

SPIRALE

276

HÉROÏNES



MY HEROINE WOULD BE
MYSELF, ONLY IN DISGUISE.

Sylvia Plath

ÉDITORIAL

06

SOLIDARITÉS

Daoud Najm

PSYCHANALYSE DU PRÉSENT

07

SYMPTÔMES CLIMATIQUES

Louis-Daniel Godin

CARTE BLANCHE

10

JE N'IRAI PAS À
VALLADOLID

Stéphane Martelly

DOSSIER : HÉROÏNES

12

PRÉSENTATION

Chloé Savoie-Bernard

16

EUKUAN NIN MATSHI-
MANTU INNUSHKUEU/
JE SUIS UNE MAUDITE
SAUVAGESSE

D'AN ANTANE KAPESH

Alex Noël

22

I MAY DESTROY YOU

DE MICHAELA COEL

FANIE DEMEULE

26

EXCÈS FORMELS

Natasha Bissonauth

32

LE PIÈGE

Martine Delvaux

34

L.A. TEA TIME

DE SOPHIE BÉDARD MARCOTTE

Miryam Charles

38

HÉROÏSMES

Stéphane Martelly

43

LA SAINTE DE
CHRISTOPHER STREET

Florence Ashley

48

PROMENADE SUR MARX.
DU CÔTÉ DES HÉROÏNES
DE VALÉRIE LEFEBVRE-FAUCHER

Chloé Savoie-Bernard

PORTFOLIO

52

NADÈGE GREBMEIER
FORGET :
WONDER WOMAN

Didier Morelli

ROMAN

64

PHÉNOMÈNES NATURELS
DE VINCENT FORTIER

Étienne Bergeron

66

MARÉCAGES DE L'UTOPIE
DE CATHERINE FATIMA

Laurence Pelletier

RÉCIT

68

RUINES BIEN RANGÉES
D'HÉLÈNE CIXOUS

Ginette Michaud

LIVRE D'ARTISTE

70

CARROUSEL
ENCYCLOPÉDIQUE DES
GRANDES VÉRITÉS DE
LA VIE MODERNE
DE MARC-ANTOINE K. PHANEUF
SOPHIE DROUIN

72

SANS LUI
DE SOPHIE CALLE
Laurence Perron

BANDE DESSINÉE

75

LA PITOUNE
ET LA POUTINE
DE XAVIER CADIEUX ET
ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU
Thara Charland

ESSAI

79

MANIFESTE D'UN
PSYCHIATRE OUTRAGÉ
D'HERVÉ BOKOBZA
Nicolas Lévesque

82

CI-GÎT L'AMER. GUÉRIR
DU RESENTIMENT
DE CYNTHIA FLEURY
Katrie Chagnon

86

LIRE DANS LA NUIT
ET AUTRES ESSAIS.
POUR JACQUES DERRIDA
DE GINETTE MICHAUD
Isabelle Décarie

88

TRADUCTION ET VIOLENCE
DE TIPHAINE SAMOYALT
Khalil Khalsi

91

ALFABET/ALPHABET.
A MEMOIR OF A FIRST
LANGUAGE
DE SADIQA DE MEIJER
Luba Markovskaia

94

DERNIER BRUNCH AVANT
LA FIN DU MONDE.
SURVIVRE À NOTRE
ÉPOQUE AVEC ROLAND
BARTHES
DE CÉLIA HÉRON ET FLORIANE
ZASLAVSKY

Pierre Popovic

97

PASSÉS SINGULIERS.
LE « JE » DANS L'ÉCRITURE
DE L'HISTOIRE.
D'ENZO TRAVERSO
Emmanuel Delille

100

LE LUXE DE
L'INDÉPENDANCE.
RÉFLEXIONS SUR LE
MONDE DU LIVRE
DE JULIEN LEFORT-FAVREAU
Camille Toffoli

THÉÂTRE

102

UN
TEXTE DE MANI SOLEYMANLOU
MISE EN SCÈNE DE MANI
SOLEYMANLOU ET ALICE RONFARD

FAIRFLY

TEXTE DE JOAN YAGO GARCÍA
TRADUCTION D'ELISABET
RÀFOLS ET MARYSE WARDÁ
MISE EN SCÈNE DE RICARD
SOLER MALLOL

ENSEMBLE

TEXTE ET MISE EN SCÈNE DE
MAXIME BEAUREGARD-MARTIN,
FRANÇOIS BERNIER ET HUBERT
LEMIRE

François Jardon-Gomez

C1. C4 CREUSE
2013

Performance
*La récidive : soirée de
performance autogérée,*
L'Ostradamus, Québec
Photos—Emmanuelle Duret

SOLIDARITÉS

Je remarque qu'aujourd'hui la solidarité ne se nourrit plus seulement d'urgence, de questionnement et de volonté de changement, mais qu'elle s'abreuve sans intermédiaire à la colère, la rage, la provocation, la transgression comme le font les œuvres d'art et l'écriture. Il existe désormais une solidarité au féminin qui œuvre comme la création.

Nicole Brossard

Architectes en désirs et pensées

En lisant ces mots de Nicole Brossard dans le dernier numéro de *Lettres québécoises*, je me suis pris à penser à toute une génération d'écrivaines québécoises des années 1980. Il est vrai que l'«urgence», le «questionnement» et la «volonté de changement» nommés ici sont partie prenante d'une pensée féministe dont l'apport critique s'est défini dès les débuts de *Spirale*. Dans l'éditorial de juin 1983, un nouveau comité de rédaction, formé de Suzanne Lamy, René Payant et France Théoret, se distancie de certains membres démissionnaires et critique ces hommes qui «ne veulent plus parler de livres de femmes», ceux pour qui «la majorité des productions de femmes devraient être critiquées par d'autres femmes, sous prétexte que les femmes seraient moins exigeantes, prendraient en compte les besoins de la sororité». Bien qu'elle soit remise en question et nuancée par le comité, dont le propos semble teinté d'une fatigue mêlée d'exaspération – «Mais faudrait-il vraiment que la solidarité entre femmes prenne le pas

sur la lucidité et sur la connaissance? Est-il possible, chaque fois, de tenir compte de la situation d'ensemble des femmes par rapport aux institutions artistiques?» –, la solidarité des femmes (et la solidarité avec les femmes) fait son chemin pendant près de 10 ans à travers une parole critique et féministe dont la visée première, chez *Spirale*, est de rendre compte d'ouvrages théoriques et de fiction ouvertement féministes.

Si cette parole critique et littéraire s'essouffle de façon généralisée au cours des années 1990 et 2000, elle connaît, à la revue, quelques soubresauts, quelques retours, notamment lors de la publication du dossier «Féministes? Féministes!» en 2014. Dans le numéro que vous tenez entre les mains, le dossier dirigé par Chloé Savoie-Bernard aborde des figures d'héroïnes et ce, sans porter directement sur un enjeu ou une problématique féministe en particulier. En effet, les textes qu'il réunit constituent une voie de traverse, car en réfléchissant à certaines héroïnes, explique Savoie-Bernard, il nous est permis de nous demander «quels possibles» elles permettent «d'ouvrir, de jalonner, d'espérer pour le féminisme».

De l'héroïne, Savoie-Bernard dit qu'elle «marche dans des sentiers non balisés», qu'elle se dérobe, que, multiple, elle «sait présenter de nouveaux visages». Les héroïnes seraient ainsi autant de questions posées au féminisme. À quoi l'on pourrait ajouter qu'elles font preuve de solidarité. Qu'elles cherchent à dire l'agression, qu'elles tentent de parler pour un peuple avili, qu'elles s'insurgent contre un pouvoir patriarcal qui les a opprimées, qu'elles racontent l'histoire de ces intellectuelles vite oubliées ou qu'elles nomment la bête misogynie, les héroïnes ici réunies ne parlent jamais uniquement pour elles-mêmes. Dans la colère, la rage, la provocation, la transgression, pour reprendre Brossard une fois de plus, ou encore dans l'empathie, l'écoute et l'accompagnement, leurs voix forment une communauté et c'est en cela qu'elles sont solidaires.

SYMPTÔMES CLIMATIQUES

« Je porte une robe. Une dinde trône au centre d'un cabanon. »

Étendu sur le divan, je raconte ce rêve à mon analyste. Nous sommes au retour d'un congé des fêtes, avant la pandémie. Le rêve est opaque, je n'arrive pas à en dégager un sens. Je laisse aller et raconte plutôt une scène marquante, bien réelle, celle-ci : lors du réveillon, j'ai dévoilé aux membres de ma famille un grand secret conservé depuis plusieurs années. La délivrance a eu l'allure d'une trahison. Entre le plat principal et le dessert, j'ai tout bonnement raconté les démarches que j'avais menées auprès des services sociaux pour retrouver ma mère de naissance, jamais connue. J'ai relaté le café que j'avais pris avec elle cinq ans plus tôt : son histoire, les circonstances de ma mise en adoption, la nationalité de mon père biologique, sa mort à lui dans un accident de voiture. J'ai été traversé par cette impulsion lorsqu'un invité a glissé une généralité sur « les Italiens ». Je ne me rappelle plus la nature de la remarque, mais elle a agi comme un élément déclencheur : il fallait qu'on sache que j'étais, moi, *un peu* italien. Malgré le malaise que ma confidence a généré – comment recevoir une telle annonce lors d'une soirée festive ? –, je suis revenu à Montréal serein avec l'impression d'être *moi-même*. Ma famille me connaît *enfin*. C'est ce que je dis à ma psy, ce matin-là.

Je quitte la séance après avoir épuisé mes pensées autour de cet événement. Alors que je marche vers mon appartement, la signification du rêve de la robe m'apparaît à rebours. Éclat de rire et vague à l'âme : je voudrais retourner sur le divan pour partager ma découverte. Tant pis. C'est que ce rêve condense en une scène tout ce que *je n'ai pas dit* à mes proches durant le réveillon, comme pour me révéler que mon petit triomphe d'authenticité n'est pas sans tache. Les rêves peuvent être mesquins. Lors du réveillon, on m'a offert un parfum en insistant sur son caractère « masculin », comme pour me rassurer ; je n'ai rien dit, mais j'ai pensé que cette précision trahissait une méconnaissance de mon identité – je porte un parfum « pour femme » depuis des années. Quand on m'a servi un plat de canard, je n'ai pas mentionné mon végétarisme récent et j'ai tout mangé. Je n'ai pas non plus exprimé mon exaspération lorsqu'un oncle a déclaré en riant avoir acheté un nouveau sapin synthétique en solde pour éviter de retrouver l'ancien enfoui dans les méandres de son cabanon. Mais j'ai pensé : quel gaspillage de ressources. « Je porte une robe. Une dinde trône au centre du cabanon » ; ce rêve ramasse en une scène trois aspects de mon identité tus ce soir-là : une part de ma féminité (la robe), mon végétarisme (la dinde) et mes considérations écologistes (le cabanon). Des parts de moi que je n'étais visiblement pas prêt à dévoiler à ma famille et qui sont bien plus déterminantes, au fond, que mon identification à l'Italien fictif qui a provoqué ma révélation.

Je repense souvent à cette histoire : l'événement, le rêve, son récit. J'en tire cette petite leçon : derrière les étiquettes dans lesquelles je suis amené à me reconnaître, avec lesquelles je suis censé me présenter (ou non) devant les autres, grouillent des désirs et des affects auxquels ces étiquettes sont liées. Je ne peux pas penser mon genre sans réfléchir à la constellation familiale dans laquelle il s'est incarné ; je ne peux pas penser mon végétarisme sans réfléchir à la rupture symbolique qu'il installe entre ma famille et moi ; je ne peux pas penser mon écoanxiété sans réfléchir au lieu dont je me suis extirpé pour m'établir à Montréal, sans permis de conduire – ma mère est représentante automobile, par ailleurs. À quel point dois-je chercher dans mon histoire la genèse des peurs qui m'habitent, des causes que je défends ? Mes convictions sont-elles des symptômes ?

« DO YOU SMELL FUMES ? »

Le film *Safe* (1995) de Todd Haynes me revient en mémoire. Julianne Moore y incarne une femme au foyer apparemment sans histoire (Carol) mariée à un homme riche, à la fin des années 1980. Au retour d'une visite chez un commerçant qui lui a livré un canapé de la mauvaise couleur – la décoration de sa grande maison vide est l'une de ses seules occupations –, elle traverse un nuage de fumée au volant de sa voiture, puis est prise d'une quinte de toux. Sa douleur persiste, resurgit dans son quotidien : elle manque d'air. Elle se reconnaît dans les discours antipollution croisés en différentes circonstances. « *Deep ecology goes beyond the traditional scientific framework to incorporate a greater spiritual awareness of the planet* », entend-elle dans une émission télévisée qui cherche à la convaincre d'adhérer aux principes de l'écophilosophie. « *Do you smell fumes ?* », lit-elle sur un babillard de son centre sportif : la publicité l'invite à assister à une séance d'information sur les méfaits des produits chimiques dans l'air. Dès lors, Carol se reconnaît comme une « *chemically sensitive person* », une désignation à laquelle elle s'accroche pour trouver un sens à son existence et une issue à son mal. Elle entreprend une retraite dans un établissement loin de la ville, « *a safe haven for troubled times* » dédié aux personnes comme elle, et où elle restera sans doute définitivement. Je retiens de ce film plusieurs choix judicieux de réalisation. Haynes ne nous livre jamais les véritables causes du symptôme de Carol. Si on est amené.e.s à penser que sa relation conjugale participe à son mal-être, que ses réactions allergiques sont plutôt des crises de panique, aucune preuve allant en ce sens ne nous est révélée. Peut-être Carol est-elle vraiment allergique à son époque. On n'a accès à aucun détail sur l'enfance de la

femme, les scènes s'interrompant toujours au bon moment. J'ai récemment revu le film, et mon regard sur Carol a changé. Alors que je ne voyais auparavant dans sa souffrance qu'un symptôme que le réalisateur choisissait de ne pas élucider, c'est maintenant le monde extérieur qui m'apparaît comme une pathologie. L'environnement dans lequel évolue la protagoniste est malade. La croissance économique, si elle confère aux individus qui en profitent un certain pouvoir, a un lourd coût à la fois humain et écologique dont nous prenons aujourd'hui la mesure. Les individus les plus adaptés au monde industriel, ceux qui participent à son économie – comme le mari de Carol, un riche homme d'affaires qui ne souffre pas, lui –, devraient aussi s'interroger sur le rôle que joue leur jouissance dans la destruction de l'environnement.

LES TEMPS DE L'EFFONDREMENT

« *Il y a des moments où un patient a besoin qu'on lui dise que l'effondrement dont la crainte détruit sa vie a déjà eu lieu. C'est un fait qu'il porte lointainement caché dans l'inconscient.* » Ces mots du psychanalyste américain Donald Winnicott (*La crainte de l'effondrement*, 1970) signalent qu'il y a, à l'origine de la subjectivité, un effondrement. Devenir sujet, consentir à ce que l'altérité s'interpose entre le monde et moi, entre ma mère et moi, c'est accepter qu'une part de mon être s'effondre. L'effondrement imaginé devant soi trouve dans l'inconscient les coordonnées d'un effondrement toujours derrière soi. Cette idée de Winnicott peut nous aider à analyser plusieurs fictions apocalyptiques qui imaginent la fin du monde à partir de ce qu'il y a à l'origine de chacun.e d'entre nous – je pense par exemple au cannibalisme des films de zombies qui nous ramène à notre premier rapport au corps de l'autre ; avant d'être, de parler, on a bel et bien « mangé » la mère.

Deux ans après la publication de Winnicott, un autre psychanalyste américain, Harold Searles, s'intéressait quant à lui aux « *processus inconscients en rapport avec la crise environnementale* ». Au cœur de son article scientifique éponyme publié dans la sérieuse *Psychoanalytic Review*, il offrait un témoignage étonnant qui me rappelle l'expérience de Carol. Lors d'un déplacement en taxi sur un pont achalandé, en route vers l'aéroport, l'homme aurait eu le désir pressant de se jeter dans le vide. Pour expliquer sa panique, il propose à peu près l'analyse suivante, laquelle s'applique aussi à ses contemporain.e.s : devant l'impossibilité de se séparer de ce qui s'infiltre insidieusement en nous, nous domine et transforme notre expérience du monde (nouvelles technologies

déshumanisantes, pollution, etc.), peut surgir la tentation de s'anéantir pour s'échapper. Searles écrit : *« J'affirme qu'une relation écologiquement saine à notre environnement non humain est essentielle au développement et au maintien de notre sens d'être humain, et qu'une telle relation a été tellement sapée, perturbée et distordue, parallèlement à la détérioration écologique, qu'il nous est d'une difficulté disproportionnée d'intégrer les expériences que nous ressentons, incluant la perte, inévitable dans toute véritable vie humaine. »* Dans ce texte déterrée et traduit par la revue *Coq-héron*, le psychanalyste alertait ses collègues et les invitait à apporter *« une réelle contribution »* à l'étude de la crise écologique et ses implications subjectives, à partir de leur expertise.

Je découvre l'œuvre de Searles comme on découvre la parole d'un prophète, tant ses propos me semblent anachroniques et lucides. Car c'est plutôt dans les dernières années que je perçois un véritable engagement dans le champ de la psychanalyse envers la question environnementale. Cet intérêt se manifeste par exemple dans le désir d'analyser l'angoisse écologique dans sa spécificité : elle n'est plus un simple scénario fantasmatique digne de la psychose du président Schreber – lui qui voulait copuler avec Dieu pour empêcher l'éclatement du monde –, qui a intéressé Freud et Lacan, elle s'appuie sur des faits qui font consensus dans la communauté scientifique et que nous ne pouvons plus ignorer comme autrefois. Nul besoin d'être paranoïaque pour se sentir concerné.e.s par l'imaginaire de la fin : les sujets doivent faire face à la fin de leur descendance, une fin programmée par le mode de vie auquel ils participent chaque jour. Il y a de quoi avoir le vertige.

PENSER, REPENSER

Les psychanalystes sont ainsi appelé.e.s à entendre dans leur cabinet les angoisses climatiques d'un nombre croissant d'individus ; il leur faut accueillir cette détresse dans sa contemporanéité. Mais ils et elles possèdent aussi les outils d'une lecture tournée vers le dehors et l'avenir. Dans son article *« La crainte de l'effondrement climatique.angoisses écologiques et incidences sur la psyché individuelle »* (2020), également publié dans la revue *Coq-héron*, Jean-Baptiste Desveaux essaie de penser l'angoisse climatique en renversant la phrase de Winnicott. Cette angoisse nous renvoie à notre disparition prochaine, à la disparition de toute vie : *« L'exploration du passé et celle de l'inconscient ne nous apparaissent momentanément d'aucun secours,*

puisque l'effondrement redouté nous provient du futur, d'un futur qui est à la fois hypothétique et inéluctable. » Afin de prendre la mesure de la *« lucidité marquée »* des patient.e-s atteint.e-s d'écoanxiété, il en appelle à l'émergence d'une *« écopsychanalyse »* qui *« déconstruit et transforme en profondeur certains impensés de nos théories »*.

La crise climatique invite donc à repenser la théorie psychanalytique, laquelle est de toute manière en constante évolution. C'est d'ailleurs devant une crise – la Première Guerre mondiale – que Freud postule la primauté de la pulsion de mort sur le principe de plaisir dans l'inconscient de chacun.e. Devant cet événement qui secouait l'humanité, il fallait, pour Freud, prendre la mesure du mal et intégrer celui-ci à son appareil conceptuel, établir des fondements métapsychologiques pour s'expliquer la destructivité humaine brutalement dévoilée par la culture. Dans son récent (et glaçant) *Le mal qui vient* (2018), le philosophe et psychanalyste Pierre-Henri Castel revoit à son tour la théorie freudienne à partir de la perspective de la fin des temps. *« La pulsion de mort vient du futur »*, écrit-il, inversant lui aussi la temporalité inscrite dans le concept – pour Freud, la pulsion de mort est ce qui tend à me ramener au connu, au néant de mon origine. Maintenant que l'Histoire nous apparaît comme un *« processus fini »*, les rapports sociaux sont appelés à se modifier. Castel *« fait [t] l'hypothèse que, parmi les derniers hommes, certains transformeront ce sinistre déclin en une ivresse extatique de destruction. Qui les en empêchera ? Et surtout, au nom de quoi les empêcher de transfigurer en un Mal éclatant ce qui n'était de toute manière que tristement voué à empirer ? Plus proche sera donc la fin, plus passionnément l'humanité trouvera les sources d'excitation nécessaires à vivre dans des actions excessives, atroces, démentes »*.

Castel ne cherche pas à nous faire peur pour nous pousser à agir : il ne croit pas à cette prémisse qui suppose que l'action salvatrice sera entraînée par la crainte de l'inéluctable. Son regard d'analyste le conduit à penser que l'angoisse *« n'est pas moins un facteur d'inhibition et de paralysie que de passage à l'acte »*. La peur ne promet pas d'engendrer un sursaut de vie, elle peut tout aussi bien produire un *« surcroît d'immobilisme »*. On ne trouvera pas à la fin de son essai une clé pour résoudre la tension qu'il met en place, seulement l'énoncé du rôle de la critique morale, qui est de *« rendre visible le Mal en ce qu'il a d'invisible »*. Sans doute ce geste est-il fidèle à l'éthique du psychanalyste qui, dans le cadre de sa pratique, ne propose pas de marche à suivre, mais offre un espace pour se réinventer une vie à partir de la rencontre avec sa vérité.

JE N'IRAI PAS À VALLADOLID

Entre 1550 et 1551, le dominicain Bartolomé de Las Casas et le théologien Juan Ginés de Sepúlveda se sont écrit et rencontrés au Collège de Valladolid, en Espagne, pour débattre de l'âme des Autochtones d'Amérique. La colonisation avait déjà produit suffisamment d'atrocités pour émouvoir Charles Quint, qui tentait, dans un geste d'humanité chrétienne, de déterminer avec les plus éminentes têtes de son époque *« la manière dont devaient se faire les conquêtes dans le Nouveau Monde, suspendues par lui, pour qu'elles se fassent avec justice et en sécurité de conscience »*. Si les deux s'entendaient presque sur l'âme des Indiens qu'il fallait sans nul doute sauver de leurs vaines idolâtries, Las Casas défendait l'idée qu'il fallait procéder sans violence, grâce à la persuasion, et Sepúlveda, que la force était utile et nécessaire. Une année de somptueuse éloquence, d'où certains sujets étaient comme par hasard absents ; deux sublimes orateurs, peu inquiets de voir leurs brillantes joutes interrompues par le moindre Autochtone. Ils seront d'ailleurs satisfaits, persuadés d'avoir chacun remporté la partie. Il en résultera que les Autochtones ne seront pas des esclaves, n'offrant plus que leurs territoires et leurs âmes à coloniser ; que leurs matières premières et leurs corps à exterminer, mais pour leur plus grand bien. Il en résultera aussi que les esclavagisés seront les Noirs d'Afrique, dont la chair disponible, mais de moindre importance, n'attendait que d'être mise au service de tant d'intelligence et de richesses à saisir.

Alors, voyez-vous, je n'irai pas à Valladolid, entendre civilement discuter de mon humanité. J'embrasserai ma glorieuse absence comme mes ancêtres, y soutenant la preuve que certaines choses ne sont pas à débattre. Je regarderai fièrement mes enfants tracer leurs lignes fragiles dans le sable. Je me contenterai d'exister et de placer mon refus. Je continuerai de façonner ma liberté de mes propres mains.

Montréal/Sherbrooke, 17 octobre 2020

What white people have to do is try and find out
in their own hearts why it is necessary to have a
« nigger » in the first place, because I'm not a nigger.
I'm a man. But if you think I'm a nigger, it means
you need it... then you've got to find out why.

James Baldwin
Conversations with James Baldwin, 1963

[...] je sais aussi un silence
un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres
de vingt-cinq mille traverses de Bois-d'ébène
sur les rails du Congo-Océan

Jacques Roumain
Bois-d'ébène, 1945

DES HÉROÏNES À NOTRE MESURE

Étymologiquement, héroïne signifie «demi-déesse». Être héroïne, ce serait ainsi constamment flirter avec le divin, mais ne jamais complètement y accéder, se tenir dans son antichambre. *Presque* déesses, les héroïnes n'ont pas à se mesurer à la perfection de celles qui le sont entièrement. Elles sont aussi mortelles et, derechef, faillibles. Il n'est pas dit que leur mascara ne coulera pas, que l'ourlet de leur robe ne sera pas décousu, qu'elles ne feront pas brûler le souper. Être faillibles ne les empêchera pas de travailler à rendre le monde plus habitable.

Archétype, trope de la pensée, la figure de l'héroïne incarne celle qui en fait plus, celle qui fait l'événement, celle que l'histoire retient ou aurait dû retenir. Elle fraie un chemin, qu'on ait envie de le suivre ou non. Une certaine hiérarchie se crée entre qui mérite ce statut d'élection et toutes les autres, qui n'arriveront jamais à cette canonisation parfois intempestive. Alors qu'une célébrité œuvre dans un champ d'intérêt et est reconnue, la plupart du temps, pour son travail artistique, une héroïne peut devenir telle à la suite de différentes actions. Elle peut être fictionnelle, réelle, mythologique. Ses possibilités d'action sont larges.

Pour ce dossier, nous avons souhaité revenir à cette figure qui engage à réfléchir aux exceptions, aux modèles, à celles qui provoquent l'inspiration, en se demandant à quel type d'émulation elles enjoignent. L'héroïne est souvent polarisante. De génération en génération, l'imaginaire des héroïnes ne se transmet pas nécessairement. Au sein d'une même époque, celles désignées comme égéries par les communautés marginalisées ne sont fort probablement pas les mêmes que celles préférées par la droite identitaire. Réfléchir aux héroïnes choisies et aux héroïnes rejetées nous permet aussi de penser, en miroir, aux valeurs morales qu'elles incarnent.

TORDRE LES CADRES

Anne Dufourmantelle, dans son livre *La femme et le sacrifice* (2007), se demande, de « *Phèdre à Jeanne d'Arc, d'Iseut à Thérèse d'Avila, de Médée aux sœurs Papin* », « *comment elles ont fait. Pour avoir essayé envers et contre tout d'inventer quelque chose, de se faire un destin – une singularité. Pour avoir marché longtemps le long de la frontière, pour s'être épuisées à se battre – contre l'amour et pour l'aimé, contre Dieu et avec lui, contre l'ennui, contre la mort et avec elle, adossée à l'horreur et à l'oubli* ». De la définition de Dufourmantelle, retenons cette position de la marge où se situerait l'héroïne : c'est là qu'elle compose sa surprenante capacité d'invention. Sa singularité, son originalité est de trouver de nouvelles manières de marcher dans des sentiers non balisés. Alors qu'un héros lié au masculin milite souvent pour un retour à la normale dans un monde sens dessus dessous, que Superman, par exemple, incarne les valeurs américaines par excellence, l'héroïne, et peut-être bien l'héroïne féministe, travaille à inventer quelque chose qui n'existe pas encore : c'est aussi le postulat de Ramzi Fawaz dans *The New Mutants* (2016). C'est que, pour être exceptionnelle, pour marquer l'imaginaire, il faut bien que l'héroïne déroge au script et aille à l'encontre des attentes. Qu'elle se rebelle, à petite ou à grande échelle. L'héroïne est celle qui dit « non », affirme encore Anne Dufourmantelle. C'est cette droiture qui fait qu'on la remarque, qu'on la célèbre. L'héroïne répond à une posture morale.

La figure de l'héroïne se dérobe. C'est peut-être sa stratégie. C'est sans doute ce qui fait d'elle une féministe : apparaître contre les normes, contre les cadres. Surgir là où on ne l'attend pas. Dans *Heroine* (1987), Gail Scott écrit que « *[the] heroine, to balance her particular brand of pain, must constantly strive to find other forms in life and art to express the diffuse and varied tone of poetry in her* ». Appelée à se tenir sur un fil, à se renouveler pour ne pas que ses tactiques s'épuisent et cessent d'être efficaces, l'héroïne sait présenter de nouveaux visages. Elle est prompte à la métamorphose, et c'est sa multiplicité que nous chercherons à saisir ici. En effet, celle ou celles qu'une époque ou une communauté choisissent comme héroïnes révèlent leurs valeurs morales. Pour reprendre les mots des psychologues George R. Goethals et Scott T. Allison, « *it is important to remember that heroism is in the eye of the beholder* » (2012). Ici, nous choisissons de penser les héroïnes comme autant d'incarnations de politisation. Quels possibles permettent-elles d'ouvrir, de jalonner, d'espérer pour le féminisme ? Et quels devenirs étouffent-elles aussi, ces politisations, pour celles assignées « femme » à la naissance, pour qui s'identifie ainsi et pour toutes celles qui, face à la question du genre, préfèrent éviter tout binarisme ?

Il nous a souvent été répété que la figure de l'héroïne vient de la mythologie grecque. L'héroïne, rappelle l'helléniste Florence Dupont (2017), a pour fonction d'agir comme porte-étendard de la douleur, souvent par le biais de chœurs, la tragédie ayant été créée pour « pleurer ensemble ». Aujourd'hui, l'héroïne ne fait-elle que continuer à nous aider à mieux pleurer, ou peut-elle servir d'autres desseins ? Ou encore : l'héroïne doit-elle toujours travailler à partir de l'affect ? Stéphane Martelly, dans la suite poétique qu'elle publie dans ce dossier, écrit, comme une réponse à cette question, qu'il s'agit de « *[r]efuser net / d'offrir en pâture un autre récit de la douleur* ». Un autre écueil, marque Dupont, serait de ne penser les héroïnes d'aujourd'hui qu'à partir de celles de la Grèce antique. On peut penser par exemple au comédien français Laurent Terzieff, qui affirme en 1988 que « *Phèdre en tant que personnage, ce n'est pas une chose, c'est mille* » : dans ces mots, je vois mille petites Phèdre se réincarnant selon les époques, les circonstances. Or, emprisonner chaque héroïne dans une répétition de l'archétype tragique peut être limitant : toute héroïne contemporaine ne doit pas être une reproduction – ou un recyclage – d'Antigone, de Médée ou de Clytemnestre. De ces dernières il ne sera presque pas question dans ces pages, comme si les collaborateurices du dossier avaient répondu tacitement à l'invitation de Dupont à regarder ailleurs pour trouver des héroïnes.

Le choix de ces héroïnes est en effet politique : ce numéro aspire à proposer d'autres figures à couronner de ce titre. Si l'on déplace les centres qui sont les nôtres, si l'on choisit d'autres axes, quelles héroïnes surgiront ? Par exemple, doit-on vraiment considérer Kamala Harris comme une héroïne parce qu'elle est la première vice-présidente afrodescendante et indodescendante de l'histoire des États-Unis alors qu'elle a lutté, comme procureur générale de la Californie, pour le renforcement de certaines mesures judiciaires qui portent préjudice en premier lieu à des personnes issues des minorités ethniques et sexuelles ? Peut-on continuer à encenser l'apport de Coco Chanel à la mode si elle a réellement été, comme le suggèrent des recherches récentes, une espionne nazie durant la Seconde Guerre mondiale ? Canoniser certaines héroïnes peut, entre autres usages pernicioeux, servir un nationalisme *soft*, voire même un fascisme éhonté. Nous nous devons donc d'user de circonspection. Quand Anaïs Barbeau-Lavalette, dans son *best-seller* jeunesse *Nos héroïnes* (2018), désigne les filles du Roy comme *nos* héroïques ancêtres, c'est tout un pan de la population du soi-disant Québec qui n'est pas né, ou dont les parents ne sont pas nés, en ces terres qu'elle écarte du discours.

Si elle ne se laisse pas toujours saisir pour de bon, la figure de l'héroïne n'en sait pas moins se lier. L'héroïne vient prêter main-forte, tendre la main. En venant toujours à la rescousse, l'héroïne se trouve aussi souvent à la merci du danger. Au centre de ce qui pourrait mal tourner. Pour cesser d'être éternellement au service de qui en a besoin, l'héroïne doit peut-être trouver des chemins de traverse pour s'appartenir. C'est la conclusion de Kate Zambreno dans son essai *Heroines* (2012), dans lequel, à partir de sa propre subjectivité d'universitaire et d'épouse, elle lit la suppression de l'histoire des « femmes folles du modernisme ». Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald, Virginia Woolf, ces femmes qui ont vu les récits entourant leur travail être détournés, dévalorisés, Zambreno aspire à revaloriser leurs histoires. « *Fuck the canon. Fuck the boys with their big books. For, after all, we must be our own heroines* », écrit-elle.

Si l'on déplace les centres qui sont les nôtres, si l'on choisit d'autres axes, quelles héroïnes surgiront ?

LES MAINS QUI CHOISISSENT LES LAURIERS

Le livre de Zambreno a été encensé par un pan de la critique, tandis que d'autres, acerbes, ont reproché à l'auteure d'annexer la vie de ces femmes à la sienne de manière peu éthique, voire vampirisante. « *I worry that Zambreno further commits her heroines to the marginal position of the muse* », s'est désolée Emily M. Keeler. L'héroïne doit-elle toujours être construite à partir de discours rapportés ? Quoiqu'il en soit, je pense que la critique de Keeler met le doigt, sans doute sans le vouloir, sur un point névralgique : la figure de l'héroïne a à voir avec l'intime, avec ce qui touche la ou les personnes, la ou les communautés qui les désignent comme telles.

La figure de l'héroïne, ici, reste une question lancée aux collaborateurices. Plutôt que de proposer une réponse sans ambages, ce dossier cherche à capter autant ce qui pose problème, comme le fait Martine Delvaux, que les possibilités de salut pour celles que nous désignons comme nos saintes, nos patronnes et nos modèles. Les textes qui composent ce dossier abordent parfois de manière frontale la figure de l'héroïne. D'autres utilisent la notion d'héroïne afin de réfléchir à d'autres lieux. Point de chute comme porte de sortie, la figure de l'héroïne est souvent, dans ce dossier, une question de regard. Au travers de l'histoire, certaines, comme l'écrivaine An Antane Kapesh, à laquelle s'attarde Alex Noël, ou comme les militantes Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera, à qui s'intéresse Florence Ashley, ont été invisibilisées. Avec Natasha Bissonauth, nous voyons comment les héroïnes patentées de l'artiste Rina Banerjee sont aussi une façon de donner à voir les migrantes, les femmes refoulées aux frontières que les structures dominantes cherchent sans relâche à effacer. Des héroïnes, finalement, nous voulons penser les gestes : ceux qu'elles posent, mais aussi ceux de ceux qui ne les laissent pas tomber dans l'oubli, les tenant parfois à bout de bras pour qu'on continue à entendre leurs voix. Nous voulons voir ce qui chez elles met le feu aux poudres, ce qui déclenche l'action, le changement, ce qui fait qu'on leur dédie des productions culturelles pour qu'elles n'appartiennent pas qu'au passé, pour que les valeurs qu'elles incarnent continuent à inspirer, tant et tant qu'on trouvera peut-être, à l'intérieur de soi, assez de force pour tenter de leur ressembler. Ou assez de force pour se délester de certaines héroïnes qu'on chérissait et qui ne nous ressemblent plus : l'héroïne symbolise la force, la résistance et, parfois, l'abnégation, mais pour exister de manière pérenne, toujours est-il qu'elles ont besoin de nous pour les mettre en mots.

KAPESH: RETOURNER LES ARMES

EUKUAN NIN
MATSHI-MANTU
INNUSHKUEU/
JE SUIS UNE
MAUDITE
SAUVAGESSE

AN ANTANE KAPESH
Mémoire d'encrier, 2019
[1976], 216 p.

Dans mon livre, il n'y a pas de parole de Blancs. Quand j'ai songé à écrire pour me défendre et pour défendre la culture de mes enfants, j'ai d'abord bien réfléchi, car je savais qu'il ne fait pas partie de ma culture d'écrire et je n'aimais pas tellement partir en voyage dans la grande ville à cause de ce livre que je songeais à faire. Après avoir bien réfléchi et après avoir une fois pour toutes pris, moi une Indienne, la décision d'écrire, voici ce que j'ai compris : toute personne qui songe à accomplir quelque chose rencontrera des difficultés mais en dépit de cela, elle ne devra jamais se décourager [...]

An Antane Kapesch, *Schefferville*, 1975

Chère An,
Je veux te dire un mot. Une chose toute simple d'une mère à une autre. Le but que tu t'étais donné de défendre ta culture et celle de tes enfants, sache que tu l'as atteint [...]

Naomi Fontaine, *Uashat*, 2019

Ce texte n'aurait jamais dû sombrer dans l'oubli où nous l'avons laissé. Il aurait dû être enseigné dans les écoles, lu, étudié, traduit, récompensé. Jusqu'à tout récemment, il ne l'a pas été, sinon très peu. Premier livre publié par une Innue, il aurait dû être considéré comme un jalon incontournable de l'histoire de la littérature telle qu'elle s'est écrite au Québec. Il ne l'a pas été.

Pour bien saisir sa portée, il faut se transporter au début des années 1950, sous le second mandat de Maurice Duplessis, quand la fondation de la ville minière de Schefferville, qui est reliée à la côte par un chemin de fer, représente une première percée majeure à l'intérieur des terres du territoire ancestral du Nitassinan. Plusieurs mesures sont alors prises pour sédentariser les Innu-e-s, les contenir dans des réserves et procéder à leur acculturation, pendant que l'on s'empare de leur territoire pour le vider de ses ressources. Tout au long de la Révolution tranquille, ce phénomène va en s'accroissant alors que le gouvernement du Québec, qui se proclame maître «chez lui», érige des barrages sur les rivières, en plus d'accorder d'importants droits de coupe forestière. Tout cela est fait sans le consentement des Innu-e-s, dont le mode de vie est criminalisé par les policiers, les garde-chasses, les tribunaux qui imposent les façons de faire du colonisateur. C'est dans ce contexte qu'An Antane Kapeshe, ancienne cheffe du conseil de bande de Matimekush, l'une des dernières à avoir connu l'existence dans la forêt avant l'arrivée massive des Blanc-he-s, entreprend d'écrire un livre. Elle a notamment assisté aux ravages des écoles publiques sur ses propres enfants à qui l'on a donné «une éducation de Blancs, uniquement pour les gâcher et uniquement pour leur faire perdre leur culture et leur langue indiennes».

Dans son ouvrage de 1976, qui paraît simultanément en français et en innu-aimun grâce à la traduction de José Mailhot, Kapeshe raconte sa version de l'histoire, celle que l'on avait jusqu'alors très peu entendue : «*Quand nous vivions notre vie à nous, jamais nous ne voyions toutes les misères que nous voyons aujourd'hui. Après nous avoir pris notre vie, le Blanc ne nous a donné qu'une existence lamentable.*» En témoignent les forces de l'ordre qui brutalisent ses propres enfants : «*Quand les policiers ont blessé ton gars, se vante le chef de police, une chance que je n'étais pas là, moi, il serait mort !*» Se portant à la défense des sien-ne-s, Kapeshe raconte, page après page, le cauchemar que les Blanc-he-s ont fait subir aux Autochtones, ou, pour le dire avec la poète innue Marie-Andrée Gill, «*toute la misère que les colonisateurs ont amenée dans le Nord*». Kapeshe dénonce dans l'urgence, comme le note à juste titre Gill dans la revue *Nuit blanche*, «*l'assimilation forcée, le contrôle des ressources, le mépris envers le mode de vie des Innus : bref, la colonisation, l'impérialisme et le capitalisme*» (2019). Dans le balado de la Fabrique culturelle consacré à Kapeshe, Anne-Marie André atteste : «*Ce qu'elle a écrit là, c'est toutes des histoires vraies, même si c'est violent, c'est ce qu'on a vécu à côté des Blancs.*» En publiant ce livre à la portée explosive pour «*[s]e défendre et pour défendre la culture de [s]es enfants*» (2020), An Antane Kapeshe avait tout d'une pionnière, d'une intellectuelle, d'une femme de lettres, d'une philosophe, en un mot : d'une héroïne.

Si Kapesch rejoint la figure de l'héroïne, c'est d'abord parce que ce geste d'écrire pour dénoncer et s'affirmer n'allait pas de soi. Il demandait au contraire réflexion, car comme l'autrice le dit d'entrée de jeu, *«il ne fait pas partie de [s]a culture d'écrire»*. Au contraire, l'écriture représentait l'adversité, et en apprendre les rudiments, notamment dans les pensionnats, incarnait une étape majeure sur le chemin de l'acculturation. Apportée par le colonisateur, l'écriture avait longtemps servi à assimiler les Innu-e-s et elle menaçait, parmi d'autres choses, le maintien d'une culture orale qui se trouve porteuse d'une philosophie et d'une vision du monde ancestrales. En 1976, choisir de prendre la plume revenait à se saisir des armes de l'adversaire, du colonisateur, et à les retourner contre lui, pour produire un livre qui rétablirait la vérité : *«À présent que le Blanc nous a enseigné sa façon de vivre et qu'il a détruit la nôtre, nous regrettons notre culture. C'est pour cela que nous songeons, nous aussi les Indiens, à écrire comme le Blanc. Et je pense que, maintenant que nous commençons à écrire, c'est nous qui avons le plus de choses à raconter puisque nous, nous sommes aujourd'hui témoins de deux cultures.»* Ce réquisitoire était d'autant plus héroïque qu'en insistant sur les torts historiques des francophones, il allait complètement à l'encontre du discours social ambiant. Cette prise de parole intervenait dans le contexte de la Révolution tranquille, où la montée du discours souverainiste faisait que les Québécois-e-s avaient tendance à se voir plus que jamais comme les victimes de la domination anglaise, et non comme des bourreaux, comme en témoignent les œuvres de Michèle Lalonde ou de Pierre Vallières. L'œuvre de Kapesch venait en quelque sorte pointer les angles morts de ce discours. Mais si, dans l'ouvrage de Kapesch, *«il n'y a pas de parole de Blancs»*, c'est également parce que le texte, en plus d'atteindre le but politique qu'il s'était fixé, se doublait d'un exploit formel, d'un accomplissement stylistique majeur en regard de la menace que l'écriture faisait peser sur la culture innue. Loin de laisser l'écriture des Blanc-he-s moduler sa pensée et sa voix, Kapesch est parvenue à la soumettre à la longue tradition orale de sa communauté, à transformer l'écriture en une parole fluctuée par l'oralité innue, à retourner contre lui, encore une fois, l'arme tendue par l'adversaire. Il y a dans ce geste de Kapesch quelque chose d'éminemment subversif.



