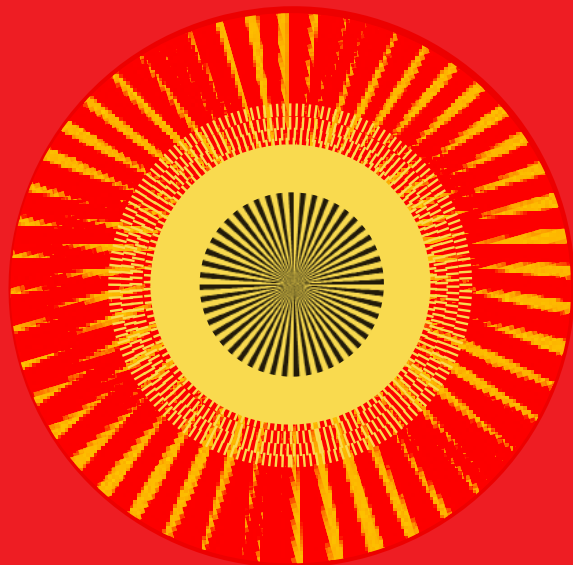




AVENIR RADIEUX

artichaut

Avenir radieux | no 4
tirage : 2500 exemplaires

Direction générale | Gabriel Vignola
Direction artistique | Marie-Ève Tourigny
Mise en pages | Julien Del Busso

Rédacteur en chef | Gabriel Vignola

COMITÉ ÉDITORIAL

Simon Lévesque
Mathieu Rolland
Julia Smith
Gabriel Vignola

ILLUSTRATIONS

Mathilde Filippi
Éléonore Josset
Véronique Millet
Marie-Ève Tourigny

RÉVISION

Dominic Auger
Marie-Philippe Mercier Lambert
Salomé Mühlberger
Mathieu Rolland
Anne-Marie Santerre

RÉDACTION

Dominic Auger
Ariane Boulet
Marie-Christine C. Dubé
Florence-Agathe Dubé-Moreau
Martin Hervé
Olivier Lamoureux-Lafleur
Simon Lévesque
Jade Marquis
Véronique Millet
Anne-Marie Santerre
Julia Smith
Martin Vinet

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture | Marie-Ève Tourigny, inspiré du petit livre rouge de Mao

Marie-Ève Tourigny	3, 8, 13, 19, 23, 40, 43, 46, 53
Illustration de la couverture de l'édition originale de	
Walden, or, Life in the Wood de Henry David Thoreau 1854	7
Vladimir Vladimirovitch Maïakovski 1910	14
Éléonore Josset	26
Mathilde Filippi	31, 50
Métro Champs-de-Mars Véronique Millet	36
Attilio Maranzano /Courtoisie Fondation Prada , Balthasar Burkhard	56



<i>L'utopie du quotidien</i> Gabriel Vignola	3
---	---

PRATIQUE DU RADIEUX ENTRE IDÉAL, ASSERVISSEMENT ET DISSIDENCE

<i>Le Monument à la IIIe Internationale de Tatline : Révolution et mélancolie</i> Marie-Christine C. Dubé	8
<i>Hagiographisation du rôle de la masse chez Maïakovski</i> Olivier Lamoureux-Lafleur	13
<i>Les dissidents au service de l'impérialisme</i> Simon Lévesque	16
<i>Incarner une marque</i> Jade Marquis	22

ENGAGER ET SOUMETTRE LA POLITIQUE DU DÉCENTREMENT

<i>Universalisme ou impérialisme culturel. Petit historique de l'engagement</i> Dominic Auger	26
<i>L'utopie de la transparence : un miroir aux alouettes ?</i> <i>Le cas de la verrière du métro Champ-de-Mars, de Marcelle Ferron</i> Véronique Millet	33
<i>Le spectacle du quotidien. L'intimité de l'engagement</i> Ariane Boulet	36

REGARDER À REBOURS L'AVENIR PRATIQUES UTOPIQUES OU FANTÔMES DE L'HISTOIRE?

<i>Gorgone 235 : l'œil-limite</i> Martin Hervé	40
<i>Le profil trouble de l'histoire de l'art. Collectif Raccords</i> Julia Smith	45
<i>L'avenir de la danse et de la multidisciplinarité. L'utopie de la définition</i> Anne-Marie Santerre	49
<i>Vers une conservation des expositions ?</i> <i>Quand les attitudes deviennent formes; Berne 1969/Venise 2013</i> Florence-Agathe Dubé-Moreau	52
<i>Poème</i> Martin Vinet	56

L'utopie du quotidien

Gabriel Vignola

Étudiant à la maîtrise en études littéraires et rédacteur en chef de l'Artichaut

L'expression «Avenir radieux» peut d'emblée sembler ironique. Nous vivons en effet à une époque qui ne cesse d'annoncer, de dénoncer la fin, la chute de l'humanité, une époque accablée semble-t-il par la bureaucratie, les gauchistes, les racistes, la migration, la mondialisation, le nationalisme, le protectionnisme, la démocratie, le totalitarisme, les inégalités sociales, les paradis fiscaux, les impôts trop élevés, la finance, les chômeurs, les retraités, les syndicats, le précaire¹, la pollution, le réchauffement climatique, les écologistes... Et quoi encore ? Aussi bien dire tout ce sur quoi on peut rejeter la faute sans chercher à comprendre les causes véritables de l'«état de crise perpétuel» du monde d'aujourd'hui. À défaut de causes, on trouve des fins : le Bogue de l'an 2000... une énième fin du monde en 2012... les astéroïdes... l'Armageddon...

Il y a d'abord les antagonismes du discours politique, la partisanerie qui pousse à sans cesse salir pour mieux masquer les points forts de la position adverse, pour mieux cacher ses propres points faibles. Au-delà de ce face-à-face souvent stérile, la nouvelle ère qui s'ouvre devant nous se donne comme une menace qui dépasse au-delà de la catastrophe annoncée par le calendrier Maya. Cette vision sombre de l'avenir n'est pas seulement celle des idéologues à tout crin, sectaires et autres individus proposant leurs fantasmes comme une réalité. Elle s'appuie avant tout sur les sciences de la

terre qui n'ont de cesse de montrer comment l'impact humain sur l'environnement risque d'avoir des conséquences funestes. Elle est aussi celle de nombre d'artistes qui envisagent l'avenir sur un mode dystopique, inspiré par ces discours de fin du monde.

D'un point de vue culturel, l'ensemble de ces discours alarmistes peut être considéré sous un angle commun, celui d'un «imaginaire de la fin». À ce sujet, Bertrand Gervais, professeur au département d'études littéraires de l'UQAM, écrit :

Cet imaginaire n'est ni nouveau, ni spontané, et encore moins homogène. Ses lieux sont multiples et l'espace qu'il occupe est ou bien central, par le caractère essentiel des mythes d'origine et de fin du monde, ou bien périphérique, puisque constitué de discours marginaux et sectaires, d'aliénation et de persécution. La fin qu'il met en scène est tantôt celle d'un monde, d'une tradition ou d'une pratique, tantôt celle du Monde².

La catégorie est vaste, certes, mais en tant qu'imaginaire, on peut d'emblée considérer «que la fin doive être conçue avant tout comme une pensée, une représentation³» qui n'est jamais qu'un fantasme fondé sur une vision catastrophiste du futur, vision jamais tout à fait réalisée. Pour Jean-François Chassay, également professeur de lettres à notre université, imaginer «la fin consiste d'abord à envisager un phénomène ontologiquement inadmissible, son propre effacement du réel⁴.»

Mais justement, dans un tel contexte, où se trouve l'«Avenir radieux»? Y a-t-il encore une place pour une pensée utopique? Si oui, comment s'articule-t-elle? Comment l'artiste ou le théoricien de l'art peut-il contribuer à l'élaboration de pistes alternatives? Sans prétendre répondre de façon satisfaisante à aucune de ces questions, le présent numéro de l'Artichaut espère poser certaines pistes de réflexion en examinant diverses pratiques artistiques ou théoriques qui ont été élaborées dans une relation plus ou moins directe avec la thématique de l'utopie, ou qui s'affairent à explorer les liens complexes qui unissent les arts et la politique, la sempiternelle question de l'engagement, une posture décriée par certains comme une soumission de la création à l'activisme; soutenue par d'autres comme un acte émancipateur. Une posture qui paraît faire un retour en force à l'heure actuelle, peut-être en réponse à ce XXI^e siècle qui semble vouloir nous mettre au défi.

Dans cette perspective, le choix des termes «avenir radieux» n'est pas naïf. En effet, «Avenir radieux» est avant tout un mot d'ordre de la propagande soviétique appelant aux plus grands sacrifices afin que puisse advenir ce futur idéal, promis par les plus grands intellectuels communistes, soit l'avènement d'une société sans classe permettant l'émergence d'un homme nouveau. «Avenir radieux» condense ainsi toute la dimension utopique de la pensée marxiste-léniniste, mais sous-tend aussi son échec. Cette expression est ainsi emblématique d'un système de propagande qui, dans sa volonté de légitimer le pouvoir et les visées idéalistes de celui-ci, a sombré dans l'obscurantisme et l'asservissement, tout objet culturel devant dès lors se soumettre à la gloire de la révolution. Le choix du thème «avenir radieux» peut en ce sens être perçu comme une tentative de questionner cette chute de l'utopie dans un idéologisme crasse.

L'écroulement du bloc communiste en 1991 a simplement confirmé l'échec d'une des plus grandes utopies de la modernité, l'«Avenir radieux» devenant dès lors une chose du passé. Il n'en fallait pas plus pour que certains libéraux annoncent la fin de l'histoire, la fin des antagonistes idéologiques. Ironie du sort: le terme de la dialectique historique imaginée par Marx résidait en la victoire du libéralisme. Ce que les apologistes du capitalisme triomphant ont souvent oublié de souligner, c'est que le XX^e siècle a aussi grandement entaché l'utopie libérale. Après la boucherie des deux Guerres et la bombe atomique, il devenait de plus en plus difficile de croire à l'idée positiviste du progrès, pierre angulaire de la philosophie des Lumières, et fondement du libéralisme comme du communisme. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère qu'avant même que la bombe atomique ne soit lâchée, 58 % de Yokohama, 51 % de Tokyo, 99 % de Toyama, 40 % de Nagoya, 35 % d'Osaka et 38 % de Shimonoske avaient déjà été détruits. La bombe était donc inutile. Dans le documentaire intitulé *The Fog of War*, Robert S. McNamara, analyste au sein de l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale et secrétaire à la défense de 1961 à 1968, témoigne de ces faits et conclut: «Nous nous comportions comme des criminels de guerre⁵.»

«Avenir radieux»? Le spectre de la guerre nous montre en effet que le triomphalisme affiché par certains est à nuancer et que, si les régimes totalitaires du XX^e siècle ont été à la source des pires

génocides de l'Histoire, la feuille de route du libéralisme est loin d'être impeccable. Et justement, cette idéologie politique semble peu à peu vidée de sa substance, le progrès se réduisant de plus en plus au seul «développement» - c'est-à-dire à la simple croissance économique -, les droits de l'homme cédant le pas au délire sécuritaire exacerbé par entre autres le 11 septembre 2001⁶. Ainsi, comme le souligne Marc Angenot, éminent professeur de langue et littérature française à l'Université McGill, les «idéologies du progrès humanitaire et égalitaire ont sans doute perdu de leur crédibilité en ce début de XXI^e siècle, mais ce progrès économique fatal contre les hommes ordinaires, le progrès des économistes "sans entrailles" a fait un retour en force⁷.»

C'est sur cette base que s'élabore l'imaginaire de la fin évoqué plus tôt. Effet de tendance ou conséquence d'un horizon politique et moral où s'agitent les fantômes de l'Histoire? L'art contemporain se présente de plus en plus souvent sous le mode dystopique, mode qui avait déjà permis à Aldous Huxley et son *Meilleur des mondes* (1932), ainsi qu'à George Orwell et son *1984* (1949), de dénoncer respectivement les dérives totalitaires possibles du capitalisme et du communisme. Cette même grandiloquence, cette même profondeur de vue, on peut encore la retrouver dans, par exemple, *Le dernier homme* (2003) de Margaret Atwood, à une différence près que cette dystopie décrit non seulement un monde d'où tout sentiment d'humanité aurait été effacé, mais finit par raconter l'effacement de l'humanité de la surface de la Terre.

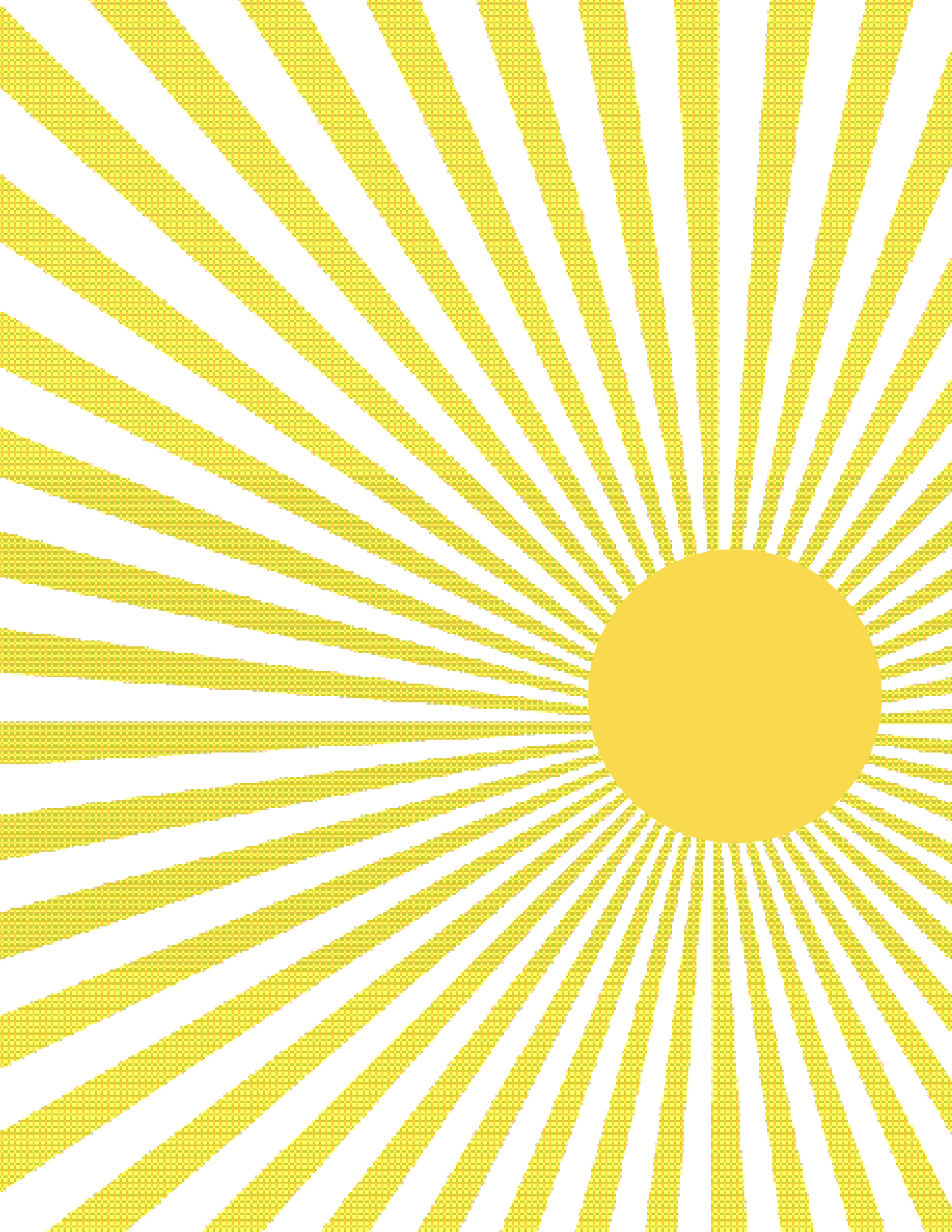
Cet arrière-plan historique fait probablement aussi en sorte que l'utopie s'envisage de nos jours de façon prudente, moins par le vernis d'une propagande que par l'entremise d'un engagement au quotidien du citoyen, de l'artiste ou du théoricien des arts. S'affirme ici une volonté de se détacher de tout système idéologique sinon le seul qui soit, latent, indiciblement imbriqué au marché. Certes, face au cynisme de nos politiciens, face au risque d'une politique œuvrant sous le regard totalitaire d'une idéologie hégémonique, cette voie semble la plus prudente, voire la seule encore possible. Il n'en reste pas moins qu'encore aujourd'hui certaines tendances fortes se dessinent, sans que l'on puisse nécessairement trouver leur origine en un système philosophique se donnant comme seule vérité.

