

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Au diable l'autre. Figures et logiques du diabolique* Portfolio *Louis-Philippe Côté*
Bande dessinée *Julie Delporte / Siris* Roman *Paul Auster / Lise Tremblay /*
Gabriel Marcoux-Chabot / Stéphanie Clermont Entretien *Kenneth Goldsmith*

12,95 \$ 264PRINTEMPS2018



mœbius



abonnement

taxes et frais postaux inclus
quatre numéros par année

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

13,95 \$ par numéro

revuemoebius.com

NOTA BENE

groupenotabene.com

Pierre Ouellet

LA PENSÉE HÈLE

Autopsie de l'esprit



LA LIGNE DU RISQUE

NOTA
BENE

Vincent Lambert

L'ÂGE DE L'IRRÉALITÉ

Solitude et empaquetage au Canada français
1860-1930



NOTA
BENE

Filippo Palumbo

UN THÉ AVEC LE CHAPELIER FOU



LA LIGNE DU RISQUE

NOTA
BENE

* Portfolio

ÉDITEUR ET DIRECTEUR
Sébastien Dulude

DIRECTRICE ARTISTIQUE (PORTFOLIO)
Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION
Sébastien Dulude
Brigitte Faivre-Duboz
Jean-François Hamel
Martin Hervé
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
Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES
Luba Markovskaia

**DIRECTION ARTISTIQUE,
CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE**
Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION
Marquis Imprimeur

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

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

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

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION
Copibec
Tél. : 514 288-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

Page 15, **Louis-Philippe Côté,**
Sur le chemin du retour
(Par Philippe Chevalier)

Devant l'adversité du présent, une *violence du voir* s'impose. La peinture exige de trouver *quelque chose de rare* : un destin visuel qui, *a priori*, se trouve *hors de la pensée*. Il importe de marquer le temps, d'ouvrir le présent sur le futur avec d'implacables états des lieux, des espaces sans issue, une violence métaphysique. La peinture doit retourner à ce qu'elle était en réalité (à ce qu'elle a toujours été réellement) : un vecteur de *pensées clandestines*, révélateur d'un *temps suspect*. Louis-Philippe Côté s'intéresse à la façon dont les hommes se conduisent en *temps de menace*, à l'intérieur d'espaces transitoires – où le système bascule vers autre chose ; où l'effacement de l'ancien règne fait éclore le *sentiment du pire*.

En couverture :
Dérive n° 8, 2017
Huile sur lin, 203 x 127 cm
Photo : Guy L'Heureux



* Nos collaborateurs

Hugo Beauchemin-Lachapelle
Pierre Bellemare
Eric Bouchard
Jean-François Chassay
Sarah Chiche
Gilbert David
Isabelle Décarie
Lucie Desjardins
Ralph Elawani

Francis Gingras
Hervé Guay
Martin Hervé
Hélène Hotton
Daniel Laforest
Martine-Emmanuelle Lapointe
Evelyn Ledoux-Beaugrand
Caroline Loranger
Alexis Lussier

Guylaine Massoutre
Samuel Mercier
Ginette Michaud
Chantal Neveu
Pierre Popovic
Philippe St-Germain
Jean-Pierre Vidal
Bernabé Wesley
Clément Willer

DES NOUVELLES DE SPIRALE

Après quatre années de fidèles services à titre d'adjointe à l'administration et à la rédaction de *Spirale*, Daria Mailfait nous a annoncé son départ. Nous la remercions chaleureusement pour la vigueur et l'intelligence avec lesquelles elle s'est investie à *Spirale*.

Nous accueillons par le fait même Zéa Beaulieu-April, qui a été choisie pour la remplacer. Nous lui souhaitons la bienvenue à bord !



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 Monstera</i> [par Chantal Neveu]	70	ESSAI <i>Défions l'augure</i> d'Hélène Cixous	87	<i>Le jeu de la musique</i> de Stéfanie Clermont [par Jean-Pierre Vidal]
6	CHRONIQUE : LES ENTRETIENS <i>Kenneth Goldsmith : contre la créativité</i> [par Samuel Mercier]		<i>Les Sans Arche d'Adel Abdessemed et autres coups de balai</i> d'Hélène Cixous [par Ginette Michaud]	89	DANSE <i>Siena</i> Chorégraphie de Marcos Morau [par Guylaine Massoutre]
9	ARTS VISUELS <i>Edmund Alleyn. Biographie</i> de Gilles Lapointe [par Isabelle Décarie]	73	<i>La beauté du monde. La littérature et les arts</i> de Jean Starobinski [par Clément Willer]	92	THÉÂTRE <i>Les enivrés</i> Texte d'Ivan Viripaev, mise en scène de Florent Siaud
15	PORTFOLIO <i>Louis-Philippe Côté. Sur le chemin du retour</i> [par Philippe Chevalier]	76	ESSAI/RÉCIT/CINÉMA <i>Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald</i> de Raphaëlle Guidée		<i>Dans la solitude des champs de coton</i> Texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Brigitte Haentjens
58	CHRONIQUE : AFTERPOP <i>Labyrinthes du métajeu de combat</i> [par Philippe St-Germain]		<i>Tristesse de la terre. Une histoire de Buffalo Bill Cody</i> d'Éric Vuillard		<i>Les Marguerite(s)</i> Texte de Stéphanie Jasmin, mise en scène de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin [par Gilbert David]
62	BANDE DESSINÉE <i>Moi aussi je voulais l'emporter</i> de Julie Delporte		<i>Kaygi (Inflame)</i> de Ceylan Özgün Özçelik [par Bernabé Wesley]	95	<i>Baby-sitter</i> Texte de Catherine Léger, mise en scène de Philippe Lambert
	<i>Vogue la valise - L'intégrale</i> de Siris [par Eric Bouchard]	79	ROMAN 4321 de Paul Auster [par Jean-François Chassay]		<i>Filles en liberté</i> Texte de Catherine Léger, mise en scène de Patrice Dubois
65	POÉSIE <i>Là où fuit le monde en lumière</i> de Rose Eliceiry [par Hugo Beauchemin-Lachapelle]	82	<i>La Scouine</i> d'Albert Laberge		<i>La meute</i> Texte de Catherine-Anne Toupin, mise en scène de Marc Beaupré
67	<i>Chômage monstre</i> d'Antoine Mouton [par Pierre Popovic]	85	<i>La Scouine</i> de Gabriel Marcoux-Chabot [par Caroline Loranger]		<i>Nyotaimori</i> Texte de Sarah Berthiaume, mise en scène de Sarah Berthiaume et Sébastien David [par Hervé Guay]
			<i>L'habitude des bêtes</i> de Lise Tremblay [par Daniel Laforest]		

DOSSIER

AU DIABLE L'AUTRE. FIGURES ET LOGIQUES DU DIABOLIQUE

27	<i>Introduction</i> [par Martin Hervé]	37	<i>Le diable, l'exorciste et le psychanalyste. Conversations sur le mal et la possession</i> de Maurice Bellot et Alberto Velasco [par Sarah Chiche]	45	<i>Faites entrer le mal. Petite histoire de la panique satanique en Amérique du Nord</i> [par Ralph Elawani]
29	<i>Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur</i> de Jacob Rogozinski [par Alexis Lussier]		<i>Un diable</i> [par Pierre Bellemare]	48	<i>Jean dit</i> Texte et mise en scène d'Olivier Choinière [par Martine-Emmanuelle Lapointe]
31	<i>Les sorcières de la République</i> de Chloé Delaume [par Evelyne Ledoux-Beaugrand]	40	<i>Possédées</i> de Frédéric Gros	51	<i>Un diable en prison</i> [par Pierre Bellemare]
34	<i>La petite-fille de la sorcière. Enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand</i> de Vincent Robert [par Lucie Desjardins]	41	<i>L'évangile du démon. La possession diabolique d'Aix-en-Provence (1610-1611)</i> de Jean-Raymond Fanlo	52	<i>The Girls</i> d'Emma Cline [par Hélène Hotton]
			<i>Confession d'une sorcière. L'affaire de Louviers (1642-1647)</i> de Stéphane Vautier (éd.) [par Martin Hervé]	55	<i>Du diable en politique. Réflexions sur l'antilepénisme ordinaire</i> de Pierre-André Taguieff [par Francis Gingras]

Monstera __

tu es là __ ouverte __ déployée __ expansive __ majestueuse *monstera* témoin
deliciosa __ grandes feuilles écartées palmes digitales presque îles plastiques __
pleinement __ chlorophylle __ montagne __ de biais __ ensemble

tu nous impressionnes

pleine croissance __ liane __ migrée __ des Amériques __ tes racines __ aériennes
__ me font __ voir __ l'air __ de la Terre __ atmosphère __ dans laquelle nous
baignons __ corpusculaires __ catastrophes __ visibles __ subtiles __ invisibles __
côte à côte

photosynthétisé __ le bougé __ du ciel __ au-dessus __ du plateau __ de la table __
du lit __ soupirant __ genoux arrondis __ jambes pliées __ relevées __ intonation
__ merveilles __ mystères __ spasmes __ V __ secrets __ hanches dansées __
doigtés __ électriques __ bribes salive chants larmes __ *piano* __ nous nous prenons
faisons restaurons

osmose

Kenneth Goldsmith : contre la créativité

Par Samuel Mercier



Photo : Olivia Locher

Spirale est allé rencontrer Kenneth Goldsmith à l'occasion de la sortie de L'écriture sans écriture, première traduction française de son livre Uncreative Writing. Portrait d'un des plus grands défenseurs de la poésie conceptuelle.

L'idée derrière *L'écriture sans écriture* de Kenneth Goldsmith est d'une simplicité désarmante, comme le sont souvent les grandes idées : « Avec *Internet*, écrit l'auteur, *la littérature a rencontré sa photographie*. » Puisant dans les sources canoniques de l'art d'avant-garde, de Stéphane Mallarmé à John Cage en passant par Dada et les situationnistes, Goldsmith élabore une théorie de l'écriture qui s'oppose à la tendance en vogue dans les départements de *creative writing* américains en proposant une solution simple qui soulève toutefois l'ire de ses détracteurs : abandonnons la notion de créativité.

Pour comprendre les enjeux d'une telle proposition, il convient de revenir sur le travail de Goldsmith, qui depuis quelques années s'est imposé comme une des figures marquantes de la poésie américaine.

Une démarche inspirée des arts visuels

Le travail de Goldsmith a bénéficié d'une grande visibilité dans les dernières années, notamment grâce à la lecture d'extraits de son livre *Traffic* – qui reprend presque mot à mot les bulletins de circulation d'une des pires journées d'embouteillage aux États-Unis – faite par le poète devant le président Barack Obama à la Maison-Blanche en 2011. En 2013, la nomination de Goldsmith à titre de premier poète en résidence au Museum of Modern Art de New York avait également contribué à cimenter sa réputation de figure incontournable de ce pan de la littérature encore mal-aimé, situé à mi-chemin entre les arts visuels et l'écriture. Des performances du poète dans d'autres hauts lieux de ce domaine, comme le Palais de Tokyo ou le Louvre, à Paris, n'ont fait que confirmer cette réputation.

Chez les amants des « écritures numériques », le poète est mieux connu pour sa plateforme UbuWeb, fondée

en 1996, qui constitue l'une des banques d'archives en ligne les plus riches, couvrant l'art, la musique, la poésie et le cinéma expérimental, tandis que son petit ouvrage *Wasting Time on the Internet*, publié en 2016 et encore non traduit en français, lui a valu le succès en librairie.

Difficile de parler d'un même succès pour ses ouvrages de poésie, lesquels, de l'aveu même de l'auteur, sont illisibles. La pratique de Goldsmith se déplace, à l'aube des années 1990, des arts visuels vers les arts du texte, et les premiers opus de l'artiste, tels *No. 105* (1992) ou *No. 110* (1993) sont, en fin de compte, des listes de mots organisées en fonction de la sonorité de ces derniers (par exemple des mots en « ee » pour *No. 105*).

Vers une poésie conceptuelle

À partir de la fin des années 1990, ces jeux formels se mettent à inclure, à la manière de l'art de performance, une dimension physique. Pour *Soliloquy* (1997), par exemple, l'auteur enregistre et recopie tous les mots qu'il prononce entre le 15 et le 21 avril 1996. Le livre, d'abord présenté comme une performance, ne verra pas de sitôt son adaptation cinématographique, et la lecture partielle que Sébastien Dulude et moi avons pu faire d'un de ses rares (et trop cher pour le budget *Spirale*) exemplaires retrouvé dans une bouquinerie permet de comprendre pourquoi. Même le plus grand lecteur ne saurait venir à bout de ces 448 pages agonisantes. Avec *Fidget* (1997), l'auteur pousse encore plus loin sa logique en notant minutieusement chacun des mouvements de son corps lors du Bloomsday du 16 juin 1997.

Dans *Day* (2003), Goldsmith apprivoise encore l'ennui mortel en recopiant mot à mot l'édition complète du *New York Times* du vendredi 1^{er} septembre 2001, mais sa pratique, peu à peu, commence à se déplacer de l'épreuve physique plus caractéristique de l'art de performance vers l'exploration de l'archive textuelle dans la foulée de l'hégémonie grandissante d'internet. C'est cette période de son œuvre, soit celle de la décennie 2000, que vient expliquer la publication d'*Uncreative Writing* en 2011.

« Nous essayons beaucoup trop de créer du sens. »

Nous avons rencontré Goldsmith dans un petit parc bétonné sis entre deux gratte-ciel du quartier Chelsea, alors qu'une panne électrique laissait son appartement sans lumière. Nous avons dû courir un peu partout à travers la ville pour fixer un rendez-vous avec lui et nous y rendre. Ma première question, bien savante et déjà essoufflée, est rapidement tombée à plat. Goldsmith est tout de suite revenu sur l'idée maîtresse du livre, d'abord lancée pendant un de ses séminaires où les étudiants étaient appelés à plagier leurs travaux.

« C'était une critique de la notion [de créativité], parce que je crois que le MFA [Master of Fine Arts, l'équivalent de la maîtrise en arts] en creative writing n'a plus rien de créatif et qu'il n'explore rien. » Reprenant en quelque sorte l'appel que lançait Stéphane Mallarmé il y a plus de 150 ans dans sa « Brise marine », Goldsmith constate que « [c]haque livre est écrit de la même façon », avec une nette tendance, dans la création étudiante des MFA, aux romans classiques qui se prêtent aux adaptations cinématographiques. À mesure qu'il entre dans sa réflexion, mes questions rebondissent de manière un peu superflue et les mains de Goldsmith commencent à s'agiter comme s'il essayait d'attraper la chose évidente au cœur de son travail.

« C'est comme si le modernisme n'avait jamais existé. C'est comme si la poésie concrète n'avait jamais existé. C'est comme si toutes les choses qui m'intéressaient n'avaient laissé aucune trace [dans les programmes de creative writing]. Et je me suis mis à penser que c'était comme si James Joyce n'avait jamais existé, ou même Henry James, oublions James Joyce. »

Dans son œuvre, Goldsmith cite abondamment les écrivains de l'avant-garde du XX^e siècle, et j'en viens à lui demander si sa démarche n'est pas, au fond, elle aussi, prise dans une certaine répétition du modernisme. « Nous voyons la modernité comme une série d'avions qui ont décollé pour s'écraser aussitôt et être remplacés par d'autres. Nous voyons la modernité comme une

succession d'écrasements d'avions. Je dis plutôt qu'ils ne se sont jamais posés et qu'ils sont toujours en vol. »

L'océan des signes

Pour le poète, la réponse des écrivains modernistes aux changements qui les entouraient prend aujourd'hui, avec l'avènement d'internet, des proportions sans précédent. « *Nous nous noyons dans une mer de langage. Quelle est l'importance de votre petit poème ou de votre petite nouvelle ? C'est une goutte dans l'océan. L'importance de l'auteur en est d'autant réduite. »*

La surabondance de signes devient alors une nouvelle occasion pour l'auteur : « *Allez-vous rester au bord de l'océan avec votre petite pipette pour y ajouter votre petite goutte ? Ou allez-vous encore nager, plonger dans la mer du sens pour en faire votre production, pour enfin commencer à manipuler ce dans quoi nous nageons tous les jours, parfois jusqu'à s'y noyer ? Pourquoi en ajouter ? Pourquoi ne pas reconfigurer ce qui est autour de nous ? »*

D'un geste, Goldsmith prend alors pour exemple un homme qui n'est visiblement pas dans son meilleur état et qui, durant l'entrevue, traverse le parc en criant des mots incompréhensibles : « *Même dans notre propre langue, nous ne pouvons pas nous comprendre. Pourquoi voudrions-nous rendre cela encore pire ? »*

Par ailleurs, les signes ne sont pas neutres. En 2015, Goldsmith s'est d'ailleurs retrouvé au centre d'une controverse alors que sa lecture du rapport d'autopsie du jeune Michael Brown, abattu par la police de Ferguson, au Missouri, a été taxée, par certains commentateurs, d'insensibilité, d'appropriation culturelle et d'abus de son privilège d'homme blanc.

Internet n'est pas qu'un océan inerte, et les réponses à cette lecture y ayant été publiées, notamment les commentaires qui s'en prenaient aux origines juives de l'auteur, semblent avoir laissé en lui une trace, qu'il ne manque pas d'évoquer. « *Je ne dicte pas les réponses. Toutes les réponses sont les bienvenues »*, explique-t-il tout de même. Ce choix, selon lui,

était un choix politique dans la foulée des détournements situationnistes. « *La prose des documents officiels est remplie d'intentions politiques. [...] Je ne crois pas au symbolisme. Je crois qu'il faut savoir montrer le caractère pernicieux de ce langage. »*

Éloge du plagiat

Quelques mois avant cette entrevue, le poète Pierre DesRuisseaux était accusé par un groupe de justiciers du web d'avoir plagié l'essentiel de son dernier recueil, *Tranches de vie* (2013), en traduisant des poèmes de sources aussi variées que Maya Angelou, Dylan Thomas et Tupac Shakur¹. Au moment du scandale, Kenneth Goldsmith avait pris la parole sur Facebook pour dénoncer l'approche policière du poète-justicier Ira Lightman, qui s'était placé au premier plan de la dénonciation.

Même s'il fait de l'emprunt et du détournement les fondements de sa pratique, Goldsmith recommande tout de même une certaine éthique du plagiat. « *C'est acceptable de plagier. Le problème survient quand on tente de s'en tirer sans rien dire. »* À ce titre, DesRuisseaux aurait failli en tentant d'éviter que personne ne remarque son plagiat.

Pour Goldsmith, cette éthique du plagiat va plus loin que la dénonciation, somme toute inutile, des fautifs. Plus encore, il y aurait un problème fondamental dans notre approche de la créativité, éternellement prise dans les redites : « *La pop culture est entièrement fondée sur le remix et le sampling, et sur le génie sans originalité. Encore aujourd'hui, la littérature a un problème à le reconnaître. »*

Une question en suspens

L'enthousiasme de Goldsmith, sa manière presque frénétique de démontrer ce qui est, selon lui, une évidence tellement forte qu'il est incompréhensible qu'elle puisse encore soulever le doute chez ses interlocuteurs, nous a soufflés, dans ces quelques minutes bien tassées d'entrevue. Après tout, Sébastien Dulude et moi avons une pratique

de la poésie qui est bien différente de la sienne, certainement plus traditionnelle dans sa recherche d'images, comme celle de beaucoup d'autres poètes actuels, d'ailleurs. Nos objections sont tombées à plat.

Et si nous avions tort, au fond ? « *Nous essayons beaucoup trop de créer du sens. »* Nous nous répétons la phrase de Goldsmith en nous éloignant du parc, comme si quelque chose dans celle-ci nous avait agacés, sans que nous puissions identifier quoi. Sommes-nous, nous aussi, des plagiaires malgré nous, enfoncés dans les redites, à vouloir croire en la possibilité du style et d'un regard original sur le monde ? Comme lecteurs, les textes que nous aimons ne sont-ils, au fond, qu'un autre chapitre de l'éternel reportage ? Faut-il se résoudre à l'impossible-à-lire et au conceptuel pour en sortir ?

Il n'existe, bien sûr, aucune réponse définitive à ces questions. La possibilité soulevée par Goldsmith d'une « *écriture sans écriture* » demeure ce qu'elle est : une possibilité, celle d'une plongée en bathyscaphe dans l'océan des signes, d'une tentative de saisir la prolifération du monde moderne sans l'investir d'une voix, d'une individualité ou d'une originalité. « *Nous essayons beaucoup trop de créer du sens* », peut-être, mais peut-être aussi faut-il parfois essayer, quitte à ajouter une goutte inutile dans un océan illisible.

À l'heure où les départements universitaires francophones se mettent au *creative writing* – ou à l'excroissance de cette discipline qu'est la recherche-création –, à l'heure où les « jeunes auteurs » sont les éléments interchangeables d'une chaîne médiatique qui semble toujours produire du même en produisant du nouveau, à l'heure où tous les publicitaires nous vantent la ville créative, la classe créative, les laboratoires ou les incubateurs de créativité, le défi posé par Goldsmith dans *L'écriture sans écriture* demeure un avertissement qu'il faut garder en tête. ■

¹ Voir à ce sujet l'article de Thierry Bissonnette et Lucien Pelletier, « Pierre DesRuisseaux : la paille et la poutre », paru dans *Spirale*, n° 263, hiver 2018.

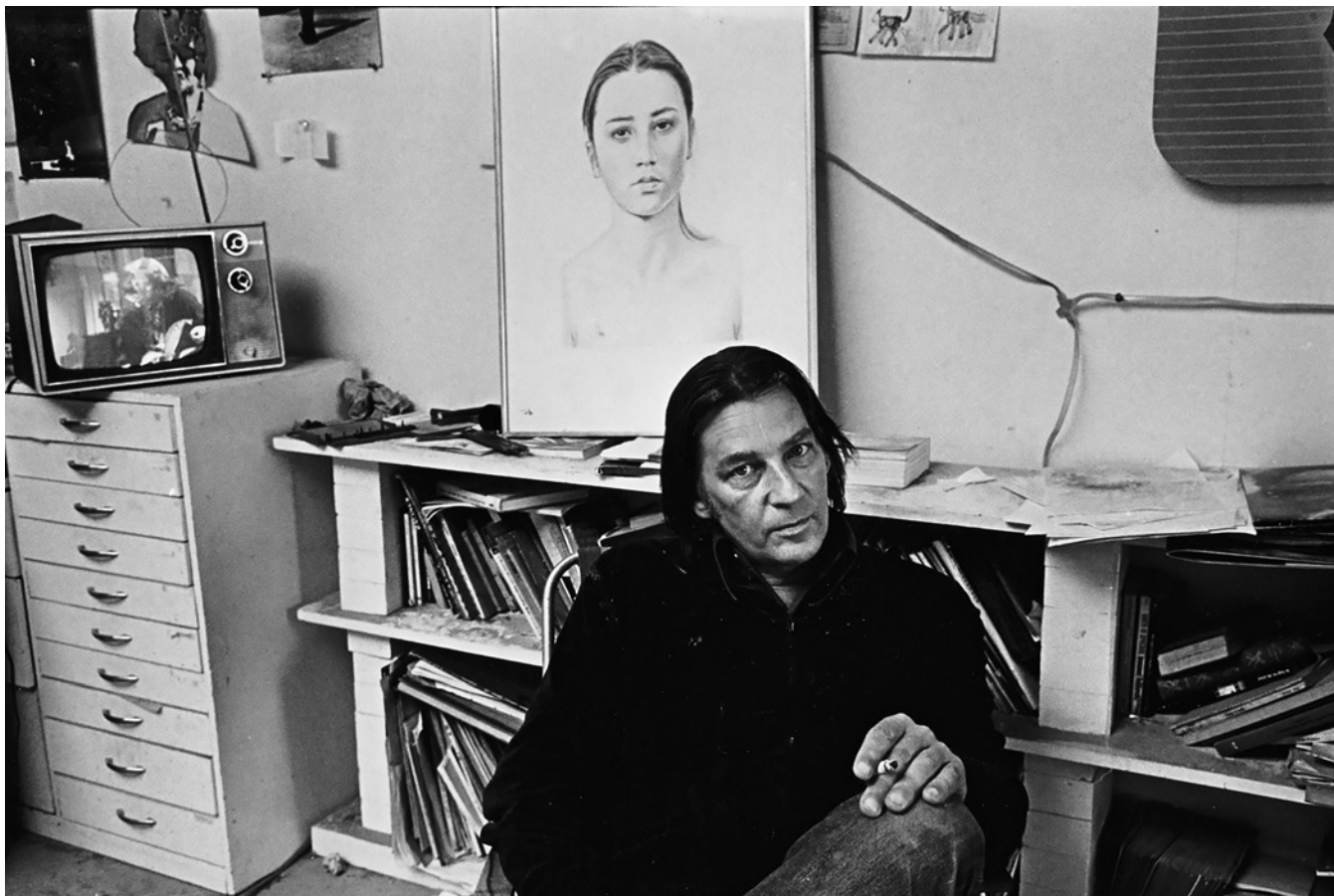
Capter la poésie des jours

*Par Isabelle
Décarie*

EDMUND ALLEYN.
BIOGRAPHIE
de Gilles Lapointe
Les Presses
de l'Université
de Montréal, 2017,
448 p.



Un brave en gala, 1964
Huile sur toile,
133 x 60 cm
Collection de la Galerie Éric Devlin
et Marcel Saint-Pierre



Alleyn, 1974
Tv/portrait
Photo : Gabor Szilasi

**Alleyn dira
ne pas faire confiance
aux mots,
préférant les pinceaux
pour s'exprimer.**

Au seuil de sa « période indienne », en 1962, Edmund Alleyn peint une huile sur toile intitulée *Au creux de l'été*. Il s'agit d'un tableau dont le fond vert feuillage a été travaillé en couches épaisses, où la peinture a été visiblement malaxée, broyée et ajourée pour laisser voir en transparence d'autres traits. Au premier plan, deux grandes taches crème, ovoïdes, appliquées comme le vestige d'une dentelle, viennent trouer la chaleur de l'été. J'ai vu ce tableau pour la première fois au Musée d'art contemporain de Montréal en juillet 2016, dans l'exposition intitulée *Dans mon atelier, je suis plusieurs* consacrée à l'œuvre d'Edmund Alleyn. Dans cette œuvre, le foisonnement des insectes, la saison éphémère, le bruissement sourd du vent sont peints avec une telle acuité que j'ai compris, dans l'éclair de cette sensation, comment la peinture non figurative d'Alleyn avait le pouvoir, comme l'écrit très justement Gilles Lapointe dans cette biographie de l'artiste, de « *provoquer l'émotion en excluant toute représentation imitative* ». À son tour, l'auteur raconte sa première rencontre avec l'œuvre d'Alleyn, en 1978, à l'occasion de l'exposition *Le musée d'hiver* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Gilles Lapointe fait ressortir l'importance de cette époque, qui marque le tournant de la vocation des musées au Québec, et montre comment cette exposition participe de ce moment de changements où les artistes incorporent le sonore au visuel dans « *un environnement [...] qui aborde à partir de la mémoire et des lieux de l'enfance la thématique de l'hiver québécois* ». Notons que, tout au long de sa vie d'artiste, Edmund Alleyn a été sensible à cette incessante recherche identitaire liée à la nature, au recommencement imperturbable de l'hiver et à l'inexorable fin de l'été, à ces moments fragiles qui renferment tristesse et plaisir.

Ce livre de facture élégante marque l'inauguration de la nouvelle collection « Art+ » des Presses de l'Université de Montréal dédiée aux recherches récentes en histoire de l'art. Gilles Lapointe, spécialiste du

mouvement automatiste, signe une biographie prenant le parti de raconter le projet artistique de cet artiste sans doute moins connu que ses confrères Borduas et Pellan, mais ayant pourtant œuvré pendant près de 50 ans en France et au Canada, et dont la carrière est tout aussi importante que celle des deux premiers pour comprendre l'histoire de l'art au Québec.

La voix de l'artiste

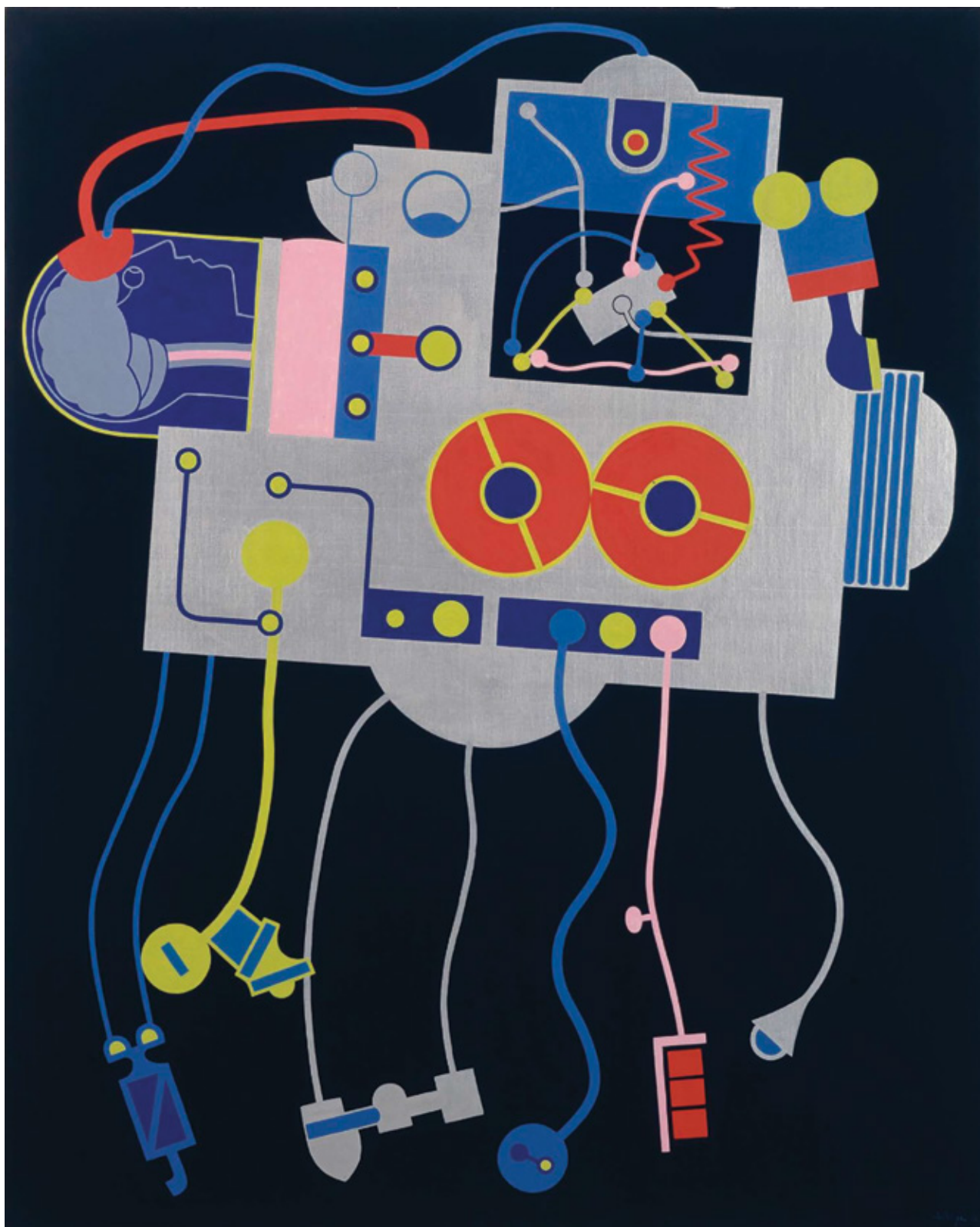
En 2004, alors qu'il prépare avec Ginette Michaud et Jocelyn Jean l'ouvrage *Indigo sur tous les tons* consacré à Alleyn, qui y participe par des fragments d'écriture (voir la recension de l'ouvrage faite en 2006 par Éric Trudel, « *Vigile pour un peintre* », dans le numéro 209 de *Spirale*), Gilles Lapointe apprend que l'artiste est malade et qu'il lui reste peu de temps à vivre. Le livre en préparation prend alors une nouvelle tournure, une couleur plus sombre et urgente. Les entrevues dans l'atelier se transforment en parole testamentaire : « *Au fil des semaines, il devient clair que nos rencontres ont pour lui une importance qui excède les besoins d'une stricte chronologie. Aussi, lorsque je lui propose d'entreprendre dès que possible une recherche plus ambitieuse qui permettrait de retracer avec précision son parcours d'artiste, il acquiesce aussitôt. [...] Aujourd'hui, treize ans se sont écoulés depuis que j'ai éteint pour la dernière fois mon magnétophone rouge dans l'atelier de la rue Clark.* » Cette biographie est le fruit du travail minutieux et de la passion de Gilles Lapointe pour ce pan de l'histoire de l'art québécois. L'auteur a eu accès aux archives de l'artiste, à sa correspondance, à son autobiographie inédite, aux témoignages de sa famille. De manière tout à fait heureuse, il a fait une large place à la réception critique de ses nombreuses expositions, qu'il retrace en détail. D'ailleurs, cet ouvrage est incontournable pour quiconque s'intéresse à l'histoire de l'art québécois, car en plus de commenter méticuleusement la plupart des œuvres de l'artiste en prenant soin de toujours les replacer dans leur contexte social et de production, Gilles Lapointe fait aussi émerger les réseaux intellectuels et

artistiques au sein desquels Edmund Alleyn a évolué, analysant tous les aspects privés et publics qui ont marqué la formation de l'artiste.

En plus de présenter une recherche rigoureuse qui documente le travail de l'artiste, l'auteur a choisi de lui donner la parole, ce qui prête une tonalité intime au récit, qui n'est jamais figé malgré l'aspect « *postbiographique* », et donc post mortem, de cet ouvrage. De manière intéressante, l'auteur a justement cherché « *à résoudre la contradiction fondamentale qui existe entre la démarche d'un artiste dont l'œuvre est explicitement orientée vers la fragmentation et la dissémination, et [s]a propre activité de biographe, qui consiste à rassembler les fragments épars d'une vie pour en proposer un récit à la fois cohérent et nuancé* ».

Fixer l'instant

Aéré par ses grandes marges blanches, illustré de nombreuses photographies et reproductions d'œuvres, et doté d'un index, ce livre propose donc de faire ressortir les biographèmes les plus pertinents pour éclairer le parcours artistique d'Alleyn. Dans le chapitre consacré à l'enfance de l'artiste, Gilles Lapointe note que le désir de devenir peintre que celui-ci présente dans les années 1940 est étroitement lié aux étés passés à Kamouraska. L'enfant sait déjà qu'il veut créer des images, « *des sortes de petites plaques de mémoire visuelle* », comme il le dit, pour « *retenir un moment merveilleux. [...] C'est] aussi le plaisir de faire une image en mélangeant de la couleur, en utilisant le dessin, de créer une espèce de fac-similé de la réalité* ». Le biographe rapproche la nécessité de créer des images de la situation linguistique singulière dans la famille. Les parents, qui se parlent en français entre eux, ne s'adressent qu'en anglais à Edmund et à sa sœur Nora, créant de la sorte un environnement bilingue troublant, où le français est la langue parlée contre les enfants. Alleyn dira plus tard ne pas faire confiance aux mots, préférant les pinceaux pour s'exprimer. Le biographe montre alors de façon lumineuse comment, chez Alleyn, ce « *flottement autour*



Le rôdeur, 1966
 Acrylique et émail sur toile
 162,2 x 130,2 cm
 Collection du Musée national
 des beaux-arts du Québec

Mondrian au coucher, 1973-1974
 Acrylique sur toile et huile sur plexiglas
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Richard-Max Tremblay



de la langue » trouvera un écho insistant dans son admiration et sa lecture constante du poète portugais Fernando Pessoa, une résonance qui laisse d'ores et déjà entendre le désir d'être un artiste aux multiples facettes à qui « *la peinture permet d'être nombreux car chaque tableau est un masque différent* ».

Gilles Lapointe retient aussi une autre scène inaugurale marquante. Un jour, alors qu'Edmund est adolescent, sa mère, prétextant la peur des maladies contagieuses, brûle tous ses dessins d'enfant. Le jeune homme, furieux, marqué au plus vif dans sa jeune personnalité d'artiste en train de se constituer, s'enferme alors dans le garage de la maison, qu'il transforme en atelier, et refuse tout contact avec sa famille. Plus tard, dans un renversement tout à fait intéressant et symptomatique, l'artiste, décrivant l'œuvre passée et encore à venir, transforme l'art en contagion : « *Ce qui m'intéresse de peindre [sic] c'est ce qui nous aide à tenir le désespoir à distance. L'art c'est un peu une maladie qui protège, comme un vaccin, contre d'autres maladies. C'est donc une maladie plutôt saine.* » L'art sera bien le *pharmakon* idéal, remède et poison, pour tenir en respect et manifester la mélancolie, une sensation qui germera, souterraine, dans les premiers tableaux, puis se fera tout à fait vibrante à partir de la série *Indigo*.

Suivre la tradition européenne

En 1951, Edmund Alleyn entre à l'École des Beaux-Arts de Québec ; il expose pour la première fois en 1952. Premier de classe en dessin, l'artiste commence à prendre confiance en sa pratique et explore la peinture non figurative. Gilles Lapointe situe la place qu'occupe l'artiste au sein des mouvements automatistes et plasticiens et des débats de l'époque entre les tenants et les adversaires de l'abstraction. Il remarque que « *les automatistes ne représentent pas pour Alleyn des références directes* ».

L'artiste ne parvient pas, en effet, à trancher complètement en faveur d'un groupe, prenant position dans l'entre-deux, ne voulant pas être enfermé – et cette idée sera présente durant toute sa vie – dans un courant esthétique précis. Ce qui l'intéresse, à la fin des années 1950, c'est d'« *le]ssayer de déchiffrer la vie – la beauté de la vie – sa laideur, parfois – à travers la peinture et le tableau* ». Il décide alors de traverser l'Atlantique pour aller vivre à Paris. Le biographe se demande justement pourquoi choisir Paris plutôt que New York, une ville alors en pleine effervescence. « *Étonnante recherche d'identité de la part du petit-fils d'immigrants irlandais...* », écrit Lapointe, qui rattache cette décision « *à son ambition de s'inscrire dans la tradition picturale européenne* ». En Europe, Alleyn devient malgré lui un artiste canadien qui se met à peindre de mémoire des paysages de la Gaspésie, cherchant à explorer la limite de la figuration, influencé par les toiles de Nicolas de Staël. En 1957, dans une lettre à des amis, Alleyn relate un mauvais rêve : « *La nuit dernière, j'ai fait un cauchemar – en rêvant qu'un jour je voulais retrouver le pays d'où je venais – mais il avait disparu. Et que depuis je restais avec de faux souvenirs d'un faux pays.* » Si on peut relier ce rêve aux difficultés qu'Alleyn éprouve à Paris pour se trouver un logement et un galeriste, on peut sans doute y voir aussi l'illustration de préoccupations reliées à la recherche d'un style personnel, entre figuration et abstraction.

La poésie des figures

La toile *Hors frontières* (1958-1959) est éloquente à cet égard. Sur la partie inférieure, on peut voir de larges coups de brosse foncés recouvrant une tache rouge sur un fond beige grumeleux. Dans la partie supérieure, sur un fond gris foncé lisse, se trouve une tache rose qui évoque la forme d'un cœur, trace d'une figure déjà défigurée, mais dont on perçoit encore les contours, qui flotte comme une poche crevée d'où s'écoule, vers le haut du tableau, un

filet formant une bande rose. Ce tableau, qui s'apparente également à un paysage nocturne, marque, dans sa manière, le passage à la figuration narrative des années 1960, le début de la succincte et lyrique « période indienne ».

Si la période française (1955-1970) décrite par Gilles Lapointe est tout à fait captivante et qu'elle est racontée comme un roman d'apprentissage, les chapitres concernant les années 1970 et 1980, où l'œuvre d'Alleyn prend un « *virage technologique* » singulier, permettent de mieux comprendre certains choix de l'artiste, notamment celui de revenir au Québec, en 1971, après le succès mitigé de son installation-habitacle *L'introscape*.

À partir de l'année 1988 et jusqu'à sa mort en 2004, Alleyn crée une œuvre caractérisée par trois grandes séries et par le retour de la figuration en peinture. *Indigo*, *Vanitas* et *Les éphémérides* ont en commun une remarquable lumière traitée en négatif, un ton de nuit qui tombe, entre chien et loup. Installé dans l'atelier de la rue Clark, hanté par « *l'érosion de la mémoire* », Alleyn « *prête attention au surgissement d'images-éclairs, familières et obscures, sans signification nette* », qui rappellent les épiphanies joyciennes auxquelles il est sensible et qu'il essaie d'épingler sur ses toiles illuminées de l'intérieur. Dans *Mythologies quotidiennes* (2001), des objets peints en blanc – poussette, grenouille, araignée, squelette –, alignés sur un fond noir, sont barrés d'un trait de couleur vive. Si Alleyn a toujours souhaité que son œuvre « *appartienne au monde de la poésie* », c'est bien avec ce geste – d'abord pensé, révèle Gilles Lapointe, comme un acte de rage visant à raturer ces objets déjà ratés, selon lui – que les figures, venant « *fractionner le rapport forme-couleur* », font émerger sur la toile « *une révélation d'ordre poétique* ». Ce geste résume à lui seul l'engagement de l'artiste, dès l'enfance, à retenir l'instant sensible et, plus tard, à faire naître sur la toile « *un monde parallèle plus vrai* ». ■

Louis-Philippe Côté

Sur le chemin du retour

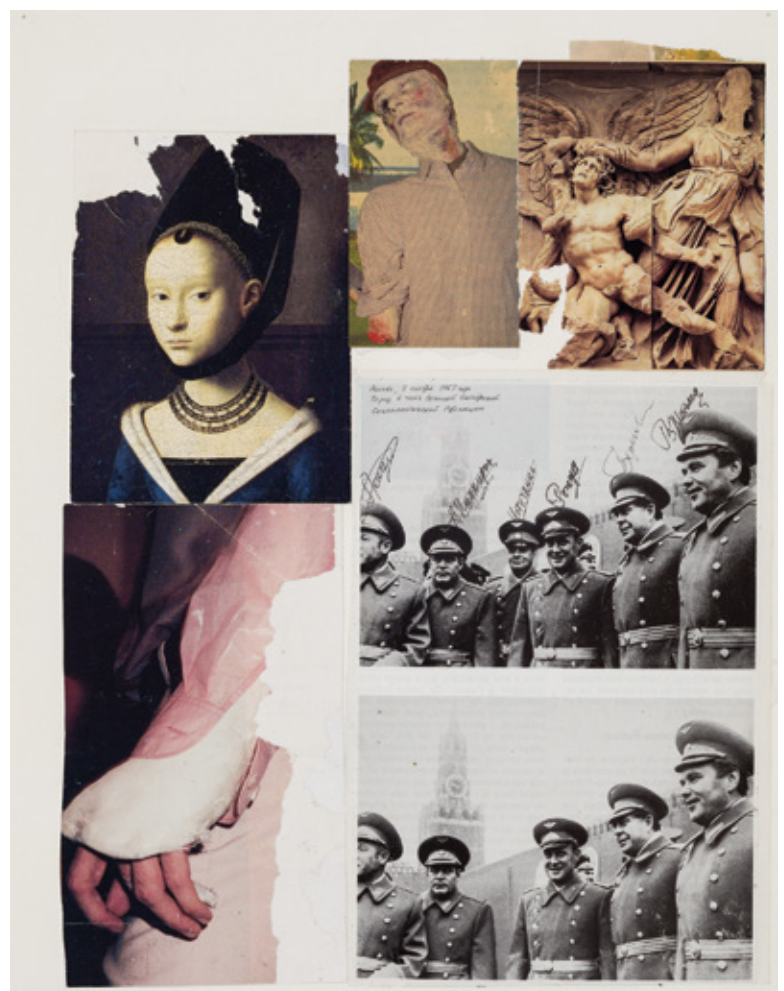


PAR PHILIPPE CHEVALIER

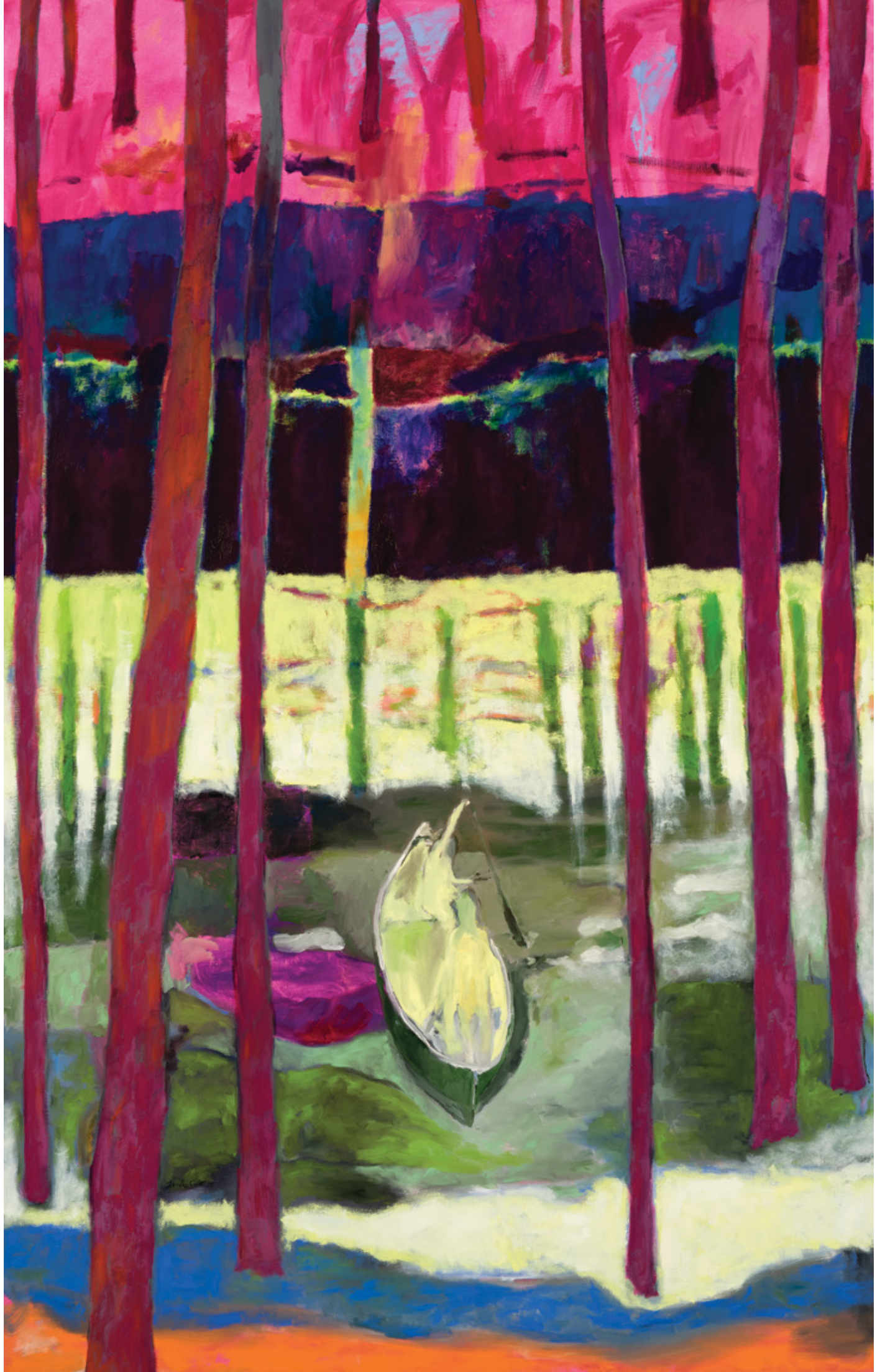


Page précédente :
Porno AM, 2010-2011
Huile sur lin, 265 x 330 cm

Ci-dessus :
Médiaparanoïde (ou La logique du pouvoir), 2008-2009
Huile sur lin, 265 x 330 cm



DATA n^{os} 02, 04, 1996-2015
 Collages, 33 x 25,5 cm
 Photos : Guy L'Heureux



Première journée

« Tu sais où on est ? »
« Non. Pas vraiment. »
« On dirait qu'on est de retour au point de départ. »
« Tu crois ? Mais certaines choses ont changé.
Je ne me souviens pas d'un lac. »

Et ils ont décidé de s'étendre au bord de cette eau qui n'était peut-être pas là avant leur arrivée. Ils sont restés, de longues heures, étendus. Ils n'ont rien fait, pas même parler. L'un et l'autre plongés dans leurs propres pensées. Et sans bouger, ils se sont mis à s'éloigner l'un de l'autre. De plus en plus. Le premier en bas du cadre, vers la droite. Le second, vers le haut à gauche. Il n'y avait pas de soleil, pas de lune, seulement les restes de cette journée perdue dans la lumière rose des premiers soubresauts du changement de saison. Comment pourraient-ils s'en retourner et retrouver ce pour quoi ils pensaient être venus ?