L'histoire de ce livre, c'est aussi l'histoire de notre incapacité à nous regarder en pleine face, sans faux-fuyants ; c'est le récit de notre incapacité à admettre que nous, Québécois-e-s, ne sommes pas que les éternelles victimes de l'histoire de ce pays, que nous avons également été les bourreaux, que nous avons entre autres reproduit en pire sur autrui ce que l'on se plaignait pourtant d'avoir subi. Et que nous continuons de le faire. Au moment de redécouvrir Kapesch, je ne pouvais m'empêcher de penser à Joyce Echaquan, cette Atikamekw de 37 ans morte tragiquement à l'hôpital de Joliette l'automne dernier, à la suite de sévices infligés par le personnel soignant. Je crois, peut-être parce que j'ai foi dans la littérature, que si nous avons véritablement lu Kapesch en 1976, si nous avons écouté ce qu'elle avait à nous dire, plutôt que de qualifier son texte de *«monologue inquiétant»*, comme on l'a fait dans *Québec Science*, de telles atrocités auraient pu être évitées.



Il n'y a pas que dans *Québec Science* que le livre inquiétait davantage qu'il n'indignait. Renée Rowan, dans *Le Devoir*, qualifiait également le texte de Kapesch de *«récit inquiétant»*, et ce, *«à cause de sa charge agressive»*. Toujours est-il que lors de sa première parution chez Leméac, en 1976, *Eukuan nin matshi-mantu innushkueu / Je suis une maudite sauvage* d'An Antane Kapesch n'est pas passé inaperçu. L'éditeur a placé plusieurs publicités dans les journaux. Dans de nombreux périodiques, des comptes rendus ont accompagné sa sortie, mais il ne s'agissait le plus souvent que d'entrefilets. Le texte s'est buté, écrit Naomi Fontaine dans sa préface, à un *«refus d'entendre»*. Lors de sa publication initiale, et encore aujourd'hui, nous apprend quant à elle Marie-Andrée Gill, *«la réception l'a cadré dans un style uniquement biographique. C'est pourtant le voir d'un point de vue réducteur et même colonialiste, car la philosophie innue prend une forme qui n'est pas semblable aux standards dominants pour exprimer ses idées»*. Étrangement, les premier-ère-s lecteur-ric-e-s ne semblent pas avoir apprécié le style de l'œuvre, qui aujourd'hui pourtant enchante les contemporain-e-s. Si certain-e-s critiques, comme Andrée Rainville, qui a signé un compte rendu dans *Progrès-Dimanche*, se sont montré-e-s plus chaleureux-euses envers l'autrice, en saluant le cran de *«publier un livre accusateur des relations conquis-conqué-rants»*, on juge qu'il était *«écrit simplement»*. Réginald Martel, qui a rendu compte de ce *«livre franc et dur»* dans *La Presse*, évoquait par exemple *«une réflexion profonde, tellement naïve à première vue qu'on la croirait banale»*. La force de

frappe et la beauté du style de Kapesch sont également passées sous le radar dans d'autres périodiques, comme en témoigne ce commentaire, non dénué de paternalisme, de Joseph Risi, encore une fois dans *Québec Science* : « *On y cherche en vain l'élégance de langue des grands écrivains, mais on est heureux d'y trouver la touchante simplicité de pensée d'une Montagnaise de Shefferville.* »

Au cours de la décennie suivante, cette perception ne va pas nécessairement s'améliorer. En 1981, dans les pages de *La Presse*, par exemple, Martial Dassylva jugera qu'avec l'adaptation théâtrale tirée de son deuxième livre (*Qu'as-tu fait de mon pays ? Tanite nan etutamin nitassi ?*), An Antane Kapesch « *apporte une réponse un peu simple au niveau du contenu et grandement décevante au niveau de la démarche théâtrale* », en ce sens « *qu'elle procède d'une vision réductrice de l'histoire et des événements* ». La perspective de Kapesch est qualifiée de « *discours manichéen de haine* » ou encore de « *réquisitoire sans nuances* ». Signe d'une incommunicabilité entre l'autrice et les critiques, deux ans plus tôt, comme le rapportait *La Presse*, An Antane Kapesch, depuis l'Assemblée nationale où elle avait rencontré Camille Laurin, avait « *dit, en conférence de presse, que si les Blancs n'arriv[ai]ent pas à comprendre son livre, elle n'en fera[it] pas d'autres* ».

Par la suite, le livre allait lentement s'effacer de l'espace médiatique, jusqu'à être épuisé. Pire, il allait passer à la trappe de la mémoire collective. Aujourd'hui, le nom d'An Antane Kapesch ne figure dans aucune des histoires littéraires du Québec que j'ai pu consulter, son œuvre n'est mentionnée dans aucune des anthologies destinées à l'enseignement collégial, n'est mise de l'avant dans aucun des travaux majeurs consacrés aux essais parus dans le contexte effervescent de la Révolution tranquille. En dehors des communautés autochtones où certain-e-s membres en avaient conservé la trace, ce texte fondateur et puissant, devenu introuvable avant sa réédition en 2019 chez Mémoire d'encrier, n'était connu que d'une poignée de spécialistes et d'amateur-riche-s pour qui il incarnait une sorte de livre-culte.



L'écrivaine innue Naomi Fontaine, qui a réédité le texte en plus d'en signer la préface, m'a confié l'avoir découvert tardivement dans sa vie, à 27 ans. « *C'était, me dit-elle, dans le cadre du travail de préparation de l'anthologie Tracer un chemin/ Meshkanatsheu (2017), publié chez Hannenorak. Mon ami Jean-François Létourneau, avec qui je travaillais et qui est professeur de littérature, m'a dit qu'il fallait absolument que je lise ça. C'est drôle parce que c'est un Québécois qui m'a présenté la première auteure innue. Puis, quand j'ai lu ça, évidemment, ça m'a complètement bouleversée, ça a remis en question beaucoup de choses que je croyais par rapport à l'histoire.* » Les mots de Kapesch, note Fontaine dans sa préface, « *[j]e les ai lus sans jamais qu'aucun doute ne traverse mon esprit quant à la véracité des propos. Elle me racontait l'Histoire, celle que je n'avais pas entendue. La mienne. Un récit brutal, violent, impossible* ».

Marie-Andrée Gill m'a également confié avoir découvert le texte dernièrement, dans la foulée de sa réédition : *« Avant, m'écrit-elle, je le voyais à la bibliothèque et je le feuilletais, mais je ne l'avais jamais lu. Personne n'en parlait ou ne connaissait ça. »* Kapesch, c'est aussi celle qui a été témoin de la vie d'avant la colonisation, et ses mots, souligne Gill dans *Nuit blanche*, touchent *« mon questionnement et ma blessure : notre époque »*.

« Je me souviens exactement quand ce livre est arrivé dans ma vie, me raconte la poète innue Maya Cousineau Mollen, à qui j'ai aussi posé la question. J'étais au Cégep, au début des années 1990, et c'est la professeure, une Québécoise, qui l'avait mis dans son cours de littérature. Je suis restée assez surprise de voir ce livre-là. Ça m'a mise mal à l'aise, parce que c'était une époque où on sortait de la crise d'Oka, et rien n'était en paix chez moi, sur mon identité, ma place dans ce jeune pays. Dans ces années-là, je ne comprenais pas pourquoi Kapesch me semblait si vindicative, alors qu'aujourd'hui, ce ton vindicatif a encore toute sa place. Et je me rappelle que quand je l'ai lu, j'ai cherché à comprendre ce mal-être ou ce malaise que je vivais. »

« La réaction que je perçois en ce moment chez les jeunes et les plus vieux de ma communauté, me dit Naomi Fontaine, c'est qu'en fait, c'est une chance de pouvoir lire ce texte-là qui n'était même pas accessible il n'y a pas si longtemps. Je pense que c'est un texte révolutionnaire qui est vraiment en avance sur son temps. Je sens que les jeunes souhaitent se l'approprier, que ça a beaucoup d'échos par rapport à ce qu'ils vivent, par rapport à ce qu'ils veulent pour l'avenir. C'est une immense marque de fierté aussi pour sa famille, parce qu'elle a une grande famille, cette auteure-là, et il y a quelque chose du legs qui est super important pour eux. »

Un legs, c'est exactement de cette façon que m'en parle la poète et cinéaste innue Mélina Vassiliou, qui me dit s'être plongée dans le livre de son aïeule à plusieurs époques de sa vie : *« À l'adolescence, me répond-elle, je l'ai lu dans la version où, sur la couverture, elle a son foulard et son regard à l'horizon. Elle a été une motivation pour me pousser à écrire, car c'est ma grand-tante. Son souvenir était encore présent après son voyage dans le monde des esprits. Elle est un modèle de féminisme, comme ma nukum Marie-Louise André et Manishan Kapesch, ma mère. Ces trois femmes m'ont légué le droit de m'exprimer sans avoir peur de l'homme blanc. »*



Si j'ai voulu aller à la rencontre de certaines de ces femmes, c'est parce que je crois que ce n'est pas seulement en raison d'un changement d'époque que le livre de Kapesch reçoit aujourd'hui une meilleure attention que lors de sa première parution. Je crois que ce sont Rita Mestokosho, Joséphine Bacon, Naomi Fontaine, Marie-Andrée Gill, Natasha Kanapé Fontaine, Maya Cousineau Mollen, Mélina Vassiliou, ainsi que d'autres artistes innu.e.s et leurs allié.e.s qui, grâce à la force et à la qualité de leur œuvre, ont pavé la voie à son retour. En écrivant des poèmes pour dénoncer le massacre de la rivière Romaine (Mestokosho) ou encore des récits pour témoigner de la vie sur les réserves (Fontaine), n'avançaient-elles pas dans la voie tracée par Kapesch ? L'histoire de ce livre, c'est aussi celle d'une sororité, composée de femmes autochtones qui, avec différent.e.s allié.e.s, conservent, lisent, traduisent, éditent, transmettent ce texte, en plus d'en reprendre le flambeau.

Plusieurs héroïnes mènent la quête de ce texte à travers les âges.



Je connais aussi des personnes blanches qui ont été bouleversées par ce livre, qui ont pris des jours à s'en remettre, qui n'ont pas pu se rendre d'un trait jusqu'à la fin parce que ce qui s'y trouve raconté les indignait trop. Qui ont dû le laisser de côté un certain temps avant d'y revenir. Qui m'ont dit que ce texte marquait une rupture profonde dans leur façon de voir le monde. Qu'elles se souviendront toujours du moment où elles l'ont lu, de l'endroit où elles étaient. Qu'elles ne pourront plus jamais enseigner la littérature québécoise sans se référer à ce texte. Des personnes, aussi, qui ont eu un sentiment de vertige à la lecture, en découvrant que ce livre extraordinaire, écrit avant leur naissance, on le leur avait un peu caché. Des personnes qui se sont mises à se demander tout ce qu'on leur avait tu. Des personnes qui ne comprenaient pas qu'un texte d'une telle puissance, d'une telle littérarité, ait été rayé de la carte pendant si longtemps. D'autres personnes qui affirmaient n'avoir jamais rien lu de tel.

Je ne connais encore personne que cette œuvre a laissé indifférent.

Ce texte, c'est aussi la preuve supplémentaire que nous, personnes blanches du milieu littéraire, avons un sérieux examen de conscience à faire, et qu'il ne suffit pas de jouer les surpris, les étonnés.

Au contraire, nous sommes nombreux-se-s à croire que ce sont de tels livres qui doivent être lus et transmis, à l'instar de Gill, qui avance, dans *Nuit blanche*, que « choisir de réinscrire la parole d'An Antane Kapesch dans l'histoire littéraire du Québec est un acte décolonial et même révolutionnaire dans la littérature québécoise ».

Avant la réconciliation, nous rappelle Fontaine, il y a la « vérité ».



Ce texte, c'est aussi la preuve supplémentaire que nous, personnes blanches du milieu littéraire, avons un sérieux examen de conscience à faire, et qu'il ne suffit pas de jouer les surpris-e-s, les étonné-e-s. À l'effacement des Premières Nations, à la spoliation du territoire de Nitassinan, à l'effacement des littératures autochtones au sein de l'espace culturel, nous avons participé pendant trop longtemps. Par exemple, il a fallu attendre jusqu'en 2008 que Le Clézio, dans son discours de réception du prix Nobel, mentionne parmi ses influences le nom de Rita Mestokosho, pour que l'on prenne acte de la présence de cette autrice innue (et, avec elle, de la poésie autochtone), alors complètement inconnue des acteur-ice-s du champ littéraire québécois. Par notre méconnaissance – à moins que ce soit par notre paresse? –, nous avons une fois de plus répété au sein de nos milieux ce qui se jouait à l'extérieur d'eux, nous nous sommes fait les acteur-ice-s de ce drame.

L'histoire de ce livre (je parle cette fois de son trajet fantomatique dans le champ littéraire québécois), c'est malheureusement l'histoire de notre fausseté, de notre oubli, de notre mémoire sélective, de notre méchanceté nationale, aussi, de nos pires abominations.



En jetant un regard suspicieux sur le xx^e siècle, je me suis beaucoup questionné ces dernières années sur l'effacement de certaines œuvres « oubliées » de la modernité, mais je crois que, de toutes celles que j'ai parcourues, c'est l'essai de Kapesch dont la disparition m'enrage le plus, parce que c'est peut-être le livre dont la portée est la plus puissante. C'est celui qui avait tout pour s'inscrire dans l'histoire littéraire et intellectuelle du Québec.

Si on ne peut que célébrer son retour en force, il nous reste cependant beaucoup à faire. Il y a encore de nos jours des textes en éternelle rupture de stock, des toiles et des gravures de femmes peintres extraordinaires qui dorment dans des entrepôts d'où elles ne sortent jamais, toute une part de notre culture qui montre des signes inquiétants. Je me surprends parfois à avoir peur pour les recueils peu connus de Charles Cocoo et d'Éléonore Sioui ; au même titre que je crains pour la poésie d'Anne-Marie Alonzo, de plus en plus difficile à trouver en librairie ; pour les natures mortes ouvrières de Ghitta Caiserman-Roth ; pour *Orage sur mon corps* (1944) d'André Bélard, premier roman québécois à traiter d'homosexualité, depuis longtemps épuisé.

L'auteur et éditeur wendat Louis-Karl Picard-Sioui me confiait qu'un livre auquel il avait consacré son mémoire de maîtrise, *Warrior's Handbook* (1980) de Louis Karoniaktajeh Hall, était difficile à se procurer, même en bibliothèque. De fait, en faisant une recherche rapide sur WorldCat, je n'en trouve que trois exemplaires disponibles à travers le monde. Et je me demande : pour tous ces livres introuvables, combien ont disparu avant de pouvoir faire l'objet d'un simple dépôt dans un centre d'archives ? Remettre l'œuvre de Kapesch en circulation, c'est un « cadeau précieux qu'on offre à l'Histoire », comme l'écrit Naomi Fontaine. J'entends parfois des personnes se réjouir du fait que ce texte bénéficie d'une deuxième chance. Or, j'ai plutôt l'impression que c'est à nous qu'il offre une deuxième chance.

LA « SHERO » EN SOI

I MAY DESTROY YOU

MICHAELA COEL

BBC ONE et HBO, 2020

À une journaliste qualifiant la série de « *rape and revenge* », l'autrice et réalisatrice anglaise Michaela Coel répondait qu'il s'agissait d'autre chose. En effet, contrairement aux auspices possiblement fatidiques de son titre, *I May Destroy You* (2020) se distancie des canoniques histoires de vengeance sanguinaire pour proposer autre chose : d'abord, il y a beaucoup plus qu'un bourreau et une victime. C'est un récit intime de survivances multiples, d'amitié et de création vitales, entre le rire et le drame. Un récit de réappropriation du vécu de Coel à travers le processus de création littéraire, comportant ses parts de destruction et de reconstruction. Un récit d'une lucidité qui n'épargne personne, pas même son héroïne, pas même ses spectateurices. En effet, la destruction évoquée par le titre, dont le « *may* » induit une incertitude quant à la destruction potentielle, est à faire résonner au sens large. Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que cette série se rallie au mouvement #metoo, il le déplace subrepticement, nous amenant à entendre un #youtoo. Une œuvre tout en demi-teintes et en nuances, s'amusant à détricoter le vieux binôme bien/mal avec une honnêteté déconcertante et un humour cinglant, sans compromis.

DÉTRUIRE, ÉCRIRE, RECONSTRUIRE

Lors d'une conférence prononcée au Edinburgh International Television Festival en 2018, Coel racontait avoir été violée lors de l'écriture de sa première série *Chewing Gum* (2015-2017). Cette agression est à l'origine du projet *I May Destroy You*, une série en 12 épisodes d'une trentaine de minutes, qui, à l'instar de *Chewing Gum*, se présente comme une œuvre de fiction dont la matière première est autobiographique. Dans une démarche qu'on peut rapprocher de celle de l'autofiction littéraire, Coel met en scène son *alter ego*, Arabella Essiedu (interprétée par Coel elle-même), une autrice mandatée par sa maison d'édition pour l'écriture de son deuxième roman, qu'elle peine à rédiger. La veille d'une remise, un soir de panne d'inspiration, elle décide de rejoindre sa meilleure amie Terry (Weruche Opia) dans un bar où son verre sera *spické*. *Black-out* total. Au cours des épisodes suivants, des souvenirs reviennent par bribes éparses, terribles, et avec eux viennent la panique, la terreur, l'hypervigilance, la colère.



Tandis qu'Arabella tente de panser ses plaies et de nouer une relation avec Zain (Karan Gill), elle est de nouveau dévastée lorsque son partenaire, au cours d'une relation sexuelle, retire le préservatif à son insu. Elle le dénoncera publiquement, ce qui lui vaudra l'admiration collective. Bien qu'elle voit sa réputation prendre de l'ampleur sur les réseaux sociaux, Arabella tente de lutter pour sa santé mentale et pour celle de son projet d'écriture, l'une et l'autre s'avérant interdépendants.

Au onzième et avant-dernier épisode, le tissu narratif se troue, le ton devient par moment plus poétique, voire onirique. On voit alors Arabella en train d'écrire sa propre histoire, celle à laquelle on assiste depuis le début de la série. L'acte créateur d'Arabella ainsi mis en abîme, il devient possible de l'interpréter comme un fil d'Ariane permettant la sortie de la mémoire traumatique par sa mise en récit.

À quelques endroits, une artificialité et une rigidité affleurent sur le plan scénaristique. Les événements se concluent parfois de manière plutôt expéditive ou ils présentent des coïncidences étrangement fortuites. Par exemple, le lendemain même de sa deuxième agression, tandis qu'elle se trouve encore chez son agresseur, Arabella écoute un *podcast* sur le viol et l'animatrice décrit exactement ce qu'elle vient de vivre. Cependant, la dimension autoréflexive de la série semble amortir le côté invraisemblable de ces situations puisqu'on assiste à l'écriture d'un récit, qui comporte *de facto* une part de maladresse. À mesure que l'œuvre se déploie, c'est comme si l'écriture de l'héroïne autodiégétique évoluait et que son regard sur les événements devenait plus équilibré. Cette nouvelle perspective donne même à Arabella suffisamment de recul pour envisager les fins alternatives qu'elle offre à notre regard lors du dernier épisode. On peut ainsi choisir la conclusion qui nous semble la plus appropriée, selon ce que notre vécu, nos blessures et nos espoirs de spectateurice nécessitent. À cet égard, on peut interpréter la fin multiple comme un pouvoir créateur qu'Arabella/Michaela lègue aux spectateurices afin que celles-ci puissent participer à l'élaboration du récit ; elle leur délègue donc une partie de l'autorité du texte. Ce faisant, elle les invite également à prendre conscience qu'il n'y a pas qu'une seule solution pour gérer le trauma, et que le choix de ce qui convient le mieux nous revient entièrement.

P- 23 MICHAELA COEL
I MAY DESTROY YOU
2020

Image fixe tirée de la série
© BBC/Various Artists Ltd/ FALKNA

« SHERO »

Après qu'elle ait dénoncé son deuxième agresseur sur les réseaux sociaux, Arabella se voit attribuer le titre de « *shero* » par ses abonné-e-s. Équivalent du terme français « héroïne », il s'agit d'un néologisme nécessaire en anglais, langue où on ne retrouve que le terme « héros », lequel oblitère les figures héroïques féminines. En insistant sur le genre, l'expression *shero* réhabilite en quelque sorte l'héroïsme au féminin au sein du vocabulaire et de l'imaginaire collectif. Mais l'attribution de ce titre n'implique-t-elle pas une dynamique problématique, en ce qu'elle « élit » certaines personnes « méritantes » ? Et que penser de l'autoproclamation, du fait de se (re)présenter en tant que *shero* ?

L'épisode au titre ironique *Social Media Is a Great Way to Connect* critique l'utilisation des réseaux sociaux dans une visée d'autopromotion. Alors que ses fans, de plus en plus nombreuses, la proclament héroïne en raison de son sang-froid et de son franc-parler, Arabella tourne mal, s'isole, devient suffisante et vindicative. Elle incarne la *bitch badass*, un archétype signalé par son costume d'Halloween de démons. Ses ami-e-s s'éloignent d'elle, ne la reconnaissant plus dans son *power trip*. De son propre aveu, en entrevue, Michaela Coel a été cette personne imbue d'elle-même lorsqu'elle a commencé à être célèbre, avant d'adopter une posture plus humble – comme sa protagoniste. *I May Destroy You* semble dissocier l'héroïsme de la performance de soi : Arabella fait preuve d'héroïsme quand elle choisit sciemment de se distancier de la place publique afin de prendre soin d'elle et de ses proches, avec une honnêteté qui l'éloigne des prestations de *badasserie* que lui réclament les foules. Son héroïsme réside dans sa capacité à inspirer les autres à s'aimer et à se respecter, à demeurer en véritable connexion avec autrui plutôt qu'en se positionnant au-dessus de lui et en s'érigeant en idole. L'œuvre met ainsi en parallèle deux leviers, ceux de la création et de l'amitié qui, lorsqu'abordés avec sincérité, peuvent contribuer à dissiper les souffrances. Et ces deux leviers, semble dire Coel, exigent de nous un état de vulnérabilité qu'on ne peut atteindre qu'en mettant notre ego de côté.

Le dernier épisode, *Ego Death*, laisse entrevoir qu'Arabella a été capable de retirer le masque de l'ego qui la préservait de son refoulé et qui, paradoxalement, la mettait en péril. L'ultime scène capte cet instant où la protagoniste semble enfin accepter sa part d'ombre. Seule sur la plage, elle expire et sourit à la caméra, laissant entrevoir ses crocs de démons. Cette femme démoniaque et libre, c'est aussi la part d'ombre personnelle que Coel a osé nous montrer à travers sa création et qui nous invite à honorer la nôtre. En effet, si le *sheroism* d'Arabella est patent dans sa manière de survivre et de créer, il ne faut pas perdre de vue le *sheroism* dont a fait preuve Coel dans son travail sur le trauma. Elle puise dans son vécu et ose montrer ses vulnérabilités afin de traiter de la question du consentement, notamment en représentant différentes formes d'agressions sexuelles sous-représentées (retrait non consenti du préservatif, *dry humping*) et en témoignant des failles du système judiciaire. En soi, la série *I May Destroy You* peut être vue comme un projet héroïque puisqu'il énonce bien haut ce qui est trop souvent tu, ou pire encore, ce qui est entendu d'une oreille dubitative, ce qui est invalidé. Un projet porté avec ferveur par une Atlas à la fois autrice, réalisatrice, actrice et productrice qui aura rédigé plus d'une centaine

de versions de son scénario avant de parvenir, au bout de son acharnement, à celle, grande et ouverte, qu'elle nous a offerte.

Entre le réel et ses fictions, la frontière est mince et incertaine, à l'image de ce plafond-miroir qui projette un reflet inversé, à peine déformé, de la protagoniste s'apprêtant à lire ses propres mots lors de son lancement ; la mise en danger de soi est d'autant plus grande. Le courage et l'énergie (l'autrice affirme avoir écrit plus d'une centaine de versions) investis par Coel pour produire son œuvre sont considérables. Elle appelle les nôtres. Janelle Monáe, artiste et amie de Coel, écrit : « *[W]atching Michaela be vulnerable on-screen as she walks in her truth gives me and so many the bravery to walk in ours.* » (Variety, 2020)

POUVOIR EN SOI

Comme Janelle Monáe le sous-entend, un personnage ou une œuvre peuvent distiller un pouvoir intérieur chez les regardeur-euse-s. En l'occurrence, un personnage détient une forme de responsabilité sociale et s'inscrit dans des schèmes de pouvoir. Suivant la dynamique dans laquelle il s'installe, le pouvoir peut prendre plusieurs formes. Le *power over* est ce pouvoir écrasant et autoritaire qui dicte ; le *power with* est collaboratif et se présente lorsqu'on aide autrui ; le *power to* est un pouvoir d'action sur un plan plus individuel. Le *power within* (pouvoir intérieur), quant à lui, est cette capacité à inspirer les autres à développer leur propre pouvoir. Ce type de pouvoir peut être comparé au processus de l'« empuissancement » (*empowerment*), en cela que les deux visent à autonomiser les sujets en les invitant à développer leur confiance en leurs capacités personnelles. C'est ainsi qu'on peut envisager le geste créatif de Coel : sans jamais indiquer la voie à suivre, elle nous tend une invitation à retrouver notre pouvoir sur nous-mêmes. Ce qui est remarquable avec cette série, on le comprend au fil des entrevues accordées par Coel, c'est que l'invitation à l'agentivité et à la responsabilisation qui se dégage de son œuvre n'était pas une fin en soi pour l'autrice : plutôt, son geste créateur était dirigé vers soi. En s'attribuant un pouvoir à elle-même, en s'écrivant, en se « réparant », elle appelle et inspire les autres à faire de même : elle devient cas de figure, source d'inspiration et de courage. Elle peut, donc nous pouvons.

Ce faisant, elle invite d'abord les spectateurices à reconnaître les violences subies et les cicatrices : son « *you too, you have been raped* » en est un tendre. Ce que semble indiquer Coel, et c'est peut-être son seul commentaire plus didactique,

est qu'il n'y a pas de reconstruction possible tant et aussi longtemps qu'on n'admet pas avoir été détruite. Et que pour arriver à nous avouer cela, nous avons besoin d'amour envers nous-mêmes. bell hooks a écrit que l'amour de soi chez les femmes est un élément essentiel à leur émancipation sur les plans individuel et collectif : « *As women truly love ourselves [...] we see how easy it is to save ourselves—to choose our own salvation.* » Pour choisir notre propre salut, il faut d'abord être en mesure de considérer avoir droit à notre propre compassion. Cette émotion est révolutionnaire, car en transformant la haine en acceptation et en affection, elle peut mettre un terme aux luttes, y compris celles menées contre nous-mêmes. Or, on la sert plus volontiers aux autres qu'à soi. Il n'est pas étonnant que les femmes, en particulier, manquent de compassion envers elles-mêmes. En plus des structures sociales qui conduisent les femmes à cette intransigeance envers soi, les productions écraniques n'ont de cesse de dépeindre des protagonistes en quête de perfection, des « héroïnes » irréprochables et intolérantes au moindre faux pas. C'est une lacune de compassion que vient pallier Coel, en montrant l'autoréconciliation d'Arabella, une protagoniste qui n'a rien d'héroïque et qui pourtant devient héroïque de par son existence même à l'écran. Entière, meurtrie, enragée, apeurée, faillible, vraie, Arabella incarne une protagoniste avec des qualités qui sont souvent peu montrées chez un personnage féminin. Par-dessus tout, elle devient héroïque parce qu'elle trouve elle-même les moyens de s'aimer, sans y avoir été éduquée.

Depuis les vagues de dénonciations, les questions de la réparation et de la guérison reviennent fréquemment, et trouvent peu souvent réponse. Il n'est pas fortuit que les séries télévisées qui abordent la notion de consentement et les expériences d'agressions depuis le point de vue des victimes se font de plus en plus nombreuses : on peut entre autres penser à *Jessica Jones* (2015-2019) et à *Unbelievable* (2019). La multiplication de ces séries contribue à la sensibilisation en ce qu'elles permettent de mettre en circulation les réflexions et les discours sur le sujet. À cet effet, *I May Destroy You* n'apporte pas de piste de solution, mais offre certainement une occasion de conscientisation au sujet des différentes formes de violence sexuelle et de bris de consentement. Avec beaucoup de retenue et de nuances, Coel entrevoit aussi la possibilité de se réapproprier son histoire personnelle, et par le fait même la perspective de pouvoir vivre au lieu de survivre, malgré et avec le trauma, de créer sur nos ruines et, ce faisant, de nous aimer de la façon la plus héroïque qui soit.

NATASHA BISSONAUTH

TRADUCTION DE
CHLOÉ SAVOIE-BERNARD

EXCÈS FORMELS

RINA
BANERJEE :
MAKE ME A
SUMMARY OF
THE WORLD

FOWLER MUSEUM
AT UCLA, LOS
ANGELES

du 8 décembre 2019
au 31 mars 2020

**[...] the contaminating nature of disease.
Here was a condition that had the power
to connect all parts of the world.**

Allie Biswas

L'artiste Rina Banerjee, basée à New York, explore depuis plus de 20 ans le trafic des cultures matérielles sous l'empire, au travers d'une carrière de renommée internationale. Insatiablement, elle crée avec soin des assemblages d'éléments souvent aléatoires, élaborant ainsi des labyrinthes enchevêtrés qui ne semblent jamais ni tout à fait à leur place, ni tout à fait de leur temps. Son infatigable processus artistique tente d'accomplir cette tâche pourtant impossible : « résumer le monde », pour reprendre en français une partie du titre de la première rétrospective majeure de son œuvre présentée aux États-Unis. *Make Me a Summary of the World* est une exposition itinérante qui met de l'avant les idéologies coloniales et leurs devenirs fantasmagoriques. Elle a été organisée par la Pennsylvania Academy of the Fine Arts et le San Jose Museum of Art, et commissariée par Jodi Throckmorton. Allant à contre-courant de la pratique archivistique qui fétichise à tout prix la connaissance, Banerjee interprète le savoir en montrant comment il peut être cacophonique, beau dans son incohérence ; comment il peut provenir d'un tout autre monde que celui auquel on s'attend. Alors qu'on considère souvent sa pratique à l'aune de son identité culturelle – sud-asiatico-américaine –, ses installations, ses sculptures à l'allure éthérée, ses fixations murales et

ses œuvres sur papier ne se laissent pas décrire si facilement. L'artiste semble chercher à faire apparaître le caractère provocateur de leur impossibilité à être consommées. En d'autres mots, les constructions de Banerjee nous forcent à passer du temps avec le désordre et, plus encore, avec les coutures qui leur permettent de tenir ensemble malgré tout. Pour le dire avec Jack Halberstam dans *Wild Things* (2020), ce qui émerge finalement des œuvres de Banerjee est un sentiment déroutant, car les qualités esthétiques de ce capharnaüm ont été élevées à un tel niveau que désormais y réside un récit alternatif sur ce qui relève de l'héroïne.

L'une des dernières choses que j'ai faites avant le confinement de mars 2020 a été de visiter la rétrospective de Banerjee à Los Angeles, au Fowler Museum at UCLA. J'y ai été accueillie par deux grands distributeurs de désinfectant pour les mains et je me suis sentie comme si j'entrais dans un hôpital. Aujourd'hui, se faire ainsi recevoir est monnaie courante (et, en fait, c'est nécessaire) : si rapidement, nous adoptons ce qui est ostentatoirement étranger, et le normalisons ! Et pourtant, certaines choses demeureront toujours étrangères. Le contexte actuel fait résonner la pratique de Banerjee. Son travail est de l'ordre de l'excès, de l'intentionnellement sauvage, aussi altérant que les mêmes tropes qui ont vilipendé les populations migrantes. À la veille de l'apparition du virus, alors que de vieux stéréotypes qui ne sont toujours pas morts refaisaient surface – plusieurs attaques haineuses anti-Asiatiques ont eu lieu en Amérique du Nord et ailleurs sur la planète, dont une fusillade meurtrière à Atlanta en mars 2021 –, son exposition m'est apparue comme une prouesse héroïque dans laquelle coexistent le travail des migrant-e-s et son processus artistique. Les théories liées au féminin et aux diasporas ont bien montré les façons dont le sauvage, l'excès et « l'autre » ont souvent été cantonnés dans des rôles genrés, et plus spécifiquement incarnés dans des construits occidentaux qui dissimulent la différence tout en la rendant excessivement visible. L'artiste rectifie ces dangereuses fictions, voire les détruit lorsqu'elle met en scène les possibles itérations de l'héroïne. Comme je le souligne par la suite, parfois, chez elle, l'héroïne affleure dans un geste pour suppléer à l'archive. Et parfois, ce qui relève de l'héroïne est tout aussi difficile à résumer, à saisir, que peut l'être le voyage d'un-e migrant-e, devenant un renversement monstrueux ou s'apparentant à une crise d'anxiété contagieuse qui sert à nous avertir du futur. Lorsque je conceptualise l'héroïne dans cette exposition, je veux mentionner que les œuvres de Banerjee mettent en pièces les conventions, que leurs excès formels permettent d'échapper à toute attente, à toute tentative de les contenir. Le plus grand geste héroïque serait ainsi de dévier de la norme en « *exhibant l'aspect visuel de la différence* » (traduction libre, *Aesthetics of Excess*. Jillian Hernandez, 2020).

« ELLE », CELLE QU'ON NE PEUT CONTENIR

Dans l'exposition, les spectateur-riche-s retrouvent *Viola, from New Orleans-ah...*¹ (2017), un assemblage d'objets trouvés qui font référence à Viola Ida Lewis, une Afro-Américaine de la fin XIX^e siècle, et à ses amours et ses affaires avec Joseph Abdin, un Indien du Bengale, migrant et colporteur de bijoux. Ensemble, ils racontent différemment l'histoire de la Nouvelle-Orléans, une ville dont l'éclat emblématique existe grâce aux proximités entre personnes noires et brunes. Durant cette période, les marchands ambulants bengalis étaient accueillis dans les communautés noires et y étaient intégrés. Parce que le gouvernement américain les documentait comme noirs, leurs contributions spécifiques à l'histoire ont été dissoutes. À cela, Banerjee répond par un débordement aussi vaste qu'abondant. La *Viola* de Banerjee comprend une pléthore d'objets : un masque africain yoruba, des cornes en verre de Murano, des râteaux indiens, des perles de rocaïlle, de l'acier, des écailles d'huîtres et de cauris, des poupées Charlotte, des crinolines en polyester, des soieries coréennes et indiennes, des châles *vintage* du Cachemire, une grande roue française en fil de fer, des bracelets congolais, des miroirs muraux coloniaux, des perles de verre japonaises, des sequins et du fil. Banerjee a créé *Viola, from New Orleans-ah...* pour la Prospect New Orleans de 2017, mais elle travaille avec des objets trouvés depuis le début des années 1990, lorsqu'elle a abandonné une carrière d'ingénieure pour faire une maîtrise en arts (MFA) à l'Université Yale. Dans cet assemblage en particulier, le processus de l'artiste est limpide. Elle ne cache pas les fils électriques qui s'enroulent partout, ni les nœuds qu'ils forment. En fait, il y a peu de finesse dans ses liages. Parce qu'elle fait fi d'une démarche savante pour révéler un tissage qui se dénoue, les spectateur-riche-s voient les sutures derrière sa technique, derrière le travail des femmes. Viola travaille, elle aussi : elle est en train d'atterrir sur un rivage d'écailles d'huîtres à l'aide d'un parachute diaphane, ses membres fourchus labourant la terre. En rendant hommage au labeur de Viola, à ses amours qui franchissaient les frontières raciales, l'artiste exhume une figure d'héroïne que l'Histoire avec un grand H a clairement emprisonnée en la censurant. Parallèlement à cette exhumation par Banerjee apparaît une accumulation excessive d'objets qui trouent le processus permettant de les recouvrir.

Composés de phrases qui s'allongent sans fin, les titres de Banerjee forment aussi des assemblages élaborés. Fidèle à sa pensée poststructuraliste et postcoloniale, et à son profond désir de subvertir la dominance de la langue anglaise, elle fait délibérément ployer les mots et les transforme en des récits sinueux et inquiétants. Ses titres, comme ses objets d'art, ne peuvent être contenus et prennent parfois tout l'espace des cartels. Par exemple, dans l'œuvre donnant son titre à l'exposition, *Make me a summary of the world! She was his guide and had traveled on camel, rhino, elephant, and kangaroo, dedicated to dried plants, glass houses – for medical study, vegetable sexuality, self-pollination, and fertilization her reach pierced the woods country by country* (2014), « elle » (« she ») est une limace. Son armure en coquillage et son compagnon rhinocéros les protègent, elle et son périple. Encore une fois, les matériaux sont assemblés sans qu'il n'y ait réellement de sens sous-jacent. Même si cette œuvre possède une symbolique riche, sa poésie recèle une intelligibilité qui n'est pas évidente, derrière son enchevêtrement dissonant.

1— Le titre complet de l'œuvre est *Viola, from New Orleans-ah, an African Woman, was the 19th century's rescue worker, a global business goods raker, combed, tilled the land of Commerce, giving America a certain extra extra excess culture, to cultivate it, making home for aliens not registered, made business of the finer, finer, had occupations, darning thread not leisure with reason and with luster, in 'peek a book' racial disguises preoccupied in circulating commerce, entertaining white folks, pulling and punching holes in barriers, place that where was once barren, without them, white banks made of mustard and made friendly folks feel home, welcomed and married immigrants from far noted how they been also starved, fled from servitude and colonial dangers, ships like dungeons, pushing coal in termite wholes, churning fire, but always learning, folding, washing, welcomed as aliens. She wandering, hosting, raising children connected to new mobilities and most unusual these movements in Tremé', New Orleans was a incubating, enmeshed embedded in this silken cocoon when she land, she's came to be parachute mender, landed those blank immigrant peddlers from Hoogali network of newcomers.*



P-29 VIOLA, FROM NEW ORLEANS-AH...
2017

Vue d'installation
Avec l'aimable concours de l'artiste

P-30 LITTLE RED RIDING HOOD
2010

Vue d'installation
Avec l'aimable concours de l'artiste



« ELLE », LA MONSTRUEUSE

L'artiste se réclame du monstrueux, dans *Little Red Riding Hood* (2010). Dans la fable à propos de la maturité sexuelle, la prédation et la vulnérabilité, la fillette vêtue de rouge est centrale, et la couleur de ses habits est une métaphore probante. Pourtant, ici, le personnage a les poings serrés et son visage arbore un masque aux yeux « darsaniques » habituellement réservés aux idoles religieuses : l'artiste transforme ainsi une histoire de victimisation en un récit de survie et, donc, de métamorphose. Notons aussi que, sous son capuchon dont la texture vibrante a été créée avec des plumes de coq rouges et de la fourrure de vison en peluche, on voit des cornes. Derrière elle se trouve une épaisse queue en filet. De mèche avec la politisation inhérente au grotesque, Banerjee interprète cette figure comme étant moitié louve et moitié femme. Ce faisant, cette héroïne posthumaine devient une surface miroitante : tout en procédant à la nécessaire distorsion des dynamiques usuelles de pouvoir, elle reflète aussi une profonde intériorité, possiblement repoussante. On peut se demander si une œuvre comme celle-ci se pose la question suivante : les héroïnes peuvent-elles être des monstres ? Peut-être est-ce en fait la seule voie possible. Dans *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019), Ocean Vuong trouve un certain réconfort dans l'idée que *monstrum* ne signifie pas seulement « messager-ère de la catastrophe », mais permet aussi de signaler, tel un phare, à la fois le danger et le refuge. Force est d'admettre que la rétrospective de Banerjee nous laisse avec plus de questions que de réponses. À la dérive, du haut du précipice de son œuvre, ses héroïnes incertaines, féroces, monstrueuses, aux ramifications filantes, ne révèlent pas leurs secrets, mais indiquent tout de même le chemin à suivre.

J'écris ces mots à l'ère de la contagion, où les œuvres sur papier de Banerjee qui concernent le CDC (Centre pour le contrôle et la prévention des maladies, aux États-Unis) semblent avoir un caractère prémonitoire. *She is An Uncertain* (2007) est représentée sur les schémas des conduits d'aération et des passages électriques des bureaux du CDC qu'a trouvés par hasard l'artiste dans une benne à ordures près de son studio. Une goule palimpseste est superposée à ces plans. Elle vomit une giclée verte et agit comme une

métonymie du virus. D'une forme genrée assumée, elle devient une allégorie de l'anxiété collective. Lorsqu'elle a conçu cette pièce, Banerjee voulait attirer l'attention sur la crise du VIH/sida, qui était relativement contrôlée en Occident, mais qui demeurerait particulièrement active en Inde et dans plusieurs régions d'Afrique. Cependant, à l'heure actuelle, que signifie un regard rétrospectif sur une œuvre qui voulait mettre en garde contre une grande peste à venir – de surcroît, au même moment où les politiques nativistes des États-Unis comparent la migration à une maladie contagieuse ? Les considérations d'Arundhati Roy sur la COVID-19, dans son livre *Azadi* (2020), résonnent ici : « *It is a portal, a gateway between one world and the next.* » D'une façon similaire, les mots d'Allie Biswas, cités dans l'exergue de ce texte et tirés du catalogue de l'exposition, ne cherchent pas à prédire la fin du monde, mais voient plutôt dans la maladie un prétexte pour anticiper un autre monde, basé sur les liens. Comment lire les prémonitions de Banerjee, de Roy ou de Biswas, qu'elles soient monstrueuses, anxiogènes ou humblement porteuses d'espoir ? Dans tous les cas, le travail de Banerjee peut se lire comme autant de rencontres aux fins ouvertes. Cette rétrospective engage à voir son implication au souffle long dans une fureur féministe qui croise aussi une critique éthérée des diasporas. Bien entendu, on pourrait spéculer, sans doute avec frustration, sur ce que tout cela peut bien signifier, mais, pour aller dans le sens de Banerjee, disons que son travail refuse toute réponse, qu'il embrasse une opacité remplie de mailles. Devant son travail impossible à mesurer, débordant, inépuisable, on ressent quelque chose comme une écrasante sensation d'immensité. L'effet est déstabilisant. On perd l'équilibre en essayant de tout voir, mais comme les miroirs d'obsidienne noire utilisés pour prévoir l'avenir, le travail de Banerjee se situe à la fragile limite entre le visible et le visionnaire.

