souligne souvent les manquements et les limites : « *Quand j'entame la lecture de la correspondance entre Henri et Georges, je reste bouche ouverte devant l'ordinateur des Archives nationales de la Dordogne [...]. Je ne vais pouvoir donner ici que des exemples, un reflet anecdotique, superficiel : à moins de se prendre pour un génie, on n'essaie pas de décrire l'odeur d'une pêche ; on ne connaît Schubert qu'en écoutant Schubert. Mais ce n'est pas plus mal, je ne suis pas là pour ça – mon but, mon idée de départ, c'est d'écrire un roman policier, un truc sanglant, de résoudre une énigme.* » Son enquête sur les lieux où a vécu Henri Girard est l'occasion de relater, sur un mode comique, ses pérégrinations avec les « provinciaux » : « *J'arrive à Périgueux, j'ai peur qu'on me repère, qu'on ne m'accepte pas, je me raisonne, paranoïa ridicule, et la marmaille locale me bombarde ? [...]* [J]e constate que j'ai de l'œuf aussi sur mon pantalon, derrière la cuisse droite. Et – oh putain – sur mon sac matelot. Ils ont souillé mon sac matelot. (Je n'en trouve plus nulle part, je m'affole, c'est la fin du monde, j'ai acheté celui-ci dans une friperie de Berlin Est, et ils me l'ont, ces... ils me l'ont souillé ?) Je frotte, tu parles, ça s'étale. Je deviens Henri. Jaenada et Girard, même combat. Je sais que ça reste raisonnable, comme lynchage rural, je m'en tire bien, mais si je ne réagis pas, je ne suis pas digne d'écrire ce livre. » N'ayant pas peur du ridicule, l'écrivain mêle les tonalités : au sérieux de l'enquête et à la gravité du crime répondent un sens affûté de l'autodérision, des pensées « déjantées » et des conduites risibles. En plus de ces télescopages captivants,

le « roman », ainsi qu'il est désigné par l'éditeur, présente l'existence d'Henri Girard suivant trois trajectoires conflictuelles : le meurtrier, l'écrivain (dont le pseudonyme est Georges Arnaud) et l'innocent.

La fabrique d'un meurtrier

La serpe met donc en jeu trois récits possibles qui composent cette biographie fictionnalisée. Pétri de documentation judiciaire, le premier récit, constituant la partie initiale du livre, prête à Henri Girard la psychologie du meurtrier au sang-froid. Son comportement lors de la découverte des cadavres est retenu contre lui : trop calme, impassible, il joue au piano un air de Chopin, offre des cigarettes aux voisins pendant que les morts baignent dans des mares de sang. Le village (et le lecteur) est dès lors convaincu de la culpabilité de ce jeune garçon antipathique qu'il considère comme un « *foldingue* », un « *sale gosse* », un « *sale type* ». Arrogant, dissipateur du bien familial, mal marié, singulier, colérique et violent, Henri Girard, le Parisien, est frappé, dans la petite communauté, d'anathème par le jugement populaire. Le coupable est déjà tout désigné. Il cumule, dit-on, les écarts aux normes familiales (il aurait organisé son propre kidnapping pour soutirer 100 000 francs à sa tante), économiques (il est dépensier) et matrimoniales (il se mariera à quatre reprises). Bref, étranger du dedans, il transgresse un ordre de justice fondamental pour la socialité communautaire. Suivant cette appréhension sociale des signes de la différence, le triple crime sanglant et horrible marque l'accomplissement de son destin délinquant et des inconduites de sa jeunesse.

C'est pourquoi il est inculpé et passe dix-neuf mois en prison en attendant son procès. Or, comment ce diable d'homme qui a vraisemblablement accompli ce triple meurtre a-t-il pu être déclaré non coupable ? Comment est-il possible qu'un jury ait délibéré dix minutes pour ensuite, contre toute attente, l'innocenter ? Comment

cet homme, qui a dilapidé, après cet événement traumatisant, la fortune familiale, parvient-il à faire publier, chez Julliard, *Le Salaire de la peur* (1950), roman que Clouzot adaptera au grand écran (Palme d'or à Cannes en 1953) et qui le rendra célèbre ? Tout pointe vers une erreur judiciaire ou vers une magistrale performance de son avocat de renom, Maurice Garçon.

Prenant alors le parti de la défense, le narrateur, dans un surprenant retournement de situation, fait emprunter à « son » héros une autre trajectoire de vie, dont il guette les signes dans la correspondance d'Henri. Il rattache l'auteur du *Salaire de la peur* à la figure de la victime et le présente comme un homme droit soutenant les plus faibles. Le doute quant à sa culpabilité subsistera (subsiste toujours ?) jusqu'à la fin de sa vie. Pour ses proches, ses amis et son avocat (et pour le narrateur), il a été blanchi, car il est innocent. Certaines preuves font pencher la balance de la justice du côté de l'innocence : Henri n'a pas de trace de sang ni sur lui ni sur ses vêtements (il porte les mêmes que la veille) et, surtout, il entretient avec son père une correspondance tendre et amicale, qui contredit les rumeurs de mésentente familiale.

Qui est donc le coupable ? La fiction policière propose un autre suspect. Si le lecteur n'a pas été complètement mystifié par la dimension historique du crime, il se rappellera de ne pas trop accorder de crédit au suspect numéro un (Henri) qui n'est jamais, dans tout bon roman policier, le véritable coupable. Reprenant la méthode et la thèse du plaidoyer de Maurice Garçon, Jaenada, après avoir « *saupoudr[é] de doute tous les éléments à charge qui s'y prêtent* », trouve un meurtrier potentiel tout aussi probable car faisant partie du voisinage du château. En cela, il respecte les règles du genre policier. Le présumé assassin imaginé par l'auteur est un membre du personnel romanesque. Il possède un mobile apparent. Il a des relations conflictuelles avec les châtelains et

notamment avec Amélie, dont il a crevé les pneus de la voiture quelque temps avant les homicides. Son alibi est fuyant. Enfin, il est informé sur la vie du château. Qui a tué la famille Girard ? La contre-enquête de Jaenada propose une piste convaincante.

Les pouvoirs policiers de la fiction

Cette vie décomposée, que le narrateur-auteur relate plus de trente ans après sa fin et plus de soixante-quinze ans après le célèbre crime qui en dévie la ligne, se présente comme une histoire véridique : « *Ce livre, ce roman, raconte ce qu'on appelle une histoire vraie* », écrit Jaenada dans l'avertissement liminaire. S'efforçant de « *rester fidèle à la réalité* », l'écrivain s'appuie sur deux autorités distinctes. Les documents officiels d'abord : compte rendu sténographique du procès, coupures de presse, livres historiques, etc. Aux Archives départementales de la Dordogne, il consulte le « *dossier Henri Girard* », qui contient « *toute l'instruction, les rapports, les expertises, les documents et correspondances saisis, les témoignages et procès-verbaux d'interrogatoires, des plans, des photos de la scène de crime et des corps – près de mille pièces au total* ». Ces nombreux artefacts garantissent l'authenticité, organisent la chronologie des événements et offrent la matière première du roman. La littérature ensuite : l'œuvre complète de Georges Arnaud, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie incluant notamment la préface qu'en signe Arnaud/Girard, *Le club des cinq en roulotte* de Blyton, *La petite femelle* de Jaenada (son roman précédent). Ces œuvres sont convoquées à titre de contre-expertises, de confirmations, de coïncidences. La vérité, toute la vérité sur cette affaire, surgit dans la confrontation de ces deux types d'autorité de papiers : celle officielle de la Loi et de l'Histoire et celle (plus) suspecte de la Littérature, qui – c'est ce que montre avec brio *La serpe* – manipulent, toutes deux, l'art du récit et de la fiction.

La grande force de ce roman est en effet de souligner les dangereux pouvoirs de l'enquête policière à fabriquer ce que j'appelle (dans la lignée des ethnologues Giordana Charuty et Daniel Fabre) des « vies à l'envers », soit des vies qui s'écartent de la trajectoire commune imposée par les obligations sociales et l'ordre coutumier. Avec l'aide du voisinage et d'un bon lot de mauvaise foi, l'enquête invente une singulière biographie, constituée à partir de fragments de lettres et de racontars. Acharnée à cerner un coupable cadrant avec ce que la cosmologie villageoise considère comme l'altérité et la différence, elle contorsionne les faits et avoisine la fiction dans ses manières de faire. Cette capacité inventive n'est pas sans rappeler la troublante série télévisée documentaire *Making a Murderer*, réalisée par Laura Ricciardi et Moira Demos (Netflix, 2015), qui raconte comment un département de police de comté américain, ayant une vision en tunnel et des préconceptions sur l'accusé, peut créer un meurtrier en retenant comme preuves à charge tous les petits écarts sociaux d'une existence : célibat, délinquance juvénile, pauvreté, marginalité, etc.

Jaenada reprend les pièces du dossier Girard, révèle les invraisemblances de l'enquête, qui ne parvient pas à résoudre, selon lui, les scénarios possibles ouverts par la scène de crime et par les interrogatoires. Il reconstitue le déroulement de la soirée fatidique et interroge les détails étranges qui, comme il l'écrit, « *coïncent* » : ce sont, par exemple, les objets appartenant aux victimes – un portefeuille, un porte-monnaie et un foulard – laissés, durant la nuit, tout près du château par le coupable et trouvés le lendemain matin sans une goutte de rosée ; ou encore le fait qu'Amélie ait gardé son soutien-gorge pour dormir ; ou enfin la dimension sexuelle de l'homicide (Amélie semble avoir, de justesse, évité le viol *post mortem*). Fin limier, l'auteur-enquêteur pratique l'art du paradigme indiciaire : « *Ce que j'aime bien, ce sont*

les petites choses, le rien du tout, les gestes anodins, les décalages infimes, les miettes, les piécettes, les gouttelettes – j'aime surtout ces petites choses parce qu'on a pris l'habitude, naturelle, de ne pas y prêter attention; alors que les décalages infimes et les gouttelettes sont évidemment aussi importants que le reste. » Détective de papier « *à l'esprit acéré* », il réinterprète les détails et met à nu les erreurs : la scène du crime non protégée, les objets déplacés, les contradictions du raisonnement, les témoignages décontextualisés, les bévues scientifiques.