« Je meurs. »
« Non, ce n'est pas la mort. »
« Une partie de moi qui ne me ressemble plus. »
« C'est toujours toi. Juste un peu plus vieux. »
« Je ne te vois plus. »
« C'est parce qu'il manque le haut de ton corps. »

Et il a réussi à se lever, à délier ses membres figés dans le spectacle qui l'attendait, la gouache de son imagination, et il est parti. Laissant l'autre derrière lui. Ce demi-homme qui n'avait plus que la demie d'un corps.

Il ne faisait pas encore tout à fait noir quand il est arrivé à la fourche.

Et c'est ce qu'il a vu :

Une femme assise en triangle sur la tête d'un monsieur à l'élégance malheureuse. Machiavel ou Jules César. Un accident de voiture et deux chevaux morts le long de la route. Un cocher édenté et des coups de fouet tout près des yeux des bêtes. L'écume bouillante s'échappant de sa gueule à l'agonie.

« Je ne suis pas censé voir tout cela, mais je suis ici, et je le vois. Je vois tout, malgré la noirceur qui gagne. »

Et il a continué à avancer d'un bon pas, sans craindre ce diable qu'il sentait tout près.

Il s'est perdu dans quelques pensées :

« L'Interzone n'est plus ce qu'elle était. Au lieu de serpenter sans but jusqu'au trou nauséabond du docteur Benway, les rues filent en ligne droite sous le regard bienveillant des milliers d'enfants nourris à la Formule. Non. Ce n'est plus comme avant. Le centipède a perdu l'usage de la parole et ne mesure plus que quelques millimètres. Et le ticket t'a explosé au visage. Une voie express pour ton crâne démesuré. »

L'hallucination ne faisait que commencer.
Sa tête bouillait, mais il n'avait pas peur.
Puis, en s'efforçant du mieux qu'il le pouvait,
il s'est concentré sur sa vie.

« J'ai été le premier à me rendre jusqu'au bout. J'ai commencé par imiter les mouvements que j'avais vus dans les livres. Tous ces livres. Puis, je suis passé par toutes les couleurs que j'ai pu trouver. Une danse qui me plaisait. Elles se mélangeaient dans une drôle de danse au plaisir de mes émotions et de mes envies. Puis, je les ai abandonnées. Et je me suis attardé au gris, au beige et au noir. Des tableaux qui devenaient immobiles. Des scènes qui se refroidissaient. Des personnages qui ne parlaient plus à personne. La peur et l'anxiété les gagnaient. Même la Famille, les cinq membres n'avaient plus aucun trait sur leur visage. Même chose pour ce suicidé mûri par une longue soirée d'automne où il ne restait plus rien à faire. Des dizaines de vieilles lames de rasoir pour défier *Le Double* de Dostoïevski. Un fusil. Des armes. Deux rangées de petits couteaux insérés d'un demi-centimètre dans la planche de bois. S'il pouvait crier, il dirait que l'humanité s'est trompée depuis le début. Mais il n'a plus de bouche. Il n'en a jamais eu. Après avoir tourné la tête, j'ai imité les dessins laissés sur place, à côté du banc où plus personne ne s'assoit. Une banque ou l'Acropole. Un pays ou un autre. Les avions ont commencé à m'étourdir de leur vrombissement incessant. Je me suis accroché à tout ce que j'ai pu saisir. Et enfin, j'ai résolu de m'attarder à ce qui me faisait moins mal. Et c'est comme ça que ça s'est passé : j'étais assis devant toi et tu étais assise devant moi. Figés par l'écran de télévision. Allemagne de l'Est, URSS, un tsar AK-47 et des tireurs d'élite dopés à l'oxycodone. Star du web. On n'en pouvait plus. Tu as crié de toutes tes forces pour rouvrir les plaies que l'on avait tenté de fermer. J'ai découpé toutes ces femmes et tous ces hommes parce qu'ils me faisaient penser à quelqu'un d'autre qu'à moi. Le tas de revues et de magazines qui s'accumulaient, déchirés, sur le plancher de la chambre où je t'ai ensuite abandonnée. Et... Et le café qui coulait lentement sur le tapis pendant que les policiers te regardaient prendre un dernier souffle. Je longuais le mur en espérant qu'ils ne me trouveraient pas. Ils ne m'ont pas trouvé, ils ne me trouveront pas. Je me cachais dans ce bout de papier collé sur le revers de la main, effacé parmi tous ceux qui se sont retrouvés sur la feuille. Passer de 3D à 2D dans le temps de le dire. Huit et demi par onze. Douze fois à intervalles réguliers. Mon âme s'égare à la croisée des chemins. Elle ne m'appartient plus. Je ne veux plus de ces talents de raconteur de vide et de créateur d'espèces disparues. Je suis revenu à cette Famille qui n'en peut plus. Déchirée. Vidée. Défaite. Qui reste-t-il ? C'était toi, moi et nous. Et maintenant ? Qu'est-ce qu'on peut faire ? »

Je regarde
Tu regardes
Il regarde
Nous mourons
Vous mourez
Ils vivent encore

Il n'avait rien de plus à espérer. Mais il a continué, parce qu'il ne voulait pas perdre la tête. Et comme il marchait, l'odeur de soufre devenait de plus en plus forte.

« J'ai cherché longtemps dans tous ces livres ce qui pouvait m'amener à te défier aux détours de nos combats sans fin. Quand tu te retournais et que je faisais semblant de ne pas t'avoir vue. Une page après l'autre. Dans l'odeur des années passées à s'espier sans s'en rendre compte. Rendre des comptes... Coup pour coup à mesure que je m'habillais de ta malhonnêteté. Il te faudrait un fusil encore beaucoup plus imposant pour que je cligne de l'œil. Une arme de poing beaucoup plus grosse pour me faire sortir de ma torpeur.

Je suis un robot virtuel automatisé d'humains schizophrènes datajournalisés.

Je vis dans un système de récompenses parallèles. *Paradise. Papers.* »



Hippie-psyop n° 10, 11, 13, 2015
Huile sur lin, 44 x 57 cm
Photos : Guy L'Heureux





Capture 1, 2013
Huile sur lin, 125 x 162 cm

Deuxième journée

Il s'est réveillé sans jamais s'être endormi.

« Le gardien de sécurité passe bande après bande, devant un mur d'écrans. Il me surveille autant qu'il te surveille. Mais c'est un fantôme qu'il cherche. Vautours au service du vice. Films 8 mm qui brûlent. Militaires au service de la science. État totalitaire totalement dé-responsable.

Je dichotomise en espérant te voir là. Mais tu n'es plus là. Tu t'es enfuie dans cette image de toi que je ne retrouve nulle part. Et je suis rendu à ouvrir la bouche toute grande dans l'espoir de t'attirer et de te garder bien au chaud à l'intérieur. Je nous désabuse. Je veux me sortir d'ici. M'élever plus tôt jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de jugements, plus de maladies hiérarchiques, plus de systèmes truqués d'avance, plus de systèmes. Point. »

Voilà. Le diable a construit malicieusement sa demeure au fond d'une cour d'un village tchéchène.

Comment ça se fait que j'ai tout oublié ? Deux lignes parallèles qui voyagent dans l'entre-temps sans jamais se rencontrer. C'est toi ou moi. Moi et toi.

Je pleure de savoir que je ne pourrai plus jamais apprendre à lire pour la première fois.

Faux. C'est Faust qui m'a surpris alors que j'avais le dos tourné vers la rive et que je tentais de fuir en avançant dans ce marécage boueux de bleus, roses et blancs. Autour de moi, les arbres n'ont plus de feuilles. Il ne reste que les troncs, affaiblis par le poids des années à se faire gruger par le vent salé de ce qui n'est plus un bord de mer. »

« Je recommence à entrevoir le pire. »

Et, sans s'en rendre compte, il était de retour à cette fourche qu'il avait l'impression d'avoir pourtant laissée loin derrière lui. Le corps du cocher était étendu le long de la route. Inerte. Les carcasses des chevaux avaient commencé à pourrir et laissaient échapper une odeur trop forte pour une mort récente.

Il a continué d'avancer, difficilement, dans le chemin qui se défaisait au son de ses pas. Mais il y est arrivé. En cet endroit qu'il n'arrivait pas à nommer. Et il était de retour auprès de ce demi-homme qui avait retrouvé un visage qui n'était plus le sien. Un visage générique. Peu importe. C'est grâce à la voix qu'il l'a reconnu.

« Tu sais où on est ? »

« Pas vraiment. »

« On dirait qu'on est de retour au point de départ. »

« Regarde, le lac est toujours là, immobile. »

Il s'est penché et il s'est assis près de l'autre. Ils n'ont pas parlé. Encore. Ils ont observé attentivement les mouvements sur l'eau qui bougeait à peine. Au loin, presque au-delà du point d'horizon, ils ont vu deux silhouettes dans ce qui semblait être un canot. L'une debout et l'autre assise. Puis, ils les ont perdues de vue.

Comme l'aube arriverait d'ici peu, ils ont décidé de brûler tout ce qu'ils avaient emporté avec eux. Pendant de longues minutes qui se sont transformées en heures, ils ont tout regardé partir en flammes. Et à la fin, il ne restait plus rien. Mais ils savaient qu'au bout de cette nuit, ils pourraient enfin repartir. Et qu'ils ne reverraient plus jamais cet endroit.

« On n'était pas venus pour ça. » C'est ce qu'ils se sont dit en essayant tant bien que mal de trouver un repère. « Et si on existait seulement dans nos têtes ? » « Non, nous ne sommes pas un rêve. »

Et c'est ainsi que le chemin s'est transformé en route. Le paysage de couleurs était maintenant noir et blanc. Blanc et noir. Au coin d'un tournant, sous une couche de béton craquelé, ils ont vu l'ouverture. Puis, ils sont entrés. À l'intérieur, la voix sans âge d'un homme les guidait.

« Qu'est-ce que vous me rapportez ? »

« On t'apporte le souvenir de ce que nous avons laissé là-bas. »

« Qu'est-ce que vous avez laissé ? »

« Bien des choses parties en fumée, mais essentiellement nos mauvaises habitudes et nos... »

« Vos monstruosité. »

« Oui. Nos monstruosité. »

Il avait raison. Nous avons tué cette personne qui s'avancait vers nous en cette nuit où l'horreur ne dépasserait en rien la vision qui nous détruirait avant que le soleil soit haut dans le ciel.



Ton rêve d'anarchie, 2011-2012
Huile sur lin, 207 x 257 cm
Photo : Paul Litherland



Phantom Shot, 2013
Huile sur lin, 60 x 81 cm

Page suivante :
Totale paranoïa n° 2, 2018
Collage et acrylique sur toile,
182,9 x 121,9 cm
Photo : Guy L'Heureux



* Les images de ce portfolio sont reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Simon Blais.

SPIRALE n° 264	Publication :	Artiste :	Auteur :
	Printemps 2018	Louis-Philippe Côté	Philippe Chevalier

AU DIABLE L'AUTRE. FIGURES ET LOGIQUES DU DIABOLIQUE

Par Martin Hervé

Poser aujourd'hui la question du diable peut paraître anachronique. Même au sein du monde chrétien, l'Église tient un discours prudent à son sujet, alors qu'elle n'a pas hésité à faire reposer sur lui des siècles durant son économie du salut et sa pastorale de la peur. C'est dire qu'on voudrait en avoir fini avec Satan, personnage bien gênant appartenant vraisemblablement à d'autres croyances et à d'autres mœurs. Si l'histoire du diable se révèle être une histoire des mentalités et des représentations, elle est également une histoire des corps : que ce soient les corps de ses suppôts et sorcières, exécrés et brûlés, ou les corps de ses victimes, pathétiques énergumènes gesticulant sur la scène du théâtre de la possession. Toujours des corps marqués, aussi bien par le démon que par le soupçon ; de ses victimes qui, pour en être devenues les proies, ne doivent pas être entièrement innocentes, à ses adeptes qui en sont invariablement les dupes. De fait, il n'est pas étonnant que les romantiques aient voulu le réhabiliter en héros – forcément trouble – de la modernité puisqu'avec Satan, c'était l'abîme des passions humaines qui pouvait être nommé et sondé.

Encore maintenant, force est de reconnaître que le diable persiste et continue d'obséder, notamment dans la musique, la littérature et le cinéma, au sein de contre-cultures libertaires ou ésotériques, de discours politiques et spirituels tenus par les gourous de certains partis et de certaines Églises – sans oublier le domaine intime de nos peurs qui, pour beaucoup, prend encore les couleurs de l'enfer. Par conséquent, en étant toujours convoqué pour nommer ce qui fait horreur et attire tout à la fois, le diable n'est ni un cliché ni seulement un pôle d'identification. Tout se passe comme s'il ne pouvait se penser que dans la résistance qu'il emblématise. Résistance de certains croyants

pour qui la foi ne peut se vivre hors de la grammaire de la tentation. Résistance du côté de leurs contempteurs ayant hissé le démon au rang de figure de proue d'une lutte menée contre une religion jugée tyrannique et oppressive. Résistance des superstitions et du surnaturel face aux chantages d'une raison et d'un matérialisme qui n'admettraient aucune zone d'ombre. Résistance des imaginaires, enfin, où il semble que le diable, en vertu du principe de transgression dont il procède, n'ait d'autre camp que celui de sa révolte. Le topos diabolique s'avère donc protéiforme, légion : *Satan Superstar* !

Comme d'autres figures spirituelles sur le retour, le diable manifeste sans doute une dynamique globale de syncrétisme culturel et un nouvel engouement pour l'irrationnel, mais il a cette particularité de fasciner également en un point d'archaïsme. C'est un partenaire résolument équivoque, car ceux qui s'en réclament dans une volonté de marginalisation ou de subversion doivent souvent composer avec un ensemble de valeurs radicales, voire réactionnaires. Tout pacte avec Satan est ainsi toujours frauduleux, truqué, pacte en perversion et opération de retournement où se trouve pris celui qui croyait prendre. Déjà dans le *Faust* de Goethe, Méphistophélès le laissait entendre lorsqu'il se présentait comme « *l'esprit qui toujours nie* » et ne reconnaît rien qui ne soit aussi son contraire. Le diable est un scandale en ce qu'il n'est jamais sûr. Si bien que chaque procès en diabolisation se révèle une stratégie dangereuse qui menace à tout moment de tourner court ou, pire, de se retourner contre celui qui en use. Dire le diable, ce serait donc courir le risque de le devenir. Une fois qu'il a surgi, rien ne semble capable d'arrêter sa folle expansion dans les langues, les corps et les esprits.

S'agit-il, en ce cas, d'un retour du refoulé ? Car avec le diable se pose inévitablement la question de l'inconscient. Freud n'a pas manqué d'y voir le représentant des motions pulsionnelles inhibées. C'est que le monde a besoin d'un Autre à redouter, à haïr, et dans lequel, parfois, se reconnaître, notamment lorsqu'on devient soi-même l'objet de la haine d'autrui. L'Adversaire de l'un est forcément le Tentateur de l'autre. Chaque diable nous renseigne ainsi sur une histoire subjective du mal. Or ce qui y est désigné comme le mal, quel que soit le nom qui lui est d'ailleurs assigné, se trouve être une altérité dangereusement proche, déjà là, voire déjà nous. À croire que rechercher toujours ailleurs la marque de cet *unheimliche*, étranger inquiétant car trop familier, ne vise qu'à nous épargner l'angoisse de le rencontrer en nous-mêmes.

C'est que le diabolique est toujours une parole qui est venue originellement de l'autre au-dehors et qui, paradoxalement, donne la parole à cet autre au-dedans en voulant le condamner à se taire. Autrement dit, sans loi, pas de diable. Et l'inverse est aussi vrai, comme si toute légalité ne pouvait se fonder qu'à partir d'un ennemi auquel elle s'oppose en ce qu'il peut la renverser et surtout la contaminer. Ce pourquoi l'imaginaire diabolique est certes un imaginaire de la transgression, mais aussi un imaginaire de l'indistinction, du doute et de l'aporie qu'aucune vérité ne semble à même d'épuiser. Telle est la part du diable, part impensable de notre désir qui détourne et ruine toute vérité, toute autorité en prenant corps et voix pour la seule loi que notre désir se reconnaît. De sorte que le diable n'apparaît qu'à ce point de bascule où tous les systèmes, toutes les logiques et tous les discours sombrent dans le délire d'avoir voulu s'imposer pour se dire. ■

les écrits

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

www.lesecrits.ca

152

Rober Racine
Catherine Mavrikakis
Myriam Ouellette
Marie Claire Lanctôt Bélanger
Daniel Canty
Joël Des Rosiers
Chantal Neveu
Normand de Bellefeuille
Daniele Pieroni
Khaled Kashan
Abdulrahman Almajedi
Salah Hassan
Omar Youssef Souleimane
Tareq Alkarmy
Monique Deland
Marie-Andrée Lamontagne
Marie-Line Laplante

Portfolio : George Spiridakis

CET OBSCUR OBJET DE LA HAINE

Par Alexis Lussier

**ILS M'ONT HAÏ SANS RAISON.
DE LA CHASSE AUX SORCIÈRES À LA TERREUR**
de Jacob Rogozinski
Éditions du Cerf, 2015, 432 p.

On dit peu de choses si l'on dit que le diable est une figure ambiguë, trompeuse, retorse, perverse, en somme. Le diable lui-même n'est-il pas, d'après la tradition, une figure à l'envers (ou à tout le moins une figure de l'envers), et donc susceptible d'illustrer l'opération même à laquelle on l'associe ? Opération de l'ambiguïté elle-même, de la tromperie ou de la torsion du sens et des valeurs. Ce qui correspond à bien des égards à la définition classique de la *perversion*, que l'on comprenait autrefois comme un retournement coupable, et susceptible de produire une version détournée des choses. Chez les Pères de l'Église, et en particulier chez Tertullien, « pervertir », cela signifiait *falsifier un texte*, détourner une interprétation, et donc produire une *autre version* du texte dont il s'agissait de protéger la vérité. Pervertir un texte, c'était infléchir, en somme, une version suspecte de l'Écriture. Opération diabolique parce qu'elle est elle-même ambiguë, complexe, faite pour égarer, d'autant plus que l'opération elle-même est réputée cachée. Ce qui la rend justement efficace parce qu'elle sait passer sous le couvert d'un raisonnement parfaitement correct et légitime. C'est en ce sens que Charles Baudelaire nous invitait autrefois à nous méfier des Lumières, sans doute parce qu'elles lui semblaient trop claires, ou trop évidentes, trop peu enclines, comme le croyait le marquis de Sade, à



se pencher sur l'abîme qu'elles pouvaient prétendre éclairer : « [N]oubliez jamais, écrivait Baudelaire, quand vous entendrez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! »

En remontant l'histoire des chasses aux sorcières qui se sont déchaînées de la Renaissance aux Lumières, Jacob Rogozinski examine au contraire la logique des exactions qui ont été commises durant des siècles au nom de l'existence du diable. Il fallait donc *aussi* qu'il existe ! C'est en effet parce que le diable *existe* que les persécutions semblent légitimes et fondées en droit. C'est aussi parce que l'existence même du diable est déclarée que l'on aura pu dire que « *toutes les femmes sont sorcières* », comme le rapporte l'histoire d'Aldegonde de Rue, qui a péri sur le bûcher le 31 août 1601. Logique absurde, fatale, monstrueuse, qui n'en a pas moins fonctionné avec une affligeante efficacité entre le milieu du *xv^e* siècle et la fin du *xvii^e* siècle. Ce qui ouvre tout un champ d'horreur, il va sans dire, et qui obscurcit beaucoup l'image tellement claire et pleine d'optimisme de la Renaissance et des Lumières. L'ouvrage de Jacob Rogozinski, en ce sens, nous invite à nous interroger sur la part d'aveuglement qui préside aux manœuvres du pouvoir qui prétend éclairer le monde et le nettoyer de ses impuretés. Comment deux époques, que l'on

associe volontiers au triomphe de l'innovation et de la raison, et devant lesquelles on aura appris à célébrer l'intelligence et le génie humain, peuvent-elles encadrer toute une histoire de persécutions menées sous la forme d'une ratiocination délirante qui consiste à identifier l'autre menaçant ?

La raison pour alibi

D'où l'opération de la perversion, sur laquelle je crois nécessaire d'insister, qui est une perversion de la raison autant que des procédures juridiques en cause. C'est du moins dans cette optique, me semble-t-il, que Rogozinski rappelle à notre mémoire les arguments d'un prédicateur jésuite comme Friedrich Spee von Langenfeld (1591-1635), qui s'est résolument attaqué aux procédures judiciaires qui condamnaient presque systématiquement à la peine capitale toute personne accusée de sorcellerie : « *À la différence de tant de savants démonologues, Spee avait parfaitement compris ce que signifie en vérité le diable. Il avait bien vu que Satan est d'abord celui qui accuse et condamne. C'est du côté des persécuteurs que se trouvent les affects "diaboliques", la haine, l'envie, la joie de faire souffrir.* » En somme, c'est en identifiant l'autre sous le masque du diable que le persécuteur, comme le croyait Spee, se masque à lui-même le diable qui est en lui, et dont il est l'instrument et le servent légitime : c'est-à-dire fondé en droit et en raison, et néanmoins fondé dans le mal... et d'un mal qui s'ignore.

En soulignant la « *joie de faire souffrir* », Rogozinski indique que c'est faire raison de sa perversion que de nier la part de jouissance, le plaisir, la *joie* qui s'anime dans la haine. C'est réussir le coup de jouer *sans raison* alors même qu'on se donne la *raison pour alibi* au milieu des brasiers et des outrages. D'où le titre de l'ouvrage de Rogozinski (*Ils m'ont haï sans raison*), qui joue tantôt de l'ambiguïté de la raison elle-même, tantôt des raisons que l'on échafaude pour justifier un acte de persécution. C'est pourquoi le coup le plus rusé que le diable ait réussi n'est peut-être pas, ainsi que le croyait Baudelaire, de nous persuader « *qu'il n'existe pas* ». Comme le dit Rogozinski dans une phrase extraordinaire, la plus grande ruse du diable est peut-être, au contraire, de nous persuader « *qu'il existe* ». Car c'est justement au nom de l'existence du diable que les dispositifs de persécution collective, les processus de diabolisation et les mécanismes de l'exclusion destructrice ont su schématiser la haine dans une caricature de l'autre diabolique.

Qu'est-ce donc qui se cache sous le masque du diable ?

À distance des analyses magiques de René Girard, trop occupé à saisir un mécanisme à ce point universel qu'il réduit rien de moins que les « *fondations du monde* » à un schéma unique et uniformément applicable, la pensée de Rogozinski se veut plus proche de celle de Michel Foucault, en ce qu'elle cherche à isoler des dispositifs politiquement fondés au sein des rapports de pouvoir. Je dirais plus proche également de la pensée de Michel de Certeau, qui a su décrire, dans *La possession de Loudun* (1970), comment quelque chose a pu être dit, pensé et vécu sous le nom de diable. Pour Rogozinski, l'examen doit ouvrir à une longue réflexion sur la fascination du mal et la logique de la haine qui président à toutes les persécutions – des chasses aux sorcières à la Terreur et aux procès de Moscou. Car l'ouvrage de Rogozinski, s'il offre un point de vue historiquement circonscrit à travers l'histoire des chasses aux sorcières, est avant tout un livre qui entend poser la question de la haine dans une optique générale.

Il en ressort une phénoménologie morale dont on peut parfois interroger la portée – un usage par moment trop peu resserré des termes de « *dispositif* » (Foucault) ou d'« *identification* » (Freud) –, toutefois l'essentiel porte sur le caractère énigmatique de l'objet de la haine, quand la logique de la haine est elle-même diabolique, toujours aveugle, en fin de compte, quant à la nature réelle de son objet. Car cet obscur objet de la haine – que les persécuteurs identifient à la sorcière, mais qui sert tout à la fois de paradigme pour penser l'image du paria, du suspect, du traître ou du juif – est capable de déclencher toutes les violences alors même qu'on oublie ce qui est tant détesté.

La question ne semble donc pas être : *quel est l'objet de la haine ?*, dont on peut toujours interroger le statut, comme le pensait aussi Aurel Kolnai – je rappelle que Kolnai est l'auteur d'une étonnante phénoménologie réactive sur le dégoût, l'orgueil et la haine (*Les sentiments hostiles*, 1929-1935) –, mais surtout : *où... et en qui... place-t-on l'objet de la haine ?* Question beaucoup plus importante, comme Freud s'en était déjà aperçu, que la question de la *nature* de son objet, qui est sans doute insondable. Car on peut décrire indéfiniment celui ou celle que l'on croit être l'objet détesté, menaçant, envahissant – la haine ne manque pas mots. C'est autre chose de se demander ce que l'on fait exister en le haïssant, et qui sert à justifier la persécution, sinon le mépris et la stigmatisation délirante. Ce que l'on suppose qui doit exister – sans quoi la haine n'aurait pas d'objet. ■

PUISSANCE DE LA SORCIÈRE

Par **Evelyne Ledoux-Beaugrand**

LES SORCIÈRES DE LA RÉPUBLIQUE

de *Chloé Delaume*

Éditions du Seuil, 2016, 368 p.



Dans *Les sorcières de la République*, Chloé Delaume délaisse l'autofiction tout en poursuivant un engagement féministe indissociable de son humour caustique, de même que l'exploration des grands motifs qui sous-tendent sa pratique, notamment la performativité du langage, les formes d'écriture inspirées de la culture populaire et médiatique, et les effets des legs traumatiques. Elle propose dans ce roman une dystopie féministe dont l'action se situe en 2062, au moment où s'ouvre le procès de la Sibylle. La prophétesse antique est accusée d'avoir rompu l'unité nationale en mettant à exécution le

« *Grand Blanc* », à l'aide de ses mythiques consœurs : Héra, Hestia, Déméter, Aphrodite, Artémis et Athéna. Il s'agit d'un refoulement collectif, plébiscité par un vote, qui a magiquement fait disparaître des mémoires les trois années entre l'élection du « *Parti du Cercle* », au printemps 2017, et le lendemain du référendum tenu le 21 juin 2020. Marquées par l'accession au pouvoir des sorcières de la République, qui veulent « *[f]aire advenir un monde où les femmes retrouveront leur pouvoir légitime* », ces années sont refoulées hors des consciences individuelles et de la mémoire collective afin d'effacer toute trace des violences meurtrières qui ont été perpétrées contre plusieurs hommes.

Quarante-deux ans plus tard, dans un Stade de France devenu tribunal, le procès de la Sibylle est aussi censé sceller l'unité nationale, marotte du gouvernement en place. La narration est confiée quasi entièrement au personnage de la Sibylle. À parts inégales se mêlent cependant à sa voix celles du pouvoir institutionnel, que font entendre les propos du président de la République et ceux de Marjoline Pithiviers, l'envoyée de « *Canal National* » qui commente le spectacle en direct. Car le procès se tient sur une scène, au sens propre comme figuré, où se confondent le juridique et le spectaculaire, rappelant par là les grands procès historiques des sorcières. Devant le procureur, les magistrats, les huissiers et le public tenant du jury populaire, la Sibylle est sommée de révéler le contenu du « *Grand Blanc* ». Ce qu'elle fera en remontant vers un passé lointain, à la fois immémorial et mythique, allant bien au-delà de ce que le tribunal exige d'elle, pour mettre en lumière un autre effacement. Celui-ci, de plus large envergure que le « *Grand Blanc* », concerne une histoire millénaire de violences et de spoliations faites aux femmes. Les événements à la source du procès semblent peu importants vis-à-vis du récit de la Sibylle, qui ne se contente

pas de rapporter, comme on le lui demande, « le réel de ce qui est advenu entre 2017 et le 21 juin de l'année 2020 ». En tant que « gardienne de l'histoire », elle s'emploie à resituer dans leur cadre symbolique les agressions – souvent mortelles – commises contre les hommes, ce cadre étant aussi, voire plus important que le réel puisqu'il façonne celui-ci et en détermine les limites. Comme le rappelle la Sibylle : « *Au commencement était, quoi qu'on en dise, la lutte des contes. Qui détient le langage possède déjà le pouvoir.* »

Sorcière féministe dédiable

En faisant du procès de la Sibylle le cadre narratif du roman, Delaume puise de façon évidente aux représentations historiques de la sorcière comme altérité démoniaque, subordonnée au diable, lequel aurait, au demeurant, laissé sur elle le signe de sa sujétion. Une perturbatrice que l'on chasse, capture et exhibe lors d'un procès factice avant de la brûler sur le bûcher, sa mise à mort sacrificielle refondant l'unité du groupe que son existence même menaçait. Les références à la cagoule du procureur, sous laquelle ce dernier suffoquera, et aux femmes anthropophages qui passent leur mari abusif à la casserole jouent sur un mode humoristique à la fois l'Inquisition et le cannibalisme attribué à la sorcière. À ces représentations de la sorcière héritées du Moyen Âge, qui continuent à faire leur chemin dans les imaginaires, une autre plus récente se superpose, délestée de sa filiation/sujétion diabolique par le féminisme des dernières décennies du XX^e siècle, mouvement qui a revisité sous un jour positif plusieurs figures féminines dévalorisées, voire criminalisées. La désobéissance de la Sibylle est lue comme un signe de son agentivité et de son altérité, de son potentiel subversif, ce qui la pousse à revendiquer sa culpabilité : « *Évidemment, je suis coupable, je n'ai jamais cherché à le nier. Je suis responsable de mes actes, j'assume mes chefs d'inculpation. Mis à part : "Organisation terroriste", "Atteinte à la sûreté de l'État" et "Crimes contre l'humanité", cela va de soi* », lui fait dire Delaume. « *[C]oupable et responsable* » d'avoir sciemment remplacé l'ancienne structure sociale, de toute façon déjà condamnée à disparaître avant même qu'elle et ses consœurs ne décident de sauver l'humanité de l'Apocalypse, jadis annoncée pour le 21 décembre 2012.

D'un point de vue formel, c'est tout le roman qui se caractérise par l'emprunt à des dispositifs d'écriture venant aussi bien de la culture (pré-)antique que de la culture populaire contemporaine. Si un souffle mythologique manifeste traverse cette réécriture parodique et féministe de l'histoire de la Sibylle, l'emprunt va bien au-delà des mythes gréco-romains. À leurs côtés prennent place des versets

bibliques, serments, oracles antiques, formules (magiques) latines et germaniques, mais aussi des codes de la communication venus du marketing et certaines formes narratives contemporaines liées aux nouvelles technologies, comme l'échange de courriels, le langage abrégé des SMS et les mots-clés. Tout le roman est d'ailleurs organisé par trois mots-clés placés en ouverture des chapitres, selon que ceux-ci portent sur le procès qui se déroule en direct (« #LIVE »), sur la reconstitution du passé (« #LOAD ») ou sur la diffusion des messages d'intérêt public émis par le gouvernement (« #WARNING »). Si ce travail de reprise et de réécriture opère un renversement caricatural qui met les diverses formes narratives au service d'une narration dystopique, il contribue également à faire de la sorcière une figure atemporelle susceptible de reprendre à son compte les nombreux discours qui convergent vers elle.

Filles de Lilith... et de Gaïa

Inscrites dans une lignée féministe qui fait d'elles les manifestations du retour d'une puissance féminine refoulée, la Sibylle et ses sœurs répondent à une logique de la réappropriation. Elles forment une sororité composite, ouverte à celles et ceux dont les « *cœurs [...] battent au féminin* ». S'y côtoient différents courants du féminisme (radical, matérialiste, différentialiste, écoféministe, intersectionnel, etc.) et s'y entretiennent des voix dissonantes qui préfèrent la cohabitation au consensus, ce que font entendre les débats facétieux entre les déesses du roman de Delaume. Ces sœurs restent cependant liées par la volonté commune de « *rétablir un ordre sincèrement légitime* » et de réparer une injustice séculaire en instaurant un « *nouveau commencement* ».

Grâce à son vénérable âge de « *deux mille neuf cent treize ans* » et à son don d'omniscience, la Sibylle est un formidable moteur narratif permettant à Delaume une plongée dans le temps, jusqu'aux débuts (mythiques) de la domination masculine. Le moment où les dieux et les déesses antiques, vivant dans une quasi-parité, est délaissé au profit d'un régime patriarcal et patrilinéaire dominé par un Dieu unique et son fils n'est, dans le discours de la Sibylle, que la répétition de l'éjection plus ancienne et plus fondamentale de la déesse originelle, première et unique créatrice, rétrospectivement nommée « *Gaïa [...] la Terre-Mère* » : « *Au commencement n'existait qu'une déesse. [...] La déesse n'avait pas de nom et n'en avait donné à rien. Elle était la première et la seule en cette aube, l'idée de s'identifier ne lui était pas venue. Pas de noms, mais des mots.* » Son éjection est avant tout narrative, absente qu'elle est du récit de la Création dont s'est emparé Dieu, l'une de ses créatures, qui ne se contente pas de nier son

rôle matriciel et d'inviter à son exploitation, mais s'arroge un droit de narration exclusif. C'est une mythologie alternative au récit de la Création que présente le roman, qui rend visible la façon dont les représentations participent à la fois de la spoliation que dénonce la sorcière et d'une possible réparation.

DELAUME PUISE DE FAÇON ÉVIDENTE AUX REPRÉSENTATIONS HISTORIQUES DE LA SORCIÈRE COMME ALTÉRITÉ DÉMONIAQUE, SUBORDONNÉE AU DIABLE.

Parole de sorcière

Les sorcières féministes de Delaume, comme avant elles celles de la revue féministe éponyme fondée par Xavière Gauthier (*Sorcières*, 1975-1982), sont avant tout les figures d'une parole au féminin qu'on imagine puissante, car apte à transformer le réel. Proposer des récits *autres*, c'est tenter de « *neutraliser le sort d'invisibilité que des siècles de sorcellerie mâle avaient jeté* ». Si le roman donne prévalence au récit de la Sibylle, le cadre narratif que constitue le procès de la grande prophétesse rappelle que la parole de la sorcière, aussi contestataire qu'elle soit, s'énonce dans un espace discursif qui lui est réfractaire, voire hostile. Sa puissance s'affronte toujours, à armes inégales, à celle d'un discours normatif qui ne cherche à la faire parler que dans le but de la faire taire définitivement par le bûcher. À cela s'ajoute dans le roman la déconstruction du mythe selon lequel toute parole féminine serait nécessairement révolutionnaire. L'évocation de la Pythie qu'est Marjoline Pithiviers (ce qu'indiquent son patronyme et son rôle de porte-voix du gouvernement) signale qu'une parole de femme n'est pas garante de transformations sociales, pas plus que la performativité du langage n'est propre aux sorcières féministes. Les mots (des femmes) peuvent être mis au service d'un discours normatif qui fonctionne par répétition des injonctions étatiques et refoulement des discours contestataires. La fin du roman, qui annonce la mort prochaine de la Sibylle sur le bûcher, signifie-t-elle que la parole de la sorcière serait vaine face au pouvoir normatif ?

Il est vrai, comme le suggérait Catherine Clément dans *La jeune née* (1975), que la sorcière est toujours susceptible d'être mise au service du conservatisme, sa capture et sa mise à mort signant le retour à l'ordre. La Sibylle n'échappe pas à cette ambiguïté, ne serait-ce que par sa marginalité qui met en

question l'étendue de sa supposée puissance. Or, c'est précisément sur cette marginalité que repose l'efficacité de la parole performative de la sorcière. Celle de la Sibylle, par définition sibylline, opère clandestinement tout au long du procès. Faisant mine d'obéir aux ordres, la sorcière utilise l'espace discursif du procès comme tremplin pour une historicisation du désordre et des violences dont on l'accuse : elle révèle ce qui a été occulté. Non seulement cette contextualisation sape-t-elle les fondements mêmes du procès-spectacle, mais les digressions historiques de la Sibylle contribuent à l'élaboration et à la transmission de son récit, qui pourra, potentiellement, rendre « *les femmes puissantes* » : « *Je remets mon histoire à qui saura en faire un nouveau commencement* » sont ses derniers mots. Du moins est-ce la volonté de la sorcière de transmettre, de créer une communauté par le biais d'un savoir partagé, de sorte à faire advenir un monde autre, façonné par l'altérité et la diversité qu'elle incarne.

Quelle politique de la sorcière ?

Au regard de l'échec de la République des sorcières, devons-nous avancer que la sororité comme modèle politique serait nécessairement utopique, voire dystopique comme chez Delaume ? La sorcière féministe reste une figure de la marge, du contre-pouvoir subversif qui agit clandestinement dans le but de réparer les injustices. Son *modus operandi* semble peu compatible avec l'exercice du pouvoir, à moins de penser une société ouverte, autogérée, libérée de tout désir de normativité et de violence, telle que la voulaient les sorcières de la République. Or, à ce projet politique rêvé par les déesses, la Sibylle n'adhère jamais complètement. Elle sait ce « *matriarcat féérique* » voué à l'échec en raison, précisément, de sa dimension féérique. Le roman impute la défaite de la sororité moins à sa politique féministe qu'à son principal impensé : la violence, tant celle que font toujours subir à la Terre-Mère les humains désormais libérés de la domination masculine que celle, vengeresse, des anciennes dominées, refoulée par le « *Grand Blanc* ». Car on ne remplace pas l'Apocalypse par un remaniement politique, on ne dévoile pas une violence subie pour voiler à son tour une violence exercée, qu'elle soit contre les hommes ou contre le vivant en général et la Terre en particulier. Autrement dit, on ne troque par un refoulement pour un autre. Pour que la puissance de cette sorcière puisse se déployer et opérer une véritable transformation sociale, elle se doit de fonctionner sur un mode apocalyptique et de tout « *dé-cach[er]* ». Même les actes les plus honteux de la Sibylle, ceux allant à l'encontre des principes qu'elle défend, rappelle Delaume, pour qui la sorcière, loin d'être la représentante des ténèbres, peut devenir la porteuse d'une parole puissante car lucide. ■

LA SORCELLERIE AU SECOURS DE LA POLITIQUE

Par Lucie Desjardins

LA PETITE-FILLE DE LA SORCIÈRE. ENQUÊTE SUR LA CULTURE MAGIQUE DES CAMPAGNES AU TEMPS DE GEORGE SAND

de Vincent Robert

Éditions Les Belles Lettres, 2015, 320 p.

On envisage souvent la superstition comme le reste d'une mentalité prémoderne que le progrès des sciences au siècle des Lumières aurait presque complètement éradiquée. Pourtant, parallèlement au processus de marginalisation des croyances dites « populaires », on retrouve encore dans la première moitié du XIX^e siècle tout un ensemble de textes qui mettent en scène des pratiques superstitieuses et qui sont loin d'être anachroniques. Or, les travaux des dernières décennies sur les relations entre culture savante et culture populaire nous obligent à nous interroger non seulement sur la répression des croyances irrationnelles, mais aussi sur leur survivance, leur transmission et leur diffusion. C'est à cette réflexion que nous convie l'ouvrage de Vincent Robert.

La petite-fille de la sorcière est Fanchon Fadet, le personnage principal d'un roman de George Sand dans lequel on retrouve des phénomènes irrationnels que le paysan ne parvient pas expliquer et qui sont immédiatement attribués à l'intervention du diable ou des fées. Y sont tour à tour abordées les figures de la sorcière, du follet, du retour du pays des morts, de la malédiction des bessonns, de la sage-femme et de la guérisseuse. En marge de la communauté, celle qu'on surnomme « *la petite Fadette* » a la taille d'un



farfadet et les pouvoirs d'une fée. Laide, mal habillée, mal coiffée, cette « *sauvageonne* » pratique prétendument la sorcellerie en soignant humains et animaux grâce aux herbes qu'elle cueille dans la campagne.

Signes et traces de la culture rurale

C'est en suivant l'approche des *traces* développée par l'historien des mentalités Carlo Ginzburg dans *Le fil et les traces* (2010) que Vincent Robert entend reconstituer l'imaginaire de la sorcellerie et de la « culture magique » des campagnes du XIX^e siècle. L'examen de ces traces permet de nombreuses réverbérations : de l'enquête dans

les archives aux couches de sens qui se déploient et s'empilent à travers les siècles dans un mot, une expression, un récit, un geste ou un objet. Il s'agit donc de suivre de près ces traces délaissées, ces signes marginaux en leur restituant le sens dont ils étaient porteurs pour ceux qui leur étaient contemporains, et qui nous demeurent étrangers tant que nous ne retrouvons pas les conditions dans lesquelles ils apparurent et les réseaux de références au sein desquels ils s'inscrivaient alors.

La démarche vise à comprendre de l'intérieur la culture magique des paysans français du XIX^e siècle. Par culture magique, il ne faut pas entendre ici

un univers ancré dans la superstition, mais plutôt des manières d'être, des croyances, des attitudes qui deviennent les instruments d'une régulation sociale. Cette culture, longtemps négligée par les historiens du XIX^e siècle, intéressés d'abord par la modernisation et la révolution industrielle, est pourtant encore bien vivante dans les campagnes, comme en témoignent à la fois les documents d'archives et les romans étudiés par Vincent Robert. La première partie de l'ouvrage prend soin de situer le roman de Sand dans un contexte d'écriture qui empêcherait le lecteur de lire ce récit comme un simple récit « champêtre », uniquement centré sur le décor et projetant sur la campagne les fantasmes de lecteurs urbains. C'est dans son château de Nohant que George Sand écrit ce qu'elle appelle elle-même des « romans champêtres » dans lesquels elle décrit sa campagne natale. C'est dans les veillées, lieux privilégiés de la transmission orale, qu'elle entend les contes et récits traditionnels de sa région, qu'elle développera dans *La petite Fadette*, publié en 1849 et d'abord destiné à un public cultivé. La deuxième partie de l'ouvrage invite plutôt à une série de « décryptages » des signes de la sorcellerie présents dans le roman. Enfin, l'auteur tire de sa lecture un ensemble de conclusions qui montrent à quel point le roman permet de saisir les formes complexes de la culture politique du XIX^e siècle, et en particulier de la culture républicaine. Si, à la fin du XVIII^e siècle, Restif de la Bretonne déclarait que « *les paysans n'ont pas d'écrivain* », il aurait pu, au siècle suivant, constater qu'ils en avaient trouvé une en la personne de George Sand, car cette dernière mobilise de fines connaissances du monde rural.

L'ouvrage de Vincent Robert se caractérise donc par sa méthode d'enquête et de lecture située aux confins de l'ethnographie, de l'histoire des mentalités et de l'histoire politique. Rappelons qu'Arnold van Gennep, fondateur de l'ethnologie rurale de la France, a porté un jugement sévère sur les romans de George Sand consacrés à la culture du Berry, auxquels il reprochait un manque d'exhaustivité et de précision, voire une absence totale de méthode scientifique. Sand ne donne en effet qu'une version partielle et, à vrai dire, très édulcorée des croyances du Berry, qui semblent à l'abri du temps. De ce point de vue, Vincent Robert rappelle à quel point l'auteure est une informatrice décevante, moins méthodique et moins fiable que son ami, l'ethnologue Alfred Laisnel de La Salle, qui a publié, en 1875, *Croyances et légendes du centre de la France*, ouvrage qu'elle a pourtant préfacé.

La mise en scène de la paysannerie

C'est peut-être que l'essentiel est ailleurs. Sand n'est pas folkloriste, elle n'expose pas son savoir ou ses observations. Quand elle raconte une histoire, elle

incarne une tradition qui est encore bien vivante pour elle. En somme, elle suggère bien plus qu'elle ne recense des pratiques devenues désormais insignifiantes, voire totalement inconnues du lecteur citadin du XIX^e siècle, qu'il s'agisse du geste particulièrement étrange de Fadette qui bouge les bras comme si elle s'apprêtait à voler pour diriger l'orage, de la poule blanche destinée à signifier à Landry qu'elle n'est pas une mauvaise sorcière ou encore du couteau que Sylvinet pense lui offrir mais qui pourrait altérer leur amitié. Rappelons que le narrateur du roman est un chanvreur : celui-ci, traditionnellement, broyait le chanvre utilisé dans la confection des vêtements pour, le soir à la veillée, s'employer à sa tâche tout en divertissant le groupe par des histoires et des légendes. De ce point de vue, l'ouvrage de Vincent Robert nous invite à remettre en perspective le penchant des folkloristes, qui fantasment souvent les paysans comme des médiateurs des croyances antiques et des superstitions, alors qu'il s'agit davantage pour les écrivains de mettre en scène des subjectivités et des formes de vie qui ne sont pas uniquement de simples instruments visant à illustrer l'imaginaire superstitieux des campagnes.

Vincent Robert affirme d'ailleurs que George Sand ne pouvait pas tout dire sans perturber son projet de réhabilitation de la paysannerie. Il fallait éviter d'exposer les paysans à la moquerie du public cultivé, ne pas « *contester a priori l'expérience des lecteurs [...] au risque de rendre totalement inaudible son propre message* ». Du reste, les paysans n'aiment pas parler de ces choses-là devant les étrangers, comme l'a constaté Jeanne Favret-Saada dans *Les mots, la mort, les sorts* (1977), son enquête sur la sorcellerie en bocage normand. Pourtant, cette histoire étrange de jumeaux inséparables et d'une petite-fille de sorcière qui s'éprend de l'un d'entre eux est émaillée de signes et d'allusions qui n'ont pas échappé à certains de ses lecteurs et qui cadraient parfaitement avec l'horizon d'attente des paysans de l'époque. Les effets de la loi Guizot sur l'instruction obligatoire (1833) commençaient à se faire sentir et les romans de Sand attiraient désormais de jeunes lecteurs issus de la campagne ou de milieux modestes, qui comprenaient parfaitement bien ce qui s'y jouait. De ce point de vue, l'ouvrage de Robert nous présente une auteure qui cherche d'abord à étudier les réalités sociales et culturelles des campagnes, le contexte traditionnel de transmission de la culture rurale, mais aussi, voire surtout, les rapports complexes qui se tissent entre les paysans. Le roman évoque en effet largement la vaste question de leurs craintes et de leurs préjugés. Ainsi, les villageois portent un regard cruel sur le personnage de Fadette en raison de son apparence repoussante et de la réputation sulfureuse de sa famille.

La sorcière et la Seconde République

Les superstitions apparaissent donc ici dans leur dynamisme intrinsèque et dans leur cohérence propre. Plus que de simples motifs, elles permettent de comprendre les tensions internes et le dynamisme d'une vie paysanne plus complexe qu'elle n'y paraît. Comme le souligne l'auteur, les romans champêtres de George Sand ne cherchent pas à reproduire le réel, mais aspirent plutôt à le transformer. Or, « *on ne transforme pas ce qu'on ne comprend pas, ou si mal, surtout quand on prétend le faire du haut de sa supériorité sociale et culturelle* ». Aussi l'étude du roman permet-elle à Vincent Robert d'établir une forme de correspondance entre les croyances et les idéaux politiques dont la Seconde République s'est d'abord fait le porte-voix. Si l'écriture s'affiche en retrait de la politique et que la préface du roman nous invite à lire celui-ci comme un simple conte destiné à « *distraindre* » ou à « *endormir* » le lecteur, on peut pourtant y voir un véritable projet politique.