C'est justement un tel parcours que la présente revue se propose de tracer, analysant dans sa première partie des pratiques artistiques s'élaborant en relation directe à l'utopie devenue idéologie, que celle-ci soit communiste ou libérale, pour ensuite, en deuxième partie, aborder de front la question de l'engagement de l'artiste. Enfin, en troisième partie sera soupesé à nouveau le terrible poids de l'Histoire qui oblige l'espoir à s'avancer avec prudence, dans la réalité quotidienne comme dans le monde de l'art. De ces sources découle une politique mineure qui travaille néanmoins à aménager une porte de sortie qui saura peut-être nous mener au-delà de la fin.



NOTES

- 1 Réfère à la fois au terme prolétariat et à précarité.» Ce néologisme désigne la catégorie des « travailleurs précaires » que certains sociologues considèrent comme une nouvelle classe sociale.
- 2 Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logique de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009, p. 13.
- 3 *Ibid.*
- 4 Jean-François Chassay, *Dérives de la fin : science, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, p. 9.
- 5 « We were behaving as war criminals. » Robert S. McNamara dans Errol Morris, *The Fog of War*, documentaire, États-Unis, Sony Pictures Classics, 2004, 43 min (je traduis). En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=NOp3pUCHGow>>, consulté le 11 mars 2014.
- 6 Voir en ce sens les travaux du *Projet Lower Manhattan*. En ligne : <<http://imp.uqam.ca/>>, consulté le 11 mars 2014.
- 7 Marc Angenot, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, 2001, p. 55.



PRATIQUE DU RADIEUX



Entre idéal,
asservissement
et dissidence

Le Monument à la III^e Internationale de Tatline : Révolution et mélancolie.

Marie-Christine C. Dubé

Baccalauréat en histoire de l'art , UQAM

Le 25 octobre 1917, les bolcheviques renversèrent le gouvernement bourgeois et accordèrent tout pouvoir aux soviets. Les événements entraînèrent un conflit politique et militaire opposant l'Armée rouge, communiste, aux armées blanches, monarchistes. Ce fut une guerre totale et multiforme sur fond de gouvernement participatif dans lequel les deux camps recouraient à l'agitation et à la propagande par le biais d'affiches, de tracts et de projections cinématographiques afin de galvaniser les énergies.

DU PROGRAMME COMMUNISTE

Pour les bolcheviques, la Révolution en Russie n'était que l'avant-poste d'un mouvement qui devait enflammer toute l'Europe. C'est dans ce contexte que Lénine a fondé l'Internationale communiste (*Komintern*), en mars 1919¹, Anatoli Lounatcharski était alors commissaire du peuple à l'instruction publique (*Narkompros*), créé en 1917, en même temps que le mouvement pour la culture prolétarienne. Lénine et Lounatcharski avaient à cœur le développement d'une nouvelle culture dans laquelle l'art dialoguerait avec la culture socialiste naissante. Ils ont alors fait appel aux artistes afin de contribuer au plan de propagande monumentale, instauré par Lénine un an après la Révolution. Ce plan de propagande

consistait à intégrer des statues monumentales dans les villes afin de faciliter le passage vers une nouvelle culture socialiste. Les artistes qui ont répondu à l'appel étaient principalement des artistes d'avant-gardes, tels que Maïakovski, Meyerhold, Eisenstein, Malévitch, Tatline et Chagall, pour ne nommer qu'eux. Ainsi, ces artistes « gauchistes » comme on les appelait à l'époque, s'allièrent avec enthousiasme à la cause révolutionnaire des bolcheviques².

L'Internationale communiste est devenue une véritable institution à partir du deuxième congrès du *Komintern* à l'été 1920. La ferveur révolutionnaire et la gloire des bolcheviques étaient alors à leur apogée et tous croyaient que les ouvriers de la Pologne et de l'Allemagne allaient se soulever et se joindre aux « rouges ». Un peu partout en Europe, les partis socialistes acceptaient les vingt et une conditions préalables à une participation à la III^e Internationale. Ces dernières mettaient l'accent sur la lutte contre le réformisme, la discipline et le soutien à la révolution russe³. C'est alors que le *Narkompros* chargea Vladimir Tatline d'exécuter ce projet monumental qui devait alors être érigé au centre de Petrograd (actuelle ville de Saint-Pétersbourg)⁴. L'idée maîtresse du monument a été développée à partir d'une synthèse entre les principes architecturaux, sculpturaux et picturaux, principes propres aux artistes constructivistes russes, alliant formes pures et utilitaires⁵. Pour Tatline, l'art devait contribuer à faciliter le travail quotidien, et devenir un lieu où, comme nous le verrons, l'aspect idéologique et l'aspect formel ne formeraient qu'un.

Le monument à la III^e Internationale devait s'élever en spirale jusqu'à cinq cents mètres de hauteur et sa base devait s'étendre sur toute la largeur de la Neva, fleuve qui traverse la ville de Pétrograd. La structure externe aurait été construite en fer, alors qu'à l'intérieur, quatre immenses structures de verre auraient été suspendues en rotation au-dessus du fleuve⁶. Les différentes parties, disposées les unes au-dessus des autres, étaient conçues pour être en mouvement continu, chacune révolutionnant à une vitesse différente selon la fonction qu'elle occupait. Le bloc inférieur, destiné aux activités législatives, devait faire une rotation complète chaque année. Le cône, situé juste au-dessus, était réservé aux activités exécutives du Parti et devait effectuer une révolution complète chaque mois. Enfin, le cylindre supérieur, pivotant sur son axe une fois par jour, devait abriter le centre d'information central du prolétariat international, publiant journaux, brochures et manifestes. On devait y retrouver toute la variété des moyens d'information de masse de l'époque, télégraphe, radio et haut-parleurs⁷. Enfin, un écran plein air, éclairé la nuit, devait transmettre les dernières nouvelles à la population.

Afin d'assurer le confort des occupants de la tour, Tatline prévoyait des doubles parois de verre entre lesquelles on avait fait le vide et grâce auxquelles il aurait été facile de maintenir une chaleur constante à l'intérieur. Les propriétés transparentes du verre évoquaient à la fois une avancée technologique, mais également un souci de transparence idéologique. Il s'agissait alors d'une construction optimale reposant sur une économie de matériaux, mais dont l'organisation permettait néanmoins un résultat monumental. La structure de fer et la méthode en croisillons auraient permis la construction en hauteur, le monument de Tatline devant être deux fois plus haut que l'Empire State Building, son corps aurait été suspendu à un axe dynamique asymétrique, lui donnant son allure caractéristique rappelant une tour Eiffel inclinée⁸. Les références aux plus grands immeubles construits de l'époque n'étaient pas fortuites. La tour Eiffel était le modèle le plus novateur en terme d'ingénierie moderne. Le Monument à la III^e Internationale devait donc s'ériger en maître donnant l'exemple à l'occident, affirmation forte de par ses dimensions gigantesques de la supériorité et de la gloire du communisme.

DU CONSTRUCTIVISME

Depuis le début du XX^e siècle, la Russie était un lieu d'échange d'idées en provenance de toute l'Europe. Lorsque la Première Guerre a éclaté, elle a été forcée de se replier sur elle-même. Durant cette période d'isolement qui a duré tout le temps de la

guerre et de la période révolutionnaire, Moscou et Petrograd sont devenus les foyers d'une expérimentation artistique prospère qui ont fait naître le suprématisme de Malévitch et l'école postrévolutionnaire constructiviste⁹.

Les travaux du groupe de recherches sur la construction ont mené au premier manifeste du constructivisme rédigé par Alexis Gan. L'idée était de cesser de créer des projets artistiques abstraits et d'inclure dans son travail des tâches concrètes que nous proposait la culture communiste naissante¹⁰. Le constructivisme russe était animé par une volonté d'amener l'art dans la vie quotidienne du peuple russe afin que la société intègre de nouvelles façons de vivre basées sur les principes socialistes, telles que l'absence de classes, la répartition équitable des ressources, la solidarité et la justice sociale. À ce propos, Alexis Gan a écrit :

C'est seulement en ayant une connaissance absolue des principes de l'économie communiste, en assimilant l'économie de la période de transition (du capitalisme au communisme) et en prêtant une attention intense aux stratégies politiques et économiques de l'action révolutionnaire qu'on pourra maîtriser les propriétés nécessaires à la construction constructive¹¹.

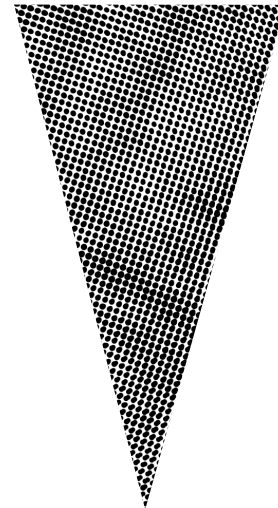
Dans cet ordre d'idées, le monument de Tatline ne représentait pas un vain symbole érigé à la gloire d'un régime naissant, mais un véritable projet dynamique, de par ses principes techniques basés sur le progrès et son apport artistique lié à la Révolution.

Pour Gan et les constructivistes, la ville communiste se devait d'être organisée selon un idéal, un but à atteindre, soit l'abolition de l'État bourgeois. Ces derniers considéraient les villes capitalistes modernes comme les alliées de la contre-révolution. En effet, selon une des nombreuses définitions du constructivisme, ce courant artistique est apparu, s'est développé et a poursuivi son évolution sociale et productive sous le signe du matérialisme dialectique. C'est-à-dire que méthodologiquement, le constructivisme était lié indéfectiblement à la révolution prolétarienne et à l'édification socialiste du nouveau régime soviétique¹². Le projet de Tatline devait donc se positionner à l'avant-garde d'un tel idéal en faisant figure de construction modèle, de symbole de la montée du socialisme, avec sa structure calquant les différents paliers du gouvernement communiste, ode à la venue au monde de l'État nouveau.

La Révolution sociale à elle seule ne suffit pas à changer les formes artistiques, mais elle y contribue certainement. Peut-être que l'histoire de l'art a attaché une importance beaucoup plus grande à

des projets constructivistes russes, car en période de crise esthétique et sur fond de révolution sociale, la construction incarnait tout ce qu'il fallait défendre à l'époque. En effet, les artistes révolutionnaires russes attachaient une forte valeur négative à la composition artistique basée sur la ligne et la couleur issue de la Renaissance, alors que la construction de nouveaux objets ou bâtiments utilitaires jouissait de connotations très positives à leurs yeux¹³. Avec le monument pour la III^e Internationale de Tatline, le peuple russe semblait avoir résolu le problème le plus complexe de leur culture changeante : pour la première fois dans l'histoire de l'art, la forme utilitaire apparaissait comme une forme artistique pure¹⁴. Ainsi, l'appréciation et la compréhension globale de ce type d'objets dépendaient de la réussite du projet socialiste et vice versa. Pour Tatline et les constructivistes, le véritable artiste n'était plus celui, conditionné par les traditions bourgeoises de la Renaissance, mais l'ouvrier qui travaille le matériau, la construction et le volume¹⁵. Le progrès technique, le recul de l'ignorance et l'amélioration des conditions de travail prévues par le nouveau régime socialiste devaient servir à affranchir le peuple russe et permettre l'instauration d'une société meilleure, délivrée de l'exploitation permise par un système de production capitaliste centré sur la propriété privée. Il y a, certes, un caractère totalitaire aux idéologies des artistes constructivistes russes, et certains pourront trouver désuètes les envolées utopiques qui les motivaient, mais il est impossible de dénigrer la volonté d'améliorer les conditions de vie et de travail d'une société sous prétexte que ses tentatives ont échoué.

On peut par contre se demander pourquoi elles ont échoué. Peut-être étaient-elles alourdies par des idéologies totalitaires comme ce fut le cas du futurisme en Italie par exemple ? On sait qu'après la période du communisme de guerre, Lénine s'est lancé dans la Nouvelle Économie Politique (1921-1927). Celle-ci a donné presque aussitôt des résultats positifs dans l'agriculture et l'industrie, mais elle représenta également un relâchement sur le plan culturel¹⁶. Le projet monumental de Tatline est d'ailleurs l'un des points révélateurs des ambitions démesurées des constructivistes de l'époque et présageait déjà leur échec. Car bien qu'excitée à l'idée de prendre part à la construction et à l'organisation d'un monde nouveau, la plupart de ces artistes n'étaient pas préparés au statut d'ingénieur qu'ils revendiquaient¹⁷.



NOTES

- 1 Sabine Dullin, « La naissance de l'Union soviétique », *Histoire de l'URSS*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, p. 16.
- 2 Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Paris, Thames and Hudson, 2003, p. 219.
- 3 Sabine Dullin, *op. cit.*, p. 16.
- 4 Camilla Gray, *op. cit.*, p. 225.
- 5 Nicolai Pounine, « Le monument pour la III^e Internationale », Andersen, Troels (dir.), *Art et poésie russes 1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 130.
- 6 *Ibid.*, p. 31.
- 7 *Ibid.*, p. 130.
- 8 Camilla Gray, *op. cit.*, p. 226.
- 9 Camilla Gray, *op. cit.*, p. 185-186.
- 10 Alexis Gan, « C'est pour la production intellectuelle... », Conio, Gérard (dir.), *Le constructivisme russe. Tome premier*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 438.
- 11 Alexis Gan, *op. cit.*, p. 439.
- 12 Gérard Conio, « Alexis Gan et le constructivisme », *Le constructivisme russe*, vol. 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 408.
- 13 Maria Gough, « Composition et construction : les fondements rhétoriques du constructivisme russe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 73, automne 2000, p. 39.
- 14 Nicolai Pounine, « Le monument pour la III^e Internationale », Andersen, Troels (dir.), *Art et poésie russes 1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 131.
- 15 *Ibid.*, p. 129.
- 16 Régine Robin, *Le réalisme socialiste : Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 34-35.
- 17 Camilla Gray, *op. cit.*, p. 228.