La technique de Jaenada rappelle la critique policière de Pierre Bayard et sa mystifiante lecture du célèbre *Meurtre de Roger Ackroyd*. D'ailleurs, de la vie fictionnelle de Ralph Paton (le fils dépensier, paresseux, bon à rien, suspecté d'avoir tué son beau-père, Roger Ackroyd, pour bénéficier de l'héritage) au triple homicide réel dont est accusé Henri Girard, les coïncidences sont fascinantes. On comprend Jaenada de vouloir faire la lumière sur cette étrange énigme, qui a motivé la formation d'un imaginaire collectif encore vivace aujourd'hui dans la région périgourdine, comme a pu s'en apercevoir l'écrivain : « *C'est le fils des châtelains qui a fait le coup, à ce qu'on dit.* » Crime politique, crime crapuleux, crime de classe sociale, crime familial, les hypothèses varient. À n'en pas douter, le roman de Jaenada redonnera à l'affaire un regain de popularité ; car la fiction policière – celle littéraire qui comble les blancs de l'enquête de 1941 – érige une nouvelle version des faits, tout en laissant entendre que cette vérité n'est qu'un possible parmi d'autres. Mettant en jeu la circulation des discours qui « font » et fondent des « vies à l'envers », l'œuvre conjugue la vigilance communautaire, qui surveille les moindres faits et gestes des proches, et la procédure judiciaire, qui veille à maintenir l'ordre social. Dans cette conjonction naît la légende du crime à la serpe. ■

Un mal nécessaire

Par Martin Hervé

AU FEU DE DIEU

de Walter Siti

Traduit de l'italien par Martine Segonds-Bauer
Verdier, 2017, 384 p.

« *Malheur à celui par qui le scandale arrive* » : il faut croire que Walter Siti s'est souvenu de la parole de Luc l'Évangéliste. Dans *Au feu de Dieu*, son dernier roman traduit en français quelques mois seulement après sa sortie tapageuse en Italie, l'écrivain originaire de Modène, rompant avec son habitude, a pris garde à ne pas se mettre directement en scène à travers un alter-ego fictionnel. Comme si d'avoir seulement osé écrire le texte semblait un fardeau suffisamment lourd à porter. Auteur d'une dizaine de livres, dont *Résister ne sert à rien* (Métailié, 2014), pour lequel il a obtenu le prix Strega, Siti n'en est pourtant pas à son coup d'essai dans les histoires qui dérangent et sapent les certitudes morales dont la bien-pensance fait son petit lait. Mais selon plusieurs critiques, l'orfèvre méthodique et baroque de la langue est allé trop loin. En choisissant de raconter la vie d'un prêtre attiré par les jeunes garçons, Siti touche à un grand tabou qui secoue à intervalles réguliers le monde catholique. Et dans une société italienne encore fortement marquée par les traditions de l'Église et le rôle, au moins social, que conservent nombre de ses ministres, le sujet a de quoi passer pour une provocation et s'attirer les foudres de tous bords. Étrange paradoxe, quand l'interdit prétend frapper un livre qui dévoile justement à quel point tout interdit peut être un soulagement pour qui ne veut pas penser à l'impossible.

Le drame de la conscience

Après les *borgate* de Rome dans *La Contagion* (Verdier, 2015), Siti plante son nouveau décor romanesque dans une paroisse populaire de Milan. Son héros est Don Leo, prêtre sémillant et

fort en gueule, jamais avare d'un bon mot comme d'un juron. Aux côtés d'Ettore, du vieux Fermo et de la femme de main de la paroisse, Adua, Leo administre son petit monde et ses sacrements avec un sens aigu des réalités. Couples multiculturels ou homosexuels désireux de se marier, bourgeois terrassés par la monotonie de la vie conjugale ou réfugiés récemment débarqués en Italie, ils sont nombreux à demander assistance ou réconfort à l'homme de Dieu. Loin de tout passéisme, celui-ci fait preuve d'une écoute attentive tant auprès des riches que des pauvres, des dévots que des croyants intermittents. Pas de complaisance à attendre toutefois de sa part, puisque Leo ne craint pas de refuser l'absolution aux fidèles trop prompts à avouer leurs péchés sans chercher à y remédier plus profondément. Des bancs de l'église au confessionnal, c'est toute une comédie humaine exubérante, vernissée, une véritable radiographie psychosociale que Siti met en scène avec une acuité féroce nourrie par sa vision désenchantée du monde. Rien n'est épargné des petits vices des personnages qui composent ce théâtre, à la fois grandiose et pathétique, où se mêlent les eaux sales de la frustration et du racisme ordinaire.

Tout autre s'avère cependant la pièce qui se joue dans les coulisses de la conscience du prêtre milanais. Dieu le tient, ne le lâche pas, comme il se borne à le croire. Pour preuves en sont les messages sibyllins qu'il reçoit du Ciel, ces « *zonzons* » qui épaississent toujours davantage l'énigme dans laquelle le divin se terre. Le Dieu de Leo doit être terrible, « *pour lui un Dieu qui ne punit pas n'est pas un Dieu sérieux,*

sans angoisse pas de miséricorde, pas de résurrection sans croix ». Aussi n'est-il pas étonnant que, pour donner le goût du péché, Dieu se soit adjoint les services d'un diable pour lequel le prêtre éprouve une fascination presque morbide. Au point que chaque vertu, chaque mouvement, chaque pensée qu'inspire Dieu s'accompagnent pour Leo d'une inévitable odeur de soufre. Ses méditations sur la Bible virent ainsi souvent en « *crises* » hallucinatoires et en morceaux de bravoure littéraire : « *[Les anges] chantent et puis s'arrêtent de chanter, quel désastre dans le ciel quand des millions de lutrins sombrent dans les hauteurs tandis que les corps des musiciens se pénètrent, se brouillent – quelle aube aurait été en nous si nous n'étions jamais nés. Leurs membres sont tellement éthérés qu'ils font une vapeur autour du vide central, un nuage rose. Sous les ailes apparaissent des mains, des cornes sur les fronts, des tambours et des meules entre les testicules ; rotations des gros orteils, la roue de Phaéton, un bélier en furie entre des fesses superposées et des jambes et des poitrines en feu, moignons bénis dans une puanteur de veaux et de dragons.* » Tel est le drame de la tentation dans lequel peut s'abîmer toute conscience catholique lorsque penser Dieu revient à penser le diable – son pendant et sa justification. Plus irrésistible encore s'avère son corollaire qui veut que penser le mal, c'est déjà en quelque sorte le commettre, ainsi que l'a magistralement rappelé Pierre-Henri Castel dans son histoire de l'obsession en Occident, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisses, tristes obsédés* (Ithaque, 2011). La vie intérieure de Leo, casuiste fiévreux, ressemble à une course poursuite contre l'angoisse,

où il se sait toujours déjà perdant. Pour celui qui a choisi de museler son désir, l'imaginaire se révèle alors autant comme une cachette salubre que l'échafaud sur lequel il rejoue sans cesse son supplice. Nul doute que Siti a lu avec attention les livres de Georges Bernanos, dont les curés de Lumbres et d'Ambricourt se montraient eux aussi tourmentés par les exigences insurmontables de la foi. À leur image d'ailleurs, Leo espère renouer avec la charge subversive des Écritures. Cette influence bernanosienne est telle que l'auteur italien n'hésite pas à réinterpréter certaines scènes de ses grands romans, comme la résurrection avortée du petit enfant qu'on trouve dans *Sous le soleil de Satan* (1926).

Délit ou déni de fiction ?

Leo aime les jeunes garçons. Bien que son désir remonte à loin, il en a toujours éprouvé une profonde culpabilité et s'est acharné par tous les moyens à le maîtriser. Se tenant à distance de tous les *bambini*, il va jusqu'à prendre en horreur les peintures où pullulent leurs corps gourmands, entre rondes de chérubins et Vierges à l'Enfant. Son bégaiement est le signe de cette coupure inscrite à même la langue. Un temps, Leo pense à la lobotomie, à la castration chimique, mais « *ce n'est pas une question d'hormones* » et la tentation réapparaît partout. « *Passer à bicyclette le long des digues était devenu un exercice périlleux. Vint l'horrible casse-tête des confessions, pour chacune chercher un prêtre différent auquel mentir, jouer constamment à colin-maillard et aux gendarmes et aux voleurs, jusqu'à ce mélange de catastrophe, de tremblement de terre et d'épreuve initiatique dont nous parlerons dans la troisième section de ce chapitre. La décision difficile à prendre d'entrer au séminaire, avec les larmes de maman balançant entre peur animale et satisfaction bigote, fut à la fois un geste de courage et un retranchement : c'est toi, Dieu, qui m'as placé devant ce problème, et moi je te défie courant me serrer dans tes bras.* » « *Tu ne permettras pas que je sois tenté au-delà de mes forces.* » Les cellules des jeunes gens resplendissent comme des bulles enchantées, mais le Christ t'arrache de ta chambre et te jette dans le monde ». Si le sacerdoce est une manière de se protéger de son propre

désir, rien d'étonnant à ce que celui-ci fasse retour sous les traits rieurs de Satan, le « *Semeur de discorde* ». Et que, malgré toutes ses précautions, Leo passe un jour à l'acte. Ce sera son seul faux pas, réalisé avec le jeune Massimo, de dix ans son cadet, tandis qu'il s'apprête à entrer au séminaire. L'auteur n'épargne rien des scrupules du prêtre, de même que ses fantasmes et ses souvenirs, obscènes, souvent délirants et insoutenables, notamment lorsqu'il relate les premiers émois avec Massimo, où le garçon a aussi sa part et son désir – nous rappelant du même coup que les enfants ne sont jamais des anges asexués. Déjà, dans *Une douleur normale* (2013), Siti écrivait sans compromis sur les illusions et les vanités de la passion amoureuse. Radicalité du ton et immoralité des questions fondent chez lui une véritable éthique de l'écriture qui, loin de s'en tenir à un opportunisme racoleur, prétend surtout pousser la littérature dans ses retranchements. *Au feu de Dieu* n'est donc jamais une défense et illustration de la pédophilie, mais il engage plutôt à une réflexion épineuse et hautement inconfortable, qui nous met face aux contradictions, aux raccourcis et aux clichés desquels la morale et la norme nous enjoignent de nous satisfaire bien trop fréquemment.