Cette manière souterraine de faire de la politique est en effet celle que George Sand choisit lorsque, après les répressions sanglantes de 1848, elle se retire dans le Berry et écrit ses romans champêtres. À cet égard, l'auteur montre comment la culture politique est née, dans les campagnes, en partie de « *l'entrecroisement de la culture républicaine des quarante-huitards et de la sorcellerie, l'association paradoxale des formes de pensée les plus archaïques et de la modernité politique* ». Si les paysans vivent au rythme de l'éternel retour des saisons, ils ont adopté la nouvelle symbolique républicaine en l'ornant des atours de leurs fées et autres *fades*, où l'on peut reconnaître sans équivoque le surnom Fadette. La campagne du Berry n'est donc pas une Arcadie immuable et insensible à l'histoire, elle est aussi touchée par le tourbillon sanglant des revendications sociales. Cette démarche permet de mettre de côté un préjugé, celui de l'immobilisme du monde rural du XIX^e siècle : la campagne n'est pas inscrite dans une atemporalité bienheureuse, mais bel et bien au cœur même de l'histoire sociale et politique, et les croyances populaires ne sont pas que de simples lubies de paysans ignorants ou illettrés, elles sont surtout un vecteur permettant de maintenir la cohésion sociale.

À partir de sa lecture de *La petite Fadette*, Vincent Robert montre de quelle façon la figure de la République se nourrit des traits que l'on prête aux sorcières des campagnes, susceptibles de jeter de bons ou de mauvais sorts. C'est Marianne elle-même, son plus évident symbole, qui est construite sur ce modèle : « *Divinité ambiguë surgie du fond des siècles, magicienne et sorcière venue du Midi et du centre de la France, Marianne réapparut sous la Deuxième République*. » Le roman participerait ainsi d'une stratégie mise en œuvre par une George Sand

déçue du virage conservateur de l'automne 1848 qui chercherait d'autres façons et d'autres formes pour « *éclairer le peuple* ». Il s'agit là d'une lecture originale et audacieuse, qui s'appuie essentiellement sur l'engagement politique de l'auteure. Maurice Agulhon a, du reste, déjà montré de quelle façon la figure de Marianne a été utilisée par les ennemis de la République pour en stigmatiser le caractère à la fois féminin et populaire, le prénom Marie-Anne, ou Marianne, étant fort répandu dans les campagnes. Ce prénom populaire aurait d'abord été employé par dérision par les ennemis de la République qui, elle, l'aurait pourtant accepté avec fierté et utilisé sans complexe. La culture rurale qui était jadis diabolisée, décriée ou rejetée se trouve en fin de compte réinvestie par la culture urbaine et républicaine. Et la sorcière se manifeste comme une figure réversible dotée d'un pouvoir de fascination et facilement récupérable.

Culture rurale et idée de progrès

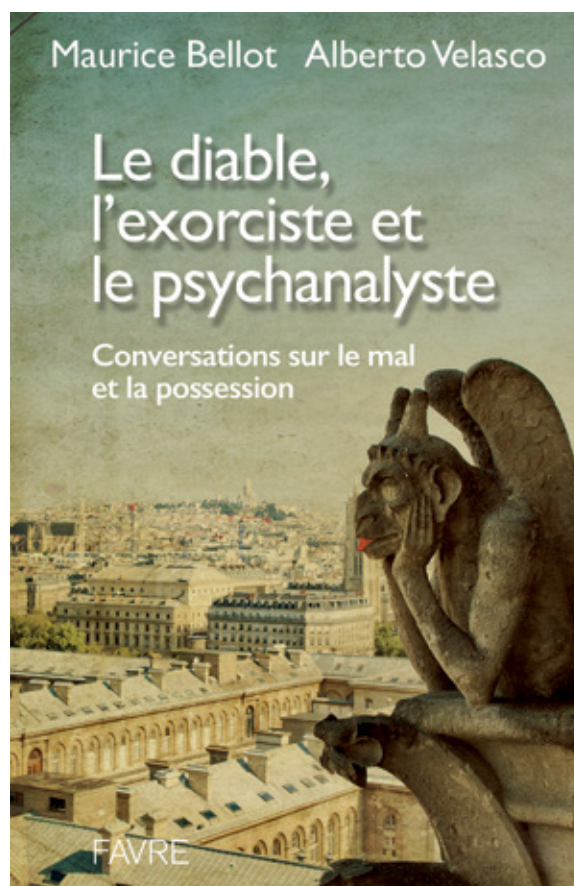
C'est donc une sorte d'anthropologie politique qui est proposée ici ou, si on veut, le « *récit d'un processus de modernisation, mais qui se fait sans violence symbolique, sans rupture culturelle* ». En somme, la démarche d'écriture de la romancière s'inscrit dans un courant aux contours encore flous, celui des études « folkloristes », où elle opère cependant un virage épistémologique en se plaçant dans l'esprit de ses personnages, *in medias res*. Si George Sand refuse la contrainte de l'exactitude scientifique, elle sait se montrer fine observatrice et analyse avec un œil d'ethnographe les rites et les coutumes des paysans, le cadre dans lequel ils vivent et leurs univers moral et symbolique.

Comme le souligne Vincent Robert en introduction, « *que l'on ne puisse utiliser la littérature sans précaution va maintenant de soi* ». Cependant, il néglige dans son ouvrage les méthodes développées par les ethnocriticiens dont tout le travail, ces dernières années, consiste précisément à étudier les variations culturelles constitutives des œuvres littéraires. En se proposant d'interpréter la littérature et ses effets de sens, l'ethnocritique s'intéresse aux jeux incessants qui sont à l'œuvre dans le texte entre des formes plus ou moins hétérogènes de culture orale et écrite, folklorique et officielle, légitime et illégitime, attestée et inventée. Il reste toutefois que les analyses du roman et l'attention aux menus détails permettent d'approfondir une réalité devenue difficilement accessible. De ce point de vue, l'ouvrage de Vincent Robert montre de quelle façon une politique issue des pratiques et savoirs populaires se fraie peu à peu un chemin dans les réseaux républicains et socialistes. C'est dans cette culture populaire que George Sand entrevoit des « *potentialités progressistes, c'est-à-dire démocratiques et féministes* ». ■

IL EST TOUJOURS L'HEURE DU DIABLE

Par Sarah Chiche

**LE DIABLE, L'EXORCISTE ET LE PSYCHANALYSTE.
CONVERSATIONS SUR LE MAL ET LA POSSESSION**
de Maurice Bellot et Alberto Velasco
Éditions Favre, 2016, 168 p.



Un proverbe arabe prétend que « le diable n'apparaît qu'à celui qui le craint ». Le craindre, c'est y croire. Il est possible que tant de crédulité s'apparente pour certains à de la puérilité – à tort, cependant. Car en réalité, nul n'est épargné par le combat qui se joue en lui entre les ténèbres et la lumière ; tout le monde a donc quelque chose à dire sur le diable. De nos jours, il se trouve toujours des personnes persuadées qu'elles sont infestées par le démon, ou bien encore que la multiplication des actes

terroristes comme des catastrophes écologiques sont la marque de l'intervention du Malin. Mais de qui ou de quoi parle-t-on quand on se saisit du mot diable ? D'une entité à la perversité et à la cruauté sans bornes, dont un individu, un peuple ou une époque peut devenir le jouet ? Ou d'un effet de l'inconscient ? Du personnage affreux à en devenir grotesque des enluminures médiévales ou de nos désirs obscurs, honteux, refoulés, que nous sommes incapables d'assumer comme tels,

et que nous mettons donc sur le dos d'un autre, fût-il monstrueux, pour nous alléger quelque peu de notre culpabilité, voire nous sentir moins seuls ? Ce sont là quelques-unes des questions posées par le très revigorant livre de Maurice Bellot et d'Alberto Velasco.

Nul besoin d'être croyant pour demander un exorcisme

L'ouvrage est né d'une rencontre *a priori* improbable, mais qui, à la lecture de ces pages, sonne comme une évidence. En 1994, Maurice Bellot, tout juste nommé prêtre exorciste par l'évêché à l'Accueil Saint-Irénée, à Paris, a l'idée de prendre contact avec Alberto Velasco, psychiatre et psychanalyste, praticien hospitalier à l'hôpital Sainte-Anne, pour mener un travail de réflexion autour des situations difficiles que traversent les quelque 1500 personnes par an qui prennent rendez-vous à son centre. S'ensuivra une collaboration féconde de 13 ans, habilement prolongée par cet ouvrage qui prend la forme de longs entretiens entre les deux hommes. Ici, nulle volonté de stigmatiser les individus persuadés d'être possédés, mais une bienveillance et un souci pédagogique qui permettent à l'ouvrage d'être lu par un large public. Alberto Velasco fait de saint Augustin comme du *Portrait du Diable* (2010) de Daniel Arasse ou de *La vie de saint Antoine* écrite par Athanase d'Alexandrie une lecture érudite ; le père Bellot semble connaître Jacques Lacan et Sigmund Freud sur le bout des doigts, à lui-même fait une analyse psychanalytique, accepte de « rentrer dans le délire » des personnes en souffrance, en « prenant sur [lui] » leur angoisse, adapte les paroles des prières à l'histoire de chacun, et n'hésite pas à orienter les âmes en souffrance qui viennent le voir vers la recherche d'un malheur caché sur lequel elles ont apposé le masque du diable.

SI ON REMARQUE LA DÉSAFFECTION, DANS DE NOMBREUX PAYS, DES ÉGLISES DITES OFFICIELLES, LES PRATIQUES CHARISMATIQUES ET LES SÉANCES D'EXORCISME EN PUBLIC ONT LE VENT EN POUPE.

Plus encore peut-être que le métier de psychanalyste, le métier d'exorciste alimente les fantasmes les plus cocasses – et ce livre les démonte un à un d'habile manière. On découvre notamment, grâce aux explications méticuleuses du père Bellot, que

le rituel d'exorcisme obéit, au centre Saint-Irénée, à un processus très rigoureux en plusieurs étapes qui combine la psychanalyse et la prise en charge spirituelle et qui n'a rien de spectaculaire. Toute personne qui s'inquiète d'être possédée par le diable va d'abord rencontrer des écoutants (psychologues ou psychiatres, comme Alberto Velasco). Cette étape permet aux écoutants de faire un premier tri : dans certains cas, il s'agit d'une bouffée délirante aiguë qui nécessite une hospitalisation : il faut alors, avec beaucoup de tact, orienter la personne vers un centre de soins ; dans d'autres cas, c'est une paranoïa au long cours, avec laquelle la personne vit depuis de longues années, et qu'un exorcisme viendra calmer ponctuellement, jusqu'à la prochaine crise ; parfois encore, l'angoisse d'être possédé recouvre une autre souffrance (perte d'un emploi, deuil, jalousie amoureuse, rupture...) qu'il faut savoir décoder. Étonnamment, toutes les personnes qui viennent demander un exorcisme à Saint-Irénée ne sont pas croyantes. Et beaucoup ne sont pas chrétiennes. Et puis, il y a tous ceux qui disent ne pas croire en Dieu, mais qui croient cependant au diable. Signe que, quelles que soient les cultures et les relations à la religion, la certitude ou l'inquiétude d'être « possédé par le diable » demeurent une façon alternative de donner des contours à sa culpabilité, ses scrupules, son angoisse d'avoir mal agi, ou au destin qui s'acharne de façon inexplicable. Les demandes des fidèles et des patients du centre Saint-Irénée se situent toujours au carrefour du psychologique et du spirituel : « *Jlle suis vivante mais je n'existe pas* », « *je suis le mal* », « *j'ai mal* », « *j'ai le mal* », « *un ange et un démon se font la guerre en moi* », « *on a mis des pensées atroces en moi* ». Velasco remarque que c'est précisément parce que leur imaginaire est nourri par les représentations culturelles du diable (films, livres, tableaux) que certaines personnes qui se rendent chez l'exorciste se voueront « à remplir les critères officiels qui confirment la possession », pour se mettre, tout comme le faisaient les hystériques de Charcot et, deux siècles avant elles, les possédées de Loudun qui convulsaient sur demande, « *au diapason de l'attente et du désir de l'autre* ». Raison pour laquelle, d'ailleurs, la moitié des personnes qui viennent à Saint-Irénée demander un exorcisme sont des personnes « *mal aimées* », à qui une parole d'autorité peut suffire à procurer un soulagement instantané. Pour d'autres, le diable, c'est décidément mieux que le vide. « *La question d'une vie sans personne* » étant insupportable, Maurice Bellot a parfois été amené à se demander, face à certains individus confrontés à des situations de vide relationnel et affectif abominables : « *[Est-ce que je lui laisse son diable ?]* » Une fois encore, on croirait entendre un analyste se questionner à savoir s'il faut soulager certains sujets de leurs symptômes, alors qu'on sent très bien que, chez certains, le symptôme sert à

boucher un vide dans lequel ils se précipiteraient si on les en délestait trop prestement. Au centre Saint-Irénée, l'approche psychanalytique semble donc souvent prendre le pas sur une approche purement spirituelle. Ce qui amènera certains individus, déçus par leur rencontre avec le Père Bellot, à se tourner ensuite, comme ils en témoignent sur des forums de discussion en ligne, vers des exorcistes plus traditionalistes, dans d'autres diocèses, qui ne leur parleront pas de psychanalyse, n'essaieront pas de leur faire entendre que le signifiant « diable » s'est logé en eux à la place d'un proche haï ou à la place d'un vide, et avec qui ils pourront enfin vivre, dans le plus grand effroi, et la plus grande jouissance, une expérience complète d'exorcisme.

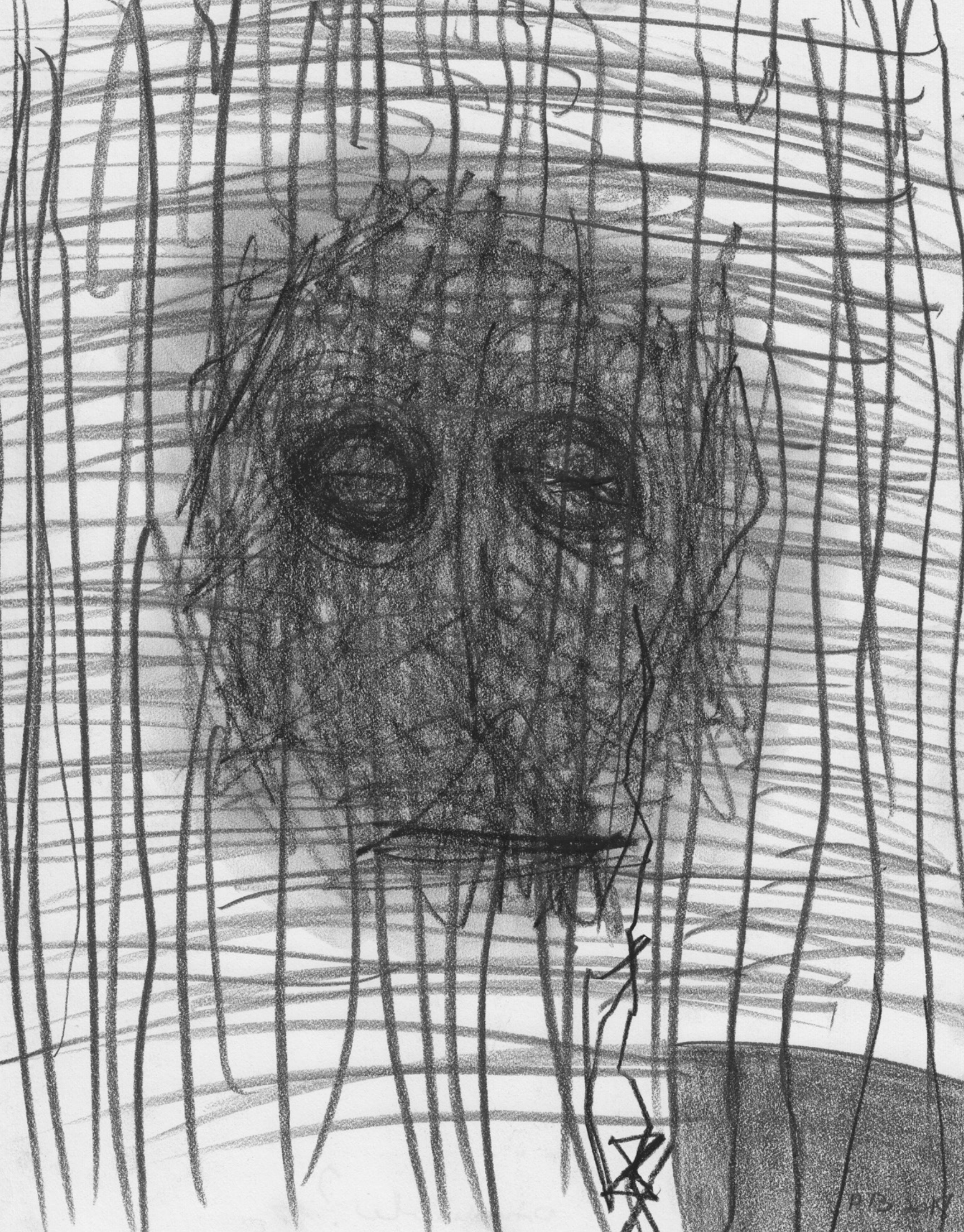
Comment cesser de diaboliser ses désirs ?

Guerres, catastrophes écologiques, épidémies... De même que l'on peut se demander si le mal qui vient ressemblera à celui que nous avons connu au cours des guerres précédentes – et rien n'est moins sûr –, on ne peut que constater que c'est tout l'art du diable que de se parer des habits dont chaque époque le revêt. La deuxième partie de l'ouvrage permet donc aux auteurs de décortiquer les différents facteurs qui ont permis à l'image du diable de traverser les siècles. On ne trouve pas, dans la Bible, de récit linéaire concernant le diable : les différents livres de l'Ancien comme du Nouveau Testament en parlent différemment. Et on ne lit pas la Bible de la même façon selon les époques. Pourquoi ? Notamment parce que, de même que nos idiomes de détresse ont changé et que nous ne parlons plus de nos douleurs de la même façon, ce qui faisait peur à l'époque ne fait plus peur aujourd'hui. Maurice Bellot prend adroitement l'exemple de l'orage pour le démontrer. « *Dans les temps anciens, un orage produisait une peur parce que nous ne savions pas très bien ce que ça représentait, alors que désormais nous savons parfaitement que l'orage fait partie de la nature [...]. Les grands orages du mont Sinaï au moment où Dieu donne le décalogue à Moïse ce sont des visions d'orage à la montagne qu'on ne décrirait plus de la même manière. Nous pouvons ainsi affirmer que la fonction du diable au temps de Jésus n'est pas du même registre que le discours sur le diable actuel.* » Si l'existence du mal chez un individu semble relever, pour toute une tradition religieuse, de l'ordre divin, Freud a « *produit une coupure épistémologique* » en faisant du diable un paradigme de l'inconscient qui ouvre la voie à une prise en compte de la subjectivité de l'individu dans son propre malheur.

Le diable des possédées de Loudun est-il le même que celui des pionniers puritains qui s'installèrent aux États-Unis à la même époque ? Qu'ont en commun la créature monstrueuse de l'iconographie

du haut Moyen Âge et l'homme fonçant, au nom de Dieu, avec son camion sur des passants pour les tuer ? En France, chaque année, la centaine de prêtres exorcistes officiels doit faire face à une demande réelle et croissante. Les auteurs citent une enquête d'opinion selon laquelle, dans l'Hexagone, une personne sur trois croirait au diable. Si l'exemple suivant n'est pas convoqué dans l'ouvrage, il mérite de l'être ici. Au Québec, Monseigneur Martin Veillette, évêque du diocèse de Trois-Rivières, est le seul sur le territoire de la province à pouvoir autoriser un exorcisme selon le rituel établi par l'Église catholique. Il raconte qu'en 25 ans, il n'aurait donné son accord qu'à un seul. Paradoxalement, d'autres récits circulant sur internet confirment le retour en force de l'irrationnel : si on remarque la désaffection, dans de nombreux pays, des Églises dites officielles, les pratiques charismatiques et les séances d'exorcisme en public ont le vent en poupe. Maurice Bellot rappelle que l'Église, comme toute institution, joue aussi le rôle de « *mécanisme de régulation de la jouissance* » pour les croyants. À le lire, on songe aux confréries de flagellants, qui, au XIII^e siècle, se regroupaient hors de tout contrôle institutionnel pour se livrer sur leurs corps à des actes de mortifications censés combattre, par une sanction divine, le relâchement des mœurs. L'exorcisme viserait-il alors une soustraction de jouissance ?

Paradoxe : c'est, insiste le père Bellot, « *ceux qui continuent à penser que nous devons être parfaits* » qui « *auront le plus facilement recours au diable* ». Or, souligne-t-il, « *depuis la naissance de la psychanalyse, on sait qu'une partie de notre malheur nous appartient et nous n'avons pas besoin de dire que c'est la faute à l'autre* ». Mais que dire des malheurs qui se répètent chez un même individu ? Ou du sentiment de revivre toujours le même problème dans une répétition démoniaque des infortunes de la vie ? À ces âmes souffrantes, précise Alberto Velasco, la psychanalyse peut éventuellement proposer non pas d'apprendre à « *contrôler* » leurs pensées, mais de découvrir ce qui se cache sous tant d'obscurité et ce qu'il en est de leur propre désir. Nous nous sentons possédés quand « *nous vivons sous l'emprise d'une instance qui jouit de nous, qu'elle s'appelle diable ou autre* ». Corrélativement, notre époque, éminemment paranoïaque, se plaît à chercher convulsivement un Autre de la faute. La traque du terroriste, du prédateur sexuel ou du politicien véreux en est le symptôme. C'est l'un des grands mérites de ce livre, et non des moindres, que de nous faire réfléchir à ceci : si leur pouvoir de nuisance est réel et doit tomber sous le coup de la loi, diaboliser à tout-va, c'est nous épargner le travail plus douloureux d'avoir à examiner notre propre part de responsabilité dans nos afflictions intimes ou dans nos grands malheurs collectifs. ■



P13 2019

L'ENFER SUR LE BOUT DE LA LANGUE

Par Martin Hervé

POSSÉDÉES

de Frédéric Gros

Éditions Albin Michel, 2016, 304 p.

L'ÉVANGILE DU DÉMON. LA POSSESSION DIABOLIQUE D'AIX-EN-PROVENCE (1610-1611)

de Jean-Raymond Farlo

Éditions Champ Vallon, 2017, 336 p.

CONFESSION D'UNE SORCIÈRE.

L'AFFAIRE DE LOUVIERS (1642-1647)

de Stéphane Vautier (éd.)

Éditions La Louve, 2015, 171 p.

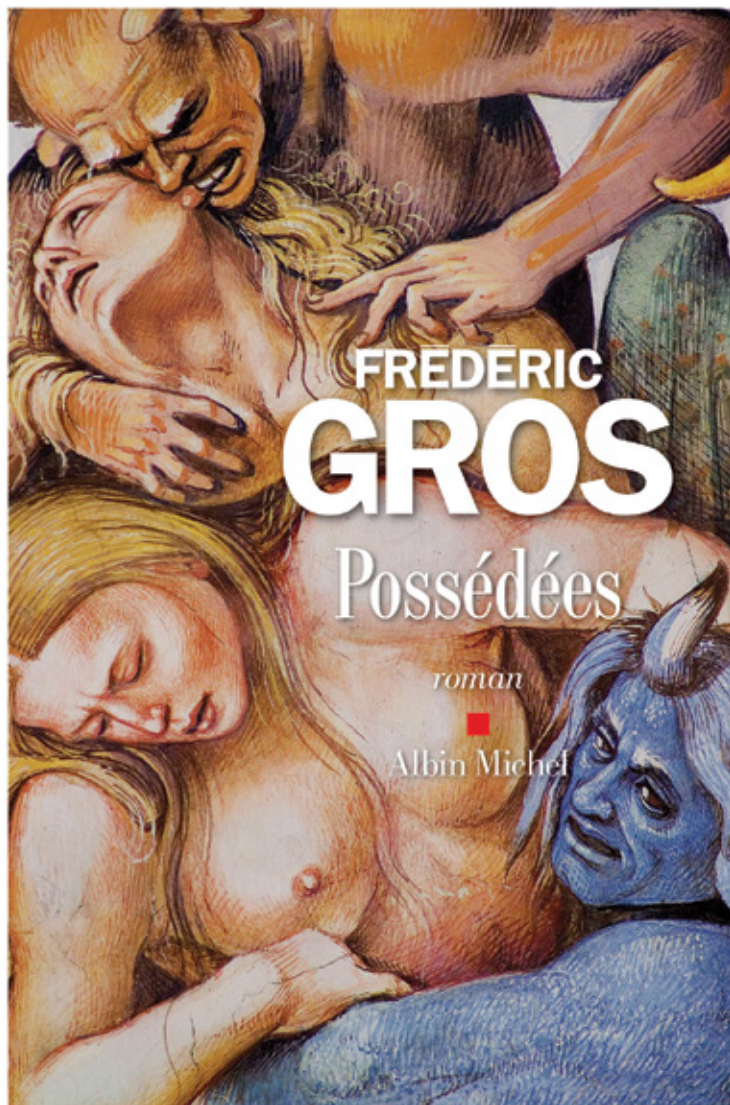
Des ruelles étroites aux bâtiments serrés, quelques églises : aujourd'hui, il faut bien l'admettre, Loudun a triste mine. Qui peut croire que cette petite commune de la Vienne fut au XVII^e siècle l'objet de toutes les passions et de la convoitise des puissants de France et des forces de l'enfer ? Dans les premières pages de *La possession de Loudun* (1970), un essai lumineux que Michel de Certeau consacre à ce qui reste de la plus célèbre affaire de possession démoniaque dans l'Hexagone, le lecteur est invité à visiter Loudun. Visiter ces lieux où ont résonné les hurlements des diables des années durant, et mesurer l'écart qui sépare le réel un peu gris de notre expérience et l'éclat brûlant de cette fiction qu'a déliée l'histoire. Depuis plusieurs décennies, la multiplication des recherches sur les mécanismes religieux, sociaux et politiques qui articulent le théâtre de l'incarnation diabolique a pu permettre de mieux en apprécier la complexité. Cependant, celles-ci échouent souvent à rendre compte de la dynamique de cette crise liminale où, face au surnaturel, l'univers du discours a basculé dans sa propre légende. De fait, tenter de faire l'histoire des possessions, ce serait nécessairement interroger comment elles ont fait et continuent de faire histoire.

Don Juan au bûcher

Nous sommes en 1632, dans le Poitou français. Alors que les cicatrices laissées par les guerres de religion entre catholiques et protestants ne sont pas encore refermées et que l'épidémie de peste a fini par se résorber, Loudun s'agite d'une étrange fièvre. Le couvent des ursulines est pris d'assaut par les démons. C'est en tout cas ce que concluent les exorcistes dépêchés sur place, horrifiés par les

cris, les rires et les blasphèmes, les contorsions et les transports visiblement érotiques des nonnes. D'entre tous, le spectacle qu'offre le corps débordé de la mère supérieure Jeanne des Anges est le plus parlant et donc le plus convaincant. Un nom s'échappe de ses lèvres, bientôt repris en chœur par ses consœurs : Urbain Grandier. Ce curé jouit à l'époque d'une réputation sulfureuse : séducteur invétéré, libre penseur volontiers disert sur ses opinions, il est la cible de plusieurs cabales, dont l'une menée par un notable local voulant venger l'honneur de sa fille charmée puis abandonnée par ce Don Juan des confessionnaires. Au bout d'une longue procédure liturgique puis judiciaire, Grandier est reconnu coupable de sorcellerie, et est brûlé vif le 8 août 1634 – sa mort ne met toutefois aucunement fin aux convulsions des ursulines.

L'affaire loudunaise a beaucoup fait parler, et a été un objet de pensée chez les écrivains (au rang desquels on compte Alfred de Vigny, Jules Michelet et Aldous Huxley) et les cinéastes (dont Ken Russell et Jerzy Kawalerowicz), sans oublier le compositeur Krzysztof Penderecki et son opéra *Die Teufel von Loudun* (1968). Que peut-on gagner à y revenir aujourd'hui ? C'est la question qu'on est en droit de se poser à la lecture de *Possédées*, le premier roman de Frédéric Gros, par ailleurs philosophe spécialiste de Michel Foucault. Son plus récent essai, *Désobéir* (2017), semble nous apporter un élément de réponse. Dans celui-ci, Gros se propose de déchiffrer les processus rampants d'asservissement et de compromission que la société et nous-mêmes nous imposons à tout bout de champ, trop souvent par complaisance, par faiblesse ou par indifférence. Tout porte à croire qu'il a découvert dans la vie du curé



Grandier un désobéissant exemplaire et « la figure expiatoire toute trouvée de la Contre-Réforme ». Aussi n'est-il pas étonnant que son roman *Possédées* soit, contrairement à ce qu'en laisse présager son titre, le roman d'un homme. Un homme et un martyr, sacrifié sur l'autel des manigances politiques et des superstitions par des fanatiques, des calomniateurs et des envieux, tous plus ou moins laids et sornois. Son amante, Maddalena, avec laquelle il se marie en secret, se présente comme une croyante admirable, drapée dans la simplicité de ses ferveurs religieuses et amoureuse, au contraire de sa Némésis, Jeanne des Anges, une ambitieuse calculatrice, tyrannique et concupiscente. On l'aura vite compris, Gros ne fait pas toujours dans la dentelle, particulièrement lorsqu'il s'agit de verser dans le récit sentimental, récit qui est d'ailleurs la rare pièce du dossier avec laquelle il se permet l'affabulation, mais avec un succès très mitigé tant son histoire d'amour apparaît molle et caricaturale.

Autrement plus habile se montre l'auteur dans le traitement qu'il réserve à la possession des ursulines et, spécialement, de leur mère supérieure. Dès son plus jeune âge, Jeanne des Anges se prend à rêver d'un sacerdoce semblable à celui de sainte Thérèse d'Avila, canonisée en 1622. « *Jeanne veut connaître l'extase et laisse ses mains chauffer son ventre. Elle crie dans la nuit : "Mon Jésus". Elle s'y voyait surtout : de ville en ville, à elle aussi les fondations de couvents. Elle enchaînera les victoires. Elle sera la Thérèse du Poitou, d'Anjou et de Touraine.* » Ce sont les soifs mystique et érotique et l'attrait du pouvoir qui forment chez elle le terreau dans lequel viendra fleurir la rose diabolique. Entre la nonne et un Grandier qui n'a pas la langue dans sa poche, auteur d'un *Traité pour le célibat des prêtres* et, prétendument, d'un pamphlet contre le cardinal de Richelieu, Gros figure donc la lutte entre deux révoltés et ambitieux, qui ne le sont d'ailleurs ni plus ni moins que les autres protagonistes du roman, les manœuvres et désirs de chacun tissant pour partie la toile du drame. Désir des partisans de Richelieu de faire plier Loudun et sa forteresse, symbole de l'ancienne sédition protestante. Désir des prêtres qui, en rendant publics les exorcismes, entendent manifester la victoire du Dieu des catholiques sur l'enfer et les incrédules huguenots. Désirs des possédées aussi, qui prennent corps en injuriant, battant et ridiculisant copieusement leurs exorcistes, pour le plus grand plaisir des badauds venus ici comme à la foire assister à la déconfiture des représentants du pouvoir traditionnel. L'engouement est tel que des tréteaux et des gradins sont installés dans les églises de la ville où se donne à voir le spectacle du diabolique. Loudun devient la nouvelle catharsis à la mode, la chambre d'échos des passions et des pulsions de toute une époque.

Scène de comédie, la possession suscite bien des suspicions, étant donné que le surnaturel exploite l'invérifiable. Ce pourquoi, à Loudun, les signes de son incarnation se multiplient, alors que ses actants cherchent à convaincre toujours davantage le spectateur qu'il ne s'agit en rien d'un simulacre. Plutôt que de chasser les démons, les prêtres s'acharnent à les interroger jour après jour pour leur faire révéler le nom du coupable à l'origine du tourment des religieuses. Autant dire que le féminin, qui inquiéta des générations de théologiens, ne serait plus désormais susceptible d'assumer à lui seul le commandement des légions de Satan. C'est en cela, peut-être, un signe du déclin, dans l'imaginaire diabolique, de la figure de la sorcière rurale et puissante, dont la grande chasse amorcé déjà son reflux, au profit de magiciens urbains et lettrés orchestrant depuis le corps des femmes l'invasion de l'enfer. De sorte que la possession s'apparente ici à une forme insidieuse de dépossession. Grandier en sort lui aussi perdant, trop

confiant dans la victoire de la raison et de la vérité. L'archevêque de Bordeaux l'avait pourtant mis en garde : « *La vérité, celle des tribunaux, est une domestique. Elle se donne au plus offrant. Si vous n'avez pour vous que la vérité vraie, celle que reconnaît Dieu, monsieur, vous n'avez pas grand-chose.* »

Jusque sur le bûcher, jamais le curé ne reconnaît les accusations de sorcellerie, et c'est sans doute ce courage face à la mort qui le consacre, d'après de Certeau, en « *objet littéraire* » et en héros tragique. Mais un héros ne fait pas forcément un bon roman. Bien qu'on doive reconnaître la prudence et la minutie de Gros dans la composition du drame et de ses multiples personnages, tous pris au piège de leurs croyances, de leurs passions et de la marche inexorable du pouvoir, ces forces sont aussi sa principale faiblesse, et son texte déçoit en ce qu'il s'enferme dans le carcan de l'autorité épistémologique. Gros se trouve être ici un romancier empêché, aliéné qu'il est à la nécessité d'exposer et d'explicitier scrupuleusement le déroulé des événements en tenant compte de tous ses tenants et aboutissants psychologiques, politiques et sociaux, en somme de toutes les thèses de ceux qui l'ont précédé sur le terrain d'investigation loudunais, sans assumer de laisser place aux trous, aux embardées et aux obsessions, certainement un peu démoniaques, qui font le sel de l'écriture. La leçon est pourtant toujours la même : apprendre à désobéir à l'histoire pour en raconter une autre, qui est celle de la littérature.

Toute vérité est une fiction

« Revenir à Loudun » encore une fois ? Après Gros, c'est au tour d'un autre littéraire, le chercheur en lettres classiques Jean-Raymond Fanlo, d'investir la vaste question des possessions collectives qui ont affolé le XVII^e siècle, cette fois par le biais d'une étude documentée sur l'affaire d'Aix-en-Provence. Survenue plus de 20 ans avant celle de Loudun, elle trouve aussi son origine dans les frasques sexuelles d'un curé, Louis Gaufridy, qui ne manquent pas de scandaliser une certaine frange de l'Église alors en plein essor dans le sud de la France. S'inspirant des ordres spirituels espagnols et italiens, cette « *Provence mystique* » entend combattre le relâchement du clergé séculier. L'occasion est toute trouvée lorsqu'en 1610, une jeune ursuline, Madeleine Demandolx, montre des signes d'agitation et d'impiété : le diagnostic de la possession est très vite établi, d'autant que ses paroles confuses concernent son directeur de conscience, Gaufridy. Le curé prend d'abord la menace à la légère, l'évêque de Marseille étant son allié. Au lieu de chercher à convertir le licencié, les pères dominicains font appel à la justice et c'est, là encore, l'alliance de l'autel et du tribunal qui scelle

son sort. Comme le rappelle Fanlo, cette possession va établir le modèle des crises diaboliques du Grand Siècle, qui conduiront au bûcher Gaufridy, Grandier et tant d'autres ecclésiastiques. En ce sens, elle est l'un des symptômes « *des fractures du monde catholique* » et de la défiance nouvelle à l'endroit des prêtres, jamais plus suspects que d'être initiés aux mystères du sacré et de recueillir les secrets de l'âme et du cœur de leurs ouailles dans l'ombre du confessionnal.

Là où l'affaire d'Aix-en-Provence se démarque, c'est notamment lorsqu'elle met sur le devant de la scène une seconde ursuline, Louise Capeau, qui se prétend elle aussi la proie d'un démon. S'instaurent alors des scènes incroyables où le diable de Capeau, du nom de Vérine, entend convertir celui de Demandolx. Intarissable, Vérine commence à prophétiser et à prêcher, rendant ses oracles et ses homélies en provençal. « *À une époque où les apparitions et visions sont régulièrement considérées comme diaboliques, où le démon obsède, le divin s'impose par un nouveau paradoxe du menteur : confier la vérité au prince du mensonge.* » En des temps marqués par les plus grandes instabilités sociales et par un horizon d'attente eschatologique, la figure du mal absolu va ainsi remplacer dans leur ministère les pasteurs de l'Église. Situation absurde, risible, et pourtant il est indéniable que les religieux ont cru, au moins partiellement, aux paroles des diables. Au cours des exorcismes, ils s'en tiennent en effet au rôle de scribes écrivant sous la dictée de l'enfer. C'est là une autre originalité d'Aix-en-Provence : deux ans après la mort de Gaufridy, un livre est publié par les dominicains, qui compile les révélations démoniaques, annonce la venue de l'Antéchrist et la régénération finale de l'Église. Quand bien même leur « *évangile du démon* » porte un véritable projet mystique et politique pour le royaume de France, les espoirs des religieux sont vite déçus : le livre ni ne reçoit l'approbation officielle du Saint-Siège ni n'atteint le lectorat escompté. Sa victoire est ailleurs, plus diffuse et souterraine, car il survit dans les parages de la fiction – François de Rosset intègre l'affaire dans ses *Histoires tragiques* (1614) – et conséquemment dans les imaginaires et les corps que les diables, les prêtres et les juristes de Loudun prendront plus tard d'assaut.

Très au fait de son sujet, Fanlo peint avec finesse les contextes politique et social de la possession, de même qu'il conduit un remarquable travail d'enquête en répertoriant et en analysant un vaste ensemble de pièces tirées des confessions, des exorcismes, du procès et des différents manuscrits qui s'y rapportent. Comparant les dates et les versions, l'auteur entend déjouer les falsifications, mettre au jour les omissions et les censures qui ont présidé à l'écriture de l'affaire, c'est-à-dire à son établissement

dans l'histoire, cela puisque « *[l]es récits qu'a inventés la possession diabolique, ceux qu'ont produits la plupart des dépositions constituent la possession elle-même* ». C'est dire le rôle que les littéraires peuvent jouer dans la saisie de ces phénomènes. À la croisée de plusieurs champs disciplinaires, Fanlo soutient d'ailleurs une thèse intéressante quant à l'impact qu'ont pu avoir les discours de ces prêtres, bourrés de lectures démonologiques, dans la mise en forme et la propagation des scénarios d'intrusion diabolique que vont échafauder par la suite leurs jeunes sœurs passées à confesse. Il soulève ainsi nombre d'analogies avec la vague de faux souvenirs et de paranoïa satanique qui défraya la chronique aux États-Unis voilà quelques décennies. Reste néanmoins à assumer la part d'impensable que recèle un événement déjà fort éloigné dans le temps et dont les motivations de ses acteurs, conscientes ou non, demeureront, pour certaines, inconnues. Si bien que les analyses de Fanlo apparaissent beaucoup moins nuancées et convaincantes quand il psychologise à tout va ou minimise l'importance que les rapports de séduction prennent dans le surgissement de ces fièvres infernales. Mettre la seule responsabilité de l'affaire sur le dos des dominicains et cantonner les femmes à la condition de victimes, entièrement charmées et captives, c'est s'interdire de voir quelles formes de subversion elles purent inventer à partir du fantasme de l'agent infernal pour que se dise, souvent à leur corps défendant, quelque chose de ce désir dont elles étaient malades à force de le taire. De la même manière, conclure que la parole retranscrite des possédées est tout entière sous la coupe des exorcistes, c'est se borner à en faire de simples marionnettes et oublier un peu vite qu'une parole s'énonce toujours depuis un corps.

L'histoire sans fin

Tout compte fait, « revenir à Loudun » supposerait de revenir à la parole de celles qui ont vécu dans leur corps la réalité du diabolique. Stéphane Vauthier nous en donne l'occasion en publiant un document exceptionnel, la confession de Madeleine Bavent, accusée de sorcellerie par ses consœurs, les prétendues possédées d'un couvent de la ville de Louviers en 1642. Écrit par son confesseur, ce texte constitue un indéniable élément de preuve en ce qu'il vise à convaincre son lecteur que Bavent n'est pas une fidèle de Satan, mais bien plutôt une victime des diables, des charmes de magiciens lubriques et des machinations jalouses des autres religieuses, en somme une dupe triplement possédée. Ici également, on peut se demander comment le désir du scripteur encadre, guide, voire s'approprie la parole déléguée de Bavent. Force est de reconnaître toutefois qu'il converge avec celui de la nonne, à savoir que celle-ci échappe

à l'exécution. Pour ce faire, le texte met en forme ses aveux, véritables enjeux tant des exorcismes que des procédures judiciaires conduites autour de la possession. Ces mêmes aveux qui en sont venus à occuper le cœur du système de la parole dans le monde catholique du XVII^e siècle, au point que la pratique de la confession s'est transformée en une obsession morale et sociale. Se répétant à l'envi, Bavent confesse toutes ses fautes passées. À titre de repentante, elle se place sous l'égide du « *Dieu de la vérité* » face aux démons qui sont « *pères des mensonges* ». Sa parole de *vraie* possédée doit démasquer celle des simulatrices que sont les autres religieuses du couvent.

Toute possession apparaît ainsi comme une lutte pour la captation et la mise en scène de la vérité. Ce qui est rendu d'autant plus difficile que son agent privilégié est Satan, celui à qui on ne peut jamais faire totalement confiance, et ce, malgré l'enseignement du dogme affirmant que le démon est contraint de dire la vérité sous l'action des sacrements. L'aveu, ou son pendant matériel, la preuve, doit donc signer la victoire irréfutable du Ciel dans un contexte hautement équivoque. Ce pourquoi il est l'objet de tous les désirs et de tous les délires. Qu'importent les duperies et les violences commises pour le soutirer, l'aveu les justifie et les absout en même temps qu'il rend réelle la fiction du sorcier coupable. Tant et si bien qu'une fois énoncé, il n'est plus possible de faire marche arrière, toute rétractation étant dorénavant interprétée comme l'œuvre du Malin. Irrésistible logique énonciative du diabolique. Fanlo ne rapporte-t-il pas que lors d'une énième séance de torture, alors que Gaufridy est sommé d'avouer s'il a des complices, un prêtre demande d'inspecter sa langue afin de s'assurer qu'aucun diable ne s'y cache pour le fortifier dans sa volonté de ne pas avouer ou le pousser à mentir ? L'aveu et la vérité, comme l'enfer sur le bout de la langue. De Certeau ouvrait jadis son enquête sur Loudun par un avertissement : « *L'histoire n'est jamais sûre.* » Aussi bien l'histoire des livres que l'histoire sortie des bouches mises au supplice, si ce n'est l'histoire que l'on se raconte pour se convaincre que l'ennemi est toujours ailleurs. Il n'y a pas de vérité qui tienne dès lors que le diable s'en mêle. De ce fait, vouloir exorciser les démons de l'histoire ne suppose pas de leur imposer le silence en prétendant établir une fois pour toutes la causalité de l'événement, mais de continuer de les faire parler. Car c'est bien dans le corps de la parole que semble se jouer la vérité de la possession, qui est toujours une passion de la vérité. Et tout autant une vérité des passions qui ne sont réductibles ni à un corps individuel ni à un corps collectif, mais à ce qui, en chacun de ces corps, peut se déchaîner dès lors qu'on y appose le signe de la Bête. ■

FAITES ENTRER LE MAL.

PETITE HISTOIRE DE LA PANIQUE SATANIQUE EN AMÉRIQUE DU NORD

Par Ralph Elawani

Le récit est classique. Dans la nuit du 30 avril 1966, qui correspond à la célébration néo-païenne de Walpurgis, l'Américain Anton LaVey se rase le crâne et fonde l'Église de Satan. LaVey, un ancien forain connu pour sa passion de l'entourloupe, son sens de l'invective aiguisé par les lectures du polémiste H. L. Mencken, et surtout, son profond mépris pour l'hypocrisie des religions organisées et le charlatanisme des occultistes, propose de célébrer la nature charnelle et animale de l'homme. Consécration : en 1969, il fait paraître *The Satanic Bible* chez Avon Publications.

Bien qu'il s'agisse d'un titre à première vue paradoxal pour une « antireligion », l'ouvrage s'apparente plutôt à une série d'essais où LaVey détaille sa grille de lecture du monde en tablant sur une philosophie pragmatique de l'individualisme et de l'hédonisme, comme le note dans « La croisade contre les satanistes » (1997) Bertrand Ouellet, ancien directeur général du Centre d'information sur les nouvelles religions, situé à Montréal. En réhabilitant certains péchés en vue de la satisfaction de la nature instinctuelle et impitoyable de l'homme, LaVey entend contrer l'effacement auquel les grandes religions le condamnent à travers la soumission à l'ordre divin, l'humilité et le contrôle des plaisirs de la chair. Sens du spectacle oblige, LaVey agrmente le tout d'incantations, de rituels, ainsi que de neuf représentations (*statements*) de Satan qui tiennent lieu de commandements visant à célébrer l'ipséité irréductible de chacun.

En publiant une « bible » – brillant élan de marketing et de provocation –, l'auteur s'assure de deux choses. Premièrement, il rend ses idées disponibles à quiconque daigne s'y intéresser, tout en insistant



sur la souplesse des principes édictés – avec LaVey, pas de loi qui soit supérieure à celle du désir personnel. Deuxièmement, en rédigeant un texte faisant autorité, il garantit que certains actes (torture animale, sacrifice d'enfant, etc.) souvent associés au culte de Satan soient rejetés d'emblée hors des préceptes du mouvement dont il pose les jalons.

Établi à San Francisco, dans une maison victorienne repeinte en noir, le *black Pope* devient rapidement

une icône du *radical chic* de l'époque. On voit défiler chez lui Sammy Davis Jr., Jayne Mansfield et d'autres célébrités. La *Satanic Bible* s'écoule à plusieurs milliers d'exemplaires, et LaVey, ainsi que le phénomène de la résurgence des sciences occultes, ornent bientôt les couvertures de magazines comme *Time* et *Look*.

Mais l'égarement de la génération boomer ne dure qu'un temps, et LaVey prend progressivement ses distances, avant de se reclure totalement alors que les années 1970 laissent place aux années 1980. Au fil des controverses, son livre connaît un destin similaire à celui de *The Anarchist Cookbook* (1971), à savoir qu'il devient une pièce à conviction souvent utilisée lors d'arrestations pour complot, meurtre ou terrorisme.

Le *Michelle Remembers* de Lawrence Pazder

Bien que LaVey et ses joyeux drilles bénéficient d'une place importante dans la culture populaire américaine, une série de drames et de productions culturelles sulfureuses entraînent rapidement une levée de doigts accusateurs pointés en direction d'organisations « sataniques » à l'authenticité douteuse, et ce, dès le début des années 1970.

À titre d'exemple, Edward Sanders, chanteur du groupe The Fugs et poète associé à City Lights, effectue dans son livre *The Family : The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (1971) un rapprochement entre les meurtres commandés par Charles Manson et le supposé culte satanique de la Process Church of the Final Judgment. De la même manière, des films comme *Rosemary's Baby* (1968) – on raconte que LaVey aurait été le conseiller de Roman Polanski pour ce tournage – ou, plus près d'ici, *Le diable est parmi nous* (1972) et *La lunule* (1973) exploitent largement l'imaginaire du complot sataniste.