Hagiographisation du rôle de la masse chez Maïakovski

Olivier Lamoureux-Lafleur

Maîtrise en sociologie, UQAM

Pour Lénine, l'art doit servir les intérêts révolutionnaires même en temps de lutte contre l'ennemi impérialiste. En matière de culture, le principe de partijnost, l'esprit du parti, défendu farouchement par Lénine, était imposé par le Comité central et devait être respecté par toutes les instances subalternes. La partijnost devait habiter le conscient comme le subconscient des Russes : « cette partijnost s'étendît automatiquement à toute cette société, et s'assujettit tous les aspects de la vie sociale, en particulier l'aspect culturel, artistique et littéraire¹ ». Il me semble que cet esprit du Parti est entré en collision avec l'esprit révolutionnaire de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski qui, lui, ne répondait pas aux intérêts directs du Parti, mais plutôt aux intérêts de la masse. L'esprit révolutionnaire du poète était mis de l'avant pour servir les exigences de la lutte ; un esprit pourtant anarchiste qui ne correspondait en rien à cette dictature organisationnelle imposée par le Parti.

LA RÉPLIQUE DE MAÏAKOVSKI

Vladimir Maïakovski a occupé en tant qu'artiste d'une part, et révolutionnaire de l'autre, une place très importante dans la société russe de 1912 à 1930. Sa poétique du moment prérévolutionnaire, soit de 1912, avec la parution du manifeste *Gifle au goût public*, jusqu'à la Révolution de 1917, s'inspire grandement du mouvement

futuriste russe. Lui-même fut un acteur important de ce courant artistique. De 1917 jusqu'à son décès en 1930, on peut remarquer une seconde phase de création chez Maïakovski, qui est décrite par plusieurs admirateurs et analystes du poète comme étant une période de création propagandiste.

Dans son œuvre théorique « Comment faire les vers », Maïakovski a voulu répondre à ceux qui ont critiqué ses poèmes d'agitation dans le but d'expliquer sa position sur la politisation de son art. Le principe essentiel du texte est celui de la commande sociale. Il représente un style artistique qui guide l'écriture du poète dont la raison d'être réside dans les intérêts de la masse. Même s'il est conscient que les intérêts de cette classe sociale sont pris en charge par le Parti, ce qu'il propose est d'écrire pour cette classe, cette masse ; pour ses intérêts et non pour ceux du Parti. C'est ici que réside la grande différence entre Maïakovski et Lénine. Pour Lénine, la société soviétique doit se doter d'éducateurs qui auront comme rôle premier d'enrayer l'analphabétisme dans le but de rehausser le niveau général des connaissances. Le prolétariat doit développer son analyse critique de la bourgeoisie et du capitalisme. Pour ce maître de la Révolution russe, la liberté individuelle doit être combattue, car le seul type de liberté légitimé par le Parti réside dans la liberté de la classe laborieuse. La notion d'égalité, comme celle de liberté, implique l'abolition des classes :

L'idée d'égalité, qui reflète les relations qui résultent de la production des marchandises, est transformée par la bourgeoisie en un moyen

de lutte contre la destruction des classes [...]. Le sens réel du mot d'ordre d'égalité ne peut consister que dans l'abolition des classes².

Au contraire, chez Maïakovski, l'homme doit d'abord s'accomplir en étant libre : libre de l'oppression des tsars, du capitalisme et de la bourgeoisie, mais aussi de la dictature du Parti.

*Et lui,
le libre,
que je clame,
l'homme –
il viendra,
croyez-le
croyez-moi³ !*

Ainsi, Maïakovski ne fait pas l'éloge du Parti, mais de la classe. Regroupé en trois points, voici comment le poète exprime cet appui inconditionnel : premièrement, il écrit très clairement dans « Comment faire les vers » : « Les moyens de formulation, le but des règles, sont définis par la classe, par les exigences de notre lutte⁴ ». Deuxièmement, l'une des règles ou données indispensables, pour employer le terme de Maïakovski, qui permettrait à l'apprenti poète de créer un poème de qualité, est qu'il doit exploiter « une connaissance précise, ou plutôt un sentiment, des désirs de votre classe (ou du groupe que vous représentez) [...] »⁵. Puis, dans un troisième temps, ce groupe social doit trouver les moyens de s'agiter par lui-même car « il faut être à l'avant-garde de sa classe, il faut, avec cette classe, mener une lutte sur tous les fronts⁶ ».

Il est donc évident que Maïakovski ne souhaitait pas qu'il y ait une concentration du pouvoir dans les mains du Parti. Ce qu'il encourage avec ses trois principes, c'est l'initiative des masses populaires. Certes, l'auteur s'adresse aux apprentis poètes dans son œuvre, mais, en m'inspirant d'Efim Etkind, j'avancerais ceci : lorsqu'il s'adresse aux apprentis poètes, il dialogue avec les masses par-dessus la tête de ceux à qui il semble d'emblée s'adresser. Être à l'avant-garde de sa classe, c'est aussi une façon de démontrer que les individus qui la composent doivent être capables de réfléchir par eux-mêmes. Pour Maïakovski, la masse devrait être vivante et multiple, au contraire de Lénine qui considère qu'elle doit plutôt faire place à des individus massifiés. Notons qu'à ce moment, sous la gouvernance de Lénine, les individus n'étaient pas encore embri-gadés dans la mobilisation totale, ce qui adviendra rapidement dans les années 1930 sous Staline.

L'ATOMISATION DES MASSES

En ce qui concerne le rapport dictature/masses, il me semblerait juste d'avancer, comme l'a fait la militante et théoricienne marxiste Rosa Luxemburg, que Maïakovski aurait pu croire en une « dictature de classe, non d'un parti ou d'une clique, dictature de classe, c'est-à-dire dans la publicité la plus large, avec la plus active participation, sans entraves, des masses populaires, dans une démocratie sans limites⁷ ». Pour Luxemburg, le processus révolutionnaire doit mener

vers une démocratie active et agissante ; vers une administration du peuple par le peuple. Cette critique du bureaucratisme étatique, de la sclérose de l'appareil de l'État, évoque certains propos tenus par Maïakovski sur ce même thème. Dans les deux cas, on rencontre cette crainte de voir la bureaucratisation du gouvernement bolchévique anéantir toute possibilité de mettre en place une société socialiste :

en étouffant la vie politique dans tout le pays [...]. Sans élections générales, sans liberté illimitée de la presse et de réunion, sans lutte libre entre les opinions [...] où la bureaucratie est le seul élément qui reste actif. La vie publique entre peu à peu en sommeil [...] c'est donc, au fond, un gouvernement de coterie⁸ [...].

Pour Luxemburg, il est clair que le processus de bureaucratisation de l'État soviétique fut l'une des plus grandes erreurs de ce régime. C'est pourquoi elle s'attarda longuement sur le sujet. En ce qui concerne Maïakovski, son point de vue se fonde sur une pénible expérience qui commença en 1919 avec la publication du poème *150 000 000*. À ce sujet, il écrit en 1921 qu'il joue « des coudes à travers la bureaucratie, les haines, les paperasses et les stupidités⁹ [...] ». C'est à partir de cette expérience amère que le poète critiquera, sous le chapeau de la satire et par le biais de la poésie, la sclérose du système bureaucratique soviétique.

Maïakovski, tout comme Luxemburg, avait compris qu'une telle structuration de l'État allait mettre en branle un processus d'atomisation des masses qui freinerait l'initiative de celle-ci. Le poème *150 000 000* témoigne justement de cette liberté d'action des masses, de son autonomie, de sa propension à se diriger elle-même dans le but de faire avancer la marche vers le socialisme. Maïakovski veut saisir cette masse. Il ordonne son réveil : « Debout ! Nous avons assez dormi¹⁰ ». Le rythme qu'il impose n'est pas celui du Parti, mais bien, métaphoriquement, celui de la balle : « La balle, son rythme¹¹ ». La masse, qui ne comporte pas seulement les sympathisants du Parti, les ouvriers ou les paysans, doit donc agir rapidement, pressée par le poète impatient de voir naître cette nouvelle société idyllique :

*Tous !
Tous !
Tous !
Tous ceux
qui n'en peuvent plus !
Tous ensemble,
sortez
et marchez¹² !*

Pour Maïakovski, communisme rime avec union. Celle-ci doit exister non pas seulement entre les bureaucrates, mais entre les paysans, les ouvriers, les femmes et les enfants. Il faut dès lors instaurer de nouvelles valeurs, renforcer le lien social et redonner confiance à la masse pour qu'elle puisse s'émanciper par elle-même. Maïakovski voulait combattre la solitude de l'homme, vécue autant à l'extérieur de la masse qu'à l'intérieur de celle-ci. Il redoutait que

l'individu ne soit qu'une goutte fondue dans le groupe¹³. Comme le mentionne la philosophe allemande Hannah Arendt dans « Autorité, tyrannie et totalitarisme » : « Pour être confirmé dans mon identité, je dépends entièrement des autres ; et c'est la grâce salutaire de l'amitié pour les hommes solitaires qu'elle fait à nouveau d'eux un "tout" [...] »¹⁴. À titre de poète et de chantre des masses, c'est ce à quoi Maïakovski s'affairait : créer un univers du possible permettant aux solitaires de s'émanciper individuellement par la collectivité. L'auteur a ainsi tenté d'instaurer un dialogue avec le peuple russe :

*Je veux être compris par mon pays.
Et sinon –
quoi ?
Je passerai en marge
au-dessus du pays
comme passe une pluie oblique*¹⁵

Sa vision du collectif porte Maïakovski à croire que les cent cinquante millions de Russes possèdent en eux une force inébranlable qui ne demande qu'à être réveillée. C'est pourquoi il prêcha pour l'ingéniosité des poèmes d'agitation, prenant en considération qu'il ne fallait pas abaisser la qualité de l'art de masse :

*De toute mon âme, de tout mon corps et de tout mon cerveau, je suis pour l'art de masse [...]. Mais cette masse de 150 millions manque de culture, il faut inlassablement la transformer, l'éduquer*¹⁶.

LA RÉVOLUTION DE L'ESPRIT OU LE REGARD PROMÉTHÉEN DE MAÏAKOVSKI

Comme le rappelle le soviétologue et grand traducteur des œuvres de Maïakovski, Claude Frioux, Maïakovski était bel et bien conscient que ses poèmes étaient difficilement accessibles pour le public, mais il refusait de croire que celui-ci n'en était pas digne. Il désirait ardemment passer le flambeau à la masse, car il croyait qu'une seule étincelle était nécessaire pour la stimuler et l'activer. Mais il resta conscient jusqu'à son suicide en 1930 du faible niveau de connaissance générale de la population russe. Pour Arendt, la « victoire étonnamment facile de la révolution d'Octobre eut lieu dans un pays où une bureaucratie despotique et centralisée gouvernait une masse de population amorphe¹⁷ ». Maïakovski, même s'il prétendait parler au nom de la masse, savait pertinemment qu'il n'en provenait pas. Le privilège du poète russe Maïakovski est d'avoir vécu, d'avoir eu accès à la littérature et à l'école des Beaux-Arts, d'avoir dialogué avec des artistes chevronnés, d'avoir voyagé en France comme aux États-Unis, d'avoir entretenu des relations avec certains dirigeants haut placés du Parti bolchévique et de s'être permis de croire en un monde merveilleux.

En somme, Maïakovski et Lénine conviennent de l'importance de politiser l'art, mais il faut, pour l'un, que l'art soit compréhensible pour les masses, qu'il s'ajuste au niveau de connaissance générale de la population russe, alors que pour l'autre, l'art doit s'élever en transportant avec lui les masses. Lénine ne croyait pas en l'autodé-

termination populaire, ce qui explique pourquoi il concevait que la masse russe pouvait s'activer mais seulement sous l'égide et le contrôle du Parti. Contrairement à Lénine, Maïakovski avait une vision prométhéenne caractérisée par un idéal à atteindre : la révolution de l'esprit. Regard prométhéen, car le poète avait foi dans la condition humaine. Il chérissait l'utopie d'un monde où le peuple russe ne serait plus un peuple martyr.

*Histoire,
dans ce chapitre
ta course est visible comme sur la paume de la main.
Affamées et douloureuses,
les villes s'écartent,
et au-dessus de la poussière des avenues,
se lève le soleil d'une autre existence*¹⁸.

NOTES

- 1 Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, Paris, Éditions Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 1963, p. 38.
- 2 Lénine, *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale Communiste*, cité par Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, op. cit., p. 168.
- 3 Vladimir Maïakovski, « La guerre et l'univers », dans Elsa Triolet, *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Éditions français réunis, 1957, p. 143.
- 4 Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *ibid.*, p. 337.
- 5 *Ibid.*, p. 341.
- 6 *Ibid.*, p. 363.
- 7 Rosa Luxemburg, cité par Paul Frölich, *Rosa Luxemburg, sa vie et son œuvre*, traduit de l'allemand par Jacqueline Bois, Paris, Maspéro, 1965, p. 305.
- 8 *Ibid.*, p. 307.
- 9 Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, op. cit., p. 98.
- 10 Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Elsa Triolet, op. cit., p. 301.
- 11 *Ibid.*, p. 295.
- 12 *Ibid.*, p. 297.
- 13 Expression retenue par Claude Frioux et provenant de Maïakovski. Claude Frioux, *Le chantier russe : Littérature, société et politique, Tome 1, Écrits 1957-1968*, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, 2010, p. 17.
- 14 Hannah Arendt, « Autorité, tyrannie et totalitarisme » dans Pierre Bouretz (dir.), *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, p. 228.
- 15 Vladimir Maïakovski, « Je rentre ! » dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle : La révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, Tome 5, 1988, p. 305.
- 16 Claude Frioux, op. cit., p. 47.
- 17 Hannah Arendt, op. cit., p. 41.
- 18 Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, 2010, p. 387.

Les dissidents au service de l'impérialisme

Simon Levesque

Doctorat en sémiologie, UQAM

En 1978 paraît en français *L'avenir radieux* d'Alexandre Zinoviev.

Sixième enfant sur onze de la prolifique descendance d'un père peintre en bâtiment et d'une mère d'origine paysanne, Alexandre Zinoviev (1922-2006), jeune adulte, parvient à se tailler une place enviable au sein du système soviétique (du moins aux yeux des autres), lui qui fait des études de philosophie, de logique et d'histoire et reçoit des honneurs pour ses capacités intellectuelles. En parallèle de ses activités au MILFI (Institut de philosophie, littérature et histoire de Moscou, machine à propagande qui a aussi pour corollaire inappréciable aux yeux du pouvoir de fournir des informations privilégiées à ses membres et d'ainsi favoriser la formation de dissidents, dont certains notoires), ses critiques clandestines envers l'organisation et l'idéologie socialiste commencent à s'ébruiter et à déplaire. Lui-même raconte qu'il était à l'époque engagé dans une organisation terroriste complotant en vue de l'assassinat de Staline. Arrêté, Zinoviev parvient pourtant à s'échapper et, pour se soustraire au contrôle de la police politique russe, entame un an d'errance sous de faux noms. Pour mettre fin à sa cavale, il finit par s'enrôler comme fantassin, tankiste puis aviateur dans l'Armée rouge au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Il en ressort décoré de l'ordre de l'Étoile rouge, ce qui lui garantit un nouveau départ. Étrange crochet dans le parcours d'un dissident russe, mais qui ne lui permettra que de mieux critiquer le système duquel il est issu. Car tout juste sorti de l'armée, le voilà à nouveau sur les bancs de l'université pour soutenir sa thèse de troisième cycle, puis sa thèse d'État, obtenant ainsi une place au sein de l'Académie des sciences, d'où ses écrits sociologiques seront reconnus, aussi bien au sein de l'Union soviétique que du côté occidental, où l'Empire les fait traduire et imprimer également.