Dans *La Repubblica* du 13 avril 2017, Michela Marzano estime que le roman de Siti est inacceptable. Excessif, scabreux, c'est une évidence, mais jamais inacceptable. La littérature chez Siti est une affaire infâme, car elle doit faire vaciller, affoler et inquiéter, comme l'entendait déjà un autre immoraliste, André Gide : « *Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop.* » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, 1927) Par conséquent, c'est un véritable cas de conscience auquel Siti soumet autant son personnage, du registre de sa croyance à celui de son désir – ici et comme souvent, l'un ne se pense pas sans l'autre –, que le lecteur lui-même. En aucun cas il ne s'agit d'un délit de fiction, qui reviendrait invariablement à une forme de déni. Le pari est néanmoins cynique et un peu cruel puisque l'auteur se sert des plus sordides histoires pour déciller notre regard, s'aventurant plus loin encore que François Augiéras et

son *Apprenti sorcier* (1964) et que le Pier Paolo Pasolini des *Actes impurs* (1982) – Siti dirigea d'ailleurs l'édition des œuvres complètes de Pasolini dans la prestigieuse collection de Mondadori. Au-delà du sujet de son livre, dont le caractère attentatoire ne manque jamais de faire écran, c'est sans doute à travers le dispositif même de l'écriture que Siti pose sa question la plus redoutable, non d'ailleurs sans un certain didactisme. Question qui se trouve toujours être celle du crime auquel chacun se voit renvoyé, à la fois comme juge et comme coupable. Si le roman s'ouvre sur un acte d'héroïsme de Leo, se proposant en échange d'un otage au cours d'un braquage de banque, il se termine par la mort du petit Andrea, confié au prêtre par ses parents qui s'entredéchirent. Dans un élan maladroit et désespéré, le garçon esquisse un geste d'amour vers Leo qui, doucement, le repousse. Mais lorsque l'homme de Dieu se félicite d'avoir vaincu la tentation, c'est pour découvrir que son refus a conduit l'enfant au suicide. Qui est alors le monstre ? Est-ce le prêtre, trop occupé à surmonter ses propres épreuves pour ne pas entendre la détresse d'Andrea ? Ou bien les parents, égoïstes et malheureux, qui ont mis leur fils aux abois en l'utilisant dans leurs mesquines vengeances ? Peut-être faut-il s'en remettre à l'unique parole de cette amie qui, lors de la veillée funèbre d'Andrea, s'écroule, sa photo à la main, en sanglotant : « *[...] c'est notre faute, c'est notre faute à tous.* » Et que dire de cette narration où se mêlent, sans distinction claire, les voix de Leo et d'un narrateur éminemment suspect, jetant encore plus avant le lecteur dans l'embarras ? En somme, la question reste ouverte, irrésolue et brûlante, de savoir ce que recouvre ce besoin irrépressible de chercher des coupables. Avec son ironie terrible, Siti est passé maître dans l'art de mettre au jour les dissymétries entre la morale, notre conscience et les monstres que toutes deux se donnent pour s'épargner le douloureux exercice de penser. Roman scandaleux, pervers en ce qu'il est susceptible de réveiller nos doutes en pointant du doigt le rapport ambigu que nous entretenons avec la loi, *Au feu de Dieu* s'avère être, en fin de compte, un mal et une lecture nécessaires. ■

Un musée de l'oubli mis en prose : la vocation léthéenne du roman

Par Bernabé Wesley

CLASSÉ SANS SUITE (NON LUOGO A PROCEDERE)

de *Claudio Magris*

Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau
Gallimard, 2017, 480 p.

Le titre du dernier roman de Claudio Magris, *Classé sans suite*, renvoie à l'abandon de toute poursuite judiciaire. Il annonce à quel point la question de l'amnésie collective est centrale dans ce livre : « *Ce n'est pas contre l'oubli que je lutte, mais contre l'oubli de l'oubli, contre la coupable inconscience d'avoir voulu oublier.* » Cette disparition au carré appelle une vocation « amnésilogique » très différente du devoir ou du travail de mémoire souvent attribué aux œuvres d'art et à la littérature. Afin de distinguer clairement cet art de l'oubli de la vocation mémorielle – sinon patrimoniale – généralement accordée au roman, je propose le terme de littérature *léthéenne*. Il qualifie, par référence au fleuve légendaire de l'Antiquité, les formes-sens d'un roman qui compose un espace de reconfiguration de la mémoire collective d'après ses oublis, dont le relevé fonde chez Magris une écriture critique et inventive.

Un musée de la guerre

Familier des personnages extravagants et marginaux, le romancier et essayiste italien s'inspire cette fois d'un personnage qui a vraiment existé, le professeur triestin Diego de Henriquez. Ce collectionneur excentrique a consacré sa vie entière à collecter toutes sortes d'armes et de matériels de guerre pour créer un musée de la Guerre à



vocation pacifiste qui « muséifie » la guerre pour la reléguer dans le passé. De ce bric-à-brac de mortiers, de coulevrines et de lance-torpilles surgit un véritable musée imaginaire de l'oubli dont l'exploration structure le roman. Une série de chapitres s'ouvrent par le descriptif du catalogue de ce projet muséal dédié à l'amnésie. Dans la salle n° 31, un demi-feuillet projeté sur le mur dévoile un dessin relevé sur le mur d'une cellule de prison, visage tronqué dont un écran d'ordinateur essaie de reconstituer – en le corrigeant continuellement – la portion manquante. La salle 19 est composée d'une grande cloche de verre transparent dans laquelle une souffeuse agite 2,8 tonnes d'affiches et de tracts de propagande de guerre, serpentins et étoiles filantes de carnaval qui roulent et se collent aux parois d'un aquarium de folie et de mensonge où s'exposent les idéologies mortifères ayant conduit aux massacres du xx^e siècle. Le roman met à distance ce projet muséal de différentes manières. Il le décrit d'une part en termes psychanalytiques comme le rêve, totalisant et mégalomane, d'un collectionneur maniaque dont la fascination pour l'abjection débouche par hasard sur une quête de vérité. D'autre part, il ne nomme le personnage du collectionneur que dans la note qui accompagne le roman et le situe à la périphérie de son intrigue. Au moment où s'ouvre le livre, le personnage est déjà mort dans un incendie qui a mis feu au hangar où il stockait ses reliques. Luisa Brooks, jeune chercheuse qui travaille sur les archives détruites du collectionneur, est le véritable personnage principal du roman. Elle procède alors à l'exégèse des traces

laissées par le disparu. Parallèlement, la généalogie de son histoire familiale se superpose à celle du musée et de son concepteur ainsi qu'à d'autres histoires individuelles marquées par les horreurs du siècle passé et dont l'oubli personnifie l'amnésie dans des figures anonymes.

Un palimpseste d'effacements

Si ce « Musée de la haine » forme une histoire des oublis de l'histoire, c'est qu'au cœur de l'entreprise d'exhumation de Louisa se trouve la *Risiera di San Saba*, camp de concentration et de transit où les nazis assassinèrent entre 3 000 et 5 000 personnes et où furent internés entre 20 000 et 25 000 prisonniers en transit vers d'autres camps. Ce sombre épisode de l'histoire de Trieste a lui-même fait l'objet de nombreuses tentatives d'effacement. Le 30 avril 1945, les nazis firent d'abord sauter et brûler l'installation. Par la suite, le hangar du collectionneur qui avait rassemblé toutes les traces de cet épisode prit feu dans un incendie aux origines suspectes. Derrière ces arasements successifs se cacheraient la notabilité locale, prête à tout pour éviter que ne surgissent au grand jour les preuves de sa compromission avec le nazisme : « *Toute l'histoire de l'humanité est un curetage de la conscience et surtout de la conscience de ce qui disparaît, de ce qui a disparu.* » Ce que le Musée consacre comme objet digne de mémoire est donc un oubli radical qui cible des massacres de masse, dont l'effacement redouble l'extermination collective par un engloutissement dans l'amnésie. À défaut de pouvoir rendre hommage à la mémoire des prisonniers de la Rizerie dont les noms

ont été gommés, le roman inscrit sans complexe les traces de cet effacement du côté de la littérature, seule capable d'en réinventer le récit dans la sphère de l'imaginaire.

Le roman use en effet de toutes les libertés qu'offre l'espace fictionnel pour inventer un « *palimpseste de l'oubli* » qui donne à lire les oblitérations successives de cette histoire. Son ambition encyclopédique porte la marque du particularisme triestin, celui d'un savoir historique qui s'abîme dans le détail et dont l'érudition foisonnante obéit à un désordre savamment agencé qui rappelle parfois le « bric-à-brac intellectuel » du *Livre de passages* de Walter Benjamin. Le texte dédouble le bric-à-brac du « Musée de la haine » sous la forme d'une « oubliothèque » qui indexe des récits, des métaphores, des savoirs ou des dramaturgies propres à l'amnésie et investit de manière signifiante certains d'entre eux. Les métaphores d'un passé effacé se succèdent, comme celle, empruntée au chapitre « L'intestin du Léviathan » des *Misérables*, d'un passé imagé en une « énorme taupe aveugle » qui se manifeste dans un présent fermé et opaque. Un chat, retrouvé dans les souterrains de la vieille ville, est découvert momifié en pleine défécation et métaphorise la vie saisie pour l'éternité dans ce qu'elle a de plus bas. L'image du labyrinthe comme spatialisation d'une mémoire endommagée est la métaphore *princeps* de ce dispositif romanesque. Trieste y est un dédale où le lecteur déroule le fil d'Ariane tortueux d'un souvenir effacé, mais en sens inverse à celui du récit mythologique : emboîtant le pas à Louisa, le roman évoque les

À défaut de pouvoir rendre hommage à la mémoire des prisonniers de la Rizerie dont les noms ont été gommés, le roman inscrit sans complexe les traces de cet effacement du côté de la littérature.

ordures que brasse la mer adriatique et invite le lecteur à se perdre parmi les inscriptions de la ville, dans ses souterrains et ses archives comme dans les cartons dorés de ses mondanités, pour le mener au centre de ce vaste labyrinthe, là où se tient un oubli collectif devenu monstre, la *Riziera*, Minotaure qui grandit au rythme des dénis mémoriels de la cité.