LE PIÈGE

**Non, vous n'êtes pas une héroïne – ou alors, si vous l'êtes,
c'est à la manière de ces figures tragiques,
emportées par un destin qu'elles n'ont pas choisi
et qui les agite dans le vent comme une coquille de noix
en pleine tempête, avant de les briser.**

Laurent de Sutter
Lettre à Greta Thunberg
(2020)

Vous raffolez des héroïnes. Vous les aimez à mort. Un peu, beaucoup, à la folie, et au fond, pas du tout. Vous aimez les fabuler, les fabriquer dans votre laboratoire pour les exposer ensuite dans votre cabinet de curiosités, là où vous les installez, ces femmes, moins vivantes qu'empaillées, question de les regarder encore et encore, pour qu'elles existent dans votre regard, femmes immobiles, inodores et incolores, femmes-objets, femmes-images, femmes de papier. Cette femme-ci, et puis celle-là, et puis encore celle-là, toujours les mêmes, et la prochaine fois, il y en aura une autre que vous choisirez aussi de faire briller pour que les éclats de lumière vous retombent dessus. Pour que la gloire retombe sur vous, grands électeurs des héroïnes de ce monde, accros au panthéon de la vie quotidienne, adeptes du tableau de chasse, têtes de femmes en panaches fixés au mur de votre soi-disant lutte pour l'égalité. Mais votre arrogance est à la mesure de votre héroïnomanie. Vous aimez chercher, trouver et injecter dans vos veines telle femme choisie qui, le temps d'un instant, pour la durée de votre obsession, sera invitée à faire partie de votre clan, à s'insérer dans votre lignée, à s'installer dans votre imaginaire pour décorer votre conception du monde et ainsi vous donner l'impression d'échapper à votre propre médiocrité. Vous, fêrus des grands et des petits médias, des réseaux sociaux et de leurs fils de discussion, des manuels d'histoire et des musées des civilisations, des cahiers critiques, des palmarès, des dossiers spéciaux... Vous, professionnels de l'exercice d'admiration, vous êtes les têtes pensantes derrière les héroïnes usinées, c'est-à-dire derrière nous, femmes déclarées de grande valeur, uniques en notre genre, incomparables, irremplaçables. Voilà votre rôle dans la vie : faire de nous des héroïnes, nous transformer en idoles, en icônes, en demi-déeses devant qui vous prosterner, au nom de qui penser, écrire, prier parce qu'une place nous a été attribuée à l'intérieur du star-système, cette constellation de femmes-étoiles mythiques,

bibliques, politiques, cinématographiques, littéraires, triées sur le volet et fixées dans l'imaginaire. C'est là le piège que vous nous tendez, parce qu'en nous fabriquant ainsi, que faites-vous vraiment sinon préparer notre chute ? Après nous avoir portées aux nues, que vous reste-t-il sinon de nous faire tomber ? Nous mourons toujours d'être élues. L'élection est une fausse promesse, un cadeau empoisonné. Nous ne vivons pas d'être sacrées héroïnes : nous en faisons les frais, nous sommes complètement tuées. Soudain, une femme fait l'unanimité, et elle se trouve logée entre les dents d'une collectivité qui s'assemble joyeusement grâce à elle, chèvre émissaire qui ne perd rien pour attendre. Car dans ce monde drogué aux vedettes, il en faut toujours plus. Qui a, une fois, touché à une héroïne, ne peut plus s'en passer, et quand vous voulez vous retrouver seuls avec la choisie, touchés par elle, exaltés, captivés par sa présence, envoûtés, vous préparez déjà la place de la suivante. Parce que l'héroïne, tout étoile est-elle, fait partie d'une série. La nouvelle élue est à l'image de celles venues avant. Et si vous, vous chérissez le fantasme qu'elle est la seule et l'unique, en vérité, elle est prise dans le filet de la répétition. Une répétition que vous alimentez. C'est là votre trahison : toutes les femmes se ressemblent dans votre constellation d'étoiles, parce que vous aimez toujours les mêmes. Une comme toutes et toutes comme une. Ces femmes que vous assemblez, que vous agencez comme si elles étaient exceptionnelles, en vérité sont des copies. La machine s'emballe, et à ce moment-là, quand vous avez choisi votre héroïne, quand vous avez visé la blanche tué la noire, soudain les choses basculent. À l'intérieur de vous, l'amour cède la place à la haine, l'admiration au mépris. Désormais, nous faisons chambre à part. Nous respirons ailleurs que là où vous vous trouvez, et cette distance qui nous rendait si séduisantes à vos yeux est maintenant la raison de votre colère. La cause de votre amertume. Le comburant de votre ressentiment. Comment osons-nous vous regarder de haut, de là où vous nous avez placées ? Comment osons-nous même exister ? Est pris qui croyait prendre, et pour rompre le charme, mettre fin à la dépendance, sortir de sous nos jupes d'admiration, ne vous reste plus qu'à nous mettre en pièces. Entreprendre de nous défigurer, d'arracher nos membres, de nous déchiqueter, de jouer avec nous comme avec une proie, tournée et retournée dans tous les sens, et dans laquelle vous plongez vos griffes pour mieux l'examiner, la critiquer, la consommer. Un pur délice. Vous prenez maintenant plaisir à haïr celles que vous dites aimer tellement, un peu, beaucoup, pas du tout. Sinon haïr, du moins en avoir assez et vous éloigner, prendre le large, fermer les yeux et tourner le dos aux héroïnes vidées de leur sang. Dans le *Who's Who* de la vie, celles qui gagnent perdent autant que celles qui ne gagnent jamais rien ou qui perdent tout le temps. Le trône cache une vierge de fer. L'autel dissimule un bûcher. Car en faisant ce choix d'une femme, c'est vous, en vérité, que vous avez choisis.

Ce n'était pas un cadeau pour nous, c'était une manière d'assurer votre propre *high*. C'était l'occasion de vous gonfler. Et voilà à quoi il faut échapper : ne pas servir votre monomanie, ne pas accepter d'être instrumentalisées, refuser le miroir aux alouettes que vous nous tendez quand vous en choisissez une parmi nous, une seule au lieu de millions d'autres tout aussi précieuses. Nous ne voulons pas être élevées au ciel, déifiées, fétichisées. Nous ne voulons pas être brandies comme des étendards. Nous ne voulons pas être portées aux nues. Vous devez cesser de nous tenir à disposition, soumises au plaisir que vous prenez dans le processus d'élection. Vous devez en finir avec l'admiration qui use et l'éloge qui abîme. Nous méritons d'évoluer ailleurs qu'à l'intérieur de ce temple où vous cherchez à nous installer, ce placard de Barbe bleue rempli de femmes momifiées, transformées en breloques, en porte-bonheur, en médailles fixées sur votre poitrine sociale pour faire comme si vous étiez justes et bons. Comme si vous teniez vraiment à nous. Votre chemin pavé d'héroïnes qui vous permet à vous d'avancer. Qui vous permet à vous de briller. Quand vous avez pris tout ce que vous pouviez prendre de nous, quand vous nous avez sucées jusqu'à la moelle, vous passez à la suivante, la prochaine élue, la nouvelle admirée, la choisie, la préférée et toujours plus que la précédente. Voilà votre poison, votre drogue, votre dépendance, et il y a quelque chose de féministe dans le souhait de vous voir désintoxiqués. Dans le désir d'en découdre avec l'héroïne. Pour l'amour de Dieu, laissez-nous tranquilles. Quand on aime une personne, on l'aime au complet. Pas seulement les bons coups, les succès, les exploits, les prouesses, les victoires, mais les zones d'ombre, les erreurs, les défauts, les silences, les bégaiements, les faux pas et les maladresses. On aime ce qui est admirable et aussi ce qui ne l'est pas. Car qu'est-ce qui rend telle femme digne d'un exercice d'admiration plutôt qu'une autre ? N'est-ce pas là la souricière dans laquelle vous nous attrapez et qui a tout à voir avec vos attentes envers les femmes ? Cette manière de glisser votre regard sur nous au lieu de le laisser se déposer pour vraiment nous regarder. Cette manière paresseuse de nous lire ou de nous écouter, vos yeux et vos oreilles remplis de lieux communs et de clichés. Parce qu'au bout du compte, et malgré vos belles paroles, vous n'y échappez pas. C'est bien la surface qui vous intéresse, les effets de style, la blondeur, la blancheur, tout ce qui brille, tout ce qui attrape la lumière et en multiplie les reflets. Tout ce qui vous permet de dire miroir, miroir, dis-moi laquelle d'entre elles est vraiment la plus belle.

Écrit avec Giorgio Agamben, *La communauté qui vient* (1990) ; Günther Anders, *La haine* (2009) ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* (1980) ; Laurent de Sutter, *Lettre à Greta Thunberg* (2020) ; Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice* (2007) ; Lili Loofbourow, « The Male Glance » (2018).

L'HEURE DU THÉ

L.A. TEA TIME

**SOPHIE BÉDARD
MARCOTTE**

ONF, 2019, 1 h 22 min.

Originnaire d'Haïti et résidant aujourd'hui à Montréal, Miryam Charles est une réalisatrice, directrice photo et productrice formée en cinéma à l'Université Concordia. Elle crée depuis plusieurs années des courts métrages acclamés et récompensés ici et à l'international. Entrer en contact avec l'œuvre de Charles, c'est faire l'expérience du rêve lucide. Ses films, qu'on peut qualifier d'expérimentaux, plongent au cœur de l'affect, traduisent des états de conscience subtils et des émotions diffuses, à la fois intimes et universels. Il serait audacieux, voire périlleux de circonscrire son œuvre en quelques mots, tant celle-ci est prismatique. On peut dire qu'elle s'articule autour de l'invisible, qu'elle palpe les liens intangibles entre les êtres ; l'ineffable y devient sensible grâce à son usage singulier de la voix hors champ, à ses recours à des musiques et des sons non diégétiques qui touchent ou inquiètent. Le climat onirique, parfois surnaturel (résurrections, pouvoirs magiques), qui imprègne ses œuvres donne à voir et à entendre des espaces tiers pourtant ancrés dans le réel et les réalités sociales représentées. Sont ainsi abordés la mémoire, le trauma, les limites entre mort et vie, la spectralité et l'imprégnation du passé sur le présent. Ses films intègrent d'ailleurs des images d'archives personnelles qu'elle collecte au fil de ses voyages (Haïti, Écosse). L'utilisation du format 16 mm et l'usage récurrent de la surimpression donnent un aspect nostalgique à ses créations, tout en évoquant le souvenir ou la hantise qui habitent ses personnages. Sa démarche, guidée par des intuitions et des visions tissées d'imaginaire, apparaît fondamentalement originale et affranchie des normes et contraintes. Miryam Charles parle comme elle écrit comme elle fait des films, avec sincérité et liberté, dans un souffle à la fois sobre et puissant, profond. Ce souffle traverse son texte « L'heure du thé », réflexion poétique sur les pouvoirs des solidarités entre femmes, dans et au-delà de l'écran, hommage vibrant aux créations et aux créateurices qui nous accompagnent et nous sauvent.

Fanie Demeule

J'écris.

Prends ma main.

Et pose-la juste ici.

Dans ma tête endormie.

À travers mon cœur.

Qui peine à vivre.

Encore aujourd'hui.

Pour créer.

Et tomber, puis se relever.

Demain encore.

Légère.

L'histoire est celle de deux femmes artistes et d'un saut dans le vide.

Une réalisatrice au prénom de Sophie ainsi qu'Isabelle, sa directrice de la photographie. Leur quête, but presque impossible à atteindre, sera une rencontre avec Miranda July. Réalisatrice et héroïne à part entière du cinéma indépendant américain. Pour moi, et peut-être aussi pour Sophie, Miranda représente le courage incarné. Celui de créer des œuvres qui existent pour exister, hors des règles du système. Pour arriver à la rencontre, les deux jeunes femmes décident de parcourir l'Amérique en voiture. En direction de Los Angeles.

Débute alors la préparation au voyage. Nos héroïnes recueillent tout ce qui leur servira pour l'aventure. La route sera longue. La victoire est loin d'être assurée.

Car il faut des obstacles.

Au téléphone, selon l'assistante de Miranda July, le pourcentage de réussite est assez faible.

Cependant, nul ne peut briser la détermination de nos protagonistes. Elles iront allègrement à la rencontre de leur destin.

Jusqu'ici, tout va bien. Dans le film, la mission a été établie. Le niveau de difficulté également. Il ne reste qu'à l'accomplir. Comment y parvenir ?

Jusqu'ici, tout va bien.

Il faudra avancer. Prendre la route. Avec une certaine légèreté de cœur et une bonne *playlist* qu'on n'entendra jamais malgré l'envie d'Isabelle et de Sophie. Elles nous le rappelleront maintes fois à l'écran : c'est une question de droits musicaux.

Tout de même. On peut imaginer la musique. Sans se décourager.

Avec une certaine légèreté, donc, il faudra avancer.

Non loin de là, la crainte de ne pas réussir et de ne pas arriver à la rencontre tant attendue. Elles prennent la route avec la possibilité d'un échec.

Sur la route.

Nous suivons nos deux protagonistes en direction de la terre promise. Vers cette rencontre qui donnera tout son sens au film. Comme spectateurs, on espère que tout se passera pour le mieux. On espère cette victoire pour leur vie et pour la nôtre aussi. Si elles réussissent, il s'agira d'une autre preuve que tout est possible.

Les possibles pour nous aussi.

Dans le film, l'aventure se transforme quelque peu en errance. Une recherche constante pour retrouver son chemin. Sophie et Isabelle s'arrêtent, font des rencontres insolites. Elles se perdent pour mieux se retrouver.

Avec une certaine légèreté de cœur.

Les deux jeunes femmes forment un duo comique et improbable. Il y a la mise en scène qui entre en jeu, mais surtout beaucoup de spontanéité. Par-dessus tout, elles poursuivent la quête sans amertume ni cynisme.

Sans larmes non plus.

Ici, le temps du film, elles avancent. Sous la surface, il y a probablement le doute et l'angoisse de la défaite.

Constamment sous la surface.

À chaque seconde qui s'écoule. Jour après jour. Elles avancent. Et nous, comme spectateurs, on espère une fin heureuse. C'est notre principale vocation.

En face de l'écran à les regarder.

Un acte de foi.

On se dit que, sans la rencontre, le film n'existe pas. Sans Miranda.

Surtout sans Miranda. Par qui le succès deviendra tangible.

On espère donc.

Longue est la route vers la réussite. Elle est relative à chacun, et tranquillement, le temps de ce film, on parvient à en saisir la notion. Longue est la route.

Et cette route, pourtant si belle, si étrange, si violente, si tragique et hilarante à la fois.

Vers la réussite.

Souvent, elle n'est pas là où on l'attend. Elle se trouve dans les toutes petites choses. Des ciels roses, des conversations au bord d'une autoroute, des traversées du désert et la voix d'une cinéaste disparue.

La voix d'une disparue. Pour ceux qui sont encore ici.

Nous.

Dans le film, une scène.

Sophie est seule dans le désert. Elle marche, puis s'arrête. Elle lève la tête vers le ciel.

Seule dans le désert. Elle entend une voix.

Celle d'une autre cinéaste.

Chantal Akerman.

Dans la salle de cinéma, tout au long de cette aventure qui n'est pas la mienne et qui a peu à voir avec mon quotidien, j'espère.

Un an plus tard, j'ai le souvenir d'avoir été reconnaissante. Témoin d'une si belle expérience de cinéma. J'étais assise à côté d'un ami. On riait à gorge déployée. Émerveillés.

Prémisse improbable. Duo improbable. Le résultat, un film très drôle et un peu étrange aussi.

Seule dans le désert. Une des deux héroïnes.

Moi aussi.

Seule dans ce désert.

Je me suis retrouvée avec Sophie. Perdue dans cette vaste étendue de sable à regarder le ciel majestueusement filmé par Isabelle.

Sophie est visiblement perdue.

Probablement perdue pour les besoins de l'histoire, mais peu importe.

Sophie perdue dans le désert. La tête vers le ciel en attente d'une réponse.

Elle attend un signe, et moi aussi.

Elle est à la recherche d'une rencontre, et nous aussi. Les spectateurs.

J'ai le souvenir de m'être dit : peu importe ce qui viendra du ciel, la réponse, elle sera pour moi également.

Moi également. Rien de moins. Depuis toujours, je projette tant d'espoir sur le cinéma.

La voix d'une disparue se fait entendre. Une grande voix du cinéma. Une merveille.

Chantal Akerman avec des réponses.

J'ai le souvenir de m'être dit : ce film, cette aventure, peu importe la quête, peu importe si elles réussissent ou non.

Je me disais beaucoup de choses, et surtout.

Ce film change ma vie.

À ce moment précis, ce film de Sophie Bédard Marcotte sauve ma vie.

Peu importe la quête, peu importe les raisons ou les indices de réussite. J'avais devant moi des femmes qui, malgré toutes les probabilités d'échec ou les infimes chances d'une écrasante victoire, avançaient.

Avec une certaine légèreté de cœur. Malgré la lourdeur et le tragique du monde. Malgré le cynisme qui peut vite infiltrer la pensée artistique. Il en résulte un film doux à l'humour un peu décalé. Un film qui nous force au mouvement.

Et qui nous rappelle que, nous aussi, nous pouvons aspirer à l'héroïsme. Grandiose ou à tout petit déploiement. Sortir de soi. De ce qu'on connaît mieux que personne. Se lancer dans le vide ou sur la route en direction de la terre promise. Et risquer de se perdre. De perdre ses forces pour toujours. Risquer.

Oui. Moi aussi, j'avance. Je risque.

Et j'espère pour le mieux.

L.A. Tea Time est le dernier film que j'ai vu au cinéma avant la fin d'un monde. Celui d'avant. Celui que l'on tenait pour acquis. Depuis, je redoute un peu le retour.

Au cinéma.

Le dernier film que j'y ai vu m'a sauvé la vie.

J'écris.

À la recherche des mots pour avancer.

Je me suis dit que je ne trouverais pas les mots justes pour écrire sur ce film.

Et depuis.

J'avance.

Dans mes dérives et mon espérance.

FILMOGRAPHIE

CHANSON POUR LE NOUVEAU MONDE

Court métrage
Production cheminée deux/
coop vidéo
2021

DEUXIÈME GÉNÉRATION

Court métrage
Production cheminée deux
2019

UNE FORTERESSE

Court métrage
Production cheminée deux
2018

TROIS ATLAS

Court métrage
Production cheminée deux
2018

VERS LES COLONIES

Court métrage
Production cheminée deux
2016

VOLE, VOLE TRISTESSE

Court métrage
Production cheminée deux
2015

HÉROÏSMES

PREMIER TRAVAIL

Se tenir à l'abri
Dans cette peur
incrustée

Rendre ses os friables

Laisser tomber l'eau
trois fois
sur le plancher

DEUXIÈME TRAVAIL

Je ne sais pas comment tenir le compte
des morts

Cela fait dix ans
tu as dit
que mon corps tremble

ou alors même
ce tremblement a commencé
dix autres années avant
pour bien anticiper
le désir si profond de la terre
de se débarrasser de nous

Supporterons-nous ensemble
le grand vacarme de nos pieds

TROISIÈME TRAVAIL

Refuser net

d'offrir en pâture un autre récit de la douleur

Il est bien connu que la douleur n'a pas d'amis
seulement des convives

parfois si on insiste

de la pitié

or la pitié

ne libère personne

la pitié est délectable

un raffinement de plus

aux banquets cannibales

la fin est déjà prête

les cris n'y changeront rien

QUATRIÈME TRAVAIL

La douleur tendait mon dos

quand je levais les malades

comme du ciment

os et chairs

raidies comme du bois

n'étaient plus qu'une masse calcifiée

déjà prévoyante

de leur avenir

et du mien

Comme ça tu plantais quelquefois

des aiguilles fines dans mon corps

et puis il redevenait fluide

traçant ronds et cercles concentriques

autour du point infime et pénétrant

qui interrompait ma peau

ma chair

mon corps percé

de nouveau frémissant

nappé de ridules

irradiant

échappant une fois de plus

à la mort de mon vivant

Et puis ils mouraient tant

dégoulinants abandonnés

sans forme ni reconnaissance

Moi j'attendais de tout corps tes aiguilles

tes marques et tes sentiers

qui ne permettaient plus ma mort

CINQUIÈME TRAVAIL

Quelquefois
quand je suis allée trop souvent
et trop loin
d'un coup
mon corps s'effondre

SIXIÈME TRAVAIL

Ce que je laisse derrière moi
filant son mauvais fil
c'est la vie domestique
et son rythme implacable
le linge accumulé
l'ensevelissement certain sous
les objets empilés
ramassant une poussière de linceul
fibres, dust et cheveux

Deux tiers sont retournés sais-tu
ne supportant pas le tranchant de la glace
les incisions de haine par petits bouts
Froide lame polie vaste
bien rodée par des machinations
nous autopsiant de notre vivant
sûres, propres, stériles
comme des serrures

SEPTIÈME TRAVAIL

Formidables dissensions
périls aux octaves
vies de pointillés
vite éparties
ténues
engorgées de ces offrandes

De quelles terreurs
ravalées
serons-nous englouties?

HUITIÈME TRAVAIL - LES ACOUPHÈNES

Tenter peu à peu
d'éradiquer les traits du voyageant
une boîte de métal fera l'affaire
où les vitesses sont excédées
recluses
débordantes
retardées

comme si ce n'était pas à toi d'animer les machines
de leur promettre le mouvement
la poésie jamais
n'aura été tant inutile

nous le savons
nous qui avons construit un édifice
si impressionnant
à partir d'une langue
que nous ne possédons pas

nous le savons
nous qui prononçons le matin même
les mots de notre meurtre
avant la nuit

NEUVIÈME TRAVAIL

Jamais je n'écirai ce que je dois
écrire
Il y aura
en réserve
ce fonds de silence
Je serai dense et résolue
dans mon silence
Je saborderai mes livres de mon mieux
pour qu'ils ne soient pas cette chose grotesque
que je ne voulais pas

DIXIÈME TRAVAIL

Je verrai un beau jour un visage
qui ne me ressemble pas
et je saurai immédiatement
qu'il est humain

ONZIÈME TRAVAIL

Voir venir la vie étroite
prévoir l'emballotage promis
de tes poumons
rétrécir les concordances
et les disponibilités

Voici des corps promis aux désastres
à découvert
déjà envisager la préservation
préparer les bandelettes
qui tiendront ensemble
les vestiges
et les mouvements
Je ne savais pas si
du moins
qu'aussitôt donné
l'espace se contracterait si vite
autour de nos pieds

ramasser les cendres
se refuser à la vie

DOUZIÈME TRAVAIL

Précipitations des morts-écrans, l'écran en 2020 est un long défilé de morts et de vieux que l'on dit achevables et d'enfants que l'on imagine invincibles et de nous, bien entendu qu'il suffit de mettre devant pour ramasser le tout, car toute cette parade achèvera bien de dresser barricade entre nous et le reste, entre ici et là et tout ce que nous sommes. Nous, imperturbables, fluides, obstinés. Passeurs de l'impossible.

Ouvrir les livres, brancher les enfants, les lâcher en pâture, les laisser buter sur la vie, leur léguer des horizons brouillés par les feux des pollutions, les laisser s'élever seuls entre des bras parés pour le retard de leur chute.

Faire un barrage de livres pour tout cadrer en veillant à ne pas devenir trop propres. Si nous devenons tous sains, où iraient, n'est-ce pas, les pourritures du monde ? Si elles ne peuvent même plus débaucher dans les limites convenables de la littérature ? La vérité est celle-ci, elles iront pourrir ailleurs

ailleurs aiguïser leur prédation
leur férocité sans l'élégance des feuilles

Les livres n'auront alors plus de corps
à dévorer

Nous resterons discordantes
accidentées irréparables

mais ceux d'avant vont gésir
seuls
à découvert

ÉPILOGUE

Papa Pierre
signaler
vois ce que les vivants
m'ont fait

Dans ma maison
petite
ma maison du froid
je retrouve les formes chaudes
de mon enfance

que j'ai mises
çà et là
par hasard

Si la vie
si poignante
signale
la vie

vois ce que m'ont fait
les vivants

LA SAINTE DE CHRISTOPHER STREET

La sainte de Christopher Street, Marsha P. Johnson. Plus que toute autre, elle siège au panthéon des héroïnes des communautés trans. Nous connaissons son nom, son visage, sa réputation d'instigatrice des émeutes de Stonewall. Comme héroïne, elle est incontournable.

Ni historiographe ni maîtresse des lettres, je ne sais comment diriger mon regard vers Marsha l'héroïne sinon à travers une lentille de critique culturelle. En rendant hommage à Marsha P. Johnson, je cherche à mettre en lumière le travail qui opère en arrière-plan des récits d'héroïnes, travail qui révèle le caractère collectif de ceux-ci.

LA VIE DE MARSHA P. JOHNSON

Marsha P. Johnson est une activiste et artiste trans noire reconnue pour sa générosité et son exubérance, traits qui lui ont mérité le titre de sainte de Christopher Street, rue de cœur de la communauté LGBT de New York. Elle avait la réputation de tout donner aux autres. Selon Sylvia Rivera : « *Marsha donnerait sa chemise si tu lui demandais. Elle te donnerait son dernier dollar. Elle enlèverait ses souliers. Je l'ai vue faire toutes ces choses*¹. »

Lorsqu'elle déambulait le long de Christopher Street, son front arborait fréquemment une couronne faite de fleurs et d'objets trouvés – ces fleurs, elle les obtenait souvent d'un fleuriste qui la laissait dormir sous sa table. On la retrouvait parfois sur le bord de la rivière Hudson pour commémorer la mémoire de son père ou prier Neptune, lui jetant parfois ses vêtements en guise d'offrande. Elle remontait alors

¹ – Toutes les traductions sont de moi.

Christopher Street nue, où elle se faisait arrêter, institutionnaliser et médicamenter à coups d'antipsychotiques. En tant que femme trans noire, Marsha était habituée au harcèlement policier. Sa divine réputation lui mérita une véritable icône, Andy Warhol l'ayant incluse dans sa série de portraits sérigraphiques *Ladies and Gentlemen* en 1975. Elle mourut dans des circonstances suspectes le 6 juillet 1992, après des décennies d'activisme, d'entraide et d'arts de la scène.

Marsha P. Johnson et son amie Sylvia Rivera sont reconnues comme les instigatrices de l'émeute de Stonewall du 28 juin 1969, qui galvanisa le mouvement gai new-yorkais. Le récit du déroulement de cette soirée demeure controversé. Plusieurs disent que c'est Marsha qui aurait lancé la première brique, tandis que d'autres affirment que c'est Sylvia qui aurait lancé le cocktail Molotov qui a tout déclenché. Or, la première dit être arrivée après le début de l'émeute, et la seconde, n'avoir lancé une brique que plus tard au cours des émeutes.

Personnellement, c'est plutôt la création de la maison STAR qui retient mon attention, car elle reflète la générosité de la sainte de Christopher Street. En 1970, Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera cofondèrent l'organisation *Street Transvestite Action Revolutionaries* (STAR). Marsha refusa la présidence de l'organisme, suggérant qu'une personne à la pensée plus linéaire serait un meilleur choix pour la planification à long terme. Elle demeura néanmoins un véritable moteur pour l'organisme grâce à sa gentillesse et à sa vision différente du monde – traits que certaines personnes attribuent justement à son expérience d'épisodes psychotiques et, potentiellement, de neurosyphilis. «*Je suis peut-être folle, mais cela ne me donne pas tort*», disait-elle. Peut-être serait-il aussi juste de dire que, si elle avait raison, c'était un peu, justement, parce qu'elle l'était.

La première maison STAR était un *trailer* que Marsha et Sylvia avaient trouvé dans un stationnement, mais celui-ci fut repris peu de temps après. Voulant éviter l'incertitude constante de leur situation, elles organisèrent une soirée dansante pour récolter des fonds, qu'elles utilisèrent pour rénover un appartement afin qu'il serve de maison STAR permanente. Marsha et Sylvia obtenaient assez d'argent comme travailleuses du sexe pour payer le loyer alors que les plus jeunes s'occupaient de procurer de la nourriture. La maison STAR opérait dans une logique d'entraide radicale, et ses membres gardaient et nourrissaient les enfants du voisinage pour venir en aide à leur entourage issu de la classe ouvrière.

STAR n'exista que quelques années. En 1973, une activiste s'opposa fortement à l'inclusion des femmes trans et drag queens à la parade du Christopher Street Liberation Day, les décrivant comme des pâles copies de femmes. Sautant sur la scène, Sylvia Rivera prononça un discours, désormais célèbre, contre l'assimilationnisme du mouvement gai. Elle rappela du même souffle le travail révolutionnaire accompli par les femmes trans et les drag queens, et elle accusa le mouvement d'avoir complètement délaissé les personnes incarcérées qui pourtant lui demandaient son aide. Attaquée par des personnes qu'elle considérait comme ses camarades, elle tenta de se suicider le lendemain matin. Marsha P. Johnson la sauva juste à temps, heureusement, mais cette journée marqua la fin de l'implication de Sylvia Rivera dans le mouvement LGBT pour plusieurs années, un départ qui signifia la fin de STAR.

NOUS QUI CRÉONS L'HÉROÏNE

L'héroïne n'apparaît pas d'elle-même, comme un fantôme fuyant le néant. Être héroïne dépend d'un travail d'arrière-scène qui est souvent invisible, mais non moins important. Pour façonner une héroïne, encore faut-il un travail de documentation, de préservation, de déterrement. Encore faut-il raconter et disséminer son histoire. Jusqu'à récemment, les communautés trans n'avaient pas la capacité organisationnelle nécessaire pour créer et soutenir des récits d'héroïnes. Compte tenu du manque de main-d'œuvre dans les communautés trans, c'est la population cisgenre qui détermina longtemps quelles personnes trans étaient élevées au statut d'icônes.

Les premières grandes figures trans émergent de l'imaginaire cisgenre. Je pense notamment à Christine Jorgensen, qui figura à la première page du *New York Daily News* en 1952 sous le titre sensationnaliste «*Ex-GI Becomes Blonde Beauty*». L'article la décrivait comme la première à recevoir un « changement de sexe ». Ancrée dans une trame narrative voyeuse qui transforme le sujet trans en objet de curiosité, la célébrité de Christine Jorgensen reflète davantage l'amusement des éditeurs cisgenres des journaux de l'époque que l'affection que lui portent les communautés trans.

2 – Syrus Marcus Ware, «All Power to All People? Black LGBTTI2QQ Activism, Remembrance, and Archiving in Toronto», *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 2017, vol. 4, n° 2, p. 170-180.

Les dernières décennies ont toutefois vu les conditions de vie des populations trans s'améliorer, permettant un travail narratif jusqu'alors inédit. Comme le dit Monica Forrester², la vie des femmes trans dans les années 1980, et surtout celle des femmes trans noires, était basée sur la survie. Vivant dans un monde qui les violentait, l'idée de documenter leur présent ne leur venait tout simplement pas à l'esprit. Bien que la vie demeure encore très difficile pour les personnes trans racisées, l'horizon des possibilités s'est ouvert depuis. L'apparition d'internet a aussi eu un effet prodigieux sur l'organisation des communautés trans et sur la consolidation d'une identité collective. Dans les années 1990 et 2000, on voit apparaître bon nombre de sites web partageant des biographies et rapportant des moments historiques liés aux personnes trans. C'est dans ce contexte que se construit le récit d'héroïne de Marsha P. Johnson.

Nulle n'est plus à créditer pour le statut d'héroïne de Marsha P. Johnson que l'archiviste et cinéaste Tourmaline. Afin de tourner un documentaire sur la sainte de Christopher Street, elle a bravé violences anti-Noirs et transmisogynes pour trouver plusieurs des vidéos d'archive grâce auxquelles nous connaissons aujourd'hui Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera. C'est elle qui a diffusé le désormais célèbre discours de Sylvia Rivera durant le Christopher Street Liberation Day de 1973. De ses travaux a résulté le magnifique court métrage de fiction *Happy Birthday, Marsha!* (2018), qui montre une Marsha radiieuse dans les heures précédant les émeutes de Stonewall. Tourmaline n'a malheureusement pas pu mener à bien son projet, le cinéaste David France ayant usurpé ses ressources pour sortir un documentaire sur Netflix. Son film a rejoint les autres du même genre, produits par des hommes blancs cisgenres qui mettent l'accent sur la souffrance plutôt que sur la jouissance, l'amour et la communauté. Malgré l'habilitation narrative des communautés trans depuis les années 1990, les perspectives cisgenres et blanches continuent d'être privilégiées lorsqu'il est temps de contribuer à l'imaginaire social.

Derrière toute héroïne existe un travail souvent invisible qui, lorsque remis à l'avant-plan, a beaucoup à nous enseigner sur le pouvoir social. Derrière l'iconographie de la sainte de Christopher Street, nous pouvons déceler une deuxième histoire : celle d'une communauté trans occupée à sa survie qui, enfin, commence à récolter et à raconter ses propres récits, tout en demeurant sous le joug d'un pouvoir financier et culturel hors de son contrôle. Une deuxième histoire, où l'héroïne est tout autant Tourmaline que Marsha.

NOUS QUI NOUS DÉFINISSONS À TRAVERS L'HÉROÏNE

Au-delà du travail nécessaire à l'édification de Marsha P. Johnson en tant qu'héroïne, le récit lui-même accomplit son propre travail. Un récit divertit, enseigne ou communique des valeurs. En désignant Marsha P. Johnson comme héroïne, en racontant son histoire, les personnes trans projettent et consolident leurs propres attachements normatifs, leurs propres valeurs. En choisissant une héroïne, nous choisissons qui nous sommes.

Que nous enseigne l'héroïsation de la sainte de Christopher Street au sujet des communautés trans contemporaines ? Le premier indice se trouve dans l'attachement émotionnel à Marsha ou à Sylvia comme instigatrices des émeutes de Stonewall. Même s'il n'y a aucun doute que Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera y ont joué un rôle crucial, ni l'une ni l'autre n'a lancé la première brique. Il serait, au contraire, théologiquement incongru pour la sainte de Christopher Street d'avoir lancé la première pierre. Pourtant, le mythe perdure.

En positionnant deux femmes trans à la genèse des mouvements LGBTQ+, les communautés trans se réinscrivent dans l'histoire d'un mouvement plus large. Ce correctif intervient à un moment crucial où l'anxiété règne quant à savoir si l'*establishment* progressiste se rangera derrière les communautés trans. Le mariage dit gai l'ayant emporté à la Cour suprême, les organisations religieuses conservatrices se tournent à présent vers les communautés trans comme cibles de panique morale. C'est un moment inquiétant, car plusieurs institutions LGBTQ+ d'influence ont un long historique d'abandon des personnes trans dès qu'il s'agit de protéger les gains sociaux et légaux des hommes cisgenres gais. Dans ce contexte socio-politique, l'héroïsation de Marsha P. Johnson sert de rappel : « Les personnes trans ont été là pour le mouvement gai. À votre tour d'être là pour nous. » Rattachant les mouvements gais à leurs origines trans, l'héroïsation de la sainte

de Christopher Street rend tout à fait naturel le passage du mariage gai à l'égalité trans comme revendication centrale des mouvements LGBTQ+.

Cela dit, je crois déceler quelque chose de plus dans ces récits. L'entêtement se rattache aussi à la symbolique du geste même. Lancer une brique est un acte violent et révolutionnaire. Le récit de Marsha P. Johnson l'héroïne fonctionne alors comme un signe rhétorique du caractère radical des mouvements trans contemporains par comparaison avec les mouvements gais antérieurs. *We are more radical than thou.*

Ce positionnement rhétorique éclipse la blancheur des mouvements trans hégémoniques. En positionnant Marsha P. Johnson dans la généalogie des mouvements trans d'aujourd'hui, les communautés trans hégémoniques et de prédominance blanche se revendiquent comme héritières d'une radicalité qui efface la spécificité de l'expérience de Marsha P. Johnson en tant que femme noire travailleuse du sexe vivant avec des troubles de santé mentale. Il est impossible d'appréhender la vie de Marsha P. Johnson sans comprendre que son rapport à la police était modulé tant par le racisme anti-Noirs, la putophobie et la psychophobie. La sainte de Christopher Street n'est pas moins indissociable de sa race noire, de son travail du sexe, que de sa santé mentale et de sa transitude.

Dans l'imaginaire transgenre hégémonique, Marsha P. Johnson est une icône à géométrie variable. Lorsqu'il est temps de souligner le caractère radical et révolutionnaire des mouvements trans, elle est caractérisée comme Noire, travailleuse du sexe et, parfois, folle. Elle n'est toutefois plus représentée comme telle lorsqu'il est temps de la revendiquer comme représentante des communautés trans de toutes races, occupations, conditions mentales ou classes. Ce phénomène rhétorique n'est pas inédit dans les discours trans, ceux-ci ayant longtemps (ab)usé des corps et de la souffrance des travailleuses du sexe noires pour promouvoir les ambitions libérales des voix trans blanches les plus privilégiées. Même en écrivant ces mots, je me demande si je ne fais pas qu'excuser ma propre blancheur en me présentant comme une bonne Blanche à l'affût du racisme, alors que je bénéficierai certainement d'un certain capital social en publiant cet essai.

Ces dernières années ont vu une progression narrative du récit héroïque de Marsha P. Johnson ne s'intéressant plus seulement à son rôle dans Stonewall, mais aussi à sa contribution à STAR. Ce glissement normatif de l'acte

À travers le récit d'héroïne de Marsha P. Johnson, désormais articulé autour de STAR et de sa maison, les communautés trans se positionnent comme attentives, solidaires et aimantes.

révolutionnaire momentané à un effort soutenu d'aide mutuelle révèle une certaine maturation de l'identité collective trans. À travers le récit d'héroïne de Marsha P. Johnson, désormais articulé autour de STAR et de sa maison, les communautés trans se positionnent comme attentives, solidaires et aimantes.

Une différence subtile mérite d'être soulignée entre l'idolâtrie de Stonewall et l'admiration de STAR. Si les premiers discours semblent positionner les personnes trans, peu importe leur réalité sociale, comme déjà héritières du radicalisme de Marsha P. Johnson et de Sylvia Rivera, l'admiration envers STAR sert davantage d'aspiration et de modèle que de description historique fidèle des communautés trans. Reconnaître l'échec de bien des communautés trans serait une manière de mieux respecter l'héroïsme de Marsha P. Johnson et augurerait une logique prometteuse d'amélioration communautaire. Pour emprunter les mots de la drag queen Agosto Machado dans le documentaire *Pay It No Mind: Marsha P. Johnson* (2012): « *Marsha nous rappelle ce que le village était et ce que les autres, les jeunes, peuvent être.* »

En déployant la lentille de la production sociale de l'héroïsme, j'ai voulu honorer la mémoire de Marsha P. Johnson et le travail de celles qui, comme Tourmaline, assurent sa pérennité dans l'imaginaire communautaire trans. La sainte de Christopher Street n'est pas née héroïne des mouvements trans. C'est grâce à la sueur d'archivistes et de conteuses prêtes à braver la transmisogynie et le racisme anti-Noirs que l'héritage de Marsha P. Johnson s'est rendu jusqu'à nous.

Loin d'être une odyssée isolée, l'histoire de Marsha P. Johnson occupe une place centrale dans la construction de l'identité collective des communautés trans contemporaines. À travers la sainte de Christopher Street, les populations trans réclament leur place dans les mouvements LGBTQ+. Elles demandent la solidarité des institutions et des activistes lesbiennes, gais, et bisexuel.le.s cisgenres. Elles naturalisent le passage du militantisme pour le mariage gai à celui pour les droits trans. Elles déclarent être une branche radicale des mouvements LGBTQ+. Et, plus récemment, elles promeuvent l'aide mutuelle *grassroots* et l'amour révolutionnaire entre personnes trans en décentrant les émeutes de Stonewall en faveur de l'entraide soutenue qui avait lieu à STAR.

À différents moments de ces récits disparates, les communautés trans soulignent, effacent et s'accaparent des fragments de l'identité de Marsha P. Johnson : Noire, travailleuse du sexe et *mad*. Les mouvements trans hégémoniques s'engageant sur le sentier néolibéral de l'homonationalisme, il est crucial de problématiser les rapports racistes, putophobes, et psychophobes qui imprègnent plusieurs cercles communautaires. J'invite les personnes blanches, non travailleuses du sexe, et de bonne santé mentale, moi comprise, à nuancer nos rapports avec la vie de la sainte de Christopher Street. J'ose espérer que nous pourrions reconnaître notre sombre réalité communautaire, abandonner nos logiques d'autoexonération identitaire, et enfin épouser une éthique d'entraide et d'amour révolutionnaire.

LES DIVULGÂCHEUSES DU PATRIARCAT

PROMENADE SUR MARX. DU CÔTÉ DES HÉROÏNES

VALÉRIE
LEFEBVRE-FAUCHER
Remue-ménage, 2020,
80 p.