Cependant, renaît peu à peu en lui son penchant pour la dissidence, ou peut-être n'est-ce qu'un écœurement pour l'hypocrisie généralisée qui tient lieu de pain quotidien dans la Russie de l'époque.

À la longue, à faire la file des heures pour quelques misérables pommes de terre pas trop pourries; au fil des soirées dans des bistrotts à bavarder avec des camarades; au jour le jour à l'Institut, à travailler sur des ouvrages collectifs absurdes ou parfois intelligents, mais alors détournés ou publiés au compte d'un professeur d'un rang plus élevé; à la longue, l'aspiration de Zinoviev à atteindre les hauts rangs de la science communiste se ternit et sa charge critique trouve son aire d'épanouissement créatif: il se met à écrire de la fiction.

Après qu'eût été exfiltré le manuscrit de son premier « roman », les *Hauteurs béantes*, c'est-à-dire qu'on l'aura fait passer à l'ouest (par une correspondante de l'ambassade française à Moscou, d'après l'histoire), puis publié à Lausanne en Suisse en 1976 et qu'il eût été très bien reçu par la critique occidentale de l'époque (qui ne ratait aucune occasion de discréditer le régime soviétique), Zinoviev se voit déchu de toutes ses fonctions ainsi que de l'estime officielle que lui accordait le régime. Il se retrouve dès lors face à un choix qu'on pourrait qualifier sans mal de double contrainte de la pire espèce: pour lui, ou bien ce sera la prison pour douze ans et, pendant ce temps, ce qu'il a de famille, sa femme et sa fille, seront exilées sous le climat désavantageux de la Sibérie; ou bien ce sera l'exil forcé – la dénaturalisation. Zinoviev choisit de partir, à contre-cœur, pour Munich. À contre-cœur, car contrairement à de nombreux autres dissidents, parmi lesquels Soljenitsyne, l'auteur de *L'Archipel du Goulag*, pour ne nommer que le plus connu, Zinoviev est communiste. Il adhère à l'idéologie communiste, qu'il sait défendre au fer d'une admirable rhétorique, mais ne se laisse pas impressionner par la machine propagandiste ni par l'imposante bureaucratie, ses manigances et les services secrets qui les soutiennent. Il a toujours cru en l'idéal socialiste, dès son plus jeune âge. En pur produit de l'Union, avec un brin de naïveté indécrottable, Zinoviev, même lorsqu'il voulait assassiner Staline, c'est-à-dire dans son adolescence, voulait le faire non pas pour mettre fin à la marche de l'histoire, la gloire montante du bloc soviétique, mais au contraire pour que cette marche retrouve son droit court. En



effet, Zinoviev considérerait alors que Staline était une nuisance à la réalisation des finalités de l'Internationale, de l'édification du communisme d'après les textes classiques. Plus tard, bien plus tard, il adoptera, comme de nombreux Russes aujourd'hui, une tout autre pensée au sujet de Staline, un brin de nostalgie, comme un cri de rage au milieu des ruines de l'époque postsoviétique.

L'AVENIR RADIEUX

En 1978 paraît donc en français *L'avenir radieux*. Il s'agit d'un texte fragmenté, à l'humour caustique, voire sardonique, qui a pour ambition de représenter le quotidien du peuple de l'époque, dont les amis et fréquentations, les collègues et supérieurs ou encore la famille du narrateur seront les principaux représentants. Un collègue et ami proche sort particulièrement du lot : Anton Zimine, avec qui le narrateur prend l'habitude de tenir des discussions ne se terminant jamais que tard dans la nuit, discussions portant sur l'avenir du communisme et l'état du projet d'édification du socialisme, de la science matérialiste et des pratiques du Parti. Loin de tenir un discours bardé d'orthodoxie, Zimine, par ses méthodes analytiques et rhétoriques, désarçonne en vertu de sa lucidité, mais est aussi à craindre en raison de la teneur licenciuse de ses prises de position. On retrouve Zinoviev le logicien dans ce personnage altier qui n'a de cesse de retourner les propositions officielles pour leur faire révéler l'autre réalité qu'elles enserrent et qui dirigent les destinées de la société communiste de l'époque.

Directeur de la Section des Problèmes Théoriques de la Méthodologie du Communisme Scientifique, c'est-à-dire la Section de Pointe de l'Institut Littéraire de l'Académie des Sciences (toutes ces majuscules !), le narrateur a pour principale tâche de diriger des ouvrages collectifs sur l'orientation et les méthodes de l'idéologie communiste (essentiellement destinés au marché étranger et à l'enseignement dans les écoles de l'Union – des ouvrages de propagande donc) et, vu ses fonctions, il est souvent consulté par des autorités discrètes en vue d'obtenir son assentiment en ce qui a trait au caractère séditieux d'un manuscrit ou d'un discours donné.

C'était encore avant le congrès. On me téléphona du Département et on me demanda d'y passer pour une affaire importante. J'entrai dans le bureau qu'on m'indiqua. J'y trouvai trois personnes dont l'appartenance à un certain organisme ne laissait aucun doute. L'un d'eux se présenta, me montra sa carte et me tendit aussitôt une chemise épaisse.

– Je vous demande de jeter un coup d'œil même rapide à ce manuscrit et de nous donner votre opinion sur les questions suivantes qui nous intéressent :

1) quel est le rapport de ce manuscrit à notre idéologie ; 2) quelle est sa valeur scientifique ; 3) quelle peut être la réaction de l'Occident à ce manuscrit ; 4) qu'est-ce qui est le plus rationnel : s'opposer à sa publication ou l'autoriser ; 5) si on l'autorise, sous quelle forme faut-il le faire.

Ce genre de travail, j'ai déjà dû le faire plus d'une fois ; aussi n'étais-je pas surpris, j'ouvris calmement la chemise et... je restai pétrifié. La première page portait l'inscription suivante : A.I.Zimine. Le communisme. Idéologie et réalité. Complètement désarçonné, je levai les yeux vers mon interlocuteur.

– Oui, dit-il. C'est le manuscrit, ou plus exactement la photocopie du manuscrit de votre collaborateur A. I. Zimine. Mais ne vous inquiétez pas. Pour l'instant, nous ne tiendrons pas l'Académie au courant. Bien entendu, si le livre est publié, le déroulement de l'affaire dépendra entièrement de vos collègues. Pour le moment, ce qui nous intéresse, ce sont les questions que je vous ai exposées¹.

Tout plutôt que de dénoncer son ami, le narrateur le protégera, tâchera de comprendre au meilleur sa pensée qui, sous couvert de parfaite acceptation de l'idéologie, la fait mentir, car elle ne parvient jamais à passer le test de la réalité. L'une et l'autre superposées n'offrent à la pensée que fuites et désorganisations conceptuelles. De plus en plus animé par cette quête de vérité, le narrateur voudra aider Zimine à faire publier son manuscrit à l'ouest, au risque de tout perdre en étant associé à cette action dont le caractère dissident fait bien peu de doute.

Quant à la nature du titre lui-même, *L'avenir radieux*, il est à comprendre en relation avec un slogan édifié en toutes lettres, géantes, fondues d'acier inoxydable et disposées Place des Cosmonautes à Moscou : « Vive le communisme, avenir radieux de toute l'humanité ! » Le récit progressant, diverses situations nous feront comprendre toute l'ironie de ce slogan censé dicter la marche impulsée par le Parti, mais qui est sans commune mesure par rapport à la réalité dans laquelle évoluent les protagonistes. Le slogan est souillé, utilisé comme squat pour les soirées arrosées et les passes, oublié des autorités, puis rénové à grands frais pour être oublié à nouveau...

Puisque les lettres ont été fondues en acier inoxydable, dit Lenka, votre Slogan restera là éternellement. Vous voulez que je vous raconte une anecdote ? Le président des USA demande à Dieu quand finiront le chômage et l'inflation. Quand tu ne seras plus là, répond Dieu. Notre Secrétaire général demande à Dieu à quel moment le communisme sera édifié. Quand je ne serai plus là, répond Dieu².

L'avenir radieux, personne n'y croit vraiment, chacun fait son chemin, ne se satisfaisant jamais de ce que leur permet la société, se dégoûtant des privilèges des classes supérieures dans une société soi-disant sans classes. Mais cet avenir radieux ne tapisse pas moins le fond de la conscience de chacun : les forces d'éducation politique de la société soviétique sont telles qu'il est difficile d'échapper aux cadres conceptuels de la pensée matérialiste et de l'idéologie socialiste. Surtout, personne ne peut même imaginer la fin de l'Empire. Ainsi se tourne et se retourne sans cesse, se soupèse, se mesure, s'estime, l'idée de son avènement : l'idéal atteint de l'édification achevée, enfin ! – le jour où le communisme triomphant serait installé. Autrement dit, rien moins que le paradis terrestre. Une utopie.

Nous nous agitions, nous faisons des plans, nous souffrons... Alors peut-être toute l'histoire de l'humanité n'aura eu qu'un seul sens : il deviendra impossible de vivre sur terre, les hommes fabriqueront un puissant vaisseau cosmique, sélectionneront un millier d'individus parmi les plus courageux, s'envoleront dans un lieu bien choisi et s'y installeront. Ils y créeront une nouvelle civilisation.

Ce sera le vrai communisme³ !

Le ton de ce passage est gonflé d'un sarcasme évident, mais le temps paraît malgré tout avoir en partie donné raison aux propos que consigne *L'avenir radieux*. Le communisme a effectivement détruit l'environnement au nom de la toute-puissance de l'homme (*Homo sovieticus*, s'enorgueillissaient les idéologues) et de ses besoins en ressources énergétiques. Les plans de l'Empire faisaient état d'une ambition démesurée : en construisant un barrage long de près de 90 kilomètres sur le Pacifique afin d'en détourner le courant, un scientifique soviétique du nom de Petr Mikhailovich Borisov pensait parvenir à faire fondre complètement l'Arctique et ainsi libérer les quelques 63 % du territoire russe recouvert de pergélisol⁴. Au rayon des réalisations catastrophiques, on peut aisément évoquer Tchernobyl ou encore les sombres villes minières du nord dévasté. L'exemple de Norilsk est emblématique d'une planification catastrophique. Norilsk est une ville industrielle de Russie située au nord du cercle polaire arctique. Elle a été construite en 1935 par des condamnés aux travaux forcés du régime stalinien pour exploiter les mines de la région et elle est aujourd'hui classée parmi les villes les plus polluées au monde. Un photoreportage d'Alexander Gronskey paru récemment sur Mediapart en fait foi⁵. Ce qui frappe le plus dans ce passage du livre de Zinoviev, c'est l'optimisme qui perce malgré la critique constante. L'inaltérable illusion de la toute-puissance de l'Empire soviétique : poussée par les huiles de la propagande, l'idée que le communisme doit advenir est si fortement ancrée dans les esprits que même lorsqu'on s'imaginer la défaite du projet dans une de ses parties, une autre de ses parties vient le sauver. La planification fonctionne mal ? Qu'à cela ne tienne, les soviets ont une longueur d'avance dans la conquête spatiale ! Ainsi le communisme pourra-t-il s'édifier dans l'au-delà. Le paradis est pavé de rouge.

LE CAPITAL-ÉTAT

Aujourd'hui le mur est tombé, l'Union des républiques socialistes soviétiques n'est plus. L'Occident a triomphé. Exubérant, sans gêne ni morale sinon que celle qui masque les vils calculs de ses actions intéressées, il infiltre toutes les sphères culturelles mondiales pour les assimiler à son idéologie : le Capital. Notre époque, qu'on a pris la commode habitude d'appeler postmoderne, se caractérise par l'absence de contre-pouvoir effectif. Tout mouvement, toute pensée qui n'est pas assimilable à court terme mais qui représente tout de même une menace potentielle à la stabilité du système est généralement réprimé en vertu de la violence légitime du Capital-État, puis détourné de son ancrage originel afin d'être dépouillé de sens. En d'autres mots, le pouvoir aujourd'hui, dans toutes ses

sphères d'action, agit selon la logique du désarmement sémiotique. La marche du Capital est totale, car elle assimile toute opposition possible, passée présente ou future, la retourne en un nouveau produit de consommation et l'inclut au tissu de son organisation. Sur l'étiquette, on peut lire : *Made in Capitalism*.

Le théoricien de l'art et sociologue allemand Ulf Wuggenig écrit :

Depuis plus récemment, l'on assiste à une croissance de la prise de conscience par rapport au désarmement d'une part et à la récupération de la critique et de la dissidence d'autre part. À la recherche d'explications afin de comprendre pourquoi le processus d'économisation se poursuit, pour la plupart, sans obstacle, l'on a indiqué des facteurs des plus divers. Ainsi, l'on a cité la surpuissance des mécanismes structurels au même titre que des conditions subjectives ; les disparités entre une conscience critique et la disponibilité à, ou encore la capacité de réagir par des actions ; l'hétérogénéité de courants critiques, qui sont chacun trop ponctuels et unidimensionnels et manquent à voir, de ce fait, les évolutions dans d'autres domaines ; l'efficacité de stratégies associatives d'élite qui sont conçues pour coopter la critique et la résistance ; sans oublier les théories formulant le soupçon généralisé selon lequel la dissidence et la résistance sont impliquées dans un rapport de complicité secrète avec le pouvoir⁶.

Ce désarmement, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas le fait d'armes d'un pouvoir central, d'une intelligence de surveillance globale, mais d'un réseau des plus larges constitué de l'ensemble de la population active adoptant un mode de vie répondant aux fondements de l'idéologie occidentale – aussi bien dire monsieur madame tout le monde. Car qui ne dit mot consent. L'assentiment de chacun, par son apathie ou son approbation de la *doxa*, soutient l'inertie, stabilise et creuse les fondations du *statu quo*. Mais la force de cet immense réseau décentralisé, paradoxale et pernicieuse, est de valoriser l'individu (une certaine image de l'individu). Peu importe ce qu'il est, ce qu'il fait ; son corps est colonisé, son existence s'oriente désormais selon d'autres fins que celles dont est garante sa seule conscience. Il appartient au réseau⁷.

« La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur⁸ », annonçait en grande pompe Roland Barthes en 1968. Après des siècles de théories de l'art développées d'après des paradigmes essentialistes – la mimésis, l'expression, la forme, l'expérience esthétique –, la pensée économique, comme un Messie qu'on n'attendait pourtant pas vraiment, est venue simplifier l'affaire au tournant des années 1990 :

L'on peut lire dans un ouvrage courant d'économie de l'art des années [19]90 : « Normalement ce sont les artistes et, par là même, d'autres personnes du milieu artistique, qui définissent ce qui est à considérer comme étant de l'art, alors que l'on attend des profanes qu'ils reconnaissent cette définition. Les économistes, eux, sont par contre d'avis que c'est aux individus de décider eux-mêmes de ce qu'ils veulent considérer comme étant de l'art. [...] La réponse à la question "Qu'est-ce que l'art ?" peut être trouvée en tenant compte

des souhaits du public. » Ceci est peut-être la version la plus explicite de l'idée de donner aux gens ce qu'ils veulent⁹.