Se fondant dans le creuset des fictions de série B, le livre du psychiatre canadien Lawrence Pazder *Michelle Remembers* (1980) a, quant à lui, un impact culturel et social majeur dans les années qui suivent sa publication. Véritable coup de pied dans un nid de guêpes, l'ouvrage relate, par voie de « *mémoires retrouvées* » lors d'analyses, les expériences traumatiques vécues par Michelle Smith – patiente et future épouse de Pazder –, qui confie avoir été victime de sévices sexuels orchestrés par des satanistes (« *satanic ritual abuses* », ou « *SRA* »). Il devient rapidement un succès de librairie, tout en ouvrant la porte à une confluence de rapprochements hasardeux qui se renforcent mutuellement dans une escalade paranoïaque. Ainsi, Pazder se rendra jusqu'au Vatican pour présenter les fruits de ses recherches.

Même si le livre se révèle une machination élaborée par le psychiatre, l'espace de quelques années, des groupes de mères indignées, de femmes de politiciens et de « *prêtres charismatiques* » s'en inspirent pour faire feu sur tout ce qui s'agite hors des limites du politiquement correct : jeux de rôles, heavy métal, punk rock, bandes dessinées. Même les produits Procter & Gamble, dont le logo camouflait selon certains le fameux 666 de la Bête, passent à la tordeuse.

Comme le résume le sociologue Jeffrey S. Victor dans *Satanic Panic : The Creation of a Contemporary Legend* (1993), en des temps économiques incertains ponctués de crises sociales, la panique satanique et les SRA apparaissent comme les phénomènes collatéraux d'un climat de stress et d'angoisse morale favorable à la recherche de boucs émissaires, dont les adeptes sont bien souvent des individus issus de la classe ouvrière, économiquement fragiles, protestants, peu éduqués et vivant en milieux ruraux. Autant dire que n'est pas si éloignée de nous cette époque, volontiers qualifiée de « *superstitieuse* », qui a fourni le gros du contingent de la chasse aux sorcières.

Le rapport Lanning

Alors que la décennie 1980 progresse, le mal semble donc partout. Les dénonciations vont bon train et la panique morale paie : prêtres des ondes télévisuelles et autres Geraldo Rivera et Oprah Winfrey récoltent des cotes d'écoute astronomiques. Si bien que le FBI ouvre une enquête, menée par Kenneth V. Lanning, agent spécialisé dans les cas d'abus d'enfants. En 1992, lorsqu'est publié son rapport, en réponse aux estimations alarmistes d'environ 50 000 meurtres rituels qui seraient commis annuellement aux États-Unis par les groupes antisatanistes (contre, en réalité, environ 23 000 meurtres par année sur le même territoire), il en vient à ce constat : « *There is little or no evidence for the portion of their allegations that deals with large-scale baby breeding, human sacrifice, and organized satanic conspiracies. Now it is up to mental health professionals, not law enforcement, to explain why victims are alleging things that don't seem to have happened.* »

Mais où diable était le diable quand on avait besoin de lui ? Lanning affirme d'ailleurs que, dans le cadre de son enquête, il a été confronté plus souvent à des individus posant des gestes criminels au nom de Dieu, contre Satan, que l'inverse. À croire que l'on peut déceler, dans le camp idéologique de la droite conservatrice, une fascination refoulée pour l'archaïsme, dont cette flambée satanique s'avère le contrecoup expiatoire. Forcément, il s'en trouva plusieurs pour diaboliser Lanning, jusqu'à soutenir qu'il était lui-même un suppôt du mal ayant infiltré le FBI. L'important demeurerait de se convaincre en criant plus fort que l'adversaire...

Le viol de la conscience collective québécoise

À éplucher les revues contre-culturelles parues au cours de ces décennies au Québec, on s'étonne de ne trouver pratiquement aucune référence à l'Église de Satan ou aux enseignements de LaVey – on relève ironiquement bien plus de textes vantant les mérites des relations sexuelles entre adultes et enfants.

Cela dit, en pleine panique satanique, le Québec ne fut pas en reste et fit preuve, à quelques reprises, d'un kitsch enviable en matière d'alarmisme, au travers de reportages sur certaines organisations suspectes. On repense ici immédiatement à l'Ordo Templi Orientis et à son « *califat* » montréalais, profilé dans l'oubliable documentaire style mondo *Montréal Interdit* (1990), de Vincent Ciambrone.

Parmi les plus rocambolesques des événements locaux figure une rencontre insolite entre le sport-spectacle et la religion-spectacle. Le 12 janvier 1983, le groupe KISS s'apprête à démarrer sa tournée canadienne avec un concert au Colisée de Québec.

Encouragé par de savantes analyses des paroles du groupe, notamment celle concoctée par l'Église pentecôtiste locale (jusque-là pratiquement absente du radar culturel québécois) qui souligne la polysémie du nom KISS – pouvant signifier *Killers in Satan's Service* autant que *Knights in Satan's Service* –, le gardien de but des Nordiques de Québec, Dan Bouchard, accompagné de quelques coéquipiers, cache six bibles ouvertes sous la scène où KISS se produit. Comme le dit l'adage populaire, mieux vaut prévenir que guérir.

À la même période, le Carrefour chrétien de la Capitale profite du passage de Venom à Québec pour infiltrer le concert et, plus tard, inviter les membres du public à prier pour le salut de leurs âmes souillées par la performance du groupe britannique ouvertement « *in league with Satan* ». Malheureusement pour le Carrefour, comme le souligne alors sur les ondes le présentateur Guy Tremblay, les groupes Krokus et Accept (qu'il qualifie d'« *ouvertement homosexuels* ») allaient bientôt aussi être de passage en ville.

Néanmoins, à cette époque, le plus burlesque des adversaires locaux du rock'n'roll est sans contredit le père Jean-Paul Régimbal. Adeptes des théories du complot des Illuminati, francs-maçons, satanistes et tutti quanti, Régimbal publie des pièces d'anthologie comme *Le rock'n'roll : viol de la conscience par les messages subliminaux* (1983), une série dans laquelle il s'inquiète de ce que les années 1980 amèneront au monde : « *Vous pensez peut-être que c'est la fin ? Non, pas encore, car la perversion n'a pas encore touché le fond de l'abîme. En effet, les années 80 verront la naissance des groupes punk rock dont le but et la philosophie sont de pousser les auditeurs directement au suicide, à la violence collective et aux meurtres systématiques. Parmi les groupes les plus notoires, mentionnons KISS, Ted Nugent, Les Mutants et les Aphrodite's Child (666).* »

Décédé en 1988, le père Régimbal ne vivra pas assez longtemps pour souffrir « l'horreur » de la deuxième vague de black metal des années 1990 ou bien les événements de septembre 2001. Un centre spirituel porte néanmoins aujourd'hui son nom dans la région de Granby.

Névrose chrétienne

Si le père Régimbal est un adversaire acharné du diable et de sa musique au cours des années 1980, la décennie suivante voit poindre l'embarrassant constat que les « purs » sont peut-être ceux chez qui le mal réside.

L'un des plus sordides scandales sexuels éclate au milieu de la décennie, lorsque sont révélés les abus

commis à l'orphelinat Mount Cashel de St. John's, à Terre-Neuve, par les Christian Brothers of Ireland. Cela à l'époque où les pensionnats autochtones commencent enfin à attirer un peu l'attention. Au même moment, Roch « Moïse » Thériault s'apprête à connaître sa sentence, et ce, quelques années seulement après que Raymond Steele, un prêtre autoproclamé de l'Église universelle de la raison éclairée, a séquestré, torturé, tué puis servi à ses chiens une femme qu'il suspectait d'être une sorcière.

Comme le résume dans un échange de courriels le *Magister* Robert Lang, membre de l'Église de Satan : « *Throughout the eighties, everyone of supposedly higher moral code was trying to deflect attention away from their own personal controversies and ineptitudes. Televangelist hooks like Jimmy Swaggart and Bob Larson demonized musicians and religious minorities. The notorious Mount Cashel Orphanage case as well as other controversies within the Roman Catholic Church fueled the public's view of organized religion towards a very low esteem. Certainly, these things alone cried out for a new social pariah to be created and supported, something else for people's attention to latch onto.* »

L'ironie dramatique de ces quelques cas québécois révèle que le corollaire de la panique satanique, la « panique sectaire » (avec en tête de palmarès le suicide collectif de l'ordre du Temple solaire, en 1994), et le nombre élevé de scandales qui éclaboussent l'Église catholique à la même époque impliquent avant tout des organisations dont l'ambition première était supposément le salut de l'âme de leurs membres.

La rhétorique eschatologique de ce fondamentalisme pervers ne pouvait que déboucher sur une forme de névrose chrétienne ; névrose s'étayant sur un fonds inépuisable de paranoïa, dont le complot diabolique est depuis longtemps l'emblème. Comme l'explique Bernard Ouellet, Lanning a pu voir dans le phénomène social et psychologique de la panique satanique une manifestation du refus collectif de reconnaître que des membres d'une communauté puissent être aussi abjects. Le criminel se devait donc d'être étranger, de venir d'ailleurs. C'est ce que Lanning appelle « *the voice of denial* ».

Suréminentes représentantes de la machine morale, les autorités religieuses firent souvent tout ce qui était en leur pouvoir pour faire oublier leurs plus sombres agissements, aux dépens de boucs émissaires dont la diabolisation en vint à incarner le principe du pompier pyromane, l'idée étant de faire entrer le mal partout pour s'assurer que le bien y passe ensuite et nettoie les dégâts avant de récolter les honneurs. À force d'invoquer le diable, on finit fatalement par le rencontrer, si ce n'est même par le devenir. ■

LE RIRE DE JEAN

Par Martine-Emmanuelle Lapointe

JEAN DIT

Texte et mise en scène d'Olivier Choinière *



Jean dit
Photo : Valérie Remise

Depuis longtemps, la scène musicale alternative a trouvé en Satan à la fois une icône et une superstar. Dans *Jean dit*, sa dernière pièce présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, Olivier Choinière joue de cette spectacularisation du diabolique en transformant les rituels religieux en une forme de défoulement collectif fondé sur une mise en scène, volontiers excessive et caricaturale, de la parole. Les décors de *Jean dit*, créés par Elen Ewing, évoquent à la fois le podium du défilé de mode, la scène d'un spectacle à grand déploiement – rock, lyrique ou théâtral – et le ring de boxe. Trois écrans font face à la salle, surplombant une fosse dans laquelle se produit non pas un orchestre de chambre, mais un groupe de death métal, le bien nommé Jean Death. Les couleurs sont franches et contrastées, le rouge, le noir et le doré dominant, ramenant le spectacle à une esthétique sans nuances, *bling* et surchargée. Le spectateur assidu du théâtre d'Olivier Choinière reconnaîtra d'emblée le goût de l'auteur et metteur en scène pour la surenchère et la démesure, d'ailleurs emblématisé par les ornements dorés accrochés aux murs et au plafond qui reproduisent des organes ou des sécrétions du corps humain (œil, cœur, cage thoracique, crâne, spermatozoïdes, pénis).

Jean dit, au même titre que *Mommy* (2013) ou *Le manifeste de la jeune fille* (2017), se méfie du réalisme et donne sans conteste dans une forme de lecture symbolique des obsessions du temps présent. Ici encore, le texte théâtral s'articule autour de la répétition de paroles vides et convenues, de *topoi* qui visent à exacerber le sentiment de dépossession de soi et à mettre au jour les fictions, grossières et cyniques, qui gouvernent les contemporains. L'intrigue est simple, du moins en apparence : un homme nommé Luc (tel le nom d'un des quatre évangélistes ou tel le diminutif de Lucifer) lance le bal en convainquant sa conjointe, Sonia, de jouer avec lui à Jean dit et de jurer de toujours dire « *toute la vérité, rien que la vérité* ». Aussitôt invoquée, la phrase « Jean dit » a l'effet d'une formule magique et endoctrine des personnages auparavant hostiles au jeu de la vérité. Tels des prophètes, les repentis répandront ensuite la bonne nouvelle et recruteront des fidèles parmi leurs proches, puis au sein de

l'élite nationale, recréant ainsi une communauté soudée par les seuls principes de la révélation de la vérité et de la transparence à soi-même et aux autres.

La logique univoque de l'aveu

La loi de cette communauté pourrait bien se résumer à cette phrase, répétée tel un credo au fil de la pièce : « *Dis ce que tu fais et fais ce que tu dis.* » Le discours doit coïncider parfaitement avec les actions qu'il expose ; le langage ne voile rien, il est pure transparence, révélateur de l'ego qui le profère. Or c'est là, dans cette quête effrénée d'une vérité qui parviendrait à abolir toute zone d'ombre, toute incertitude, que réside, me semble-t-il, la part la plus diabolique de la pièce d'Olivier Choinière. Les trahisons et les perfidies dénoncées par les personnages de *Jean dit* – qui vont de l'adultère au détournement de fonds, en passant par le harcèlement psychologique – importent peu et sont vite effacées au profit de la logique univoque de l'aveu, laquelle n'est pas sans rappeler celle des exorcismes qui ont jalonné l'histoire des cas de sorcellerie et de possession diabolique.

C'EST DANS CETTE QUÊTE EFFRÉNÉE D'UNE VÉRITÉ QUI PARVIENDRAIT À ABOLIR TOUTE ZONE D'OMBRE, TOUTE INCERTITUDE, QUE RÉSIDE LA PART LA PLUS DIABOLIQUE DE LA PIÈCE D'OLIVIER CHOINIÈRE.

En gros plans projetés sur les écrans trônant au fond de la scène, les personnages se livrent au jeu de la confession publique. Le mot « jeu » n'est pas choisi au hasard. Il fait bien sûr référence au titre de la pièce, mais aussi à l'arbitraire des nouvelles règles imposées par la communauté de fidèles. Recréant une sorte de baptême collectif ponctué par les cris, voire les chants gutturaux, du groupe Jean Death, les scènes de confession empruntent aux codes de la télé réalité, multiplient les sentences fleurant bon la psychologie populaire : « *Jean a raison. On est des masques* », « *la vérité est en toi* », « *ensemble, on peut guérir le monde* », « *c'est pas facile de dire la vérité parce qu'il faut être prêt* »... Ces paroles ne livrent rien de singulier ou d'inédit. Soutirées en vertu de la pression collective, elles se

révèlent, malgré leur prétention à la transparence, parfaitement inauthentiques, et ne visent qu'à purifier le fidèle d'un mal qui est en lui-même une fiction. Elles peuvent être endossées par n'importe quel locuteur et se faire le relais du sens commun, interdisant toute forme d'altérité dans le discours propre. C'est par l'entremise d'une telle éradication de l'ambiguïté et du secret que sont fondées dans *Jean dit* une philosophie sans idées, une religion sans morale et une langue dépourvue de sens.

Le dispositif scénique insiste d'ailleurs sur le caractère maléfique de la croyance : Jean, dieu ou diable omnipotent, impose aveuglément sa loi aux mortels, se présente comme l'objet d'un culte aussi vide que contagieux. Comme tous les représentants de la transcendance et de l'au-delà, Jean est le grand absent et le grand muet de ce spectacle joué et rejoué en son honneur. Jean n'a pas de corps. Les organes dorés qui bordent la scène pourraient à cet égard rappeler certaines icônes religieuses du culte catholique, dont le cœur du Christ. Le rapprochement avec le devenir du Christ a cependant ses limites. Dans son essai « Vérité et politique » (1964), Hannah Arendt rappelle en effet que « *les chercheurs et les diseurs de vérité ont toujours été conscients des risques qu'ils couraient ; aussi longtemps qu'ils ne se mêlaient pas des affaires de ce monde ils étaient couverts de ridicule, mais celui qui forçait ses concitoyens à le prendre au sérieux en essayant de le délivrer de la fausseté et de l'illusion, celui-là risquait sa vie* ». Cette logique est littéralement inversée dans *Jean dit*. À l'exception du personnage de Paula, qui aurait vécu toute sa vie dans le mensonge, tous acceptent sans broncher les injonctions de Jean. Si dans le *Manifeste de la jeune fille*, le bien commun n'était plus qu'une affaire privée, il est ici réifié, peut-être même déifié, contenu dans une parole univoque à laquelle nul discours ne saurait s'opposer.

Un théâtre populaire de l'absurde

Les ficelles de *Jean dit* ne sont-elles pas grossières ? Le propos, répétitif et prévisible ? Des religions monothéistes aux *fake news*, en passant par les risques que comportent le néo-moralisme et la rectitude politique, Olivier Choinière expose les dérives de la prétention à la vérité en montrant très clairement comment la perte du dissensus pourrait être fatale à la communauté. Ses personnages, désincarnés, réduits à ne représenter que leur statut ou leur catégorie sociale – adolescent, médecin, sans-abri, premier ministre, professeur –, en viennent à se confondre, à ne parler que d'une seule voix, pour ne pas dire d'un seul hurlement. Même Paula se rend à la loi de Jean vers la fin du spectacle. Alors qu'elle refusait l'endoctrinement du groupe sectaire, elle revient vers lui en prétendant

avoir vu Jean sous les traits d'un « *enfant aux yeux couvant des flammes* » – scène qui n'est pas sans rappeler l'épisode biblique du retour du Christ. Comment interpréter ce retour de la sceptique ? A-t-elle choisi de jouer le jeu de la vérité, quitte à cacher ses desseins et ses intentions véritables ? Ou a-t-elle été réellement transformée à la vue de celui qu'elle a pris pour Jean ? Le doute demeure. Tout se passe comme si Olivier Choinière se proposait de prendre ici le parti du diable, le bien connu « *père du mensonge* », en jouant et en se jouant de la duplicité et des séductions du langage, et en nous invitant du même coup à trahir le credo « *Dis ce que tu fais et fais ce que tu dis* ».

Le dénouement du spectacle emprunte la forme d'une épiphanie collective. Les fidèles endossent des uniformes déjantés et se recueillent comme des groupies aux pieds du chanteur de Jean Death. La mise en scène emprunte alors simultanément à la peinture religieuse de la Renaissance et aux artifices sanglants des spectacles d'Alice Cooper ou d'Ozzy Osbourne. Ce conflit des codes et des références, palimpseste surchargé, constitue une autre manière de marquer la répétition et d'alimenter la surenchère. L'excès d'une telle iconographie est

indissociable, à mon avis, de la violence d'un propos qui, en dépit de sa confondante vacuité, ne parvient pas à s'épuiser complètement, se transformant en un refrain inlassablement relancé par le chœur des fidèles. L'excès est également celui de la fête, elle aussi interminable, en laquelle se muent les séances de confession publique. Loin d'endosser une posture dénonciatrice, Choinière donne volontiers dans l'absurde et le grotesque, préférant la farce, le jeu, encore une fois, aux leçons de morale. En multipliant les effets faciles, il provoque sciemment le rire qui, comme le notait Charles Baudelaire dans son essai « De l'essence du rire » (1855), « *est satanique, [...] donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception* ». C'est en somme le rire de Jean qui l'emporte sur les pauvres âmes convaincues de détenir la vérité, toute la vérité. ■

* *JEAN DIT*. Texte et mise en scène d'Olivier Choinière. Avec Leo Argüello, Sylvie De Moraes-Nogueira, Sébastien Dodge, Lévi Doré, Éric Forget, Émilie Gilbert, Johanne Haberin, Noémie Leduc-Vaudry, Didier Lucien, Sébastien Rajotte, Julie Tamiko Manning et Lesly Velázquez. Une production du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et de L'ACTIVITÉ. Présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 20 février au 17 mars 2018.



Jean dit
Photo : Valérie Remise

UN PACTE DE BON CŒUR

Par **Hélène Hotton**

THE GIRLS

d'Emma Cline

Éditions de la Table ronde, 2016, 336 p.

Cela fait près de 50 ans que Charles Manson et ses disciples – la Famille, comme ils se désignaient eux-mêmes – ont assassiné l'actrice Sharon Tate, alors enceinte de huit mois, ainsi que quatre de ses amis en visite à la résidence de Los Angeles qu'elle occupait avec son mari Roman Polanski, puis, la nuit suivante, Leno et Rosemary LaBianca, un riche couple californien. Depuis, ces crimes se sont installés dans la culture et l'imaginaire populaires du XX^e siècle aussi fermement que l'assassinat de John F. Kennedy ou, plus près de nous, l'histoire d'Aurore l'enfant martyre. La fascination que cette affaire suscite semble inépuisable et rares sont les années où il n'y a pas quelque artiste, écrivain ou journaliste qui s'en inspire. L'année 2016 a été particulièrement faste, car ce ne sont pas moins de trois romans sur le sujet, aux titres quasiment identiques, qui sont parus simultanément : *American Girls* d'Alison Umminger, *California Girls* de Simon Liberati et le très attendu premier roman d'Emma Cline, *The Girls*, dont il est ici question.

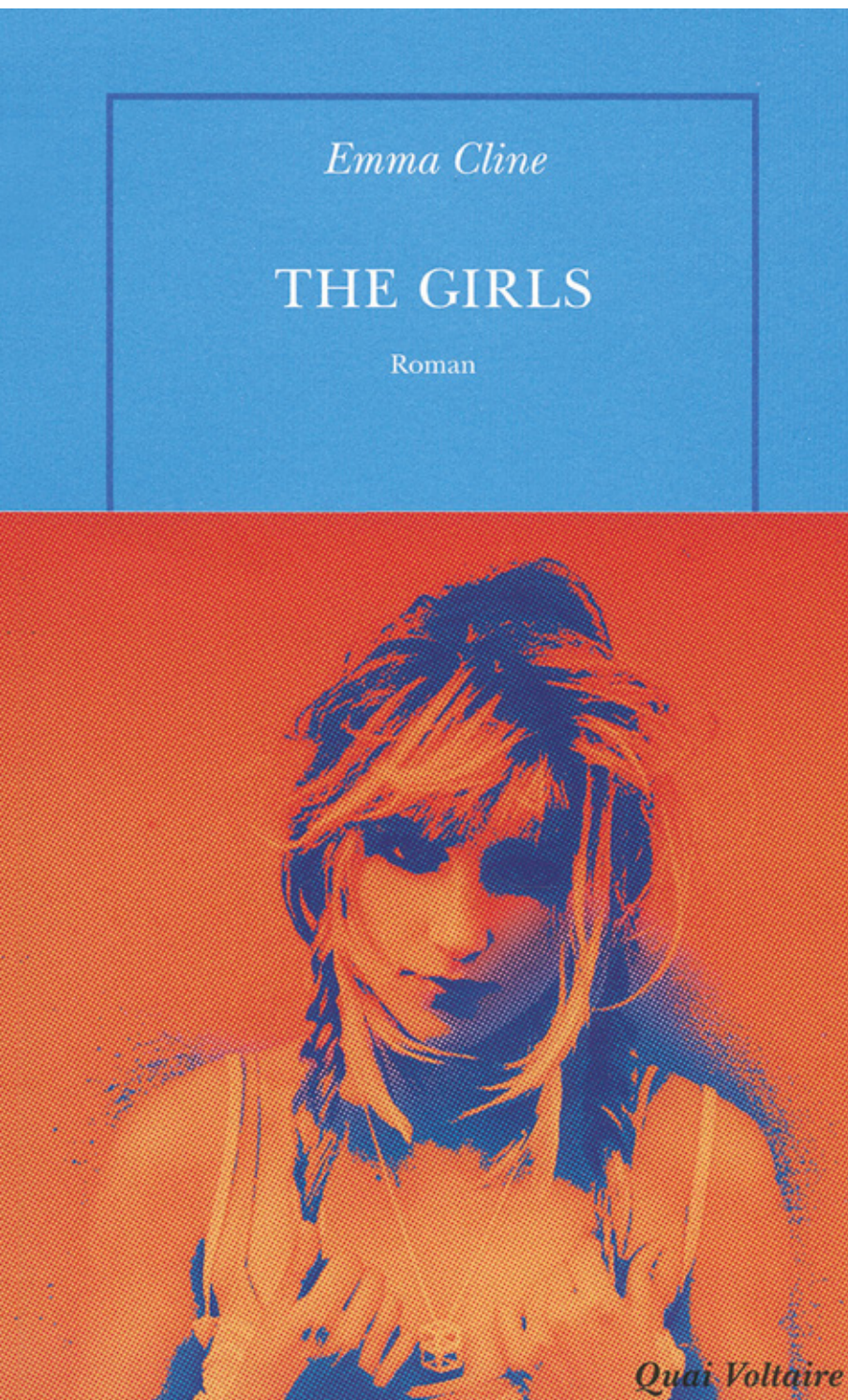
Que les membres féminins de la Famille Manson soulèvent autant d'intérêt n'a en soi rien d'étonnant. Ces jeunes filles ont été tellement mythifiées qu'elles sont devenues des archétypes, au point qu'on oublie parfois que des hommes ont participé avec elles aux massacres. Depuis le début, le traitement réservé à cette affaire est pratiquement le même : on met de l'avant son caractère bizarre et excessif, sa violence inouïe, de même que l'aspect rituel des meurtres, toutes choses que l'on a très tôt qualifiées de diaboliques. Il est vrai que les points de comparaison avec le diable ne manquaient pas : le délire conspirationniste et apocalyptique de Manson, la loyauté sans faille de ses *golden girls*, tout comme l'absence de remords manifestée par celles-ci pendant leur procès, où on les voyait ricaner, chanter, bâiller d'ennui, puis raconter le plus candidement du monde les détails les plus horribles de leurs virées sanglantes, sont autant d'éléments qui font tout de suite penser aux anciennes représentations de Satan et de ses sorcières. Tout récemment encore, en novembre 2017, quand Charles Manson est mort dans sa cellule, plusieurs médias américains ont intitulé la nouvelle « The devil is dead ». Le roman d'Emma Cline, toutefois, ne s'inscrit pas dans cette voie de

l'excès et du drame sordide. Et c'est sans doute là, contre toutes ces attentes, que ce récit étonne le plus.

L'œil

La narratrice du roman est Evie Boyd, une femme effacée, meurtrie, qui ne cherche qu'à se faire oublier. L'événement qui l'a à jamais marquée s'est produit dans sa jeunesse, à la fin des années 1960, alors qu'elle avait 14 ans. À cette époque, Evie est invisible, coincée entre une mère apathique et amère, et un père qui, quatre mois plus tôt, a pris la clé des champs avec son assistante âgée d'à peine 20 ans. Personne ne la voit, mais elle cherche désespérément à être vue : « *Ce qui m'importait, en ce temps-là, c'était d'attirer l'attention* », « *[C]'était l'époque où j'examinais et classais immédiatement les autres filles, consciente chaque fois de ce qui me séparait d'elles* », « *[À] cette époque, j'étais d'abord une chose que l'on jugeait, ce qui, dans toute interaction, déplaçait le pouvoir sur l'autre* ». Ces quelques phrases, qui résument à la fois la fragilité qui caractérise l'adolescence des jeunes filles et l'importance que revêt le regard des autres dans les changements qu'elles traversent, campent le roman dans une familiarité toute quotidienne, à mille lieues du côté hors norme que l'on prête d'emblée aux filles de Manson. La place qu'occupe la narratrice dans le roman redouble ce sentiment de vulnérabilité : elle est un personnage totalement fictif évoluant au cœur d'une histoire connue de tous, prise dans l'entre-deux du monde petit-bourgeois auquel elle appartient et d'un autre univers qu'elle imagine plus libre, mais qu'elle ne rejoindra jamais entièrement.

La rencontre d'Evie avec Suzanne Parker, en qui l'on reconnaît d'emblée Suzanne Atkins – celle qui a poignardé à mort Sharon Tate –, la seule protagoniste qui conserve le même prénom dans le roman et dans les faits réels, devient une réponse à toutes ses angoisses. Evie est immédiatement fascinée par l'aura d'indépendance sauvage qui émane d'elle, par son mépris des convenances, par l'onde d'agitation étrange que son passage suscite chez les gens ordinaires. Elle veut autant lui ressembler que se faire remarquer d'elle, ce qui arrivera bien vite et qui lui fera rencontrer Russell, l'alter ego de



Manson, cet homme que Suzanne regarde avec une tendresse de bonne épouse.

Evie fait quelques séjours au ranch où cohabitent joyeusement des hommes, des femmes et des enfants, où vont et viennent de jeunes hippies de passage, dans une liberté que Russell proclame comme étant celle d'un temps nouveau, « *sans racisme, sans exclusion, sans hiérarchie, [...] au service d'un amour plus profond* ». Ce que remarque confusément la jeune fille derrière ces discours fiévreux est cependant d'un tout autre ordre : ce sont les femmes qui nettoient, cuisinent, reprennent les vêtements et s'occupent des enfants. Ce sont elles qui organisent des sorties de *dumpster diving* pour trouver la nourriture et qui planifient des tournées de vols pour se procurer tout le reste. Ce sont encore elles qui suivent docilement Russell dans sa caravane quand il les somme d'un hochement de tête ou les envoie, du même mouvement, avec d'autres hommes dont il pourrait tirer profit. La vision de la Famille Manson proposée par Emma Cline est une plongée grinçante dans le banal et l'ordinaire qui sous-tendent les crimes extraordinaires qui l'ont rendue célèbre. En centrant l'objectif sur la violence intime et familière qui marque les relations humaines, l'auteure désacralise un mythe pour laisser place à une autre histoire, beaucoup plus ancienne, mais tout aussi connue. Le point d'orgue de cette nouvelle parabole survient si simplement que la narratrice en reste sans voix : « *Il y avait quelque chose dans la façon dont Russell tripotait sa guitare, en appuyant sur les cordes, sans bruit ; il était nerveux, d'une manière que je n'arrivais pas encore à déchiffrer. Il ne leva pas la tête quand Helen murmura quelque chose à l'oreille de Donna, tout bas. À propos de Mitch probablement, ou d'une remarque idiote de Guy. Mais comme elle continuait à parler, Russell se leva. Il prit tout son temps pour appuyer la guitare contre la chaise, vérifiant qu'elle était bien stable, puis il se dirigea vers Helen, d'un pas vif, et la gifla.* » Le geste est effrayant aux yeux d'Evie, mais ce qui s'ensuit a les relents saumâtres d'un air connu : tout le monde détourne le regard ou fixe la victime comme si elle l'avait bien cherché, Russell revient plus tard lui caresser les cheveux et lui murmurer à l'oreille quelque chose qui la fait

sourire, puis, à la fin de la journée, Helen semble heureuse, « *comme si cet échange avec Russell répondait à un schéma réconfortant* ».

L'un des clichés les plus utilisés à propos de la Famille Manson est qu'elle incarne le côté sombre de la culture hippie des années 1960. Ce que *The Girls* met en scène, au contraire, c'est que les structures les plus grossières du patriarcat peuvent sans difficulté apparente se retrouver au cœur des discours les plus révolutionnaires et au sein des groupes les plus anticonformistes. Nul besoin d'aller bien loin pour faire ce constat : c'est celui-là même que posaient les signataires du *Manifeste des femmes québécoises* en 1971 lorsqu'elles dénonçaient l'absence des femmes, outre pour faire la cuisine, dans les cellules felquistes et le refus masculin de leur laisser prendre part aux discussions politiques. Emma Cline, cependant, insiste peu sur l'idéologie qui pouvait animer la troupe dirigée par Charles Manson. Il n'est jamais question des opinions racistes de l'alter ego de Manson ni de ses élucubrations sur la fin du monde imminente qu'il entrevoyait à travers les chansons de l'album blanc des Beatles. Russell reste une figure secondaire, et l'emprise qu'il exerce sur les filles se réduit à quelques phrases creuses et pseudo-philosophiques dignes du premier manipulateur venu.

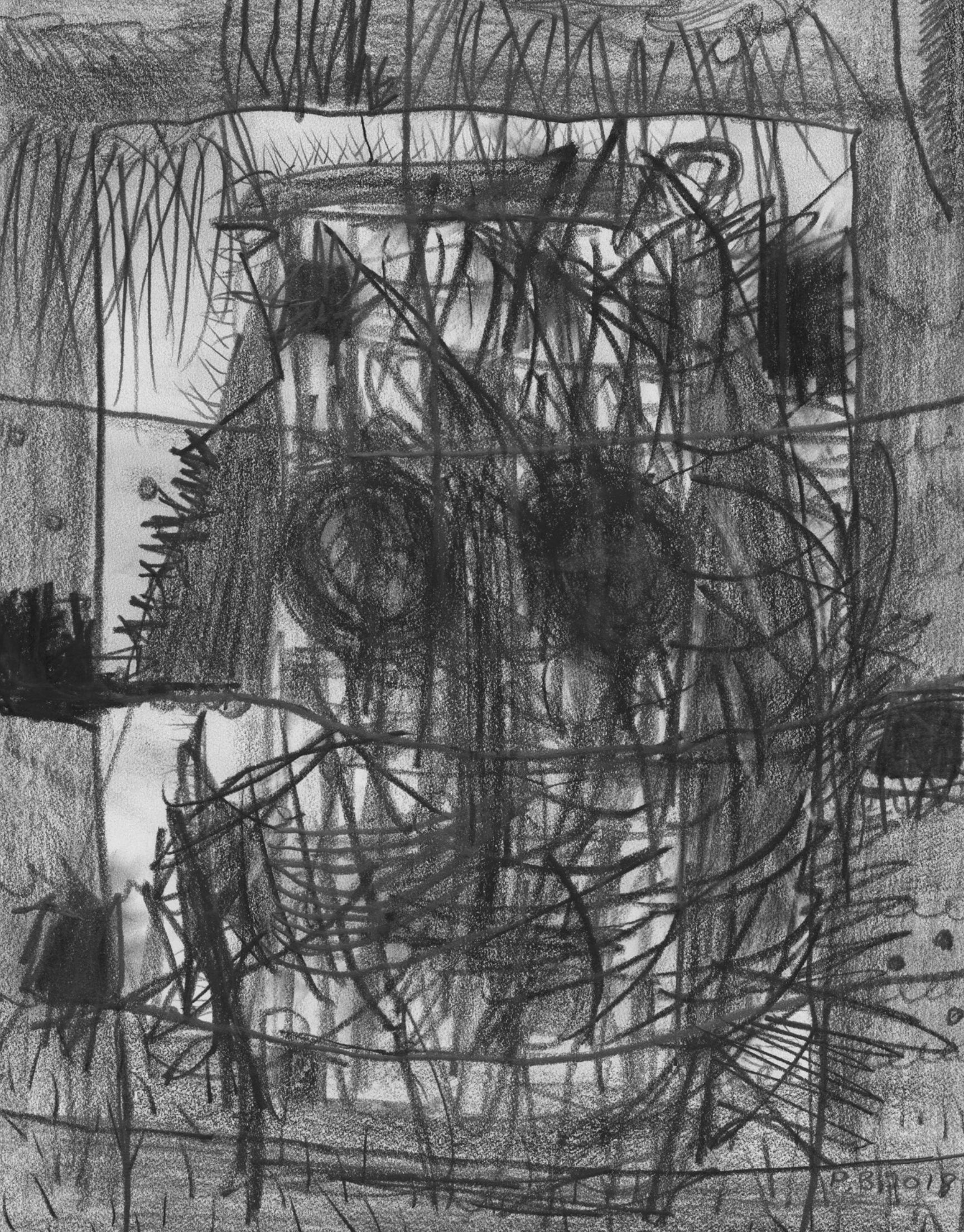
Le cœur

C'est que le cœur battant du roman se situe dans la relation entre Evie et Suzanne. L'amour est intimement lié au regard, chez Cline, et la narratrice continue de fréquenter le ranch en grande partie pour être aimée de celle qui la regarde comme personne ne l'avait jamais regardée. Cette affection entre filles qu'expérimente Evie est la seule qui lui semble faite d'attentions qui ne sont pas des demandes déguisées, la seule qui lui semble exempte des attentes et des jeux de pouvoir perdus d'avance dont elle pressent qu'ils seront le lot de sa vie de femme : « *Je savais que le simple fait d'être une fille dans ce monde entravait votre capacité à croire en vous.* » Mais Suzanne est déjà un peu plus âgée, et son amour est ailleurs. Cette différence est fortement symbolisée dans le cœur que cette dernière peint sur le mur avec le sang de la femme qu'elle assassine lors de sa virée funeste, une soirée où elle empêchera au dernier moment Evie de l'accompagner. Ce cœur, qui remplace dans le récit les fameux « *Helter Skelter* » et « *Death to Pigs* » que les véritables meurtriers ont tracés sur les murs de la résidence de Sharon Tate, n'est ici rien d'autre qu'« *un cœur tout bête, que n'importe quelle fille éperdument amoureuse aurait pu griffonner dans un carnet* ». En évacuant d'un coup les éléments les plus révélateurs et les plus fantasmés des motivations de Manson, l'auteure dépersonnalise

l'ethos des filles de la Famille et rend caduque leur défense, celle qu'elles ont fait valoir à la suite de leur procès, selon laquelle elles auraient subi un véritable lavage de cerveau. Il ne s'agit pourtant pas de les condamner à nouveau, mais plutôt de poser le constat, brutal de simplicité, que toutes les jeunes filles, en devenant femmes, souffriront un conditionnement qui les mènera à accepter une série de petites violences quotidiennes, imperceptibles car approuvées de tous.

L'autre pacte

Certains critiques se sont demandé s'il était nécessaire pour Emma Cline d'utiliser l'affaire Manson pour écrire un roman d'apprentissage. Paradoxalement, c'est par là que l'auteure ramène le plus fortement le diable dans l'équation. Non pas ce diable métaphorique auquel on a d'emblée fait référence pour qualifier les crimes de la Famille, le diable à l'origine de l'adjectif « diabolique » qui servait surtout à désigner ce qui nous est socialement intolérable et, partant, incompréhensible. Il s'agit plutôt du diable triomphant des XVI^e et XVII^e siècles, dont les démonologues et toute une élite intellectuelle ont défini le champ d'action. Celui-là même que l'on dit volontiers aujourd'hui disparu ou anachronique et que l'on a avec raison voulu chasser de nos esprits à partir des années 1960. En 1580, Jean Bodin, dans son *De la démonomanie des sorcières*, définissait la responsabilité pénale des sorcières en se fondant sur le pacte qu'elles avaient contracté avec Satan. Ce pacte, précisait-il, exigeait un abandon « *de bon cœur* », et non par peur ou par ignorance, de son appartenance chrétienne. Le pacte satanique avait beau être reconnu comme trompeur – le pouvoir que promettait Satan à ses disciples était après tout inexistant, puisque ceux-ci finissaient par porter l'entière responsabilité des crimes qu'ils commettaient en son nom –, il n'en restait pas moins valable et passible de mort. Le diable, ajoutait encore Bodin, se présente toujours aux futures sorcières en leur déclarant ouvertement qu'il est le diable. Ces dernières se rendent donc indignes de pardon du simple fait qu'elles ont participé volontairement à leur propre déshumanisation. À travers le récit troublant d'une jeune fille cherchant simplement à trouver sa place dans le monde, *The Girls* fait ressurgir l'empreinte du diable là où on ne la voit plus : dans ces demandes sociales équivoques auxquelles les filles devront répondre, mais face auxquelles elles risqueront toujours d'être perdantes, dans cette foule de petites indignités qu'elles choisiront peut-être *de bon cœur*, ce qui les rendra plus blâmables encore. C'est un autre pacte truqué qu'Emma Cline met au jour dans son ouvrage, et sans doute celui-ci mérite-t-il plus que l'autre son qualificatif de diabolique, puisqu'il est déjà en nous et que nous y avons tous souscrit. ■



LE DIABLE DANS LES DÉTAILS DE L'HISTOIRE

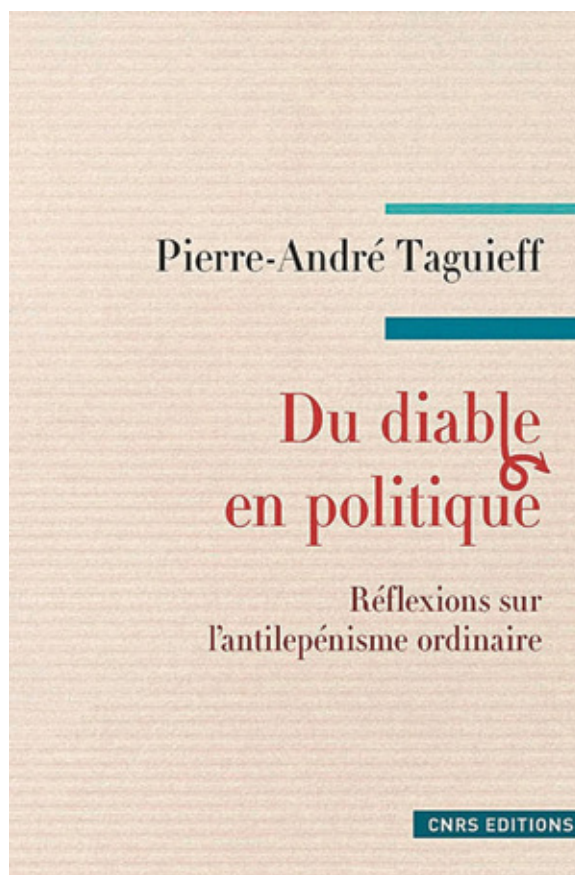
Par Francis Gingras

DU DIABLE EN POLITIQUE. RÉFLEXIONS SUR L'ANTILEPÉNISME ORDINAIRE

de Pierre-André Taguieff
CNRS Éditions, 2014, 390 p.

La diabolisation de l'adversaire est un phénomène historique ancien, et la caractérisation de l'ennemi politique en être démoniaque ou en suppôt de Satan fait partie de l'arsenal de l'injure politique au moins depuis les premiers temps du christianisme. La figure de l'Antéchrist est alimentée dans les cercles chrétiens par les portraits de Néron et de Domitien, avant que la diabolisation de cette incarnation du mal ne serve à noircir Julien l'Apostat. Elle se trouve encore au XVII^e siècle dans les libelles des frondeurs qui s'opposent à Mazarin (citons *La manifestation de l'antechrist en la personne de Mazarin, et de ses adherans*, paru en 1649) comme dans la prose contre-révolutionnaire (voir *La révolution de l'Antechrist, ses signes, ses faits, et sa fin ou Identité de la révolution Française avec celle qui doit avoir lieu au temps de l'Antechrist*, publié en 1796). L'arme utilisée contre le pouvoir en place peut cependant être retournée par le pouvoir lui-même contre des groupes minoritaires, phénomène que les juifs ont subi régulièrement, déjà au siècle de saint Louis comme après la grande peste, bien avant la Shoah.

Ni la construction historique de la figure du diable dans la rhétorique politique ni la rémanence de cette modalité dans le discours n'occupent



Pierre-André Taguieff dans l'ouvrage intitulé *Du diable en politique*, dont le sous-titre *Réflexions sur l'antilepénisme ordinaire* indique la véritable ambition. Le livre de Taguieff se penche avant tout sur l'étude des discours entourant le parti fondé par Jean-Marie Le Pen, particulièrement sur ceux de ses opposants, et non pas sur les politiques prônées par ce parti depuis 1972. Il s'agit surtout pour le politologue de tenter de définir les extrémismes politiques à partir du cas particulier du Front national (FN) en France, d'abord diabolisé par les médias, puis dédiabolisé à la fois à l'intérieur du mouvement, par le changement de garde opéré avec Marine Le Pen, et par l'aile droite du gouvernement, à travers la légitimation d'un certain

nombre des thèses du FN, notamment sous la présidence de Nicolas Sarkozy et de son conseiller Patrick Buisson.

Bêtes immondes

Pierre-André Taguieff accorde tout de même quelques pages à la récurrence des images, notamment celles de la « bête immonde » et des « vieux démons ». Il fait remonter la première expression à Bertolt Brecht et à sa pièce de 1941, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, sans toutefois

préciser que l'expression ne se trouve pas dans le texte allemand, où il n'est question que de « ça » qui a rampé (*dem das kroch*). L'expression apparaît en fait dans la traduction française de 1961, elle-même sans doute tributaire de la traduction anglaise, dans laquelle on peut lire « *the foul beast sprang* » (« la bête immonde surgit »), remplaçant le pronom neutre et la reptation du texte allemand par la bête et l'irruption, et ajoutant par la même occasion un adjectif évoquant le dégoût (*foul*, « immonde »).

Surtout, une rapide recherche dans les archives permet de voir que l'expression française est déjà courante dans le vocabulaire politique au moins depuis le XIX^e siècle, par exemple sous la plume d'un ouvrier dénonçant « *les bêtes immondes d'une aristocratie et d'une bourgeoisie tombées en pourriture* » (dans *L'Assemblée nationale*, le 25 octobre 1848). On la trouve encore chez Auguste Romieu, qui contribue à préparer le coup de force de Louis-Napoléon, pour qualifier la foule, « *bête immonde et stupide* » (*Le spectre rouge de 1852*, 1851), alors que quelques années plus tard, la Prusse prend la place de celle-ci (« *L'ours du nord est venu comme une bête immonde* », peut-on lire dans *Le Constitutionnel*, le 19 octobre 1871) avant qu'elle ne soit dévolue à l'empire de Guillaume II (les exemples sont nombreux depuis *L'Action française*, du 23 août 1914 jusqu'en 1918, aussi bien dans *L'Humanité* et *Le Temps* que dans *Le Gaulois* ou *L'Écho d'Alger*). Dans ce contexte, l'équation que Pierre-André Taguieff pose entre « bête immonde » et « nazisme » perd de son efficacité, bien qu'elle tende certainement à s'établir avec une certaine force après 1945.

Vieux démons

La chose est sensiblement la même pour les « vieux démons ». Peut-être aurait-il fallu rappeler qu'avant les « *vieux démons de la droite* », on a tout de même eu « *le vieux démon de la guerre* » (dès 1864) ou encore, sous la plume de Maurras en 1919, « *les vieux démons de la Germanie* » (dans *L'Action française* du 17 mars 1919), expression reprise à l'identique en juillet 1922 dans un discours du président Poincaré, et encore en 1937, toujours chez l'écrivain et théoricien du nationalisme intégral qu'était Maurras, alors qu'il dénonçait le piège guerrier de ceux qui, souhaitant combattre le fascisme par les armes, cédaient selon lui au « *vieux démon révolutionnaire* » (*L'Action française*, 14 décembre 1937). Dans la même veine, on peut encore trouver chez Brasillach la dénonciation « *des vieux démons allemands* » (*Je suis partout*, 1^{er} juillet 1938), et, de nouveau chez Maurras, le « *vieux démon gibelin* » de l'Italie (*L'Action française*, 5 février 1939). La discréditation de l'adversaire par la bestialisation ou la démonisation n'est donc pas l'apanage d'une rhétorique antilepéniste inefficace et paresseuse. À certains égards, et assez manifestement dans le

discours journalistique français, il s'agirait même d'un cas d'arme retournée contre ceux qui l'avaient d'abord utilisée (ce qui, pour Brasillach, se teinte d'une certaine ironie, on en conviendra).

Si l'on peut reconnaître avec Taguieff une prépondérance de l'association entre ces syntagmes et l'extrême-droite, on ne saurait pour autant parler d'un discours univoque, même après 1945. On trouvait ainsi, encore assez récemment, dans le magazine économique *Challenges* (17 février 2015), « *les vieux démons de la gauche* », associés au débat sur la loi Macron ou, plus près de nous, pour parler de la corruption au Parti libéral du Québec, l'évocation d'autres « *vieux démons* » dont le parti peinerait à se détacher (*Le Devoir*, 14 novembre 2016). Que les torts soient partagés et qu'une topique rabâchée tiennne lieu d'argument à gauche comme à droite, en France comme au Québec, n'intéresse pas Pierre-André Taguieff, qui a manifestement rédigé ce livre à l'attention de ceux qu'il appelle les « *croisés de l'antifascisme* ». Pour lui, la diabolisation de l'adversaire menée par les antilepénistes serait fondamentalement contre-productive puisque le caractère diabolique prêté à cet adversaire nous préserverait de devoir (et même de pouvoir) en connaître la vraie nature.