L'écrivaine et éditrice Valérie Lefebvre-Faucher, dans *Promenade sur Marx. Du côté des héroïnes* (2020), met en lumière des protagonistes oubliées de l'histoire littéraire, d'une manière aussi joueuse que rigoureuse. Cette pérégrination dans la littérature et ses possibles se lit sous la forme d'un petit livre couleur tomate publié dans la collection « micro r-m » chez Remue-ménage. La parenté avec le fameux *Petit livre rouge* de Mao, dont la couverture arbore la même couleur, emblème du communisme qui a fait des petits (notamment, au Québec, *Le petit livre rouge étudiant*, publié en 1973 par les éditions Parti pris) est difficile à ne pas remarquer. Lefebvre-Faucher reprend cette filiation tout en la déplaçant malicieusement. Car c'est davantage autour du communisme qu'à même sa valse que danse Lefebvre-Faucher, en étudiant l'entourage féminin de Karl Marx : son épouse, Jenny von Westphalen Marx ; ses filles, Jenny Caroline « Jennychen » Marx Longuet, Jenny Laura Marx Lafargue et Jenny Julia Eleanor « Tussy » Marx Aveling ; la gouvernante de la famille, Helene « Lenchen » Demuth ; et les sœurs Burns, Mary et Lizzie, compagnes successives de Friedrich Engels, le grand ami et collaborateur de Marx. Ces femmes, chacune à sa manière, ont contribué à la pensée intellectuelle ainsi qu'à l'édition et à la traduction de certains textes de Karl Marx, et ont présenté des conférences sur le socialisme partout en Europe. En s'assurant du soin domestique de la maisonnée, elles ont permis à Karl Marx de se dévouer à son travail. Leur intelligence mise au service de la justice sociale fait d'elles des héroïnes, là où le travail de sape de l'histoire à leur égard agit comme le vilain d'une bande dessinée de Marvel. Valérie Lefebvre-Faucher cherche ainsi à décroquer le nom de Marx, à signaler qu'il représente « le nom de toute une bande ». Il n'est surtout pas question, ici, de faire résonner l'adage poussiéreux voulant que « derrière chaque grand homme se trouve une femme », mais plutôt de montrer que, « *[l]es femmes ayant dans l'histoire été privées de réseaux intellectuels, elles ont écrit avec leur famille, en plus d'avoir été souvent secrétaires, muses et éditrices de l'ombre* ».

UN MANIFESTE POUR LES PASSEUSES

Les livres rouges ayant souvent relevé du manifeste, peut-être Lefebvre-Faucher en formule tacitement un ici. Car le propos engage, tout comme un manifeste, une vision qui saurait être porteuse : l'histoire littéraire a invisibilisé certaines de ses participantes, et le clan Marx ne saurait être une exception, mais plutôt une itération de cette pratique. En raison d'un manque d'archives, mais aussi d'un fort androcentrisme, on sacrifie fréquemment l'apport des femmes à une école, à un mouvement : « *[À] quoi sert cet isolement, d'où vient ce besoin d'extraire des hommes de la pensée vivante pour en faire des étoiles immobiles ? [...] Et que perdons-nous quand nous faisons le pari qu'une idée se rendra plus loin si elle est portée par un homme seul ?* » Que ce soit chez Nathalie Léger dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012), portrait en jeux de miroirs de l'actrice du titre, ou chez Catherine Mavrikakis et Martine Delvaux, dans les deux essais qu'elles ont publié en 2014 chez Hélio tropé, respectivement consacrés à la chanteuse Diamanda Galás et à la photographe Nan Goldin, les exemples sont nombreux, dans la littérature actuelle, où des écrivaines font la part belle à des figures historiques qu'elles considèrent comme minorisées. Le travail de Lefebvre-Faucher s'inscrit dans cette tangente.

Après son prologue, *Promenade sur Marx* s'ouvre sur d'autres penseuses que les Marx : Suzanne Césaire et Mireille Neptune Anglade, dont les œuvres ont été éclipsées par celles de leur mari (Aimé Césaire et Georges Anglade). S'indignant, Lefebvre-Faucher mentionne : « *Personne ne nous enseigne ça, à la base, que les femmes écrivent. Personne ne nous dit jamais oh ! et en passant, saviez-vous que Suzanne Césaire ne se contentait pas de tenir salon ? C'était une éditrice engagée, une écrivaine perspicace et courageuse (comme le montrent ses quelques textes parvenus jusqu'à nous malgré les obstacles à la diffusion de la littérature francophone).* » C'est par le biais de deux femmes qu'elle côtoie, les écrivaines et universitaires Marie-Eveline Belinga et Stéphane Martelly, que Lefebvre-Faucher a rencontré les figures intellectuelles de Suzanne Césaire et de Mireille Neptune Anglade. En montrant comment leur travail lui est parvenu grâce à deux femmes noires, en l'indiquant dans les premières pages de son essai, Valérie Lefebvre-Faucher décentre le récit des Marx qu'elle s'apprête à raconter. Elle le place sous le prisme d'une histoire intellectuelle ni caucasienne ni nord-américaine. Régulièrement, dans les livres féministes écrits par des personnes blanches, les observations sur les personnes racisées se trouvent dans le chapitre final ou dans des notes de bas de page – des commentaires qui semblent avoir été rédigés à la va-vite, à la suite du reste de la démarche, pour se prémunir contre d'éventuelles critiques d'une perspective ancrée dans une blanchitude en vase clos. Ici, Valérie Lefebvre-Faucher me semble retourner les cartes et défaire ce mauvais pli de la pensée féministe actuelle.

À l'instar de Belinga et Martelly, de nombreuses autres personnalités apparaissent en se baladant chez les Marx. Par exemple, Rachel Holmes, biographe d'Eleanor Marx, mais aussi Saartjie Baartman, connue sous le malheureux nom de la Vénus hottentote, et James Barry, médecin, homme trans et précurseur de la médecine obstétrique au XIX^e siècle. La pensée de Valérie Lefebvre-Faucher possède cette faculté rare et précieuse : laisser apparaître les personnes qui y ont contribué. Il ne me paraît pas fortuit, ainsi, que l'introduction de *Faire partie du monde* (2017),

collectif sur l'écoféminisme qu'elle a dirigé avec Marie-Anne Casselot, soit intitulée « Nos amitiés écoféministes », revendiquant la portée du lien. Dans *Procès verbal* (2019), elle fait la part belle à Anne-Marie Voisard et à Élodie Comtois. Celles-ci travaillaient, tout comme Lefebvre-Faucher, à la maison d'édition Écosociété lorsque cette dernière a été poursuivie en justice par des compagnies minières lors de la publication de *Noir Canada*, d'Alain Deneault, Delphine Abadie et William Sacher, en 2008 – événement sur lequel porte, en partie, *Procès verbal*. Dans *Promenade sur Marx*, Lefebvre-Faucher écrit que « [l']écriture s'alimente de l'adversité, mais elle la contourne pour chercher les amitiés plus loin », ce qui semble s'être produit lorsque les trois femmes ont dû affronter les avocats de riches compagnies minières en partie avec les armes de la littérature. Mais quels liens entre ces amitiés revendiquées, qui apparaissent dans les textes littéraires, et la promenade du titre ? La lecture de *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* (2016), de Lauren Elkin, m'éclaire. L'autrice souligne que la figure du flâneur, à partir de Walter Benjamin, ne saurait être la même que celle de la flâneuse, n'en déplaise à certains : « *The argument against the flâneuse sometimes has to do with questions of visibility – "It is crucial for the flâneur to be functionally invisible," writes Luc Sante, defending its own gendering of the flâneur as male and not female. [...] We're not the ones who make ourselves visible, in the sense that Sante means, in terms of the stir a woman alone in public can create ; it's the gaze of the flâneur that makes the woman who would join their ranks too visible to slip by unnoticed. But if we're so conspicuous, why have we been written out of the history of cities ? It's up to us to paint ourselves back into the picture, in ways we can live with.* »

J'irai peut-être un peu plus loin qu'Elkin. Avec la philosophe Catherine Malabou, je considère que ce qui rend visible le féminin dans les rues n'est pas seulement le sexe biologique, mais le féminin comme « essence » : toutes les personnes qui ne peuvent pas gommer chez elles les traces de féminin deviennent, dans les rues, visibles, vulnérables, que ce soient les hommes trans, les hommes efféminés ou les personnes qui s'identifient comme femmes. C'est la féminité même qui les rend visibles. Être flâneuse serait reprendre cette visibilité à son compte. Le travail de la flâneuse, de la promeneuse, que Valérie Lefebvre-Faucher nomme aussi, dans *Promenade sur Marx*, « enquêteuse », serait non pas de se promener seule, mais de retracer les autres qui auraient été à la fois trop visibles et absentes de l'histoire, « *written out of the history* ». Dans ce nœud perpétuel entre survisibilité et absence se joue sans doute la sentence du social face aux personnes minorisées : être constamment considérées, comme d'ailleurs l'étaient les femmes Marx, comme trop bruyantes, voire hystériques, trop

Avec la philosophe Catherine Malabou, je considère que ce qui rend visible le féminin dans les rues n'est pas seulement le sexe biologique, mais le féminin comme « essence » [...]

visibles, mais pourtant être expropriées de l'histoire, en disparaître. « *La promeneuse est une caravane* », écrit encore Lefebvre-Faucher. C'est-à-dire que durant ces balades dans cette ville métaphorique que serait la littérature, refusant les itinéraires définis d'avance et leur préférant une dérive à la Debord, la promeneuse trouve des femmes, des personnes de genres minorisés, comme James Barry, qui ont connu des destins exceptionnels. Elle refuse de faire comme l'histoire et de les laisser tomber, et les entraîne plutôt avec elle, à sa suite, dans des chemins qu'ils inventeront ensemble.

QUI EST L'HÉROÏNE DE QUI ?

Rendre visibles les traces de ces pas peu reconnus par les discours officiels représente une partie du mandat que se donne Valérie Lefebvre-Faucher, en ne laissant jamais de côté le fait que la figure de l'enquêtrice est ancrée dans sa propre subjectivité. L'histoire qu'elle donne à lire, détricotée de la grande, s'articule à sa propre éthique et est portée par un « je » qu'elle sait subjectif. Au fil des pas qu'elle fait dans la littérature, dans l'histoire des sciences sociales, au fur et à mesure qu'elle refuse de croire que tous ces grands hommes ont toujours fait cavalier seul, qu'elle souhaite lire à rebours les plans de cours ne présentant que des écrivains blancs et hétérosexuels parce que ce seraient eux, les plus importants pour le canon, les héroïnes trouvées dans les marges se multiplient.

Parmi elles, Louky Bersianik est un fil d'or à retracer tout au long de son travail. Lefebvre-Faucher a contribué à l'édition posthume de *Eremo* (2019), l'un des derniers textes écrits par Bersianik avant son décès, en 2011. Bersianik apparaît dans *Faire partie du monde*, où est cité son *Euguélionne* (1976). *Procès verbal* est un livre qui est tour à tour un témoignage sur la pratique d'éditrice de Lefebvre-Faucher, un lieu où sont convoquées des écrivaines pour discuter de censure (dont – tiens, tiens – encore Stéphane Martelly, mais aussi, par exemple, Laurence Olivier) et une « fiction juridique » dans laquelle chante un chœur. Dans cette hétérogénéité jouissive, qui est aussi à l'œuvre dans *Promenade sur Marx* (à la fois récit, journal de lecture et texte historique), je vois un héritage esthétique de l'hétérogénéité formelle des écritures au féminin au Québec dans les années 1970 à 1990, mouvement littéraire dont Bersianik, avec Nicole Brossard ou Denise Boucher, faisait aussi partie. D'ailleurs, elles sont toutes citées dans *Procès verbal*. Leur féminisme littéraire cherchait à rompre avec la linéarité classique pour proposer des formes éclatées, dans des brisures qui symbolisaient aussi une rupture d'avec

la tradition littéraire patriarcale. Valérie Lefebvre-Faucher fait ainsi connaître Bersianik, Brossard et les autres aux générations suivantes en les citant, tout en étant héritière de leur esthétique formelle. Le féminisme littéraire de cette époque est rarement aussi revendiqué, de nos jours, que chez Lefebvre-Faucher. Voilà pourquoi je trouve qu'elle occupe une place si singulière dans la production actuelle.

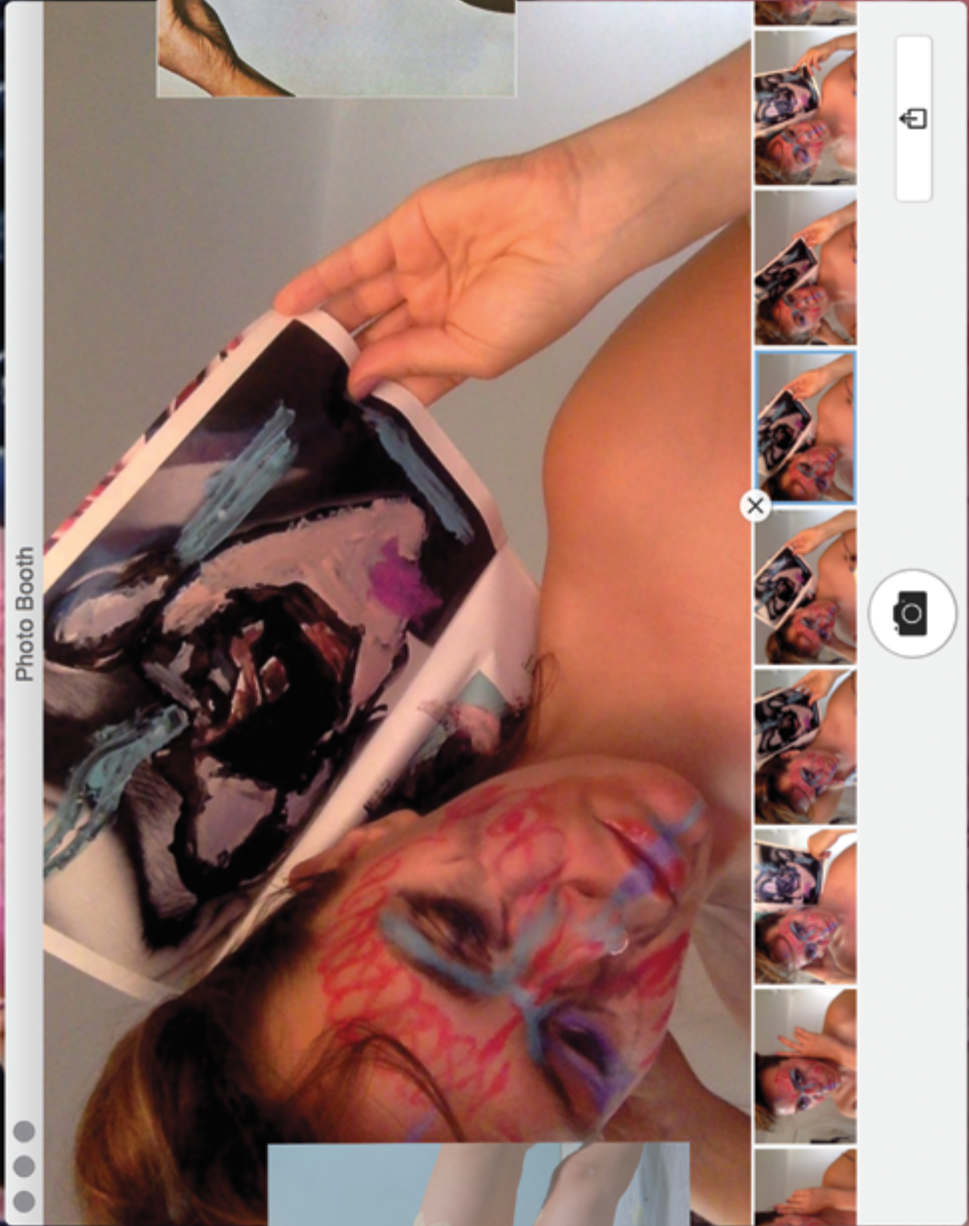
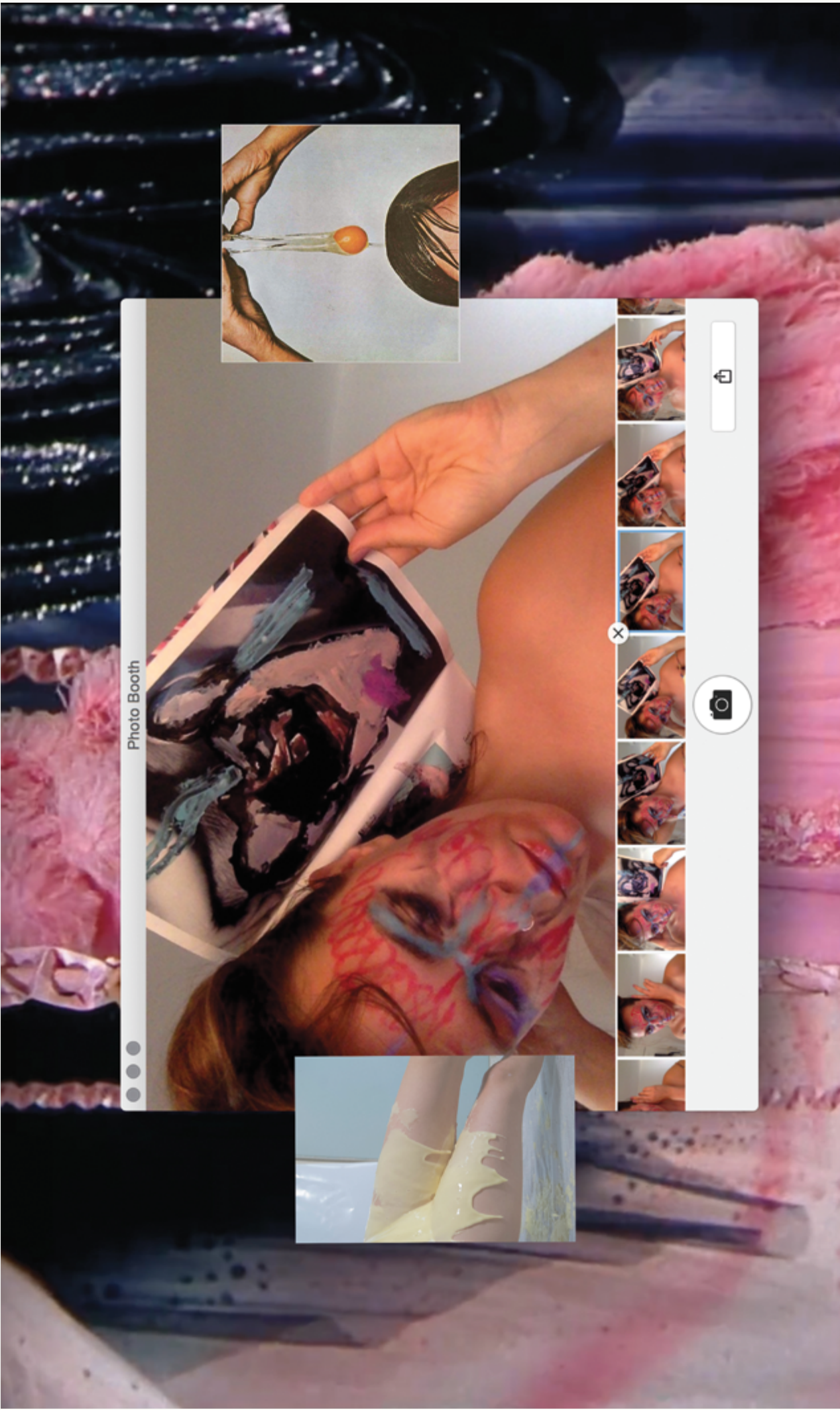
Dans « Le terrible fantôme de Louky Bersianik » (2019), publié dans la revue *Liberté*, Valérie Lefebvre-Faucher écrit : « *C'est ce qui saute aux yeux, énorme ; ça hurle : cette œuvre [de Bersianik] qui dénonce et répare la disparition des écrivaines, on a essayé de l'effacer elle aussi !* » En inscrivant Bersianik dans son propre travail, Lefebvre-Faucher milite contre cette disparition injuste et amène avec elle les femmes Marx, Césaire, Anglade, et plusieurs autres. Tout comme Bersianik, qui laissait son écriture être traversée par plusieurs voix, la démarche de Valérie Lefebvre-Faucher expose moult alliances. Elle et Casselot remarqueaient avoir rassemblé dans *Faire partie du monde* des textes de femmes très différentes, qui ne s'entendraient peut-être pas si elles étaient rassemblées dans une pièce. J'ai envie de dire que la pensée qu'échafaude Valérie Lefebvre-Faucher reproduit un geste similaire : réunir des penseuses qui ne s'entendraient peut-être pas si on les invitait à une même table pour un gargantuesque festin. Mais sa pensée les fait tenir ensemble dans une alchimie savante laissant la place à des femmes héroïques qui bousculaient les pratiques sociales, qui ne faisaient pas consensus. Dans « Les priorités cachées », sa contribution à *Faire partie du monde*, Lefebvre-Faucher écrit que « *[c]est en isolant les femmes qu'on leur enlève le grand pouvoir qui vient avec ces grandes responsabilités* ». En les réunissant, elle leur redonne le pouvoir auquel elles ont droit ; elle fait briller des figures oubliées, minorisées, pour que nous, lectrices, puissions y avoir accès. Le féminisme est aussi un devoir de mémoire : si on ne connaît pas celles qui nous ont précédées, on a l'impression d'être toujours dans une épuisante et factice inauguration de la pensée féministe. En ce sens, la promeneuse qu'incarne Valérie Lefebvre-Faucher divulgue ce que le patriarcat a besoin de taire s'il désire continuer à régner. À mes yeux, parce qu'il contrecarre joyeusement les discours officiels, son travail relève, lui aussi, de l'héroïsme.

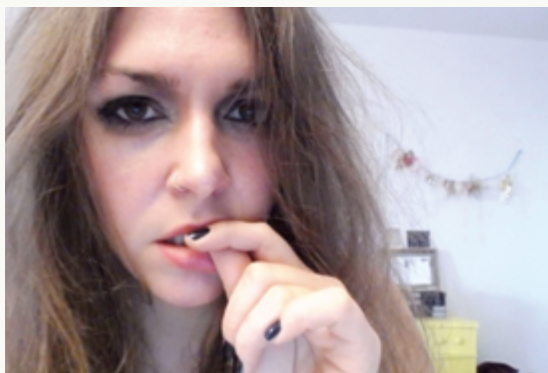
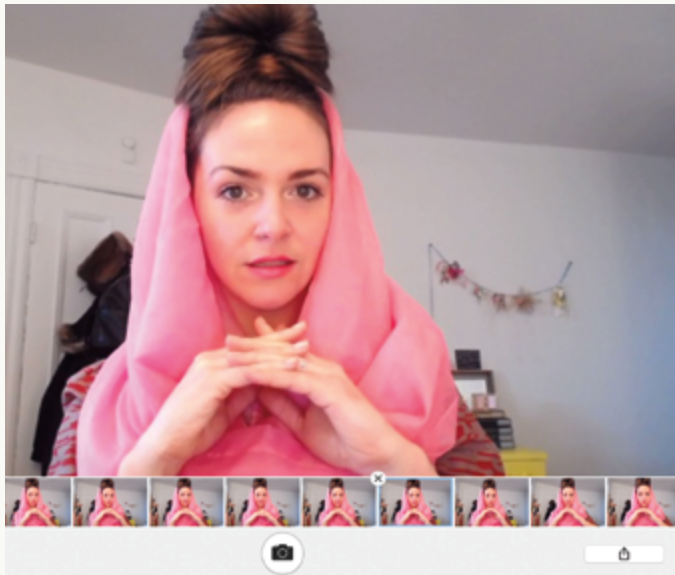
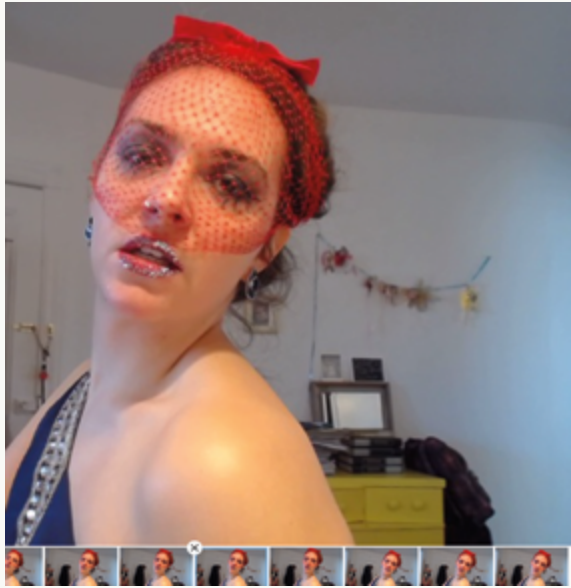
NADÈGE GREBMEIER FORGET: WONDER WOMAN

Accroupie sous un miroir, Nadège Grebmeier Forget se balance au rythme d'une musique house électronique entraînante (*Paranoid London*, *Paris Dub 3*) et d'une interprétation de *Mon amie la rose* (1965) par Françoise Hardy. Branché sur le *livestream* de *Inside-Outside, Off & On* (2020), j'aperçois des oranges dans le sac de l'artiste. Sa jambe apparaît d'abord, puis la traîne de son tutu noir. J'entrevois les spectateurs-rices présent-e-s à la Fonderie Darling, captiv-e-s par ses actions. Tenant le miroir au-dessus d'elle, la performeuse place une orange dans sa bouche et la tient entre ses dents. Des paillettes brillent sur son ventre et son visage. Elle respire rapidement et intensément, et de façon délibérée son regard brise le quatrième mur. Assis devant mon écran, je suis épuisé par l'énergie de Grebmeier Forget. Elle m'apparaît surhumaine, une vraie Wonder Woman se transformant à plusieurs reprises de manière entropique et semblant toujours retomber sur ses pieds lorsqu'elle s'élance vers l'inconnu. L'action oscille entre la danse, la performance artistique, le spectacle et la célébration. La transmission en direct me donne l'impression d'avoir accès à un univers fantastique, hors du commun, qui semble m'être intimement destiné, mais demeure accessible au grand public grâce au cyberspace. À partir d'une seule performance, l'artiste multiplie sans fin les perspectives et les temporalités.

Lorsque j'ai rencontré Grebmeier Forget sur Zoom pour rédiger ce texte, j'ai constaté avec fascination que j'avais seulement vu ses œuvres en mode virtuel, sur mon écran. Reconnue comme

artiste de la performance depuis le début de sa carrière, elle explore les thèmes de la corporéité féminine et de sa représentation par le biais de la consommation d'images et de la circulation en ligne de celles-ci. Ses interventions ont souvent lieu dans la solitude et sont alors rendues accessibles par l'intermédiaire d'une diffusion en direct sur différents médias sociaux. Il lui arrive aussi de partager son espace performatif avec une assistance, que ce soit dans une salle d'exposition ou de spectacle où elle utilise la vidéo, entre autres, pour augmenter l'effet de ses gestes en créant de multiples angles d'observation et d'expérience. La tension entre le *live* et le *replay*, soit la distance entre le réel et la simulation, devient un espace propice à la création. Les performances se déroulent progressivement par une accumulation de gestes, d'objets et de couches de matériaux, et la temporalité permet à l'artiste de se métamorphoser devant son public, qui l'accompagne dans ce rituel. À travers ce processus, des symboles de la culture populaire, de l'univers kitsch des années 1950, des canons de beauté en constante évolution et de la performance au sens large (comme mode de production et de remise en question des identités fixes) s'entremêlent à son imaginaire. Elle accumule alors des reproductions d'elle-même et de son corps en transformation qui altèrent notre perception de celui-ci. Grebmeier Forget nous transporte dans un environnement qu'elle conçoit avec intuition et vivacité, tout en créant un monde parfois spectaculaire, grotesque, divinement beau, quasi tragique ou drôle.





« Duration : Variable »

—@NADEGEGFORGET, INSTAGRAM, 24 JANVIER 2021

Se plonger dans la pratique artistique de Grebmeier Forget est un exercice multisensoriel et hautement stimulant. Ses productions relèvent de la poétique de l'œuvre ouverte : l'artiste travaille en boucle, répète ou met en relations plusieurs strates conceptuelles. Puisant directement dans ses propres archives d'images et dans celles trouvées sur internet, elle fait référence à diverses formes de représentation visuelle et de diffusion, dont l'égoportrait, le vlogue de beauté, la caméra cachée, la *camgirl*, les plateformes de messagerie instantanée, les réseaux sociaux, le partage d'images, le phénomène des influenceur-euse-s et YouTube. Cette méthodologie, qui brouille l'identité de l'artiste et le rapport du public à l'œuvre (activité et effort d'interprétation), s'apparente aux pratiques expérimentales et performatives des années 1970. Pensons entre autres aux photographies de la Canadienne Suzy Lake, qui travaille avec le restylage, dans *Miss Chatelaine* (1973) ; aux actions publiques et perturbatrices *Gutter Art* du performeur américain Stephen Varble, réalisées avec des costumes *genderqueer* faits de rebuts, de déchets alimentaires et d'objets trouvés ; ou encore à la performance filmée *Semiotics of the Kitchen* (1975) de l'artiste américaine Martha Rosler. Dans la lignée de ces artistes, Grebmeier Forget s'interroge sur les stéréotypes, les codes vestimentaires, la sphère domestique et genrée, ainsi que sur sa propre corporalité. En outre, elle adapte cette autoreprésentation à l'ère des technologies numériques afin de pluraliser et déformer encore davantage ses manipulations corporelles.

Dans la performance-exposition de longue durée – *Hier est aujourd'hui*. (2016), réalisée au centre d'artistes VU, à Québec, Grebmeier Forget explore les frontières entre fiction et réalité sur une période d'environ 120 heures : l'objectif initial était de 5 heures par jour pendant 30 jours suivant les heures d'ouverture du centre (12 h-17 h). La performance débute sans but précis, puis elle se cristallise en une série de photographies autour d'actions quotidiennes et d'un *mindscape* diffusés sur les réseaux sociaux et archivés sur Instagram. L'artiste crée des égoportraits qui rappellent des images connues de célébrités féminines de la télévision, du cinéma et de la musique qu'elle se réapproprie en portraits composites impliquant, par exemple, l'actrice Barbara Eden, de la série télévisée *I Dream of Jeannie* (1965-1970), la chanteuse pop Britney Spears se mordant le pouce de manière provocante, ou encore l'actrice Marilyn Monroe portant un chapeau bibi. Les images des héroïnes d'Hollywood constituent ainsi une archive dans laquelle l'artiste puise pour créer de nouvelles œuvres. Chaque captation engendre une création appartenant à une série interminable d'images en mouvement transmises en galerie durant plusieurs heures, devenant un portfolio évolutif d'autoportraits générés par des rencontres fortuites et des probabilités d'occurrence visuelle.



**« That's what you get for being food. -M. Atwood,
The Edible Woman (1969) »**

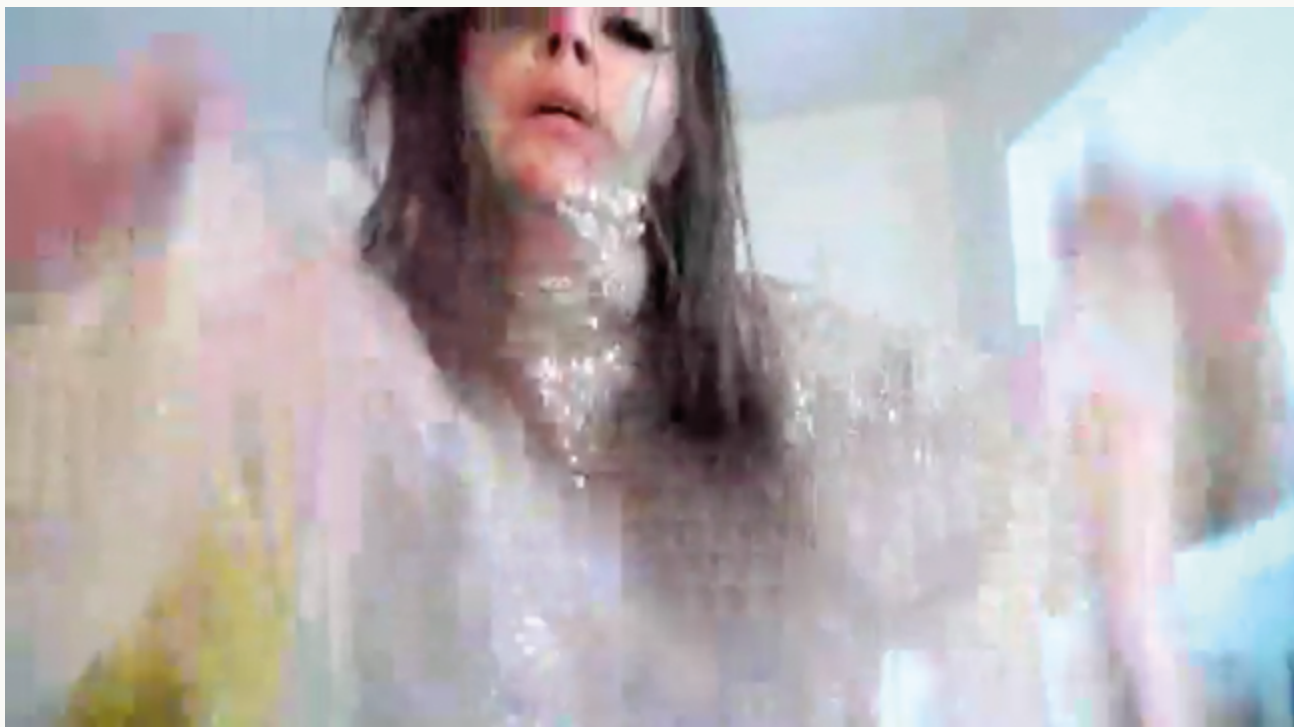
-@NADEGEGFORGET, INSTAGRAM

Pour *La Chandeleur (Remixed)* (2020), l'artiste reprend son œuvre antérieure *La Chandeleur*, présentée pour la première fois lors des Journées de la Culture à la Galerie Joyce Yahouda, en 2012. L'énoncé conceptuel de cette action devant un public est simple, mais sa concrétisation varie à chaque représentation. Grebmeier Forget confectionne une crêpe à partir d'une liste d'ingrédients : 2 kg de sucre, 2,5 kg de farine, 225 g de beurre, 2 l de lait, 125 ml de vanille, 12 œufs et 250 ml de paillettes d'or ou d'argent. Dans cette dernière itération au LOBE, à Chicoutimi, l'artiste, vêtue d'un costume baroque de couleurs vives et à motif floral, ainsi que d'une couronne de grappes de raisins en plastique, met la main à la pâte en se recouvrant de tous les ingrédients. Debout sur un petit plateau blanc, telle une pâtissière travaillant devant la caméra pour une émission de cuisine, son jeu est à la fois répugnant et séduisant. L'odeur de la crêpe humaine envahit l'espace pendant que l'artiste continue de remplir son bas de nylon des divers ingrédients, qu'elle pétrit pour en faire une pâte. Finalement, elle s'accroupit au-dessus d'un poêlon posé sur une plaque chauffante pour cuire une vraie crêpe à partir de ce mélange et du beurre qui enduit son visage, alors que son corps complètement souillé de nourriture s'offre aux regards tel un objet de consommation éventuelle. De plus, en stimulant l'odorat du public, l'artiste crée un environnement immersif doublant les capacités d'intrusion et de subversion de l'œuvre, pour faire errer l'esprit des spectateurs-rices.

Cette œuvre rappelle les peintures médiévales avec dorures de la Présentation de Jésus au Temple, notamment celles d'Ambrogio Lorenzetti (1342), de Fra Angelico (1440) et de Hans Holbein l'Ancien (1501). Ces tableaux dépeignent une cérémonie marquée d'un grand décorum, lors de laquelle Syméon reconnaît en Jésus la Lumière des nations. D'origine païenne et latine, cette fête chrétienne qui clôt le cycle de la Nativité est nommée la Chandeleur (fête des chandelles) et est traditionnellement célébrée le 2 février par la confection de crêpes. Dans *La Chandeleur* et *La Chandeleur (Remixed)*, Grebmeier Forget fait référence à l'idolâtrie, à la gloire et au faste de l'iconographie chrétienne, ainsi qu'aux rituels de fertilité et de fécondité hérités de l'époque romaine. L'artiste présente un corps féminin en pleine possession de sa sensualité au centre d'une composition aux qualités picturales où s'entrecroisent les plaisirs des sens et la spiritualité, ainsi que le refoulement des rites religieux et des rituels de l'art de performance en tant que moyen d'expression. La réinterprétation d'une fête traditionnelle, en tant qu'événement réitéré empreint de vénération, permet à l'artiste de subvertir son historicité.







**« I will be wiggling around trying
new things out / tentatively performing
something or someone... »**

—@NADEGEGFORGET, INSTAGRAM, 3 AOÛT 2020

Au début de la pandémie, sans support institutionnel ni invitation d'un-e commissaire, Grebmeier Forget se lance dans une action d'environ 2 heures diffusée sur Facebook Live. Dans *Some Kind of Game* (2020), on voit l'artiste, vêtue d'un chandail à paillettes, qui bouge de façon frénétique et acharnée au son de la musique d'*Against All Logic* (*Some Kind of Game*). Elle recouvre son visage de maquillage et y applique divers matériaux, dont des pages de magazines. Le rythme accéléré de ses gestes procure une sensation d'épuisement, tandis que sa respiration rapide induit un état de transe hypnotique chez les spectateurs-rices. La performeuse rejoint notre désir collectif de nous exprimer, de crier, de pleurer et de danser. L'artiste nous invite ainsi à partager son isolement, autant de corps que d'esprit, lors d'un moment d'intimité et de libération. Sa performance, qui relève à la fois de l'héroïque et du tragique, rappelle la vidéo *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) de l'artiste américaine Dara Birnbaum. Dans cette œuvre, Wonder Woman tourne de façon vertigineuse comme une poupée dans une boîte à bijoux musicale, et on voit Diana Prince (son alter ego) se métamorphoser et échanger son tailleur de secrétaire pour son costume de superhéroïne. Tout comme Birnbaum, qui en utilisant la transformation répétitive du personnage remet en question une identité féminine fixe véhiculée par les médias, Grebmeier Forget a recours au bégaiement, à la relecture et au mouvement récursif de son corps pour créer un huis clos chargé d'une énergie surnaturelle.

La performance *Inside-Outside, Off & On* (2020), présentée sur la Place Publique de la Fonderie Darling, à Montréal, révèle de nouveaux horizons pour l'artiste. Accompagnée pour la première fois de sa mère, Diana Ruth Grebmeier, elle se livre à une série d'actes dans lesquels mère et fille se soutiennent et se font écho. Leur physique et leur posture similaires produisent un discours intergénérationnel, appuyé notamment par le fait que, dans sa jeunesse californienne, Diana a été danseuse, participante à des concours de beauté, candidate au concours de reine de son lycée et meneuse de claques. Une des plus belles séquences de la soirée se déroule lorsque Diana tient un miroir pleine longueur qui la cache de sa fille pendant que celle-ci performe devant la surface réfléchissante. Les ongles rouges de Diana tenant le miroir rappellent sa présence physique et psychique, un des éléments essentiels de la performance. Grebmeier Forget célèbre ici le rôle que revêt sa mère dans l'imaginaire qu'elle déploie tout en créant un lien de filiation avec ses archives. Elle rompt avec le temps et sa continuité en juxtaposant son propre corps à celui de sa mère, renvoyant les spectateurs-rices aux nombreux exemples de sa pratique dans lesquels elle fait référence au passé comme moyen de générer de nouvelles identités féminines aux multiples facettes. Elle fait de l'archive un espace qui peut être sans cesse réinterprété, évoluant entre le passé et le présent, entre l'avant et l'après d'un acte performatif. Par ses multiples remises en question du genre et de l'identité, du spectacle et du spectaculaire, ainsi que de la figure héroïque et de l'héroïsme, l'artiste nous invite à revoir nos propres modèles de référence et leurs répercussions sur notre façon de percevoir le monde.

- P-53 ESQUISSE TO FOLLIES, 2018-08-06 (23H02)
2018
Capture d'écran et collage numérique ; carte mentale
Image promotionnelle de la performance *Hungry Ghost Follies [Here's to the Girls]*
Saltbox : Contemporary Arts Festival, Grenfell Art Gallery at Memorial University, Corner Brook
- P-54 STILLED AS MARILYN STILLED BY BERT AS MARILYN BEHIND A WHITE VEIL (MARCH 6)
STILLED AS BARBARA STILLED AS JEANNIE (FEBRUARY 24)
STILLED AS BRITNEY STILLED BY BRITNEY AS BRITNEY (FEBRUARY 27)
2016
Images tirées de la série *Les Personas*
Impressions à jet d'encre sur papier photo glacé
21,59 x 55,88 cm (chacune)
Captures d'écrans effectuées lors de la performance de longue durée – *Hier est aujourd'hui*.
Mois Multi 2016, VU, centre de production et de diffusion de la photographie, Québec
- P-56 LA CHANDELEUR
2012
Performance
Journées de la Culture, Galerie Joyce Yahouda, Montréal
Photo—Guy L'Heureux
- P-58.59 LA CHANDELEUR (REMIXED)
2020
Performance
Fête de l'art 2020 – Adieu à la chaire, Le LOBE, Chicoutimi
Photos—Patrick Simard
- P-60 SOME KIND OF GAME
2020
Performance de longue durée diffusée en direct
Facebook Live, 25 mars 2020
- P-62.63 INSIDE-OUTSIDE, OFF & ON
2020
Performance de longue durée en direct et diffusée en ligne
Circuits allégoriques pour logiciels humains #2, Fonderie Darling – Place Publique, Montréal
Photo—Adrián Morillo

**« Moving forward while looking
back : Me & Mr. Bear »**

—@NADEGEGFORGET, INSTAGRAM,
5 OCTOBRE 2020

Les nombreuses œuvres de Grebmeier Forget, qui font l'objet d'une mise en scène intelligente, se distinguent enfin par l'engagement profond de l'artiste avec la matérialité, au-delà du numérique, que ce soit lors de performances diffusées virtuellement ou en présence d'un public. Différents matériaux – produits cosmétiques, nourriture, pot-pourri et costumes, parmi d'autres – font partie de ses codes esthétiques. Cet intérêt pour la matière s'étend à des œuvres récentes sur papier (collage, dessin, impression numérique, entre autres) et à des installations qui viennent contourner l'aspect éphémère de son travail performatif. Dans sa nouvelle production, la performeuse continue d'être interpellée par les processus de création artistique, valorisant l'activité plutôt que l'objet : la présence du corps, la gestuelle et les diverses mutations identitaires. Cette façon d'envisager sa pratique performative lui permet de réaliser des images distinctes, tout aussi viscérales que dynamiques. L'artiste demeure omniprésente dans ses pièces, bougeant à un rythme infernal qui frôle le chaos, sans toutefois perdre le contrôle. Elle fait référence, par exemple, à des icônes populaires, à des événements historiques, à des monuments de l'histoire de l'art et à des discours féministes. Cela lui permet d'aménager des espaces virtuels ou physiques qui oscillent entre l'intimité de la chambre à coucher (privée) et le panneau d'affichage lumineux (public). Au sein même de ces espaces, elle reconnaît la nécessité de défaire le mythe de l'artiste en tant qu'idole invulnérable. Elle avance ainsi vers l'inconnu en donnant corps et voix aux failles, à l'incertitude et aux côtés obscurs qui affligent nos héroïnes et nos héros.