Le pouvoir d'affabulation de l'oubli

Dans son écriture, le roman compose une sorte de *Mille et une nuits* du mal, une histoire dont les Schéhérazades successives ont recours à l'indomptable pouvoir d'affabulation que la littérature oppose à la violence de l'histoire. L'auteur suspend régulièrement la trame principale du récit afin de raconter des histoires parallèles ; l'énonciation est ponctuée d'interruptions, de digressions et d'analogies érigées en principes narratifs. Le texte s'enrichit des figures du passé qu'il convoque et dont les itinéraires provoquent une narrativité elle-même tortueuse, que la prose de Claudio Magris suit au gré des pérégrinations et des sursauts de l'histoire individuelle et collective. L'épisode de la *Riziera*, parmi les plus sombres de la ville, lie directement l'histoire locale de Trieste à celles de la Shoah et du fascisme italien. Parce que la ville a appartenu à l'empire austro-hongrois avant d'être rattachée à l'Italie en 1918, son passé débouche également sur l'histoire coloniale. Les souterrains de la ville gardent encore les trésors cachés du trisaïeul de Louisa, Carlo Felipe, vieux filou qui s'est enrichi grâce à la Compagnie impériale asiatique de Trieste au temps de l'empereur Charles VI et de l'impératrice Marie-Thérèse, et dont les butins, amassés au gré des trafics et des détournements de biens, reconstituent l'histoire de violences et de rapines des empires coloniaux. À la façon des *matriochkas*, ces poupées russes évoquées dans le texte, la prose déroule l'une dans l'autre des suites d'intrigues, de coups fourrés, d'histoires d'amour et d'exil dont les itinéraires singuliers fondent l'hétérochronie par laquelle le roman déconstruit les récits monologiques et les catégories manichéennes de

l'histoire officielle ou de ses récupérations identitaires.

Cette hétérochronie prend forme dans un substrat linguistique lui-même très hétéroclite. L'italien de Magris intègre en priorité des langues marquées du sceau de l'infamie, des parlures populaires méprisées ou qui ne sont plus guère parlées et que le texte entremêle l'une à l'autre. Appris par le père afro-américain de Louisa, le créole martiniquais, qu'un écrivain dans la cour d'école interdisait de parler, interfère en cours de texte. Il s'entrelace au russe des familles juives qui ont fui les pogroms et au portugais des anciens esclaves de la traite négrière. Des mots de langues slaves disparues avec l'uniformisation du serbo-croate, du yiddish, du dialecte triestin et de sa variante dite « originelle », le *tergestino*, qui se parlait jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, accompagnent des chansons tirées de la chanson populaire italienne ou du gospel afro-américain et côtoient un allemand lié à la tradition du conte noir où s'innervent les peurs des enfants. Les mots des esclaves noirs de la traite négrière portugaise du Mozambique résonnent avec ceux des victimes de lynchages en Alabama ; ceux qui racontent les persécutions des Juifs en Europe de l'Est retrouvent là les termes dans lesquels se dit l'horreur de la Shoah. Une telle « babélisation » de la langue excède largement la diversité linguistique de la cité cosmopolite de Trieste puisqu'elle relève d'une mise en voix de l'histoire d'après ses langues oubliées ou bannies.

Apories de l'histoire

Or, ces télescopes temporels sont signifiants à plus d'un égard. Ils créent, au-delà des frontières, une solidarité entre des persécutés de l'histoire qu'anime une « *même résistance intacte et obstinée à des siècles de violences et de persécutions* ». Ils éclairent une époque par une autre de manière singulièrement ironique, comme dans ces pages où le père afro-américain de Luisa est accueilli en 1945 par des Allemands débonnaires, car « *[c]e n'est pas l'étranger qu'on piétine, mais l'indigène, celui qui est fils de ta*

terre comme toi [...] ». Le roman lie à cet écheveau d'histoires de l'exil et de la colonisation un idéologème antifasciste dont il mobilise les catégories et le lexique en lien direct avec la montée des idéologies réactionnaires qui marque l'actualité politique de l'Italie contemporaine depuis la « crise des migrants ».

De ces apories de l'histoire, il raconte comment elles mettent les individus face à des dilemmes moraux insolubles et des responsabilités morales contradictoires, y compris pour la chercheuse du roman dont le travail de fouille, qui exhibe publiquement la vie intime d'un homme, heurte la conscience professionnelle et la rigueur historique du personnage.

L'éthique de l'oubli et du silence que le roman élabore ainsi connaît des pages magnifiques lorsqu'elle évoque le refoulement mémoriel individuel. Alors que l'ensemble du texte décrit le déni mémoriel comme une métastase qui explose les cellules de la mémoire, le chapitre « Histoire de Luisa III » fait entendre, à contre-courant de tout le roman, la nécessité d'oublier pour continuer de vivre. Sara, Triestine dont la mère, torturée et tuée par les SS, s'est crue trahie et est peut-être allée jusqu'à dénoncer elle-même, se voile la face et cherche à ignorer ce qu'elle ne sait que trop bien : elle est la fille d'une victime de la Shoah devenue délatrice avant d'être assassinée par les nazis. Avec une délicatesse rare, la description du texte invente une somatique de l'oubli qui raconte comment un tel déni de mémoire se grave dans la chair du corps et la ronge peu à peu. La description du corps dévoile l'impossibilité de recevoir un récit dont le caractère insoutenable et les trop nombreuses zones d'ombre n'empêchent pas que le personnage y repense de manière obsessionnelle. Alors que l'entière du roman cherche à conjurer l'oubli collectif, il fait entendre dans la voix de ce personnage ce qui demeure hors de portée pour ceux qui sont hantés par des mémoires refoulées, la capacité de tourner la page pour continuer à vivre et le pouvoir d'un effacement qui libère du poids du passé. ■

L'Histoire secrète

Par Guillaume Asselin

TIENS FERME TA COURONNE

de Yannick Haenel

Gallimard, 2017, 334 p.

Yannick Haenel

Tiens ferme ta couronne

roman

**PRIX
MÉDICIS
2017**

Gallimard

Dans un passage des *Illusions perdues*, Balzac distingue deux histoires : à l'histoire officielle tissée de mensonges – celle des manuels, l'histoire telle qu'on l'enseigne à l'école – s'opposerait « l'histoire secrète » donnant à saisir les véritables causes des événements. C'est à cette face cachée du temps que s'intéresse Yannick Haenel, pour qui l'art et la littérature participent d'une « autre histoire ». En marge de la chronologie scandée par les impostures et dérives politiques se profile, en filigrane, une « histoire parallèle » dont témoignent les œuvres chargées d'assurer clandestinement la transmission des expériences singulières par le cinéma, la peinture, la musique et l'écriture.

C'est cette histoire secrète qu'il s'agit une nouvelle fois d'approfondir dans ce dernier opus pour lequel l'auteur, déjà bardé de nombreuses distinctions (prix Décembre et prix Roger-Nimier pour *Cercle*, prix Interallié pour *Jan Karshi*), s'est mérité le prix Médicis après avoir été finaliste pour le Goncourt. De l'Europe où il avait jusque-là campé la majorité de ses romans, l'écrivain passe à l'Amérique de Melville, sur la vie duquel le narrateur a pondé un scénario ambitieux – *The Great Melville* – qu'il met entre les mains de Michael Cimino, le fameux réalisateur de *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*) et de *La Porte du paradis* (*Heaven's Gate*). Un lien secret unit l'œuvre du cinéaste à celle du romancier : de la baleine qui entraîne le capitaine Achab et tout son équipage dans une course à l'abîme au daim blanc que le personnage joué par Robert De Niro traque à travers les

forêts d'Amérique du Nord dans *The Deer Hunter*, l'animal a pour fonction, dans les deux cas, de révéler la folie de l'humanité qui s'y confronte.

Épargné par De Niro, qui ne peut se résoudre à le tirer une fois qu'il le tiendra dans son viseur, le daim blanc, comme la baleine de Melville, symbolise cette vie sauvage, furtive, se dérochant aux prises de l'homme animé par une inextinguible soif de destruction. Dans un film portant sur la guerre du Vietnam où l'Amérique s'enlise dans ce qui prend les allures d'un véritable suicide collectif, ainsi que le suggèrent les longues scènes de roulette russe jouées par Christopher Walken, le daim apparaît, au regard du narrateur-romancier, comme le survivant d'un monde commandé par le crime : « *Il témoigne d'une vérité cachée dans les bois, de quelque chose qui déborde la criminalité du monde et qui, en un sens, lui tient tête : l'innocence qui échappe à une Amérique absorbée dans son suicide guerrier. Car le daim, en échappant au sacrifice, révèle avant tout ce qui le menace, c'est-à-dire le monde devenu entièrement la proie d'un sacrifice.* »

Apocalypse now

La couronne qu'il s'agit de tenir fermement en mains, ainsi que nous y enjoint le titre du roman, est celle que le cerf porte naturellement sur la tête, consacrant la souveraineté de cette vie à l'écart où il est encore donné, à ceux qui ont le courage de rompre avec la société et ses servitudes, de vivre libres, en solitaires. C'est ce qu'ont fait Melville et Cimino qui, pour avoir écrit et filmé *depuis la vérité*, mettant à nu l'histoire secrète que l'Occident s'échine à occulter, faisant parler en eux l'animal effarouché, ont été rejetés, bannis de la collectivité dont ils dévoilaient si crûment le mensonge. Si, comme l'auteur de *Moby Dick*, le cinéaste a sombré dans l'échec après une gloire éphémère, c'est pour avoir exposé l'échec du rêve américain et, au-delà ou en deçà, le programme d'extermination sur lequel il repose, suivant la vision que s'en fait l'écrivain-narrateur.