Ce qu'ils veulent – ou ce dont le réseau « a besoin » ? La valorisation de l'individu ne peut servir en ultime instance que l'intérêt du système – et cela, la perfidie alliée à l'ingéniosité et aux privilèges de classes aidant, profite à certains davantage qu'à d'autres, bien évidemment. « L'humanité connaissait depuis longtemps la possession, le capitalisme lui a enseigné à se reconnaître comme possédée¹⁰. »

Le mur est tombé en 1989. L'Empire soviétique en 1991. L'économisation de l'art triomphe sous l'égide de la mort de l'Auteur amorcée dans la foulée de mai 1968 et le culte du spectateur assumé comme itération de l'individualisme omniprésent au tournant des années 1990. Pour Wuggening, cela ne fait aucun doute : une telle conception de l'art, une telle pratique de l'art, axée sur la réception, non pas critique, mais consumériste, non plus orientée en fonction de l'œuvre mais sur mon expérience personnelle en tant que consommateur de cette œuvre, est le corollaire idéologique du paradigme désormais triomphant devant le bloc ennemi abattu.

GRANDEUR DE L'EMPIRE

L'exposition *Grandeur de l'Empire, essai de comparatisme visuel* a eu lieu du 3 juin au 3 octobre 2013 au carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal¹¹. Elle avait pour objet la mise en comparaison d'éléments de toute nature appartenant au patrimoine mémoriel et/ou à l'imaginaire d'un Empire actuel ou passé de ce monde pouvant entrer dans un rapport mesurable afin de faire ressortir des dimensions politiques, artistiques, médiatiques, culturelles un affect incongru chez le spectateur. La commentant, René Lemieux écrit :

Ce qui détonne, de cette suite d'images et de vidéos, c'est l'image de la verticalité, la nécessité pour le pouvoir de se montrer en hauteur, peut-être, selon la formule bien connue attribuée à La Boétie, qu'ils sont grands parce que nous sommes à genoux. Les événements d'il y a 12 ans presque jour pour jour, nécessairement rappelés par la figure omniprésente des tours jumelles, viennent peut-être illustrer que la hauteur implique souvent la chute¹².

Mais là où son analyse se montre la plus sagace, c'est lorsqu'il tire des méthodes mêmes de l'exposition ses finalités, c'est-à-dire l'effet recherché chez le spectateur :

Un empire se montre dans un paraître implicite : un « paraître ensemble ». Une « grandeur », c'est d'abord une relation, elle n'a de sens que dans une comparaison, et un empire est toujours conscient, dans les signes qu'il émet, de son rapport aux empires qui l'ont précédé. Toujours plus haut (dans ses bâtiments), toujours plus grand (dans sa superficie), toujours plus puissant (face à ses ennemis), c'est toujours une volonté d'absolutiser sa grandeur, c'est-à-dire de la rendre incomparable¹³.

Incomparable, l'Empire du Capital l'est devenu en étendant sur la totalité de la surface de la Terre redevenue plate son vocable et idiome universel, applicable à toute chose y compris au *marché de l'art* et a fortiori à *l'industrie culturelle* : « moi-vouloir-acheter. » Et la création ne peut plus s'organiser qu'en fonction de cet horizon proprement débile.

L'IDÉOLOGIE

Passé à l'ouest en 1978 et installé à Munich avec sa famille, Zinoviev, après avoir publié encore plusieurs autres écrits « d'écrivain dissident russe », c'est-à-dire dans son style propre mais au propos politiquement convenu (et convenable), à la chute du mur en 1989, se met à scruter et critiquer la société occidentale triomphante au regard de la Russie déchue face au monde désormais « unitaire », c'est-à-dire au mieux unidémagogique, au pire monologique. Alors il tombe en disgrâce ; les médias ne l'invitent plus – l'ingrat. À 77 ans en 1999, juste avant de retourner vivre en Russie, « la terre qui l'a vu naître » (pour y mourir), Zinoviev donne une dernière entrevue et lâche tout :

Contrairement à l'idée communément admise, le communisme soviétique ne s'est pas effondré pour des raisons internes. Sa chute est la plus grande victoire de l'histoire de l'Occident ! Victoire colossale qui, je le répète, permet l'instauration d'un pouvoir planétaire. Mais la fin du communisme a aussi marqué la fin de la démocratie. Notre époque n'est pas que postcommuniste, elle est aussi post-démocratique. Nous assistons aujourd'hui à l'instauration du totalitarisme démocratique ou, si vous préférez, de la démocratie totalitaire. [...] La démocratie sous-entend le pluralisme. Et le pluralisme suppose l'opposition d'au moins deux forces plus ou moins égales ; forces qui se combattent et s'influencent en même temps. Il y avait, à l'époque de la guerre froide, une démocratie mondiale, un pluralisme global au sein duquel coexistaient le système capitaliste, le système communiste et même une structure plus vague mais néanmoins vivante, les non-alignés. Le totalitarisme soviétique était sensible aux critiques venant de l'Occident. L'Occident subissait lui aussi l'influence de l'URSS, par l'intermédiaire notamment de ses propres partis communistes. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde dominé par une force unique, par une idéologie unique, par un parti unique mondialiste. La constitution de ce dernier a débuté, elle aussi, à l'époque de la guerre froide, quand des superstructures transnationales ont progressivement commencé à se constituer sous les formes les plus diverses : sociétés commerciales, bancaires, politiques, médiatiques. Malgré leurs différents secteurs d'activités, ces forces étaient unies par leur nature supranationale. Avec la chute du communisme, elles se sont retrouvées aux commandes du monde. Les pays occidentaux sont donc dominateurs, mais aussi dominés, puisqu'ils perdent progressivement leur souveraineté au profit de ce que j'appelle la « suprasociété ». Suprasociété planétaire, constituée d'entreprises commerciales et d'organismes non commerciaux, dont les zones d'influence dépassent les nations. Les pays occidentaux sont soumis, comme les autres, au contrôle de ces structures supranationales. Or, la souveraineté des nations était, elle aussi, une

partie constituante du pluralisme et donc de la démocratie, à l'échelle de la planète. Le pouvoir dominant actuel écrase les états souverains. [...] Le totalitarisme démocratique et la dictature financière excluent la révolution sociale¹⁴.

Zinoviev est un libertaire (mais aussi un fier patriote... les Russes cultivent de ces paradoxes) pour qui la dignité s'érige en principe absolu. Il est également un chercheur, au sens académique du terme, en perpétuelle quête de vérité. Son regard sociologique se pose là où la dénonciation issue de l'observation scientifique est nécessaire. Reconnaisant la défaite totale et préméditée de l'ex-URSS face à l'Occident, Zinoviev ne peut pas ne pas se tourner vers l'envahisseur pour dénoncer les méthodes qu'il a à présent adoptées – essentiellement les mêmes que ceux de sa victime :

L'Union soviétique est, en effet, un exemple classique de conglomerat multinational coiffé d'une structure dirigeante supranationale. L'Union européenne veut faire mieux que l'Union soviétique ! C'est légitime. J'ai déjà été frappé, il y a vingt ans, de voir à quel point les soi-disant tares du système soviétique étaient amplifiées en Occident. — Par exemple ? — La planification ! L'économie occidentale est infiniment plus planifiée que ne l'a jamais été l'économie soviétique. La bureaucratie ! En Union Soviétique 10 % à 12 % de la population active travaillaient dans la direction et l'administration du pays. Aux États-Unis, ils sont entre 16 % et 20 %. C'est pourtant l'URSS qui était critiquée pour son économie planifiée et la lourdeur de son appareil bureaucratique¹⁵ !

Y a-t-il d'autres moyens de « faire Empire » que d'imposer l'idéologie (par définition unique) ? Zinoviev le renégat, tout comme l'exposition *Grandeur de l'Empire*, paraissent corroborer nos observations quotidiennes les plus banales qui, toutes convergent vers cette unique réponse : non. Aussi, René Lemieux estime-t-il pouvoir faire se correspondre les idéologies communistes et capitalistes telles qu'historiquement exercées, à la différence près de l'objet de leur finalité :

Le capitalisme mondialisé comme Nouvel Empire – l'impérialisme au sens de Lénine, c'est-à-dire non pas le désir de dominer, mais au contraire ce moment historique où la domination du désir est accomplie – a compris que le meilleur moyen d'atteindre l'absolu était de le rendre impossible au profit du relatif : l'empire de l'argent vient aplanir toutes différences pour les rendre mesurables, donc calculables, selon le nouvel étalon à valeur nulle (qui peut donc prendre universellement toute valeur) : l'argent¹⁶.

« L'avenir radieux », quel que soit son contexte d'émergence et la forme qu'adopte le mirage de son avènement, est un horizon (inatteignable, par définition) qui pourtant dirige l'idéologie (à juste titre) et avec elle l'ensemble de la production, des actions individuelles aux structures institutionnelles les plus larges. Déterminer pour l'art des orientations et des finalités distinctes, indépendantes ou émancipées de ce vaste domaine chiffré pourrait paraître relever de l'argutie. Mais ce serait à la seule condition de ne pas reconnaître la faille béante, l'aporie inévitable que présente

toute édification idéologique, qu'elle préside à l'organisation sociale ou aux politiques de l'art, c'est-à-dire, précisément, son caractère idéologique, spéculatif.



NOTES

- 1 A. Zinoviev, *L'avenir radieux*, trad. du russe par W. Berelowitch, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 35.
- 2 *Ibid.*, p. 17.
- 3 *Ibid.*, p. 220.
- 4 D. Mead, « The Soviet Scientist Who Dreamed of Melting the Arctic with a 55 Mile Dam », *Motherboard (Vice magazine)*, avril 2013. En ligne : <<http://motherboard.vice.com/blog/the-soviet-scientist-who-dreamed-of-melting-the-arctic-with-a-55-mile-dam>>. Consulté le 15 mars 2014.
- 5 A. Gronsky, « La ville inhumaine », *Mediapart*, 15 janvier 2014. En ligne : <<http://www.mediapart.fr/portfolios/la-ville-inhumaine>>. Photoreportage paru à l'occasion de l'exposition du photographe à l'espace culturel André-Malraux de Le Kremlin-Bicêtre en périphérie de Paris, du 10 au 26 janvier 2014. Consulté le 3 mars 2014.
- 6 U. Wuggenig, « Enterrer la mort de l'auteur », trad. de l'allemand par Y. Vaudable, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, mars 2004. En ligne : <<http://eicp.net/transversal/1204/wuggenig/fr>>. Consulté le 3 mars 2014.
- 7 Voir *Labyrinthe*, no 22, 2005 : « La biopolitique (d')après Michel Foucault ». En ligne : <<http://labyrinthe.revues.org/1010>>. Consulté le 3 mars 2014.
- 8 R. Barthes, « La mort de l'Auteur » [1968], in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993.
- 9 U. Wuggenig, *loc. cit.*
- 10 R. Lemieux, « Spectralité de l'impérialisme – sur l'exposition "Grandeur de l'Empire" », *Trahir*, 12 septembre 2013. En ligne : <<http://trahir.wordpress.com/2013/09/12/lemieux-empire/>>. Consulté le 3 mars 2014.
- 11 Commissaire indépendant : Boris Chukhovich ; responsables du volet médiatique : Benoît Faucher et Mathieu Bédard ; directeur du projet : Simon Harel.
- 12 R. Lemieux, *loc. cit.*
- 13 *Idem.*
- 14 A. Zinoviev & V. Loupan, « Quand Alexandre Zinoviev dénonçait la tyrannie mondialiste et le totalitarisme démocratique. Dernier entretien en terre d'Occident : juin 1999 », entretien réalisé par Victor Loupan à Munich en juin 1999, tiré de *La Grande Rupture*, Lausanne, L'âge d'homme, 1999. En ligne : <http://www.toupie.org/Textes/Zinoviev_2.htm>. Consulté le 3 mars 2014.
- 15 *Idem.*
- 16 R. Lemieux, *loc. cit.*

Incarner une la marque

Jade Marquis

Maîtrise en danse à l'UQAM.

L'auteur termine la rédaction d'un mémoire théorique codirigé par le département de sexologie.

La figuration de paires d'écouteurs dernière génération et de bouteilles de verre remplies de liquides transparents dans les films n'a rien de nouveau. Mais la collaboration entre le marketing et les productions médiatiques culturelles semble récemment plus fusionnelle : « *“Les frontières deviennent floues”* entre création et promotion¹ [...] ». Pour convaincre le public de consommer des propositions que l'on pourrait penser artistiques, car elles impliquent musique, jeu théâtral, danse, etc., faire miroiter un idéal virtuel semble payant.

RÉFÉRENCE À L'ART

Pour flirter avec la création, une entreprise promotionnelle peut faire référence à l'art. Par exemple, les chorégraphies de vidéoclips font appel à la danse — une pratique potentiellement artistique — pour dynamiser le visuel et transmettre l'envie de bouger sur le rythme de la chanson. Souvent, les danseurs s'exécutent en synchronisme dans un rapport frontal à la caméra, rappelant la place du spectateur face à la scène. Ils regardent l'objectif, bougent de façon à souligner le rythme de la chanson et la vedette occupe le centre-avant des formations. Ici, il s'agit d'une présentation traditionnelle de la danse. Par le biais d'une illustration stéréotypée, le grand public est rassuré quant à la nature de ce qu'il observe et les images de danse présentées concordent avec leurs attentes concernant cet art.

Pour s'assurer de la valorisation du produit et tenter de persuader le consommateur, la constante mise en valeur de la vedette du moment est assurée par tous les choix de la production (plans, angles et mouvements de caméra, costumes, éclairages, etc.) et de

la postproduction (montage, colorisation, effets spéciaux, etc.). L'idéal virtuel ainsi créé ouvre la porte à des pratiques artistiques illusoires : la chanteuse populaire à la voix puissante et suave de l'enregistrement officiel ne se révèle pas toujours à la hauteur de sa propre performance lorsque mise en scène. Ou, encore, pour reprendre l'exemple de la danse de vidéoclips, le montage génère un phrasé de mouvements — c'est-à-dire une variation du tonus musculaire et de la temporalité — complètement improbable : aucun être en chair et en os ne pourrait arriver à reproduire une danse médiatisée. Le montage fragmente en conséquence de la prise de vue la plus impressionnante de chaque mouvement effectué, chaque effet dynamique recherché. Le chanteur-danseur est parfois présenté dans un plan tellement serré qu'un corps à corps intime avec la vedette place le spectateur en position de voyeur. Surtout, l'impact visuel du passage d'un plan large à un plan rapproché domine aisément l'impact d'une transition générée par le mouvement, même lorsque effectué de façon explosive (ex. : le style de danse *popping*). Au final, le contenu chorégraphique des productions (télé-réalités, films, vidéoclips) semble traité comme un outil publicitaire capable de créer des attentes inaccessibles que la pratique réelle de la danse ne saurait combler.

Les productions médiatiques culturelles sont ainsi prétextes à la création d'une mise en image où le fantasme prime, garant de profit. Et même lorsque les paparazzis s'acharnent à prouver que Britney-Beyoncé-Miley ne ressemblent pas à leur image médiatisée au quotidien, la personnalité publique paraît se nourrir de la médiatisation de sa personne privée, idéalisée à son tour.