DÉSAPPRENDRE, UN SÉISME À LA FOIS

PHÉNOMÈNES NATURELS

VINCENT FORTIER

Hashtag, 2020, 101 p.



Il est difficile d'aborder un texte queer intitulé *Phénomènes naturels* sans une certaine appréhension ; on connaît les risques associés à la naturalisation de l'identité. Mais ce n'est pas une perspective essentialiste que nous offre Vincent Fortier dans ce premier roman. Les phénomènes (climatiques, géologiques) surprenants et hors normes qui ponctuent le récit servent plutôt à donner une perspective au parcours initiatique de son protagoniste. À 35 ans, celui-ci vit des choses qu'il n'avait jamais vécues par rapport à sa sexualité et à son identité de genre. Mais contrairement à son amant, qui « *sa[it] que les relations ne sont pas plates, mais rondes[, q]u'on peut les explorer et ne jamais en faire le tour* », lui a l'impression que « *[s'il s]e ren[d] plus loin que ce qui est sur la map, [il] v[a] tomber dans un no man's land* ». Organisé en 32 courts chapitres, le roman se lit dès lors comme une suite de « séismes » dont l'intensité émotive ébranle les certitudes du narrateur concernant son homosexualité normative, l'amenant à assumer « *ce qu'il n'a pas toujours été capable de [...] montrer* » : le relief de ses affects et de sa subjectivité queer.

DES RUPTURES

On présente *Phénomènes naturels* comme le « *journal d'une rupture* », mais celle-ci se décline de plusieurs façons. La première est bien sûr amoureuse : l'amant met fin à la relation, ce qui confronte le narrateur à son sentiment d'échec et propulse l'écriture. En cela, Fortier ne se distingue pas de ses contemporains ; plusieurs écrivains gays ont revisité ce thème dans les dernières années : Mathieu Leroux avec *Dans la cage* (2013), Guillaume Lambert dans *Satyriasis (mes années romantiques)* (2014), ou encore Éric Noël dans *Ces regards amoureux de garçons altérés* (2015). Mais bien que le personnage de Fortier « *aurai[t] aimé être celui qui se vautre dans les abîmes du sexe après avoir été largué* », comme c'est le cas des protagonistes des œuvres susmentionnées, ce n'est pas ce qui se produit dans le roman, et c'est en partie ce qui fait son originalité. L'écriture de Fortier baigne plutôt dans l'affect, ce qui est en accord avec la quête de son protagoniste,

qui cherche à surmonter sa honte et son incapacité à «révéler [s]es émotions» afin d'«être honnête avec le petit gars qui n'avait jamais été capable de le faire». Cela donne lieu à des moments d'une grande sensibilité, et ce sont les passages les plus forts du roman, des moments de vérité qui, comme dirait Roland Barthes, font *tilt*, et nous permettent de dire : «C'est ça !», tant ils énoncent avec justesse les spécificités du devenir-queer.

À travers l'enchaînement de ces «instants» se dessine la deuxième grande rupture du roman : celle avec l'ordre social normatif. Depuis toujours, le narrateur gay, issu de la «vieille école», «emprunte le même chemin» et «passe devant les mêmes bâtiments», mais vient un moment où «l'ordinaire ne suffi[t] plus». Alors que, «pendant longtemps, il n'y a eu que la destination qui comptait» (son désir pour les hommes), il en vient à assumer l'entre-deux, ce qui est errant, fluide, incertain et indéfini dans son identité. Il se laisse surprendre par les «phénomènes naturels» qui traversent son existence et le décentrent, qu'ils soient «plus agréables» (à l'image de la Salto Ángel, la plus haute chute d'eau du monde, et des orages électriques en Ouganda) ou «moins agréables» (comme le mégatsunami de Lituya Bay et l'avalanche du mont Huascarán).

Le roman se conclut d'ailleurs sur un suicide avorté. Alors que les dernières pages rendent compte de la nécessité, pour le personnage, de «faire reset», c'est finalement une mise à mort symbolique qui se produit : celle de son ancien soi. La robe de dentelle blanche qu'il revêt pour l'occasion prend alors tout son sens : il enfle ce vêtement comme une «nouvelle peau», signalant ainsi son deuxième *coming out*. Il fait *tabula rasa* et revient à la page blanche, une neutralité qui fait écho à l'un des derniers fragments du roman, dans lequel il donne carte blanche à son coiffeur : «Je me suis dit qu'en ne-plus-voulant-avoir-l'air-de, je venais de gagner ma carte de membre queer à vie.»

INITIATION SOLIT/DAIRE

Ce que le roman met en lumière, c'est que ce processus de resubjectivation, souvent solitaire, n'est vraiment concluant que lorsqu'il est solidaire. Le queer n'est possible que lorsqu'on se défait des conventions et des *a priori*, de l'«idée de ce que doit être un homme gai» : «Le problème, quand on commence à vivre trop tard, c'est qu'il faut désapprendre les acquis.» C'est pourquoi le thème de l'initiation traverse tout le roman de Fortier : son protagoniste ne peut arriver à assumer sa queerité qu'au contact d'autres personnes qui, avant lui, ont

osé s'aventurer hors des sentiers battus ; littéralement «au fin fond des bois, à l'autre bout de la plage, dans les sous-sols de centres d'achats».

Ces personnes qui l'initient aux modes de vie queers sont les auteur·rice·s qu'il lit (Korneliussen, Gardell, Mueller), mais également les gens qu'il côtoie dans le réel (son amant) et dans ses rêves (son psy). Dans les deux cas, c'est la relation *boy/daddy* qui prédomine : d'un côté, il fantasme son psy en *leather daddy* dont il serait le *boy*, le *puppy* de service ; de l'autre, il côtoie son amant, «l'original boy [...] [qui] peu[t] avoir tous les Daddies de la Terre». Mais avant de pouvoir lui-même être un *daddy* pour son amant, il lui faut faire preuve de «compersion», c'est-à-dire être capable de se réjouir du bonheur et du plaisir d'autrui ; un travail laborieux quand on a l'impression qu'on «ne vaut rien» et qu'on est «[in]digne d'amour». Ce processus se conclut dans les dernières pages du roman, comme en témoigne la lettre de clôture adressée à l'amant, mais également l'émoi ressenti à la vue d'«un-e enfant» dans la ruelle : «Portant une robe aux reflets turquoise et violets et des talons de plastique. Ille a le visage barbouillé de maquillage. Une magnifique fée. [...] Je verse une larme. [...] Comme la Salto Ángel par temps de sécheresse.»

SE LIBÉRER DES CONVENTIONS

De la même façon que son personnage affirme «[s]i je ne peux trouver mes propres mots, je vais emprunter ceux des autres», on sent parfois que le primoromancier cherche sa voix. Cela se traduit par des ruptures de ton et des changements de registre inopportuns et par quelques métaphores éculées. De plus, des extraits de *The Ethical Slut* (1997) parsèment tout le récit, n'y ajoutant que des effets d'écho superflus. À l'image du narrateur qui n'arrive pas à se défaire de ses amants-initiateurs, qui agissent «comme [d]es petites roues de bicyclette» au sein de sa quête identitaire, Fortier semble se rattacher inutilement à la parole des autrices de cet ouvrage de psycho-pop polyamoureuse pour «[l']aider à tenir la barre» de son roman. Cela dit, au-delà de ces quelques maladresses, on ne peut que se réjouir qu'un écrivain ose enfin s'intéresser au passage tumultueux – et souvent inavoué – de gay à queer, et ce, sans se limiter à la dimension transgressive de quelques pratiques sexuelles. Tout en soulignant la difficulté d'un tel processus de désapprentissage, le roman de Fortier nous encourage à nous rendre plus perméables à l'improbable, car si la queerité des «phénomènes naturels» nous écorche parfois, elle a aussi le potentiel de nous décroquer et d'être la source de grandes voluptés.

QUAND DÉSIERER C'EST (NE RIEN) FAIRE

MARÉCAGES DE L'UTOPIE

CATHERINE FATIMA
TRADUCTION DE
JEANNOT CLAIR

Héliotrope, 2021, 294 p.



Catherine est une étudiante en littérature. Elle a 25 ans. Elle est encline à la dépression. Elle a une propension à la théorisation. Le sexe est son terrain de recherche. *Marécages de l'utopie*, premier roman de Catherine Fatima, est paru l'hiver dernier chez Héliotrope. Publié originellement sous le titre *Sluge Utopia* aux éditions Book*hug Press en 2018, nous en devons la traduction à Jeannot Clair. Celui-ci, connu pour son travail sur les textes de Maggie Nelson et de Kim Fu, entre autres, se prête encore ici à un exercice périlleux qui vise à rendre dans sa justesse une langue complexe et analytique – exigeante parce qu'elle flirte avec le sexe. C'est ce qui avait plu, lors de la première parution du livre : l'audace de la prose de l'autrice, son irrévérence, son intelligence. On a vanté l'œuvre de Fatima en invoquant les spectres d'autres écrivain-e-s qui ont fait du sexe, plus qu'un sujet d'écriture, une méthode, voire une esthétique : Henry Miller, Catherine Millet, Kathy Acker, Chris Kraus, Roland Barthes. En effet, règne dans ce livre, qui se présente comme un journal intime dans lequel la narratrice consigne les moindres manifestations de son désir et des obstacles à sa jouissance, l'idée selon laquelle le sexe peut amener l'écriture quelque part ; qu'il peut lui donner le pouvoir de révéler un savoir qui, dans d'autres contextes, demeurerait secret, caché, tabou : « *L'écriture intime est utile : on ne contourne aucun sujet.* » Sans se laisser avoir par ce programme séduisant, il faut porter attention à une question sous-jacente que l'autrice aborde tragiquement : à quoi peut-on (encore) parvenir « *grâce au sexe* » ? Au sexe comme sujet, au sexe comme expérience, au sexe comme utopie ? Au terme de la lecture de ce roman, la réponse sera peut-être : à rien. On ne retire *rien* de ce livre. On nous laisse avec rien. Parce que, peut-être, *enfin*, le sexe ne révèle et ne signifie plus rien. Et c'est, à mon avis, le plus grand intérêt de *Marécages de l'utopie*.

J'AIMERAIS

Ce roman fascine en raison du projet intellectuel qui le sous-tend. L'intelligence est, chez Fatima, un style. C'est ce qui nous entraîne dans les dédales de ses autoanalyses, de ses hypothèses, de son besoin de déconstruire un désir qui constamment se soustrait à sa raison et à sa volonté. Aux baisers qui s'enchaînent et à ce nombre qui pourrait être l'indice probant d'une vérité quant au savoir et à l'expertise de la narratrice s'oppose l'ironie de ce qui brille avec trop d'évidence : la défaillance du désir. Puisque la présence ou l'absence de sexe est censée signifier quelque chose de la narratrice (de son être, de sa valeur, de sa productivité, et plus généralement de sa capacité au bonheur), son impossibilité de jouir ouvre cet écart entre l'idée et la chose, entre les principes et l'expérience, écart dans lequel se déploie l'écriture.

Il y a toute une théorie qui s'échafaude dans ce roman et qui se nourrit de « *la connaissance experte de[s] névroses* » de la narratrice, d'une exploration de « *fond en comble* » de son rapport aux relations qui fait que, sur le désir et le plaisir, elle « *en sait[t] trop* ». On ne peut s'empêcher d'entendre le titre du recueil de nouvelles de Chloé Savoie-Bernard, *Des femmes savantes* (2016), qui saisit avec justesse l'éthos d'une écriture comme celle de Fatima. La pensée théorique de ces écrivaines s'élabore à la mesure d'un désir indiscipliné qui excède et transcende les limites des prescriptions sociales et politiques. Si Catherine rêve d'un sexe qui se vit « *à la hauteur de la théorie* », c'est que la théorie ouvre vers de possibles voies de sortie, hors du destin de ce sexe divisé en une « *série d'oppositions binaires du type : je suis stimulée mais pas excitée, je suis excitée mais apeurée, je suis calme, mais pas passionnée* ». Pour la narratrice, l'utopie est une organisation sociale qui naîtrait de son désir sexuel. Ce que Catherine veut, c'est « *représenter le sexe [qu'elle] aimerai[t] avoir* » et « *[a]gir de façon éthique pour changer le scénario du désir féminin* ».

INLASSABLEMENT

À la différence d'autres textes qui auraient foi en la portée positive et positiviste des confessions intimes, le message de Fatima est inappropriable, à l'image de la texture boueuse des contradictions de la narratrice. Cette dernière ne cesse de douter, de ridiculiser, de démonter le fantasme selon lequel le mystère du désir se révélera si on arrive à *bien* en parler ou à en parler assez. On pourra suggérer que Fatima donne dans l'autoaffection, que son écriture est onaniste.

Mais « onaniste » suppose une satisfaction à laquelle ne nous expose jamais *Marécages de l'utopie*, parce qu'elle n'est jamais atteinte. Si l'effet répétitif du récit peut lasser, ce n'est pas que la narratrice se vautre dans la complaisance, mais qu'elle conjure sa propre « *peur d'être lassante* ». Admettant que « *ce qui n'est pas thérapeutique est épuisant* », son écriture obéit à une économie de l'épuisement qui prend le parti de l'échec, de l'inutilité, du gaspillage, contre une quelconque instrumentalisation de la littérature. « *Qu'est-ce qu'il me reste à écrire si j'ai déjà tout partagé [...] ?* » se demande Catherine, qui envisage sa pratique comme une « *industrie fondée sur les innombrables heures perdues, gaspillées à chercher l'objet adéquat à travers l'excédent* ». Ce qu'il reste de cette écriture à la suite du décompte, de la dilapidation, de l'énumération des rapports sexuels est « *la chose la plus intime qu'on puisse admettre[:] c'est l'égoïsme le plus honteux et irrationnel* ».

Le sexe, et la sexualité féminine en particulier, dont on ne cesse de chercher la cause ou les défauts, qui se présente comme le terrain privilégié pour la quête identitaire, la résolution névrotique ou la promesse du bonheur, est le lieu de l'embourbement du soi. La prose de Fatima a à cet égard une qualité émétique : elle est la vomissure des discours dont on gave les femmes, de tous les raisonnements qui visent à les convaincre de leur passivité et de leur masochisme intrinsèques. Devant cette insuffisance à expliquer le désir et à le susciter, devant le manque de preuves et de raisonnements logiques, la voix de Fatima prend racine dans le marasme de cette honte égotique et y va à fond dans l'obsession et l'acharnement, au point de s'écœurer de ses propres idéaux ; nous laissant sans solution ni réponse, avec le résidu de cette excrétion dont on n'apprendra et ne retirera rien. La narratrice nous laisse avec un abandon, une déprise, un vide qui constitue peut-être l'idéal auquel elle aspire, en fin de compte : « *je sais que le problème à résoudre [...] n'a rien à voir avec la queue dressée dans ma tête ni avec toute la merde que je me raconte* » ; « *[j]e ne cherche plus d'explication à mon désir sexuel, ou à son absence* ». Contre un jugement ébloui par les artifices de ce « je » et qui réduirait cette écriture à un repli, il faut s'intéresser au désir de l'épuisement qui porte *Marécages de l'utopie* et qui parle davantage de l'inachèvement comme identité de principe de la narratrice que d'un impératif à plaire. Car enfin, ce roman montre surtout la manière dont l'écriture est aussi un jeu de séduction dans lequel les lecteurs s'attendent et demandent à être divertis, titillés, séduits. La réussite de ce livre réside dans le fait que Fatima prend à cet égard le risque « *de se trahir* » et d'être « *débandante* ».

DÉCOUDRE L'OURLET DE L'HISTOIRE

RUINES BIEN RANGÉES

HÉLÈNE CIXOUS

Gallimard, 2020, 160 p.



Dans cette troisième expédition dans la ville natale de sa mère Ève, où elle avait fini par se rendre en réalité et en fiction dans *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* (2016), Hélène Cixous explore un nouveau rayon de sa bibliothèque, car elle a bien compris depuis ce moment qu'Osnabrück n'était « *pas seulement une ville* » mais « *le centre du monde, l'ombilic qui [la] mobilise* », et plus encore le « *livre que [s]a mère [lui] a laissé à lire et à écrire* », lui envoyant par « *courrier télépathique* » ses autobiographies (documents, photographies et artefacts à l'appui) dans « *ces sortes de récits dont les formes sont sans pareilles, sans modèle, que sont les œuvres ou chroniques brèves des longues vies et aventures de [s]a mère* ».

Interrogeant cette fois l'étrange « *sensation d'immémorialité* » qui se dégage de la petite ville allemande, si propre et intacte, sans aucun panneau publicitaire, Cixous se penche sur les ruines de celle-ci et découvre sa « *duplicité (effrayante)* » alors qu'elle entend, métamorphosés en rues et en places, les appels et les cris qui vibrent toujours dans ces pierres, ces « *ossements [qui] ont des milliers de mémoires invisibles* » : « *[J]e suis là pour en témoigner, écrit la narratrice, on ne peut pas prendre ces murmures muets en photo, mais on peut recevoir les messages pulsatiles.* » Ce témoignage prend lui-même la forme de « *Reconstitutions* » d'un carnet perdu, scène primitive qui rappelle l'ouverture des *Rêveries de la femme sauvage* (2000) et l'histoire du manuscrit perdu dans *L'instant de ma mort* (1994) de Maurice Blanchot. Cixous parvient, elle, à sauvegarder le carnet disparu.

« MAISON RIME AVEC PRISON, FUITES, VALISES »

Dans cette « *troisième première fois* » à Osnabrück, la narratrice se demande – ce sera le fil rouge de son enquête – comment sa mère a pu accomplir le passage entre Osnabrück et Oran. Pour répondre à cette question, elle ranime, en archéologue, tout un « *Théâtre de mémoire* » qui l'amène à lire, c'est-à-dire à lier les cendres de l'ancienne Synagogue brûlée en novembre 1938 (dont la « *face [...] mourante* », aux yeux éteints, vitraux éclatés, lui fait penser à la carcasse de Hope, l'orang-outan lapidée et brûlée par les villageois dans les rues de Subulussalam), ses ruines aujourd'hui trop bien rangées (moellons-os proprement empilés dans des cages à poules) et les « *Archives des Procès de Sorcières conservées dans la Tour à Osnabrück* », sorcières qui furent suppliciées dans les années 1580 comme plus tard les Juifs, traqués et persécutés. « *Cette histoire de pavés si on*

pouvait la déchiffrer. Dans la tête du livre, la rue Roland fait un angle avec la rue des Sorcières, d'un côté les hommes de l'autre côté les femmes. / Quatre cent cinquante sorcières brûlées vives ou noyées quatre cent vingt Juifs déportés ou descendus, restent cinq.»

Cette «*nature carcérale*» dissimulée «*sous des dehors soignés et parfois élégants*», Cixous la retrouve également lorsqu'elle scrute la photographie prise en 1985 des anciennes camarades de classe du lycée (parmi lesquelles figure Ève) «*invitées*» (Cixous fait tout un sort à ce mot) par la Ville à revenir alors qu'elles n'ont «*[r]ien en commun sauf un trait : avoir été accusées et pourchassées dans un autre temps et maintenant de l'autre côté de la scène [...], comme si on n'arrivait jamais à sortir d'un tribunal ou un autre*».

Cixous poursuit dans ce récit une profonde réflexion sur l'écriture de l'Histoire, qui plonge à la fois dans le passé comme il se doit, mais surtout dans le futur antérieur, en se demandant ce qu'il adviendra dans 80 ans de la rue de la Vieille-Synagogue, qu'elle voit déjà renommée dans quelques décennies «*rue de l'Effacement*». «*[C]omment les historiens feront-ils leurs constructions dans mille cinq cents ans, j'aimerais bien lire ça, la métamorphose des faits en fiction et la force de loi des fabrications font chanceler ma pensée, moi aussi j'ai cru que c'étaient les Sarrasins qui avaient écrasé l'arrière-garde de la grande armée et non les Basques.*» Reprenant la grande question «*Imaginer ou ne pas imaginer ?*» (où on entend résonner celle d'Hamlet), le récit offre une réponse oblique à cette question vitale dans son «*rapport tremblant au passé au présent*», à «*[c]ela, la douleur, à laquelle la littérature fait un lit et un refuge*». La narratrice «*invente tout ce qui se passe derrière les photographiés, à l'intérieur ou entre ces personnes qui sont soumises, volontairement, à un processus*» continuuel de substitution, de remplacement, de division où «*rien n'est ce qu'il paraît être*» : «*Si j'effectue cette fouille fictive mais sérieuse, c'est pour tenter d'atteindre un endroit caché à je ne sais quelle profondeur dans l'arrière-réalité de la photo.*»

Tout comme elle le fait pour le décret qui arrache de ses crocs, dans le *Journal d'Oran*, la citoyenneté française de son père en une seconde et annule violemment celui-ci comme sujet, Cixous analyse les blessures de nationalité intérieure : «*Mon idée est d'écrire la chose qui empeste les cœurs, de regarder par les fentes de l'Histoire, dans laquelle ma petite enfance puise ses effrois et ses questionnements, à deux ans on voit tout nu avant les mots, les visages là-haut sont parcourus de*

tremblements.» S'il faut découdre l'ourlet de l'Histoire pour faire droit à tous ceux et celles qui se sont trouvés d'un coup renvoyés du monde, rayés de la liste des vivants (et cela inclut toujours tous les vivants, chez Cixous), la nationalité n'est elle-même qu'«*un galon mal cousu, il ne tient jamais au tissu que par des pressions*». Une fois la nationalité arrachée, dit Ève, elle ne repousse jamais après l'exaction, et il n'y a pas davantage de «*Retour*», ni la mère ni la fille n'y croient, «*il n'y en a nulle part et jamais. Personne ne reviendra jamais à Osnabrück*». En devenant sage-femme en Algérie, Ève entre dans un tout autre «*pays mental*» que celui qu'elle a fui en quittant Osnabrück : «*Je n'aime pas l'Histoire, dit ma mère, c'est Guerres, Destructures, Massacres d'êtres vivants, tout le contraire de sage-femme.*» Elle mettra ainsi au monde des milliers d'enfants, vivant «*pour des personnes qui ne sont pas encore quelqu'un, avant les papiers*». Ève sait qu'«*[o]n n'est pas venus pour revenir mais pour repartir*» ; cette leçon, elle l'a apprise à Osnabrück et ne l'a pas oubliée en Algérie, d'où elle sera expulsée en 1971, La Clinique fermée. Ses valises, «*maisons portatives*», sont toujours faites, toujours prêtes à fuir.

Car «*toute sa vie elle n'arrête pas de fuir en pensée, de penser à bien fuir*». Et dans une de ses valises qui peut toujours en contenir une autre, dans «*La Valise noire avec sa doublure jaune*», la narratrice découvre une liste d'une grande économie où tout est propre et rangé, avec discrétion et concision : «*Tout le contraire des ruines amassées. Pierres entassées dans une cage, c'est le déni du dessin. Alors que l'ensemble construit par Ève a un tracé étonnamment précis.*» Sur l'une de ces lignes, on lit un mot de passe : «*"Fille, mère, oreille", c'est aussi infini que "cerfs cerfs Francis Jammes, fourchette", c'est le sésame perdu*». Ce que ne dit pas Cixous, c'est que cette dernière phrase est de Proust, les restes d'un rêve clé de *La Recherche* : ce moment unique de l'écriture proustienne, invention poétique par excellence dont elle a fait la dernière phrase de son séminaire... en 2004¹ (telle est sa mémoire, «*précis[e] et piloté[e]*»), le voici réinscrit dans la généalogie fabuleuse des aventures d'Ève et de sa fille, pour qui tout passe par l'oreille.

1 – Voir ma recension de *Lettres de fuite* (2020) dans *Spirale*, n° 275.

LES INVENTAIRES DE VÉRITÉS SONT DES OUVRAGES SÉRIEUX

CARROUSEL ENCYCLO- PÉDIQUE DES GRANDES VÉRITÉS DE LA VIE MODERNE

MARC-ANTOINE
K. PHANEUF

La Peuplade, 2020, 368 p.



En 2010, Marc-Antoine K. Phaneuf publie à compte d'auteur une première version de *Carrousel encyclopédique des grandes vérités de la vie moderne* sous la forme d'un livre-objet. Disposées dans un boîtier, 80 diapositives présentent d'étranges assertions qu'il est possible de lire dans n'importe quel ordre pourvu que le spectateur-lecteur possède un projecteur et, bien sûr, un carrousel. Cette œuvre, conçue à partir du procédé de prédilection de l'artiste, c'est-à-dire la liste, voire la collection, matérialise une certaine banalité tant par les truismes qu'elle met de l'avant que par son appareillage, autrefois populaire dans les familles québécoises. Projeter une vérité qui semble évidente comme on projetait des images de la première communion de la cadette.

Dix ans plus tard, l'artiste a bonifié son inventaire des grandes vérités de la vie moderne et mis de côté le support qu'est la diapositive pour proposer un recueil d'aphorismes d'un peu plus de 350 pages. Véritable curiosité littéraire et artistique, l'ouvrage oscille entre l'œuvre conceptuelle, l'essai philosophique et le recueil de citations humoristiques. Dans le numéro 267 de *Spirale*, Catherine Cormier-Larose qualifiait la pratique littéraire de MAKP comme relevant du « *manifeste poétique* », une catégorie qui sied à merveille à l'opus publié chez La Peuplade. À l'instar de Jenny Holzer ou, dans une certaine mesure, de Barbara Kruger, Phaneuf utilise les mots comme matériau artistique pour construire des phrases parfois délirantes, mais beaucoup moins naïves qu'elles n'apparaissent à première vue. Lancées au lecteur sans autre mise en contexte que celle du livre édité, regroupées en chapitres aux titres à première vue sibyllins, les grandes vérités de la vie moderne sont moins un programme, une prise de position politique ou esthétique qu'une joute déclamatoire déstabilisante. Et quoi de mieux que la figure du carrousel pour encadrer ces morceaux d'écriture qui, chacun, revisitent la notion de ready-made ?

DU CARROUSEL À L'ENCYCLOPÉDIE : L'ABSURDE ÉRUDIT DE MAKP

S'il est une figure qui traduit à la fois l'organisation, la sérialité, le ludisme et la foire, c'est bien celle du carrousel. Du spectacle équestre militaire à l'attraction foraine, sous la forme d'une plateforme tournante faite de chevaux en bois, en passant par la joute et le tournoi auxquels les cavaliers du xvii^e siècle prenaient part, le carrousel évoque le défilé et la ronde. Cette figure de la succession n'est pas nouvelle dans le travail de Phaneuf : la cavalcade, le dédale, le zigzag, le catalogue et la collection sont parties prenantes du vocabulaire de l'artiste et témoignent de son intérêt pour la classification et les inventaires.

« *Les gens qui vont au cirque n'ont pas de culture* », écrit l'auteur pince-sans-rire. Est-ce la raison pour laquelle il a pris soin d'affubler du vocable « encyclopédique » le carrousel du titre ? Est-ce pour mieux laisser présager une organisation méthodique des connaissances autour d'obscures grandes vérités de la vie moderne ? Sans être diamétralement opposés, le carrousel et l'encyclopédie renvoient chacun à une facette de la culture ; alors que le premier inspire l'image d'une culture populaire, la seconde évoque une culture savante. C'est sur un aller-retour entre ces deux registres que l'ouvrage joue au fil des pages, et ce, dès la couverture, qui rappelle la toile colorée des chapiteaux de cirque. Phaneuf se transforme ici en véritable Monsieur Loyal et enchaîne les numéros d'adresse et les pantalonades dans un joute d'écriture sophistiquée : « *Penser à autre chose soigne momentanément la diarrhée* », « *Les Bavares portent des salopettes vertes* », « *Les hommes célibataires ne se nourrissent que de plats surgelés* ». Entre les lieux communs et les vérités de La Palice, le lecteur se plaît aussi à reconnaître, puis à rechercher les références culturelles, sortes de clins d'œil érudits qui ajoutent une touche de ludisme à la lecture. Ainsi, « *Les vrais intellectuels magasinent aux Habits Warburg* », « *Toutes les Martine sont toujours à la plage* », « *Paris n'est pas une fête* », ou encore « *Les Kényans remettent toujours tout au lendemain* » viennent ponctuer de blagues nichées un inventaire poétique construit, en partie, sur l'interaction entre différents textes.

JEUX DE MOTS, JEUX DE LANGAGE : ENVOYEZ LES CLOWNS

Dans cette ronde de réflexions à l'emporte-pièce, l'auteur prend un malin plaisir à jouer avec le langage et les mots : doubles-sens, effets de sonorité, figures jouant sur la forme des mots sont autant de moyens employés pour dynamiter le sens convenu, voire attendu, des énoncés. D'abord, les dix sections du livre, aux titres plutôt sibyllins, regroupent chacune des vérités sous diverses thématiques. Si certains titres de chapitres annoncent d'emblée leur sujet (« Corps de métiers » ou « Monde animal », par exemple), d'autres comme « La guerre du feu » ou encore « L'origine du monde » viennent brouiller les cartes de la signification. Ensuite, plusieurs aphorismes du carrousel sont construits à partir de calembours, d'anagrammes, de paronomases et autres palindromes : « *Les Suzanne et les Suzon suent beaucoup* », « *Toute carpe vit perpétuellement dans le moment présent* », « *Les Autrichiens vivent la tête dans le sable* », « *Aucune blague de sardine n'est tolérée en Sardaigne* » ou encore « *Les Islandais fêtent la Saint-Patrice* » illustrent à merveille l'intérêt de l'artiste pour le langage, pour le mot comme matériau. Enfin, Phaneuf ne lésine pas sur les jeux de sens : « *Les pies vivent sous les vaches* », « *Les marionnettistes sont des manipulateurs* », « *Personne ne se souvient des règles du jeu de paume* », « *Les enfants ne comprennent pas l'ironie, mais excellent dans le sarcasme* », etc.

Ni essai, ni recueil de poésie, ni roman, *Carrousel encyclopédique des grandes vérités de la vie moderne* apparaît comme un objet difficilement classable, et c'est tant mieux. Chaque phrase formée d'une idée toute faite, et surtout toute défaite, s'apparente ici au ready-made. Prêts à être utilisés tels quels ou modifiés et détournés de leur sens original, les énoncés se suivent et s'accumulent pour se transformer en une œuvre. Empruntant des éléments qui ne sont pas sans rappeler le travail éditorial et textuel en vogue au tournant des années 1960-1970 au Québec – l'édition *underground* chez Cul Q, par exemple –, le travail de Phaneuf s'inscrit dans une forme de contreculture littéraire actuelle. Dans un contexte où l'espace public se réduit de plus en plus aux médias sociaux, où l'information est triée sur le volet par diverses communautés de pensée parfois radicales, et où la fausse nouvelle en confond plus d'un, cet ouvrage est un vrai baume sur le bruit environnant. Et son auteur, sérieux, loufoque, un tantinet baveux, parachève ici un savoureux pied-de-nez à la morosité ambiante. Il n'en demeure pas moins que, malgré tout, « *Il faut se méfier des Marc-Antoine* ».

TABLEAU(X) DE CHASSE

ARTISTE EN DEUIL CHERCHE ÉDITEUR

SANS LUI

SOPHIE CALLE

Xavier Barral, 2020, 272 p.



« Lui », c'est avant tout Xavier Barral, fondateur et éditeur des ateliers EXB, une maison spécialisée dans la photographie, l'architecture et l'art contemporain, et depuis plusieurs années, complice et collègue de l'artiste visuelle Sophie Calle, dont il a produit plusieurs ouvrages : *Rachel*, *Monique* en 2012, *Ainsi de suite* en 2016, *Fanfares de circonstance* en 2017 et *Parce que* en 2018, année où Xavier Barral meurt subitement. Ses collègues souhaitent continuer à porter son projet éditorial autrement, Calle comprise : « *J'avais envie – c'est une coquetterie – mais j'avais envie d'être le premier livre de la nouvelle maison d'édition, ou bien le dernier de l'ancienne* », confie-t-elle dans l'émission *Par les temps qui courent* diffusée le 11 septembre 2020 sur France Culture. *Sans lui* est ainsi une collaboration entre un atelier EXB vidé de son créateur et les éditions Cent Pages, tenues par le graphiste Philippe Millot et l'éditeur Olivier Gadet.

Livré en incipit de *Sans lui*, le récit des origines expliquant la genèse contextuelle du projet est relativement cryptique. Si les lecteur-ric-e-s familier-ère-s du travail conjoint de Calle et de Barral la devinaient peut-être grâce à l'actualité artistique des deux dernières années, les autres doivent la découvrir à travers une narration plus que hachurée : « *et puis/brutal./quelqu./lui/dispar./trist./etc./qd mêm./contr./un/livr./ques./laco.pour/lui/mais/sans/lui* ». Le style télégraphique de cette entrée en matière dresse la table pour le contenu de l'ouvrage, dont le projet consiste à reprendre les petites annonces matrimoniales du quotidien *Le chasseur français*. Un premier fil se noue : dans la presse écrite comme dans le deuil, chaque mot compte, mais surtout chaque mot coûte – symboliquement, mais aussi littéralement dans le cas des annonces – pour dire l'absent-e et l'appeler de ses vœux.

Sans lui est donc un livre sur la perte, le manque, mais aussi un livre d'attente, presque d'espoir. Le disparu du titre, à jamais perdu, est aussi une promesse, un appel lancé vers l'autre à venir, que celles et ceux qui cherchent un-e partenaire espèrent trouver grâce au dispositif publicitaire. En se décrivant, ce sont les contours d'un-e inconnu-e rêvé-e qu'ils tracent, alors que Calle semble à l'inverse se dessiner dans la silhouette à réinventer de son éditeur-muse. Dans les deux cas persiste l'idée d'un dialogue souhaité, d'une correspondance (au sens épistolaire et relationnel) avec quelqu'un-e qui n'est plus là ou qui ne l'est pas encore.

SOCIOLOGIE BUISSONNIÈRE

Sophie Calle sait présenter avec humour ces petites annonces sans toutefois tomber dans la dérision. Il y a de la tendresse dans sa façon de dénicher et d'archiver les demandes inattendues, de mettre de l'avant l'aspect prosaïque ou convenu de certaines exigences qui contrastent avec des souhaits plus inédits. Tantôt les sourcils, tantôt les commissures des lèvres s'arquent à la lecture de certaines annonces : « *Pour récompense : fusil* », « *cheveux coupés et divorcées s'abstenir* », « *cherche mariage+garage* », « *rencontrerait vue mariage personne unijambiste* », « *fétichiste des carrés Hermès ch. F. obéissante au doux visage* ». Ces idiosyncrasies viennent trouver la répétition révélatrice des espérances confiées.

Car si on sourit beaucoup à la lecture de *Sans lui* en découvrant les aspirations de chacun-e, l'ouvrage ne se contente pas pour autant d'un amusement superficiel et ne nous pousse pas non plus à la moquerie. En effet, Calle sait dépasser l'anecdotique tout en tirant parti de ses épaisseurs poétiques et de ses potentialités critiques. Le classement des annonces que propose l'artiste, qui vise à rendre repérables certaines récurrences, donne à *Sans lui* une certaine portée sociologique. Le placement chronologique des fragments de texte rend aussi plus saillantes des évolutions : celle des désirs, mais aussi celle du privilège octroyé ou retiré à certain-e-s de les formuler ouvertement et en leur nom propre (les premières annonces concernant des jeunes filles sont, par exemple, majoritairement rédigées par leurs parents).

Le parcours aménagé par Calle commence au tournant du ^{xx}e siècle, chez « Elles » : le prétendant doit être « *honorable* », posséder « *quelque fortune* » (1895-1905), voire être « *riche même laid* » (1905-1914). Cent ans plus tard, on cherche un candidat « *facile à vivre* », « *délocalisable* » (2000-2010) et « *à portée de main* » (2019). Entre-temps, on sera passées par une succession d'étapes intermédiaires : « *chrétien* », « *beaucoup souffert* » (1920-1930), « *grande taille* », « *gentil physique* » (1960-1970), « *valable, viril, svelte* » (1970-1980). À l'importance de la réputation succède la moralité, puis les caractéristiques physiques et, enfin, la proximité géographique. Au fil des décennies, l'écriture se fait aussi de plus en plus subjective, originale. La question des rentes, des titres et des terres s'estompe au même rythme que les mentions de mariage.

Du côté des hommes (« Eux »), les recherches indiquent que messieurs sont d'abord en quête d'une femme « *pas pauvre* » (1895-1905), donc dotée, « *avec ou sans tache* » (1905-1914),

« *même infirme* » (1920-1930), « *pouvant remplacer mère morte* » (1950-1960), puis « *de préférence jolie* », « *intelligente si possible* » (1970-1980), « *bustée, hanchée* » (1980-1990), et finalement « *pas prise de tête* » (2000-2010) et « *pas loin* » (2017). Une symétrie – parfois inversée – fait dialoguer ensemble ces aspirations, révélant bien comment la construction des rôles genrés oriente les espérances de chacun-e, qui paraissent se rejoindre au moins partiellement dans le souhait contemporain d'une immédiateté possible du contact. Si les volontés varient en fonction des époques, certaines semblent invariables du début à la fin du siècle (la plus évidente étant sans doute la différence d'âge, les hommes cherchant quasi systématiquement des femmes plus jeunes qu'eux).

ÉCRIRE À LA CARABINE

Dans sa cartographie des relations amoureuses, *Sans lui* reprend à son compte ces jeux de séduction en les insérant dans un univers cynégétique qu'annonçait d'emblée le nom du quotidien (*Le chasseur français*) auquel sont empruntées les annonces. Entre l'introduction télégraphique et les sections apparaît notamment une photo de Calle « à l'affût » : vêtue d'une tenue de camouflage, l'artiste se tient droite, postée près d'un arbre. À cette photo répond, en fin d'ouvrage, un ensemble d'images de surveillance prises sur l'A85 et l'A19 sur lesquelles on aperçoit des cerfs qui tentent de traverser l'autoroute. Ces clichés sont suivis de quelques photographies de miradors et de postes de chasse. Avant d'être imprimées dans *Sans lui*, ils avaient déjà servi à une exposition sur les petites annonces rédigées par des hommes, qui avait été présentée au Musée de la chasse et de la nature entre 2017 et 2018. Par ce relais entre images de chasse et paroles de séduction, Calle introduit (encore une fois de façon très ludique, mais sans manquer de sens critique) un discours sur la drague comme prédation (étymologiquement, la drague, du verbe « *to drag* », appartient après tout au lexique de la pêche au filet).

C'est par ce biais que l'autrice de l'ouvrage s'improvise anthropologue de brousse. On sait que, sociologiquement, la chasse est un *boys club*, « *une activité, un sport proprement masculin* », une pratique qui « *renvoie à la hiérarchie des classes sociales* » et « *un lieu d'alliance privilégié entre les hommes* », lié à « *l'initiation des garçons à la masculinité, au bonding des hommes dans l'exclusion des femmes (petites amies et épouses) et de leurs règlements* » (*Le boys club*, Martine Delvaux, 2019). En effet, la chasse familiarise traditionnellement les hommes avec l'adoption d'une posture

prédatrice, dont on sait qu'elle participera ensuite d'une certaine conception de la relation amoureuse – qui s'établit sur le mode de la « conquête », que l'on entame muni « d'armes de séduction » dans le but d'augmenter son « tableau de chasse » de « nouvelles cibles ». L'activité cynégétique ne crée pas ces rapports sociaux de domination, mais elle en est l'extension et sert à les renforcer ; elle représente l'une des nombreuses fabriques du masculin et de l'entre-soi qui en permet la préservation.

Si la chasse est un univers masculin, Yvonne Verdier (dans *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, 1979) a bien démontré que la broderie et la couture (avec son arsenal, le fil et l'aiguille) sont en revanche des activités réservées aux jeunes filles, mais que ces passe-temps, en plus de former de futures mères et épouses, sont une initiation à la puberté, à l'idée de pénétration (être piquée) qu'implique la perte de la virginité, symbolique qui se répercute d'ailleurs dans une importante portion de contes (*Le petit chaperon rouge, La princesse au petit pois, Peau d'âne, Cendrillon, La belle au bois dormant...*). De manière générale, la socialisation des jeunes filles et leur initiation aux rôles traditionnels passent, en France, par les travaux d'aiguilles (majoritairement solitaires, alors que la chasse s'exécute en groupe), mais aussi par leur représentation. La couverture de *Sans lui*, reproduction d'une scène de chasse (tireur abattant le cerf) réalisée au point de croix, mélange ces deux imaginaires genrés très fortement connotés. À la manière des tableaux-performances de Nikki de Saint-Phalle (*Tirs*, 1961), *Sans lui* raccommode ensemble ces imaginaires nettement séparés pour mieux les brouiller.