Au génocide des Indiens répondent en effet la démence de l'impérialisme militaire au Vietnam, le massacre des émigrants de Pologne et d'Ukraine, dont les propriétaires terriens du Wyoming ont commandité le meurtre lors de la guerre civile de 1890 (c'est le sujet de *Heaven's Gate*), « *et tous les crimes sur lesquels [est] fondée en secret la démocratie* ». L'Amérique que tant d'immigrants voyaient luire au bout de leur voyage comme une nouvelle terre promise se sera révélée aussi sombre que cette Europe de cauchemar que tenteront de fuir les Juifs sous le régime nazi. Si on a beaucoup parlé de ces génocides perpétrés de part et d'autre de l'Atlantique, on ne les a véritablement jamais mis en rapport. C'est « *le refoulé occidental absolu* » que Charles Reznikoff porte au grand jour à travers *Holocauste* et *Témoignage* – deux autres livres convoqués par le narrateur – où le récit des exactions et des terreurs subies par les Juifs aussi bien que par les Indiens, les immigrés, les Noirs et plus généralement les pauvres révèle le fond de criminalité sur lequel roule l'Occident.

Melville, Cimino et les autres artistes-résistants rejoignent ainsi « *le troupeau des éternels sacrifiés de l'Histoire* » – les *parias*, les exclus et tous les damnés de la terre condamnés à garnir l'autel et nourrir le bûcher brûlant en permanence au cœur d'une humanité vouée à l'horreur. Celle dans laquelle s'enfonce, fasciné, le colonel Kurtz qui, dans *Apocalypse Now*, prend la tête d'une armée de sauvages le vénérant comme un dieu sous les oripeaux duquel l'homme disparaît et naufrage pour de bon dans un monde où le crime, exhaussé à la dimension religieuse, constitue désormais la substance même du temps. Le film de Coppola que le narrateur, « *assez fou pour croire qu'un secret circule à travers des films* », se repasse en boucle complète la cinématographie de Cimino, qu'il prolonge en poussant plus loin l'exploration des enfers où ne cesse plus de s'abîmer le monde.

L'humanité, ce qu'il en reste, y serait représentée en ce moment d'*après le sacrifice* où la fin s'accomplit sur le mode d'un anéantissement tous

azimuts, n'épargnant rien ni personne. Sous l'apparence d'une simple chronique où le cinéaste se serait contenté de décrire et de dénoncer l'embourbement américain dans la jungle du Vietnam, le film de Coppola concernerait beaucoup plus profondément « *notre situation sacrificielle à tous* ». La folie meurtrière qui pouvait encore sembler loin de nous et ne devoir frapper que les soldats ayant eux-mêmes choisi de mettre leur vie en jeu pour la gloire de défendre leur patrie a, depuis, rompu les digues censées la contenir pour déborder violemment jusqu'au cœur des cités et des mégapoles, là où tout un chacun se voit exposé au péril, livré à la démence d'une guerre désormais sans frontières, s'immisçant partout, en tout.

Une guerre spirituelle

Aux films de Cimino et de Coppola, qui donnaient à voir l'horreur dans laquelle s'engouffrait le monde au temps de la Guerre froide, répondraient aujourd'hui, dans l'opinion du narrateur, les vidéos de décapitation diffusées par l'État islamique entre les mains duquel les médias, retournés contre ses acteurs – journalistes et spectateurs –, serviront à démocratiser et répandre la terreur par la voie des ondes.

La malédiction qui est lancée chaque fois contre l'Amérique, suspendue à ses téléviseurs changés en viseurs devant lesquels les spectateurs, impuissants, sont réduits à la position de voyeurs, porterait en elle, pour qui saurait l'entendre, un appel à s'éveiller et à s'arracher à cette léthargie où l'on baigne comme les cadavres dans le formol de l'illusion d'être en vie. Les sacrifices perpétrés sous nos yeux, le sang versé sur le sable des déserts d'Irak et de Syrie ouvriraient, de l'avis de Gloriot, écrivain à ses heures pérorant entre les murs d'un bar où le narrateur fait sa connaissance, une brèche salvatrice dans nos forteresses bourgeoises. Crevant la taie qui obstrue notre regard, ils nous renverraient notre propre image, dans laquelle nous aurions à reconnaître que nous marchons nous-mêmes tous les jours à l'abattoir, que nos vies sont elles-mêmes ce désert dont on tente en vain de masquer le vide sous le spectacle et

la marchandise auxquels on ne cesse de sacrifier, comme à des divinités de l'inessentiel dévorant le meilleur de nos énergies.

Une pensée ou un constat qui ne manquera pas d'en révéler plusieurs, à commencer par certains des clients du bar. Les sacrifices n'auraient rien à nous apprendre sur nous-mêmes, nos désirs et nos destinées ; comme les supplices, ils sont toujours en trop, ne contribuant qu'à généraliser l'absurdité et aggraver l'injustice. Pour le Baron, un grand Noir abondant dans le sens de Gloriot, l'Occident serait en train de payer pour la plus grande des fautes qu'on puisse commettre : l'absence de pensée sous l'effet de laquelle nous aurions « *perdu le rapport avec nos propres existences* », rapport qu'il serait plus urgent que jamais de tonifier afin d'éviter que l'apathie ne verse irrémédiablement dans la pathologie.

Ce que personne ne voit, ce que presque tous refusent d'entendre, c'est que la guerre qui fait rage sur la planète recouvre une *autre guerre*, une bataille secrète se déroulant sur un théâtre dérobé dont le nôtre ne serait tout au plus qu'un reflet, qu'un appendice. À travers ces terroristes et ces fanatiques de tout acabit ravageant nos écoles, nos théâtres et nos places publiques, ce sont des « *puissances* » qui trouveraient à s'exprimer ; « *[...] pas des États, pas des lobbys, mais des esprits.* » L'absolu auquel personne ne croit plus serait forcé de se rappeler à notre souvenir en réquisitionnant les corps qu'on refuse de lui livrer. Le sacré que les temples, abandonnés, n'arrivent plus à contenir s'épanche librement sous sa forme néfaste, là où l'éviction des dieux laisse la place aux démons

Faste et néfaste

C'est le nœud de la pensée et de l'écriture de Haenel, la thèse qu'il réarticule de livre en livre : là où l'on ne se soucie plus d'assigner de place au sacrifice, le sacrifice en vient à prendre toute la place. Débordant sur l'espace profane, il coïncide désormais avec le monde transmué en un camp d'extermination planétaire, la société s'étant approprié le sacrifice pour le faire servir à son entreprise d'arraisonnement général

du vivant. S'assujettissant les corps et les esprits forcés de servir ses fins, elle les maintient dans l'oubli le plus complet d'eux-mêmes et de l'être enchaîné à l'avoir.

Mais, au cœur même de l'enfer, existe une voie vers le sauf. La catastrophe, ainsi que l'indique l'étymologie, porte en elle le retournement capable de renverser l'horreur en révélation. C'est le sens même du mot *apocalypse* : la dévastation y ouvre sur la résurrection, à condition qu'on sache et ose arracher aux démons ce feu sans lequel on ne pourrait traverser les ténèbres où luit en secret la lumière attachée au front de Lucifer. C'est ce qu'il s'agit d'oser penser : cette consubstantialité du mal et du divin à laquelle renvoie le sacré à double face, où le faste ne se donne jamais sans soumettre celui qui s'aventure vers lui à l'épreuve du néfaste.

Le narrateur guettant l'apparition de l'animal épiphanique dans les films et les romans est dans la position du chevalier médiéval qui, errant dans la forêt aventureuse, attend le signe censé lui ouvrir l'accès à cet « autre monde » où il pourra enfin être initié aux mystères autour desquels n'aura cessé de tourner sa vie. C'est un lieu plein de dangers, foisonnant de sorts, d'enchantements, de pièges et de chausse-trappes où l'on risque à tout moment de sombrer sans retour. Mais c'est aussi le lieu de la merveille et des prodiges, où l'on accède à un savoir en regard duquel on se voit radicalement métamorphosé. L'épreuve à travers laquelle on l'acquiert force celui qui s'y frotte à mourir à cause de ce qui l'empêche d'y accéder.

Que sont les œuvres qui comptent si ce ne sont des portes et des fenêtres ouvertes sur cet autre monde, ce monde en retrait où les esprits-animaux nous invitent, en leur qualité d'émissaires du divin, à les rejoindre, à percer le mur et passer les limites pour renouer avec cette souveraineté qu'on ne conquiert jamais sans violence ? *Les Renards pâles* (2013) ne plaçait-il pas l'insurrection qu'il met en scène, dans le sillage des émeutes de 2005 survenues en banlieue parisienne, sous le signe du dieu dogon chargé,

en sa qualité de *trickster*, d'injecter du désordre dans le monde afin d'éviter qu'il ne se fige sous l'autoritarisme et l'orthodoxie de la loi, quitte à mettre le feu partout où il le faut ? L'œuvre de Haenel, qui se nourrit abondamment des lumières trouvées dans les autres (Kafka, Shakespeare, Montaigne, Carax, Mozart, Frazer, Dante, la Bible, Rembrandt...), ne cesse de le marteler : n'est véritablement libre que celui qui préserve, en lui, cette sauvagerie et cette « renardie » que la machine sociale est conçue pour mater et domestiquer.