Banalité du mal

En effet, la nuance n'est pas possible si l'opposant est assimilé à l'Ennemi du genre humain. Or, si l'on en croit Taguieff, « *les "antifascistes" n'ont pas d'adversaires, ils n'ont que des ennemis* ». Dès lors, le dialogue n'est ni souhaitable ni même concevable, et les analogies fallacieuses et les lieux communs se substituent à l'analyse. Qui plus est, en dépeignant l'adversaire en démon, le discours prête à l'ennemi ainsi essentialisé des pouvoirs occultes qui sont la marque du diable. Dans cet esprit, l'ennemi absolu porte forcément des « *masques* », il est associé à des puissances cachées censées conspirer contre l'humanité. Ce réseau sémantique alimente assez naturellement une pensée conspirationniste qui connaît aujourd'hui un nouvel essor à travers les réseaux sociaux, vecteurs privilégiés des *fake news*. Le risque est réel dans ce cas, sous couvert d'une morale qui est en réalité moralisme, de prôner l'éradication de l'adversaire afin de « *purifier* » la terre d'une immondice menaçante et sournoise. En créant des figures sataniques déshumanisées, la lutte contre le fascisme reproduirait le pire travers auquel celui-ci a conduit, contrevenant alors au principe moral le plus fondamental, formulé sans équivoque dans *L'espèce humaine* (1947) par Robert Antelme à son retour des camps : « *Il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. C'est parce que nous sommes des hommes comme eux que les S.S. seront en définitive impuissants devant nous.* » On reconnaît également la position développée par Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme*

(1951), quand, pour expliquer sa conception de la « banalité du mal », elle refuse explicitement de lui accorder un « caractère soi-disant démoniaque ». À la différence du livre d'Hannah Arendt, qui montre également comment les clichés contribuent à diminuer la conscience des actes, celui de Pierre-André Taguieff peine à faire place à ce qu'ont d'universel non seulement la part d'inhumanité en chacun de nous, mais plus encore la réversibilité de l'appareil rhétorique démonologique qui, même après 1945, est loin d'être le propre des antifascistes. Ainsi il n'aurait peut-être pas été inutile de mentionner, au moins en passant, qu'au moment même où se développait en France le discours de diabolisation du FN, se répandait en Amérique le discours reaganien sur l'« empire du Mal » (« *evil empire* »), relayé quelques années plus tard par la dénonciation d'un « axe du Mal » (« *axis of evil* ») par l'administration de George W. Bush (après que la République islamique d'Iran eut popularisé le surnom « Grand Satan » pour désigner les États-Unis, autre signe de la réversibilité de l'invective diabolique dans le discours politique). En réalité, les croisés de tout acabit ont vite recours à la topique diabolique pour freiner les mouvements de pensée.

LA DISCRÉDITATION DE L'ADVERSAIRE PAR LA BESTIALISATION OU LA DÉMONISATION N'EST PAS L'APANAGE D'UNE RHÉTORIQUE ANTILEPÉNISTE INEFFICACE ET PARESSEUSE.

Angle mort

Même en France, où la rhétorique néoconservatrice américaine n'a pas eu le même écho, le discours qui tend à sous-humaniser une partie de la population est loin d'avoir été la prérogative des antifascistes. La diabolisation et la dégradation d'une partie de la jeunesse des banlieues ont même contaminé les discours au plus haut niveau : quand Jean-Pierre Chevènement, alors ministre de l'Intérieur d'un gouvernement de gauche, qualifiait les mineurs multirécidivistes de « *sauvageons* », ou que l'un de ses successeurs de droite, Nicolas Sarkozy, promettait de débarrasser Argenteuil de « *cette bande de racailles* » qui le conspuait, les invectives déshumanisantes ne s'adressaient pas à des fascistes, prétendus ou avérés. La concentration de l'analyse de Taguieff sur le seul discours antilepéniste (au risque d'ailleurs de la répétition) révèle un angle

mort : l'incapacité à voir qu'un discours s'est développé de manière parfaitement concomitante avec l'essor de la diabolisation du FN pour associer de manière symétrique l'Islam et le diable (cela sans aucune ambiguïté quand *Valeurs actuelles* titre, le 5 mars 2015 : « Pacte avec le diable : ces politiques complices de l'islamisme » avec, en couverture, un visage caché par un niqab ou, de manière plus retorse, quand *L'Obs* applique à l'Islam la rhétorique de l'occulte en titrant, le 26 novembre 2015, dans un jeu de mots douteux : « Le Coran dévoilé »). À la lecture, la démonstration de Pierre-André Taguieff perd de son efficacité en faisant l'impasse sur cet envers de la diabolisation du FN qui en est pourtant, à plusieurs égards, le pendant exact.

Il n'en demeure pas moins que l'ouvrage de Pierre-André Taguieff présente un intérêt certain pour mieux apprécier quelques termes récurrents dans la rhétorique usée du discours contre les fascismes, réels ou imaginaires. Il propose, de manière convaincante, une réévaluation de l'étiquette d'« extrême-droite », laquelle, à partir des distinctions historiques des droites proposées notamment par René Rémond, peut difficilement servir à placer le FN à la droite des droites, notamment au vu de son discours antimondialisation et de sa défense du service public. La question serait moins celle d'une droitisation de la droite que d'une reconfiguration du nationalisme dans des conditions nouvelles. Le discours antifasciste actuel se confondrait ainsi volontiers avec de l'antinationalisme ou, pour reprendre une expression propre à Taguieff, un « *antinationisme* ».

Dédiaboliser la nation

En ce sens, la réflexion mérite certainement d'être poursuivie autour de cette idée qui voudrait que « *diaboliser la nation comme telle, c'est diaboliser par contiguïté la démocratie telle qu'elle s'est redéfinie à l'âge moderne, sur la base de la souveraineté du peuple, de l'indépendance nationale et de la séparation des pouvoirs* ». L'anathème jeté sur ces mots, par ailleurs bien connu du mouvement indépendantiste québécois qui continue périodiquement d'être accusé de réveiller « les vieux démons du nationalisme ethnique », n'est souvent qu'un moyen facile d'éviter de penser la nation comme espace commun, comme entité civique et politique méritant pleinement d'être redéfinie non seulement dans le contexte de la construction européenne, mais plus généralement dans celui de la mondialisation des échanges. En ce sens, tenter de mener une réflexion dépassionnée sur les impasses de la diabolisation dans la pensée politique est salutaire. Le livre de Pierre-André Taguieff y contribue, même si une attention plus large à la profondeur du temps et à la variété des usages aurait représenté, n'en déplaise au père Le Pen, bien autre chose qu'un détail de l'histoire. ■

LABYRINTHES DU METAJEU DE COMBAT

Par Philippe St-Germain

Avec notre entrée dans l'afterpop, les compétitions de jeux vidéo ont changé de visage. Notre époque est celle des joueurs professionnels et commandités qui jouent en leur nom propre, mais aussi pour leur équipe et la marque qu'ils représentent, comme Red Bull ou Razer. Laissant YouTube loin derrière, la plateforme de *streaming* Twitch – brusquement placée sous les projecteurs au Québec après le suicide de Thomas Taillefer en décembre 2016 – est désormais une plaque tournante pour la diffusion de compétitions de eSports organisées sur tous les continents. Quarante-cinq pays font partie de la Fédération internationale des eSports – l'analogie sportive concerne à la fois l'activité ludique elle-même et sa marchandisation : comme les athlètes professionnels, les meilleurs joueurs deviennent périodiquement des agents libres, les équipes rivales multipliant les offres afin de s'assurer leurs services.

Bien que les jeux de combat semblent plus proches des sports traditionnels que les jeux d'action ou de rôle, ils n'ont pas facilement trouvé leur place dans l'écosystème florissant des eSports. À partir du début des années 1990, soit une quinzaine d'années avant l'éclosion de la compétition affectant les autres genres, les arcades, maintenant rares, furent le lieu privilégié des confrontations entre les meilleurs joueurs de séries telles que *Street Fighter*, *Mortal Kombat* ou *Tekken*. Dorénavant, le jeu en ligne, les communautés locales et les tournois (régionaux, nationaux et internationaux, comme *Evolution*, le plus célèbre de tous, qui a désormais une antenne japonaise en plus de son édition principale tenue à Las Vegas) ont pris le relais et ont facilité l'accès aux plus hautes sphères du *gaming* de compétition, pour la communauté des jeux de combat.

Cette communauté a été le théâtre d'une commotion pendant l'ultime journée de la Capcom Cup, le 10 décembre dernier :

l'étoile montante Saul « MenaRD » Segundo a vaincu la légende Hajime « Tokido » Taniguchi lors de la spectaculaire finale du tournoi consacré à *Street Fighter V*. Il remporta ainsi un quart de million de dollars américains, le prix le plus généreux de l'histoire des jeux de combat de compétition. Cette victoire surprit et choqua : certains observateurs, dont les auteurs d'un article publié sur le site spécialisé EventHubs, osèrent même interroger sa légitimité en remettant en question le personnage choisi par MenaRD et sa manière de jouer.

Un tel jugement dépasse la pure appréciation mathématique des résultats et nous fait entrer dans le monde complexe du métajeu. Le titre proliférant du récent *Metagaming. Playing, Competing, Spectating, Cheating, Trading, Making, and Breaking Videogames* (2017) de Stephanie Boluk et Patrick LeMieux montre que le concept de *metagaming* prend une extension si ample qu'on arrive

SCORE 45270

4
HIT



mal à cerner sa spécificité. Retenons ici que le métajeu s'intéresse à des pratiques « déviantes » puisqu'elles présupposent un déplacement des objectifs de jeu : l'important n'est plus de « bien jouer » ou d'accomplir les tâches prescrites, mais d'emprunter des trajectoires inhabituelles et de se donner d'autres buts.

Éthique de la bagarre virtuelle

Le métajeu convoque à la fois l'*éthique* et la *créativité*. Certaines des réserves exprimées à propos de la victoire de MenaRD relèvent de la première catégorie. Elles évoquent les palmarès respectifs des deux combattants : dans le coin droit, Hajime Taniguchi alias Tokido, un Japonais de 32 ans qui possède un statut à part dans la communauté et est presque à la hauteur de Daigo Umehara, son aîné de quatre ans ; il est souvent identifié comme l'un des cinq « dieux japonais des jeux de combat » et il a gagné trois tournois de *Street Fighter*, lors des éditions 2002, 2007 et 2017 d'Evolution. Dans le coin gauche, Saul Segundo alias MenaRD, un Dominicain de 18 ans. Il connaissait jusque-là une excellente année, mais les amateurs l'associaient surtout à un geste décrié : lors d'un tournoi tenu l'été précédent, il a commis un *teabag*, c'est-à-dire que son personnage a effectué des mouvements rapides vers le bas pendant que son adversaire était en difficulté, pour mieux s'en moquer.

Dans l'histoire des jeux vidéo, ce geste aux fortes connotations sexuelles a d'abord été visible dans des jeux de tir comme *Quake* ou *Counter-Strike*, lorsque les vainqueurs célébraient un *kill* en s'accroupissant à répétition sur leur victime. Les jeux de combat étant axés sur la formule du « un contre un », le *teabag* y exprime encore plus explicitement l'appétit de domination et la volonté de troubler l'adversaire. Durant le tournoi de l'été 2017, MenaRD a effectué cette manœuvre contre le légendaire Daigo, tout juste avant de le vaincre. Reconnu pour sa courtoisie, ce dernier n'a pourtant pas tendu la main à son jeune rival après le combat,

tandis que la foule huait MenaRD. Avant même la Capcom Cup, quelque chose dans sa manière de jouer incitait ainsi certains observateurs à le prendre à partie. Cette tendance s'est accentuée pendant le tournoi de décembre, même si MenaRD n'effectua pas de *teabag* (y compris lorsqu'il recroisa le fer avec Daigo, qu'il élimina encore une fois).

Ces considérations éthiques rapprochent les jeux de combat de certains sports, surtout des arts martiaux les ayant inspirés. On remarque par ailleurs un schisme dans les discours sur les joueurs et leur attitude : selon leurs critiques, les plus jeunes – non seulement MenaRD, mais ses contemporains américains Punk et NuckleDu, autres adeptes du *teabag* vidéoludique – transgressent des interdits que leurs aînés tendaient plutôt à respecter. Notons que la communauté des joueurs dominicains est souvent prise à partie : lors d'un autre tournoi majeur tenu en Californie du 30 mars au 1^{er} avril 2018, on a reproché à Caba de faire trop de bruit pendant les combats de son compatriote et ami MenaRD contre l'illustre joueur japonais Gol ; MenaRD a vu dans ces reproches une autre attaque à peine masquée contre sa patrie.

À bien des égards, *Street Fighter V* marque à la fois la consolidation de talents éprouvés (le Japon redevient le pays le plus dominant, comme il l'a longtemps été) et la consécration d'une nouvelle génération de joueurs aux origines diverses, alors que les précédents chapitres de la série couronnaient le plus souvent des vainqueurs déjà célèbres. La liste des adversaires battus par MenaRD pendant la Capcom Cup, remplie de génies japonais tels que Xian, Kazunoko, Nemo et Itazan, en plus de Daigo et Tokido, ferait l'envie de n'importe quel joueur : l'élève rattrape les maîtres avec irrévérence.

Jeu déviant

La remise en question de la manière de jouer de MenaRD ne se limite pas

à un geste critiqué du point de vue éthique. En s'avancant encore davantage dans le métajeu sur le plan technique, on estima que MenaRD – qui a utilisé le personnage de Birdie durant le tournoi – avait manqué de prudence pendant sa finale contre Tokido (lié depuis une dizaine d'années au personnage d'Akuma). Le Japonais a souvent été surpris par les manœuvres du Dominicain, et au lieu de le reprocher à Tokido, on a préféré blâmer l'imprévisibilité juvénile du vainqueur. Cette victoire n'avait pourtant rien de fortuit : plus tard ce soir-là, Tokido a retrouvé MenaRD à l'hôtel qui hébergeait la plupart des joueurs afin de l'affronter à nouveau dans un cadre moins formel, et MenaRD l'a encore emporté de façon décisive (cinq combats contre un).

Or, les faits sont parfois moins séduisants que la théorie qui les recouvre, et l'idée selon laquelle MenaRD aurait gagné « par défaut » a continué à circuler. On a établi une distinction entre le résultat et la manière de l'obtenir, en sous-entendant que le premier n'est acceptable que sous certaines conditions. Dans l'article d'EventHubs évoqué plus tôt, les quatre experts consultés furent unanimes et estimèrent que la victoire de MenaRD était légitime et méritée, mais le simple fait d'avoir soulevé la question (dans le titre et l'introduction du texte) a profondément déçu bien des spectateurs. MenaRD lui-même y a décelé une tentative de discréditer son exploit en faisant peser sur lui des doutes bien inutiles.

Il est paradoxal de reprocher à un joueur de briser le moule quand c'est précisément ce qui lui permet d'accéder à un niveau supérieur. Il faut en outre établir une distinction entre l'imprévisibilité d'une approche purement aléatoire (*random*) engendrée par l'ignorance des arcanes du jeu, et d'une autre qui, au contraire, provient d'une stratégie inattendue choisie parmi un vaste ensemble de possibilités ; si les critiques de MenaRD tendent vers la première option, ses partisans préfèrent la

seconde. Certaines manières de jouer sont inscrites dans le jeu et, de ce fait, sont accessibles à quiconque, mais d'autres résultent d'expérimentations hardies qui sont surtout à la portée d'experts. Cette caractéristique des jeux de combat a été régulièrement soulignée. Dans le premier chapitre de *Metagaming*, Stephanie Boluk et Patrick LeMieux ont inclus le jeu de combat *Super Smash Bros.* dans un groupe de six métajeux ; comme certains jeux d'aventure au design ouvert, le jeu de combat devient un véritable carré de sable (*sandbox*) : un environnement non dépourvu de délimitations (surtout spatiales), mais qui autorise de nombreux chemins de traverse au fur et à mesure que l'on met à profit des tactiques ignorées par la majorité des joueurs.

Avatars et joueurs-créateurs

Dans le monde des jeux de combat, les performances des joueurs sont indissociables des personnages qu'ils utilisent. L'avatar est une notion fréquemment étudiée en ludologie, mais les jeux de combat y sont souvent laissés pour compte. On peut facilement le comprendre : tandis que *Street Fighter V* fournit aux joueurs des personnages « finis », d'autres genres paraissent leur accorder un contrôle plus considérable sur les avatars, qui peuvent être modifiés à loisir. Mais le rapport joueur-avatar dans les jeux de combat est pourtant crucial et sous-estimé. Tout jeu de combat propose plusieurs personnages – certains jusqu'à une cinquantaine –, chacun possédant des caractéristiques spécifiques (allure, puissance, rapidité, mobilité, endurance, etc.). Le choix d'un personnage est significatif pour le métajeu, puisqu'il n'est pas seulement orienté par les préférences personnelles des joueurs, mais aussi par les discours tenus sur le jeu : de longs et tortueux débats sur la hiérarchie des personnages (*tiers*) accompagnent d'ailleurs chaque jeu de combat pendant toute sa vie commerciale.

Si la victoire de MenaRD fut déterminante pour lui, elle le fut aussi pour

son personnage, Birdie. Tokido ne fut pas sa seule victime : MenaRD a semblé surprendre la plupart de ses adversaires, comme s'ils n'étaient pas prêts à affronter Birdie. On s'est mis à considérer Birdie, jusque-là placé dans le dernier tiers de la hiérarchie des personnages de *Street Fighter V*, comme un personnage puissant, presque *trop*. Cela traduit à la fois une reconnaissance du talent de MenaRD, qui a réussi à lui seul à modifier la perception de Birdie, mais aussi une diminution de ses mérites (surévaluer la force d'un personnage est une autre façon de relativiser le rôle du joueur qui l'utilise, comme si le personnage transportait son conducteur, et non l'inverse).

L'impact de la performance de MenaRD sur le destin de Birdie montre que les meilleurs joueurs deviennent des *créateurs* – ou, à tout le moins, des influenceurs. Il n'en va pas seulement de la perception des autres joueurs, mais aussi des développeurs du jeu. Il n'est pas rare que les mises à jour successives d'un jeu de combat – dont l'essentiel est composé d'ajustements (positifs ou négatifs) apportés aux personnages en vue d'atteindre un meilleur équilibre – soient influencées par les résultats de tournois majeurs ou par la popularité des personnages (quantifiable et facilement consultable grâce à l'archivage de tous les combats disputés en ligne). Il y a certes des exceptions, mais on hésitera, par exemple, à affaiblir un personnage populaire ou considéré comme mauvais, tandis qu'on osera rendre un personnage puissant plus vulnérable. Cette force et cette faiblesse, chez les personnages, ne peuvent être entièrement mesurées au moment de créer le jeu, ce sont plutôt les résultats des tournois majeurs qui offriront les indices les plus probants sur leurs aptitudes réelles.

Le règne des « prosommateurs »

Comme dans la plupart des autres genres, les meilleurs joueurs exploitent davantage que ses développeurs les subtilités d'un jeu de combat donné. Il est tentant d'effectuer un parallèle

entre le jeu imprévisible de MenaRD et le rôle du testeur de jeux vidéo, qui multiplie volontairement les décisions inattendues afin de permettre aux développeurs d'optimiser le jeu avant sa sortie. Mais le testeur ne doit pas jouer *mieux* que les autres ; il doit surtout jouer *plus complètement*. En contrepartie, MenaRD n'est pas un employé de Capcom (la compagnie responsable de *Street Fighter V*), mais un compétiteur qui souhaite gagner ; MenaRD, Daigo, Tokido et les autres connaissent aussi bien les personnages de Birdie, de Guile et d'Akuma que leurs créateurs, mais ils les utilisent mieux, et Capcom n'a aucune raison de se priver de leur expertise, que ce soit en les consultant ou en s'inspirant de leurs performances.

On peut voir dans ce phénomène une occurrence insoupçonnée de la culture participative mise en lumière par de nombreux chercheurs, dont Henry Jenkins, depuis quelques décennies. La frontière naguère étanche entre producteurs et consommateurs s'effrite progressivement, ce qui engendre la catégorie des « prosommateurs », qui jouent un rôle dans la production du produit qu'ils souhaitent consommer. Ce virage s'est accentué pendant l'ère numérique, comme l'a montré Vincent Miller dans *Understanding Digital Culture* (2011). D'autres occurrences sont plus flagrantes dans l'univers des jeux de combat : certains joueurs ont modifié des composantes de *Street Fighter V* – l'allure des combattants, l'environnement dans lequel ils s'affrontent – et rendu ce contenu disponible sur internet comme autant de versions alternatives du jeu. Mais l'impact des meilleurs joueurs est encore plus décisif : la version *officielle* du jeu est orientée par leurs performances. On s'éloigne ainsi du cliché qui place volontiers le joueur et son jeu dans une sorte d'isolement virtuel et sidéral, sans trahir le *street cred geek* qui justifie son éminent statut : la valeur du joueur ne se mesure pas seulement par ses gains ou par le soutien de son commanditaire, mais par son œuvre « prosommatrice ». ■

En quête de chez-moi

Par Eric Bouchard

**MOI AUSSI
JE VOULAIS L'EMPORTER**
de Julie Delporte
Éditions Pow Pow, 2017, 252 p.

VOGUE LA VALISE - L'INTÉGRALE
de Siris
Éditions La Pastèque, 2017, 352 p.



2017 nous a offert deux œuvres majeures du corpus de la bande dessinée québécoise : *Moi aussi je voulais l'emporter*, à ce jour le livre le plus abouti de Julie Delporte, passionaria de l'écriture de la voix féminine dans la bande dessinée, et la conclusion tant attendue de *Vogue la valise*, le *magnum opus* de Siris, vétéran de la scène alternative. Deux autobiographies témoignant de la difficile construction d'un espace à soi, avec l'art à la clé.

Manifeste pour un féminaire

Derrière un titre magnifique adressant une juste colère au visage de la grammaire programmatique du patriarcat, *Moi aussi je voulais l'emporter* se dessine doucement au creux d'un espace en forme de carnet, comme un collage de réflexions sur le joug de la hiérarchie des rôles sexuels. En fait, le propos de Julie Delporte évolue en funambule, cherchant l'équilibre entre le réinvestissement positif des préjugés associés à la féminité et le désir d'appropriation des territoires associés à la masculinité ; au bout de cette corde raide : des modèles féminins, références qu'elle et ses amies se partagent comme des trésors aussi rares que précieux.

À l'origine de cette réflexion : le désir d'avoir un enfant et le constat d'inégalité au sein du couple qui en découle. La narratrice raconte qu'au cours de son enfance, la conscience naissante de ce fait, chez sa sœur et elle, se traduisait respectivement par un désir d'enfant sans père et par le désir d'être un père plutôt qu'une mère. À l'aube de la trentaine, avec son amoureux, ce désir concret revêt une dimension supplémentaire chez l'autrice en raison de sa condition d'artiste. En effet, au moment où son conjoint jouit en elle, elle réalise que les responsabilités liées à l'en-

fantement et au corps naissant lui reviendront *de facto* ; maintenant, elle souhaiterait pouvoir compléter cette inversion des rôles, et que son partenaire lui en fasse cadeau : à lui le sacrifice du soin constant d'un bébé, à elle le maintien de la liberté créatrice. Hélas, ces paroles demeurent à l'état de fantasme, et l'enfantement est perçu par l'autrice comme la première trahison du couple. En outre, à la suite de sa rupture avec cet homme, le constat est encore pire : son corps commence à se flétrir, et avec lui les possibilités de charmer comme celles de pouvoir enfanter. Une double contrainte, en somme.

Mais la féminité n'est pas flouée que par l'enfantement, elle l'est aussi par l'abus sexuel que l'on tait trop souvent, même au sein des familles : c'est ce que la narratrice comprend à partir d'un souvenir d'enfance retrouvé, « *apprentissage* » subi, détourné par l'autorité familiale sous l'étiquette de « *jeux d'enfants* » ; aussi elle interroge la mesure dans laquelle cette situation ne serait pas celle de toutes...

C'est ainsi que de ces réflexions émerge chez l'autrice un refus du féminin, voire une haine du genre. Delporte évoque d'ailleurs au début de l'œuvre une parole de son père, qui qualifiait quelque chose de mal fait de « *travail de bonne femme* ». Cependant, si

l'autrice interroge ainsi la pertinence de sa propre création dont la sensibilité serait le fondement comme la clé de voûte, elle trouve matière à l'appuyer dans la *Sad Girl Theory* développée par l'artiste californienne Audrey Wollen : pour cette dernière, la tristesse et la haine de soi féminines ne sont pas des expériences individuelles dont il faut avoir honte, mais, au contraire, une forme d'*empowerment* dont la reconnaissance est susceptible d'unir les femmes, ce qui, d'une certaine manière, s'inscrit dans la ligne du fameux slogan « le privé est politique », emblématique des revendications féministes des années 1970.

Quels modèles ?

« *Je voulais tellement pas [sic] être une fille. Je voulais être un loup ou un dauphin* », confie la narratrice. Ainsi, à cette féminité en forme de piège elle oppose deux types de force symbolique : la solitude sauvage, et une sagacité et une vitalité qu'on pourrait qualifier de *bienvillantes*. Ses modèles animaliers trouveront un certain écho dans ceux, féminins, auquel elle choisira de s'associer, au premier chef la peintre et autrice de bandes dessinées Tove Jansson, la créatrice des célèbres Moomins, icônes de la culture populaire finlandaise, dont la vie était le sujet originel du livre.

Pour la narratrice, Jansson est l'emblème d'une liberté indomptable : reconnue en tant qu'artiste nationale et internationale, elle a toutefois su préserver de toute contrainte de diffusion publique ses territoires d'expression personnelle : choisissant ses amants, jamais mariée à un homme, refusant d'avoir des enfants pour préserver son temps de création, elle a finalement choisi de partager sa vie avec une femme, vivant avec elle dans une petite maison sur une petite île rien qu'à elles – île dont Jansson fait le symbole de la solitude constructive.

Quelle bande dessinée ?

Delporte se laisse imprégner par la vie de cette femme, allant camper sur une île au milieu du fleuve pour apprivoiser la solitude, diversifiant ses

pratiques artistiques pour fabriquer des choses concrètes, comme des bols en céramique. Grâce à Jansson et à ses autres modèles, elle affirme « *tomber amoureuse de l'idée d'être une femme* », et sans doute aussi de l'idée d'une vie dévolue à la liberté créative.

C'est ainsi que *Moi aussi je voulais l'emporter* affirme son affranchissement des contraintes : bande dessinée ou album ? Ici aussi, l'autrice marche en équilibre. Si quelques passages relèvent clairement de la dynamique narrative de l'album (où la planche contient une pleine image au lieu d'*éléments discrets*, ou *vignettes*), la majorité du livre participe d'une stratégie de lecture propre à la bande dessinée, mais une bande dessinée dont l'espace tabulaire est décroisé : au lieu d'une division ordonnée du propos en cases, la séquence au sein de la page est davantage envisagée comme un flottement ou une dérive d'éléments visuels ou textuels juxtaposés : images mises en parallèle ou en oblique ; tentatives successives de rendre une même image, ou tableaux de grands peintres croqués ; bouts de dessins découpés, puis collés sur la planche, bouts de phrases de couleurs variées gravitant autour des images ou faisant le pont entre celles-ci ; en somme, la planche en tant que collectrice de fragments. Appuyée par la touche impressionniste d'un dessin au crayon de couleur qui ne cesse de gagner en justesse et en maturité, l'esthétique de la bande dessinée-carnet développée par Delporte s'affirme comme un ruissellement du caractère intime et intérieur du propos.

Parcours d'un survivant

En 2010 paraissait le premier tome du projet autobiographique *Vogue la valise* de Siris (Pierre Sirois), dans lequel celui-ci raconte, dans une tonalité entre le conte et le mélodrame, la rencontre de ses parents, Luce et Renzo, ainsi que la naissance de leurs cinq enfants, de 1951 à 1962, dont le benjamin, « La Poule », est une projection fantasmatique de l'auteur. Hélas, ce joyeux luron qu'est Renzo glisse sur la pente d'un alcoolisme morbide. Il est

incapable de conserver quelque emploi que ce soit, et la vie familiale atteint rapidement ses limites : Luce se retrouve bientôt dans un état d'épuisement dû à la négligence d'un mari dont la rare présence n'est que de corps, et les enfants du couple lui sont retirés par l'assistance sociale pour être placés en « *foyers nourriciers* » et, surtout, « *bardassés physiquement [et] psychologiquement* » d'une famille d'accueil à l'autre. Bref, *Vogue la valise*, c'est la chronique de la dure dérive d'un enfant jamais chez lui.

Un succès d'estime est alors au rendez-vous, mais les lecteurs devront s'armer de patience, car le chemin d'un livre est parfois long : la seconde partie, véritable parcours du combattant, fait près du double de pages de la première. Terminée à l'été 2016, elle ne paraîtra pas de manière autonome, l'éditeur ayant plutôt opté pour une publication en édition intégrale dont la parution, à ce moment, sera repoussée à l'automne 2017.

Dans la vingtaine, Siris trouve son appartenance au sein du grésillant courant *underground* montréalais de la fin des années 1980 et des années 1990, souvent qualifié de *Montreal Comix Scene*, dont les ténors sont Henriette Valium, Julie Doucet ou Luc Giard. De par sa nature et ses thèmes, cette production a essentiellement été diffusée hors du circuit institutionnel, par des fanzines photocopiés et d'autres publications artisanales. Siris pratique un dessin qu'on qualifierait volontiers de *joual*, pas tant parce qu'il illustre les milieux populaires montréalais – et longueuillois, comme c'est le cas dans *Vogue la valise* –, mais plutôt parce qu'il prend forme bien loin de toute conception académique du dessin de bande dessinée, et même de l'idée de *correction*. Le dessin est là, rugueux, sans filtre, comme si esquisse et final étaient du même jet, comme si l'enfant et l'homme mûr avaient tenu le même crayon.

À la fois punk, naïf et proche de l'art primitif, le trait noueux et hirsute de Siris met en valeur ses propres « *maladresses* » et s'impose dans sa



crudité. En fait, il y a quelque chose d'*élémentaire* – au sens propre du terme – dans le dessin, dont la texture évoque parfois un « faire semblant » enfantin élaboré à partir de cailloux, de brindilles ou de brins de laine.

Cependant, si le dessin revêt un caractère brut, le travail de mise en page révèle par moments une inventivité et une sophistication inédites. Ainsi, les cases deviennent souvent tableaux, fenêtres, portes, panneaux routiers ou même valises (!) mises en abyme au sein de plans d'ensemble, métaphores structurelles des « recasages » subis par l'auteur. Plus encore, on assiste souvent à une désintégration de la structure en cases, le parcours de lecture de la planche se transformant alors en jeu de piste le long d'escaliers, de routes, de chemins sinueux. Siris réinvestit en cela le terrain de jeu tabulaire défriché par Fred, l'auteur de *Philémon*.

La deuxième partie de *Vogue la valise* raconte la vie de La Poule chez les Troublant, famille d'« accueil » où il passe la fin de son enfance et son adolescence. En réalité, les Troublant sont tout sauf accueillants : sans affection aucune pour leur fils adoptif, ils le traitent au pire comme un indésirable à mépriser, au mieux comme un esclave corvéable à merci. Sa chambre est reléguée à la cave, et une bonne partie de son temps libre est passée au garage familial, où il doit, malgré son allergie à la poussière, « *sabler des chars* » pour le compte de Troublant père. Après une douzaine d'années de brimades et d'exploitation, ce dernier finit par lui intimer de faire sa valise : « *Tu viens d'avoir 18 ans ! Alors, c'est le temps que tu sacres ton camp !* »

La représentation des visages est sans doute le lieu où la singularité du graphisme de Siris est la plus marquée. Si leur expressivité brute évoque les masques africains, ceux des Troublant

sont, quant à eux, doublement masqués, puisque père, mère et fils – l'odieux Ti-Bourlet – sont présentés les yeux masqués d'un domino, masque traditionnel des voleurs, qui n'est jamais retiré. Impossible de ne pas y voir le signe de l'hypocrisie comme celui de la jeunesse volée...

Planches de salut

Cependant, *Vogue la valise* est aussi le récit d'un survivant, car La Poule réussit progressivement à s'évader de son foyer-prison. Le dessin, chimère détestable, selon les Troublant, se révèle, pour Siris, non seulement le premier espace de liberté, mais aussi le premier instrument de reconnaissance sociale, donc de socialisation. Cette émancipation sera par ailleurs catalysée par la découverte de la musique disco, intimement liée à la danse, investissement du corps qui procure à La Poule une félicité inattendue. *Danser Danser* (1975) de Nanette Workman est d'ailleurs l'élément déclencheur de cette passion. Dès lors, le récit emprunte une tournure résolument dansante, les références musicales devenant omniprésentes à mesure que la colère légitime de La Poule se fait de plus en plus bouillonnante à l'égard de son père putatif.

De même, les « panélisations » de cases et autres réinventions de l'espace tabulaire signalées plus haut se multiplient à partir du moment où le protagoniste découvre ces deux moyens d'évasion, et plus encore lorsqu'il se met à fréquenter assidûment le paysage des discothèques mont-réalisaises – réinvention de la géographie personnelle de l'auteur : alors que le territoire expressif de son adolescence se déploie dorénavant vers des lieux nouveaux, les configurations locales de la planche s'en trouvent grandies. Et c'est sans doute là que *Vogue la valise* livre ses mises en page les plus inventives et enthousiasmantes, alors que Siris marie ses deux passions : musique et bande dessinée. ■

¹ Issu d'une citation de Monique Wittig placée en exergue de l'œuvre de Delporte, le terme évoque un recueil de figures féminines – inspirantes.

² L'auteur adresse d'ailleurs des remerciements spéciaux, en début d'album, à celui qui lui a fait découvrir la bande dessinée et qui l'a incité à se lancer dans ce mode de création.

Survivre à la chute

Par Hugo Beauchemin-Lachapelle

LÀ OÙ FUT LE MONDE EN LUMIÈRE

de Rose Eliceiry

Les Éditions de l'Écrou, 2017, 57 p.



Là où fut le monde en lumière est le deuxième recueil que Rose Eliceiry publie aux éditions de l'Écrou. D'entrée de jeu, le sentiment de la perte y transparait à travers l'incapacité de retenir à la fois le monde et sa « lumière », c'est-à-dire tout ce qui renvoie à sa positivité, à sa beauté, à sa douceur, à sa tendresse. Toutes ces qualités rendent le monde supportable, vivable, hospitalier. L'ensemble des poèmes du recueil de l'auteure d'*Hommes et chiens confondus* (2011) dresse un état des lieux où la poète constate la disparition de ce « monde en lumière »

et s'efforce de nommer ce qui reste parmi « *les fêtes technicolor et les rêves de pauvre* » : « [...] *l'époque a creusé son sillage dans ce qu'on croyait immortel / nous sommes la chute d'une étoile / avons été le feu qui décorait le ciel / parfois la cendre répandue dans les larmes / ta pénurie contre la mienne / on se rejoint si peu [...]* ».

Le recueil est traversé par la désillusion qui ouvre le texte cité : l'immortalité s'amenuise en dépit des espoirs dont elle se faisait le creuset. En effet, ce qui est immortel appelle la confiance, puisque ce qui est désigné par cet adjectif est à proprement parler permanent, immuable. Autrement dit, *Là où fut le monde en lumière* met en scène un monde dont les repères s'effritent, ce qui engendre le désarroi. La poète est réduite à « *dénombrer[r] des vertiges* », à « *recense[r] les ombres* ». Maintenant, il faut composer avec « *le poids du vide sur nos tempes* ». La vie sous le signe du manque devient survie, car un monde dénué de toute transcendance n'offre plus que ce dénuement à dire. La chute est complète : l'identité elle-même s'abolit dans des signes dérisoires dont on peine désormais à dire le sens : « [...] *on oublie les odeurs qui coloraient le vide / et on reste comme des chiens à veiller sur l'absence / un os dans la gueule / une croix sur le cœur pour se rappeler d'où on vient [...]* ».

Le choix du pronom « on » qui domine l'ensemble du recueil renvoie à un ensemble d'individus qui semblent subir cet état du vivre-ensemble dont personne ne semble en mesure de revendiquer la responsabilité. Le « on » utilisé par Eliceiry sourd d'un « nous » qui refuse son nom, une communauté négative qui se rassemble dans la reconnaissance de ce qui la désassemble. Le fait que ce pronom cohabite parfois avec le « nous » dans certains textes met en évidence les deux communautés en jeu dans le recueil : celle du « nous », à laquelle la poète reconnaît son appartenance, plus petite, plus personnelle, composée vraisemblablement de la poète et de son amoureux ; et celle du « on », globale, générale, impersonnelle, celle de la société de masse, de la foule, de tous ces êtres anonymes qui partagent à leur insu l'aliénation que décrit Eliceiry.

Est-il réellement étonnant que surgissent au cours de la lecture les signes d'un passé qu'il n'est plus possible de refouler ? La mémoire elle-même est mise à mal dans *Là où fut le monde en lumière*. L'histoire est désormais « brisée », incohérente : lorsqu'on reconnaît faire partie d'« *une race sans figure* », il ne nous reste plus qu'un héritage : « *la fuite du monde* ». « *[N]ous avons rattrapé le silence des ancêtres* », admet Eliceiry. La poète brosse ainsi le tableau d'une nouvelle

survivance qui canalise l'imaginaire de l'ancienne, la canadienne-française, celle marquée par le culte des ancêtres et la préservation de la foi catholique. En dépit des nettes différences qui marquent les deux époques, elle reconnaît en elles une incapacité commune à s'approprier le réel.

Une grande fatigue

Là où fuit le monde en lumière excelle à creuser les plaies contemporaines, mais il révèle du même souffle les failles du rapport au monde qu'il exploite. La poète est essentiellement passive, spectatrice : le délabrement qu'elle décrit est adossé à un aveu d'impuissance. La révolte est réduite au souvenir ou au fantasme. La poète constate que, dans « *le muscle usé de la ville* », tous ont abandonné la lutte, elle la première, en dépit de ce rêve de « *mettre le feu au viaduc, [de] le voir cramer comme un soleil* ». Ce que je ressens à la lecture du livre, c'est une démission, une démission causée par un immense épuisement. La raison de cet épuisement n'est jamais tout à fait claire : il semble consubstantiel à l'époque, marquée par ce que Mathieu Bélisle appelle, dans son essai *Bienvenue au pays de la vie ordinaire* (2017), « *la pensée du terminus* », qu'il définit ainsi : « *Les impératifs de la production et de la reproduction sont si puissants, le pouvoir des gestionnaires de la culture et du savoir est devenu si grand, avec leur irrépressible besoin de quadriller le réel et d'assigner à chacun sa place et sa fonction, qu'il vaut mieux ne pas s'interroger ouvertement sur les finalités des œuvres et des projets, éviter de formuler des idéaux en fonction desquels il s'agirait de penser ou de créer, ne rien bousculer.* » Cette nouvelle fatigue culturelle, si on peut l'appeler ainsi, s'incarne notamment dans la répétition de motifs, voire de vers entiers, par exemple l'ange, la ruelle, l'étoile, qui figure l'inlassable retour du même, illustrant l'appauvrissement d'un imaginaire qui, sans voie de sortie ou de renou-

vement, menace de s'essouffler jusqu'au silence. *A fortiori*, les thèmes de la chute et de la régression sont omniprésents dans *Là où fuit le monde en lumière*. « *J'ai fait l'inventaire de la faim / il m'en reste pour mille ans à observer le monde tomber / dans mes mains agrandies comme des réceptacles* », écrit Eliceiry en faisant écho à Baudelaire, pour avouer plus loin dans le recueil : « *[...] nous sommes la chute d'une étoile / nous le savons [...]* ». L'impuissance dans laquelle est plongée la poète la contraint à l'immobilité. Celle-ci s'observe clairement lorsque Eliceiry oppose la ville à la nature. Alors que la ville contraint à vivre « *parmi les débris des oiseaux encastrés dans décembre / prisonniers des boulevards* », la nature est considérée comme un espace de liberté et de vitalité : « *[...] j'aurais voulu un peu de temps pour connaître les oiseaux / leurs rêves, leurs trajectoires / goûter la lumière entre les branches / comme on fait l'équation des jours / dans le syndrome des villes [...]* ».

De ce point de vue, la nature entretient un fantasme de régénération parce qu'elle est mythique, envisagée comme un décalque positif de ce qu'on devine être l'environnement quotidien de la poète. Dans l'extrait cité, le regret visible dans l'utilisation du conditionnel figure l'écrasement de la poète, qui ne peut même pas faire ce qu'elle aurait voulu faire, ce qui augmente d'autant plus son découragement.

Les refuges

Pour contrer « *l'âcre délectation de mourir au pluriel* », Eliceiry fait intervenir à plusieurs reprises l'être aimé, qu'elle érige en témoin de la déliquescence qui multiplie ses symptômes sous son regard désabusé. « *Entends-tu la nuit s'abreuver à nos yeux ?* », lui demande-t-elle dès la première page du recueil, comme pour s'assurer du bien-fondé de son désarroi. Sa présence, lumière dans la nuit, appui dans le vide, permet de

lever momentanément le brouillard de la dépersonnalisation, et offre à plusieurs reprises un havre où vivre semble encore possible : « *[...] j'écris pourtant le ciel dans chacune des caresses / un message codé sur la peau de ton corps / qui vieillit dans mes bras [...]* ». C'est peut-être justement parce que l'amour est un moment où la poète se sent vivre, où le désir anime en elle une pulsion de vie qui efface la laideur de ce monde qui la cerne : « *[...] mes doigts dans tes cheveux / mon haleine dans ton coat / ça fait des passerelles d'anges / quand il n'y a plus rien à dire.* » Le recueil s'ouvre et se ferme d'ailleurs sur une adresse directe à cet être aimé, conférant au livre une tonalité intime qui confine au murmure. Ce déplacement de la poésie dans un espace privé, voire secret, souligne la fragilité de cette parole, mais aussi son authenticité. Son existence même, dans ces circonstances, constitue une espèce de victoire sur un monde qui fait tout pour la réduire au silence. De plus, vers la fin de *Là où fuit le monde en lumière*, Eliceiry cherche à articuler les raisons qui la poussent à écrire, à continuer de témoigner : « *Je crois aux fourrures du cœur / À la mémoire des roches, à la langue des arbres / je ne crois plus en dieu, j'ai beaucoup trop d'espoir [...]* ». Ce court inventaire dessine les contours d'une foi enracinée dans le vivant et dans la culture qui lui confère une existence. À la fin de ce même poème, d'ailleurs, l'auteure écrit : « *[...] j'étais toujours la première à dire que je m'en vais / toujours la dernière à partir / le cœur traînant au bout d'une laisse [...]* ». Autrement dit, ce qui demeure, quand les paroles s'envolent et que les gestes tournent à vide, c'est cette indécrottable humanité, ce « cœur » qui nous suit partout et qui cherche aveuglément une raison de battre, ne serait-ce que son battement lui-même. En somme, *Là où fuit le monde en lumière* fait du poème un lieu de préservation du vivant et de la parole qu'il faut tenir contre « *la nuit qui lèche nos fenêtres* ». ■

Le nouvel ange de l'histoire

Par Pierre Popovic

CHÔMAGE MONSTRE

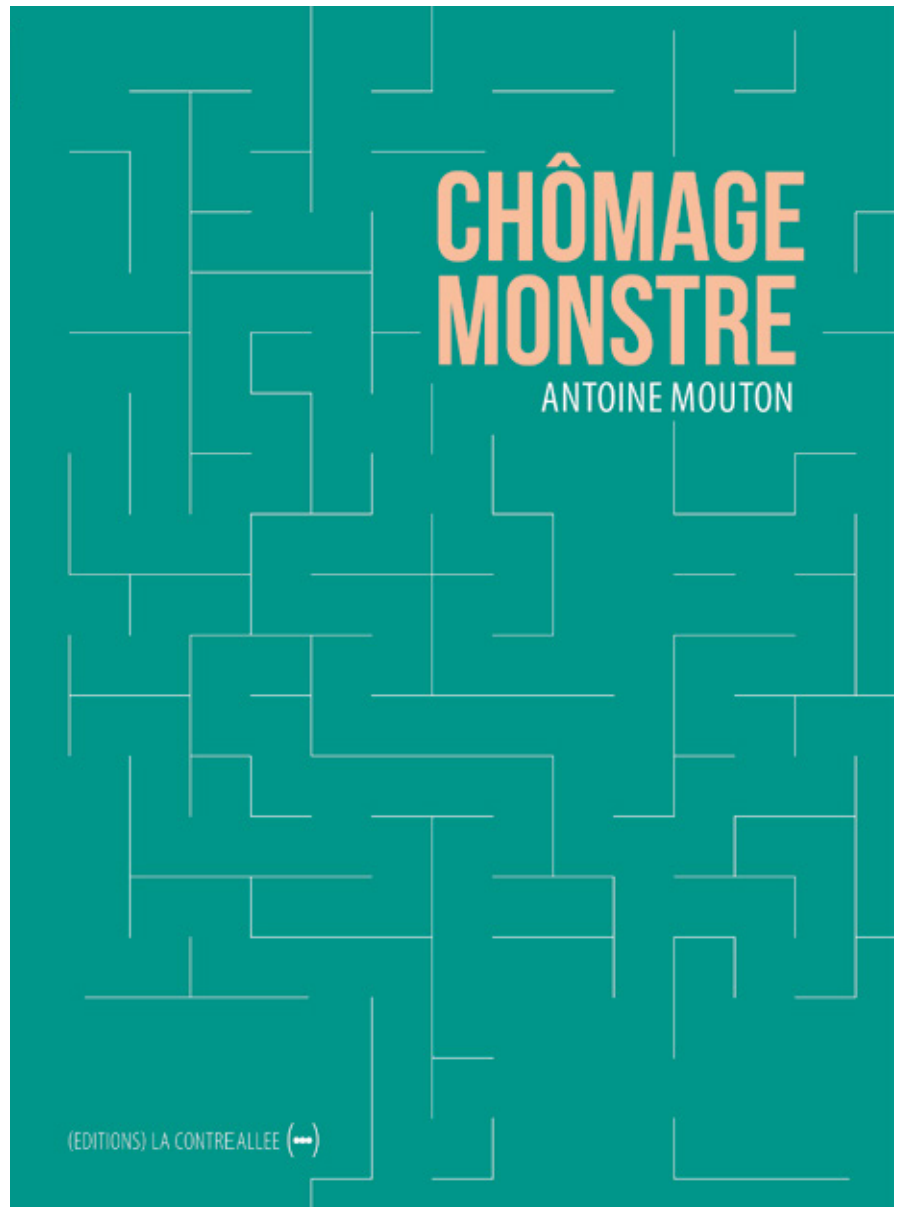
d'Antoine Mouton

Éditions La Contre Allée, 2017, 80 p.

C'est dans la neuvième des « Thèses sur le concept d'histoire » (1940) que Walter Benjamin considère *Angelus Novus* (« l'ange nouveau »), une aquarelle de Paul Klee de 1920, comme une allégorie de la modernité. L'ange stylisé du peintre est pour lui l'ange de l'histoire. Le visage braqué sur le passé, les yeux démesurément ouverts, il regarde la nerveuse et violente avancée d'un monde désormais toujours déjà « en marche ». Dans cette infinie succession d'événements et de chocs, il voit avec effarement et terreur une seule et immense catastrophe. L'histoire quantique qui se déroule ainsi amoncelle les ruines les unes par-dessus les autres, leur tas composant un chaos jeté devant lui par le temps furieux qui passe. L'ange bat des ailes dans l'espoir de soulever la mémoire des morts et de réunir les vaincus de l'histoire. Son combat est vain. Une tempête, qui n'est autre que le progrès lui-même – le progrès, cette « *idée belge* », ironisait Baudelaire, qui savait que l'ironie est « *l'arme des vaincus* » –, le projette sans discontinuer vers un futur auquel il tourne le dos.