INCARNER UNE MARQUE

« *When you're ready come and get it (x2) Na na na (x3)*
You ain't gotta worry it's an open invitation
I'll be sittin' right here real patient
All day all night I'll be waitin' standby
Can't stop because I love it, hate the way I love you
All day all night maybe I'm addicted for life, no lie. »
Come and Get It (2013), Selena Gomez.

Dans le cas de Selena, la véracité de son expérience d'amoureuse transie s'appuie davantage sur la parution de photos d'elle en compagnie de son célèbre amoureux (Justin Bieber) sur le réseau Twitter, que sur la performance plaquée qu'elle offre dans son vidéoclip officiel. En 2010, la porosité des sphères *privées* et *publiques* avait nourri de façon similaire l'opus *Rude Boy* de la chanteuse Rihanna : la pièce était parue peu de temps après un épisode de violence conjugale impliquant son copain de l'époque (Chris Brown). Le documentaire-concert *Part of Me* (2012) de la chanteuse Katy Perry pousse l'expérience encore plus loin en exposant le désespoir de la chanteuse face au déclin de son mariage avec Russell Brand, alors que le succès retentissant de sa tournée *California Dreams Tour* l'oblige à monter sur scène. Heureusement, les réseaux sociaux permettent aux Katy Kat (admirateurs de Katy) de la supporter en direct à travers cette épreuve personnelle. On nous confirme que les spectateurs se trouvent bel et bien aux premières loges pour contempler la vie de leur idole. Ici, la culture propre aux admirateurs (« fan culture », Blanco Borelli (2012)²) fait office d'entreprise auxiliaire à la production de la célébrité. L'essor des réseaux sociaux semble ainsi dissoudre peu à peu l'identité de la vedette populaire dans son identité marketing.

UNE PART D'AUTHENTICITÉ

« *She's like this real girl who just became this huge pop star, and now she's kind of on top of the world !* »
*Johnny Wujek, styliste de Katy Perry*³

La proposition de fond de la marque Britney-Beyoncé-Miley repose sur le potentiel de fascination généré par sa personnalité : une battante a vu son talent, son authenticité et sa persévérance récompensés suite au succès fracassant de son premier extrait (notez que pour assurer le caractère transgressif nécessaire à l'impact d'une première production, la sexualité explicite paraît encore d'actualité). Lorsque l'élue a grandi dans une famille pratiquante, quitté le domicile familial très jeune pour poursuivre son rêve dans la grande ville, défié les exigences malhonnêtes de géants de l'industrie, vécu la pauvreté et la solitude nécessaire à l'aboutissement de son rêve, le public semble au rendez-vous.

Comme on nous le répète, une vedette l'est de naissance. Par contre, sa révélation au grand public constitue un réel enjeu : a-t-elle mérité un succès reluisant ou n'est-elle que le produit d'une industrie ? La création impliquée dans le processus de mise en

marché de Britney-Beyoncé-Miley se trouve peut-être dans la manière de présenter la vedette pour convaincre le public de l'honnêteté de sa démarche. Car pour être fasciné, le spectateur doit pouvoir s'identifier – et croire qu'il pourrait lui aussi voir sa vie basculer dans le luxe et la gloire du jour au lendemain – ou du moins s'émouvoir de l'idéologie incarnée par la vedette – c'est-à-dire que décroire en ses rêves et être soi-même garantit la réussite. En plus d'être reconnaissable et rassurante – même lors de soi-disant épisodes scandaleux –, la formule Britney-Beyoncé-Miley offre l'occasion au public d'assister à l'aboutissement d'une quête personnelle.

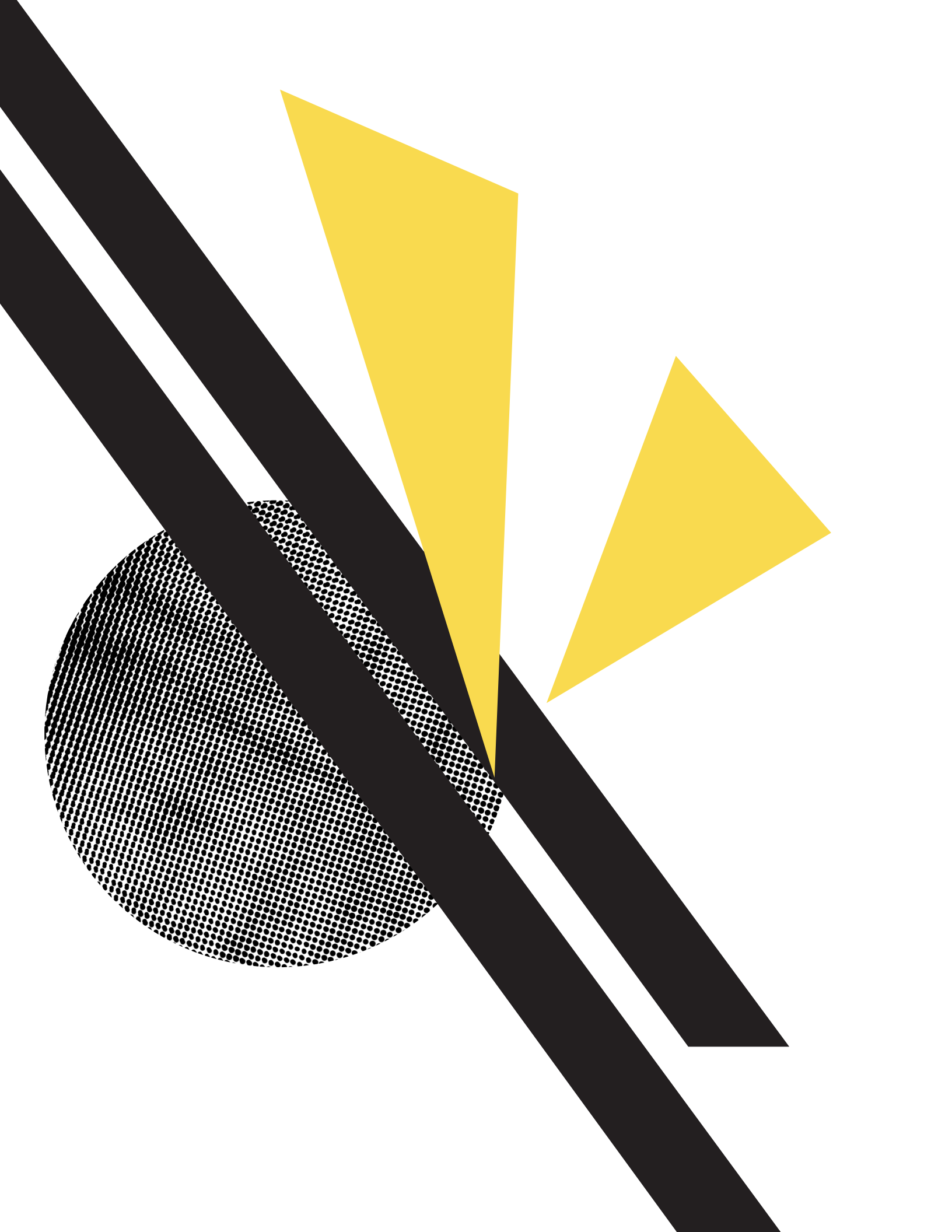
Au fond, tant que le spectateur n'en doute pas, la réelle authenticité de la démarche de la vedette est accessoire. C'est l'impression de connivence et de proximité entre une célébrité et son public qui est primordiale. Et, alors que cette *relation* garantit l'efficacité marketing, le contenu *artistique*, lui, paraît parfois devenir secondaire.

Ainsi, la recette lucrative d'une production axée sur le divertissement ne revêt pas le même intérêt lorsqu'observée du point de vue de l'art. Dans cette perspective, l'œuvre n'est pas (supposée être) créée dans le but d'assurer sa rentabilité. Son interprétation dépend de la subjectivité de chacun. Inévitablement, l'art renvoie l'observateur à sa propre histoire teintée de désirs et d'attentes – peut-être moins reluisante que celle de l'ascension idéalisée d'une *pop star*. Il mènera potentiellement le spectateur à être confronté, voire à être angoissé par une expérience esthétique singulière.

Peut-être qu'un spectateur habitué aux paires d'écouteurs et bouteilles d'alcool fort risque d'étiqueter les propositions de Renoir-Riopelle-Pollock ou encore Mozart-Chopin-Bach d'élitistes, désuètes et hermétiques. Mais l'art n'est pas une proposition clé en main. Que le spectateur ait saisi l'idée de départ de l'auteur de l'œuvre ne garantit pas le succès d'une création. La relation artiste/spectateur telle qu'élaborée par le *star-system* n'est donc pas indispensable à la portée d'une œuvre. Bien au contraire.

NOTES

- 1 Christian Poirier cité par : Frédérique Doyon, « Go Logo : Promesses et dérives de la créativité, entre l'art et la marque », *Le Devoir*, 18 janvier 2014, en ligne <<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/397501/go-logo>>, consulté le 23 janvier 2014.
- 2 M. B. Blanco Borelli, « Dancing in Music Videos, or How I Learned to Dance Like Janet... Miss Jackson », *The International Journal of Screendance*, vol. 2, printemps 2012, 52-55.
- 3 D. Cutforth, Lipsitz, J., *Katy Perry : Part of me* [film documentaire], États-Unis, Insurge Picture/MTV films/Imagine Entertainment, 2012.



ENGAGER ET SOUMETTRE



La politique du décentrement

Universalisme ou impérialisme culturel

Petit historique de l'engagement

Dominic Auger

Maîtrise en études littéraires, UQAM

Lorsque j'ai entrepris mon baccalauréat en études littéraires, il y a déjà un certain nombre d'années, le jeune adulte que j'étais imaginait tout bonnement qu'on lui enseignerait à changer le monde. Idéaliste ? Certes... Ma conception de la littérature était alors basée sur un bagage de lectures passablement limité ; aussi, la seule théorie littéraire que j'avais partiellement intégrée, me semble-t-il du moins, était celle de l'engagement sartrien. Quelle ne fut pas ma désillusion lorsqu'on m'apprit qu'elle avait été massivement désavouée et que l'engagement en littérature était depuis longtemps un concept ringard et obsolète ! Pour achever de rabattre mon enthousiasme fervent, un professeur à l'accent d'outre-mer m'annonçait dans un cours de littérature québécoise que celle-ci ne pouvait être considérée comme de la vraie ou de la grande littérature (universelle dirait-on) que depuis son autonomisation par rapport à la question nationale, c'est-à-dire seulement depuis quelques décennies. Face à cette désillusion, je me demande comment j'ai pu faire pour ne pas abandonner les études littéraires. Heureusement, il m'a été donné de constater par la suite que certains propos de mes professeurs, tout comme certaines affirmations des plus grands théoriciens de la littérature d'ailleurs, gagnaient à être nuancés, voire parfois carrément rejetés. En somme, qu'il soit socialiste, nationaliste ou autre, l'engagement politique en littérature, dont l'histoire mérite d'être rappelée, n'avait peut-être pas dit son dernier mot avec la fin de l'hégémonie sartrienne.

L'ÉMERGENCE DE L'ART POUR L'ART

Ce sont notamment les théories de Pierre Bourdieu qui m'ont éveillé au principe de l'opposition critique par rapport à d'autres prises de position théoriques, éthiques ou esthétiques, relativisant ainsi quelque peu la valeur de vérité absolue qu'elles cherchent

souvent à projeter. Selon lui, cette dynamique est même ce qui caractérise le fonctionnement du champ littéraire : les différents courants esthétiques et théoriques s'instaurent généralement en réaction d'opposition à ceux qui les ont précédés, leurs représentants cherchant à accaparer la part du capital symbolique dont ont bénéficié pendant un moment les représentants des courants opposés. Ainsi, d'après Benoît Denis, pour que la littérature engagée puisse voir le jour à partir de 1850, il aura fallu que la modernité permette l'avènement d'une autonomie du champ littéraire et que s'installe « la tentation permanente de l'art pour l'art, c'est-à-dire que s'esquisse pour la littérature la possibilité d'exister comme repli autonome et indépendant de la société en générale¹ ». Devait donc au préalable émerger un imaginaire social libéré de l'ordre moral traditionnel de « complémentarité hiérarchique » au sein duquel l'existence et la liberté individuelles étaient impensables, c'est-à-dire que la société devait se dégager d'un ordre moral lié au régime monarchique pour faire place à l'ordre bourgeois des droits et libertés de l'individu².

La conception de l'art pur, par exemple, n'a aucun sens au siècle des Lumières, et qualifier les philosophes de cette époque d'écrivains « naturellement » engagés, comme il est courant de le faire, exige de les replacer dans leur contexte historique et d'observer que leur vision de la littérature n'était pas soumise aux mêmes tensions que celles qui ont façonné le paysage littéraire depuis un siècle et demi. En fait, peut-on lire dans *L'institution de la littérature* de Jacques Dubois, si les écrivains les plus marquants du XVIII^e siècle se démarquent de ceux du XVII^e en ce qu'ils rejettent le service idéologique qui incombe à ceux-ci, « lié aux deux pouvoirs, religieux et monarchique³ », ils sacrifient toujours leur art à la promotion d'idéaux liés à une classe sociale : ils « servent de guides aux aspirations de la classe montante qu'est la bourgeoisie (à laquelle ils appartiennent) en lui procurant idéaux et valeurs⁴ ». Ce n'est qu'après la Révolution française, au cours du XIX^e siècle, que le champ littéraire acquerra véritablement son autonomie et que naîtra et se creusera de plus en plus une certaine dichotomie entre

l'éthique et l'esthétique, suivant la dynamique bourdieusienne d'une lutte pour l'acquisition du capital symbolique et la domination du champ littéraire.

Les aspirations républicaines de la bourgeoisie rencontreront de nombreux obstacles au XIX^e siècle. Les différents régimes politiques se succédant en France à un rythme effréné, la désillusion est le lot de plusieurs écrivains qui constatent les ratés de l'Histoire, ce qui en incite sans doute certains à en abstraire leur pratique, ou du moins à prendre une distance par rapport à l'idéologie politique et à adopter sur la société un regard en surplomb. Les grands bouleversements sociaux qui accompagnent la naissance du capitalisme moderne ont par ailleurs « pour effet d'ébranler la bourgeoisie dans son mythe universaliste et, par contrecoup, de "dégager" l'écrivain français du service idéologique qu'il rendait à sa classe en l'enfermant dans une "république des lettres"⁵ ». Du reste, l'avènement d'une véritable industrie culturelle, favorisant l'indépendance économique des écrivains, recèle une contrepartie : la logique marchande et la nécessité de satisfaire les goûts d'une clientèle bourgeoise.

Ce nouveau contexte remettant indirectement en cause leur autonomie et leur liberté créatrice occasionne des réticences qui s'incarnent dans ce que Bourdieu identifie comme un clivage entre une sphère de production pour un large public et une sphère de production pour un public restreint d'initiés : « ces écrivains et ces intellectuels vont en quelque sorte dénier, sur le plan de leurs pratiques idéologiques-esthétiques, les avantages qu'ils retirent ou qu'ils peuvent retirer de la nouvelle situation de marché en ripostant par une "idéologie de la création libre et désintéressée"⁶ ». L'écrivain moderne s'accorde le droit de choisir les sujets qu'il veut et de leur imposer le traitement qu'il entend, sans égard à l'idéologie dominante. Tout se passe comme s'il retenait les conclusions les plus radicales de la nouvelle morale libérale articulée autour du concept de droits individuels ; ainsi cède-t-il à son désir « d'échapper au monde et à ses déterminations par l'adoption d'une attitude de retrait et d'impassibilité qui excepte l'écrivain de la condition commune des hommes⁷ ».