C'est toujours un peu le même livre qui s'écrit et se réécrit, porté par un même narrateur (Jean Deichel, qui n'est ici curieusement jamais nommé), brassant les mêmes thèmes, les mêmes questions, les mêmes obsessions, nimbé d'un cortège de mots-clés (royaume, trésor, clarté, faveur...) qui ont valeur d'amulettes et de talismans. Le romancier suit en cela le conseil qu'il s'était lui-même adressé par le biais d'un personnage d'*Évoluer parmi les avalanches*, selon qui un écrivain devait essentiellement se consacrer à « *creuser sa vision* ». Comment le lui reprocher, quand celle sur laquelle s'édifie son œuvre est si riche, si profonde qu'elle n'engage rien de moins que le destin de l'être, pour reprendre la formule qu'il emploie à propos de Melville ? Quand la pensée trouve dans la forme romanesque à se déployer en se mêlant aussi naturellement aux couleurs du jour et aux voix qui la portent, s'incarnant dans la chair des rencontres et de la parole échangée ? Quand l'écriture, toujours aussi sensuelle, porte en chacune de ses inflexions la marque de cette traversée que l'auteur nous enjoint de tenter ? Tout imbibée des parfums et des joies qu'elle ne cesse de dispenser en retour des beautés qu'elle s'emploie à extraire du terrible, elle donne le désir d'habiter ce lieu d'où elle sourd avec une telle abondance, une telle volupté, qu'on n'a plus qu'une envie : s'y baigner – comme le narrateur, à la fin du roman, dans l'eau du bois de Nemi, sous le regard ardent d'Artémis. ■

Théâtres documentaires et transformation du réel

Par Hervé Guay

J'AI ME HYDRO

Texte de Christine Beaulieu,
mise en scène de Philippe Cyr*

HÔTEL-DIEU

Texte et mise en scène
d'Alexandre Fecteau*

RETURNING TO REIMS

D'après Didier Éribon, mise en
scène de Thomas Ostermeier*



J' aime Hydro, photo Sylvie Anne Paré

Bien malin qui aurait pu prédire la soif de réel qui traverse à présent le théâtre québécois, alors que l'esthétique documentaire était assez mal aimée il y a peu de temps. *J'aime Hydro* de Christine Beaulieu est cependant venu mettre une forme sur un amour de la factualité qui s'affirme désormais comme un vecteur essentiel du théâtre québécois contemporain. L'on ne compte d'ailleurs plus les démarches où l'emploi de matériaux authentiques est privilégié, presque aussi nombreuses désormais que les créateurs. Toutefois, le rapport à la vérité de ceux-ci a beaucoup changé depuis l'émergence du théâtre documentaire au début du xx^e siècle. En effet, si autrefois Piscator, en Allemagne, et plus tard, dans le monde anglo-saxon, les tenants du *verbatim theatre* enquêtaient et interviewaient pour trouver la vérité ou, du moins, faire surgir une vérité alternative, il est davantage question aujourd'hui de se lancer à sa recherche, même maladroitement, puis de faire entendre une diversité de points de vue, sans présumer de leur réception. C'est pour cette raison que les auteures de *Théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia, ajoutent le préfixe « néo » au qualificatif, afin de signaler les changements apportés aux pratiques documentaires. Parmi les traits que l'on peut observer dans la production actuelle, notons la mise à distance d'un discours surplombant, la revendication d'une approche subjective, l'implication croissante des témoins au sein du spectacle, l'enchevêtrement du documentaire et de la fiction, sans oublier le désir de faire participer le public à l'exercice. Voyons de plus près ce qu'il en est dans *J'aime Hydro* de Christine Beaulieu, *Hôtel-Dieu* d'Alexandre Fecteau et *Returning to Reims* de Thomas Ostermeier, une pièce librement inspirée du récit autobiographique de Didier Éribon.

L'enquête de Christine

Au commencement de *J'aime Hydro*, il y a l'obstination d'une femme, Annabel Soutar, qui ne lâche pas le morceau. La directrice du Théâtre Porte-Parole s'efforce de convaincre une actrice

qui reste polie – on ne sait jamais quand on va manquer de travail – de s'intéresser à la relation d'une province majoritairement francophone avec une société d'État mythique, ayant contribué à faire sortir cette majorité de son infériorité économique grâce à la nationalisation de l'électricité et au savoir-faire de ses ingénieurs. Mais qu'est devenue cette source de fierté nationale ? Telle est la question qui pousse Christine Beaulieu sur les routes de la province et qui la conduit à solliciter des experts pour comprendre les politiques actuelles d'Hydro-Québec et leurs effets sur différents segments de la population. C'est d'ailleurs un peu à l'usure que Beaulieu se lance dans cette enquête, alors que sa vie amoureuse est chancelante et qu'elle continue à entretenir des doutes sur sa capacité à mener à bien ce projet.

Or, le spectateur s'en rend vite compte, c'est justement ce qui devrait la disqualifier, à savoir son incompetence en matière d'énergie et d'économie, qui fait de Beaulieu la personne parfaite pour aller chercher l'information nécessaire dans ce dossier, car elle doit assurément partir de zéro. Le public peut par conséquent parfaitement s'identifier à ce « maître ignorant », pour reprendre d'une manière détournée l'expression de Jacques Rancière, puisque la jeune femme n'a pas la moindre longueur d'avance sur lui. Ceci permet par la bande à Beaulieu de brosser un portrait délicieux d'actrice insouciant et frivole, transformée par la mission qui lui est confiée par la directrice du Théâtre Porte-Parole, Annabel Soutar, en citoyenne consciencieuse, avide d'information de première main, évitant surtout de se fier à la première gazette venue. À côté de ce personnage d'une Christine-bonne-élève-et-n'ayant-pas-peur-du-ridicule, *J'aime Hydro* présente également une intrigue amoureuse secondaire où sont étalés de loin en loin les démêlés sentimentaux de Beaulieu avec Delete, partenaire avec lequel, comme son nom l'indique, elle devrait rompre, mais qu'elle ne parvient pas à supprimer de sa vie personnelle. Les deux plans, d'inégale importance dans la pièce, se soutiennent l'un l'autre dans l'interrogation plus géné-

rale touchant le vivre-ensemble et l'engagement, voire l'intéressement, indispensable pour que couple et société fonctionnent. Ces deux plans en construisent un troisième, émanant de l'affection qui gagne le public à l'égard de Beaulieu en raison du courage qui l'anime pour aller au fond des choses. Si l'enjeu de la confiance en soi est présent dès que la pièce s'amorce, le début de l'épisode 4, où Soutar et le metteur en scène Philippe Cyr lui demandent si elle saura surmonter sa « *peur de confronter les vraies affaires* », s'avère crucial dans l'affirmation à venir de la protagoniste. Le choix de rendre visible le processus créateur montre ici toute sa puissance à travers une héroïne en proie au doute qu'elle devra chasser pour parvenir à tirer ses propres conclusions sur la propension d'Hydro à construire des barrages. Chemin faisant, il lui faudra passer par-dessus sa proverbiale « gentillesse » – et risquer de ne plus être aimée de tout le monde. En somme, c'est surtout parce que *J'aime Hydro* est un exemple de théâtre documentaire incarné dans un être humain faillible, mais déterminé à trouver des réponses à des questions publiques et privées légitimes, qu'il est parvenu à toucher un public si vaste. Sans affirmer que la sensibilité aux questions environnementales et économiques entourant l'énergie, que l'esthétique soignée du spectacle et l'interprétation merveilleuse d'une multitude de personnages par Mathieu Gosselin sont secondaires dans le succès de cette pièce, l'intérêt du public pour un tel thème, si bien tourné soit-il, repose avant tout sur une capacité de s'adresser à lui, de le charmer et ainsi d'obtenir sa confiance.

La maladie et le deuil selon Alexandre

Préoccupé par le réel, Alexandre Fecteau l'est depuis les débuts de sa carrière où il s'intéresse à des choses aussi variées que la vie des *drag queens* (*Changing Room*, 2012) et les conditions de vie des artistes de la scène (*Le NoShow*, 2014). Mais c'est peut-être avec *Hôtel-Dieu*, titre emprunté au nom du plus grand hôpital de Québec, qu'il adopte le plus franchement l'esthétique d'un théâtre documentaire qui mêle acteurs

et non-acteurs. Pour ce spectacle, il adopte d'ailleurs une démarche de « théâtre d'experts », qu'il appelle ainsi « *parce qu'ils ne sont ni professionnels ni amateurs, mais plutôt experts de leur propre vécu* ». Il n'en demeure pas moins que Fecteau fait appel à des participants qui, dans la plupart des cas, ont une expérience de la scène, car il n'a pas du tout envie de se passer de théâtralité. Le minimalisme souvent attaché aux formes documentaires, très peu pour lui ! Il préfère « recomposer » le matériau documentaire pour le rendre digeste, mais aussi dramatique, rythmé, voire chorégraphié, les effets de montage de même que la mise en parallèle des discours n'étant que quelques-uns des moyens dont il se sert pour *fabriquer* l'émotion. Ceci est

revient sur la maladie rare dont elle est sauvée au dernier instant, une femme atteinte de la sclérose en plaques relate quant à elle comment cela l'a éloignée de la danse, tandis qu'une infirmière travaillant aux soins intensifs multiplie les anecdotes légères et graves touchant ses patients. La deuxième partie traite du deuil et met aux prises cinq personnes : deux gars, l'un chanteur, l'autre, improvisateur, ont survécu au suicide de leur sœur ; un gay, dont les parents sont témoins de Jéhovah, témoigne du rejet dont il a été victime de leur part et de celle de la communauté où il a grandi ; une trentenaire exprime le chagrin que lui a causé la perte de sa fille Stella au sixième mois de sa grossesse ; la danseuse atteinte de

gens dans le besoin, danser, faire de l'exercice figurent au nombre de ces pratiques censées apporter le réconfort. La réinvention de rituels susceptibles d'aider l'individu à faire son deuil, à composer avec la souffrance, constitue l'une des ouvertures de Fecteau sur le sens qu'il est possible d'apporter aux épreuves dont toute existence est faite. La parole et la performance, dans leur double qualité d'accueil de la joie et de la tristesse, semblent être deux voies additionnelles trouvées par le metteur en scène pour générer un certain apaisement, une éphémère sérénité chez ceux et celles que la vie n'épargne guère. Semblable aux vanités qui rappelaient au chrétien l'inévitabilité de la mort, *Hôtel-Dieu* de Fecteau agit également, mais dans une perspective laïque, comme un appel à faire face avec courage aux épreuves qui peuvent frapper.