Du chômeur comme d'un pigeon neuf

Mutatis mutandis, une photo placée au centre du recueil *Chômage monstre* d'Antoine Mouton peut être tenue pour une allégorie de ce que j'appellerai pudiquement l'état actuel du devenir historique. Elle représente un



pigeon qui s'est posé sur le rebord du hublot d'une machine à laver. Cette machine occupe tout l'espace de la page. C'est une Cissell, modèle STK-30, numérotée 24, ce qui indique qu'elle se trouve dans une laverie où elle est entourée d'autres machines du même type. Un mode d'emploi est fixé juste au-dessus du hublot. Sous ce dernier se trouvent les commandes de l'appareil (température, plan, vitesse) disposées de part et d'autre du tiroir où déposer la poudre à laver. L'engin manufacturé et, par suite, la photo sont d'une symétrie géométrique parfaite que ne dérangent guère la charnière du hublot et la poignée qui permet de l'ouvrir et de le fermer. Deux traits lumineux – eux-mêmes symétriques – et la disposition du linge qui s'aperçoit à travers sa fenêtre indiquent que la machine fonctionne à plein régime. Si le pigeon est de dos sur son perchoir inusité, les ailes réunies en une manière de smoking à queue de pie passablement défraîchi, sa tête, elle, est de profil. Il a ainsi une vue schizophrène de la situation, un œil zieutant les vêtements qui tournent, l'autre celui qui photographie. Tel est l'aspect qu'a de nos jours l'ange de l'histoire présente, productrice d'innombrables déclassés dont le chômeur est, avec le SDF (ou l'itinérant), le non-héros le plus typique. Sa vision du moment est divisée en deux. D'un côté il aperçoit le travail en train d'être fait par une machine *high-tech* ; le hublot de la machine est une métaphore des écrans (cathodiques ou numériques) et de la robotisation en cours. Du monde où le travail reste une valeur pour ceux qui en ont encore, qu'ils en soient ou non lessivés, ce volatile angélique est désormais exclu. Son exclusion même le stupéfie au point qu'elle le fascine autant que peut être fasciné un spectateur de joute sportive captivé de voir « évoluer » ceux qui font et gagnent ce qu'il ne peut et ne pourra jamais ni faire ni gagner. D'un autre côté, il regarde ceux qui, comme lui, sont hors (du) jeu. Les ailes battantes, « l'ange nouveau » de Klee rêvait encore, selon Benjamin, de rassembler les perdants et de revamper les luttes passées. Seul comme un cactus et si peu ange, ce



pigeon neuf ne vole pas et ne volera plus. S'il est une tempête encore, elle ne se prend ni ne se prendra dans ses ailes, car elle se développe à l'abri, derrière un vasistas à la surface duquel bougent des images. Elle ne le pousse pas davantage vers l'avenir, elle le laisse là, spatialement exilé, réduit par le présent à quelque oisiveté forcée. Devant lui, hors d'atteinte, la machine lave des taches comme les sociétés-écrans blanchissent des capitaux. Cette tempête est ce qui pourrait s'appeler le progrès tel qu'en son avatar contingent l'actualité le change.

Mais la photo qui vient d'être décrite n'est pas « déprimiste », loin de là. Certes, le pigeon précité incarne le

chômeur et en fait le symbole d'un devenir historique qui exclut ou exclura de nombreuses personnes, mais c'est justement contre l'abattement qu'elle pourrait susciter que l'écriture de Mouton bataille. D'ailleurs, à tout prendre, ce pigeon a encore ses ailes, il suffirait peut-être que quelqu'un ouvre la porte de la laverie pour qu'il retrouve de l'allant. Cette possibilité de résistance, les deux autres photos qui ouvrent et ferment le recueil la possèdent aussi. Elles tiennent d'une nature morte paradoxalement porteuse d'un potentiel vital. La première montre une façade de maison dont les fenêtres et la porte sont fermées. Sur un fil, du linge pend à sécher au-dessus et non loin d'un violoncelle

sans archet appuyé sur l'une des faces d'un puits fermé. La seconde cliché une petite barque à moteur attachée en bordure d'un lac non moins désert que le bout de forêt qui se profile en arrière-fond. Le pigeon n'attend qu'un libérateur, le violoncelle qu'un musicien, la barque qu'un pilote. La voix riche et complexe des textes remplit remarquablement ces trois rôles.

Aller vers l'inédit

Cinq longs poèmes en prose ou en vers, mêlant parfois celle-là à ceux-ci, s'emploient à changer de terrain. Ils sont remarquables d'intelligence et de liberté d'esprit. Par rétroaction, leur audace désigne avec force le fait que le pouvoir politique et, au-delà de lui, un imaginaire social (ledit terrain) largement gagné à ses récits, ses images, ses chants, ses savoirs (l'économie) et ses rituels, contraignent systématiquement les déclassés à ne parler exclusivement qu'en tant que déclassés. Par rapport à cette constriction du *sogennante* « dialogue social », ces cinq textes sont autant de moyens de libération. Le « Poème à laisser sur la note au moment de régler l'addition » expose d'un ton débonnaire à « Joseph », le serveur du café, le relatif regret du client qui vient de filer à l'anglaise en ne payant pas et en emportant les pourboires laissés sur les autres tables que la sienne. Décidément, il n'y a plus de morale, mais le manque vient plutôt de ceci : « *Au dos des idéologies, on a accroché un poisson d'avril. En les regardant s'éloigner, on s'est fendu la pêche. Bon débarras, a-t-on pensé. Mais il reste une idéologie, celle du poisson d'avril, et c'est en elle que nous vivons désormais.* » Le poème suivant, titré « Le problème de la division », paraît à première vue reprendre le thème de la « division du travail ». Il ne s'agit pas de cela, mais bien d'un monologue tourmenté par l'aporie suivante : alors que « *Il le travail est un caillou* » et que « *ceux qui ont faim cherchent du travail* », il y a un problème, car s'ils en trouvent un, ils ne pourront forcément pas le manger. Le raisonnement est imparable, mais devient aussi très drôle au fil des objections et ratiocinations pastichées qui suivent. Ce qui

est en jeu, c'est l'obligation sociale d'avoir un travail selon les *patterns* définis par le système social (et son institution favorite en ce domaine, Pôle Emploi pour la France). Le troisième texte poursuit dans la même voie, mais sur un mode plus angoissé. Dans une écriture blanche, « *Maintenant* » dresse un court bilan des craintes causées par les méthodes et les moyens de surveillance de plus en plus envahissants qui visent les marginaux et les chômeurs, dont la vie devrait se résumer à chercher du travail et à rester seuls là où ils habitent. Le texte est très fort : « *Il faut être à peine un corps entre à peine quatre murs, mais il faut quand même être un corps et quand même garder quatre murs. [...] Il faut leur laisser croire à l'étendue de leur pouvoir, et se faire un petit royaume malingre. Un royaume de petit pois. [...] Il ne faut rien ramener chez soi d'autre que soi. Il faut peupler les nuits avec des pensées molles mais prégnantes. Il faut faire sa ruche solitaire sur la branche la plus fine. Ils ont l'œil. Il te reste l'image.* » C'est au quatrième texte que se fait la prise d'appui qui armera le saut dans la révolte. « *Dire/Entendre/Penser* » rompt avec les stéréotypes, les euphémismes, les amphigouris, les images qui valorisent le « travail-quel-qu'il-soit » et les règlements qui l'entourent. Dans une société dont le tissu est lézardé par des écarts de fortune et des inégalités à ce point grands que l'idée même de citoyenneté commune relève de l'impensable, le langage tourne à vide : « *[...] quelqu'un a bien articulé sa pensée mais pas sa parole c'était un boucan dingue ça faisait : / d'une part fehizijqvokfpjzjflnskqliejfdzjlsdfklf / d'autre part sdfnjkmfmpgkzorpzh-kenakzejkflr / en somme efzjioefz [...]* ».

Vient enfin l'évasion finale sous le titre « *Après quoi chômage monstre* ». C'est en toute logique le travail tel qu'il est conçu en 2018, à la fois contrainte, privilège, chardon invasif, saturateur anxigène des corps et des esprits, qui est ciblé. Il faut tout revoir et tout refaire, épuiser les représentations culpabilisantes et les signes nocifs (« *quand je travaillais je bégayais* »), délayer les tensions (« *cette boule au*

ventre »), fuir un destin de cadavre actif, prendre conscience de l'aliénation volontaire (« *un jour, je ne me suis plus reconnu* »). La solution pour « *redevenir vivant* » est d'accepter le défi d'être ce que la doxa intolère, à savoir un citoyen tératologique : « *Je suis un chômeur monstrueux je crache sur le travail.* » Fini d'être obligé de n'être que du temps. Dynamisé par cette gageure et cet envol, le long poème est pavoisé de trouvailles et de formules qui claquent au vent des mots : « *j'ai démissionné du bureau* », « *j'avais la peau brûlée par le silence* », « *je voulais le matin avoir perdu mon ombre* ». Il faut bien ce brio de la désignation pour se défaire des vieilles habitudes et pour combler ce trou exorbitant qu'un emploi débilitant a creusé au plus intime du sujet. Il va s'agir de vivre et de faire, mais en soi et pour soi, comme disait l'autre, refaire de sa vie un projet, comme il disait encore, mais autrement, pour aller ailleurs inventer le nouveau travail nouveau. Et de conclure : « *[...] dire l'inédit j'essaie / il me faudra sans doute hurler et peut-être me démembrer au risque de faire fuir tous ceux que je ne suis plus / mais je continuerai d'entendre / quelque chose secrètement se créer [...]* ».

« *[D]e vivre on se morcelle / et sur chaque morceau nous posons notre voix / pour l'aider à se défaire / de tout ce qui lui dit : reste [...]* » Déjà spectaculaires dans *Le metteur en scène polonais* (roman paru en 2015 chez Christian Bourgois) où elles servaient la thèse que tout texte est susceptible de changer dès que le lecteur referme le livre qui l'abrite, l'inventivité et la singularité de l'écriture d'Antoine Mouton attestent une nouvelle fois qu'il cohabite avec la plus énergique des folles du logis. Le plus fort est que cette union libre conduit à des lectures incisives et précises de l'imaginaire social dans lequel nous barbotons. ■

1 Cette pudeur a pour but d'éviter l'indigestion de préfixes latins-grecs et d'épithètes hyperboliques causée par l'abus trissotinique de termes comme ultra-contemporain, extrême-contemporain, ultimissime-contemporain, post-postmodernisme, néo-postmodernisme, pour n'en citer que quelques-uns (réellement rencontrés dans des textes critiques ou artistiques récents).

2 J'emprunte le terme à Agathe Novak-Lechevalier, qui a récemment dirigé le Cahier de l'Herne consacré à Michel Houellebecq.

3 Dans cette phrase, « l'autre » est Jean-Paul Sartre et l'expression « travail nouveau » est reprise de Rimbaud.

Cixous, Abdessemed : instantanés d'éternité

Par Ginette Michaud

DÉFIONS L'AUGURE

d'Hélène Cixous

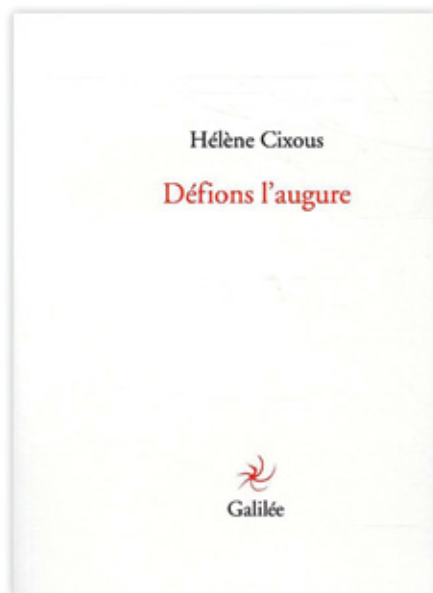
Éditions Galilée, 2018, 152 p.

LES SANS ARCHE D'ADEL ABDESSEMED

ET AUTRES COUPS DE BALAI

d'Hélène Cixous

Éditions Gallimard, 2018, 128 p.



On défie le sort, le destin, la mort, l'oubli. Mais aussi on relève un défi, on l'affronte, par lui, on résiste avec force et on provoque, on refuse d'abandonner. « Défier » est ainsi un mot double, divisé (du latin *diffidere*), il appelle à la croyance en même temps qu'il s'en méfie. « Augure » est également un mot riche, qui peut, suivant son étymologie, être à la fois animé ou inanimé selon qu'il désigne la personne (l'officiant chargé de l'interprétation des signes) ou le message lui-même (de bon ou de mauvais augure) qui doit être élucidé. Hélène Cixous aura sans doute été sensible à cette double entente des mots jouant du paradoxe d'une croyance à la fois affirmée et déniée, puisque le titre *Défions l'augure* – qui est aussi une relance, une traduction

« relevante » du vers de *Hamlet* « *We defy augury* » – est d'entrée de jeu performatif. Ce livre de tous les « [a]vertissements, présages, souvenirs de catastrophes, signes, pressentiments, songes » se passe à Manhattan en 2001, au 107^e étage du World Trade Center, où l'on est au plus près des étoiles (« *The closest / Some of us / will ever get to / heaven* », promet le menu de son restaurant). Cixous y poursuit son enquête au sujet des lignées enchevêtrées de sa généalogie familiale et de tous ses « *personnages aimés relevés des néants* », d'Osnabrück (*Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, 2016) à Jérusalem (*Correspondance avec le Mur*, 2017), à Johannesburg et à Santiago du Chili. Cixous fait de nouveau ici œuvre de lecture *résurrectrice* en enjambant « *abîmes et ruptures* », « *pour reprendre la vie là où elle a été interrompue* » – et elle précise bien que si « *[c]'est l'heure de retrouver les Tours et les disparus* », il n'y a « *[p]as de mélancolie ! Ça ressuscite intact*. C'est revenir qui est le Paradis ». Car tout part de la foi inébranlable de la narratrice, qui affirme qu'« *[i]l suffit de croire pour maintenir la vie en vie* » : « *Quand j'écris tout est au présent*. »

Appel aux « âmes qui n'ont pas fini de rêver »

Contrastant avec son précédent ouvrage, *Correspondance avec le Mur*, qui se terminait sur une dernière ligne endeueillée (« *La dernière à survivre est toujours déjà morte [...]* ») alors que la narratrice se retrouvait seule

survivante après avoir reçu la nouvelle de la mort de sa tante Marga, âgée de 105 ans, qui venait de lui confier : « *I believe we two are the only ones still alive* » (la lettre est reproduite en fac-similé à la fin du livre), *Défions l'augure* reprend tout son allant et sa vivacité (« *The Readiness is all* »), multipliant les déplacements tant géographiques que temporels, sautant en un instant de 2001 à 1791, de 1611 à « *aujourd'hui* », car « *[q]uel plaisir de simultaner !* » observe la narratrice : « *Je me promène avec mon fils, en train de me promener avec Isaac, on peut être parfaitement présent à plusieurs étages* » de la mémoire. Ce voyageant « *perpétuellement intensément anachronique* » est d'ailleurs, selon elle, « *le destin des personnages qui ont été expulsés par violences et guerres de leur lieu natal* ».

Mais plus que cette ubiquité des lieux et temporalités caractéristique de l'œuvre de Cixous, ce récit est soulèvement de langue où l'essentiel passe par des événements textuels, parfois micrologiques, comme cette homonymie entre « faites », « fêtes » et « faites » qui se révèle le fil rouge du récit : « *Le livre s'appelle Fête. Tu aimes, dis-je ? – Faites ? – C'est ça. Faites Fêtes.* » Il pourrait sembler hasardeux de lire dans cette ténue inflexion la toute-puissance de ce texte, mais c'est bien de cette puissance en acte de la lettre qu'il s'agit, celle qui peut transformer un « destin » en « festin », un « fait » en « fée ». *Défions l'augure* entend une fois de plus répondre à la

seule loi que reconnaît la narratrice, celle de faire l'impossible : « *Non je ne peux pas écrire ça. Alors écris-le. Fais ce que tu ne peux pas.* » Ce « *brusque désir de transgresser* » l'engage à revendiquer la liberté de ses « *inventions de travers* », à affirmer son « *droit à inventer les réalités* ». À Ève, sa mère, qui lui reproche de la « *ternir* » avec ses « *incongruités* », elle répond qu'elle est « *du parti des femmes qui se mouchent dans les beaux draps* » et qu'en demandant « *qui a commencé ?* » et « *où est la vérité ?* », elle fait « *ce qu'il faut pour lancer l'histoire* ». « *– Pourquoi as-tu dit ça ? – Pour que la mère de mon père me croie. Pour qu'elle ne me croie pas. Pour frotter la vérité avec l'ail du faux. Pour en remettre une couche. Pour aggraver la situation. Pour hyperboliser le péché en renversant sa*

« [T]out ce que tu crées [...] avec le papier devient vrai » : voilà la confiante mais aussi terrifiante responsabilité de l'écrivain envers la vérité augmentée de la littérature. Dans *Défions l'augure*, « *assemblage de gouffres et de fêtes* », la narratrice se demande si c'est nous qui menons le destin ou si, à l'inverse, c'est lui qui nous mène. Sa réponse à cette question se fera complexe et empreinte de doutes, sa seule certitude étant que « *[c'est cette incertitude qui est l'âme de la littérature]* ». Sous le signe du souffle coupé et de l'interruption, le récit avance par soubresauts et embardées, ayant ici pour figures tutélaires, outre Shakespeare et Montaigne, les deux gardiens des plus hautes tours de la littérature, selon Cixous, Diderot avec les 340 détours de *Jacques le fataliste* et son maître (« *tout [...] était*

recueilli son livre-arche, dont « *la constitution est si extravagante, échelonnée, sauvage, invraisemblable, qu'elle défie toute prétention à la réalité et pourtant elle existe* ».

Dans l'arche d'Adel

Dans son essai consacré à l'œuvre d'Adel Abdessemed, artiste franco-algérien de renommée internationale qui a accompagné plusieurs livres de l'écrivain – *Ayâï !* (2012), *Corollaires d'un vœu* (2015), *Correspondance avec le Mur* et surtout *Insurrection de la poussière* (2014) –, Cixous défie aussi... la censure. Ce texte à l'ample souffle repose sur ses choix personnels et couvre 20 ans du travail de l'artiste, depuis *Chrysalide*, dessin inaugural de 1995, jusqu'à *From Here to Eternity* (2015), incluant des projections vidéo

Abdessemed engendre une œuvre à la ressemblance du chaos du monde, une œuvre toute en explosions, éclats et projectiles.

valeur. Pour prendre la défense de ma mère en l'accusant. Pour affirmer l'alliance entre ma mère et moi. Pour proclamer la liberté de transgresser. Pour m'amuser avec le personnage de ma grand-mère. Pour pratiquer la répartie. Pour salir. Pour défier les règles. Pour mériter les reproches. » Telle est la réponse de l'écrivain, de l'artiste qui, loin de toute rectitude politique et de toute bien-pensance, n'a d'autre devoir que celui de « *ne pas oublier d'exercer sa liberté* » afin de « *cultiver la vie au-delà de la vie* ». C'est cela, son véritable défi : « *Quand nous mentons, nous sommes dans le droit de l'amour, et le droit est bon, nous ne mentons pas, [...] quand tu écris, tu fais couler mon sang avec le tien sous tes doigts, tu peux tout écrire, tout ce que tu crées avec mes cendres au contact avec le papier devient vrai.* »

écrit là-haut », 1796), *Le rabbin de Bacharach* (1840) de Heinrich Heine, la « *légende du rabbin-qui-fuit* » et, de manière plus inattendue, *À l'Ouest, rien de nouveau* (1929) d'Erich Maria Remarque, qui « *parle d'Osnabrück au monde entier sans jamais dire ce nom impossible* ». Mais bien entendu, l'art du récit, et tout particulièrement celui de la digression, c'est de sa mère que la narratrice le tient, même si elle se surprend à penser qu'Ève, « *[s]on unique témoin, ajoutait elle-même sa part à la confusion* », au point que la narratrice, parfois submergée par l'ampleur de sa tâche, se demande devant « *tous ces récits abandonnés, inachevés, ces chroniques échouées, [...] ces morts qui ont perdu leur fin* » s'il y a « *une pensée qui ait la force de penser un tel éparpillement* ». Mais c'est précisément ce « *tumulte* » que

(Lise, 2011 ; *La capacité qu'a la main*, 2006 ; *Don't Trust Me*, 2008), des sculptures (*Pluie noire*, 2006 ; les barbelés à lames de rasoir de *Décor*, 2011-2012 ; les bouquets de couteaux de *East of Eden*, 2015 ; les lames de bistouri de *Untitled*, 2014, le sacrifice double d'Abraham et d'Isaac) et une cinquantaine de dessins à la pierre noire ou au charbon qui ont sa préférence. Car le charbon n'est pas n'importe quel matériau : « *L'outil d'Adel : le charbon. Du charbon vivant. Un résidu de combustion. Adel arde. Bout. Ramasse les mots et les escarbilles dans les cendres des événements* », écrit-elle de celui qu'elle nomme « *le messenger du minime homme* ».

L'œuvre d'Adel Abdessemed est, on le sait, controversée, plusieurs musées ayant refusé d'exposer certaines de ses

créations en raison de leur violence. Cixous place cette question au cœur de son commentaire, défendant l'innocence de l'artiste qui, par son « geste-manifeste », se jette dans la bataille, ne détourne pas les yeux de l'insupportable et réveille au contraire « le monde violemment refoulé de nos pulsions ». Inscrivant Abdessemed dans la filiation des poètes « maudits » tel Baudelaire, elle rappelle que « [l']artiste se rit des cahiers d'interdits. Là où se dressent des barrières il se porte d'un bond par-dessus la douane ». Ainsi, dans son analyse de *Lise*, cette vidéo où l'on voit une jeune femme allaiter un porcelet et qui a été censurée parce qu'elle profanerait l'image de la Vierge à l'Enfant, Cixous dénonce le procès qu'on fait à Abdessemed en le taxant d'immoralité alors qu'il s'attaque aux tabous et inhibitions, « port[e] atteinte aux images reçues », « mêl[e] le monde et l'immonde » et « renvers[e] les hiérarchies » : « Cet échappé qui n'obéit qu'à ses intuitions fulgurantes proclame haut : Je suis innocent. Ne pas être coupable, de tant d'actes dont on est prompt à l'accuser, voilà sa faute. Ces mises à mort d'animaux qu'il transfigure en objets d'art, il n'en est pas l'auteur ni le commanditaire. Il en est le poète en 3D. » Pour Cixous, l'artiste fait ainsi figure de bouc émissaire de la « bonnesociété », aussi régressive qu'au XIX^e siècle, qui ne supporte pas de voir sa propre violence à l'endroit de tous ces autres qu'elle expulse de son champ de vision, ces « êtres enfermés en attente de désincarcération », migrants, travailleurs exploités « au noir », balayeurs d'immondices, animaux persécutés, bourricots/bicots qu'on traite avec les mêmes « brutalité, déni, cruauté, aveuglement », en les amputant de leurs droits et dignités. Dans sa « ciation » qui fait certes « du bruit et des fureurs », Abdessemed engendre une œuvre à la ressemblance du chaos du monde, une œuvre toute en explosions, éclats et projectiles. Abattages au marteau, carpe assommée machinalement d'un coup sec à la tête, égorgements, meurtres en série, mort industrialisée, tous ces crimes sont saisis à l'instant de mise à mort où le vivant animal passe de

HÉLÈNE CIXOUS

Les Sans Arche d'Adel Abdessemed

ART ET ARTISTES GALLIMARD



« vie à viande ». C'est cet instant où culmine la cruauté liant la victime et le bourreau que le montage de ses vidéos montre sans atténuation, en donnant « tout le temps à ce qui en réalité n'a pas le temps » d'être vu par l'œil humain. « Ce que nous évitons de regarder en face, il le regarde. [...] Ce que nous lui reprochons, c'est de nous montrer ces crimes, ces cruautés, de faire exprès de nous troubler, de nous déranger. » Il nous coupe l'appétit parce que nous avons tous mangé, avalé puis refoulé cet « animal-que-donc-je-suis », poissons, veaux, cochons, poulets, « il faut bien manger », comme l'a dit Jacques Derrida « dans un énoncé dont l'ambiguïté signe notre tourment ». Mais nous sommes toujours les lecteurs hypocrites de « L'Héautontimorouménos » baudelairien, « nous ne voulons pas être menés comme des moutons à la vidéo. Ni comme des bouchers ».

« Son créer est un crier », affirme Cixous, qui elle-même « écrit[t] au cri, par tressaillements » et reconnaît en Adel Abdessemed un frère d'art, un enfant qu'elle aurait perdu : « La note qui résonne dans chaque acte chez Adel c'est le cri, un cri de surprise révoltée, ou un cri d'horreur à la cruauté de la vie, ou un cri de douleur. » « L'artiste », et Cixous parle ici tant pour lui que pour elle, « est celui que ni la tentation d'identification à la souffrance d'autrui, ni la force de la pitié, ni les remontrances de la honte n'empêchent de voir la beauté au-delà du bien et du mal ». Le dernier texte de l'essai s'intitule « À qui t'es Adel ? », question où l'on entend en écho la réponse sans équivoque de Cixous : « Acquitté, Adel! » ■

1 Procès toujours en cours, comme le montre la récente polémique déclenchée sur les réseaux sociaux par une des vidéos d'Adel Abdessemed, Printemps (une œuvre de 2013, déjà exposée à Doha, au Qatar), représentant des poulets en feu, et que l'artiste a dû retirer de son exposition au Musée d'art contemporain de Lyon le 9 mars dernier. (Voir Emmanuelle Jardonnet, « Adel Abdessemed décide de retirer sa vidéo des poulets en feu », Le Monde, 12 mars 2018.) Entre cette violente censure médiatique (qui s'exerce instantanément sur la base d'informations lacunaires et trompeuses) et l'autocensure de l'œuvre, la limite se fait plus que jamais instable et brûlante, en effet.

Une beauté inquiète

Par Clément Willer

**LA BEAUTÉ DU MONDE.
LA LITTÉRATURE ET LES ARTS**
de Jean Starobinski
Éditions Gallimard, 2016, 1344 p.

« Penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. [...] Le chercheur de vérité [...] c'est le lecteur, c'est l'auditeur, en tant que l'œuvre d'art émet des signes qui le forceront peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies. » Ce que Gilles Deleuze affirmait dans *Proust et les signes* en 1964 semble particulièrement vrai en ce qui concerne Jean Starobinski : sa pensée naît de rencontres avec des œuvres, littéraires, mais aussi picturales ou musicales, rencontres à chaque fois avec l'énigme d'une impression. De cette dynamique critique il propose un modèle, dans une brève introduction à l'anthologie très variée intitulée *La beauté du monde*, à partir de la rencontre du jeune narrateur de *La recherche du temps perdu*, justement, avec un rayon de lumière, lors d'une promenade vers Méséglise au cours de laquelle il éprouve la nécessité intérieure de « voir plus clair dans son ravissement ». La « relation critique » qu'a cherché à penser Jean Starobinski tout au long de son œuvre serait ainsi analogue à la relation du romancier au monde des signes (l'expression elle-même de « relation critique » traduisant un désir de concilier chaleur inventive et rigueur analytique).

Jean
Starobinski

La beauté du monde
La littérature et les arts



Quarto Gallimard

Dans cette perspective, les idées ne jaillissent pas *ex nihilo*, mais naissent du déchiffrement, de l'élucidation d'un appel énigmatique. *La beauté du monde* regroupe plus d'une centaine d'articles consacrés à l'élucidation du sentiment de ravissement laissé par certaines œuvres littéraires, picturales et musicales. Le travail de composition et d'édition mené par Martin Rueff mérite d'être loué, car la plupart de ces textes, dont certains étaient introuvables, forment, plutôt qu'une marge de l'œuvre, un foyer disséminé. La brève étude, destinée à une revue ou à servir de préface, est une forme que semble affectionner Jean Starobinski en tant qu'elle est un lieu privilégié d'attention à l'autre, soustrait à une plus vaste démonstration théorique. Le regroupement des textes selon les œuvres qui les inspirent, et non

certains thèmes récurrents, comme des motifs musicaux plus ou moins discrets. Jean Starobinski n'est-il pas lui aussi un « *musicien des idées* », selon l'expression par laquelle il rendait hommage à son ami Roland Barthes (comme lui pianiste) ?

Des mots sur le beau

Une notion, toutefois, se voudrait centrale : celle de beauté. Malgré la promesse du titre, la beauté ne peut être l'occasion d'une jouissance esthétique pure, rappelle Jean Starobinski dans l'introduction écrite pour l'occasion. Certes, on en perçoit des traces dans certaines pages qu'il cite et commente avec joie. D'ailleurs, en certains détours, sans perdre en clarté, la parole critique n'est pas loin de se faire parole poétique ; c'est plutôt sa position en

grande scène à laquelle nous sommes quotidiennement assignés ; avec les éléments matériels que les Présocratiques disaient divins : la terre, l'espace, l'air, la lumière, le vent, le temps. » Ces quelques lignes illustrent la transmission et la variation d'une même idée qui se ramifie d'une plume à l'autre. La tâche du critique, en ce sens, est la même que celle de l'écrivain ou du poète : il s'agit, comme Starobinski le dit avec Proust dans l'introduction déjà évoquée, de « *mettre des mots sur son ravissement* », de jeter une « *lumière verbale* » qui soit « *un déchiffrement de soi et un travail de clarification* ». L'impression troublante de la « beauté » demande à être éclairée, apaisée par un effort de parole, effort dû à soi et aux autres. Les implications de ce constat sont, en effet, tant esthétiques qu'éthiques :

L'impression troublante de la « beauté » demande à être éclairée, apaisée par un effort de parole, effort dû à soi et aux autres.

selon la chronologie du parcours de l'auteur, traduit également une certaine posture d'écoute. Ainsi peut-on retracer l'évolution de ses affinités avec les œuvres d'André Chénier, Charles Baudelaire, Pierre Jean Jouve, Franz Kafka, Paul Celan, Yves Bonnefoy, Goya, Balthus, Henri Michaux, ou encore Monteverdi, Mozart et Mahler. Cette forme brève qu'il cultive est peut-être une illustration de la relation juste à autrui qu'il cherche à définir au fil de ses travaux. Les textes épars, qui couvrent plus d'un demi-siècle, présentent l'avantage, au sein d'une anthologie, de n'être pas liés par une thèse englobante, parfois contraignante. Libre aux œuvres de résonner pleinement, donc, et libre au lecteur ou à la lectrice, au gré des textes qui retiennent son attention, de déceler

surplomb par rapport au geste observé qu'alors elle abandonne un instant, comme qui répond à un pas de danse par un pas de danse, à un souffle par un souffle. Dans une préface à un recueil de poèmes de Philippe Jaccottet, intitulée « Parler avec la voix du jour », commentant un seul vers, il prolonge le rythme de la pensée qu'il propose, en donne à entendre les échos, se prenant au plaisir d'écrire : « *Tout se passe comme si l'accroissement de lumière, passionnément désiré, était la récompense d'une ascèse où la conscience réduit à presque rien sa propre présence : "L'effacement soit ma façon de resplendir." [...] Libérée du souci de soi, la conscience n'en est que plus disponible pour s'offrir à un plus juste rapport avec ce qui, au-dehors, lui importe ; avec la*

il s'agit de penser un mode de relation humaine qui s'appuie sur un travail verbal d'approfondissement et de complexification – travail nécessairement solitaire – d'où peut naître la possibilité d'une communication qui ne soit pas tout à fait vaine, d'un rapport juste à autrui et à ce qui nous environne. Cela, curieusement, rapproche la beauté de la mélancolie, dont l'étude a occupé une autre part du travail de Jean Starobinski comme critique, mais aussi comme médecin (ainsi qu'en atteste *L'encre de la mélancolie*, paru au Seuil en 2012) : toutes deux appelleraient une parole qui persévère, qui relie au monde et qui sauve des tourments de l'inexprimé.

De pair avec la parole vraie, les « *moments d'écoute absolue* », qu'il observe

dans l'œuvre critique de Jaccottet, participent d'un « *impératif éthique* ». De tels moments ouvrent un espace où la parole de l'autre « *respire et respire de sa vie propre* », en même temps que se prépare la naissance d'une parole propre. L'attitude éthique consiste ainsi en un effort de parole qui ouvre une brèche dans la solitude de l'artiste ou du penseur, pour le faire participer au réseau de relations que l'écriture et les arts tissent entre les êtres et les choses. Autrement dit, cet effort est tendu vers un « *bien commun* », qu'il définit, en disant son admiration pour un autre poète qui fut son ami, Yves Bonnefoy, comme « *un bien qui doit nécessairement se réaliser et s'éprouver dans l'expérience individuelle, mais non pour le seul bénéfice de l'individu séparé* ». Cette autre préface, intitulée « La poésie, entre deux mondes », tente d'approcher d'assez vastes enjeux, en retraçant succinctement une histoire des finalités de l'art dans les sociétés occidentales. Jean Starobinski semble alors vouloir inscrire sa pensée dans la lignée d'œuvres qui, depuis Rousseau et Baudelaire jusqu'à Bonnefoy, seraient des symptômes du versant dévastateur du progrès occidental.

Ce bouleversement, au moins depuis l'aube de l'ère industrielle au XVIII^e siècle, ayant remis en cause ce qui reliait les êtres humains entre eux et avec la nature, ayant dissipé ce territoire imaginaire « *où ce qui nous environne est perçu dans sa couleur, sa musique, sa consistance palpable* », il appartiendrait dès lors au langage et à l'art d'inventer une nouvelle « *alliance sacrée avec la terre* », qui ne peut être simplement « *la répétition de l'ancienne alliance* », celle des mythologies archaïques ou traditionnelles, épuisées. (Il importe ici de souligner que son point de vue doit plus à Jean-Jacques Rousseau et à ses dénonciations des logiques sociales et politiques d'asservissement qui font violence à la terre comme à une bonne part de l'humanité qu'au mépris heideggerien, plus abstrait, de la technique et de la science.) À nouveau, les enjeux esthétiques et éthiques apparaissent indissociables. La parole poétique, fidèle à la subtilité

perceptive souvent inconsciente de notre expérience quotidienne, peut être une manière de prendre soin de la terre, des êtres et des choses qui la peuplent. Cela suggère, de façon souterraine, la nécessité d'une révision des hiérarchies qui structurent notre relation à notre environnement. Sur cette voie d'une justice nouvelle, les dimensions sensibles et intelligibles de l'existence ne s'opposent plus : « *[L]e trajet est essentiellement de vie et de pensée, il est constitué par le changement de la relation aux objets et aux êtres, par le développement d'une expérience du langage.* »

Cependant, la révélation de la « beauté du monde » ne va pas sans une révélation plus sombre qui travaille toute expérience esthétique. « *Ceux qui ont la faculté de percevoir la beauté du monde sont ceux-là mêmes qui sont capables de s'angoisser devant la souffrance* », écrit Jean Starobinski. Le titre choisi pour le recueil est, en ce sens, trompeur : il tronque le problème, en masquant une *inquiétude* essentielle. Ce qui retient l'attention de Jean Starobinski, autant sinon plus que la simple jouissance esthétique, c'est, tapie derrière elle, une préoccupation pour « *la monstruosité des crimes humains* ». La lecture de *La recherche du temps perdu* qu'il propose en introduction prend de la sorte une direction qui déjoue la naïveté du titre. Faisant fi des fameuses scènes de réminiscence où s'éprouve l'instant d'une épiphanie, une harmonie avec le monde, il fait plutôt dialoguer la scène du ravissement du jeune Marcel caressé par un rayon de soleil en se promenant du côté de Méséglise avec la vision clandestine, dans le même lieu, quelques années plus tard, d'une scène de sadisme entre la fille de Vinteuil et son amie. Ce n'est, bien entendu, pas le caractère homosexuel de la scène qui est significatif, mais la violence et la cruauté qui contrastent avec la paix des bois.

Le rapprochement de ces deux scènes vise à nous faire voir la véritable source de l'œuvre, qui n'est pas simplement la contemplation des beautés naturelles ou l'expérience d'une jouissance esthétique, comme

on pourrait le croire d'abord, mais la découverte symbolique d'une vérité humaine, anti-esthétique, celle du mal : « *Cette œuvre si chargée d'esthétisme, si attentive au sentir et au monde sensible, est donc parcourue par une inquiétude anti-esthétique.* » Telle que la définit Jean Starobinski, la modernité apparaît en fait comme une complication de plus en plus manifeste de l'opposition entre jouissance esthétique et inquiétude mélancolique. Ces deux élans d'une sensibilité singulièrement alerte deviennent indissociables : « *En généralisant, l'on se risquerait à dire qu'au cours des siècles, tandis que l'individu a pris la liberté de choisir sa perspective personnelle sur le monde, l'on a vu se développer non seulement l'exigence expressive de l'art, mais en contrepartie, chez les plus grands, toute une réflexion explicite ou tacite sur le mal, et sur les limites de l'art.* » Malgré l'anachronisme des exemples convoqués – Ronsard, Shakespeare, Goethe, Baudelaire ; Proust étant le plus « contemporain » –, cet argument est certainement suggéré à Starobinski par les catastrophes du XX^e siècle dont il fut le témoin. Fils d'immigrés polonais, né en Suisse en 1920, il laisse une mémoire discrète et vive des sombres temps qu'il a traversés à l'arrière-plan de ses écrits. (En 1957, quand paraissait sa thèse sur Rousseau, il déclarait : « *Sans la chance qui m'a fait naître à Genève, j'aurais disparu à vingt-deux ans dans un four crématoire.* ») La question ressassée du mal dont il aperçoit des prémises aux époques de l'avènement de l'humanisme ou de l'industrie, il la retrouvera bien sûr chez Paul Celan ou chez Henri Michaux. Dans les dessins de Michaux, par exemple, il est sensible à « *la merveilleuse ironie qui a fonction d'exorcisme* », qui instaure une distance sacrée avec la beauté comme avec la violence. Traversant différentes époques, différentes œuvres, son souci constant semble être de consentir à la fois à l'inquiétude dans la contemplation, et à l'innocence latente, malgré tout, dans la souffrance. ■

Une oubliothèque pour la modernité

Par Bernabé Wesley

MÉMOIRES DE L'OUBLI.
WILLIAM FAULKNER, JOSEPH ROTH,
GEORGES PEREC ET W.G. SEBALD
de Raphaëlle Guidée
 Éditions Classiques Garnier, 2017,
 322 p.

TRISTESSE DE LA TERRE.
UNE HISTOIRE
DE BUFFALO BILL CODY
d'Éric Vuillard
 Éditions Actes Sud, 2014, 176 p.

KAYGI (INFLAME)
de Ceylan Özgün Özçelik
 Turquie, 2017, 94 min.

« Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au-dehors, et qui constitue la mort », comme l'écrit Gilles Deleuze. Dans notre culture, oublier que nous avons oublié équivaut en effet à une disparition au carré. L'absence est visible dans le cas d'un oubli conscient, tandis que l'oubli de l'oubli, inconscient, demeure inaperçu. Ce qui fut oublié n'est tout simplement pas advenu tant que nous n'en avons pas retrouvé la trace. La mort réelle ne le devient que si elle passe dans le symbolique : ce devenir symbolique distingue la littérature et l'art des représentations de la mémoire collective qui les entourent et qu'ils mettent en texte ou en image.

Cette question de la mise en forme de l'oubli est au cœur de l'essai de Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli*. À la suite des travaux de Jean-François Hamel, de Laurent Demanze et d'Emmanuel Bouju, l'ouvrage, tiré d'une thèse déposée en 2008, examine dans une perspective comparatiste « un certain mode du "parler après la mort" » dans les romans de William Faulkner, de Joseph Roth, de Georges Perec et de W.G. Sebald. À l'exception de Faulkner, qui garde un souvenir endeillé de la défaite de l'armée confédérée et du naufrage sudiste, ces auteurs ont été marqués par les désastres historiques de la première moitié du XX^e siècle. La Première Guerre mondiale, l'avènement des

totalitarismes et, 25 ans plus tard, la Deuxième Guerre mondiale ont fait des millions de morts que ces romanciers ne peuvent intégrer à aucune forme de continuité historique sinon, suivant la célèbre phrase de Walter Benjamin, à l'histoire d'« une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines ». Cette histoire anacyclosique, explique la chercheuse, laisse une dette mémorielle écrasante en même temps qu'elle rompt avec l'économie romantique de la représentation des morts et prive les romanciers de la tradition du tombeau littéraire qui prévalait jusqu'alors.

Habités par la certitude de l'irréparable et d'une disparition sans retour, les écrivains prennent acte des limites de la résurrection littéraire et d'un travail de l'écriture lui-même fragilisé par le temps destructeur. Teintés de mélancolie, ces romans évoquent un monde écrasé par le fardeau du passé où circulent des personnages tourmentés par l'oubli de leurs ancêtres. Comme le fantôme de Hamlet, les figures historiques qui hantent ces univers romanesques réclament qu'on ne les oublie pas et rappellent la dette des vivants envers ceux qui les ont précédés. Afin de répondre à cette exigence de justice à l'égard de ceux dont on a même oublié l'oubli, les romanciers de ce qu'Eric Hobsbawm nomme l'« ère des catastrophes » (1914-1950) inventent des poétiques de la dette, dont l'analyse de Raphaëlle

Guidée examine les particularités avec attention. Le récit oral, l'usage des archives, la forme de l'enquête sur un passé désormais perçu comme une énigme renouent dialogue avec l'ancêtre, entre fardeau du deuil infini et désir de perpétuer la hantise. Ils ne suivent pas la logique d'une conjuration de l'oubli, mais se réfèrent à la mémoire des disparus avec la conscience de tout ce qui est à chaque instant oublié, malgré les efforts déployés par les archivistes et ce que Giorgio Agamben nomme la « piété de nos souvenirs ».

La mise en texte des apories du travail de mémoire qu'accomplit chaque œuvre romanesque s'accompagne également d'une révision critique des formes canoniques de l'historiographie conventionnelle. C'est pourquoi, tout en prêtant constamment attention à la dimension poétique des textes, l'essai préfère les outils théoriques issus des sciences humaines aux instruments habituels de la critique littéraire. Comme Walter Benjamin, ces écrivains réfutent la construction ultérieure, la linéarité et le sens rétrospectif d'un récit factice élaboré par l'historiographie des vainqueurs. À l'instar de Michel de Certeau, ils prennent la mesure des ambiguïtés d'une écriture de l'histoire « qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir ». Rappelant les réflexions de Jacques Derrida, ils ne cessent

d'interroger par le biais des figures spectrales la permanence paradoxale du lien entre éthique et revenance au moment même où la modernité voit reculer les récits, les chants, les rituels et les textes religieux qui constituaient une tradition et une culture de la mémoire susceptibles de garantir le retour des morts. Dans le faisceau des réflexions modernes sur l'écriture de l'histoire, Raphaëlle Guidée mène parallèlement analyse de textes et approche théorique sans perdre de vue la façon spécifique dont la littérature donne forme et voix aux interrogations propres à une modernité marquée par la déceptivité mémorielle.

Macabre spectacle

Posée sur le plan de l'amnésie collective et liée à la notion de spectacle, la question de l'oubli est centrale dans *Tristesse de la terre*, le récit historique qu'Éric Vuillard a dédié au *Wild West Show*. Paru en 2014 et réédité à l'occasion de l'attribution du prix Goncourt à *L'ordre du jour* (2017), *Tristesse de la terre* suit l'ascension et le déclin du spectacle créé en 1883 par Buffalo Bill Cody. Ce spectacle grandiose, qui marque les débuts du *show-business*, met en scène les

divertissement de masse. Il en est l'origine ; il propulse les derniers acteurs du drame dans une amnésie sans retour. » De représentation en représentation, cette dramatisation scélérate de l'histoire substitue, dans la mémoire collective, un grand récit de conquête glorieuse au souvenir du génocide amérindien.

Comment l'écriture révèle-t-elle l'angle mort de ce spectacle macabre, et la lumière noire de l'amnésie collective qu'il encourage ? Conçu comme un correctif apporté à une histoire triomphaliste, le récit de Vuillard effeuille une à une les diverses couches d'affabulations qui, du tissu d'escobarderies de William F. Cody, chasseur de bisons vantard, au feuilleton qu'en tire Ned Buntline, jusqu'au grand spectacle du *Wild West Show*, effacent tout un pan du passé immédiat. De manière comparable à Pierre Bergounioux ou à Pierre Michon, dans leurs fictions biographiques, l'auteur puise son inspiration dans l'archive selon la démarche de Foucault relatant « *la vie des hommes infâmes* ». La prose quitte régulièrement le récit principal de l'ascension et du déclin du *Wild West Show* afin de restituer l'itinéraire des Indiens anonymes enrôlés dans

raciale, l'origine macabre des reliques exposées dans les musées de nos jours, et la pacotille, le carton-pâte grotesquement mensonger de cette histoire d'effacement et de manipulation mémorielle. Les faux, les photographies qui ne veulent rien dire, la machinerie du spectacle dont le texte fait l'exégèse recomposent ainsi la part d'amnésie volontaire, de déni et de mise en scène qui affecte notre propre rapport au passé et nous berce d'illusions sur l'innocence d'une Amérique qui verse le sang d'une main et dissimule ses crimes de l'autre.

Sons hallucinés

La mise en forme de l'amnésie collective est autrement plus risquée lorsqu'elle s'attaque aux effacements volontaires orchestrés par le pouvoir dans un état dont la dérive autoritaire a lieu sous nos yeux. Celle de la Turquie actuelle est portée à l'écran dans *Inflame*, premier long-métrage de la réalisatrice turque Ceylan Özgül Özçelik. Interdit de diffusion en Turquie, le film entremêle trois formes différentes de l'oubli contemporain. « *Ce que vous voyez est la vérité, ce que vous entendez est la vérité* », annonce sans ciller le présentateur de la chaîne d'information pour laquelle travaille

Le récit de Vuillard effeuille une à une les diverses couches d'affabulations qui effacent tout un pan du passé immédiat.

derniers instants de la conquête de l'Ouest de manière particulièrement obscène puisqu'il enrôle, au milieu des cavaliers et des attaques de diligences, des Indiens rescapés qui prennent part à la représentation de leur propre génocide. La grande machine de l'*entertainment* efface déjà le passé immédiat des massacres qui ont marqué le processus de colonisation. Ce spectacle leur substitue en effet une mascarade qui équivaut à un gommage instantané : « *Le reality show n'est donc pas, comme on le prétend, l'ultime avatar, cruel et possessif, du*

le spectacle, et elle compose une « anthologie d'existences » dont les vies oubliées forment aussi l'histoire du génocide des Sioux. Vuillard cultive un certain art de faire parler le détail négligeable – l'*incipit* se concentre par exemple sur le cadavre séché d'un nouveau-né indien, dans un stand de l'Exposition universelle de 1893. Il renverse la logique de ce divertissement et en change le ton afin de décrire un détail tragique de l'histoire « *qui se tient là, immobile, dans une inactualité bizarre* ». L'écriture exhibe, derrière la fable, la haine

Hasret. Jeune journaliste idéaliste, cette dernière croit aux vertus d'une presse indépendante, qu'elle oppose au populisme des réseaux sociaux comme à la désinformation des chaînes de télévision d'État. Mais que devient cette vérité quand on est soi-même chargé de la cacher ? Les convictions du personnage sont rapidement mises à mal par la direction de la chaîne, qui lui impose de couper au montage tout ce qui, dans ses reportages, propage un climat d'insécurité ou nuit à l'image des dirigeants du pays. De séquence en séquence, la mise

en scène montre tout ce qui sépare les vœux pieux de la télévision d'État turque du climat anxiogène instauré par le gouvernement Erdogan depuis le coup d'État de juillet 2016 – de manière significative, le titre turc du film est *Kaygi*, ce qui se traduit par « anxiété ». Rappelant parfois les thèses du sociologue de l'oubli Paul Connerton, le long métrage montre comment l'amnésie officielle est le fait d'un pouvoir national, mais devient une caractéristique structurelle des sociétés en régime de capitalisme avancé. Les séquences dans la rédaction du journal télévisé mettent en scène une temporalité imposée par la libre circulation des biens, par les contrats de travail sur une période courte et par le fil de l'actualité toujours renouvelé. L'oubli, celui de la Turquie comme le nôtre, ne touche plus seulement à l'histoire, mais également aux conditions socioéconomiques du présent.