« MODERNES S'ABSTENIR »

Mais si cette bipartition traditionnelle des rôles est bien réelle, on aurait aimé que Calle la problématise un peu plus. Au contraire, elle paraît parfois l'accentuer. Le livre est divisé, en son centre, selon deux couleurs (la moitié des pages d'un rose passé, et l'autre moitié d'un vert rompu au blanc). Cette scission chromatique, si elle ne reproduit pas avec exactitude les codes culturels (rose pour les filles, bleu pour les garçons), repose néanmoins sur le genre (en tout cas présumé et parfois déclaré) des rédacteur·rice·s de chaque annonce. À ces couleurs s'ajoutent les titres des sections – « Elles » et « Eux » – qui assoient confortablement la binarité des identités de chacun·e dans l'espace restreint de deux pronoms. S'il est indéniable que l'hétéronormativité imprègne les textes caviardés par l'autrice, on se désole un peu que le livre ne saisisse pas

l'occasion de l'ébrécher en la dénaturisant. C'est-à-dire, d'abord, en lui retirant son caractère d'évidence, en l'extrayant d'un discours essentialisant. Mais ensuite, pour prolonger la métaphore cynégétique, en refusant d'embaumer le désir strictement dans ses expressions les plus normatives, comme le suggère Éric Fassin dans *Reproduire le genre* (2010), lorsqu'il rappelle que la naturalisation renvoie également au geste d'empailler un animal mort dans le but de le conserver.

En effet, en entrevue, Calle explique : même s'« il y a aussi des annonces d'hommes qui cherchent des hommes, de femmes qui cherchent des femmes, j'avais pris le parti pris [...] de rester sur cette lancée [hétéronormative], parce que c'était un choix ». S'il est aussi futile que risqué de reprocher à Calle de ne pas abolir la binarité des genres et l'hétéronormativité du désir par son seul livre, on reste quand même sans explication sur les raisons pour lesquelles elle tient à les reproduire alors qu'elle admet elle-même en entrevue avoir été confrontée à des annonces n'y correspondant pas. Pourquoi renforcer par son ouvrage une norme dont elle a constaté la fragilité lors de son enquête à travers les archives ?

Si le livre reste critique envers les conformations du désir, désignant comme suspecte l'idée que les envies et les identifications des hommes et des femmes sont inconciliables et incommunicables, il aurait eu tout à gagner à laisser visibles ces brèches préexistantes dans le discours dominant – quitte à voir apparaître des scénarios qui ne correspondent pas à la logique binaire et hétérosexuelle, voire à courir la chance (ou le risque ?) de montrer que de telles normes imprègnent jusqu'à ces lieux où on souhaiterait les voir se détraquer (scénario que Lisa Duggan a popularisé sous le nom d'homonormativité). Il faudra, pour exaucer ce souhait de lecture, sortir un temps de *Sans lui* et se tourner vers des ouvrages tels que *Petites annonces* (2020) de Nicholas Giguère ou *Géolocaliser l'amour* (2016) de Simon Boulerice, qui, s'intéressant aux identités queer, n'occultent pas l'aspect prescriptif et normatif de la petite annonce ou du site de rencontre, ni des cultures dominantes ou marginales qui les sous-tendent et les reproduisent, mais savent sortir ponctuellement de ces logiques qu'ils mettent poétiquement à profit. Dans *Sans lui*, ce questionnement, qui aurait été bienvenu, est peut-être un absent supplémentaire auquel le titre fait référence malgré lui.

LA VRAIE RÉVOLUTION TRANQUILLE

Après avoir passé la dernière session à enseigner à distance la littérature québécoise au Cégep du Vieux Montréal, j'ai relu cette semaine, en guise de récompense, la bande dessinée *La pitoune et la poutine*. L'ouvrage paru en novembre 2019 chez Pow Pow est le fruit d'une heureuse collaboration entre Xavier Cadieux (*Les 500 premiers Cadieux* et *Mon gros lit chaud* chez La mauvaise tête, etc.) et Alexandre Fontaine Rousseau (*Pinkerton* et *Poulet Grain-Grain* avec François Samson-Dunlop, *Les cousines vampires* avec Cathon, *Les premiers aviateurs* avec Francis Desharnais, etc.). Ce qui se présente, au départ, comme le récit d'un pan méconnu de la biographie de Jos Montferrand se révèle plutôt, dans les dernières pages, être un exposé historique déjanté sur la Révolution tranquille : « *C'est évidemment cette révolte violente menée par un draveur ivrogne que les historiens ont plus tard nommé la Révolution tranquille. Unis par leur amour commun de la poutine, les Québécois se sont émancipés de l'influence du clergé pour établir les bases d'une société moderne et égalitaire.* » Ai-je besoin de vous dire à quel point cette version absurde d'un chapitre important de l'histoire québécoise séduirait (et réveillerait !) n'importe quel le cégépien-ne et à quel point la tentation d'enseigner l'œuvre dans les prochaines années est forte ?

Cadieux et Fontaine Rousseau réinvestissent ici une figure faisant partie du folklore québécois, celle du bûcheron Jos Montferrand. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Montferrand est représenté en bande dessinée ; l'auteur ontarien Bernie Bedore a en effet multiplié les récits relatant les aventures du grand gaillard, avec *Tall Tales of Joe Mufferaw* (1979), *More Tall Tales of Joe Mufferaw* (1981) et *Mythical Mufferaw* (1994). Mais, dans le cas de *La pitoune et la poutine*, il ne faut pas s'attendre à une biographie fidèle, comme nous le signale d'entrée de jeu l'exergue tiré d'un « *vieux proverbe castor* » : « *Je suis pas mal sûr que c'est exactement comme ça que ça s'est passé.* » Cet exergue vague mais accrocheur place déjà l'œuvre en porte-à-faux vis-à-vis de la vérité historique, et ce sont ces « libertés » qui font notamment le charme de la bande dessinée et qui participent activement à son humour. Le rapport de l'œuvre à l'histoire est – si l'on aime les euphémismes – décomplexé ; on apprend ainsi que les dinosaures campaient sur les rives de la rivière Gatineau vers 1845 et que l'on retrouve désormais les exploits du jeune Montferrand sur des vases gaspésiens et dans la pyramide de Hull.

LA PITOUNE ET LA POUTINE

XAVIER CADIEUX ET
ALEXANDRE FONTAINE
ROUSSEAU

Pow Pow, 2019, 180 p.



LE FROMAGE SKOUIC-SKOUIC

À l'instar du conte de la chasse-galerie et de la légende de la Corriveau, l'histoire de Jos Montferrand fait partie du paysage historique québécois commun, des références culturelles que l'on partage. On se rappelle volontiers la fois où Jos a étampé sa botte au plafond d'une taverne ou cette bagarre lors de laquelle *«il a swingué un Irlandais par les pieds comme si c'était une massue pour varloper 75 Anglais dans la rivière des Outaouais»*. Ces événements sont rappelés maintes fois dans *La pitoune et la poutine*, puisque Cadieux et Fontaine Rousseau misent sur l'exploitation du genre de l'anecdote et sur la reprise d'une tradition orale qui a longtemps été l'un des piliers de la littérature québécoise. La réitération des mêmes épisodes de la vie du bûcheron laisse place à une exagération de plus en plus loufoque, où la teneur héroïque des actes de bravoure se voit constamment amplifiée. Cependant, ce n'est pas la botte au plafond ni les Anglais dans la rivière, mais bien un autre événement, passé à la trappe de l'histoire, qui est au centre de la bande dessinée.

Jos est désormais vieux, bedonnant, et plus personne ne s'intéresse à lui. Sa consommation de rhum de la Jamaïque l'a usé, et la figure mythique n'a plus le lustre d'antan. Cependant, Montferrand semble être incapable de changer ou de se réinventer. Après tout, comme le dicton le veut, *«[t]u peux pas apprendre des nouveaux tours à un vieux raton. Y'est pogné avec son set de tours qu'y connaît déjà pis c'est ça qui est ça, pis qu'est-ce que tu veux, c'est d'même»*. Alors qu'on le croit condamné à son rôle de *has been*, Jos retrouve pourtant espoir lors d'une soirée bien arrosée où il entend par hasard une conversation entre deux draveurs : il existerait, selon l'un d'entre eux, un remède miracle contre la gueule de bois, un mets délicieux composé de patates, de sauce brune et de fromage skouic-skouic. Dans la diégèse, la convocation de la figure folklorique de Jos Montferrand ne sert pas, comme on aurait pu s'y attendre, à rejouer les batailles identitaires entre les Canadiens français, les Canadiens anglais et les Irlandais. Il s'agit plutôt de raconter la quête de Montferrand pour trouver cette cure miracle contre les lendemains de veille : la poutine. On comprend alors qu'au-delà d'une anagramme ludique, les deux termes du titre seront réunis par ce voyage culinaire.

MILLE ÎLES, MILLE DANGERS

Nous assistons donc à une traversée du territoire québécois qui commence en Outaouais, région de la drave ou de ce qui est communément connu, dans l'univers de Cadieux et de Fontaine Rousseau, sous le nom de «surf du nord». Au fil des chapitres, nous suivons Montferrand à travers ce voyage qui le mène depuis Hull, en passant par Rigaud et l'île Bizard, jusqu'au village fictif de Saint-Shack-à-Patate-du-Lac – nom qui ne manque pas de faire sourire tant il rappelle ces nombreux casse-croûtes qui jalonnent les routes des régions du Québec. Ce n'est pas à Drummondville, à Warwick ou à Princeville que Montferrand se rend, et si la célèbre *«guerre de clochers»* concernant la provenance de la poutine est évoquée, c'est pour mieux balayer le débat du revers de la main.

Le périple de Jos n'est pas sans embûches. Les combats et les affrontements prennent d'ailleurs une place importante dans la bande dessinée et comptent parmi les scènes les plus réussies. C'est que les lignes minces et souples utilisées par Cadieux parviennent à merveille à rendre le mouvement et à suggérer les déplacements des personnages. La rondeur du dessin, que l'on pourrait associer à un monde plus enfantin, opère quant à elle un intéressant contraste avec l'univers absurde et parfois violent imaginé par les deux bédéistes. À Rigaud, Montferrand est confronté à son rival, Buck McLog, un avatar du *hipster* à la chemise à carreaux, à la barbe bien taillée, amateur de *cortados*. Au terme de la course de pitoune dans laquelle les deux bûcherons s'affrontent et où Jos sauvera son ennemi d'une mort certaine, Buck réalise tout le poids de la masculinité toxique qui pèse sur lui et qui le pousse à vouloir se mesurer à Montferrand. Comme mentionné plus tôt, Cadieux et Fontaine Rousseau ne sont pas à un anachronisme près, et le comique de l'œuvre repose notamment sur cet entremêlement entre un récit folklorique et des clins d'œil à l'imaginaire social contemporain et aux discours qui le traversent. L'épisode de la course de pitoune se conclut par une réconciliation et une tendre accolade entre les deux protagonistes : *«Au bout du compte, c'est pas parce qu'on est un grand fendant avec une barbe trop bien entretenue pis qu'on aime son café avec des notes de lavande plutôt qu'avec un arrière-goût de vieux cendrier qu'on fait pas partie de la confrérie d'la pitoune.»* Malgré leurs différences, les deux générations de draveurs parviennent finalement à se comprendre.

P-77 LA PITOUNE ET LA POUTINE
2019

Détail (Planche de la p. 16)



À la lecture de *La pitoune et la poutine*, j'ai retrouvé avec plaisir une langue où différents registres se côtoient, mélange qui a entre autres participé à l'humour des œuvres précédentes d'Alexandre Fontaine Rousseau.

Le voyage du bûcheron est en effet l'occasion, pour ce dernier, d'acquérir une certaine perspective sur le monde. En naviguant sur la rivière aux mille dangers (la rivière des Mille Îles), Jos est embusqué par «une gang de draveuses» qui le capturent et le ramènent à leur forteresse afin qu'il compare devant l'impératrice de la bûche. Cet épisode riche en rebondissements nous offre le portrait d'une société d'«*amazones du Saint-Laurent*» qui vivent entre elles, sans hommes. La mésaventure de Montferrand et son incompréhension devant le mode de vie des «*bûches babes*» sont sans contredit humoristiques, mais une réflexion importante sur la place des femmes dans l'histoire se développe néanmoins en filigrane. Si ces dernières ne sont pas passées à l'histoire de la drave, c'est qu'elles auraient été évincées d'emblée par «une couple de gars chauds autour d'une table» qui avaient décidé d'en écrire le récit.

MENAUD MAÎTRE BRASSEUR

En plus d'une intrigue principale rocambolesque, les bédéistes derrière *La pitoune et la poutine* offrent à leurs lectrices et à leurs lecteurs une œuvre parsemée de clins d'œil – plus ou moins discrets – à différentes icônes culturelles du Québec. Au détour d'une page, on remarque que Menaud n'est plus draveur, mais bien brasseur, tandis que les personnages de Sol et Gobelet ont été récupérés et transformés en saveur de tisane (Saule et Gobelet). Enfin, la célèbre phrase prononcée par René Lévesque le soir de la victoire du Parti québécois en 1976 est d'abord attribuée à notre draveur : «*C'est Jos qui l'a dit en premier en passant. Pis René Lévesque, c'est rien qu'un maudit copieur.*» Pour Cadieux et Fontaine Rousseau, les références culturelles québécoises apparaissent donc comme un large réservoir dans lequel il est possible de piger sans aucune gêne et comme une ressource que l'on peut trafiquer selon nos goûts. De plus, chacun des cinq chapitres qui structurent la bande dessinée est annoncé par une page titre qui contient également une parodie d'annonces publicitaires. Celles-ci, toutes plus absurdes les unes que les autres, vantent les mérites d'un nouveau modèle de hache à démarrage rapide, d'un sirop contre les malaises existentiels qui frappent les femmes ou d'un thé aromatisé au porc. Ces annonces ponctuent le récit des aventures de Montferrand et tranchent par rapport à la bande dessinée sur le plan esthétique en reprenant habilement le visuel rétro des publicités typiques des années 1950. Cette polyvalence des

styles adoptés par Cadieux est ici particulièrement frappante, et les changements graphiques rythment l'œuvre.

À la lecture de *La pitoune et la poutine*, j'ai retrouvé avec plaisir une langue où différents registres se côtoient, mélange qui a entre autres participé à l'humour des œuvres précédentes d'Alexandre Fontaine Rousseau. L'alliance entre un joul consommé et un registre presque poétique traverse toute la bande dessinée et n'est effectivement pas sans faire rire. Le narrateur décrit d'ailleurs l'arrivée de Jos au village de Saint-Shack-à-Patate-du-Lac en ces mots : «*Notre vaillant baril d'boisson vivant arrive [...] à la tombée de la nuit pis dès qu'il pose son pied alerte dans la bucolique petite bourgade, il est envahi par une sensation de "kossé ça".*» Cette tension entre les envolées quasi lyriques et un langage plus prosaïque est conservée du début à la fin, sans toutefois devenir redondante ou trop appuyée.

Enfin arrivé à Saint-Shack, Montferrand découvre, à sa plus grande surprise, un village sous l'emprise de la religion catholique. La poutine y est considérée comme un «*plat blasphématoire*» dont on ne doit pas parler et que l'on consomme dans la plus grande clandestinité. On reconnaît ici les grandes lignes du discours traditionnel autour de la Grande Noirceur, selon lequel le clergé aurait maintenu le peuple en marge de la modernité. Horrifié par cette ambiance moribonde et par le pouvoir de l'Église, Jos s'engage dans un violent combat contre le curé du village. Dans un revirement de situation qui n'est pas sans rappeler un célèbre trope des films *Mission Impossible*, l'homme se révèle être «*en fait un Anglais déguisé en curé, [qui] avait l'intention de voler la poutine aux Canadiens français, de la ramener chez lui, d'appeler ça une victoria pis de faire croire à tout le monde que ça venait d'Ottawa, c'te bon p'tit plat-là*». Ainsi, par le biais de l'exagération, de l'humour et des décalages historiques, l'œuvre de Cadieux et de Fontaine Rousseau pousse jusqu'au bout la logique même de la légende de Jos Montferrand en jouant de cette indécision entre ce qui relève de la réalité et de la fiction. L'histoire du Québec apparaît par conséquent, chez les deux bédéistes, comme un récit que l'on peut découper à sa guise, recycler et triturer jusqu'à le rendre méconnaissable, mais ô combien divertissant. Ce traitement humoristique et absurde des grands récits québécois, allié au dynamisme du découpage des séquences et aux variations sur la mise en page, fait de *La pitoune et la poutine* un projet tout à fait réussi.

L'ORDRE ET LE CADRE

On parle trop peu de l'importance des expériences de transfert par le biais de la lecture. Dans mon rapport à la psychanalyse, j'ai eu la chance de rencontrer les écrits de J.-B. Pontalis et de René Major, par exemple, qui ont ouvert en moi le modèle possible du psychanalyste, philosophe, écrivain et éditeur. Récemment, j'ai rencontré Anne Dufourmantelle par ses livres ; j'ai vécu une identification forte, inespérée, tissant ensemble l'héritage philosophique de Jaques Derrida et la puissance de la douceur d'une pratique clinique. Comme quoi on a besoin de figures de transfert toute notre vie, pour continuer d'avancer. En lisant le *Manifeste d'un psychiatre outragé* d'Hervé Bokobza, quelque chose en moi a pu prendre appui, grandir, éclore, puisqu'il me manquait un tel modèle, celui d'un homme qui a lu beaucoup de psychanalyse et de philosophie, mais qui a transformé ce bagage non pas tant en une œuvre d'écrivain ou d'intellectuel qu'en une pratique clinique-politique – oui, clinique-politique, avec un trait d'union. Il faut remercier les psychanalystes-éditeurs Marie Normandin et Michel Peterson des éditions Tamam d'avoir rendu possible ce recueil de textes écrits et prononcés pendant plus de 30 ans par un homme admirable.

Mentionnons tout d'abord que Bokobza a été président du Syndicat national des psychiatres privés (SNPP) et organisateur des États généraux de la psychiatrie en 2003. Il a également été porte-parole du Collectif des 39 contre la nuit sécuritaire, un mouvement né « *contre la machine ultra-libérale et son relais gouvernemental* » et « *contre nos chers collègues* » mentalement colonisés. Une réaction outragée au discours qu'a prononcé Nicolas Sarkozy en 2008, réduisant le schizophrène à son potentiel de violence, et aux mesures qui ont suivi (installation de grilles et de caméras de surveillance autour des asiles, fichier national de profilage, soins uniformisés, augmentation des contentions par sangles). Un refus de voir le fou « *servir de bouc émissaire à notre insécurité ontologique* ».

MANIFESTE D'UN PSYCHIATRE OUTRAGÉ

HERVÉ BOKOBZA
Tamam, 2021, 286 p.



Malgré cet impressionnant parcours du combattant, c'est toutefois son engagement, entre 1995 et 2012, comme directeur de la clinique Saint-Martin de Vignogoul, à proximité de Montpellier, qui m'a le plus ému. À chaque page, on sent un attachement indéfectible à la relation artisanale avec le patient en dehors de tout symbole, de toute technique ; Bokobza déjoue les réductionnismes, et il est si rafraîchissant de le voir se permettre de parler librement de Marx, de Freud et de Lacan sans aucun dogmatisme ni emprise. Il prône le mélange des disciplines, l'équilibre entre connaissance et invention. C'est un homme libre, dans sa pratique, dans sa pensée, dans son écriture, parce qu'il a toujours su qu'il fallait se soumettre en permanence à une analyse des enjeux de pouvoir qui se cachent dans le savoir. De là aussi sa capacité à penser le groupe, angle mort, s'il en est un, de la psychanalyse depuis plus d'un siècle. (Je ne lui reprocherais qu'une seule chose, liée à un autre angle mort de la psychanalyse, et c'est sa manière de continuer à évoquer « la mère » et « le père » comme un vieux réflexe essentialiste, lui qui se méfie pourtant de toutes les logiques binaires. Il vaut sans doute mieux parler de ce que j'appellerais « l'adulte », par-delà tout rapport biologique à l'enfant.)

LA VISITE D'ACCRÉDITATION

Il faut se mettre dans l'ambiance, imaginer cette clinique pour jeunes psychotiques âgés entre 18 et 30 ans, dans le sud de la France, installée dans un château du ^{xviii} siècle. À 9 h, la psychothérapie de groupe, ensuite les ateliers d'art et de danse dans la majestueuse salle polyvalente. À 13 h 30, la réunion, moment essentiel où l'on ne parle pas des patients, mais pour eux, l'espace où peut surgir à l'air libre le refoulé institutionnel. Dans ce lieu de soin pensé, rêvé, habité, analysé, aimé, dans cet asile au sens fort du terme, à la hauteur d'une éthique de l'hospitalité de l'étrangeté et de l'inconnu, dans cette aire transitionnelle où peut exister la créativité, l'empathie, le respect de la singularité de l'autre, eh bien dans ce lieu digne de la plus haute humanité se présentent des bureaucrates de la Haute Autorité de santé (HAS) venus effectuer une visite d'accréditation. Le scénario est digne d'un film, d'un film d'horreur, de ces films qui ne se font pas mais qui devraient se faire, tant la violence ordinaire des « protocoles », « indicateurs », « systèmes de notation » et « mesures de la qualité » ressemblent à ce qui s'appelle la banalité du mal. Bokobza dénonce ces « rituels de soumissions sociales » qui sont des « mises en marché d'un immense et tragique processus de colonisation mentale à même de nous transformer en techniciens ». On se sent chez Orwell avec cette novlangue technocratique, univoque, qui efface la langue singulière des patients et avec le fantasme autoritaire de transparence qui cherche à abolir les mystères et les subjectivités pour avoir accès à des

dossiers objectifs et des données dites scientifiques. « *Sous prétexte d'une maîtrise des coûts de la santé publique* », c'est la relation unique, incontrôlable, entre deux humains que l'on tente de maîtriser, d'effacer. Éliminons le lien, le transfert, le patient, le psychiatre des équations. La machine s'attaque aux liens vivants, qui sont toujours sous le signe du risque, de l'imprévisible et de l'étonnement, de véritables cauchemars pour positivistes et pragmatistes, « *bras scientifiques* » du pouvoir. « *Kafka n'est pas loin* », puisque la réelle maison des fous n'est pas l'asile, mais le Château gouvernemental des fonctionnaires : « *folie du système, dossiers bien remplis* », « *stupidités administrativo-policières* », « *evidence-based medicine* », « *pragmatisme intégral* ». « *Tel est le rêve idéologique des nouveaux pouvoirs : éliminons le sens, il est fatigant de penser, de ressentir, d'élaborer.* »

C'est ainsi la violence des institutions démocratiques qui gomme l'altérité et la complexité, traite l'autre comme du même, qui est mise en cause dans cet ouvrage. La folie systémique de l'institution attaque le psychisme du psychanalyste de la même manière que le psychisme du fou a été attaqué dans son enfance et son adolescence : soit par une symbiose qui dit « *je suis toi* », soit par un rejet radical qui dit « *rien n'existe en dehors, tu n'es pas* ». La folie des individus, tout comme la folie des systèmes, fonctionne soit par l'extrême d'une proximité intrusive destructrice, soit par l'extrême d'un éloignement qui force l'enfermement dans une solitude infinie, intolérable. Or, comme le précise Bokobza, « *c'est le fait d'être à la fois semblable et différent qui autorise la rencontre* », dévoilant ainsi l'aspect politique de la folie, mais aussi bien de toute relation, où chacun doit résister à ces deux violences : s'approprier complètement l'autre ou l'abandonner, ce qui revient toujours à le faire disparaître dans son étrangeté, son unicité et sa différence.

LES ESPACES À DÉFENDRE

Lire Bokobza, c'est comprendre que l'essentiel du travail psychanalytique consiste en la défense du cadre, entendu ici non pas comme la soumission rigide du psychanalyste-disciple aux rituels du maître, mais comme l'espace psychique attaqué à la fois de l'intérieur (par les résistances inconscientes des patients et des soignants) et de l'extérieur (par la société néolibérale). Nous avons négligé, pris pour acquis les conditions nécessaires à l'existence d'un espace psychanalytique – et d'espaces littéraire, artistique, philosophique et politique, tout aussi fragiles, constamment menacés. Entre la folie de la psychose et la folie du système social, le praticien a comme ultime mission de sauver l'espace de jeu. Ce raisonnement décrit, en vérité, le réel enjeu de tout espace thérapeutique et de toute analyse, même névrotique, puisque ce lieu sacré

de la relation, du vivant, du sensible, de la pulsion, de la réparation, de la métamorphose, du rêve, du librement flottant, de la contradiction possible, du non-jugement, ce lieu est toujours attaqué de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur de la séance (par les intrusions des tiers payeurs, des préjugés de l'entourage et des experts, par les idéologies dominantes). L'asile est nécessairement politique, et le sanctuaire des psychismes qu'incarne chaque séance d'analyse est toujours déjà politique. Nous l'avions oublié. Nous ne voulions pas le savoir, c'est-à-dire avoir à nous battre. Nous croyions pouvoir nous en tirer en célébrant ceux qui ont eu du courage dans le passé. Bokobza lutte depuis plus de trois décennies et nous indique que l'avenir de la psychanalyse tient dans cette résistance qui n'est pas une simple préférence de gauchiste ; cette bataille contre l'ordre pour préserver le cadre est ce qui sauvera la psychanalyse, à la fois d'elle-même et de la machine publique-capitaliste – oui, publique-capitaliste, avec un trait d'union qui laisse planer le doute sur la différence ou l'équivalence.

Bokobza s'inquiète à juste titre des dérives dictatoriales de nos sociétés démocratiques, qu'il identifie par le mécanisme du déni de l'histoire. C'est pourquoi tout le recueil est habité par une volonté de défendre l'histoire de chaque patient, de chaque symptôme, l'histoire de la folie, l'histoire de la psychiatrie et de la psychopharmacologie, l'histoire de l'économie et de la politique (dont il souligne le tournant majeur vers la rigueur et le pragmatisme de l'économie de marché en 1983 en France, puis plus largement après la chute du mur de Berlin en 1989). Après la grande ouverture des années 1960 à 1980, nous sommes, depuis 40 ans, tombés dans une phase historique de rétrécissement progressif des espaces (psychiques, culturels, politiques), sous l'emprise de l'hégémonie d'un système idéologique-économique devenu fou, violemment intrusif, s'appropriant tout sur son passage, se donnant toutes les libertés pour mieux réduire la liberté au singulier. Espérons que nous sommes à la fin de ce cycle, à la veille d'une résistance, puis d'un renversement – qui ne se fera pas sans que nous sautions dans l'arène.

LES MARRANES

Poursuivant sa déconstruction du déni historique, Bokobza nous ouvre une autre grande couche de sens en nous rappelant l'histoire des religions et en particulier le destin des marranes : « *Les marranes (du mot porc, en espagnol) sont des juifs vivant dans la péninsule ibérique que l'Inquisition espagnole – commencée à la fin du XIV^e siècle pour atteindre son apogée à la fin du XV^e siècle – obligea à se convertir au christianisme. Faute de quoi, ils étaient condamnés à la mort ou à l'exil.* » 1492 : la découverte de l'Amérique permet

dans la mémoire le refoulement collectif de l'expulsion des Juifs d'Espagne, à la suite de la Reconquista, qui a mis fin à l'occupation arabo-musulmane. C'est ainsi qu'a commencé l'histoire de la diaspora sépharade, qui s'inscrira en creux dans les inconscients algérien de Jacques Derrida et tunisien d'Hervé Bokobza. Je ne crois pas que sa réception éditoriale et critique au Québec soit un hasard, puisqu'elle ne pouvait peut-être se faire que depuis un fond culturel marqué par la violence de l'appropriation coloniale.

Le psychiatre français nous met sur la piste de Spinoza, fils de marrane portugais, qui aurait ouvert le chemin pour des penseurs comme Kant, Hegel, Habermas, Gadamer, Nancy et donc pour la modernité et la postmodernité philosophiques. Rien de moins. Bokobza explique comment a pu se former la posture marrane de la non-coïncidence avec soi-même, cette manière d'être « *continuellement délogé de soi* », qui de mauvais sort historique se transformera en révolution philosophique, jusque chez Derrida, notamment : « *Un siècle après l'Inquisition, les marranes vont s'enfuir vers la liberté, dans le monde entier, notamment à Amsterdam, où ils souhaitent ardemment revenir au judaïsme. Et c'est là que les choses deviennent intéressantes. Revenus au judaïsme réel, après avoir tant espéré ce jour, tant rêvé cet accomplissement – ce retour du secret dans l'extériorité exposée de la cité –, une tragédie va se produire : les marranes découvrent que leur judaïsme tant chéri était imaginé et qu'il ne correspond pas au judaïsme institué. Leur tentative de le réaliser, de le matérialiser, c'est-à-dire de fusionner à nouveau avec lui, le fait intensément exploser et les conduit – suprême retournement – à le quitter définitivement, à renier la Loi juive. Ils se découvrent sans religion.* » Cette perte continue de soi et de ses fondements aurait participé aux conditions de possibilité de la pensée de Marx, Nietzsche et Freud, puis de la déconstruction. Le deuil de la maîtrise – qui cache peut-être toujours le fantasme de la maîtrise de soi et donc de l'effacement de l'altérité – demeure la voie de l'espoir, de l'ouverture. Il devient urgent de défricher le passage à un nouveau cycle historique, forts que nous pourrions être de la convergence des combats pour l'environnement, la culture, la diversité, le féminisme et la redistribution de l'espace social et psychique. Pour cela, il faudra de nouvelles identifications : « *[Ê]tre fidèle à un héritage en lui demeurant infidèle – c'est-à-dire créatif, inventif ?* »

PLAIDOYER POLITIQUE POUR UNE SAINTE DIGESTION ÉMOTIONNELLE

CI-GÎT L'AMER.
GUÉRIR DU
RESSENTIMENT

DE CYNTHIA FLEURY

Gallimard, 2020, 336 p.



L'épreuve à laquelle nous confronte la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury dans son dernier essai, bellement intitulé *Ci-gît l'amer*, est tout aussi malaisée que nécessaire. Elle consiste à lutter, à l'échelle individuelle et collective, contre ce qui prend aujourd'hui la forme d'un ressentiment toxique et envahissant, néfaste pour la santé psychique des individus autant que pour le bon fonctionnement des sociétés démocratiques. Ce ressentiment contemporain, dont Fleury analyse avec soin les fondements psychanalytiques et politiques, nous en percevons quotidiennement les manifestations dans l'espace public : il suffit de penser au déferlement de propos haineux sur les réseaux sociaux, identifié par l'autrice comme l'un des symptômes les plus évidents d'une exacerbation de la « *pulsion ressentimentiste* », ou encore au « *délire conspirationniste* » dirigé contre la presse et les institutions, dans lequel elle reconnaît une « *version collective du délire personnel de persécution* ». Or, au-delà des facilités diagnostiques, qui se contenteraient de « pathologiser » de tels phénomènes pour mieux les dénoncer, *Ci-gît l'amer* explore les mécanismes profonds par lesquels un surinvestissement de la souffrance, de l'insatisfaction ou du sentiment d'injustice peut conduire à l'aliénation propre du sujet, rongé de l'intérieur par un insatiable besoin de réparation, puis s'étendre au corps social tout entier.

Sans nier que des facteurs sociohistoriques et même systémiques favorisent la production du ressentiment – en particulier chez les femmes et chez certains groupes minorisés, victimes d'oppression –, l'ouvrage nous invite, de façon salutaire, à y voir une disposition affective inhérente à la psyché. Ce faisant, il nous place devant notre responsabilité commune de ne pas céder aux pulsions mortifères qui nous animent. Par un meilleur usage de notre énergie libidinale, il s'agit plutôt d'œuvrer à l'instauration, à même notre malaise existentiel et culturel, de conditions d'individuation créatrice, garantes de ce que Wilhelm Reich a nommé « *l'aptitude à la liberté* ». Pour Cynthia Fleury, il y va du destin à la fois thérapeutique et politique de la psychanalyse : « *guérir du ressentiment* » relève en ce sens non pas d'une opération magique ou définitive, mais d'un travail sans fin à mener d'abord sur nous-mêmes afin de conscientiser et de maîtriser, en l'approvoisant, le danger d'empoisonnement qui menace communément l'existence humaine et celle de l'État de droit.

APPRENDRE À MIEUX DIGÉRER

L'essai en trois parties s'ouvre sur une description clinique du ressentiment fondée sur le modèle de la « *mauvaise digestion* » emprunté aux philosophies de Friedrich Nietzsche et de Max Scheler. De même que l'incorporation mélancolique a pu être comparée à une indigestion, notamment dans les travaux de Nicolas Abraham et Maria Torok, le processus qui génère l'affect ressentimentiste trouve ici ses équivalents physiologiques du côté de la rumination, de la dyspepsie et de l'(auto)intoxication. « *Le terme clé pour comprendre la dynamique du ressentiment est la rumination, soutient d'abord Fleury à la suite de Scheler, [soit] quelque chose qui se mâche et se remâche, avec d'ailleurs cette amertume caractéristique d'un aliment fatigué par la mastication.* » Cette image de la rumination, qui évoque également une régurgitation répétitive, permet d'explicitier la manière dont une réaction émotionnelle de nature hostile gagne en profondeur, mais aussi en indétermination à force d'être ressassée, au point d'annihiler la capacité d'agir du sujet, sa faculté de juger et ses ressources expressives. En écho à l'idée nietzschéenne de « *l'intoxication* » alimentaire, associée à la « *morale des esclaves* », Fleury parle alors d'une « *contamination* » générale de l'être et de ce qui l'entoure. Aussi voit-elle plus concrètement dans le « *vomissement* » injurieux qui afflue de façon quasi permanente (et souvent anonyme) sur les réseaux sociaux, par exemple, une atteinte à l'intégrité d'autrui aussi bien qu'au langage lui-même et à sa puissance de symbolisation, anéantie par ce poison autoadministré qu'est le ressentiment.

Filant la métaphore digestive à travers l'ensemble du livre, l'essayiste reprend également de Nietzsche (et de Deleuze dans son sillage) la figure du malheureux dyspeptique, « *celui qui ne sait pas digérer, qui a des aigreurs d'estomac, pour qui cela ne passe pas* ». Cette référence aux troubles de la digestion chez « *l'homme du ressentiment* » renvoie à une conception viciée du bonheur fondée sur le sentiment du « *droit à* », nourri par l'égalitarisme, et de son inévitable frustration. Cela permet d'expliquer la propension particulière des individus atteints de ce mal à (s')aigrir et même à (se) pourrir la vie, par une décision non pleinement conscientisée de s'enfermer dans la rumination victimaire. « *On peut et l'on doit se nourrir autrement, refuser les aliments avariés*, insiste Fleury. *Mais là, le choix de la charogne est préféré. La préférence pour l'avarié est essentielle dans la démarche, car le ressentiment*

n'est pas assimilable à une riposte, à une légitime défense, à une simple réaction. Il relève du reste souvent d'une non-réaction, d'une renonciation à réagir. » La philosophe replace ainsi judicieusement la responsabilité individuelle au centre de l'analyse du ressentiment, compris comme une position autoconservatrice (de type passif-agressif) prise par rapport à un statut de victime, qu'il soit réel ou imaginé. Le choix d'un positionnement différent exige un apprentissage difficile mais libérateur, argue-t-elle : pour employer à nouveau son langage imagé, il faut apprendre à « *digérer sans être contaminé* », ce qui implique ultimement de « *développer le goût de l'amertume* » qui imprègne l'expérience humaine et ses plaisirs, en acceptant, comme l'écrivait Montaigne, que « *[n]ous ne goûtons rien de pur* ».

COMMENT NE PAS JOUIR DE SA PERSÉCUTION

Ce plaidoyer pour une saine digestion émotionnelle nous amène à considérer l'incidence des dysfonctionnements individuels sur le bon fonctionnement du corps collectif, dont certaines pathologies historiques font l'objet d'une attention plus ciblée dans les deuxième et troisième sections de l'ouvrage. Afin de saisir les origines psychiques du ressentiment collectif, Fleury se penche en premier lieu sur la question du fascisme, que Theodor Adorno a défini, dans sa dimension psychotique-paranoïaque, comme « *la dictature des malades de persécution [qui] réalise toutes les angoisses de persécution de ses victimes* ». Rattachant cette définition du fascisme aux mouvements de détestation de masse observés – et vécus – par le théoricien critique, l'autrice souligne les implications psychanalytiques de ses analyses : celles-ci montrent en quoi l'identification au chef autoritaire procède d'un « *retournement du narcissisme blessé* », où la position de soumission imposée aux groupes se renverse et devient jouissance de l'hostilité provoquée par cette même soumission, perçue à tort comme étant « *sans reste* », c'est-à-dire sans recours possible et sans issue, donc déchargeant les individus de toute responsabilité politique.

Or, Cynthia Fleury croit qu'il y a non seulement une responsabilité personnelle à assumer, mais aussi, et surtout, du « *reste* » à investir dans tout phénomène de ressentiment collectif, même les plus répressifs. Son propos rejoint sur ce point la thèse de Reich selon laquelle l'apolitisme revendiqué des masses, loin d'être le fait d'une prétendue « *neutralité* »,

dissimule un ressentiment latent qui, dans l'attente d'un contexte favorable pour s'exprimer de façon désubjectivée, s'approfondit – se rumine – à l'abri de toute action publique et de tout engagement social. À l'inverse de ce repli égoïste, symptomatique d'un « *désir de monde* » frustré, selon Reich, l'émancipation passerait par une libération intellectuelle et sexuelle, un combat du sujet pour « *retrouver son énergie vitale originelle* », source d'individuation détournée à des fins de domination. Le travail conceptuel, la connaissance, la création et l'analyse (psychanalytique, philosophique ou sociologique, par exemple) constituent dès lors autant de moyens identifiés par Fleury pour résister, comme l'ont fait Adorno, Norbert Elias et d'autres à leur époque, à ce qu'elle décrit finalement comme une forme toujours active de « *colonisation* » psychique. Car s'il faut bien admettre que la situation actuelle est incomparable à celle des années 1940, « *[i]l n'en demeure pas moins que la manière dont les réflexes conditionnés s'opère garde un nombre certain de similitudes, le fonctionnement psychique ayant ses vieilles lois qui continuent de le structurer* ».

Voilà pourquoi un auteur comme Frantz Fanon demeure, aux yeux de Fleury, tout aussi pertinent, sinon plus, que les précédents pour penser la « *décolonisation de l'être* » contemporain. Étant lui-même issu d'une violente histoire coloniale, Fanon permet en effet de comprendre comment un sujet fait prisonnier de lui-même et de sa communauté (raciale, en l'occurrence) peut malgré tout s'échapper du « *carcan* » de la domination culturelle et s'engager sur un « *chemin combatif et créatif* » en vue de « *soigner le colonisé* » de son ressentiment. Les pages que la psychanalyste consacre à *Peau noire, masques blancs* (1952) et aux *Damnés de la terre* (1961) dans la dernière partie du livre sont, à ce titre, particulièrement éclairantes quant aux enjeux de sa propre démarche. Appelant une critique interne des études postcoloniales, culturelles et subalternes, dont elle salue par ailleurs la déconstruction du point de vue dominant de l'histoire, sa lecture des œuvres phares de Fanon lui sert à défendre une position humaniste à visée universaliste qu'il s'agirait moins d'opposer aux mouvements de revendication identitaire que de dialectiser avec eux de manière à contrer les tendances à l'essentialisation ou au binarisme.

À un moment où prévaut l'attention portée aux minorités, l'affirmation des différences et le discours de la diversité, surtout dans le contexte nord-américain, on peut certes demeurer perplexe devant l'universalisme prôné par Fleury à travers les écrits de Fanon – lui qui refusait l'ontologisation réifiante des personnes noires au profit d'une aspiration à l'universel humain lorsqu'il déclarait vouloir « *libérer l'homme de couleur de lui-même* ». Cette posture quelque peu à contrecourant présente néanmoins l'intérêt de rompre avec un certain cloisonnement des identités captives de leur douleur en proposant une « *éthique de la reconnaissance* » non fondée sur un idéal de justice réparatrice. Surtout, pareille défense de l'humanisme – au nom duquel la théoricienne justifie également son féminisme ambivalent – fait valoir la nécessité de conjuguer l'héritage névrotique (qu'il soit familial ou sociétal) avec l'invention (de soi, de sa vie) par une mise en mouvement capacitaire de la pensée, du désir et de l'action. Ouvertement thérapeutique, donc, le projet de Fleury est aussi foncièrement politique, car il s'agit, en définitive, d'exiger des institutions démocratiques qu'elles assurent au plus grand nombre les moyens « *d'investir le monde de façon libidinale* » ; bref, qu'elles offrent une « *structure de soutènement* » (matériel, économique et symbolique) qui puisse produire des citoyens et citoyennes capables de surmonter l'insécurité du réel.

PASSER DE L'AMER – ET DE LA MÈRE – À LA MER

On l'aura compris :
Ci-gît l'amer se veut
avant tout un appel à
la sublimation, conçue
par Freud comme un
fondement essentiel
de l'entreprise
civilisationnelle.

On l'aura compris : *Ci-gît l'amer* se veut avant tout un appel à la sublimation, conçue par Freud comme un fondement essentiel de l'entreprise civilisationnelle. Cynthia Fleury y revient sans cesse pour indiquer les voies d'un possible dépassement du ressentiment : « *[L]e Moi ne peut résister à ses pulsions mortifères [...] qu'à la condition de pratiquer une sorte de suspens de ces assauts, en leur opposant une énergie vitale créatrice et force de sublimation.* » Il est bien sûr question d'art et d'écriture, mais aussi, plus largement, de tout ce qui permet « *la création d'un monde commun et l'augmentation du Moi* », comme l'amour et l'amitié, les humanités, l'éducation ou encore le rire (objet annoncé d'un futur ouvrage). Pour Fleury, cette capacité de symbolisation est d'autant plus importante à restaurer de nos jours qu'on tend à lui substituer une illusion de toute-puissance matérielle et technique de nature fausement compensatoire – « *mais dès que le wi-fi ne fonctionne plus, c'est la panique dans les chaumières mentales* » ! – alors même que l'enjeu fondamental de l'existence, ainsi que nous l'enseigne la psychanalyse, consiste à accepter « *l'absence de l'objet et de l'autre* ».