Il n'aura bientôt de comptes à rendre qu'à lui-même et à ses pairs, seuls juges de la valeur esthétique de son entreprise. Parallèlement à cela, nombre d'auteurs, dont Victor Hugo, s'évertuent toujours à perpétuer les idéaux humanistes hérités des Lumières (l'engagement de celui-ci trouvera son apothéose dans son opposition à Napoléon III, qui le conduira à l'exil). Le célèbre engagement

d'Émile Zola dans l'affaire Dreyfus ne peut évidemment pas être passé sous silence, puisqu'il marque pour plusieurs la naissance de la figure de l'intellectuel et amorce une politisation importante du champ littéraire.

LA MISE EN TENSION DE LA LITTÉRATURE ET DU POLITIQUE

Ce n'est qu'à la suite de la Première Guerre mondiale, la première à utiliser massivement la technologie de l'ère industrielle moderne, que ces grands idéaux et toute la culture du progrès qui les véhiculent seront directement et radicalement remis en question. C'est que cette guerre a causé tant de ravages, a été si meurtrière qu'elle provoque une profonde crise morale et intellectuelle. Les avant-gardes font alors leur apparition :

Phénomène européen, l'après-guerre voit le déferlement d'une série de petits groupes d'artistes et d'écrivains dont le point commun est une révolte violente contre le modèle de société qui a rendu possible la boucherie de 14-18 : leur volonté est de faire table rase du passé et d'opérer une rupture radicale avec l'art et la littérature qui les précèdent ; il s'agit pour eux de subvertir les modèles institués, de provoquer le scandale en inventant des formes d'expression qui heurtent de front les habitudes culturelles et intellectuelles⁸.

En France, ce sont les dadaïstes, puis les surréalistes qui assument ce rôle. En premier lieu, selon ce qui est énoncé dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), ces derniers se concentrent sur des questions essentiellement artistiques : ils s'élèvent contre les institutions et les conventions littéraires.

Outre leur attitude radicale de révolte, ce n'est que dans un second temps qu'ils adoptent un discours résolument politisé ; ils s'identifient alors au mouvement communiste, invoquant « l'homologie de structure qui conjoint la position de rupture esthétique de l'artiste d'avant-garde avec celle du révolutionnaire en politique⁹ ». C'est ce qu'on nommera la révolutionnarité des avant-gardes. Ce mariage ne se fera toutefois pas sans heurts. Les surréalistes entendent se rallier au parti communiste, tout en conservant leur indépendance et leur autonomie en ce qui concerne le domaine des arts et de la littérature. Puis, ils visent à obtenir le mandat d'« incarner la révolution dans le champ littéraire¹⁰ », d'en assumer la responsabilité et le contrôle. Il sera inconcevable pour ce parti, « qui a une vue totalisante et unitaire du processus révolutionnaire¹¹ », d'acquiescer aux

revendications des surréalistes. Ce mariage ne sera donc jamais totalement consommé, Breton et ses disciples refusant de se soumettre aux diktats littéraires du parti et d'abdiquer leur autonomie créatrice, les communistes persistant à douter de la ferveur révolutionnaire de ces jeunes artistes, qu'ils associent à la classe bourgeoise. Pour ces derniers, « la modernité reste une conception élitiste de la culture, par laquelle les écrivains et les intellectuels se coupent des masses¹² », ce dont témoignent la rigidité et le conservatisme des directives littéraires de Staline, qui tuera pratiquement toute forme d'innovation esthétique en URSS. Les caractéristiques du « réalisme socialiste » (« la volonté de mettre en scène un « héros positif » et exemplaire, l'univocité de ce romanesque à vocation didactique, son dogmatisme idéologique ») lui obtiendront finalement la faveur du stalinisme, jusqu'à en devenir l'esthétique officielle.

Les rapports tendus entre les surréalistes et le parti aboutiront à l'affaire *Front rouge*, mettant en lumière les contradictions inhérentes à cette révolutionnarité surréaliste. Aragon, autre figure de proue du surréalisme, avait participé en 1930 au congrès de Kharkov et s'y était résigné à abandonner les prétentions à l'autonomie littéraire exposées dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1929). Aussi, il y avait composé *Front rouge*, un cinglant poème de propagande célébrant le Guépéou (la police politique soviétique) et incitant à l'insurrection. Après la publication en France de son poème, il fut accusé d'incitation à la désobéissance et au meurtre. Breton vint à sa rescousse en publiant un pamphlet intitulé *Misère de la poésie* : « tout en affirmant son peu de goût pour le texte, il y défend la liberté d'expression du poète et revendique pour la poésie une différence qui interdit qu'on la juge selon les normes de la justice civile¹³. » Choqué par cette défense, Aragon tourna le dos à Breton et aux surréalistes et deviendra l'écrivain officiel du parti communiste pendant les décennies à venir.

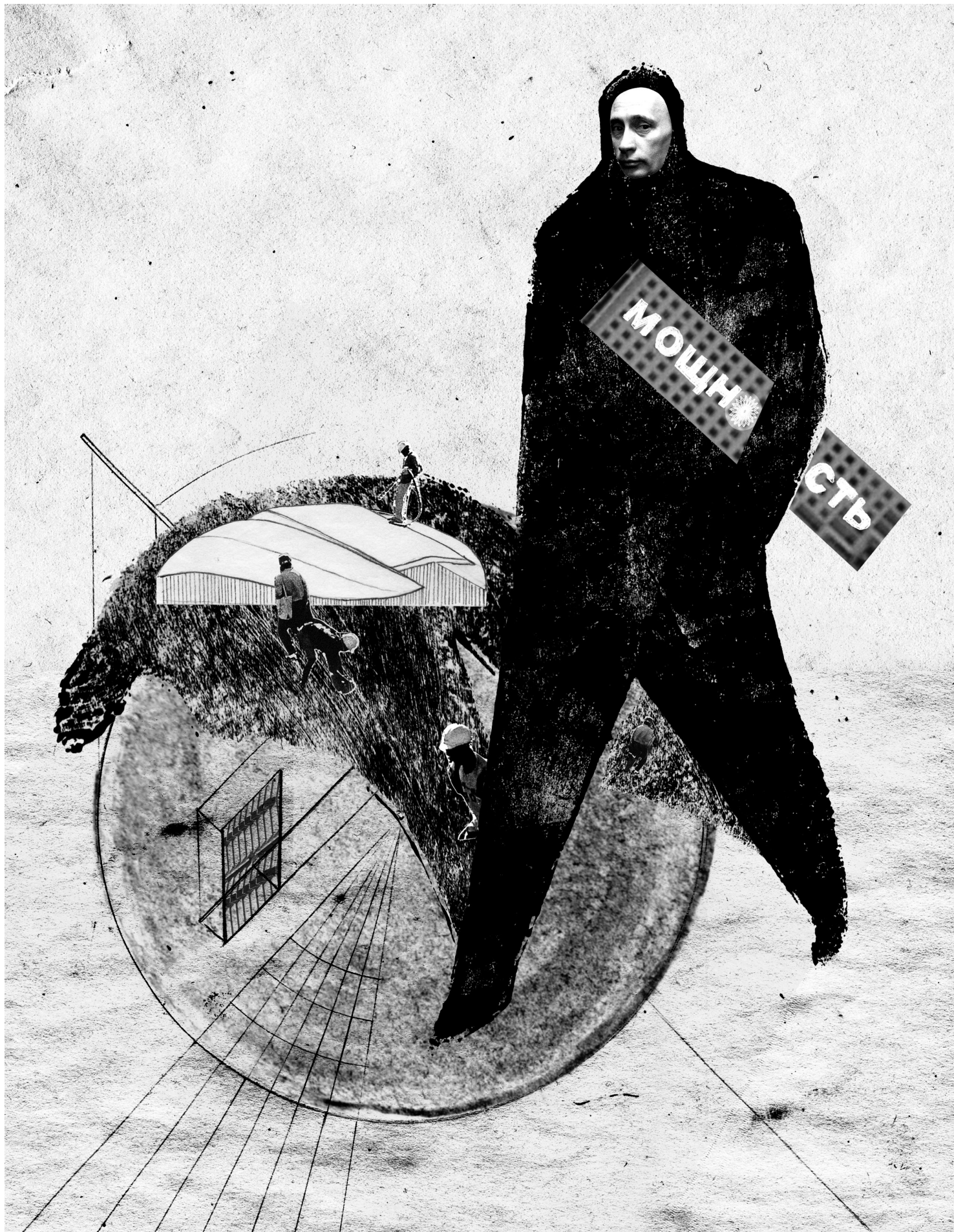
Cet épisode illustre l'impasse où peut mener une conception de l'autonomie de la littérature aussi exclusive. Le poème militant entraîne une poursuite à cause de son propos subversif, puis est défendu non pas pour les idées qu'il prône, mais « au seul nom de la poésie et au motif que celle-ci ne relève pas de la juridiction de la société en générale¹⁴ ». Cela revient, en quelque sorte, à dénier le poids et l'implication du discours en question : « La visée et l'efficacité politiques de l'œuvre s'en trouvent annulées et le poète renvoyé à l'innocuité impuissante de sa pratique. La révolutionnarité de l'avant-garde aboutit ainsi à un cul-de-sac¹⁵. » C'est l'incompatibilité entre l'idéal collectiviste des révolutionnaires et l'assise

individualiste de l'art pur, autonome, qui est ainsi dévoilée. On conçoit aisément que, par la suite, la littérature engagée se soit développée en opposition à cette conception avant-gardiste de l'engagement littéraire, dont Sartre se moquait en affirmant que, pour les surréalistes, « l'écrivain a pour premier devoir de provoquer le scandale et pour droit imprescriptible d'échapper à ses conséquences¹⁶ ».

Assumer les conséquences et la responsabilité de sa prise de parole, qu'elle soit artistique ou autre, voilà une des prescriptions de l'engagement sartrien. Car « il ne saurait y avoir de littérature « déga-gée »¹⁷ ». Suivant cette conception, en effet, tout discours, esthétique ou non, est considéré comme un acte qui engage la responsabilité de son auteur ; par conséquent, « toute œuvre littéraire, quelles que soient sa nature et sa qualité, est engagée, au sens où elle est porteuse d'une vision du monde située et où, qu'elle le veuille ou pas, elle s'avère ainsi prise de position et choix¹⁸ ». Puisqu'on ne peut échapper à cette prise de position et aux choix éthiques qu'elle comporte, autant en prendre conscience et l'exercer de la façon la plus lucide possible. Au plan littéraire, cela implique que, « dans l'acte d'écrire, la *visée proprement esthétique* ne peut se suffire à elle-même et se double nécessairement d'un *projet éthique* qui la sous-tend et la justifie¹⁹ ». L'individu n'est pas isolé ou indépendant de la collectivité, et sa liberté d'expression, héritée du libéralisme, ne s'exerce pas dans le vide et n'est pas sans conséquence. L'écrivain engagé, au sens de Sartre, est donc celui qui choisit d'assumer activement sa participation au monde, c'est-à-dire qu'il accepte de soumettre sa pratique esthétique à un impératif éthique lié à la société, au contexte historique et politique auquel il appartient, dans l'objectif d'y prendre part activement et de la transformer pour le mieux.

Si le discours sartrien de l'engagement détermine les fonctions de la littérature, il ne formule pas explicitement les moyens esthétiques qui doivent être mis en œuvre pour y arriver. Sartre, lui-même, a été confronté aux contraintes et contradictions que ses visées impliquaient : comment arriver à « faire une littérature qui possède l'assurance politique (on dira peut-être : le dogmatisme) de la littérature militante (ou communiste)²⁰ » tout en évitant la médiocrité du roman à thèse ? En somme,

il y avait chez Sartre le désir de concilier la positivité d'un discours politique ou idéologique proféré avec netteté et la négativité propre à la littérature, c'est-à-dire sa capacité à travailler l'implicite ou le non-dit des discours, à faire apparaître la contradiction qui gît au



*cœur des représentations instituées, bref à subvertir la positivité de la parole socialisée*²¹.

L'écrivain-philosophe sera toujours aux prises dans sa pratique avec ce problème en apparence insoluble : « Ce que le discours politique gagne en assurance, c'est un peu la littérature qui le perd, et, inversement, ce que la littérature gagne en finesse critique, c'est la positivité du discours politique qui le perd²². »

Cette aporie sera évidemment soulevée par plusieurs critiques, dont certains iront jusqu'à rejeter en bloc la pensée sartrienne. C'est le cas notamment de Georges Bataille, qui conserve des traces conceptuelles de son passé d'écrivain surréaliste :

*la littérature est pour lui, fondamentalement, « négativité sans emploi », c'est-à-dire une activité dépourvue de toute forme d'utilité, pure dépense, destruction gratuite et irresponsable du monde ; et c'est en cela que la littérature est nécessairement prise dans une forme d'engagement, puisqu'elle conteste radicalement la logique d'un monde où domine l'utilitaire, et qu'elle la conteste donc dans un mouvement de négation sans fin*²³.

Malgré tout, l'hégémonie sartrienne se poursuivra une bonne décennie durant (jusqu'à la deuxième moitié des années cinquante) avant que le nouveau roman, notamment, ne parvienne à faire sa marque et à reconfigurer le champ littéraire.

C'est également l'époque de la montée du structuralisme, qui considère chaque phénomène comme appartenant à un système d'interdépendances. L'accent n'est plus porté sur un sujet historiquement situé (« puisque tout système ne s'appréhende qu'en synchronie²⁴ ») et sa liberté de se déterminer à travers ses choix ; l'attention se déporte plutôt vers des préoccupations d'avantage formelles ou esthétiques qu'idéologiques et politiques. Cela ne signifie pas que ces dernières disparaissent complètement des œuvres, mais elles tendent à s'y retrouver de façon moins explicite et manifeste. Ainsi, le Parti communiste français abandonne-t-il à la fin des années cinquante le dogme du réalisme socialiste. L'engagement peut alors revêtir un caractère plus subtil, s'exprimer peut-être de manière plus médiate.

Du reste, si les années soixante et soixante-dix en France ont souvent été dépeintes comme l'âge d'or des avant-gardes formalistes, c'est occulter un peu rapidement une littérature militante somme toute très active et qui trouve son apogée dans ce que les

historiens nomment les années soixante-huit, cette période de crise sociale qui a donné lieu à de grandes manifestations de révolte dont les effets se sont fait ressentir jusqu'au Québec. Et il n'est pas besoin de raviver bien longtemps les tensions sociales pour que la plume militante reprenne du service et réactualise les slogans de l'époque. Nous en avons eu un bon exemple lors des récentes contestations étudiantes au Québec. Le nombre de publications littéraires à saveur politique a tout simplement explosé, sans pour autant qu'on ait droit qu'à une littérature purement didactique.