Mise au placard par sa hiérarchie, l'héroïne du film embrasse alors une quête de vérité qui se joue sur le plan de la mémoire individuelle et qui met en péril la santé mentale du personnage. Tout commence par des réactions épidermiques légitimes face à la condescendance de ses collègues – le film raconte aussi l'histoire d'une femme forte que le *mansplaining* rend folle –, réactions qui s'aggravent au contact de sa famille, dont l'empathie chargée de commisération la transforme en une déséquilibrée qui perd la raison. Hasret s'enferme dans l'appartement que ses parents lui ont légué avant de mourir et sombre peu à peu dans une paranoïa hallucinée que le film met en scène de manière sonore. Au parc, l'aboiement d'un chien invisible attire son attention. Des chansons jouées par ses parents musiciens reviennent entre des bruits, des cris, des comptines susurrées par une voix d'enfant, etc. Tous ces sons sans origine identifiable font pencher ce *thriller* psychologique vers le film fantastique. Tandis que chaque extrait du bulletin d'information ressemble à un cauchemar ultra-réaliste, la mise en scène multiplie les phénomènes surnaturels qui projettent la psyché du personnage dans le décor et ra-

content l'horreur invisible qui se produit sous nos fenêtres, de sorte que la conjoncture sociale semble habitée des névroses qu'elle suscite. Aux images amnésiques, la bande-son oppose des acousmates qui forment à eux seuls ce que Proust appelait jadis une « oubliothèque ». Ces hallucinations convainquent peu à peu la jeune femme que ses parents ne sont pas morts, comme elle le croyait jusque-là, dans un accident de voiture, mais dans un incendie qui apparaît progressivement comme un assassinat politique. Inspirée des huis clos de Roman Polanski, la mise en scène raconte une exhumation du passé où la mémoire est localisée de manière secrète dans un espace

privé exigu dont les murs cachent le souvenir effacé. Tout comme la fin de *Valse avec Bachir* (2008), le dénouement du film laisse éclore un souvenir traumatique qui se révèle être une part de la mémoire collective dont le pays ne veut plus entendre parler, épisode tragique des années 1990 qui renvoie directement au sort réservé aux dissidents politiques dans la société turque contemporaine. Le temps d'une lecture ou d'une projection, la littérature et le cinéma font bifurquer l'instant vers le passé qu'il a gommé, et c'est dans cet art de l'oubli que se manifeste la part de liberté, d'imagination et de présence au monde de la recherche, de la littérature et du cinéma. ■



Rockefeller contre Rockefeller

Par Jean-François Chassay

4321

de Paul Auster

Éditions Actes Sud, 2017, 1019 p.

La première et les deux dernières pages du plus récent roman de Paul Auster, *4321*, sont largement consacrées à Rockefeller. À la première page, on apprend que le grand-père du jeune Ferguson qu'on verra grandir dans le roman – et quatre fois plutôt qu'une – est arrivé à Ellis Island sous le nom d'Isaac Reznikoff. Alors qu'il attend d'être interrogé par un agent du service d'immigration, un de ses compatriotes souligne que son nom ne lui apportera que des ennuis et qu'il ferait mieux de dire qu'il se nomme Rockefeller : « *Tout ira bien avec un nom pareil.* » Après un long moment d'attente, Reznikoff se retrouve devant un employé qui lui demande son nom. Frustré, l'homme ayant oublié le nom Rockefeller s'exclame : « *Ikh hob fargessen!* », ce qui signifie « J'ai oublié ! » en yiddish. C'est ainsi qu'il se voit baptisé Ichabod Ferguson. À cette scène, dont on comprendra à la fin du roman qu'elle correspond à une mise en abyme, répond dans les deux dernières pages un rappel du rôle ignoble joué par le gouverneur de l'État de New York, David Rockefeller, dans les massacres de la prison d'Attica en septembre 1971, peu de temps avant qu'il forme, avec Gerald Ford, le premier duo de président et vice-président non élus de l'histoire des États-Unis.

Ce nom réapparaîtra quelques fois dans les 1000 pages foisonnantes du roman de Paul Auster, mais le fait qu'il surgisse au début et à la fin de l'ouvrage lui confère un rôle emblématique. Au départ, associé à Ellis Island, il incarne à l'envi le mythe américain : terre d'accueil, le pays de Georges Washington symbolise l'ouverture et la possibilité de réussir, avec de la volonté, échappant ainsi aux hiérarchies corsetées qu'on retrouve dans « l'Ancien Monde ». Rockefeller n'est-il pas la personnification même de ce *self-made-man* qu'on retrouva jadis dans les succès de librairie à l'eau de rose d'Horatio Alger, et qu'Isaac Reznikoff pourrait devenir s'il travaille avec acharnement ? À la fin, la volonté du gouverneur de l'État de New York de faire régner l'ordre quelles qu'en soient les conséquences rappelle que les contraintes existent aussi dans un pays où la loi du plus fort est souvent la meilleure et où le racisme perdure. La révolte des prisonniers, à Attica, le roman le souligne, était née de la condition des Afro-Américains dans les prisons américaines.

Ces deux scènes permettent de souligner à quel point le roman de Paul Auster est un grand ouvrage politique où se joue sans cesse une forte tension entre la mythification des

États-Unis et la déconstruction des mythes qui constituent le pays. L'ouverture signale aussi à quel point *4321* est un livre sur la création, et en particulier sur l'écriture. Car ça ne peut être un hasard que cet homme dont on veut effacer les traces de son passé en évacuant son nom se nomme Reznikoff. Il s'agit aussi du nom d'un fils d'émigrants russes qui a bel et bien existé, Charles Reznikoff, un des plus célèbres représentants du mouvement objectiviste américain, avec George Oppen et Louis Zukofsky. Reznikoff, grand poète de New York, était parrainé par William Carlos Williams, grand poète de Paterson, au New Jersey. New York et le New Jersey, les deux espaces américains dans lesquels s'ancre le plus le roman. Poétique, politique : voilà les deux grands axes qui organisent *4321*.

Une vie en quatre mouvements

On connaît l'intérêt de Paul Auster pour les hasards, les coïncidences étonnantes, les « *jardins aux sentiers qui bifurquent* », pour reprendre le titre de Jorge Luis Borges. On se souviendra par exemple de cette scène marquante de *Cité de verre* (1985) où Quinn, qui attend l'arrivée de Peter Stillman à la gare, voit descendre du train deux hommes qui se répondent trait pour

trait et portent la même unique valise noire. Les deux hommes partent, l'un à droite et l'autre à gauche, et il doit rapidement choisir : « *Tout choix – et il devait en faire un – serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard.* »

Cette figuration du hasard atteint, dans 4321, son apogée, un sommet indépassable. Reznikoff/Ferguson aura trois fils, et le cadet, son garçon le plus équilibré, le plus honnête et le plus travailleur, aura lui-même un fils, Archibald, communément appelé Archie. Le chapitre inaugural se termine avec cette naissance : « *Ainsi Ferguson était né, et pendant les quelques secondes qui suivirent son expulsion du ventre maternel, il fut le plus jeune être humain à la surface de la terre.* » Cette histoire liminaire, celle de l'arrivée du premier membre de la famille en terre américaine, se termine par une double naissance : celle de l'enfant et celle, véritablement, de ce roman, puisqu'à partir de là, l'histoire va se développer sur quatre plans parallèles. De 1947, date de la venue au monde d'Archibald Ferguson, jusqu'aux premiers jours de l'année 1971, nous suivons quatre versions de son histoire. Les mêmes parents, la même famille, des individus proches qui joueront un rôle dans son existence, mais avec de légères bifurcations qui exploreront de cette vie quatre potentialités, quatre possibilités.

Ces « vies palimpsestes » forment un grand roman d'apprentissage qui permet de découvrir sous quatre angles naissance, jeunesse, éveil de la sexualité, premiers intérêts intellectuels, début de la maturité, etc. 4321 propose une plongée dans la psychologie d'un jeune Américain né après la Deuxième Guerre, une réflexion introspective qui en fait sans doute le grand roman proustien du corpus américain. Les longues phrases, amples, ondoyantes, qui permettent souvent de rendre compte de la complexité de la pensée de Ferguson, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler parfois le style de *La recherche*.

S'il ne s'agissait que de cela, le roman serait impressionnant, mais pourrait conduire à une certaine redondance.

Or, sa dynamique est aussi produite par l'interaction entre la vie d'un individu et la vie d'un pays. La psyché de Ferguson, avec ses contradictions, est aussi celle de son pays. Si on voyage assez souvent, dans ce roman – il y a des pages magnifiques sur Paris, qu'on découvre vraiment comme si on voyait la ville pour la première fois à travers les yeux d'un jeune Américain, puis on va en Californie aussi bien qu'au Nord, à Montréal, et il sera même question des Laurentides –, il s'agit d'abord d'un grand livre sur New York. Un des meilleurs romans, sans doute, écrits sur cette ville qui en compte beaucoup. C'est surtout de New York et du New Jersey voisin que l'histoire des États-Unis parvient au lecteur. De l'époque Eisenhower et de l'abrutissante naissance de la société de consommation et des banlieues à la guerre du Vietnam, de la présidence de Kennedy et de son assassinat au mouvement en faveur des droits des Afro-Américains, 25 ans d'histoire des États-Unis sont traversés, mais sous des angles variés et en donnant à certains événements une importance différente en fonction de la version de la vie de Ferguson qui se trouve alors en jeu.

On sait que la poétique de Gertrude Stein reposait pour une bonne part sur la peinture cubiste et sur une volonté de créer son équivalent en littérature. Sans aller jusqu'à avancer que Paul Auster écrit un « roman cubiste », on peut à tout le moins affirmer qu'il propose une multiplicité d'angles de vue qui permet une vision englobante d'un objet esthétique extrêmement structuré. Si la plupart des grands événements de cette période sont vécus intellectuellement de manière similaire par les quatre Ferguson, la manière dont celui-ci y participe et dont il les ressent diffère largement. Qu'un des Ferguson perde sa virginité le jour de l'assassinat de John F. Kennedy a une valeur symbolique qui ne sera pas la même pour les autres ! L'occupation de l'université Columbia, au printemps 1968, est parfois suivie dans les journaux, parfois vécue subjectivement, de l'intérieur, par un Ferguson qui participe aux activités. Il sera même un (vague) compagnon

de route de Mark Rudd, et le lecteur pourra assister à la naissance du mouvement d'extrême-gauche des Weathermen. Les émeutes dans les quartiers afro-américains du New Jersey seront aussi ressenties à chaud quand un des Ferguson accompagne sa mère photographe qui se trouve au cœur de l'action. 4321 apparaît d'ailleurs, la critique ne l'a pas suffisamment exprimé à mon sens, comme un des romans antiracistes les plus puissants des dernières années, une œuvre où la critique contre le racisme est puissante, frontale. Des débats pour les droits civiques aux arrestations arbitraires, des manifestations qui tournent à l'émeute aux attaques mesquines dans les lieux publics, les représentations du racisme dans la société américaine sont un des leitmotifs du récit.

S'entrelacent ainsi une vie et une nation, mais c'est aussi plus largement la subjectivité des événements historiques que met en scène Paul Auster dans ce roman qui en fait non pas un roman historique au sens traditionnel, mais un grand roman sur une pensée de l'Histoire.

Des faits à l'imagination

Il y a un pas rapidement franchi, dans ce roman, entre l'interprétation des faits historiques, selon le point de vue, et le besoin d'imaginer le monde qui nous entoure. J'ai mentionné plus tôt le nom de Proust, il faut y revenir. Si l'œuvre de Paul Auster est très ancrée dans le territoire américain et en particulier à New York, on sait que l'auteur est un grand francophile. 4321 apparaît comme un roman proustien non seulement par la phrase, par le travail constant sur la mémoire, mais également par l'importance accordée aux processus de création. L'intérêt du roman tient à ce que, comme pour l'Histoire, la réflexion sur la création se fait selon différentes perspectives. Qu'elles soient poètes ou romancières, les différentes variantes de Ferguson permettent de voir se développer une pensée de la création. Les doutes, les avancées d'auteurs en herbe permettent de nombreuses spéculations sur le langage et l'ima-

gination. Parfois, des passages de la vie de l'un font écho à la vie d'un autre. Telle scène vécue n'est-elle pas la réverbération de ce qu'on a lu dans le roman en préparation d'un autre Ferguson ? Les frontières sont souvent poreuses entre les divers niveaux de fiction. Sans compter que certaines scènes où l'un des Archie cherche à approfondir sa poétique surgissent de manière métatextuelle : « Ferguson avait découvert qu'une des

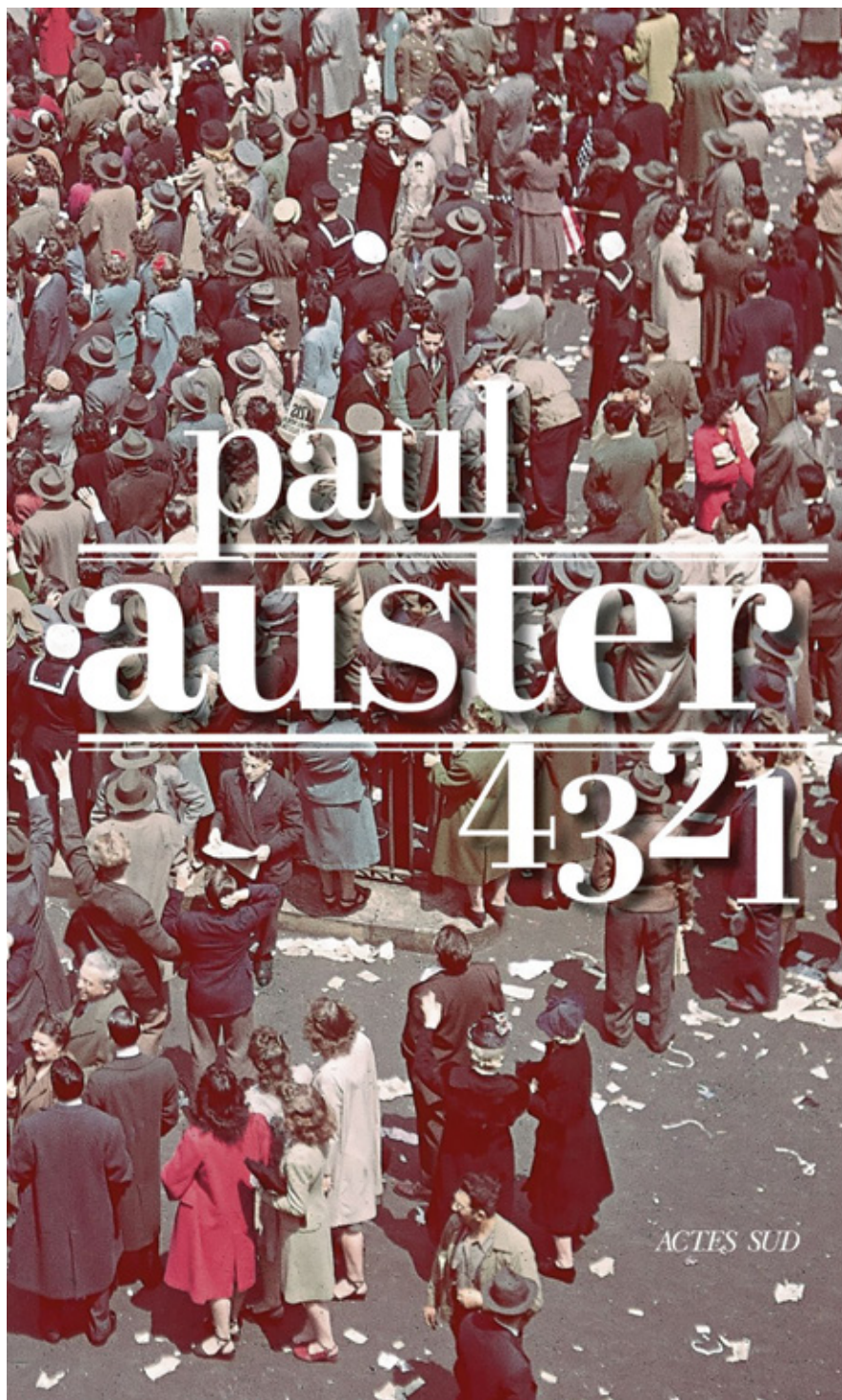
bizarries de sa personnalité, c'est qu'il avait l'impression d'être plusieurs personnes à la fois, qu'il n'était pas une seule personne mais la réunion de plusieurs personnalités contradictoires, et chaque fois qu'il se trouvait en présence de quelqu'un de différent, il devenait différent lui-même. »

Cependant, face à celui qui produit existe aussi celui qui lit. 4321 s'affirme également comme un roman sur la

lecture, et la lecture comme acte créateur. Les différents Ferguson sont aussi lecteurs, critiques, des gens qui créent et se transforment à travers leurs lectures – et d'autant plus qu'ils sont jeunes et qu'elles participent à un processus d'apprentissage. Si l'Histoire apparaît sujette à interprétation, la lecture d'une œuvre d'imagination s'impose aussi comme un acte hermétique, une *traduction* qui relève de l'intellectualité. Ainsi, le roman convoque à la fois l'auteur et le lecteur au cœur du livre, figure double, inséparable de l'image des quatre Ferguson. Si l'imaginaire comme forme de savoir, comme manière d'investir le monde, se pense surtout à travers la littérature, il faut souligner également l'importance accordée au cinéma. On parcourt, au long du roman, l'histoire du cinéma, de Robert Bresson à... Laurel et Hardy. Un Ferguson, devenu orphelin de père, retrouve un peu de son énergie en regardant les films des deux lascars, et il y a des pages d'anthologie sur ce sujet qui donnent envie d'y retourner voir.

Le dernier roman de Paul Auster propose une fresque historique et intellectuelle qui traverse plus de deux décennies au cours desquelles on voit la classe moyenne se transformer, les médias évoluer, les tensions sociales s'exacerber, la pensée intellectuelle se développer ; cela, à travers un roman d'apprentissage multiplié par quatre, dans une forme – la structure complexe du roman, les circonvolutions de la phrase – qui montre un écrivain au sommet de ses capacités.

On regrette parfois aujourd'hui, au Québec, que la critique soit un peu trop consensuelle, pas suffisamment incisive, qu'elle ne se *risque pas* suffisamment. Je suis le premier à le penser. C'est pourquoi, dans ce cas, je n'hésite pas une seconde à affirmer qu'en ce qui me concerne, 4321 de Paul Auster est, avec *Underworld* de Don DeLillo, le plus grand roman américain des 25 dernières années. ■



Il faut beaucoup aimer la Scouine

Par Caroline Loranger

LA SCOUINE

d'Albert Laberge

Imprimerie Modèle, 1918, 110 p.

LA SCOUINE

de Gabriel Marcoux-Chabot

Éditions La Peuplade, 2018, 136 p.

« *Mot sans signification aucune, injection vague qui ramène aux origines premières du langage.* » Albert Laberge définit ainsi le surnom la Scouine, affublé au personnage de Paulima Deschamps dans son roman de 1918. Vide de sens, intraduisible et inexplicable, si ce n'est par sa vague association aux relents d'urine de la fillette qui pisse au lit, le terme avait jusqu'aujourd'hui valeur d'hapax dans la littérature québécoise ; il n'existait que dans l'œuvre de Laberge, qui en tirait son titre, et ne pouvait renvoyer qu'à celle-ci. Cent ans plus tard, Gabriel Marcoux-Chabot propose pourtant un roman éponyme, investissant *La Scouine* d'un sens nouveau par la réécriture de l'œuvre originale.

Le terme Scouine devient sous la plume de Marcoux-Chabot un mot qui « *surgit d'on ne sait quels abysses du langage* ». En creux, on peut lire dans cette variation de la définition du sobriquet le changement programmatique qui se produit entre les deux œuvres. Ce jaillissement depuis les profondeurs chez Marcoux-Chabot est à opposer à la régression vers les origines, et donc vers une certaine forme d'animalité, qui avait cours dans la version originale. Laberge confinait son œuvre à la représentation brute, bestiale, de la vie qui passe ; celle de Marcoux-Chabot est une tentative d'humanisation des pulsions qui rongent les protagonistes.

Marcoux-Chabot cherche à donner une légitimité au livre de Laberge dans le canon littéraire, en remettant sous les projecteurs une œuvre qui, après avoir été mise à l'Index par monseigneur Paul Bruchési à cause de scènes à caractère sexuel, n'a acquis de valeur dans l'histoire littéraire québécoise moderne que tardivement. La réécriture de Marcoux-Chabot se présente ainsi comme un travail d'exhumation, cherchant à tirer *La Scouine* des abysses de la mémoire en exploitant cela même qui l'y avait fait plonger : le désir et la sexualité.

La Scouine de Gabriel Marcoux-Chabot peut être lue indépendamment de celle d'Albert Laberge sans que sa lecture soit hypothéquée par la méconnaissance de l'œuvre originale. Il apparaît toutefois clair que l'auteur nous invite à lire les deux textes en parallèle. On apprécie davantage le travail de réécriture, fin, respectueux jusque dans le traitement de la langue d'écriture très oralisée et parfois même rebutante de Laberge, lorsqu'on est à même de voir les déplacements et les modulations qui s'opèrent entre l'original et sa réinvention.

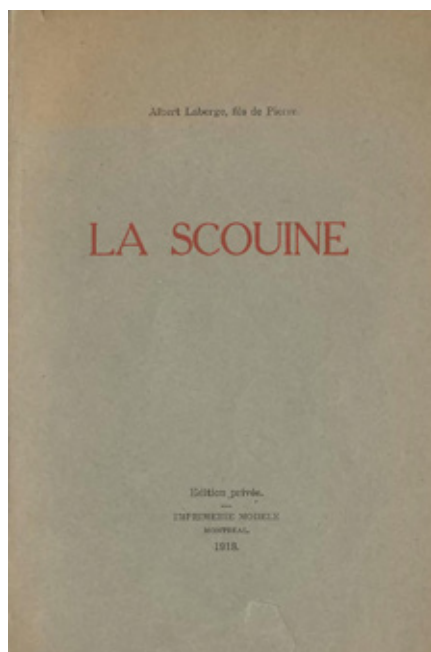
Aux origines, la cruauté

Constitué de courts chapitres juxtaposés comme autant de prises de vue sur la vie d'une famille de cultivateurs pauvres, les Deschamps, le roman

d'Albert Laberge prend comme point de départ la naissance des jumelles Caroline et Paulima, surnommée la Scouine. Dernières-nées d'une fratrie nourrie au « *pain sûr et amer* », les bessonnees grandissent dans un monde particulièrement dur, volontairement noirci par Laberge. La famille Deschamps s'éreinte à travailler la terre, qui ne lui rend pas les fruits de son labeur. Les ressources étant limitées et la foi catholique d'aucun réconfort, les paysans luttent pour survivre, guettés par tous les maux qui s'attachent à la pauvreté : l'ignorance, la violence, l'alcoolisme, le suicide.

La Scouine réussit à tirer son épingle du jeu en se refusant elle-même toute compassion. Elle devient une commère invétérée qui colporte les mauvaises nouvelles, une âme fourbe qui se félicite d'avoir réussi à refiler au mendiant un trente sous de plomb. Elle ne s'émeut pas du malheur des autres : ayant elle-même vécu une suite d'humiliations croissantes tout au long de sa vie, elle ne sait que trop bien que personne ne s'enquerra de celui qui la frappera inévitablement à son tour. Seule la castration de son veau préféré provoque chez elle une émotion, vive mais de courte durée. S'attacher, c'est courir le risque que quelqu'un perçoive sa faiblesse et en abuse.

L'amour sous toutes ses formes – filial, fraternel ou romantique – est ainsi



refusé aux protagonistes, remplacé par une cruauté gratuite, seul rapport au monde possible. Les fils sont ingrats et saccagent le pommier familial, unique fierté de leur mère ; un voisin insensible laisse ses frères se nourrir de cadavres de porcelets. Tout au plus, Charlot, le frère estropié de la Scouine, connaît une fois le plaisir de la chair avec l'Irlandaise, une ivrogne embauchée pour aider aux travaux des champs qui se glisse dans la couche du vieux garçon. Cette nuit-là, dans la grange, « *le geste des races s'accomplit* », nous dit Laberge, mais il souligne bien, fataliste, que « *[c]e fut [l]a seule nuit d'amour* » de Charlot.

« Erfaire » *La Scouine*

Au début de sa version du roman, Gabriel Marcoux-Chabot imagine Mâço, la mère des jumelles, répétant à qui veut bien l'entendre que la plus laide de ses filles, Paulima, finirait bien par « *s'erfaire* ». La laideur de la Scouine, qui avait certes, chez Laberge, « *la carrure, la taille, la figure, l'expression, les gestes, les manières et la voix d'un homme* », mais dont on ne faisait pas grand cas puisqu'aucun personnage n'était vraiment plus joli qu'elle, est exacerbée dans le texte de Marcoux-Chabot. Paulima rebute même sa propre mère, dont le continuel « *a va s'erfaire... a va s'erfaire* » se présente à la fois comme une prière et une façon de masquer ses sentiments envers sa fille.

À défaut de s'embellir, la Scouine, ayant compris « *que des mots bien choisis peuvent éluder le malheur et le détourner sur autrui* », fait l'apprentissage de sa propre capacité à transformer le monde qui l'entoure par l'usage de la parole. Sans être complètement valorisée, la capacité de la Scouine de tirer avantage des différentes situations auxquelles elle doit faire face, dans l'œuvre revisitée de Marcoux-Chabot, fait finalement d'elle un atout pour sa famille. Le commérage n'apparaît alors plus comme une tare. Le malheur des uns fait le bonheur des Deschamps qui, aiguillés par les ragots colportés par la Scouine, s'enrichissent en misant sur la ruine de leurs voisins. Au-delà de l'accroissement de leur confort matériel, la Scouine offre ultimement aux Deschamps le droit d'aspirer à un avenir meilleur. Mâço se surprend plus tard à construire en pensée la maison de Charlot. Elle peut maintenant se le permettre, car, grâce à sa fille, « *[i]ls ont la terre, ils ont l'argent et, dorénavant, de l'espace pour rêver* ».

Le leitmotiv de Mâço peut aussi être vu comme un appel au lecteur. On comprend bien que celui qui refait *La Scouine*, c'est l'auteur de cette nouvelle version. Marcoux-Chabot cherche à donner à l'œuvre une profondeur nouvelle, des motifs vraisemblables, une cohérence plus grande. À partir des tableaux disparates et de longueur variable qui formaient l'original, Marcoux-Chabot élabore une structure stricte en sept parties constituées de sept chapitres, eux-mêmes divisés en sept paragraphes, à l'exception de l'avant-dernier chapitre de la dernière partie. L'écrivain reprend les scènes les plus iconiques du texte original, mais déplace les différents épisodes pour qu'ils s'expliquent les uns les autres. Il crée de cette façon une trame narrative qui était absente chez Laberge, et dont l'un des moteurs est précisément la laideur et la masculinité de la Scouine. En démontant le roman pour le réassembler selon un nouvel axe dramatique, Marcoux-Chabot cherche à donner un sens à la brutalité du monde dans lequel évoluent les personnages, et des motifs logiques et plausibles aux travers de la Scouine.

Agresseuse dans le roman de Laberge, la Scouine est souvent présentée en victime chez Marcoux-Chabot. Délestée d'une part de sa méchanceté, elle devient ainsi bien plus facile à aimer.

Le désir de Charlot

L'affection est réintroduite dans le texte de Marcoux-Chabot par le biais du personnage de Charlot. C'est par ses yeux qu'on voit Paulima, et la laideur de celle-ci l'attire plus qu'elle ne le rebute. Si la Scouine devait affronter seule les tourments de la vie dans le texte de Laberge, elle est aidée par un grand frère protecteur dans la réécriture. Il ne réussit pas à lui éviter toutes les misères, mais devient tout de même un compagnon d'infortune. Entre le frère et la sœur se développe une complicité forte et, à bien des égards, dérangement, alors que la Scouine prend habitude de soulever ses jupes pour s'exhiber devant Charlot pendant leurs promenades.

Leur proximité s'étiole peu à peu, toutefois, tandis que Charlot découvre qu'il est attiré par les garçons. Le désir homosexuel de Charlot, complètement absent de l'œuvre originale, guide véritablement le texte de Marcoux-Chabot. Une scène de cruauté animale du roman de Laberge est ainsi détournée par Marcoux-Chabot, qui en fait l'illustration de la violence des désirs qu'on sait interdits. Charlot, caressant le chien du Taon, observe ce dernier battre à mort sa jument : « *Dans son esprit enténébré, les gestes du Taon se déforment et se démultiplient, son corps se dénude et une joie sauvage exsude de ses cris. Son propre corps répond au déchirement des chairs, au fractionnement des os, tandis que le petit chien gémit de plaisir entre ses mains, Charlot, ravi, exulte d'un bonheur féroce et sans merci.* » La force de l'attirance de Charlot pour les hommes contribue également à expliquer une partie des actions de la Scouine. Alors qu'elle jetait par superstition le chien du Taon dans un puits dans l'original, elle noie plutôt la bête en guise de représailles, après avoir compris que son frère n'était pas insensible au charme de son propriétaire.

L'accent mis sur l'homosexualité de Charlot justifie également le choix de transformer l'Irlandaise en homme dans la version que donne Marcoux-Chabot du chapitre « Les foin » ». Ce chapitre, qui relate un jour de travail aux champs où les hommes surprennent l'un des travailleurs à se masturber, ce qui excite Charlot et l'Irlandaise qui, dans l'original, passeront ensuite à l'acte, devient véritablement la clé de voûte du roman de Marcoux-Chabot. Vingtième chapitre de 34, la scène des foin figurait presque au centre de l'œuvre de Laberge, sans toutefois en constituer le cœur : à l'image du reste du texte, ce n'était qu'un épisode parmi d'autres dans la vie des Deschamps. Marcoux-

Chabot déplace quant à lui le chapitre à la toute fin de son roman, faisant tendre toute l'action de la nouvelle trame narrative vers la scène même qui avait tant choqué les mœurs du début du ^{xx}e siècle, y ajoutant, qui plus est, une toute nouvelle dimension homosexuelle.

En n'en faisant cependant pas la finalité de son œuvre, Marcoux-Chabot échappe à l'écueil de la représentation de l'homosexualité comme d'un ultime tabou, mais il embrasse vraisemblablement le côté iconoclaste de l'œuvre de Laberge et le pousse jusqu'au bout. Les protagonistes ne sont plus soumis au joug de la cruauté, mais à celui de désirs inavouables, et la Scouine n'y

échappe pas. Comme elle avait noyé le chien du Taon, elle assassine l'Irlandais pour prendre sa place dans le lit de son frère. À l'homosexualité se substitue un inceste étrangement libérateur tant pour Charlot – la Scouine n'a-t-elle pas un grand corps de garçon ? – que pour la Scouine. L'amour de celle-ci pour son frère, qui dépassait largement la dimension fraternelle, peut finalement être assouvi.

Aimer l'ignoble

Lorsqu'il dépeint Charlot rêvant au corps de l'Irlandais qui dort au grenier, Marcoux-Chabot fait du coassement sourd des grenouilles sous la fenêtre de Charlot « *une réponse claire à une question qu'il ne s'est jamais posée* ». La rigidité de la société rurale dans laquelle il évolue ne lui permet pas d'envisager les pulsions qui le rongent, encore moins de les exprimer. Le texte de Marcoux-Chabot présente de la même manière la réponse à une question qui n'aurait pas même effleuré l'esprit de Laberge : et si *La Scouine* était un roman d'amour ? Alors que le texte qui connaît une réécriture est souvent amplifié, allongé, pour en interroger les silences, *La Scouine* de Gabriel Marcoux-Chabot est plutôt un exercice de dépouillement. Une partie de la critique de la religion catholique de même que les scènes politiques ont été retirées de la structure originelle du roman pour le concentrer uniquement autour d'une étrange histoire de désir et d'interdits, dont l'ombre était bien loin de se profiler dans l'œuvre de Laberge, mais qui reste cohérente avec l'univers que celui-ci avait échafaudé. La lecture de *La Scouine* proposée par Marcoux-Chabot donne à voir au-delà de l'antiterrorisme et du naturalisme qui marquaient l'original et ouvre le texte sur des préoccupations contemporaines : la sexualité, les tabous, l'orientation sexuelle. Marcoux-Chabot travaille les thèmes de la marginalité qui affleuraient dans l'œuvre de Laberge en l'actualisant pour un lectorat qui peut maintenant l'appréhender. Il réussit ainsi à faire aimer jusqu'à l'« *ignoble pornographie* » que *La Scouine* a pu représenter dans le passé pour un clergé en mal d'œuvres à censurer. ■



Des loups et des hommes

Par Daniel Laforest

L'HABITUDE DES BÊTES

de Lise Tremblay

Éditions du Boréal, 2017, 168 p.

Vers la fin du nouveau livre de Lise Tremblay, un personnage chargé de creuser les tombes dans le cimetière de son village saguenéen empiète sur les morts d'antan. Avec sa petite pelle mécanique, il fracasse sans le vouloir des stèles à demi recouvertes, dont on a abandonné l'entretien. Surviennent alors trois phrases, sidérantes de froideur, qui contiennent en quelque sorte tout le roman : « *Il voyait surgir des morceaux de tissu, des souliers, des ossements. Il devait descendre de l'engin, prendre sa pelle ronde et se dépêcher d'enterrer les débris. Presque tout le temps, il savait de qui il s'agissait.* » Ce fossoyeur s'appelle Rémi. C'est l'homme à tout faire des lieux. Il connaît tout le monde. Il sait tout ce qui se passe. Malgré cela, en cette circonstance sordide comme en d'autres, « *[il] [répète] tout le temps qu'il n'a rien à dire* ». On a avancé ailleurs que, même si les animaux apprenaient un jour à parler, le vrai problème serait qu'ils n'auraient rien à nous communiquer. En temps normal, ce sont eux qui creusent les sols et qui en extirpent les restes sans connaître le besoin de transmuier cela en langage. Avoir « l'habitude des bêtes », à l'instar du titre de ce roman d'une puissance hors du commun, signifie peut-être exactement cela : expérimenter une proximité telle entre la nature et ses fins – entre la vie et la mort – qu'il devient superflu d'en parler. Mais alors, que reste-t-il ?

L'arrière-pays comme état d'exception

Depuis *La héronnière*, publié en 2003, l'œuvre de Lise Tremblay s'est fixée sur les lieux périurbains ou excentrés. Cela dit, elle a évolué à l'inverse du courant, dans la littérature québécoise récente, qui voit une redécouverte célébratoire et rugueuse, plus ou moins masculine, de l'authenticité des régions et de l'âme des petits hameaux. *L'habitude des bêtes* n'a à peu près rien en commun avec le réalisme régional décomplexé d'un *Arvida* (2011) ou d'un *Dixie* (2013), encore moins avec les tentatives d'épopée d'une *Fiancée américaine* (2012) ou d'une *Bête creuse* (2017). On semble avoir oublié la mésaventure pourtant cruciale que Tremblay confiait au fil des entrevues suite au succès de *La héronnière*. Comme l'écrivain Pierre Jourde en France dans les mêmes années, elle a raconté s'être fait pratiquement chasser de sa maison d'été à L'Isle-aux-Grues à la suite de l'intimidation des résidents locaux qui avaient distingué dans sa fiction un portrait déshonorant de leur communauté. On se tromperait si on croyait que les lieux d'appartenance excentrés, à force de se faire transformer en littérature, s'agencent de mieux en mieux sur le territoire de la province. Ça grince encore de partout. À ce titre, *L'habitude des bêtes* est absolument dépourvu de complaisance. L'histoire

est celle d'un dentiste ayant mal vécu, mais qui s'efforce de bien mourir. Il a été « *heureux, comblé et odieux* ». Indifférent à son épouse, perplexe devant sa fille auparavant dépressive, mais maintenant apaisée par l'acceptation de son identité transgenre, il s'est retiré avec son chien en marge d'une agglomération du Saguenay. Avec l'âge, il se sait « *devenu bon* ». Néanmoins, et c'est là du pur Tremblay, « *il ne peut pas dire que cette conversion [l]'a rendu plus heureux* ». Sa retraite, à mi-chemin entre la contemplation de Walden et l'ataraxie délétère du colonel Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, est dérangée par la maladie qui frappe et condamne son chien fidèle. « *C'était peut-être un cancer. Elle voulait savoir si j'allais le faire traiter. Sa cousine avait fait soigner son chat : deux chimiothérapies, ça lui avait coûté proche de six mille dollars, pis son chat était mort.* » Durant la même période, les loups se mettent à cultiver une proximité inhabituelle avec les habitations. C'est un motif dominant du livre : peu importe que les bêtes s'approchent ou s'éloignent, on dirait qu'elles pressentent communément la montée de la violence. Puis arrive la saison de la chasse. Le village devient alors chauffé à blanc.

Tremblay dépeint cette saison comme un état d'urgence autant que d'exception, durant lequel les

habitants « *deviennent fous* ». Cette folie n'a rien d'épique. Elle prend la forme d'un climat pesant duquel rien n'éclate. Affleurent seulement les signes blêmes de drames joués en arrière-scène, et qu'on imagine considérables. Des bâtiments sont incendiés. Des carcasses d'animaux estropiées ou à demi tronçonnées gisent dans les sous-bois. On évoque même un accident qui n'en est pas un : « [...] *une balle perdue, une bande de jeunes un peu chauds.* »

le plus impitoyablement aux gens des campagnes. C'est cette soumission qui laisse croire que les règles des bêtes sont aussi celles des humains, et qui fait répéter aux personnages que les choses vont finir par se ranger, qu'il n'y a « *pas [de] besoin de mettre la police là-dedans* ». C'est elle aussi qui, sans appauvrir la langue, amenuise le goût de parler quand on tombe sur des loups étranglés au collet ou qu'on déterre par mégarde les fémurs de ses ancêtres au cimetière local.

cesse qu'il « *ne peut pas comprendre parce qu'il n'est pas de par icitte* », se garde de se mêler des ragots du village. Il a développé sa petite philosophie, radicale et sans concession : « *Ils sont comme des loups. Ils vivent en meute et se protègent. Ils peuvent s'entretenir mais ne t'avise pas d'intervenir, même la victime va se retourner contre toi.* » Le narrateur ne peut que ruminer ces pensées dans son coin. Elles sont inavouables, comme l'est l'anthropomorphisation des animaux quand on vit parmi ceux qui les élèvent, les abattent ou les chassent. Ne pas être du lieu, c'est avant tout ne pas pouvoir se permettre l'emploi légitime de la métaphore afin de décrire ce qu'on y voit. La métaphore est l'art des rapprochements, et le défaut premier de l'étranger est de ne pas connaître ce qui est permis ou non dans l'élaboration de ceux-ci. Le conservatisme régional a persisté jusqu'à nous au moins sous cette forme : soit on a l'expérience assortie des mots pour la dire, soit on se tait. Le texte de *L'habitude des bêtes* ne représente la région qu'en surface. Ce qu'il exprime vraiment, et avec une économie de moyens saisissante, est le sentiment inquiétant de ne pas appartenir à ces lieux. Plus que jamais, avec ce livre, l'arrière-pays de Lise Tremblay est un autre monde. Le lecteur voit ce qui s'y passe, mais il ne lui est pas permis de l'imaginer trop avant sans que tout se brouille dans l'impression d'une violence sourde, de celles qui font leur travail dans la durée sans jamais dire leur nom. Avec *L'habitude des bêtes*, Lise Tremblay perfectionne son travail de sape de l'imaginaire folklorique des régions québécoises. Cela évoque de plus en plus un travail d'équilibriste, car la littérature y devient aussi malvenue dans l'arrière-pays que l'est « *un gars de la ville* » à la campagne. De fait, Tremblay fait ressentir à ses lecteurs autre chose que les frissons communs du voyeurisme. Elle cultive chez eux le malaise de qui, sidéré par tous les regards dans une pièce découverte par erreur, tâtonne à reculons vers la porte. Le malaise de se sentir importun comme on se sentirait agressé. Cette émotion, somme toute, qui est probablement celle des bêtes aux abois. ■

Lise Tremblay veut représenter « la soumission », qui est ce qu'elle attribue le plus impitoyablement aux gens des campagnes.

Tremblay réussit comme nulle autre à communiquer la brutalité qui émane de ces non-événements et qu'il faudrait être bien romantique pour croire qu'elle fait figure d'exception dans la réalité cynégétique de la province. Elle les recoupe de ses thèmes de prédilection : le braconnage et la loi du silence, l'engendrement de la mesquinerie par la peur, l'appétit sans assouvissement, le rapport esthétique entre la saleté et la mort. Mais avant tout, Tremblay veut représenter « la soumission », qui est ce qu'elle attribue

« *Vu que t'es pas de par icitte...* »

L'espèce de culte de l'authenticité qui ressurgit presque à chaque génération, au Québec, fait dire et croire que les gens revêches de la campagne dissimulent une immense tendresse. Avoir du cœur serait ainsi un contrepoids spontané à la carence en capital culturel et, souvent, économique. Lise Tremblay cultive trop bien sa lucidité pour ne serait-ce que nous suggérer un pareil poncif. Son narrateur, à qui Rémi rappelle sans

Chamades amoureuses et funèbres

Par Jean-Pierre Vidal

LE JEU DE LA MUSIQUE

de Stéfanie Clermont

Le Quartanier Éditeur, 2017, 344 p.

Unanime et, par ailleurs, encouragée par le discours de l'éditeur, la critique a qualifié de roman l'étonnant recueil de nouvelles de Stéfanie Clermont *Le jeu de la musique*, paru tout récemment au Quartanier. Certes, il y a là du « choral », pour reprendre un mot à la mode qui ne veut pas dire grand-chose et revendique comme un signe des temps une technique narrative qui date déjà (le *Manhattan Transfer* de John Dos Passos est paru en 1925). Mais le fait qu'une même galerie de personnages deviennent tantôt narrateurs, tantôt protagonistes de cette mosaïque de textes – plus d'une trentaine, certains fort courts – ne suffit pas à en faire un roman, pas plus que les éléments de la biographie de l'auteure, révélés dans le prière d'insérer et fort insistants dans l'ensemble des textes, ne suffisent à qualifier d'autofiction cette entrée fracassante sur la scène littéraire.

En dépit des réapparitions de personnages et des allusions incontestables au vécu de Clermont, chacune de ces nouvelles a une telle présence, une telle justesse de ton, un tel équilibre dans l'écriture qu'elle s'impose seule comme le ferait un poème même paru en recueil, c'est-à-dire un poème à l'a-

cuité au contraire un peu atténuée par son insertion dans un ensemble. C'est justement un des miracles de ce texte qu'il garde à chaque nouvelle, aussi courte soit-elle, sa spécificité insigne.

Car Stéfanie Clermont maîtrise comme personne le rendu de l'instantané et l'impression d'arrêt sur image qu'il impose à la lecture. Ses fictions, pour la plupart, se déroulent en effet dans un laps de temps qui ne dépasse guère les quelques minutes. Elles tiennent aussi de l'art du portrait : rien qu'à décrire les gestes, les attitudes, les réactions des personnages et les pensées fugitives qui leur traversent la tête, Clermont évoque, avec un minimalisme qui rappelle les plus grands nouvellistes américains, Raymond Carver au premier chef, la jeunesse telle qu'elle est formée et surtout défaits par l'époque actuelle, si l'on en croit le mal de vivre et les difficultés auxquelles font face, avec force et vitalité, il est vrai, la plupart des personnages.

La partition endeuillée

Le pivot de cette ronde de personnages, c'est Vincent, celui dont le suicide évoqué dès le prologue – qui est aussi,

musique oblige, un prélude – plombe le quotidien des jeunes adultes des deux sexes dont certains instants de vie, de grâce comme de déprime, sont décrits sans complaisance ni misérabilisme. Ainsi ces éclats de textes ont-ils bien souvent une tonalité proche du désespoir, un désespoir à la fois intense et fugitif, comme un riff, un ostinato, sur le rythme duquel coulerait une sorte de mélodie presque joyeuse, tant sa pulsation est puissante. La dérégulation intense qui règne dans nombre de ces nouvelles – d'autres, au contraire, étant absolument lumineuses – est de celles qu'avait magnifiquement décrites, dans son *Less Than Zero*, un jeune étudiant inconnu du nom de Bret Easton Ellis, il y a maintenant plus de 30 ans. Certes, l'Amérique québécoise et franco-ontarienne de Stéfanie Clermont ne met pas en scène la jeunesse dorée hollywoodienne qui est celle du roman d'Ellis ; on est plutôt ici dans un milieu d'étudiants de classe moyenne ou presque pauvre, voués à vie aux « jobines » et aux dérives de toutes sortes. Mais ce milieu d'amitiés, d'amours, de fêtes et parfois d'ennui est décrit, par une auteure à peine plus âgée qu'Ellis l'était à l'époque, avec un œil qu'on pourrait dire tout aussi

chirurgical et une maîtrise de l'écriture tout aussi étonnante que les siens.

C'est ainsi qu'au détour d'une phrase, une simple conjonction, mais parfaitement placée, peut ouvrir un abîme et bouleverser un lecteur qui pourtant en a lu d'autres : « *Quand j'ai eu terminé, je n'avais plus rien à faire et j'ai donc éclaté en sanglots.* » Ce « donc » est aussi imparable qu'un imparfait de Flaubert, ce qui n'est pas peu dire quant à la maîtrise de Clermont. Il arrive juste au bon moment, dans la description d'un instant de vacuité et d'attente lors duquel deux colocataires sont saisies par le sentiment d'une urgence brusquement ressentie, alors que l'une rêve, couchée, et que l'autre, celle qui brusquement fondra en sanglots, tue le temps en jouant à Tetris, espérant battre son record. C'est à coups de petites touches, comme celle-là, toujours à peine perceptibles, mais paradoxalement saisissantes, que le lecteur, d'abord parfaitement ignorant et donc plutôt interdit devant l'insignifiance initiale des actions et des sensations des protagonistes, apprendra peu à peu que l'urgence, en l'occurrence, c'est les funérailles de Vincent, le suicidé. Comme si le deuil était à la fois l'aboutissement et l'origine d'un mal de vivre caché au cœur même de l'exubérance et de l'appétit que manifestent par ailleurs fort joliment les diverses protagonistes et narratrices de ces nouvelles. Celle-ci, intitulée « Adieu », ferme la deuxième partie du recueil : elle la clôt sur un mouvement de mains qui scande, malgré tout, un hymne à la vie éphémère et trépidante, comme ces lépidoptères qui viennent se débattre dans la lumière, jusqu'à en mourir, parfois : « *J'ai fait s'effleurer mes mains, se croiser mes doigts, mais je n'applaudissais pas vraiment, je ne faisais aucun bruit. Je ne battais pas des mains, je virevoltais des mains, j'avais les mains en papier, en écailles, en papillotes, en ailes de papillon de nuit.* » Quand on sait que la narratrice de cette nouvelle, Sabrina ou Sab, arbore, tatoué sur le poignet, un papillon de nuit, et qu'elle déclarera à une interlocutrice : « *C'est pour un ami* », on mesure la minutie du travail d'écriture de Stéfanie Clermont,

laquelle multiplie les échos judicieusement placés et travaille l'ensemble de son texte en entrelaçant les notations, traitées comme autant d'harmoniques dispersées en forme de scansion, de rythme sourd comme celui des tambours voilés des marches funèbres.