Tel est finalement le sens donné dans ce livre à l'expression « *ci-gît l'amer* », où l'on doit entendre en écho « la mère » et « la mer » : passage obligé d'un territoire de souffrance originaire, marqué par la séparation parentale, vers une étendue océanique « *imaginale* », lieu de sublimation possible « *sur lequel naviguent les âmes en quête d'elles-mêmes* ». Alternant les envolées lyriques de ce genre, typiques d'un certain style d'écriture psychanalytique, et les énoncés philosophiques ou politiques au « je » très affirmé, Cynthia Fleury explore les diverses tonalités de sa propre voix, dans un geste performatif qui fait de *Ci-gît l'amer* un exercice aussi bien qu'un guide d'appropriation de l'amertume. « *Ci-gît* » désigne ainsi non seulement l'enterrement nécessaire du ressentiment, mais aussi la traversée théorique toute personnelle qui, d'un livre à l'autre, la conduit elle-même au-delà de ses frontières subjectives. De ce point de vue, si l'on peut regretter que les solutions proposées aux dérives ressentimentistes actuelles soient davantage individuelles que collectives, cet essai offre à tout le moins de quoi se nourrir à quiconque voudra se risquer à suivre l'autrice sur le chemin non complaisant de la guérison psychique, et ce, pour le bien-être de la vie démocratique. Mais encore faut-il savoir digérer la blessure narcissique qu'entraîne l'abandon de la plainte et du plaisir pervers qu'elle procure, au profit d'une plus grande tolérance à l'incertitude et aux inégalités dans notre rapport à la réalité.

LA LECTURE-LUCIOLE

LIRE DANS LA NUIT ET AUTRES ESSAIS. POUR JACQUES DERRIDA

GINETTE MICHAUD

Les Presses de
l'Université de Montréal,
2020, 266 p.



Ginette Michaud, qui a enseigné la littérature à l'Université de Montréal jusqu'en 2019 et dont *Lire dans la nuit* pourrait tenir lieu, en quelque sorte, de lettre d'adieu au métier de professeur, a publié de nombreux livres sur l'œuvre de Jacques Derrida. Son tout dernier ouvrage, qui date de 2018, est une lecture du séminaire *Le parjure et le pardon* (elle est d'ailleurs membre depuis 2005 du comité international responsable de l'édition des séminaires du philosophe), dans lequel la question de la vérité, et donc de la fiction, fait écho à celle du secret du poème, présente aussi dans *Lire dans la nuit*. Ce recueil de dix essais partiellement inédits ou remaniés, publiés entre les années 2002 et 2021, portent sur la « *passion* » qu'entretient le philosophe Jacques Derrida pour la littérature. Derrida admet sans peine que, plus qu'une simple préférence, la littérature, une « certaine » littérature – pas celle des « *bons sentiments* », mais bien celle de Cixous qui relance la notion d'auteur et de performativité ; celle de Bataille qui fait l'épreuve de l'effroi ; celle de Blanchot qui touche au plus près à la limite entre témoignage et fiction, au secret aussi, dont le mot de passe serait le mystérieux « *I would prefer not to* » de Bartleby – cette littérature, donc, « *serait en puissance plus puissante* » que les autres sciences humaines. Il est question d'auteurs dont les œuvres, comme le dit Derrida, s'ouvrent à « *l'abîme du bien et du mal, voire devant l'au-delà du bien et du mal (qui est peut-être le seul "pays" de la littérature)* », et qui ont pensé des notions complexes et marginales que la philosophie occidentale a volontairement écartées, comme l'écriture, la femme, l'animal ou l'aporie. Dans ce beau *Lire dans la nuit*, Ginette Michaud propose justement de suivre ces questions, non pas pour tenter de les desceller entièrement (et elle montre bien l'importance de ce verbe qui se trouve dans le seul poème-crypte jamais écrit par Derrida, un *one line poem* qui ne se laisse pas facilement déchiffrer), mais plutôt pour essayer de montrer ce que le philosophe cherche dans la littérature pour penser certaines impasses. Ce livre répond sous forme de montage, qui rappelle bien la « méthode » que Georges Didi-Huberman propose pour lire une image et que Ginette Michaud convoque pour définir la lecture, mettant en « *coprésence* » dans ce recueil des essais qui délibèrent entre eux, contre « *la manie positiviste de ne mettre ensemble, rappelle l'historien de l'art, que ce qui se ressemble* » (ou de ne lire, regarder ou écrire que ce qui « me » ressemble), faisant plutôt ressortir les « *dissemblances* », les « *bifurcations* », les « *remous* » dans la pensée de Derrida sur la littérature.

LA LITTÉRATURE SANS CONDITION

L'un des essais les plus saisissants du recueil est très certainement celui qui donne son titre au livre, placé au cœur de l'ouvrage. Version remaniée d'une conférence donnée au cours du colloque *La littérature sans condition* en 2019, à Paris, « Lire dans la nuit » revient sur les propositions les plus fortes de Derrida qui touchent à une littérature, selon Ginette Michaud, « *sans essence, finalité ou forme donnée* », « *associée [...] à une certaine (ir)responsabilité, une manière singulière de penser la question de l'éthique en la dégageant de toute morale et de toute instrumentalisation, et, il va sans dire, de tout préjugé* », une littérature pour tout dire, « *sans condition* ». Proche d'une certaine idée de la psychanalyse dans laquelle l'être est confronté sans cesse à l'arbitraire de la langue et à l'impossibilité de faire l'expérience d'une identité propre, cette littérature sans condition serait celle qui, selon Derrida, « *fait toujours autre chose, autre chose qu'elle-même, elle-même qui d'ailleurs n'est que cela, autre chose qu'elle-même* ». La littérature, dans cette perspective, est tout sauf familière ; elle est déchirure, paradoxe. Ginette Michaud montre comment cette approche exigeante d'une littérature « *qui expérimente une crise réflexive, spéculaire et spéculative, performative au sujet de la littérature même* », est justement de plus en plus soumise à certaines conditions économiques, culturelles, institutionnelles. « *Partout, rappelle-t-elle, la consommation de l'objet culturel l'emporte sur la réflexion esthétique. Dans ces débats de plus en plus virulents, on voit s'affronter deux camps tranchés : d'un côté, ceux qui n'en ont que pour le sens, sinon le message (les thèmes, l'intention, le vouloir-dire) ; de l'autre, ceux qui font fi de tout critère moral ou idéologique (la forme, l'art pour l'art, la liberté absolue de la création)* ». C'est bien dans un entre-deux que loge la littérature dont parle Derrida, dans une oscillation où elle échappe à toute définition, où elle se pense plutôt à partir d'une « *in-finition* », n'étant jamais qu'une seule et unique chose, incorrigible et jamais soumise à un « *marché* » ou au *politically correct*. On le voit sans peine, cette nuit de la lecture pourrait décrire un certain obscurantisme critique, mais elle reprend plutôt ce que Derrida a écrit à propos de sa lecture de Paul Celan : « *Comme Gadamer j'ai souvent tenté, dans la nuit, de lire Paul Celan et de penser avec lui. Avec lui vers lui* ». « *Je ne commenterai pas ici cette phrase*, ajoute Ginette Michaud, *à la fois si simple et insondable, sa syntaxe inimitable qui laisse entendre, dans la reprise de ces trois "lui", mêmes et autres, ce qui luit comme une luciole dans la nuit du poème* ».

LE PRÉSENT DE LA LECTURE

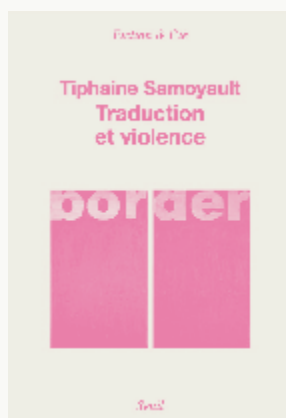
Voilà bien en quelques lignes ce qu'une telle lecture peut offrir (qui ne commente pas, tout en commentant), la « *coexistence du sensible et de l'intelligible* », dans un montage de citations et d'images : Paul Celan lu par Gadamer puis par Jacques Derrida, à son tour lu par Ginette Michaud. Cette dernière tend l'œil et l'oreille à l'inconnu de la langue pour laisser affleurer les sens et les signifiants. Les œuvres bleu nuit choisies avec soin pour la couverture et le frontispice, signées Renato Pengo, mêlent acrylique et photographie, superposant des silhouettes noires (en conversation ou en désaccord ?) sur des lignes d'une écriture illisible. Ces œuvres brouillent et décadrent de manière si juste la lecture pour la placer du côté de l'indéchiffrable. C'est peut-être là justement ce qu'envoie Ginette Michaud à Jacques Derrida (c'est le « *Pour Jacques Derrida* » du titre), le don ou la donne d'une lecture (Mallarmé n'est jamais bien loin, mais c'est aussi un clin d'œil que je fais à la « *corpse* », sous forme de glissement entre le masculin et le féminin, que Derrida offre à Sarah Kofman en guise d'éloge funèbre), une lecture comme une revenance, le présent d'une lecture sans condition. À la première phrase du premier essai, intitulé « Jeter une ligne » et qui porte sur le poème, Ginette Michaud écrit bien : « *Je me trouve ici parmi les philosophes et les poètes – et je ne suis ni l'une ni l'autre* ». Ne serait-ce pas là, dans ce « *ni... ni* », la définition infinie de lire dans la nuit, d'une lecture sans condition qui permet cette ouverture au « *corps étranger* » que représente l'œuvre de l'autre ? Peut-être est-ce aussi ce que cet essai et tout le livre « *présentent* » à Jacques Derrida (lui donnent en guise de présent) quand Ginette Michaud confesse qu'elle n'a jamais écrit de poème, mais qu'on trouve, au tournant d'un paragraphe, un *one line poem* (à son insu ? Mais « *quand y a-t-il poème ?* ») que ma propre lecture ne peut « *abandonner à l'oubli, à la désaffection* », mais dont je ne peux vraiment « *desceller le secret* » ? Elle écrit : « *Comme une aphasie native, blessure de naissance, ne se laissant jamais oublier dans chacun des mots qu'elle porte* ». Lire dans la nuit, ce serait aussi cela, veiller sur l'autre en lui donnant une ligne de vie en plus, un vers naissant, un omphalos. Et si c'est toute une lignée qui s'est brisée à la mort du philosophe, une *life line* qui a été interrompue, ce *one line poem* en porte le deuil et la survivance.

LE DEGRÉ INFINI DE LA LANGUE : L'EXCEPTION D'UNE TRADUCTION HUMAINE

TRADUCTION ET VIOLENCE

TIPHAINE SAMOYAUULT

Seuil, 2020, 208 p.



« *We've learned that quiet isn't always peace, / and the norms and notions / of what just is / isn't always just-ice.* » Amanda Gorman est debout, droite sur ses racines de douleur, en cette cérémonie d'investiture du 46^e président des États-Unis d'Amérique, Joe Biden, après quatre ans de saccage. Elle a l'air aussi frêle qu'altière avec ses 22 ans – un peu plus que l'âge du 11-septembre mais déjà celui des ruines. Amanda Gorman, en costume jaune citron et au bandeau écarlate, s'adresse à 328 millions de concitoyennes et concitoyens. Sa voix et son image inondées de soleil se diffractent en autant de pixels et, en direct, se répandent d'un fuseau horaire à l'autre telle une traînée de photons jaune et rouge. Sa scansion méduse, Amanda est doublée en différé et sous-titrée en décalé. Elle est déjà une impression en négatif, au sens photographique : ce dont son image est déjà l'emblème, l'archive à venir, ce point de jonction entre passé et futur. Un passé bafoué et un futur plein du désir de faire communauté, toujours et encore, en ce pays sans cesse défait. Le dos tourné au président entrant et peut-être aussi à l'espoir toujours-déjà trahi, Amanda irradie d'une grâce un peu cassable lorsqu'elle joue avec le mot « *justice* » pour le faire rimer avec « *what just is* », ce qui est juste, mais qui n'est pas cette justice, ce mot qu'elle démembre, « *just-ice* », et où elle fait entrer morphologiquement la teneur de la glace, « *ice* », comme pour s'abstenir de nommer *justement* ce qui ne peut être atteint, car la jeune femme est vigilante : réparons, mais attendons de voir, puisque « *being American is [...] the past we step into / and how we repair it* ». On n'est de ce pays qu'en ne cessant de réparer le passé. Et voici qu'en quelques vers se déploie la puissance sémantique de l'événement, les spectres qu'il convoque, son ambiguïté, l'espoir tissé de doute. Toutes ces strates de signification que des dizaines de projets de traduction de par le monde vont s'attacher à réécrire dans leur langue cible dans un supposé rapport d'équivalence qui voudra faire honneur à l'équité, à la justesse et à la justice. Justesse et justice toutefois impossibles l'une et l'autre, à en croire Tiphaine Samoyault.

ARCHÉOLOGIE DE LA VIOLENCE

Le cas Gorman est un exemple quasi pédagogique des mécanismes de violence à l'œuvre dans les politiques du traduire, tant il cristallise, en les illustrant, nombre des aspects soulevés par Tiphaine Samoyault dans son dernier essai, *Traduction et violence*. Celui-ci a beau être paru avant l'événement d'investiture du 20 janvier 2021, il éclaire rétrospectivement les débats soulevés au sujet des différentes traductions du poème, voire les polémiques qui se grefferont à ce propos sous-tendu d'enjeux raciaux (j'y reviendrai). L'hypothèse à l'origine de cet essai est simple, mais de cette simplicité aveuglante qui s'impose avec l'évidence des choses que l'on ne voit pas et auxquelles l'écrivaine et critique française, en les démêlant un fil après l'autre, entre politique et poétique, invite à s'attarder. En effet, toute entreprise de traduction s'arrimerait à une expérience de violence, que ce soit envers le texte lui-même, envers son auteur-ric(e) (fût-ce une personne migrante dont on traduit le témoignage en vue de statuer sur son droit à l'asile), ou envers soi-même en tant que traducteur-ric(e).

L'objectif de départ est de subvertir la positivité des discours qui font souvent cortège aux questions de traduction dont ils célèbrent l'altérité, la différence et le métissage, toute cette «*langue de bois du jargon technocratique*» qui contamine les discours éthiques. Des discours qui sont eux-mêmes la doublure poudre aux yeux du mercantilisme de notre ère néolibérale globalisée. Et pourtant, «*le vœu de réinscrire du négatif n'implique pas un retournement purement rhétorique de ce discours qui sait rappeler la part centrale de la confrontation et les risques qu'elle suppose [...]*». L'exposé, échelonné en dix chapitres, est d'une ample érudition proprement interdisciplinaire qui conjugue traductologie, réflexion politique et analyse littéraire et philosophique. L'autrice convoque Benjamin, Derrida, Esposito, Bataille, Eco, Mbembe et Novalis, dialogue avec Apter, Spivak, Sapiro, Bennis, Glissant et Todorov, et s'émaille de lectures de Baudelaire, de Coetzee, de Krog, de Cervantes, de Breton, de Vinaver et de Céline, tout en usant d'une écriture riche et sensible qui s'autorise des percées parfois plus littéraires, d'une poéticité qui fait affleurer la pensée et où l'on peut retrouver la plume qui a fait le plaisir du lectorat des *Indulgences* (2003) ou de *Bête de cirque* (2013). Tiphaine Samoyault, elle-même traductrice ayant notamment fait partie du collectif de traducteurs-rices d'*Ulysse* de Joyce (2004), part du devenir numérique et impersonnel de la traduction pour finir par ancrer son argument dans un plaidoyer envers la subjectivité et le droit à l'interprétation, c'est-à-dire le droit à la traduction comme écriture, comme lieu d'intersubjectivité

et d'énonciation d'une expérience. Ce qui, même si l'autrice se garde de l'exprimer ainsi, est probablement le privilège inaliénable d'une traduction humaine comparativement à celle des machines les plus sophistiquées, les plus capables de polysémie.

SÉPARER, RÉPARER

En s'attachant à explorer le «*potentiel de négativité active*» de la traduction, Tiphaine Samoyault débusque les angles morts des pensées et des pratiques, pointe le manque et le «*reste injuste*» des équations de traduction qui croient rendre justice aux œuvres, alors qu'immanquablement, elles les «*trahissent*». La critique ausculte et retourne les évidences, dont celle, justement, de la «*trahison*», telle qu'instituée en paradigme, et soulève alors les paradoxes pour en faire le propre de la traduction, des paradoxes qui devraient être assumés et au sein desquels l'acte traductif gagnerait à être véritablement instauré.

L'autrice déplie son argument d'abord à une échelle macro : la traduction au service de l'hégémonie, que celle-ci soit impérialiste, avec son projet de déracinement des sujets colonisés (l'exemple des prières chrétiennes traduites en kabyle par l'administration coloniale française en Algérie), ou néolibérale, avec l'économie de marché et l'homogénéisation des significations. Il s'agit là des risques de la traduction menée par l'intelligence artificielle, qui non seulement aplanit les différences (les énoncés seraient traduits d'une langue à l'autre avec une prétention injuste à l'équivalence), mais en plus tend à éradiquer les «*petites*» langues qui se trouvent bannies des paires de langues usuellement soumises aux exercices de traduction. Mais à mesure que progresse le livre, la réflexion transite vers une échelle micro, plus près du texte traduit et du sujet traduisant ; une échelle plus individuelle qui pourtant s'articule, plus phénoménologiquement, à une forme d'infini de la pensée. Ce subtil basculement négocie avec le paradoxe, dont il fait la puissance productive même du traduire après l'avoir élu comme le lieu du conflit. Il ne s'agit pas là du conflit qui préexiste à l'acte de traduction, mais celui que ce dernier «*provoque et instruit*», qu'il indique et invite donc à surpasser, si ce n'est à réparer, à ceci près que l'on ne «*cess[e] de traduire*», donc de séparer et de réparer d'un même élan. «*[L]es textes peuvent s'affranchir du sens pour inscrire une expérience du lointain. En arrachant l'œuvre à sa terre naturelle et natale, la traduction opère un mouvement comparable*», écrit l'autrice plus spécifiquement au sujet de

Nombreux sont les exemples d'opérations de traduction, cités par Samoyault, où le texte dépasse le sujet traduisant, déborde le sens du fait de sa forme même, des *sens* qu'il interpelle, des « *“coloris”, des sonorités, [de] tout ce qui le rend [...] intraduisible* ».

la traduction des textes littéraires, ajoutant plus loin : « *La traduction déracine, défait l'adhérence empirique du texte et le porte vers l'infini.* » Réparer en séparant, écrire en traduisant, se laisser parasiter par l'œuvre en la parasitant – pour le dire avec le philosophe Michel Serres –, tel est l'acte paradoxal du traduire que nulle dialectique ne peut résoudre : « *[L]a traduction maintient le deux comme deux, qui ne se résorbe pas dans l'un. Ce qui est une autre manière de dire qu'aucun principe transcendant ne peut réguler ce rapport, instituant la traduction comme une zone d'imprévisibilité.* »

« UNE ÉPREUVE DE VÉRITÉ »

Cette zone où adviennent forme et sens est celle de la rencontre entre deux sujets, entre le sujet traduisant et cet autre, celui du texte auquel l'on dénie souvent un tel statut cependant qu'il résiste et s'autonomise, s'organise, au sens où il apparaît dans sa corporéité, dans sa forme propre d'*alter* : « *Il faut qu'il y ait dislocation, putréfaction, décomposition, pour que se donne à lire le mouvement par quoi la forme advient,* écrit Samoyault. *C'est ce que permettrait la traduction : non pas une juxtaposition de deux formes non identiques mais l'essence même de la formation, le mouvement inlassable par quoi s'appropriier c'est être approprié, manger c'est être mangé et traduire c'est être traduit.* » Ce que la critique désigne par là, c'est une modalité d'existence de l'œuvre traduite, pour parler comme Étienne Souriau et Bruno Latour, une manière propre d'exister qui fait que l'original s'étiole au fil des traductions successives, si ce n'est au gré des subjectivités traduisantes par lesquelles elle transite et qui sont aptes à créer du lien. Il n'y a alors plus d'œuvre que celle qui se réverbère dans le palimpseste des réécritures tout en faisant miroir à la personne qui la traduit. Ceci fera qu'un jour, assistant à une lecture théâtrale de la traduction qu'elle a faite du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* de Joyce, Samoyault aura l'impression que ce n'est pas Molly qui parle, ni Joyce, ni Anouk Grinberg disant le texte sur scène, mais elle-même, que ses propres mots lui sont rendus par la voix de l'interprète : « *Je faisais cette expérience sacrilège et immodeste, mais qui était en même temps une épreuve de vérité : me prendre pour qui je n'étais pas.* »

Nombreux sont les exemples d'opérations de traduction, cités par Samoyault, où le texte dépasse le sujet traduisant, déborde le sens du fait de sa forme même, des *sens* qu'il interpelle, des « *“coloris”, des sonorités, [de] tout ce qui le rend [...] intraduisible* ». Cet intraduisible, Barbara Cassin et Emily Apter le chérissent en ce qu'il est garant des différences ; Tiphaine Samoyault se joint à elles, ajoutant que l'intraduisible est ce qui donne l'injonction à traduire et qui se pose alors comme défi, comme énigme, parfois du fait de l'impossibilité de se laisser transférer d'une langue, d'une culture à l'autre. Et il y a justement quelque chose de ce type de force médusante dans le poème d'Amanda Gorman, tout ce dont cette dernière est le signe face auquel on préfère s'aveugler. Car la poétesse s'est en effet vite retrouvée aplatée dans la bidimensionnalité des discours d'exaltation du *melting-pot*, de la diversité, de l'espoir, de la revanche du passé sur le présent, du juste sur l'injuste. Autant de paramètres qui vont donner le « la » aux traductions à venir, en néerlandais, en français, en espagnol, ainsi que des débats et polémiques que ces entreprises susciteront et qui, divisant l'opinion – et jamais une coupure n'aura autant ressemblé à une plaie, surtout lorsque la question raciale, urticaire, entre en scène –, prendront le pas sur la teneur véritable du texte-symbole, sur sa dimension sociale et anthropologique en tant qu'elle est inextricablement intriquée à ses enjeux linguistiques, d'énonciation et, par corollaire, de traduction. L'écrivaine néerlandaise blanche Marieke Lucas Rijneveld abdique face à la pression des réseaux sociaux, Fayard se tourne vers la rappeuse belgo-congolaise Lous and the Yakuza pour la traduction en français, tandis qu'en Espagne, le poète et traducteur renommé Victor Obiols, homme blanc de 60 ans, se fait confisquer le projet en un acte qu'il qualifie d'« *inquisitoire* ». Le mot est lesté d'histoire et non moins d'inconscient. Il insinue un renversement d'ordre, le militantisme racial s'étant supposément instauré en secte, faisant que l'inquisition aurait changé de camp et qu'il faudrait – par-delà le mercantilisme de la rectitude politique dont les maisons d'édition jouent la partition – à tout prix éviter que des personnes d'une origine commune, aux sensibilités semblables, longtemps et encore invisibilisées, infériorisées et minorées, mettent leurs douleurs et leurs espoirs en résonance et en traduction. Un chassé-croisé de violences. Cas d'école, nous dirait Tiphaine Samoyault.

UN ALPHABET DE LA MÉMOIRE

Sadiqa de Meijer vit à Kingston, en Ontario. Née à Amsterdam et ayant grandi aux Pays-Bas, sa langue maternelle est le néerlandais, mais ses origines sont multiples : elle est d'ascendance néerlandaise, afghane, kenyane et pakistanaise. C'est à l'âge de 12 ans, après avoir immigré au Canada, qu'elle apprendra l'anglais, désormais sa langue d'écriture. Pour ma part, je suis née en Russie, j'ai des origines ashkénazes, je vis à Montréal, je ne connais pas le néerlandais, mon expérience de l'immigration est différente de celle de l'auteure, et pourtant, je me reconnais entièrement dans ses souvenirs et dans les réflexions linguistiques qu'elle déploie dans *alfabet/alphabet*. C'est que le rapport à la langue, en particulier chez ceux et celles dont la trajectoire linguistique comporte une migration, est à la fois profondément singulier et universel. Le livre de de Meijer est d'ailleurs dédié à « *each of you who came to English from some beloved elsewhere* », une dédicace simultanément particulière (« à chacun-e ») et générale (« d'entre vous »), à l'image des récits qui s'égèreront au fil des pages. Par cette magie de l'expérience intime partagée, chacun des souvenirs liés à la langue que raconte la narratrice fera résonner un écho correspondant dans l'esprit des lecteur-ric-e-s dits « translingues ».

MÉMOIRE, MEMOIR, MÉMOIRES...

alfabet/alphabet est, comme l'annonce son sous-titre, un « *memoir of a first language* ». La notion de « *memoir* », que l'on traduit parfois à tort par « mémoires », demeure, au même titre que sa catégorie plus générale (*creative non-fiction*), difficile à transposer en français. Écrire ses mémoires, c'est tenter de saisir sa vie de façon rétrospective pour éclairer un pan de l'histoire : le mémorialiste, dans la tradition française, est généralement un témoin oculaire de moments significatifs, ou encore un individu ayant pris part à des événements historiques. Le *memoir* est un récit intime, une forme d'écriture de soi qui peut être épisodique et ne porter que sur un aspect de l'existence, et qui met en lumière une subjectivité et une intériorité profondes. En d'autres mots, les mémoires sont un genre ancien, fortement codé et passablement

ALFABET/ ALPHABET

SADIQA DE MEIJER

Palimpsest Press, 2020,
100 p.



poussiéreux, qui n'est revendiqué aujourd'hui que par des chefs d'État cherchant à s'inscrire dans une lignée illustre, tandis que le *memoir* est une forme malléable, de plus en plus expérimentale et hybride, qui fait de l'écriture de soi l'espace d'une émancipation.

Cette difficulté, ou cette résistance, à appréhender le *memoir* en français se traduit par un phénomène éditorial particulier : alors que de plus en plus d'auteur-e-s se tournent vers le récit de soi, souvent avec une esthétique fragmentaire, les mentions génériques apposées à leurs livres les cantonnent à l'étiquette de « roman ». C'est le cas par exemple d'*Ouvrir son cœur* (2018) d'Alexie Morin, de *Là où je me terre* (2021) de Caroline Dawson et de *Boîtes d'allumettes* (2020) de Martina Chumova, trois textes résolument autobiographiques parus au cours des deux dernières années et présentés par les éditeurs comme des romans. Le lectorat est loin d'être dupe : ces textes sont reçus en tant que récits de vie et commentés comme tels, mais on s'entête malgré tout à les ranger dans la case de la fiction. Cela révèle certes un certain flottement du genre romanesque, de plus en plus perméable aux formes non fictionnelles, mais témoigne aussi, à mon sens, d'une difficulté à traduire le terme *memoir*.

ÉCRIRE PAR LE PRISME DE LA LANGUE

Il me paraît à propos d'aborder *alfabet/alphabet* à partir du problème de traduction que pose d'emblée son sous-titre, de m'arrêter sur le glissement qui se produit dans le passage entre deux langues, car le langage et les télescopes linguistiques forment la matière même de ce livre. Celui-ci peut être lu comme ce qu'Alice Kaplan a appelé une *language memoir*, un genre qu'ont notamment pratiqué Vladimir Nabokov, Nancy Huston, Andreï Makine et Kaplan elle-même. Mais là où la dimension linguistique des récits de ces autobiographes demeure surtout thématique, Sadiqa de Meijer fait de son texte une exploration de la langue même. Son rapport au langage structure le livre et se présente comme une porte d'entrée dans le passé, un prisme à travers lequel examiner l'expérience de l'immigration, la mémoire de l'enfance, la relation à l'écriture.

Le texte est composé de 26 brefs chapitres (un pour chaque lettre de l'alphabet latin) dont les titres, bilingues comme celui du livre, sont disposés en ordre alphabétique. En plus de revisiter des souvenirs liés à certains termes, l'auteure examine des traductions de poèmes du néerlandais, donne des exemples de constructions syntaxiques et de notions « intraduisibles », catalogue les réactions de ses amis aux

sonorités de sa langue maternelle, offre des guides de prononciation... Ces différents fragments sont d'une densité qui impose une lenteur de lecture particulière, avec une précision et une économie de moyens qui rappellent que de Meijer est avant tout poète. Mais la forme fragmentaire, dont les ellipses, la concision et les omissions confèrent à l'écriture une forte dose de lyrisme, est loin d'être ici un simple réflexe poétique. La forme épouse parfaitement son sujet, un rapport à la langue et à la mémoire qui ne peut être constitué que de bribes ou, comme l'exprime Alex Noël dans le collectif *Se faire éclaté-e*, de tisons sur lesquels on souffle pour tenter de ranimer le passé.

UNE LANGUE-EXOSQUELETTE

Au cœur du projet littéraire de Sadiqa de Meijer se trouve l'idée que la langue façonne notre regard sur le monde, sur notre passé et notre identité. Différents mots, différentes structures syntaxiques infléchissent le cours de la pensée, donnent accès à des souvenirs distincts. C'est ce qu'avait notamment constaté Nabokov en tentant de traduire son autobiographie *Speak, Memory* (1951) vers le russe. S'apercevant que de nouvelles réminiscences émergeaient dans sa langue maternelle, il s'est vu contraint de réécrire entièrement son récit de vie.

Il en va de même pour l'affect lié aux souvenirs : coupée des empreintes primitives de l'enfance, la langue seconde, acquise à un stade de développement ultérieur, s'éprouve comme un « exosquelette », selon les mots de Jowita Bydlowska, cité par de Meijer. Celle-ci raconte qu'elle est restée relativement de marbre suite à l'annonce, en anglais, de la mort de sa grand-mère, jusqu'à ce qu'elle ait dû prononcer la nouvelle dans sa langue maternelle, ce qui a déclenché un torrent de larmes : « *The pain was immediate and furious. A flood of tears, unstoppable. Early words, along primal neural pathways, imprinted when I still meant everything I said. I never had a grandma, but I had an oma.* » Elle en conclut : « *People who speak a language they learn after early childhood live in chronic abstraction.* »

L'idée que la langue nous façonne comporte en effet un troublant corollaire pour ceux et celles d'entre nous dont l'enfance s'est déroulée dans une autre langue que celle que nous habitons à présent. Car cela suppose qu'une part de nous sera toujours coupée du langage où se sont imprimés nos premiers émois. Cela signifie que nous vivons, aimons, pleurons et écrivons dans une langue qui demeure étrangère à nos émotions les plus profondes, celles formées dans la petite enfance, et ce, peu importe le degré d'intimité que nous finissons par développer avec la langue d'accueil.

UN HAVRE NOUVEAU POUR DES SOUVENIRS ANCIENS

Ce rapport de détachement affectif face à la langue a bien sûr une incidence sur l'écriture. Ainsi, après avoir traduit l'un de ses propres poèmes vers l'anglais, de Meijer s'aperçoit que le mot néerlandais « *haven* », mis pour « *harbour* », qui ne lui inspirait que des images génériques de havre, évoque pour elle un lieu bien précis, rempli de souvenirs : « *Haven made contact with that epiphany, and harbour did not; only the mother tongue's term remained resonant with the primacy of experience.* » Troublée, elle s'interroge : « *Could I write in a language that wouldn't channel my earlier selves?* »

Cette question se pose d'emblée pour quiconque navigue entre différentes langues depuis la petite enfance et fait donc l'expérience du « translinguisme », notion qu'explorait récemment un numéro de *The Capilano Review*. Fan Wu, dans son superbe article « *Twilight Zone of the Tongue: Vignettes of Translingualism* » (2020), examine ces questionnements : « *For the translingual subject, questions orbit around the daily practices of self-identification: How traumatic is the loss of a language? What kind of development is arrested when the mother tongue's been frozen in time?* »

Ces interrogations étant porteuses, mais insolubles, il ne nous reste, à partir de ce constat de non-retour, qu'à espérer développer une intimité nouvelle, à plonger des racines adventives dans la langue d'accueil pour y puiser de quoi nourrir de nouveaux affects liés à de lointains souvenirs. Pour de Meijer, cela passe par une profonde écoute, une forme de réimpression de la langue nouvelle sur les paysages anciens : « *English is not my mother tongue, but it has adopted me. If I listen closely enough against the landscape of my former language, I trust that it will start to work.* »



Porte d'entrée vers le passé, la langue peut aussi devenir un outil d'oppression, lorsque soumise à l'autre dans un rapport de pouvoir. Dans l'un des chapitres les plus forts, « *waarschuwing/warning* », ponctué d'invocations interrogatives à la langue maternelle, de Meijer raconte l'expérience de Nancy, une fillette autochtone internée dans une école résidentielle. Alors qu'on tente d'écraser sa langue maternelle, elle se concentre, la nuit, pour se rappeler le mot « *écureuil* ». S'il s'agit là d'un exemple violent d'extermination de la langue et de l'identité par une altérité hostile, le livre est traversé de ces multiples manières plus pernicieuses dont l'identité linguistique est sans cesse évaluée, invalidée ou interrogée par les autres. On y perçoit le regard des ami-e-s de l'auteure sur la sonorité de sa langue maternelle, mais aussi celui des anglophones sur son anglais, de ses compatriotes des Pays-Bas sur sa maîtrise du néerlandais, sans compter l'effet de dissonance cognitive qu'elle produit en se présentant comme Néerlandaise à des gens qui scrutent, méfiants, ses traits étrangers et sa peau foncée.

La circulation constante entre les langues et les cultures place le sujet translingue dans une situation de perpétuelle altérité, car son identité linguistique se confronte toujours au regard de l'autre. Et comme l'exprime de Meijer dans son recueil de poésie *The Outer Wards* (2020), l'autre le plus néfaste, c'est la personne qui, tout en exotisant celle qu'elle perçoit comme étrangère, est persuadée de venir de nulle part : « *And the ones who say, / that's so interesting, I'm just boring old nothing, are the most / dangerous people, who think they have no history.* »

BARTHES AU TEMPS DU *GHOSTING*

DERNIER
BRUNCH
AVANT LA FIN
DU MONDE.
SURVIVRE À
NOTRE ÉPOQUE
AVEC ROLAND
BARTHES

CÉLIA HÉRON ET
FLORIANE ZASLAVSKY

Arkhé, 2020, 272 p.



En première de couverture, l'illustration de Célia Caillois montre un Roland Barthes relooké. Jeune encore quoique le cheveu gris, décontracté, le regard malicieux et un rien de complicité dans le sourire, assis sur un petit mur rouge, vêtu d'une veste et d'un pantalon ocres et cosy, chaussé d'une paire de *running shoes* aux lacets verts finement noués, Barthes glande. Ses pieds reposent sur la planche d'une trottinette électrique. Jouant les bipèdes, une jeune chatte tend ses pattes de devant vers une moitié d'avocat dénoyauté, en train de tomber vers elle, peut-être un reste d'*avocado toast* (« *un avocat écrasé sur un quignon de pain* »). Cette représentation charmante du sémiologue en vogue au temps des Trente Glorieuses jouxte le sous-titre : *Survivre à notre époque avec Roland Barthes*. Diable ! Nombre de gens eurent et ont une grande estime pour les *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et pour les *Mythologies* (1957), j'en suis, mais de là à tenir leur auteur pour un sauveteur conjoncturel de l'humanité, il y a un abîme. En fait, il faut voir là une première trace – celle de l'hyperbole, qui est au sous-titre ce que le *pathos* est au titre – de la distance amusée que Célia Héron et Floriane Zaslavsky établissent envers les objets et les sujets sur lesquels elles méditent. Ce décalage vers le sourire est permanent et n'est pas pour rien dans la réussite de *Dernier brunch avant la fin du monde*. Sous ce titre, les deux journalistes ont assemblé des mots, des expressions, des usages, des façons d'être, des représentations qui circulent dans la société contemporaine¹. Les éléments de cette cueillette sont, comme il en allait dans les *Mythologies* de Barthes, suivis d'un commentaire de quelques pages pleines d'allant.

DE SON ET DE LEUR À NOTRE TEMPS

Deux durées sont prises en écharpe. La première va de Barthes (1957) à nos jours. Elle couvre une soixantaine d'années et permet de prendre distance avec l'essai barthésien. En 53 notices, celui-ci dresse le portrait de la bourgeoisie et de son idéologie à partir d'un matériau très varié (faits divers, faits de langue, modes d'achat, institutions et pratiques culturelles, coutumes alimentaires, événements sportifs, discours politiques, photographies, vedettes médiatiques, etc.). Par une analyse de la mise en forme des objets choisis (le bifteck et les frites, le visage de Greta Garbo, l'affaire Dominici, la littérature selon Minou Drouet), il s'agit de dévoiler les *a priori*, les fausses évidences, les valeurs, les stéréotypes sous-jacents, jamais exposés comme tels. Lecteur des formalistes russes, Barthes pose que c'est la forme qui donne le sens, de la même manière que le fait un mythe ou une mythologie. Exemple : « *Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé Pierre.* » Il déconstruisait ainsi un fonds mental typique dont la reconstitution tenait lieu de rituel de classe pour la bourgeoisie française. La seconde durée oppose les années 1980-1990 à l'époque contemporaine. À l'égard de celle-ci, celles-là constituent une manière de préhistoire. Vus d'aujourd'hui, les mœurs étaient bizarres, les fantasmes plats, la langue française encore pas mal française, les réveils matinaux stressés, les téléphones immobiles, les écrans grands dans des salles populeuses, les trotinettes pour les enfants, les affaires publiques réservées aux « experts », les *podcasts* inconnus, la « parisienne » une référence inconsistante, le PSG et les prédécesseurs de Kylian Mbappé ridicules, le web à ses balbutiements, l'humour et les potins de circulation lente, mais lente ! En somme, le schéma est classique : le grand-père (Barthes, 1957) est sympa, les parents (1980-1990), *bof* (comme l'auraient dit eux-mêmes ces *baby-boomers*). Plus sérieusement, ce qui marque une fracture entre la fin du xx^e siècle et le moment contemporain, c'est, pour Héron et Zaslavsky, l'expansion d'internet, le développement des réseaux sociaux et leurs flux permanents, l'apparition de nouvelles pratiques (aller voir Wikipédia), de gadgets supplétifs (la cigarette électronique), de nouveaux gestes (le *swipe*), de nouveaux métiers (influenceur), de nouveaux concepts au goût du jour (la disruption), de nouvelles préconsciences (l'état de la planète), etc. Le neuf est par essence à la fois tautologique (est neuf ce qui est nouveau) et séparatiste ; il disjoint ici un « nouveau » de deux « anciens mondes »².

UNE STRUCTURE SOUPLE

Reprenant à leur manière le projet de Barthes, Héron et Zaslavsky veulent répondre à cette question : « *Quelles nouvelles mythologies notre société mondialisée a-t-elle véhiculées ces dernières années, alimentant les rêves et les fantasmes d'une partie de notre génération, aspirant, comme nous à plus, à mieux ?* » L'expression « société mondialisée » est hasardeuse. Non seulement parce que la « mondialisation » est elle-même une construction idéologique à interroger, mais aussi parce que nombre de ces nouvelles mythologies sont ignorées ou déconsidérées dans le vaste monde. Il est difficile d'imaginer que tout jeune Tibétain soit au courant de ce que c'est qu'une « *morning routine* »³ ou qu'il se porte à la défense d'une « *certaine idée de l'art de vivre new-yorkais* », quand bien même il disposerait d'un ordi ou d'un portable, ce qui, par parenthèse, n'est pas encore, loin de là, le cas de tout le monde⁴. Il serait plus prudent de parler des sociétés occidentales actuelles influencées grandement à la fois par la culture de masse américaine et par le développement du numérique aux États-Unis. Cela dit, ces nouvelles mythologies couvrent un éventail assez large de la vie contemporaine. Elles peuvent être classées en huit rubriques thématiques⁵. 1. La pratique d'internet : « Le chat d'internet », « La dick pic », « Les émojis », « Le ghosting », « Lol [vs lulz] », « Les podcasts », « Le swipe ».

1 – Le pays qui a servi de vivier à cette recherche est la France, mais le livre ouvre plus largement sur les pays occidentaux dits « avancés ».

2 – Expressions utilisées fréquemment dans le discours macroniste.

3 – Laquelle consiste à se filmer en train de satisfaire à « *tous les soins que nécessite notre apparence avant qu'on ose se présenter sur la grande scène de la vie* » et, bien entendu, à mettre les images de cette aurore hétéroscopique sur les réseaux dits « sociaux ».

4 – Les statistiques démontrent une croissance très rapide du nombre de connectés à internet, depuis 2016, date à laquelle 47 % de la population mondiale étaient connectés. Y aurait-il 90 % de connectés, cela ne suffirait pas à en conclure que tout connecté connaisse les « *morning routines* » ou le « *tote bag* », par exemple.

5 – Cette répartition thématique est mienne.