Fecteau préfère « recomposer » le matériau documentaire pour le rendre digeste, mais aussi dramatique, rythmé, voire chorégraphié.

**La classe ouvrière
vue par Didier et Thomas**

En dépit du titre qui donne à penser que le directeur de la Schaubühne, Thomas Ostermeier, n'a fait que porter sur scène le récit autobiographique de Didier Éribon décrivant son enfance ouvrière dans la province française, *Returning to Reims* s'avère être une œuvre théâtrale à part entière. Cette pièce raconte les séances d'enregistrement d'une actrice (Nina Hoss) qui prête sa voix à la narration du récit d'Éribon. À la reconstitution du retour de l'auteur dans la ville de Reims se mêlent des images d'archives et des scènes tournées expressément par l'équipe de la Schaubühne. Peu à peu, la narratrice devient perplexe devant les extraits du récit choisis par le metteur en scène qui l'a adapté, perplexité qu'accroissent encore les frictions qui surgissent entre celui qui la dirige et le technicien qui lui prête le studio. Ayant connu elle aussi une enfance ouvrière, Hoss termine le tout sur une note inattendue quand elle se met à raconter au metteur en scène le parcours de son père, qui va de l'usine à la chefferie d'un parti écologique, qu'il quitte ensuite pour se vouer à la défense des forêts amazoniennes. La sociologie de la domination à laquelle recourt Éribon, troublé de

particulièrement clair dans *Hotel-Dieu*, où la souffrance, le deuil et les rituels font ouvertement l'objet de réécritures et de mises en scène, si bien que l'on se demande ce qui reste du vécu des participants dans cette théâtralisation de la douleur et des épreuves subies. Une partie de la réponse réside dans le fait que ces derniers paraissent se plaire à performer leur drame, à le partager plutôt qu'à le garder pour eux-mêmes.

Hôtel-Dieu n'en est pas pour autant un spectacle facile, tant pour ce qui est des thèmes (souffrance, deuil, rituels) que de la durée (trois heures). Abordant la souffrance, la première partie donne la parole à trois individus : une Québécoise d'origine colombienne

sclérose en plaques de la première partie revient sur le suicide de son garçon, survenu bien après l'annonce de son diagnostic. La consolation à l'aide de rituels est développée dans la troisième partie, qui s'ouvre sur des images de la longue réunion de famille de l'un des participants, Ludovic Fouquet, dans une maison de campagne à la suite de la mort de sa sœur, le groupe cherchant à apprivoiser ensemble la perte d'un être cher. Ces images sont suivies par l'observation des rituels de deuil singuliers de cinq des interprètes d'*Hôtel-Dieu* auxquels une partie du public a été invitée à prendre part, tandis que le reste des spectateurs y assistent. Dessiner des mandalas, prendre un verre avec des inconnus, rendre des services à des

voir que les ouvriers communistes d'hier se tournent à présent vers le Front national, se voit donc nuancée par l'ajout d'un récit alternatif, émancipateur celui-là, d'un travailleur qui se tourne vers une cause juste, plutôt à gauche, au lieu d'embrasser les idéaux de l'extrême-droite. Ce récit enrichit l'intrigue cadre qui s'élabore dans le studio, vaguement burlesque celle-là, entre le metteur en scène et documentariste, l'interprète du texte d'Éribon, qu'il traite de manière un peu condescendante, et le technicien mais propriétaire du studio, qui renâcle et fait savoir son mécontentement à son ami, car, en raison des questions de l'actrice, le travail prend plus de temps que prévu. Ces brefs échanges illustrent les rapports de pouvoir qui se tissent à l'intérieur même du milieu artistique et constituent de ce fait un joli clin d'œil à cette réflexion sur les effets de domination qui structurent les relations entre les individus comme entre les classes sociales.

Les brouillages dont joue *Returning to Reims* permettent également d'alimenter la discussion sur les frontières du théâtre documentaire aujourd'hui. En effet, si, à première vue, la situation de départ est totalement fictive, bien concrétisée d'ailleurs par le décor réaliste dans lequel

l'enregistrement est campé (entrée du studio beige, table avec micro et cabine à la vitre obscure derrière laquelle s'enferme le technicien), la matière documentaire s'invite partout : des mémoires d'Éribon aux images d'un documentaire sur ce dernier réalisé par Ostermeier lui-même, diffusées durant la lecture de Hoss, au récit de vie de cette dernière, dont elle a été un témoin direct. Les « indices de factuelité », pour emprunter l'expression de Françoise Lavocat (*Fait et fiction*, 2016), qui émaillent ce travail théâtral remarquable y éclipsent donc à bien des égards la fiction, qui sert de cadre à cette addition de réels.

Bien que *Returning to Reims* n'utilise du document qu'au second degré, ce qui fait en sorte qu'on ne puisse pas considérer cette pièce comme vraiment documentaire, elle n'en manifeste pas moins plusieurs caractéristiques intéressantes des objets néo-documentaires. D'une part, on s'y plaît à juxtaposer les récits et à laisser le public décider plutôt qu'à prétendre détenir la vérité ; d'autre part, on y veille à osciller entre une incarnation très charnelle du discours et des effets de présence variés, que ce soit par intermédialité sonore ou visuelle, ou

encore par le truchement du jeu plus ou moins stylisé des acteurs. Or, ces qualités esthétiques se retrouvent à divers degrés dans *J'aime Hydro* et *Hôtel-Dieu*, mais ce qui les distingue vraiment tous deux de *Returning to Reims*, c'est le parti de demander aux acteurs de très souvent s'adresser directement aux spectateurs. La relation captivante que tisse Christine Beaulieu avec le public de *J'aime Hydro* doit certes beaucoup à cette parole adressée, tandis que la multiplication des filtres et des niveaux sied très bien au projet d'Ostermeier. D'une manière plus attendue, le lien entre le témoin et ce qu'il a vécu constitue le fil rouge de *Hôtel-Dieu*, mais son originalité réside ailleurs, c'est-à-dire dans le partage de rituels sur lequel débouchent ses confessions. Pour l'essentiel, tout en abordant des situations auxquelles il est difficile de réagir, ces trois créateurs s'efforcent cependant tous de présenter le réel comme transformable. ■

J'AIME HYDRO. Texte de Christine Beaulieu, mise en scène de Philippe Cyr. Une production du Théâtre Porte-Parole. Présentée à la salle J.-A. Thompson à Trois-Rivières, le 1^{er} et 2 mars 2018.

HÔTEL-DIEU. Texte et mise en scène d'Alexandre Pecteau. Une production de Nous sommes ici. Présentée au Théâtre Les Gros Becs à Québec, du 16 janvier au 3 février 2018.

RETURNING TO REIMS. D'après Didier Éribon, mise en scène de Thomas Ostermeier. Une production de la Schaubühne Berlin. Présentée au St. Ann's Warehouse à Brooklyn, du 4 au 25 février 2018.



Returning to Reims, photo Teddy Wolff

Statuts ambigus

Par Eric Bouchard

LA VIE D'ARTISTE

de Catherine Ocelot

Mécanique générale, 2018, 208 p.

Dans *La vie d'artiste*, Catherine Ocelot discute avec sept personnalités artistiques québécoises, rencontre ses éditeurs et rapporte en mode dialogue quelques épisodes de son quotidien, réinventant ainsi le projet initié avec *Talk-Show* (2016), dans lequel la mise en scène d'un imaginaire de la discussion gravitait autour d'un animateur mélancolique, un ours aux allures de mascotte ambulante recevant diverses célébrités, fictives ou réelles. Cependant, ce sont pour ainsi dire tous les personnages – au premier chef, l'autrice elle-même – qui sont « emmascottés » dans cette nouvelle œuvre, tous sous la même curieuse chape animale vaguement surréaliste. Exit l'alibi fictionnel du personnage animalier : l'autrice a internalisé ce dernier et mène dorénavant la danse dans, pas de deux flirtant avec la transmédiaticité ; en effet, comme ses entrevues sont converties en doubles planches, la nature des phylactères devient littéralement sonore, alors que ceux-ci, prestement répandus et enchaînés le long d'un fil audio imaginaire déroulé à travers l'espace de lecture, offrent une restitution matérielle de la captation d'un magnétophone. Mais là n'est pas le seul espace d'hybridation dans l'œuvre...

Ocelot-personnage rencontre notamment ses éditeurs chez Mécanique générale. Cette maison québécoise maintenant historique s'est longtemps appuyée sur le credo du caractère frénétique des conditions de réalisation de l'œuvre, exécutée de manière fugace ou brute ; ainsi par exemple de *Nicolas* (2006) de Pascal Girard, réalisé en trois jours, dessiné et encré dans un style minimaliste, ou de

Minerve (2006) de Pascal Turgeon, récit touffu improvisé et réalisé directement au crayon de plomb en deux semaines. Si Ocelot pourrait sembler rejoindre cette démarche, avec son dessin au crayon rappelant l'ébauche, on sera rapidement détrompé par le caractère composite de l'œuvre et la place que prennent les outils des logiciels graphiques dans le travail de cette autrice, aussi connue comme *motion designer*. Ainsi, à la pointe charbonneuse du crayon se juxtapose le trait mince et fluide de son émulateur numérique, et alors que les couleurs aux teintes brillantes, générées par ordinateur, évoquent le plastique fondu, leur application est modulée par des effets de pinceau et de brosse, simulation artisanale pour un effet de fini entre l'aquarelle et l'acrylique – autant de mutations successives de la nature esthétique du projet en cours de réalisation.