Une composition kaléidoscopique

Les textes, ainsi, se succèdent et se répondent, en changeant de voix narrative selon un ordre manifestement très concerté, formant un contrepont savant qui semble venu naturellement et se résout dans la dernière nouvelle, qui a donné son titre au recueil : *Le jeu de la musique*. Dans celle-ci, cinq de ces amis qui, au long du recueil, forment des groupes et des appariements à géométrie variable, sont réunis pour jouer. Trois filles, deux garçons. La description commence par une mise en abyme où le lecteur croit tomber, comme à travers un miroir, dans la chaussetrappe narrative d'un récit enchâssé : « *Trois ombres sont penchées les unes sur les autres, autour d'une table, commence Céline. [...] Un complot se prépare quelque part. Les ombres ne veulent rien manquer, ou peut-être que ce sont elles qui ont tout préparé. Elles sont vieilles, jeunes, c'est sans importance. Une main bouge et le chiffre trois se brouille.* » Le jeu de la musique auquel ils jouent consiste à ponctuer une histoire improvisée par chacun d'eux tour à tour, à la commenter, à en prolonger l'écho par une chanson qu'ils vont trouver sur YouTube. Comment ne pas voir dans ce thème proposé par Céline et dans le complot d'ombres sans âge qu'il évoque une allusion aux trois sorcières de *Macbeth*, référence que l'auteure a bien pris soin de placer en exergue du recueil, juste après le prélude qui évoque le lieu du suicide ? Ainsi, s'il s'agit ici d'une autofiction ou d'une lamentation scripturale, c'est dans le jeu d'une distanciation cathartique que la fiction les inscrit. Dans cette nouvelle finale, c'est Vincent qui gagne, après Sab et Estella, et il gagne grâce à une histoire de fin du monde, une histoire de survivant, pleine de la solitude désolante du survivant :

« *Tu gagnes, Vincent* », dit Estella. « *Oui, disent les autres, c'est ça, c'est exactement ça.* » C'est le dernier mot, non pas du roman, non plus même du recueil de nouvelles, mais de la fugue. Car la composition même de ce texte, sa structure, est musique. Dans son ensemble et dans chacun des morceaux qui le composent.

Et cette musique de deuil, d'amour et d'amitié, par ses divers mouvements au tempo changeant, évoque les « tombeaux » que les compositeurs baroques français dédiaient en guise d'hommage à un disparu, ami, confrère ou grand de ce monde.

La succession des mouvements scripturaux, le montage qui lie les séquences narratives composent un ensemble formé de particules en suspension qu'une nouvelle configuration ferait se combiner autrement. Ou un concert de cordes qui vibrent « en sympathie ».

On s'en voudrait d'évoquer la structure du recueil sans mentionner les véritables points d'orgue que représentent, insérés çà et là entre les nouvelles, ce qu'on ne peut qualifier que de poèmes en prose : des textes magnifiques, parfois d'à peine quelques lignes, parfois d'une page tout au plus, sans narratrice identifiée, qui finissent par composer un requiem anonyme, puissant et doux, apaisé, aussi. Et si cette sarabande de narratrices successives n'était que la modulation d'une voix d'écriture, à la fois intérieure et jouée, chantée à plusieurs, dans l'anonymat d'une identité multiple et chatoyante ?

Ce miracle, renouvelé phrase après phrase et de nouvelle en nouvelle, d'une voix, d'un souffle, d'une mélodie où rien ne permet plus de distinguer l'intelligence de la sensibilité la plus vive, cela s'appelle un accord parfait, cela s'appelle une signature.

Celle de Stéfanie Clermont, on souhaite qu'elle se manifeste encore et encore. Pendant longtemps. Pour le plus grand bien de la littérature. ■

Ces empires qui nous gouvernent

Par Guylaine Massoutre

SIENA
Chorégraphie
de Marcos Morau *

Le chorégraphe espagnol Marcos Morau et la compagnie catalane La Veronal visitaient dernièrement Montréal avec *Sienna*, une pièce complexe et ambitieuse. Le public aura perçu d'emblée la puissance des images de cette création manifestement conçue à deux fêtes avec le dramaturge et écrivain catalan Pablo Gisbert, mais il en aura ressenti aussi les forces centripètes : d'une part en raison des formes à valeur inchoative du mouvement dansé, de son « haptocentrisme », selon le toucher de l'art décrit par Derrida et l'intuition de sa durée créatrice, décrite par Bergson et ses successeurs, ces formes donc qui valent par elles-mêmes ; et d'autre part à cause des données dramaturgiques, théâtrales et poétiques qui participent à la représentation en dispersant l'attention. Plus que d'habitude en danse aura-t-on senti là « *cette effraction de tout langage où le langage touche au sens* » (Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 1992).

Étant donné que la danse domine la pièce, l'exécution soignée des moindres détails – danse de corps saturés de perfection – pourrait suffire à donner

une grande valeur à cette création. L'œil du spectateur y touche des corps. Conçue à Sienne, dans le berceau toscan de la Renaissance, et créée il y a cinq ans, *Sienna* s'ouvre sur l'image de la *Vénus d'Urbain* (1538) du Titien, qu'une visiteuse contemple en silence. L'image, d'abord surdimensionnée, trône pendant un bon tiers de la pièce, quoi- qu'elle soit progressivement reléguée

au second plan, au profit de la danse et de la scénographie, franchement contemporaines. Une voix poétique hors champ commence à raconter une histoire, mais comme s'y substituent d'habiles et promptes scènes dansées, on saisit qu'une torsion postmoderne, une distanciation critique de la scène muséale inaugurale est venue perturber le lieu, le temps et les époques.

Esquisse d'un scénario

Un genre de *sitcom* se met alors en place. On entend les rumeurs d'une ville, des rires, des bribes de conversations banales et d'événements de quartier. Il est question d'un accident. Mais tout cela disparaît. La visiteuse va sortir sur un brancard, victime de ce qui ressemble à une panique générale, puis, en une succession de tableaux chorégraphiés, elle reviendra sous une identité anonyme, démultipliée dans la danse, ses doubles formant des couples, des trios et des groupes de personnages urbains affairés, communiquant et jouant en corps à corps consentis et excités. On peut s'imaginer voir de brèves séquences animées d'un film télévisé, des épigones d'*Ubu Roi* en costumes futuristes, des escrimeuses de quelque olympiade, ou encore une armada de cosmonautes... La théâtralité de la danse, sans la recouvrir, greffe des sens.

Dansées avec une haute technicité et une vélocité maniaque, ces scènes détonent pourtant, à côté de la richesse de la palette du Titien, par les costumes gris, modernistes mais originaux, que portent les danseuses, lesquels pourraient relever aussi bien des utopies des années 1920 que d'un imaginaire de science-fiction : ces séquences vont efficacement déplacer le regard initial du spectateur, rivié à la beauté statique de la Vénus, vers l'art vivant contemporain. Pourtant, l'impudeur de cette peinture demeure. Preuve en est faite lorsqu'une des visiteuses du musée se dénude : sa chair vivante ne retient pas autant l'attention que l'audacieuse Vénus, plus provocante et donc plus « vraie » pour le spectateur du XXI^e siècle. On devine l'intention du chorégraphe : renvoyer dos à dos ces nus distants de quelques siècles, leurs lieux de représentation et de contemplation, pour faire surgir l'idée qu'un corps parfait n'est toujours qu'une image, un objet spectaculaire que la scène contemporaine finira par vider de sens en lui superposant des rires, des accents privés – « *j'ai quelque chose à te dire* », « *je connais cette chanson* » – et quantité de bruits insituables, insistants et répétés.

C'est bien l'imagination, productrice de contrastes et d'idées mouvantes, que Morau convoque. « *La musique scénique n'est pas déterminante* », dira-t-il au public après la représentation, ayant été « *fixée à peine quelques jours avant la première* ». Il y a donc une gestuelle, un montage d'images et de bribes sonores, ainsi que des textes qui complexifient *Siena*, et dont l'étendue rend difficile d'en suivre un à un les passages et les partages. À la limite de l'implosion du sens par excès de signes, le chorégraphe cherche surtout à provoquer des associations neuves, à faire flotter le matériau sensible pour saisir quelque chose du monde et y faire effraction.

L'artiste peut-il à la fois suspendre et exposer le sens ? Peut-il produire un choc, capable de déclencher l'action, voire la révolution ? Manifeste-t-il artistiquement suffisamment sa solidarité avec tel utopiste, tel rêveur, qu'il soit un gardien de musée ou une cosmonaute, une infirmière ou deux copines allant ensemble au musée ? Telles sont les questions induites par la conception de *Siena* dont j'ai fait l'expérience.

Morau explique, dans le même échange avec son public, que, pour construire *Siena*, il a construit un vaste puzzle à partir des images dont il a détruit l'ordre proposé par le dramaturge. Aussi ne faut-il pas chercher de linéarité, mais plutôt, selon ses mots, « *un cinéma* », « *un paysage* », que chacun recompose comme s'il écoutait de la musique et se laissait porter par l'imagination. Si la danse unifie *Siena*, puisque le théâtre y affleure sans prendre le dessus, le travail critique doit contribuer, selon moi, à l'« *archi-écriture* » (Frédéric Pouillaude) de la pièce : le philosophe de la danse décrit cet ensemble de moments chorégraphiques, constitué par la gestuelle, la mise en scène et les divers éléments dramatiques en résonance, comme un « *désœuvrement chorégraphique* » à expérimenter. Ainsi ce spectacle a-t-il pris corps, pour moi, grâce à la projection de textes donnés à saisir très rapidement sur un écran au-dessus des danseuses

(neuf femmes, un homme). Cette piste pour un architecte, venue à ma rencontre, oriente la signification générale que la pièce prend à mes yeux. En voici la teneur, dont l'écho tragique correspondait non seulement à l'ambiance angoissante de *Siena*, mais à une scène où il est question des noyés « de l'océan », explicite le texte en surplomb, tandis que l'on pouvait voir, projetée, la gravure classique d'un trou noir absorbant l'humanité : « *Et c'est comme ça, comment depuis le terrain / d'une normalité construite par une masse sans cœur, / reviennent les vieilles âmes tyranniques, / des monstres avec des armes aux mains / qui transforment tout en un trou noir / et que nous, confus, leur permettons / d'entrer dans nos vies / et de continuer comme si de rien n'était.* » Le projet critique de cette pièce s'éclaire alors par le monde du dehors. L'actualité de la violence faite à certains de nos contemporains, à la dérive sur les mers, venait de percuter le confort des images muséales. Comment l'art avait-il pu se transformer autant depuis la Renaissance ? Était-ce un progrès ? Une illusion ? Pour y répondre, il me fallait revenir à la fonction, jadis, de cette peinture du Titien – une explication qu'on peut trouver, au musée, sur son téléphone intelligent. La beauté, au temps du Titien, n'était pas une visée en soi : ce portrait avait été commandé pour servir à éduquer une préadolescente, épousée avant la puberté, en vue de lui inspirer d'abord la connaissance de son corps, puis la conception d'enfants, héritiers de sa beauté ; le peintre avait doté ce corps parfait d'une âme éternelle, donnée à admirer en privé. Ainsi, pixellisée et projetée surdimensionnée sur la scène de *Siena*, sa puissance d'émerveillement demeurerait, mais elle s'était diluée dans un monde de marchandisation et de banalisation des corps. « *Andy Warhol est passé* », répondrait laconiquement le chorégraphe, interrogé sur sa démarche esthétique ; oui, la reproduction en série des Marilyn a transformé l'objet artistique et le musée s'est démocratisé. Ce qu'on voyait alors dans *Siena*, ces clones, visiteuses ou gardien de salle, se croisaient distraitemment devant l'éblouissante

peinture, tout en dansant leurs petites scènes privées. Cela n'empêchait nullement ces visiteuses d'être outillées conceptuellement sur l'histoire de l'art. « La peinture me regarde », dirait l'une d'elles, stupéfaite et gênée. Si bien que l'angoisse contemporaine, éveillée par le talent d'un peintre toscan, questionnait le temps présent : Où sont passées les âmes ? Sont-elles irrémédiablement perdues ? « *Ex-peausition* », a écrit Jean-Luc Nancy. La réponse semble donnée : la visiteuse se placera derrière la toile, en corps mort, allongée dans le cercueil qui prend la place du tableau, et devient le nouveau décor. Sombre vision de décadence et de perdition.

La pièce aura donc disposé un matériau éclectique, une esthétique hybride où la beauté et le verbe se télescopent. La sensualité picturale du nu se sera résorbée dans les images virtuelles qui lui auront succédé et le temps se sera contracté. Le *conflit* des siècles est évident, mais ce qui l'est moins, c'est que l'œuvre se confronte à ce que le public fait et vit, quand la technologie du virtuel ouvre à tout en un clic.

Ce que fait l'artiste

Ainsi, de la jeune visiteuse hyper dynamique, armée de son cellulaire, à celle qui se représente morte, l'artiste entend-il adopter une position politique, quand dans cet espace les regards accrochent en même temps ce qui se passe dans les cellulaires ? Est-il possible de faire coexister ce monde agité et son idéalisation ? Qu'en pensent les femmes ? Les peintures ont été créées pour répondre au désir du mâle, dit la narratrice silencieuse. La sexualisation s'est métamorphosée depuis la Renaissance, sans cesser de solliciter effrontément le regard du visiteur d'art ; qu'on pense à la *Maja nue* que Goya a peinte vers 1800. Dans *Siena*, du Titien à Warhol, Morau fait glisser ses images nettes, mais grises : il peut même inventer la toile d'un peintre américain, Elliot Cleaver, où l'indolence du corps provocant est incarnée par un jeune

Noir qui s'offre sur un fond grisâtre, dans un appartement new-yorkais qu'on décrit en narration hors champ, occupé par des colocataires, un certain poète canadien, Damien Raifeel, et un musicien, Lars Moore. Pure fiction.

Le « corps esthétique » (cette tau-tologie, écrivait Nancy) de *Siena* offre un continuum critique d'objets, d'espaces et de temps qui m'a fait penser à la démarche d'Asger Jorn. Cet artiste, qui percuta le mouvement CoBrA en apportant à l'Internationale situationniste ses formes abstraites, mi-dadaïstes et mi-réalistes-socialistes, voulait traduire sa pensée avec un art loin des mots. Pour Jorn, la peinture l'emportait sur tout le burlesque de la représentation et sur toute la littérature, mais son ambiance visait à pousser une avant-garde internationale à l'action. *Siena* semble avoir la même ambition, son à-propos étant de nouer des enjeux politiques et artistiques dans un climat, sinon mondial, du moins européen, qui interpelle une action solidaire internationale d'urgence.

Ainsi, puisque la *Vénus d'Urbain* participe à nos cultes de la jouissance esthétique, *Siena* l'intègre dans son miroir scénique oblique, à même sa danse, pour rappeler que tout art est convention, ironie, décalage avec le monde réel. Mais quand la toile devient un univers réel, la conscience est touchée. C'est pourquoi la danse participe éminemment à cette activation de l'intelligible, par notre sensibilité à la grande vitesse de ses gestuelles, tantôt expertes et parfaites, tantôt volontairement boiteuses et inachevées : il y a de la dérision, de la solitude, du désaccord et de l'égarément dans le jeu. Néanmoins, la condensation propre au rêve des images libérées par l'art portera le spectateur vers ce qui le hante, selon qu'il est sensible à l'effraction du passé ou à celle de l'actualité.

Morau a proposé là une création exigeante par son esthétique de la fragmentation. Il y a les séquences

chorégraphiques, surabondantes en gestes mécaniques. Il y a aussi la tendance de Gisbert, qui insiste sur les troubles de cette visiteuse contemporaine anxieuse, aux prises avec une panne de courant, un incendie, une inondation, des corps flottants. Corps de plaisir, corps peint, corps noyés, corps hédonistes, corps mort, tous ces corps de femmes ne pèsent-ils pas sur le malheur humain sans cesse rejoué ? S'il est vrai que le monde contemporain confère aux malheurs d'autrui l'inévitable distance du confort égoïste qui perpétue ces grandes souffrances, comment obtenir au théâtre la catharsis et l'action ?

Siena est une scène nocturne, dérégulée, à l'intérieur d'un musée. Convoyés sur un brancard d'hôpital, les corps ont passé et disparu. « *Comment en sommes-nous arrivés aussi loin ?* » questionne la narratrice. La réponse de sa conscience à son angoisse comme au public ne tarde pas : « *La peinture qui représente l'humanité est juste une belle image. Profites-en.* »

Pas de doute : Morau représente cet univers anxiogène, menaçant, que les images médiatiques inscrivent et subliment dans l'inconscient, et il résiste à cet univers par l'art : « *Cela résiste à la politisation mais, comme toute résistance à une politisation, c'est aussi naturellement une force de repolitisation, un déplacement du politique.* » (Derrida, *Penser à ne pas voir*, 2015). Le poison est inscrit dans le nom de sa compagnie, La Veronal : ce barbiturique a été l'agent de bien des suicides au XX^e siècle. Se suicider par empoisonnement est une subversion désespérée ; mais faire ce théâtre est son contrepoison. Ni tout à fait un jeu, ni la solution. ■

* *SIENA*. Compagnie La Veronal. Direction artistique de Marcos Morau, chorégraphie de Marcos Morau en collaboration avec les danseurs, texte et dramaturgie de Pablo Gisbert en collaboration avec Roberto Fratini, scénographie et lumière de La Veronal et Enric Planas, costumes d'Octavia Malette. Avec Laia Duran, Cristina Facco, Cristina Goñi Adot, Anna Hierro, Ariadna Montfort, Lorena Nogal, Lautaro Reyes, Manuel Rodríguez, Marina Rodríguez, Sau-Ching Wong. Une coproduction de La Veronal, Mercat de les Flors et Hellerau European Center for the Arts. Présentée au Centre national des arts, à Ottawa, le 3 février 2018, et au Théâtre Maisonneuve, à Montréal par Danse Danse, du 8 au 10 février 2018.

Stratégies exemplaires de densification de l'acte théâtral

Par Gilbert David

LES ENIVRÉS

Texte d'Ivan Viripaev,
mise en scène de Florent Siaud *

LES MARGUERITE(S)

Texte de Stéphanie Jasmin,
mise en scène de Denis Marleau
et Stéphanie Jasmin *

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

Texte de Bernard-Marie Koltès, mise
en scène de Brigitte Haentjens *

Les enivrés. Photo : Nicolas Descôteaux

On tient trop souvent pour acquis que la scène est par excellence le lieu d'exposition du vivant, du corps parlant, du discours en acte, de la coprésence active d'acteurs et de spectateurs. Encore faut-il que s'y matérialisent des procédés à même de « travailler » la série de clivages que présuppose toute représentation, ce que, dans *Théorie et pratique du théâtre* (2011), Josette Féral désigne par le concept de théâtralité, indissociable de son substrat performatif. Un pre-

mier clivage, pour Féral, concerne le décalage entre le quotidien du spectateur et le monde inventé qui s'offre à lui, instaurant un premier tremblement dans sa perception ; un autre clivage se produit encore entre la matérialité des corps et des objets en scène et leur inévitable fictionnalisation, en un va-et-vient constant qui fonde la dualité dynamique de l'écoute et du regard ; et un clivage se loge enfin chez l'acteur lui-même alors qu'il performe une

tension entre le pulsionnel (son corps propre, faillible) et le symbolique (son corps préalablement soumis à une codification, à une maîtrise). Cela dit, l'important est de bien comprendre que ces clivages, toujours effectifs, pourront toutefois être chargés d'une densité variable selon les stratégies adoptées par les créateurs : dans cette perspective, il vaut la peine de distinguer trois propositions exemplaires qui ont récemment pris l'affiche à Montréal.

Les enivrés : les turbulences de la vie nue

Contrairement à tant et tant de productions courantes qui sont plombées par « les trucs du métier » et les prestations routinières, la mise en scène par Florent Siaud de la pièce d'Ivan Viripaev *Les enivrés* se montre à la hauteur d'une fiction qui propose une espèce de course à obstacles durant laquelle chaque interprète, en « *athlète du cœur* » (Artaud), risque à tout moment de trébucher. Le texte du dramaturge russe nous entraîne en effet dans un univers franchement dysfonctionnel, à l'intersection de l'ébriété la plus désespérée et d'un délire mystique qui met de pauvres créatures en demeure de « *parvenir à entendre le chuchotement du Seigneur* », puisque « *Dieu est amour, un éléphant est amour, un gâteau est amour, un rat est amour, Ben Laden est amour, une prostituée est amour. Tout est amour* ».

On suit ainsi une enfilade de scènes loufoques et pourtant puissamment révélatrices du délabrement existentiel et de la perte de sens chez les protagonistes, issus de la classe moyenne supérieure ou de l'univers de la finance, sur le chemin desquels vont se trouver « une belle jeune fille », une « modèle » et une prostituée. L'ivresse aidant, chacun se révèle aux prises avec ses obsessions et ses lubies, à travers des échanges au sein de couples désaccordés, lors d'un enterrement de vie de garçon ou lorsqu'un directeur de festival de films, qui ouvre et ferme l'action, se dispute d'entrée de jeu avec une jolie jeune femme sur la peur de mourir et, à la toute fin, avec une putain quant à la nécessité de « *tout rendre* », en déclarant : « *Toute ma vie j'ai pris, j'ai tout pris aux gonzesses qui m'entouraient, toute ma vie j'ai pris sans rien leur donner en échange.* »

Pour sa direction, qui compte sur cinq comédiennes et cinq comédiens, tous singulièrement allumés, Siaud évite les effets faciles d'une élocution empâtée par l'état éthylique, sans renoncer pour autant aux mouvements maladroits et aux chutes. Mais ce qui frappe, au final,

dans cette production très réussie, c'est la musicalisation du jeu, avec ses soudaines montées lyriques et ses rythmes brisés, au diapason du chaos intérieur de créatures comme jetées dans une existence aussi précaire que tendue vers leur émancipation, au plus près de la vie nue. En empruntant le chemin d'une ronde infernale, Siaud conduit son monde d'une main de maître, avec une attention constante aux décalages induits par un texte qui combine les propos les plus saugrenus aux fulgurances les plus bouleversantes. J'en suis sorti l'âme en feu !

Dans la solitude des champs de coton : pas de deux

Tel un astre noir, *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès est un poème en prose en forme de dialogue philosophique pour lequel il faut d'abord trouver des voix, c'est-à-dire des corps. Plusieurs types de duos se présentent alors, selon le rôle à attribuer au Dealer et au Client : homme noir vs homme blanc, homme blanc vs femme noire, femme blanche vs femme blanche – option adoptée l'an dernier par une équipe française, que j'ai commentée dans le numéro 259 de *Spirale*, à l'hiver 2017 –, etc. Pour sa part, Brigitte Haentjens, qui a monté souvent le théâtre de Koltès, a choisi une distribution qui laisse poindre un sous-texte homo-érotique d'un duo masculin ouvertement machiste, dont les deux membres sont dans la quarantaine avancée : Hugues Frenette, impérial jusqu'à la condescendance dans le rôle du Dealer, face à un Sébastien Ricard combatif et volontiers provocateur dans le rôle du Client.

François Bond a raison de jumeler comme il le fait dans son essai *Pour Koltès* (2000) *Dans la solitude... à La nuit juste avant les forêts* (1977) – que Haentjens a d'ailleurs monté deux fois plutôt qu'une. On y lit entre autres ceci, sur l'écriture qui fonde la nature sauvage de ces textes : « *D'une part, une prose qui se fait théâtre parce qu'elle affiche à chaque instant sa mécanique même : son dispositif de variations, d'autre part, une prose qui recourt à la rapidité rythmique pour*

superposer à la verticale, et qu'elles interagissent comme par simultanéité, la suite de ces figures. » Le parti pris de la metteuse en scène est évident à cet égard : le texte est proféré de part en part à une vitesse folle, comme pour mieux en épuiser le discours agonique, encore et toujours à la recherche d'un *espace vital*.

Bond rappelle en effet comment Koltès envisageait le plateau de théâtre en tant que lieu provisoire, et c'est cette expérience d'un espace d'enfermement dont il faudrait s'échapper qui a, peut-on penser, inspiré la scénographie d'Anick La Bissonnière. Avant d'être admis dans la salle bifrontale, séparée par un long couloir sombre, le public a dû marcher sur un sol en gravier et patienter devant un haut treillis métallique peint en rouge, pendant que se faisait entendre la musique mystérieuse et angoissante de Bernard Falaise. Une fois le public installé dans la salle, le Dealer et le Client vont s'extirper brusquement de la noirceur pour ouvrir les hostilités en se ruant l'un sur l'autre comme des bêtes, puis se séparer à bonne distance pour tenir tout du long chacun leur bout. S'amorce alors le petit jeu du chat et de la souris, suivant une chorégraphie qui constitue sans aucun doute l'un des meilleurs canaux d'intensification de la théâtralité qu'affectionne Haentjens. J'en retiendrai la tension entre l'impassibilité souveraine du Dealer de Frenette et l'agitation du Client de Ricard, visible par exemple dans le battement frénétique des bras de ce dernier, qui renvoie à la figure d'une poule, attribut dont s'est servi son vis-à-vis pour l'humilier. Il en résulte, comme il se doit, un combat sans issue dont on tirera une leçon sur la rhétorique qu'adopte tout sujet pour y lover sa volonté de puissance : gravité et vibration des affects se font sentir ici sans concession.

Les Marguerite(s) : archéologie d'une mystique du Moyen Âge

Le tandem Jasmin-Marleau, directeurs artistiques d'UBU compagnie de création, ne cesse d'explorer de nouvelles combinaisons formelles, dans une



Les Marguerite(s). Photo : André Cornellier®

démarche esthétique d'une rare acuité imageante, ce que Marie-Christine Lesage a cartographié avec soin dans un ouvrage récent, *Paysages UBU* (2015), consacré aux deux dernières décennies de la compagnie. Encore une fois, le plus récent opus du tandem, *Les Marguerite(s)*, ne manque pas d'étonner tant par son sujet que par le traitement de celui-ci. Stéphanie Jasmin, qui signe le texte, a centré son propos sur *Le miroir des âmes simples et anéanties*, un ouvrage d'inspiration mystique qui a valu à Marguerite Porete d'être condamnée au bûcher pour hérésie, et brûlée vive le 1^{er} juin 1310 en place de Grève, à Paris. À la suite de ses recherches dans les archives, Jasmin a débusqué l'existence de cinq autres femmes appelées Marguerite : de Constantinople (1202-1280), d'Oingt (1240-1310), d'York (1446-1503), de Navarre (1492-1549)... et la toute contemporaine Marguerite Duras (1914-1996), de qui elle a tiré la matière verbale de la deuxième partie du spectacle – j'y reviendrai.

Composée de trois parties, la représentation a pour cadre un atelier d'une blancheur éclatante où l'on découvre des tables et divers artefacts, dont des poupées et des marionnettes, mais surtout, placé sur le côté droit, un présentoir qui aligne cinq bas-reliefs en plâtre. Intitulée « Le silence de Marguerite » en allusion au fait que la mystique s'est tue obstinément durant tout son procès, la première partie accueille le solo de la chorégraphe et danseuse Louise Lecavalier dont la performance est d'une exceptionnelle intensité, bien servie par la musique

sombre et incisive de la compositrice Ana Sokolović. La durée même de cette danse inaugurale nous fait traverser une succession d'états limite, par l'alternance entre la souffrance de la suppliciée et ses moments d'exaltation et de joie. Une telle performance qui ne craint pas d'étirer sa durée parvient à toucher au sublime.

« Les témoins » introduit les Marguerites qu'on a dites, alors que le présentoir des cinq bas-reliefs est placé face au public et qu'une technicienne vient placer un appareil de captation près du visage de la comédienne Céline Bonnier, dont l'image est projetée sur un premier bas-relief, puis sur les trois suivants en ordre chronologique, à l'exception de l'effigie de Marguerite Duras qui s'animera sans le concours de l'actrice en scène. Les témoignages viennent renforcer le caractère trans-historique de la condition des femmes, à partir des traces laissées pour la postérité par le livre sacré et maudit de Marguerite Porete, mais aussi des difficultés rencontrées par différentes lettrées pour surmonter la violence environnante. Le témoignage ultime est confié à Marguerite Duras, dont la verve gouailleuse distancie la solennité des précédents témoins tout en abordant d'une manière inattendue la question du « crime d'écrire » dont ont été accablées des générations d'écrivaines. La troisième partie met finalement en scène une jeune fille (Sophie Desmarais, qui ne contrôlait pas assez son débit rapide ce soir-là) : elle vient d'acheter une édition usagée du livre de Porete et se lance dans un monologue échevelé sur la solitude, le

vide et le silence dont elle souffre au milieu de ses contemporains, trop absorbés par leurs écrans et totalement indifférents à ce que peut signifier le destin d'une « femme-livre » et aux appels à une spiritualité, avec ou sans Dieu.

L'intensification loge ici dans la mise à l'épreuve de l'attention du spectateur par la durée et le rythme de chaque partie de la représentation. J'ai déjà souligné toute la rigueur de la chorégraphie initiale, mais c'est l'étirement de sa durée qui renforce la violence subie par Marguerite et magnifie d'autant son silence obstiné. La deuxième partie ne craint pas non plus d'allonger la durée en fouillant pour sa part la mémoire d'une série de Marguerite à travers un corps augmenté qui permet la rêverie : ne faut-il pas toujours convoquer les spectres si l'on souhaite se mettre vraiment dans l'état propice à l'écoute ? Au final, c'est, par contraste, la fébrilité anxieuse d'une femme-livre qui transmet son angoisse d'être seule au monde face à l'écriture d'une mystique ; en cela, elle incarne absolument notre trouble.

Le moins que l'on puisse dire de cette création, c'est qu'elle place la barre très haut en abordant une question difficile et à contre-courant de l'air du temps : son approche performative ne cède jamais à la facilité, ni aux injonctions hétéronomes qui dominent aujourd'hui la scène québécoise. L'Espace GO rouvrirait ainsi sa salle de belle façon avec cette production, par le truchement d'UBU, sa nouvelle compagnie associée ! ■

* *LES ENIVRÉS*. Texte d'Ivan Viripaev, traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, mise en scène de Florent Siaud, scénographie et costumes de Romain Fabre, lumières de Nicolas Descôteaux, conception sonore de Julien Eclancher, vidéo de David Ricard. Avec Paul Ahmarani, David Boutin, Maxime Denommée, Benoit Drouin-Germain, Maxim Gaudette, Marie-Pier Labrecque, Marie-France Lambert, Marie-Eve Pelletier, Dominique Quesnel et Évelyne Rompré. Une production du Groupe de la Veillée. Présentée au Théâtre Prospero, à Montréal, du 21 novembre au 16 décembre 2017.

* *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON*. Texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Brigitte Haentjens, scénographie d'Anick La Bissonnière, lumières d'Alexandre Pilon-Guay, costumes de Julie Charland, musique de Bernard Falaise. Avec Hugues Frenette et Sébastien Ricard. Une coproduction de Sibyllines et du Théâtre français du CNA. Présentée à l'Usine C, du 23 janvier au 10 février 2018.

* *LES MARGUERITE(S)*. Texte de Stéphanie Jasmin, mise en scène et vidéo de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, chorégraphie de Louise Lecavalier, scénographie de Stéphanie Jasmin, lumières de Marc Parent, costumes de Ginette Noisieux, musique d'Ana Sokolović, design sonore de Julien Eclancher. Avec Céline Bonnier ou Évelyne Rompré (en alternance), Sophie Desmarais et Louise Lecavalier. Une coproduction d'Espace GO et UBU compagnie de création. Présentée à l'Espace GO, du 20 février au 17 mars 2018.

Sexe, violence et technologies : l'hypermodernité au féminin

Par Hervé Guay

BABY-SITTER

Texte de Catherine Léger,
mise en scène de Philippe Lambert *

FILLES EN LIBERTÉ

Texte de Catherine Léger,
mise en scène de Patrice Dubois *

LA MEUTE

Texte de Catherine-Anne Toupin,
mise en scène de Marc Beaupré *

NYOTAIMORI

Texte de Sarah Berthiaume,
mise en scène
de Sarah Berthiaume
et Sébastien David *



Filles en liberté. Photo : Claude Gagnon

La présence d'un noyau d'auteurs dramatiques suivies par un public fidèle constitue un phénomène d'autant plus réjouissant qu'il semble s'être installé dans le paysage dramatique québécois depuis quelques années, et qu'il touche des filles d'âges et de tempéraments aussi différents que Sarah Berthiaume, Catherine Léger et Catherine-Anne Toupin. Les trois contribuent à la diversification des écritures et des esthétiques féminines, dont la richesse n'a rien à envier à celles de leurs collègues masculins. Leurs pièces recèlent néanmoins des préoccupations analogues – sexe, violence et technologies, pour faire court – et ont en commun une crudité et une ironie mordante appelant à redéfinir sur de nouvelles bases les contours du féminin et du masculin. Elles suscitent également la curiosité grâce à leur ancrage indubitable dans une hypermodernité à la fois inquiétante et fascinante, fertile en rapprochements et en syncrétismes improbables, hypermodernité que Nicole Aubert, dans ses travaux, associe notamment au consumérisme et au culte de la performance, parmi d'autres marques de l'excès qui accompagne une période vue comme une accélération de la modernité.

La confusion morale

En quelques pièces, Catherine Léger a imposé un univers dont le trait le plus vif s'avère la confusion morale qui touche ses personnages, qu'elle s'amuse à dépeindre avec ludisme et cruauté dans des comédies comme *Baby-sitter* et *Filles en liberté*, toutes les deux créées au Théâtre La Licorne en 2017. Dans la première, la confusion morale naît de la blague sexiste (« *Fourre-la dans le cul* ») lancée par Cédric à une journaliste en plein cœur d'un reportage diffusé à télévision, blague qui secoue ses proches et mène à son congédiement d'Hydro-Québec. Brodant sur un fait divers qui a fait les manchettes, Léger imagine à Cédric une compagne terre-à-terre qui vient d'accoucher d'une fillette et un frère journaliste bien décidé à tirer parti de cette gaffe en se proposant d'écrire avec lui un livre d'excuses aux femmes. Le trio est cependant

fortement perturbé lorsque Cédric embauche une *baby-sitter* qui agit comme révélateur des fantasmes de chacun. Le média de masse change dans la pièce suivante, *Filles en liberté*, où c'est la pornographie diffusée sur internet qui retient l'attention de presque tous les individus : moyen de faire de l'argent sans trop travailler, pour Méli ; stimulant sexuel habituel pour les professeurs de cégep Pascal et Nick, mais aussi pour le concierge et ancien drogué Alain ; objet de vengeance potentiel pour Chris, jeune fille ayant causé un grave accident sur l'autoroute en faisant un demi-tour pour aller chercher les talons hauts oubliés chez elle. Seule l'étudiante en droit Cynthia semble échapper à l'emprise de la *porn*, occupée qu'elle est à réussir ses examens grâce à l'*abortion doping*, technique employée autrefois par les sportives de l'ancien bloc soviétique qui consiste à tomber enceinte juste avant une compétition pour améliorer sa performance et à se faire avorter une fois les résultats obtenus. En somme, nul n'a la conscience nette dans ces comédies où les hommes sont allègrement caricaturés et les jeunes femmes dotées d'envies peu avouables, qu'elles assument néanmoins avec aplomb. Méli, la créatrice du site pornographique *Filles en liberté*, où s'entrechoquent, dans le plus grand désordre, féminisme, écologisme et nationalisme, est particulièrement emblématique de cet état d'esprit : à la fois décrocheuse, cynique, amoureuse d'un professeur plus âgé qu'elle dont elle veut des enfants, réfractaire au travail et aux leçons masculines. Elle n'hésite pas à se lancer « *dans la pornographie équitable "pondue" par des filles en liberté* », dont les scénarios sont basés sur l'histoire du Québec, pour montrer ce qu'elle a dans le ventre et « *redonne[r] aux jeunes la fierté d'être Québécois* ». Sa conception de la liberté et du féminisme, ses velléités nationalistes ainsi que l'exploitation mercantile de la sexualité à laquelle elle s'adonne ont beau être passablement tordues, on ne peut qu'admirer l'impudence et l'obstination dont elle fait preuve pour les intégrer à son projet. Elle est à cet égard le pur produit d'une

hypermodernité qui carbure au nombre de clics et où rares sont ceux qui se soucient des moyens par lesquels une personne s'enrichit ou se fait connaître. Il est clair que Méli, à l'instar de tous les personnages de Léger, évolue dans une société ayant liquidé sans regret, mais peut-être pas sans nostalgie, des idéaux collectifs et émancipateurs au profit d'un consumérisme et d'un individualisme forcenés qui laissent toutes et tous insatisfaits. Mais plus que cette insatisfaction et les fantasmes qu'elle génère, avec lesquels les jeunes femmes doivent composer, c'est leur indifférence à l'égard de la violence, de la souffrance des autres, de l'exploitation qu'elles engendrent, en un mot, l'inhumanité qu'elles secrètent, qui font des créatures de cette auteure des êtres si représentatifs de notre temps.

Le réveil de la bête

Ce topos de l'inhumanité est aussi bien présent dans *La meute* de Catherine-Anne Toupin. Ici, cette perte d'humanité replonge les protagonistes dans l'animalité, les ramène à l'état de bête, qu'elle traque ou soit traquée, qu'elle suscite la peur ou la subisse. La réversibilité de la nature humaine fait donc partie de l'équation, et elle est habilement exploitée dans ce suspense policier, très affirmé dans le titre de la pièce en forme de poursuite qui souligne aussi l'animalité et la violence ambiantes. Ce que cache davantage ce titre, c'est le climat de tension sexuelle et l'arrière-plan technologique sur lesquels repose ce drame psychologique. Celui-ci pourrait facilement être adapté au cinéma tant les deux derniers tiers de la pièce sont fermement ancrés dans le réalisme. La première partie échappe cependant à cette emprise et nous fait entrer dans l'esprit tourmenté d'une femme au début de la quarantaine qui vient d'être congédiée et que hantent des menaces sexuelles d'une rare violence. On apprend ensuite que Sophie a conduit toute la nuit pour fuir la ville et trouver refuge dans une maison de campagne où habitent une tante accommodante et son neveu au chômage. Le reste de ce huis clos relate à petits pas la vengeance méthodique méditée par la victime sur le pauvre type qui la harcelait sur internet.

S'il faut convenir que la progression dramatique de *La meute* demeure assez classique et aurait pu être resserrée, reconnaissons que Toupin fait preuve de plus d'innovation dans l'esquisse du personnage de Sophie, cette femme déterminée que l'auteure incarne elle-même, et dans la relation perverse qu'elle crée avec Martin (surprenant Guillaume Cyr) qui, sous ses dehors de bon gars, nourrit une colère sourde qu'il tourne vers les femmes au lieu de s'en prendre à la compagnie qui l'a mis à pied. La scène où Sophie amène ce garçon enveloppé à se dévêtir et à poser pour elle est particulièrement troublante. La tante au passé de fêtarde qui lui sert de mère de substitution est d'ailleurs droitement campée par Lise Roy, et constitue un contrepied bienvenu aux stéréotypes de la mère dominatrice ou de la vieille fille que l'on retrouve habituellement dans les *thrillers*. Là où l'auteure de *La meute* impressionne le plus, cependant, c'est dans son maniement d'une langue et de situations très crues portées par une héroïne vengeresse qui n'a pas froid aux yeux et se révèle sans pitié face au maillon faible d'une meute qui a failli avoir sa peau. On peut regretter le caractère trop explicatif du monologue précédant la scène finale, qui s'avère, elle, plus dialectique. Dans le registre qu'elle a choisi, Toupin parvient toutefois à démontrer clairement à quel point internet est à même de réveiller l'animalité sommeillant en chacun de nous, ne serait-ce qu'en déchaînant des dérives sexistes et de la violence verbale qui, contrairement à ce que plusieurs individus veulent bien croire, ne sont pas toujours sans conséquence.

Place aux fantasmes

À première vue, *Nyotaimori* de Sarah Berthiaume est la pièce qui s'inscrit le moins dans la triade sexe, violence et technologies évoquée au début de ce texte, sans doute parce que les liens que l'auteure de *Yukonstyle* (2013) tisse entre les trois thèmes sont plus lâches, que l'action verse soudainement dans l'onirisme et qu'elle est moins centrée. En effet, l'intrigue gravite autour de trois figures principales plutôt que d'une seule, bien que Maude, qui

se dit « *chroniqueuse-rechercheuse-rédactrice-blogueuse-auteure-journaliste-chargée-de-projet-gestionnaire-de-communauté-ish* », y occupe davantage d'espace que la travailleuse indienne de l'industrie du sous-vêtement Priya Patel et que l'adepte des principes du toyotisme Hydeai Komatsu. Cela tient notamment à la manière dont Berthiaume compose sa pièce en établissant un réalisme passager avant d'opérer des bifurcations fantasmagiques stupéfiantes et de provoquer des croisements inusités qui font tout le charme de son écriture tour à tour terre-à-terre et aérienne.

Et pourtant, les trois thèmes sont bien présents. La pigiste Maude trempe dans les technologies, qu'elle interviewe un créatif armé de son cellulaire, travaille pour divers médias ou soit vissée à son ordinateur de jour comme de nuit pour remanier des textes ou pour écouter des vidéos abrutissantes. La violence est ici attachée à l'exploitation des travailleurs et à la performance insensée qui est requise d'eux dans tous les domaines, aussi bien en Amérique qu'en Asie. Quant à la sexualité, elle se manifeste ici principalement sous la forme du désir et du fantasme, qui traversent la pièce de part en part, contrepoin d'un monde où le travail occupe tant de temps qu'il empêche les êtres de s'étendre, de rêver et de glisser négligemment dans la sensualité. Chez Berthiaume, c'est le libre entremêlement des dialogues, des monologues et de la narration qui permet ces passages de la réalité au rêve ou, si l'on préfère, la création de mondes possibles où se croisent, sur le mode du fantasme et d'une poésie surréelle et saugrenue, Maude, Priya et Hydeai, les trois échappant ainsi à une situation sans issue. La pièce est d'ailleurs conçue par Berthiaume pour trois interprètes protéiformes dont la tonalité – j'utilise ce vocable imprécis, faute de mieux – est censée les aider à passer d'une configuration de personnage à l'autre, ce qui a été réalisé avec brio par Christine Beaulieu, Macha Limonchik et Philippe Racine dans la mise en scène de l'auteure.

L'hypermodernité décrite par Nicole Aubert comme « *surchargé[e] d'événements qui encombrant aussi bien le présent que le passé proche* » est saisie par Léger, Toupin et Berthiaume de façon similaire. Figurent au nombre de ces similarités l'omniprésence des technologies et des médias, celle de la violence à l'égard des femmes en particulier, mais aussi le rapport trouble à la sexualité : tantôt envahissement pornographique, auquel la vengeance sexuelle peut être associée, tantôt banalisation de l'hypersexualisation, tantôt empêchement de la sensualité en raison de la logique de la performance qui prévaut partout. En un mot, les trois auteures décrivent la réification, l'aliénation et la dépersonnalisation des rapports humains, et la dégradation des relations entre les hommes et les femmes, lesquelles tendent à devenir (ou souhaitent devenir) des objets pour autrui, à l'instar de Maude, dans *Nyotaimori*, qui veut échapper ainsi à un monde où tout va trop vite. Cela étant, au lieu de conduire à un théâtre expressionniste ou de se faire école de désespoir, la déshumanisation constatée par ces auteures conduit à des œuvres dramatiques toniques, à l'humour grinçant, à des héroïnes qui refusent le monde tel qu'il est, même maladroitement, peut-être moins pour le changer que pour s'opposer à un destin tracé d'avance ou pour en arrêter momentanément le cours. Bref, des pièces où les stratégies de survie des unes et des autres épatent – et du coup activent la réflexion – plutôt que de décourager. ■

* *BABY-SITTER*. Texte de Catherine Léger, mise en scène de Philippe Lambert. Avec David Boutin, Isabelle Brouillette, Victoria Diamond et Steve Laplante. Une production du Théâtre Catfight. Présentée au Théâtre La Licorne, à Montréal, du 18 avril au 10 mai 2017.

* *FILLES EN LIBERTÉ*. Texte de Catherine Léger, mise en scène de Patrice Dubois. Avec Hugues Frenette, Laetitia Isambert, Etienne Pilon, Clara Prévost, Christian E. Roy et Catherine St-Laurent. Une production du Théâtre PAP. Présentée au Théâtre La Licorne, à Montréal, du 7 novembre au 2 décembre 2017.

* *LA MEUTE*. Texte de Catherine-Anne Toupin, mise en scène de Marc Beaupré. Avec Guillaume Cyr, Lise Roy et Catherine-Anne Toupin. Une production de La Manufacture. Présentée au Théâtre La Licorne, à Montréal, du 16 janvier au 17 février 2018.

* *NYOTAIMORI*. Texte de Sarah Berthiaume, mise en scène de Sarah Berthiaume et Sébastien David. Avec Christine Beaulieu, Macha Limonchik et Philippe Racine. Une création de La Bataille en coproduction avec le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 16 janvier au 3 février 2018.

PRINTEMPS 2018

REFUS CONTRAIRE

Commissaires : Doriane Biot, Véronique Hudon et Camille Richard

16 mai – 16 juin 2018

Vernissage : mardi 15 juin, 17 h 30

ALEXIA LAFERTÉ-COUTU

LEURS OMBRES CENTENAIRES

16 mai – 16 juin 2018

Vernissage : mardi 15 juin, 17 h 30

À VENIR – AUTOMNE 2018

SOULÈVEMENTS

Commissaire : Georges Didi-Huberman

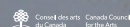
7 septembre – 24 novembre 2018

Vernissage : jeudi 6 septembre, 17 h 30

En partenariat avec la Cinémathèque québécoise

Exposition organisée et mise en circulation par le Jeu de Paume, Paris

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.



Nouveau
Chapitre
2017 et au-delà

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

JEU
DE
PAUME



Image : Noëmi McComber, *Prise d'assaut*, 2011, vidéo, couleur, son, 8 min 50 s

Prise de vue photographique : Helena Martín Franco. Avec l'aimable permission de l'artiste

LA
GALERIE

UQÀM

galerie.uqam.ca

NOUVELLE EXPOSITION VIRTUELLE

LA
GALERIE

UQÀM

galerie.uqam.ca

150 ans | 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire

Sous la direction de Louise Déry / Commissariat et coordination : Josée Desforges

L'exposition virtuelle *150 ans | 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire* propose un ensemble d'œuvres artistiques intégrées dans le cours de l'histoire sociale et politique du Canada. Réalisée par la Galerie de l'UQAM avec le soutien du Programme d'investissement pour les expositions virtuelles du Musée virtuel du Canada, elle revisite l'histoire canadienne en l'illustrant de 150 œuvres d'art qui l'ont, en quelque sorte, construite ou transformée en un siècle et demi.

150ans150oeuvres.uqam.ca

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Image : Kent Monkman, *The Daddies*, 2016, acrylique sur toile, 152,4 x 285,75 cm
Collection de Christine Armstrong et Irfhan Rawji © Kent Monkman

LQ
critique
+ littérature

Marie-Claire
BLAIS

n° 169

info et abonnement :
lettresquebecoises.qc.ca



FPM Festival de la **P**oésie
de Montréal

28 mai > 3 juin 2018

f Festival de la poésie de Montréal



Québec



Montréal



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien Canadian
Heritage

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

caisse de
laculture

ALQ
ALQ



Matthew Barney
+ Erna Ómarsdóttir
+ Valdimar Jóhannsson
Michel Marc Bouchard
+ Rodrigo Portella
Evelyne de la Chenelière
+ Marie Brassard
Jefta van Dinther
Réjean Ducharme
+ Martin Faucher
Paul-André Fortier
+ Étienne Lepage
Lara Kramer
Benoît Lachambre
+ Sophie Corriveau
Euripides Laskaridis
Daniel Léveillé
Jean-Sébastien Lourdais
J-F Nadeau
+ Stéfan Boucher
Robyn Orlin
Crystal Pite
+ Jonathon Young
Philippe Quesne
Gabino Rodríguez
Gurshad Shaheman
Shakespeare
+ Ivo van Hove
Meg Stuart
Système Kangourou
Anne Thériault
Sarah Vanhee
Tao Ye

**Danse
+ Théâtre**

**À l'avant-garde
depuis toujours**

Du 23 mai
au 7 juin 2018

LA
VITRINE
.COM
VOTRE
GUICHET
CULTUREL

ici artv

LA
PRESSE +