2. La vie sociale et ses comportements : « La *FOMO* [*Fear of Missing Out*] », un désir de « Campagne », « La disruption », « La parisienne », « Les tiers-lieux », « Le tote bag », « La trottinette [électrique] ». 3. Le corps : « L'aspirateur à clitoris », « La culotte de règles », « Le visage de Kim Kardashian », « Le yoga », « La cigarette électronique ». 4. La vie affective : « C'est compliqué », « Et toi, les enfants ?... Face A », « Et toi, les enfants ?... Face B ». 5. Le sport : « Kylian », « Le running », « Les sneakers ». 6. La culture et la communication : « Netflix », « Le New Yorker ». 7. L'écologie : « Les alertes du GIEC », « Le chef de compost ». 8. La langue : « -ing ». Ces mythologies sont données dans un heureux mélange, lequel favorise des passerelles entre elles. Ainsi, l'exorbitante et débilatante floraison du suffixe *-ing* – les *zapping*, *parking* et *camping* de l'ère préhistorique (cf. *supra*) ont une descendance prolifique dans laquelle circonvolutionnent à tout va les *brainstorming*, *coworking*, *spinning*, *juicing*, *colunching*, *what-the-fucking*, *targeting*, *mainstreaming* and *co* – est la matière d'un petit essai propre, mais elle a des résonances dans d'autres sections tant ce provignement est devenu à la fois un signe de distinction et, sur les plans commerciaux et politiques, un moyen de séduire le chaland très pratiqué sur les bords de la Seine, et ailleurs.

LA PRESTESSE D'UNE PROSE

À la différence des *Mythologies* de Barthes, celles de Célia Héron et de Floriane Zaslavsky ne composent pas une mosaïque ou un collage dont procéderait le portrait critique d'une classe sociale. Elles en sont bien conscientes et disent plutôt avoir décrit le profil d'une génération, moins définie par la date de sa naissance que par le partage d'une conjoncture socio-économique particulière : « crise économique mondiale » (2007-2008), « conviction [d'un] inéluctable déclassement [social] et d'un [futur] désastre écologique ». Elles ne négligent pas non plus le fait qu'« une génération est une abstraction, un produit de l'imaginaire social », sans donner cependant de suite à cette affirmation dans leur ouvrage. Il me semble qu'une autre hypothèse, appuyée sur les travaux de Nathalie Heinich, aurait plus de force que ce recours au concept de génération. Dans son grand essai *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* (2012), lequel comprend des séquences proches des mythologies barthesiennes (voir, par exemple, les pages sur Éric Cantona, sur le culte de la princesse Diana, sur les fans), Heinich diagnostiquait l'émergence d'un élitisme médiatique à la fin du *xx*^e siècle. Le projet mené à bien par Héron et Zaslavsky confirme ce diagnostic mais l'incline à mon sens vers autre chose, vers l'émergence toute récente d'une paradoxale « élite moyenne » – je ne vois pas comment l'appeler autrement pour le moment – laquelle se définirait comme une mouvance ou une configuration instable dont la maintenance dépend à la

fois d'une indéfinition de soi toujours recommencée, du transfert du support vers le sujet qui l'utilise et de la transformation dudit sujet en entrepreneur rémunéré pour sa bienveillance envers ses affidés. Ce qui pourrait soutenir cette idée très conjecturale, ce sont ces lignes qui clôturent la mythologie consacrée à Kim Kardashian : « *La famille Kardashian est l'incarnation [d'un] nouveau modèle entrepreneurial et médiatique. Celui d'une réussite qui prétend ne plus résulter de ce que l'on fait mais de ce que l'on est.* » Voir : de ce qu'on donne à croire qu'on est.

Je m'en voudrais de clore ce compte rendu sans rendre hommage à la qualité de la recherche et de l'écriture qui alimentent ce *Dernier brunch*. Du côté de la recherche, il faut noter la mobilisation régulière de travaux issus des sciences humaines et d'articles de presse et de revues, travaux et articles très bien choisis, toujours résumés clairement, et qui servent vraiment à ouvrir des questions et à chercher de bonnes réponses. Du côté de l'écriture, c'est une fête, carrément. La prose ici va vite, avec une prestesse qui lisse l'ironie tantôt dans le sérieux, tantôt dans la tendresse, celle-ci étant réservée à ces curieuses créatures qui s'empêchent si volontiers dans les rets des machines qu'elles ont créées. Et tous les moyens de célébrer la joie d'écrire sont convoqués : inventions de dialogues ionesciens, descriptions de comportements discutables, dérapages sciemment contrôlés à l'exemple de cette duplicité du mot « celui » dans cette phrase : « *Puis il [le clitoris] retombe dans le silence avant de revenir en force, acquérant depuis quelque temps, le statut d'icône militante punk, non sans rappeler celui de Chantal Goya.* » Interpellations du lecteur : « *Comment en est-on arrivé là ? Oui, c'est toi que je regarde, trentenaire qui a grandi avec internet [...]* » Antiphrase douce : « *[L]e mot "pénispliquer" proposé au Québec comme substitut au mainstreaming a du charme et pourrait nous convaincre.* » Après une crise d'angoisse éprouvée devant l'impératif de devoir « disrupter » (définition simple : sortir à tout prix des sentiers battus sinon mourir), ce retour aux choses essentielles : « *[P]utôt que de nous endormir la peur au ventre en entendant au loin l'écho de la scie qui s'attaque à la branche sur laquelle nous venions de poser nos fesses, nous avons repris la lecture de notre recueil de haïkus.* » Assauts de sagesse : « *Oui, l'humanité redécouvre la roue tous les deux siècles.* » Loin que ces moyens scripturaux nuisent à cette étude de mœurs singulière, ils lui donnent sa formidable énergie. Quand elles décrivent la société actuelle, c'est grâce à eux que les deux prosatrices trouvent le ton *ad hoc* et atteignent le juste équilibre entre la reconnaissance des nouvelles possibilités et les doutes qu'il est salutaire de soulever à leur endroit. Enfin une bonne nouvelle ! Il est désormais possible de survivre à notre époque, avec Roland Barthes et celles qu'il inspire.

DE LA SUBJECTIVITÉ EN HISTOIRE

Dans son nouveau livre sur l'histoire du temps présent, Enzo Traverso s'interroge sur les nouvelles conventions d'écriture qui voient s'épanouir le « je » à la place de la première personne du pluriel autrefois dominante, voire exclusive, dans les livres d'histoire. Le moi, l'egohistoire et l'intimité des historiens envahissent désormais les ouvrages savants, bouleversent les normes et modifient les contraintes stylistiques. Les biographèmes s'invitent partout, quels que soient l'objet de recherche et la période de prédilection des historiens d'aujourd'hui. Plus précisément, ces derniers se mettent en scène de plus en plus souvent comme protagonistes aux côtés des acteurs de l'histoire qu'ils racontent, soit pour expliciter « d'où ils parlent », soit en mobilisant des techniques littéraires, deux caractéristiques qui ne sont pas fondamentalement inédites, mais qui tendent à s'imposer à leur tour comme norme, et non plus comme exception. Selon l'auteur de *Passés singuliers*, cette nouvelle impulsion aurait un espace privilégié dans le monde : la France. Mais pas seulement, car cet essai présente aussi des travaux originaux publiés récemment en Italie et en Espagne. Réciproquement, du côté de la fiction, Enzo Traverso intègre à sa réflexion le constat d'une évolution concomitante dans la littérature contemporaine. En effet, de plus en plus d'écrivains constituent une documentation exhaustive sur un contexte socio-historique donné pour la préparation d'un roman, une démarche qui rejoint celle des historiens, qui s'inspirent à leur tour des techniques littéraires, brouillant ainsi davantage les frontières admises entre les genres. Convergence ? Certainement. Dépassement des différences qui opposent historiens et romanciers ? Pas du tout, comme le démontre Enzo Traverso, étape par étape.

LA RÈGLE DU « JE »

Si *Passés singuliers* suit un fil conducteur – de l'écriture subjectiviste en histoire à la société néolibérale, et inversement –, cet essai peut également être lu comme une cartographie des historiens et des écrivains qui ont incarné ce tournant dans les 30 dernières années. Les principaux historiens invoqués sont Philippe Artières, Ivan Jablonka et Sergio Luzzatto. Ivan Jablonka sert de paradigme pour les besoins de la démonstration, dans la mesure où il a proposé une typologie des multiples « je » dans l'histoire, qu'il convient de restituer ici. D'abord, il y a le « “je de position”, qui situe l'auteur dans un observatoire, définit son système de références et son point de vue » ; puis le « “je d'enquête” : l'historien doit présenter sa méthode, formuler ses hypothèses, sélectionner ses sources et expliquer comment il entend effectuer sa recherche » ; enfin le

PASSÉS
SINGULIERS.
LE « JE » DANS
L'ÉCRITURE DE
L'HISTOIRE

ENZO TRAVERSO

Lux, 2020, 232 p.



« "je d'émotion" : l'historien doit laisser libre cours à ses sentiments et montrer l'implication existentielle de son enquête. Il ne doit pas occulter ses réactions aux événements qu'il décrit, mais plutôt les injecter dans son récit comme des étapes qui marquent la progression de son investigation ». Pour Ivan Jablonka, cette manière de procéder n'est pas le symptôme d'un nouveau culte du moi, mais un dispositif narratif cohérent permettant d'acquérir la distance critique nécessaire par rapport aux acteurs et aux événements historiques. La subjectivité du chercheur est ce qui lui permettrait d'aiguiser son raisonnement, de développer un point de vue et de préciser son positionnement, en explicitant de manière originale son appartenance sociale, ses émotions, les prémices de son étonnement, etc. Les impressions et les affects de l'historien doivent donc être mis au service des faits relatés. En un mot, dans la perspective d'Ivan Jablonka, la recherche historique ne va pas sans recherche de la forme et d'une construction narrative susceptible de servir la démonstration et la compréhension. Cependant, face à toutes ces tentatives de justification *pro domo* des techniques littéraires en histoire, Enzo Traverso ne fait pas l'impasse sur le narcissisme décomplexé des historiens qui s'adonnent à l'écriture subjective, comme les facéties d'un Philippe Artières peuvent en témoigner.

Du côté de la fiction, ses auteurs de prédilection sont Yannick Haenel, Jonathan Littell et Antonio Scurati. Enzo Traverso s'intéresse également à des cas particuliers, aussi bien à des écrivains qui se sont hissés au sommet du panthéon littéraire (W. G. Sebald, Patrick Modiano) qu'à des phénomènes de mode, en s'attardant peut-être un peu trop à des auteurs qui ont fait parler d'eux à l'occasion d'un prix littéraire. En outre, peut-on vraiment intégrer Sebald au canon des chercheurs qui font le récit de leur enquête ? Sebald était un universitaire conscient de jouer avec les genres et avec les conventions de l'histoire universitaire pour écrire des fictions, une dimension transgressive et artistique absente chez les écrivains qui rassemblent, au contraire, des documents en abondance pour planter un décor vraisemblable. En revanche, curieusement, Enzo Traverso n'analyse pas en détail l'autofiction telle que Serge Doubrovsky l'a définie, justement en relation avec son vécu d'enfant juif caché sous l'Occupation. Pourtant, l'autofiction est un véritable phénomène de société en France, transversal, au-delà de la distinction entre écrivains et historiens. Toujours concernant le traitement narratif de la guerre et de l'holocauste, il faut noter qu'Enzo Traverso fait des incursions dans le cinéma et le documentaire, en

réintroduisant le film *Shoah* (1985) comme un jalon important pour comprendre le phénomène social qu'il explore, Claude Lanzmann se filmant lui-même en train d'interviewer les témoins de la destruction des Juifs d'Europe. Toutefois, il est surtout convaincant lorsqu'il fait appel à l'œuvre d'un écrivain plutôt méconnu dans les pays francophones : Javier Cercas. Ce dernier a revisité l'histoire de la guerre civile espagnole à travers l'itinéraire de l'un de ses oncles, qu'il n'a pas connu, mais dont il a reconstruit l'histoire de manière fictionnelle dans *Le Monarque des ombres* (2018), sur le même mode qu'Ivan Jablonka dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012). La tension qui résulte des analyses successives et rapprochées des livres de Javier Cercas et d'Ivan Jablonka est une grande réussite de *Passés singuliers*.

LE VRAI, LE FAUX ET LE FICTIF

Deux dimensions émergent progressivement dans le livre, qui précisent les résultats d'analyse d'Enzo Traverso. Premièrement, il intègre à son étude de la nouvelle écriture subjectiviste du passé une critique plus large de la société d'aujourd'hui, où le rapport au présent est devenu plus fort que le rapport au passé, une évolution qu'il attribue au néolibéralisme, sorte de clé explicative des nouvelles conventions d'écriture qu'il met en évidence. Il rejoint sur ce point le constat d'un « présentisme » qui dominerait notre rapport au temps, médiatisé par des lieux de mémoire, un phénomène bien connu depuis les travaux de Pierre Nora en France et d'Aleida Assmann en Allemagne. Cependant, que cette conjoncture soit juste ou non, les liens tissés par l'historien entre écriture subjectiviste et néolibéralisme n'ont rien d'évident ; par exemple, aucune corrélation n'explique pourquoi ce type d'écriture a pris son essor en France, alors qu'elle ne constitue pas un archétype de société néolibérale. C'est un véritable paradoxe, car Enzo Traverso, qui enseigne aux États-Unis, ne consacre pas de chapitre aux raisons pour lesquelles on n'observe pas un phénomène aussi net dans les pays anglophones. Deuxièmement, *Passés singuliers* prend position dans les controverses qui ont opposé écrivains et historiens depuis les grandes synthèses de Hayden White (*Metahistory*, 1973) et de Paul Ricœur (*Temps et récit*, 1983). Il ne reste pas extérieur, mais au contraire n'hésite pas à railler ses confrères historiens qui n'acceptent pas l'usage que font les écrivains de l'histoire pour nourrir leurs fictions, en toute liberté. En évitant les poncifs comme celui de la dichotomie entre vérité romanesque et vérité historique, Enzo Traverso invoque la nécessaire prudence de l'historien face à la

Enzo Traverso fait donc le constat d'un « *tournant subjectiviste* » en histoire qui ne remet pas en question les distinctions conventionnelles entre histoire et fiction, mais qui aboutit à une modification globale des codes stylistiques.

spécificité du travail du romancier. Il ne s'agit pas d'un combat contre le faux ; les distinctions à faire sont plus complexes et doivent prendre en compte au moins trois modalités distinctes : le faux, le vrai et le fictif. Ce n'est pas parce que les historiens s'intéressent de plus en plus aux techniques d'écriture des romanciers que la différence entre le vrai et le faux s'atténue. Au contraire, les écrivains qui s'approprient les méthodes historiques ont justement recours à une réalité extratextuelle et extralinguistique systématique : les faits vrais. « *Il n'y a pas de "vérité romanesque" parallèle ou alternative à celle de l'histoire. Il y a une vérité historique – un ensemble de faits et d'événements prouvés – qui peut constituer la base de la création littéraire.* » L'étude de l'histoire reste un discours critique sur le passé, qui n'est en rien changé ou diminué par l'intrusion des romanciers dans l'atelier de l'historien.

Enzo Traverso fait donc le constat d'un « *tournant subjectiviste* » en histoire qui ne remet pas en question les distinctions conventionnelles entre histoire et fiction, mais qui aboutit à une modification globale des codes stylistiques. D'où l'apparition de formes symbiotiques entre roman et livre d'histoire, formes qui voient s'épanouir des enquêtes dans lesquelles les chercheurs déploient les outils de l'intrigue policière, en empruntant les habits du détective ou du héros du livre qu'ils sont en train d'écrire. À cet endroit, il manque certainement une étude plus poussée de l'influence exercée par le genre du roman policier sur les historiens professionnels, une emprise que l'on ne peut pas réduire aux cas d'Umberto Eco et de Carlo Ginzburg – auteurs flamboyants mais guère représentatifs des nouvelles générations d'auteurs. Quoi qu'il en soit, Enzo Traverso conclut à l'absence de rupture épistémologique et à un renouveau de sa discipline qui se traduit par une métamorphose stylistique dans la recherche en histoire. En définitive, s'il juge véritablement que nous avons affaire ici à une innovation, il émet pourtant un jugement critique sans ambiguïté en soulignant que celle-ci n'a rien de subversif et ne constitue pas une avant-garde. Au contraire, les acteurs de l'écriture subjectiviste en histoire sont des universitaires confortablement établis dans le système de l'enseignement supérieur. Ils ne forment pas non plus une école et n'entretiennent pas forcément de liens entre eux, pas plus qu'ils ne développent un style commun.

QUELLE HISTOIRE SOCIALE, POLITIQUE ET CULTURELLE DEMAIN ?

La clarté et la concision de *Passés singuliers* sont remarquables. Un moment très original de cet essai est quand Enzo Traverso établit un lien entre son sujet et la disparition des grands échanges épistolaires à cause de l'omniprésence d'internet dans nos vies depuis les années 1990 : les intellectuels n'écrivent plus de lettres pour échanger entre eux, la subjectivité des chercheurs ne peut plus s'exprimer sous cette forme, elle a dû se trouver une nouvelle place. De fait, le tournant autobiographique compense une perte, celle de l'espace épistolaire où s'exprimait autrefois, il n'y a pas encore très longtemps à vrai dire, une écriture subjectiviste et souvent passionnée. C'est une thèse forte, qui s'appuie sur l'un des auteurs de prédilection d'Enzo Traverso, Walter Benjamin, à travers sa correspondance avec Theodor Adorno, dans le contexte de l'école de Francfort. D'autres correspondances sont revisitées, comme celle des historiens français Marc Bloch et Lucien Febvre, qui constitue une sorte de laboratoire de la revue des *Annales* en histoire, jusqu'aux déchirements causés par l'Occupation, les lois antisémites de Vichy et l'entrée en résistance de Bloch. Enfin, ce détour par la correspondance permet à Enzo Traverso de souligner les faiblesses de l'engouement des historiens pour l'écriture subjectiviste en histoire, qui interprète toujours le passé à l'aune de l'intime, de la famille et de ses drames, c'est-à-dire qui éloigne l'historien professionnel du social, du politique et du culturel. On peut alors se demander quelles répercussions ce tournant subjectiviste aura sur l'enseignement et la formation des étudiants et quelle sera l'écriture de l'histoire de demain.

UNE RADICALITÉ QUI SE PAIE

LE LUXE DE L'INDÉPENDANCE

JULIEN
LEFORT-FAVREAU

Lux, 2021, 168 p.



Étant cofondatrice d'une petite librairie autogérée qui fait le pari de garnir ses rayons d'œuvres engagées et de donner une visibilité aux voix marginalisées, je suis confrontée quotidiennement au coût concret qu'implique la revendication d'une posture d'autonomie dans le milieu culturel au Québec. Lorsque je vérifie l'état de mon compte en banque à la fin du mois, je me dis parfois que « l'indépendance littéraire » est moins romantique que ce que j'envisageais à l'époque où, étudiante au baccalauréat, je m'emballais en lisant Guy Debord. Du moins, je réalise aujourd'hui les sacrifices bien pragmatiques et matériels qu'entraîne le choix de consacrer sa vie professionnelle à la diffusion d'œuvres au propos riche, mais peu lucratives sur le plan des ventes. L'idéalisme, dans le monde littéraire, n'est pas seulement synonyme de publications révolutionnaires et d'envolées lyriques. Il suppose aussi beaucoup de cannes de pois chiches et des dettes étudiantes impossibles à rembourser. Je ne crois pas qu'on doive ériger en martyrs les libraires et les autres travailleur-euse-s précaires de l'édition, mais il faudrait prendre davantage acte, collectivement, de cette réalité économique, et réfléchir à la manière dont elle influence l'avenir de la littérature. Dans cette optique, je ne peux qu'être enthousiaste à la lecture d'un texte comme *Le luxe de l'indépendance* qui, à la fois, se porte à la défense d'un écosystème fragilisé par les impératifs du marché et défend un point de vue lucide et documenté sur les enjeux actuels du monde du livre.

L'INTELLIGENCE DE LA NUANCE

Davantage un travail d'analyse et de définition qu'un pamphlet à la défense des maisons d'édition *underground*, ce nouvel ouvrage de Julien Lefort-Favreau investigate, à travers plusieurs exemples français et québécois, les différentes formes que peut prendre l'indépendance en littérature, sur les plans à la fois esthétique, politique et idéologique. « *C'est une critique du manque de substance d'un mot, doublée d'une réaffirmation de son potentiel émancipateur.* » Ainsi décrit-il le projet de son essai. Une des grandes qualités de celui-ci réside certainement dans sa capacité à prendre position – à décrier les obstacles que doivent perpétuellement surmonter les éditeur-riche-s qui publient des œuvres nichées et exigeantes –, mais aussi à développer un regard nuancé et empathique. « *Ce livre ne vise pas à dénoncer les vendus* », assure l'auteur d'entrée de jeu. Il évite, en effet, le

piège du purisme militant ou idéologique. Sa réflexion tend plutôt à appréhender la complexité des rapports de force qui informent actuellement le développement du milieu du livre, «à saisir la portée hégémonique de ces forces externes» qui orientent de manière souvent implicite et insidieuse les choix éditoriaux.

Il y a beaucoup de motifs qui peuvent inciter une maison d'édition à intégrer à son catalogue des œuvres ayant un potentiel de ventes plus large, plusieurs conjonctures qui peuvent mener des maisons à investir de nouveaux marchés, à fusionner avec d'autres groupes ou à accepter telle ou telle source de financement. L'auteur investigate les dilemmes potentiels et les situations ambiguës en analysant le cas d'une maison d'édition comme Actes Sud qui, depuis ses débuts modestes à la fin des années 1970, a connu une «phase d'expansion agressive» et publie désormais des ouvrages pratiques sur le yoga et la pédagogie alternative, ou encore celui d'un éditeur comme Paul Otchakovsky-Laurens (Éditions P.O.L), dont le catalogue comporte à la fois des œuvres au style expérimental et à la forme hybride, et des gros vendeurs comme les romans d'Emmanuel Carrère. En ce sens, le titre de l'ouvrage semble particulièrement bien choisi : l'indépendance n'est pas présentée comme une posture à adopter à tout prix, mais bien comme un perpétuel «compromis entre le discours et l'argent», où les contraintes financières finissent parfois par avoir raison des idéaux et des ambitions. Si Lefort-Favreau dresse un portrait favorable de maisons adoptant des orientations explicitement anticapitalistes ou anticoloniales – par exemple La Fabrique –, il évite les distinctions dichotomiques qui opposeraient de manière unilatérale l'engagement et l'aliénation, l'originalité et le succès commercial.

DES LITTÉRAIRES UNI·E·S CONTRE LE CAPITALISME

Je me demande rarement à quoi pourrait ressembler une littérature qui ne serait pas produite sous le capitalisme : des textes publiés par des maisons d'édition qui n'auraient pas à atteindre un certain quota de ventes pour rémunérer leurs employé·e·s et assurer leurs frais de roulement, où la majorité des auteur·rice·s pourraient écrire sans jamais craindre de ne plus pouvoir payer leur logement ou leur épicerie. Imaginer une telle chose est difficile, voire impossible, tant nos choix de vie, nos manières d'envisager le travail, nos préoccupations, nos rêves sont indissociables du système socio-économique dans lequel nous vivons. Cette influence fondamentale est constamment rappelée dans *Le luxe de l'indépendance*, où l'essayiste s'inquiète de voir la survie

des librairies indépendantes mise en péril par les violents processus d'embourgeoisement qui transfigurent les grandes villes, les industries culturelles «menacées par les conglomérats médiatiques et les géants du web». Sans présenter de solutions toutes faites à des problèmes systémiques qui dépassent de loin les dynamiques commerciales du monde du livre, il insiste sur l'urgence d'agir collectivement pour sauver le milieu de l'édition, d'accroître les sources de financement de la littérature, de développer des politiques qui protègent les initiatives éditoriales plus nichées, d'investir des structures organisationnelles alternatives, par exemple les OBNL, qui peuvent constituer «un rempart efficace contre la brutalité du marché».

L'auteur suggère que le salut de l'édition indépendante réside, notamment, dans la préservation d'une bibliodiversité, «à condition de ne pas considérer la diversité comme une valeur libérale se limitant à l'expression policée de différences, mais bien comme un combat contre la censure des paroles divergentes». Cette nuance est brillante et incite à concevoir la résistance des milieux culturels non seulement dans la publication d'œuvres radicales, mais aussi dans la valorisation d'une pluralité de réseaux littéraires. Elle appelle aussi à réfléchir aux privilèges et aux rapports de force qui prévalent dans le milieu de l'édition, même à l'intérieur du champ d'une production restreinte. Quelles sont les voix les plus précaires, les plus susceptibles d'être réduites au silence si on ne développe pas des formes concrètes de soutien et de solidarité à travers les différents maillons de la chaîne du livre ? Cette question n'est pas abordée de front par l'essayiste, mais une réflexion sur la marginalisation de certaines communautés au sein de l'institution littéraire semble traverser sa démarche. Sont mentionnées en exemple des initiatives encore trop méconnues comme la librairie Racines, à Montréal, qui travaille d'arrache-pied depuis plusieurs années à faire connaître les littératures des personnes racisées, ou comme les éditions Hannenorak, qui sont basées à Wendake et se consacrent à publier des auteur·rice·s autochtones. Il aborde aussi le cas de Mémoire d'encrier, qui tente de «bousculer un écosystème éditorial» en permettant «à d'autres narrations du monde d'avoir une visibilité publique». Il dresse ainsi un portrait foncièrement antiélitiste de l'indépendance, notamment parce qu'il inclut, dans son travail de définition, des projets qui se positionnent en marge d'un milieu littéraire majoritairement blanc et universitaire. Parce qu'il laisse croire, surtout, que la lutte contre les forces hégémoniques qui menacent les milieux culturels ne se fera pas sans l'expression de ces points de vue décentrés et de ces paroles dissidentes.

THÉÂTRE EN DIFFÉRÉ

UN

TEXTE DE MANI SOLEYMANLOU
MISE EN SCÈNE DE MANI
SOLEYMANLOU ET ALICE RONFARD

Pièce diffusée en direct de la
 Place des Arts sur l'espace Yoop
 16 décembre 2020.

FAIRFLY

TEXTE DE JOAN YAGO GARCÍA
TRADUCTION D'ELISABET RÀFOLS
ET MARYSE WARDÀ
MISE EN SCÈNE DE RICARD SOLER
MALLOL

Pièce présentée en ligne de novembre
 2020 à février 2021.

ENSEMBLE

TEXTE ET MISE EN SCÈNE DE
MAXIME BEAUREGARD-MARTIN,
FRANÇOIS BERNIER ET HUBERT
LEMIRE

Pièce présentée par Espace Libre
 avec l'Arrondissement de Ville-Marie
 20 au 24 septembre 2020.

Forcée de se « réinventer » depuis bientôt un an, la saison théâtrale 2020-2021 a trouvé une niche dans les initiatives distancées, renouant notamment avec des formes artistiques oubliées. Les différentes variations sur le radiothéâtre ont continué de proliférer, suivies par une augmentation du nombre de spectacles présentés en captation vidéo. Malgré un hiver ayant permis de retrouver partiellement les salles, force est d'admettre que le théâtre filmé a gardé la forme vivante malgré tout, préparant le terrain à différents enjeux formels dans les rapports entre la scène et la caméra.



LES UNS ET LES AUTRES

Repris pour la première fois depuis sa création en 2012, *Un* aura eu l'honneur de s'inscrire dans l'histoire en tant que premier spectacle théâtral joué en direct sur l'espace Yoop, autre invention pandémique pour prendre le relais des arts vivants, déplacés de la scène à l'écran.

Mani Soleymanlou reprenait donc ce solo théâtral, premier spectacle autofictionnel de ce qui fut d'abord une trilogie, puis une série de pièces jusqu'à *Zéro* (2019); passant du petit espace intime de La Chapelle à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, il se dévoile à nouveau au public.

Il faut d'abord souligner à quel point la pièce n'a pas pris une ride, tant sur le plan formel que sur le plan thématique: Soleymanlou y raconte sa quête identitaire, entre son Iran natal, son enfance à Toronto et sa vie adulte à Montréal. Le plaidoyer de celui qui affirme sentir, au Québec et dans le milieu théâtral plus qu'ailleurs, son étrangeté, résonne encore très fort: «*Depuis ce premier jour à l'École nationale de théâtre du Canada, depuis mon arrivée au Québec, je ne me suis jamais autant senti comme un gars d'ailleurs, comme un étranger, exilé, perdu, immigrant...*»

Certains ajustements sont à l'avenant: la scène où Soleymanlou regardait sur son téléphone la mort d'une manifestante iranienne en 2009 est agrémentée de vidéos des manifestations du mouvement Black Lives Matter et d'extraits d'émissions québécoises d'affaires publiques où fusent les «blagues» racistes sur la conduite des Chinois. C'est aussi à ce moment qu'on retrouve le moment le plus fort du spectacle, quand Soleymanlou annonce avoir écrit «*un nouveau truc*» juste pour la reprise, dans lequel il questionne «*l'immunité*» de celui «*qui est né ici, celui qui rassure par sa couleur de peau*», contrairement à ceux qui sont considérés comme n'étant «*pas Québécois*» à cause de leur couleur de peau ou de leur origine.

La pièce repose sur une interaction fréquente (bien que contrôlée) entre l'Acteur (c'est son nom) et le public, à qui le comédien s'adresse à plusieurs reprises. Le début de la pièce joue sur l'idée que l'Acteur n'est pas prêt et demande à quelques reprises s'il peut recommencer, comme s'il était intimidé; l'aspect «interaction faussement vraie» est renforcé par un préambule ironique («*Bienvenue chez vous, sur l'espace, la plateforme, là... Je m'en fous un peu, faites ce que vous voulez, bonne soirée, bon spectacle, merci d'être là.*»), mais il est aussi annulé par la présence d'un pianiste (Alexis Elina) sur la scène.

Celui-ci offre à l'Acteur une présence concrète sur laquelle compter, mais aussi une personne de plus avec qui interagir. Présenté en direct, le spectacle joue peu sur les plans de caméra, mais l'espace scénique, encombré seulement de quelques chaises, permet néanmoins à la caméra de se déplacer çà et là parmi celles-ci, accompagnant notre regard de spectateur pour nous mener au plus près de Soleymanlou. En ce sens, la vaste scène permet à la fois au comédien de jouer librement et aux caméras de se promener autour de lui, recréant en quelque sorte l'effet d'intimité d'une petite salle.

Cette mobilité permet de voir, en cours de route, les deux écrans géants que le comédien regarde et sur lesquels apparaissent les visages des spectateurs connectés à Yoop. Ceci ouvre deux possibilités: Soleymanlou peut ainsi plus facilement garder l'aspect interactif de son spectacle (s'il s'adresse au public, celui-ci peut répondre), et la relation regardeur-regardé, propre aux arts vivants, est préservée... sauf pour ceux qui y assistent caméra fermée dans le confort de leur salon.

CHANGER LE MONDE

Sans conteste le succès populaire des derniers mois, *Fairfly* a été joué et tourné à La Licorne, sans spectateurs, puis diffusé en ligne pendant une période prolongée (de novembre à février). Mis en scène par Ricard Soller Mallol et interprété par les quatre complices du Projet Bocal (Mikhaïl Ahooja, Sonia Cordeau, Simon Lacroix et Raphaëlle Lalande), le spectacle charge à fond de train contre le capitalisme néolibéral de notre époque, qui parasite toutes les sphères de notre vie, incluant les relations d'amitié.

[...] *Fairfly* séduit par son dynamisme et son efficacité. Les répliques sont *punchées*, dans un mélange de moquerie du langage techno-néolibéral et de langue populaire que traduisent bien Elisabet Ràfols et Maryse Warda [...]

Fairfly raconte le destin de quatre travailleurs d'une entreprise de nourriture pour bébés qui décident de lancer leur propre compagnie, commercialisant une nouvelle protéine potentiellement révolutionnaire : les larves de mouche. « *Nous voulons changer le monde... et nous voulons le faire directement de notre poste de travail* », diront les quatre amis dans leur manifeste de fondation.

La pièce laisse un peu sur sa faim en ce qui a trait à son propos (on sait que les amitiés et les affaires ne font pas bon ménage) et à sa finale, assez prévisible (les intérêts individuels l'emporteront sur les intérêts collectifs, il reste seulement à savoir qui trahira qui). « *Comment on sait qu'on va pas se crosser les uns les autres ?* » demande un des comparses. « *Impossible que ça n'arrive pas* », répond Garcia.

En revanche, *Fairfly* séduit par son dynamisme et son efficacité. Les répliques sont *punchées*, dans un mélange de moquerie du langage techno-néolibéral et de langue populaire que traduisent bien Elisabet Ràfols et Maryse Warda ; de même, la construction en ellipse fait progresser le récit rapidement, ce qui ajoute à l'effet de frénésie et d'épuisement que ressentent les personnages. Le tout est mené rondement par une distribution qui s'amuse beaucoup, même si leur tendance à crier à tue-tête énerve plus qu'autre chose.

Ce dernier point est d'autant plus étonnant que la captation, réalisée par Julien Hurteau, fait le pari de ne pas masquer la médiation du théâtre par la caméra. La réalisation se distingue par la caméra nerveuse (on filme beaucoup à l'épaule) qui multiplie les plans et les angles, souvent appuyée par un montage effréné et dynamique qui dirige le regard comme au cinéma et qui permet de marquer la frénésie du travail, mais aussi son intrusion grandissante dans la vie quotidienne.

La force de la captation, son dynamisme et sa liberté dans la manière de filmer contribuent ainsi au brouillage des frontières entre le théâtre et les arts vidéo. Si théâtre, cinéma et télévision font bon ménage depuis au moins le tournant du siècle, c'est d'ordinaire dans le rapport à la scène, qui intègre des éléments des autres pratiques artistiques. Ici, la relation s'inverse, ce qui n'est pas nécessairement au service du travail du metteur en scène, dont le travail formel (scènes de danse ou de fête où le temps se suspend et les gestes ralentissent) est presque phagocyté par la caméra vivante et naturaliste du réalisateur.

ENSEMBLE, MAIS PAS TOUT À FAIT

À la fin de l'été, il était permis d'espérer avoir une saison théâtrale « normale ». Ayant tout juste eu le temps d'attraper une des représentations d'*Ensemble*, de la compagnie DuBunker, je repense différemment à cette proposition singulière (aux allures de bilan de « première vague ») à l'aune des captations qui ont proliféré par la suite.

Le spectacle, joué dans les murs de l'Espace Libre, accueillait environ 50 spectateurs, chacun assis sur un petit tabouret, casque d'écoute sur les oreilles. L'espace scénique se faisait libre de tout décor, ne laissant que les corps des spectateurs pour remplir le vide.

Ensemble, comme son nom ne l'indique pas, est un spectacle pour spectateurs isolés, qui partagent des idées et des constats au fur et à mesure qu'on les fait voter. À l'image du *NoShow* (2013), un des spectacles précédents de la compagnie, le spectacle est plus interactif qu'immersif, à la différence qu'ici, personne n'occupe la scène mis à part le public. Lorsqu'un personnage parle, c'est un spectateur qui se lève pour prêter son corps à la voix qu'on entend (créant, ça et là, des effets comiques de dissociation corps/voix).

Comme dans tout spectacle interactif sur le mode question/vote, un des intérêts est de brosser le portrait sociologique du public et des individus assis près de nous. Le public joue le jeu, mais les créateurs, conscients des limites de la forme, ponctuent leur questionnaire du leitmotiv « Qui a menti à une des questions précédentes ? », particulièrement lorsqu'on aborde des questions plus sensibles ou taboues (Qui pense que l'économie est plus importante que la santé ? Qui pense que certaines causes méritent qu'on défie les règles ? Qui a souhaité que quelqu'un attrape la COVID ?).

On s'amuse de voir le nombre de personnes qui auront fait du pain durant le confinement (seulement quatre, moi inclus), du faible nombre d'étudiants (deux) ou du faible nombre de ceux qui auront touché la PCU (moins de cinq, rappelant que le public de théâtre est souvent privilégié).

On en tirera les conclusions sociologiques qu'on veut (je laisse cela à l'équipe, menée par François Bernier). Moins une réflexion complète sur le confinement qu'un état des lieux des situations vécues entre mars et août 2020, *Ensemble* était surtout une invitation à retrouver le plaisir de partager un même espace-temps ; en ce sens, la gratuité des billets en disait long, autant sur la forme « laboratoire » que sur la volonté de retrouver « l'ici et maintenant » du théâtre, au-delà des impératifs économiques.

Depuis, avec la deuxième fermeture des salles à l'automne et à l'hiver, notre capacité à se penser « ensemble » plutôt qu'isolés dans nos bulles respectives a été mise à mal. En refaisant l'exercice, on mesurerait peut-être différemment l'ampleur de la fracture sociale qui a semblé se dessiner au fil de l'hiver.



Les derniers mois auront vu les différentes formes du théâtre continuer à se développer sur deux plans. D'une part, les théâtres ont pu rouvrir au courant du mois d'avril, toujours sous la crainte d'une croissance marquée de la pandémie et subissant les contrecoups des hésitations sur le couvre-feu. D'autre part, Télé-Québec aura joué son rôle de diffuseur public (contrairement à Radio-Canada) pour présenter tour à tour *La face cachée de la lune*, *Les Hardings* et *L'Assemblée* en direct à la télévision, une première depuis 2003.

Preuve que le public est au rendez-vous, la diffusion simultanée en ligne a été populaire, à tel point que le serveur web de Télé-Québec n'a pas tenu le coup lors de la présentation de *La face cachée de la lune*, empêchant plusieurs spectateurs de vivre le moment en temps réel.

Malgré la crainte (compréhensible) de voir les écrans remplacer les arts vivants dans le futur, la vente fulgurante des billets lors de la réouverture des salles (attribuable, certes, à la jauge réduite des spectateurs, mais pas seulement) prouve que le public s'ennuie des arts vivants. Une enquête menée par Hervé Guay et Claudia-Barbara Sévigny-Trudel semble confirmer que le public trépigne d'impatience à l'idée de retourner en salle. Chez les spectateurs engagés (pour qui assister à un spectacle est une pratique récurrente), les propositions numériques auraient même suscité très peu d'intérêt.

Il est donc trop tôt pour savoir si le téléthéâtre est revenu pour mieux rester, même si les appels en ce sens se font de plus en plus nombreux, notamment au nom de l'accès au théâtre pour les gens habitant en dehors des grands centres. Tout semble être sur la table pour que les formes distancées (radio et téléthéâtre) puissent coexister avec le « théâtre vivant ». L'allure des programmations 2021-2022 nous donnera une bonne idée de ce qui attend le théâtre, mais sans oser parier sur l'imminence des jours meilleurs, on peut croire que le numérique n'est pas près de le remplacer. Heureusement.



- P-103 UN
Mani Soleymanlou
Photo—Jérémie Battaglia
- P-107 ENSEMBLE
Photo—Stéphane Bourgeois

LIBRAIRIE • FÉMINISTE • BOOKSTORE

L'Euguélienne

1426, RUE BEAUDRY (À DEUX PAS DU MÉTRO BEAUDRY) 514-522-4949

LITTÉRATURE, ESSAIS, JEUNESSE, BANDES DESSINÉES,
LIVRES NEUFS & USAGÉS, FRANÇAIS & ANGLAIS.

« N'attendez plus de permission pour agir, parler et écrire
comme vous l'entendez » LOUKY BERSIANIK, L'EUGUÉLIONNE, 1976

INFO@LIBRAIRIELEUGUELIONNE.COM

WWW.LIBRAIRIELEUGUELIONNE.COM



@LIBRAIRIELEUGUELIONNE



@LIBRAIRIEFEMMTL



ans

d'expertise en recherches
et études féministes à l'UQAM

L'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) de l'UQAM, c'est :

- > 30 ans d'enseignement et de recherche menés par une centaine de membres du corps professoral qui se distinguent aux plans scientifique et communautaire
- > Un certificat en études féministes, trois concentrations en études féministes aux 1^{er}, 2^e et 3^e cycles
- > Une offre de cours qui répond aux besoins et aux enjeux de société dans des perspectives féministes pluridisciplinaires

Pour en savoir plus :
iref@uqam.ca | iref.uqam.ca

UQAM

THÉÂTRE
AUX
ÉCURIES



Fabre



/auxecuries



@theatreauxecuries

DÉVOILEMENT DE LA PROGRAMMATION 2021-2022 :

31 août 2021

Aux Écuries, c'est un incubateur théâtral.

Un lieu de diffusion pour les compagnies émergentes.

Un centre de création à l'écoute des rythmes, des besoins et
des rêves des créatrices et créateurs.

La saison 21-22 :

- 12 diffusions en salle
- Des rencontres, des formations, du mentorat
- Des événements spéciaux et festifs
- Des tarifs préférentiels

Toutes les infos se retrouvent à : www.auxecuries.com



revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE
INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES
CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION**

LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT

LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE
LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS

HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE**
LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE ET MUSIQUE** CIRCUIT
JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET ANALYSES** ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

DIRECTION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE (PORTFOLIO)

Katrie Chagnon

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Brigitte Faivre-Duboz
Kevin Lambert
Luba Markovskaia
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh
Daoud Najm
Bénédicte Ramade
Karine Rosso
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Luba Markovskaia

CORRECTION D'ÉPREUVES

Valérie Savard

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

TYPOGRAPHIES

Larsseit—Dessiné par Nico Inosanto
Suisse Int'l—swisstypefaces.com

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

Spirale a déployé les meilleurs efforts pour retrouver tous les titulaires des droits des photographies reproduites dans ses pages. Si certains n'avaient pas été contactés, qu'ils ou elles veuillent bien se faire connaître auprès de l'éditeur.

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044

ISBN version papier
978-2-924359-43-3

ISBN version numérique
978-2-924359-44-0

FACEBOOK

Spirale - Magazine culturel

INSTAGRAM

spiralemagazineculturel

TWITTER

@MagazineSpirale

C3

THE MIRROR CAKE (1/10) 2015

Sculpture-portrait comestible
conçue pour la performance et
l'installation in situ *Oxymorons*

**Youtheatre, The Segal
Centre for Performing Arts,
Montréal**

Photo—Guy L'Heureux



HÉROÏNES



PORTFOLIO

Nadège Grebmeier Forget

PSYCHANALYSE
DU PRÉSENT

Louis-Daniel Godin

ESSAI

Cynthia Fleury

Sadiqa de Meijer

Ginette Michaud

Tiphaine Samoyault

14.95 \$



Envoi de poste-publications
—enregistrement n° 40024332