Créatures artistiques

Cela dit, plutôt que d'offrir un simple report documentaire, pourquoi fictionnaliser le support de la discussion ? Dans le docufiction *Waking Life* (2001), Richard Linklater soutient les digressions philosophiques des personnages au moyen d'une animation rotoscopique, qui appuie déjà la mise à distance de leurs considérations métaphysiques, mais l'interface de chaque scène est de surcroît déformée selon une variation picturale différente, qui installe quant à elle une ambiance d'état altéré, de flottement par rapport au réel. Dans *La vie d'artiste*, Ocelot collige quant à elle différentes réflexions sur le statut de l'artiste : son apprentissage, ses influences, son rapport à l'institution, ses pairs, sa vie,

son image, son style, son œuvre et, bien sûr, ses doutes quant à celle-ci. Ainsi, ce que semble nous dire dans ce cas la mise en fiction de l'apparence des personnes interviewées, c'est que ce statut est fondamentalement ambigu, échappe à la logique de la classification.

De prime abord, le lecteur constate que les personnages du livre sont représentés de manière mi-humaine, mi-animale ; si cela renvoie à une certaine dimension mythologique de la création, à la différence des traditionnels satyres et centaures, on observera, pour un premier brouillage des frontières, que la part humaine est celle du bas (sexe et jambes) et réfère donc à l'animalité (reproduction et locomotion), alors que la part animale, celle du haut (tête et cœur), renvoie à l'humanité (pensée et sentiments). Par ailleurs, cette part animale est quant à elle aussi curieusement composite, alors que son apparence hésite entre oiseau et poisson, air et mer. En effet, ces hauts-de-corps plus ou moins informes, aux allures de draps de fantômes, sont habillés d'une peau dont la texture, le motif, pourrait aussi bien évoquer plumes qu'écailles, une image renvoyant à un stade antérieur de la spéciation, soit à une indifférenciation qui précède le connu. Par ailleurs, les visages ne sont pas en reste : sans plus de bec que de bouche, ils n'offrent comme seul signe mimétique que des (faux-)cils toujours clos, figurant l'état pensant ou la rêverie – tout comme un certain glamour... Enfin, les couleurs synthétiques de ces parts animales – bleu, jaune et rose fluorescents – leur confèrent l'aspect caoutchouteux des revêtements prophylactiques ; ici, même l'animalité, voire la nature,



se fond dans la chimie synthétique, achevant définitivement de produire l'indétermination de la représentation. En somme, cette étrange part animale, qui, par ses renversements de conventions et autres éclatements de classifications, s'affirme comme image multiple de l'ambiguïté, devient ainsi construction métaphorique du statut de l'artiste, servant de tremplin vers différentes résonances au sein de l'œuvre : interface de son rapport au monde, prisme de son potentiel créatif, ou encore carapace ou masque, comme nous le verrons par la suite.

S'assumer en tant qu'artiste

Cet assemblage devient à certains égards le signe d'un sentiment d'inadéquation, thème se retrouvant souvent en filigrane des histoires et semblant hanter le personnage qu'est l'autrice (« Je sais pas ce que j'ai le droit de dire [...] ») ; ainsi, ce faux animal montre explicitement qu'il n'en est pas un, par exemple lorsqu'il tombe d'un

arbre par maladresse ou se retrouve du bon côté de la clôture lors d'une visite au Biodôme... Et c'est d'ailleurs sur cette peur de l'inadaptation que repose une bonne part de l'humour du livre, où les discours sérieux des interviewés sont dynamités par les malaises ou les comportements burlesques de l'intervieweuse, qui évoquent par moments les dialogues décalés (voire de sourds) de certaines chansons à deux voix de Brigitte Fontaine et Areski Belkacem. En outre, cet humour revêt parfois une tonalité plus dramatique, voire pathétique, par exemple lors d'un appel téléphonique non désiré de la part de la mère du personnage principal, lors duquel le malaise se traduit par un long brouillage de la fonction phatique de la communication : « Maman, on dirait que l'acoustique est sur du tissu... ? Je ne t'entends pas... / Maman ! Allôôôôô ! Tu as échappé le téléphone, c'est ça... / [...] Maman, ça signale en même temps que tu me parles. Pourrais-tu tenir le téléphone autrement s'il te plaît ? »

L'aspect indéterminé de ce « monstre » donne également une image transitive de sa vulnérabilité, abordée comme deux faces d'une même pièce. D'une part, ce travestissement protectif peut référer à la *persona* d'artiste, une image publique que le personnage d'Emmanuelle Caron suggère d'ailleurs à celui d'Ocelot d'entretenir, ainsi qu'il lui explique : « Les gens ne peuvent pas tout avoir de toi, tout le temps, Catherine. » D'autre part, il peut également être vu comme l'oripeau d'un narcissisme conflictuel. « Narcissiques, les artistes le sont sans doute tous, à divers degrés. Mais il faut comprendre qu'on leur demande de mettre leurs tripes sur la table, de parler d'eux, de chercher dans leurs émotions, dans leur senti. [...] Et l'artiste, la majeure partie du temps – sauf quelques rares exceptions –, encaisse des refus, se fait dire non », évalue de manière éclairante le personnage de Marcel Jean, directeur général de la Cinémathèque québécoise. D'ailleurs, l'autre figure d'expérience du cercle des interviewés, le personnage de Micheline Lanctôt, livre une saillie assez sentie à propos du caractère essentiel pour elle de la combativité face à ces mêmes refus : « Je ne veux pas dire : "Ils m'ont eue". / Ils m'auront pas. [...] Mon amour-propre va me sauver. »

Les figures hybrides d'Ocelot renvoient finalement à la créativité comme à la figure de l'artiste – à sa personnalité à fleur de peau comme à son rapport épidermique à la création. Le tout se faufile sous les curieuses placodes – cellules externes à l'état d'ébauche, dont l'usage est encore indifférencié – des personnages, clin d'œil génétique à la question de la représentation. ■

Engagée envers
les créateurs d'ici

LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv



Télé-Québec

Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#LA
FAB   

ALIAS CLASSIQUE

groupenotabene.com

CLASSIQUE N°1

Suzanne Lamy

QUAND JE LIS
JE M'INVENTE

sur de
D'ELLES ET AUTRES TEXTES

ALIAS

CLASSIQUE N°2

Micheline Cambron

UNE SOCIÉTÉ,
UN RÉCIT

Discours culturel au Québec
(1967-1976)

ALIAS

CLASSIQUE N°3

François Dumont

APPROCHES
DE L'ESSAI

Anthologie

ALIAS

CLASSIQUE N°4

Marty Laforest

ÉTATS D'ÂME,
ÉTATS DE LANGUE

Essai sur le français parlé
au Québec

ALIAS

CLASSIQUE N°5

Michel Freitag

LE NAUFRAGE
DE L'UNIVERSITÉ

et autres essais
d'épistémologie politique

ALIAS

CLASSIQUE N°6

Claude Lévesque

L'ÉTRANGÉTÉ
DU TEXTE

Essais sur Nietzsche,
Freud, Blanchot et Derrida

ALIAS

Les Éditions les petits carnets,
en collaboration avec la
Galerie de l'UQAM, présentent
4 nouvelles publications

Nicole Jolicoeur
Le petit pot de roses
2018, 67 p., français

Monique Régimbald-Zeiber
La belle lurette
2018, 39 p., français

Itinéraire de déstase
2018, 47 p., français

**Tableaux disloqués et
enchevêtrements d'écritures**
2018, 71 p., français

Les Éditions les petits carnets sont nées d'un désir d'instaurer,
dans le milieu des arts, un espace d'écriture pour la pensée libre.
Elles prennent le parti d'une forme et d'une manière propices à
l'expérimentation et à la rencontre du texte et de l'image.

Les publications sont en vente à la Galerie de l'UQAM
et dans certaines librairies.

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



ÉDITIONS LES PETITS CARNETS

LA
GALERIE

UQAM

galerie.uqam.ca

mœbius

revuemoebius.com

mœbius¹⁵⁶



mœbius¹⁵⁷



mœbius¹⁵⁸



AUTOMNE 2018
GALERIE DE L'UQAM ET CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

SOULÈVEMENTS

Commissaire : **Georges Didi-Huberman**



Galerie de l'UQAM

7 septembre – 24 novembre 2018

Cinémathèque québécoise

7 septembre – 4 novembre 2018

Vernissage

Judi 6 septembre 2018, 17h30

Colloque *Soulèvements : entre mémoires et désirs*

Conférence inaugurale de Georges Didi-Huberman

Vendredi 7 septembre 2018, 10h - 17h

Journée d'étude *Des voix qui s'élèvent*

Judi 8 novembre 2018, 9h - 17h

Programme de films

8 septembre - 2 novembre 2018

Soulèvements est une exposition transdisciplinaire sur le thème des émotions collectives, des événements politiques en tant qu'ils supposent des mouvements de foules en lutte : il sera donc question de désordres sociaux, d'agitations politiques, d'insoumissions, d'insurrections, de révoltes, de révolutions, de vacarmes, d'émeutes, de bouleversements en tous genres.

Production :
L'exposition *Soulèvements* est organisée par le Jeu de Paume, Paris, et réalisée par la Galerie de l'UQAM en collaboration avec la Cinémathèque québécoise pour sa présentation à Montréal.



Partenaires :
Soulèvements est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par l'initiative Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cette initiative de 35 M\$, le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans l'ensemble du Canada.



Image :
Anonyme, *Sans titre* [Erneute au centre informatique, Sir George Williams University, Montréal], 1969. Avec l'aimable autorisation de Montreal Gazette, une division de Postmedia Network Inc.

galerie.uqam.ca cinematheque.qc.ca