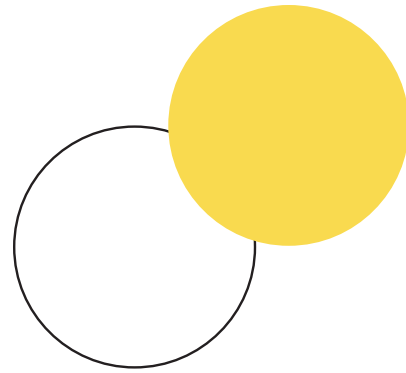
LE DÉCENTREMENT DU REGARD

Un bon exemple d'une forme d'engagement littéraire ne faisant aucun sacrifice au plan esthétique se retrouve chez nous, dans les années soixante, alors que certains écrivains expriment leurs revendications nationalistes à travers leurs œuvres. La forme narrative baroque de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin représente la violence symbolique subie par le peuple colonisé, dépossédé de son Histoire par le colonisateur. Au cours du roman, le narrateur initial est lui-même dépossédé de son histoire par un autre narrateur qui se superpose à lui et modifie progressivement son récit par des annotations qui en travestissent le sens, avant de se substituer totalement à lui et de prendre le contrôle complet de son récit. Ce jeu complexe brouillant les identités narratives évoque le flou identitaire du peuple colonisé qui risque de voir son identité se fondre dans celle du peuple qui le domine.

Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres qu'il aurait été possible d'illustrer, notamment ceux de Jacques Ferron, de VLB, etc. Certains écrivains de la revue *Parti pris* également se caractérisent par un type d'engagement qui met l'accent sur des éléments formels et esthétiques pour se faire valoir : l'utilisation du jocal d'écrivains tels que Jacques Renaud et Gérald Godin vise à exprimer l'aliénation et la dépossession caractérisant la société québécoise. « [L] angue de soumission, de révolte, de douleur²⁵ », suivant Renaud, le jocal est un « décalque parfait de la décadence de notre culture nationale²⁶ » pour Godin.

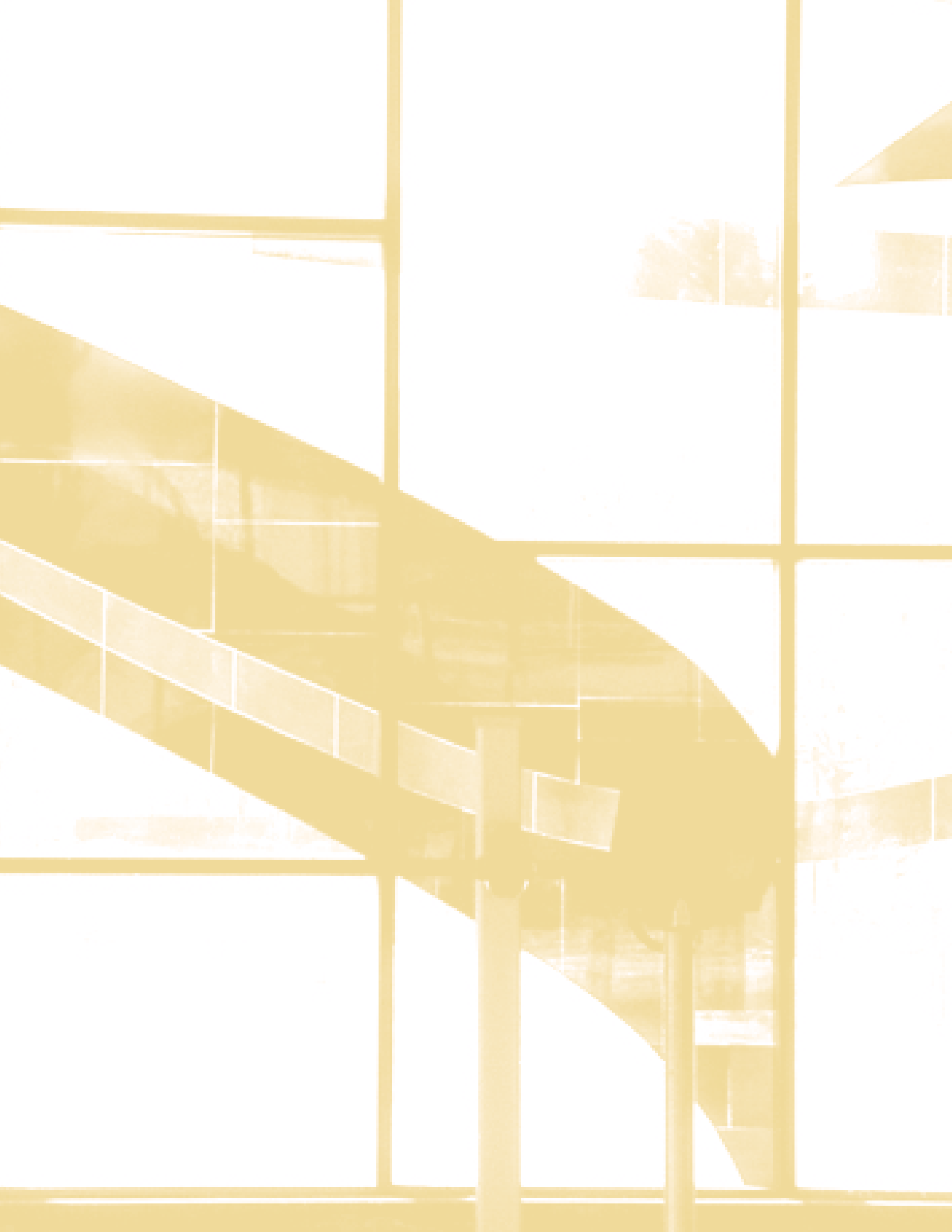
La poésie de ce dernier, tout comme celle de Gaston Miron, prouve que l'engagement politique n'a pas disparu de la littérature avec la fin du règne de Sartre. Elle remet également en cause l'affirmation de celui-ci selon laquelle l'engagement serait exclusif au genre romanesque. Comment comprendre ce silence par rapport à la poésie anticoloniale (ou post-coloniale) d'un Césaire ou d'un

Senghor par exemple, dont les écrits de la négritude avaient fait déjà pas mal de vagues à l'époque de Sartre ? Leur position dans le champ littéraire international, déterminée par l'eurocentrisme culturel, les empêchait-ils d'avoir une quelconque influence sur les règles esthétiques dictées par Paris²⁷ ? Étaient-ils seulement considérés comme littéraires ou plutôt seulement comme de simples excroissances à la marge du champ, à l'instar des littératures d'anciennes colonies comme le Brésil par exemple (et son Manifeste Anthropophage), encore trop nationalistes parce que soucieuses de résister à l'impérialisme culturel ? Et si la littérature ne devient universelle qu'au prix d'occultier les enjeux nationaux (c'est-à-dire également coloniaux), cela revient à dire que des auteurs tels que Césaire et Senghor (qui ont d'ailleurs influencé certains auteurs nationalistes québécois) sont disqualifiés. C'est aussi refuser ce qualificatif à Emerson ou Whitman par exemple, deux auteurs américains qui ont produit des œuvres à forte tangente nationaliste, revendiquant non l'autonomie de la littérature « universelle » face au politique, mais l'autonomie de la littérature nationale par rapport aux modèles de la mère patrie²⁸ (comme quoi l'individualisme libéral, qui se trouve à être exacerbé par ces deux écrivains, ne va pas nécessairement de pair avec le reniement des questions politiques). Pourtant, qui oserait prétendre que ces auteurs n'ont pas une portée universelle ? Et s'il est encore besoin de convaincre mon professeur de littérature québécoise que des œuvres nationalistes peuvent certainement être considérées comme de la grande littérature, je lui conseillerais de lire *La constellation du lynx* de Louis Hamelin. Les derniers doutes devraient se dissiper.



NOTES

- 1 Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essai », 2000, p. 27.
- 2 À ce sujet, voir le premier chapitre de *On Social Imaginary* de Charles Taylor. En ligne : <<http://blog.lib.umn.edu/swiss/archive/Taylor.pdf>>, consulté le 24 janvier 2014.
- 3 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Labor, coll. « Dossiers média », 1986, p. 21.
- 4 *Ibid.*, p. 21.
- 5 *Ibid.*, p. 25.
- 6 *Ibid.*, p. 29.
- 7 *Ibid.*, p. 36.
- 8 *Ibid.*, p. 233.
- 9 *Ibid.*, p. 234.
- 10 *Ibid.*, p. 235.
- 11 *Idem.*
- 12 Benoît Denis, *Op. Cit.*, p. 243.
- 13 *Ibid.*, p. 236.
- 14 *Idem.*
- 15 *Idem.*
- 16 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 140 ; cité par Benoît Denis, *Op. Cit.*, p. 236.
- 17 Benoît Denis, *Op. Cit.*, p. 35.
- 18 *Ibid.*, p. 35.
- 19 *Ibid.*, p. 33.
- 20 *Ibid.*, p. 270.
- 21 *Idem.*
- 22 *Idem.*
- 23 *Ibid.*, p. 278.
- 24 *Ibid.*, p. 281.
- 25 Jacques Renaud, « Comme tout le monde ou le post-scriptum », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 23 ; cité par Jacques Pelletier, *Parti pris. Une anthologie*, Montréal, Lux, 2013, p. 19.
- 26 Gérald Godin, « Le joual et nous », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 18-19 ; cité par Jacques Pelletier, *Op. Cit.*, p. 19.
- 27 Concernant la soi-disant indispensable autonomie de la littérature par rapport au nationalisme littéraire pour accéder à l'universel et parvenir ainsi à dominer le champ littéraire international, voir Pascale Casanova, « L'espace littéraire mondial », dans *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 119-178.
- 28 À ce sujet, voir Alain Viala et Denis Saint-Jacques, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, « Poche. Sciences humaines et sociales », 2e édition, 2001, p. 59-74.



L'utopie de la transparence : un miroir aux alouettes ?

Le cas de la verrière du métro Champ-de-Mars,
de Marcelle Ferron

Véronique Millet

Maîtrise en histoire de l'art, UQAM

Marcelle Ferron, artiste québécoise née en 1924 et décédée en 2001, fut l'une des signataires du Refus global, manifeste paru en 1948 sous l'égide de Paul-Émile Borduas. Les idéaux proposés par cet opusculé artistique s'adressaient non seulement aux divers champs de la création, mais aussi à la société québécoise en entier : les signataires y décriaient le conservatisme politique et religieux qui, à leurs yeux, engluait le Québec dans des valeurs passéistes contraires à leur soif de rêve et de liberté. Leur quête était bien celle d'une société idéale, principe même de l'utopie.

De l'après-guerre à 1960, les artistes québécois ont conquis leur autonomie sur le plan esthétique, mais aussi idéologique et social. Ils refusaient l'académisme pictural et exécrèrent les exhortations et admonestations du clergé, omnipotent à l'époque dans toutes les sphères de la vie privée et publique québécoise. Avec d'autres intellectuels, ils aspiraient à un Québec moderne, libéré de ses chaînes. La peinture devint alors un « lieu radical de liberté », comme le dira plus tard Rose-Marie Arbour. Les années 1945-1960 sont donc marquées par un essor de la modernité artistique de la province canadienne et par une désaliénation des artistes face aux pouvoirs artistique, politique et religieux. La décennie suivante va d'ailleurs connaître une fièvre de libération sans précédent qui fera voler en éclats les valeurs conservatrices. Comme l'écrit Patricia Smart, l'automatisme n'est pas simplement une esthétique, « c'est

aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre² ». Le discours politique est donc intimement lié au discours artistique. En cela proche du surréalisme, l'automatisme est un outil de transformation de l'art et de la société.

ART PUBLIC ET UTOPIE

À son retour au Québec en 1966, après plusieurs années passées en Europe et principalement en France, Marcelle Ferron délaisse la peinture pour le vitrail, les tableaux pour l'art public. Elle va ainsi créer les verrières du palais de justice de Granby, du métro Vendôme, et surtout celles de la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal. Celle qui a fait de la recherche de la lumière et de la transparence un leitmotiv dans son œuvre a été initiée au travail du verre par Michel Blum, rencontré lors d'un séjour en France. Montréal se prépare à accueillir L'Expo 67 ; l'art public et diverses expériences envahissent la scène artistique (happenings, projets comme ceux de Mousseau, peintre mais aussi scénographe et décorateur, qui crée une sorte de discothèque avant-gardiste, la Mousse Spachthèque). Plusieurs espaces publics, dont les stations de métro et les halls de grandes entreprises sont décorés d'œuvres d'art... Il est question de libération nationale, de critique de la consommation, de contestation antiautoritaire et de démocratisation de la culture. Les principes énoncés dans le Refus global semblent alors, près de vingt ans plus tard et sans que l'on en ait forcément conscience, trouver un écho dans la société québécoise.

Le statut et le champ de l'art se métamorphosent. Dans un texte où elle dresse l'histoire de l'art engagé au Québec³, Ève Lamoureux attire l'attention sur le fait que les artistes ont rejoint les forces sociales dans le but de déterminer une nouvelle société. Pour ce faire, il était impératif de démocratiser la culture et de réunir l'art et le public. Folie, fièvre de libération, refus des valeurs conservatrices, société nouvelle : si le terme « utopie » n'apparaît pas explicitement, les acteurs du Refus global puis celles et ceux qui s'exprimèrent sur le sujet ne sont pas en reste quand il s'agit de qualifier ce mouvement de liberté et de rêve à l'aube – croyaient au moins les automatistes – d'un monde nouveau.

Ferron considère l'art public comme un acte social. Elle veut sortir les œuvres des musées, des galeries et des intérieurs cossus : « Marcelle Ferron [...] découvrait, en même temps, que la toile sur le mur n'a plus guère de sens que dans les musées nécropoles ou dans la naphthaline des salons bourgeois, mais qu'elle n'a certainement plus aucun sens au cœur de la cité moderne⁴. » Avec ses verrières, elle s'inscrit dans son époque, car d'autres artistes ont exploré de nouvelles voies grâce au verre : Matisse, Soulages et Vasarely en France ; au Québec, Jean-Paul Mousseau. Ce dernier partage le même point de vue que Ferron sur l'art public et sur la nécessité de rendre l'art accessible à tous. Plutôt que d'expliquer et de verbaliser, il est préférable de donner à voir et à toucher, à vivre comme expérience nouvelle. Pour Ferron, travailler collectivement à une œuvre et donner une dimension sociale à l'art en le rendant accessible à un plus large public est un choix social et esthétique, dans la ligne du Refus global qui avait pour projet de transformer l'art et la société. Elle affirme que l'« artiste a une mission sociale : c'est le porte-parole du peuple. [...] Quand on est artiste, il faut être conséquent⁵. » Elle veut assumer le rôle social de l'artiste contemporain, en droit fil avec la notion de libération, synonyme de création chez les automatistes.

Les stations de métro creusées en profondeur sont souvent anonymes et répétitives dans leurs ressemblances. C'est un univers de galeries interminables, de murs gris ponctués de couleurs criardes exsudées par les affiches publicitaires, de charges assourdissantes des machines qui vont et viennent, d'odeurs d'insalubrité et de promiscuité. Dans ce brouhaha sensoriel objectivement agressant, le voyageur n'est plus ici qu'un usager, empruntant le plus souvent l'itinéraire quotidien qui le mènera de son domicile à son travail et vice-versa. Dans un article de 1972, Georges Adamczyk explique qu'au Québec « le choc urbain est venu avec la Révolution tranquille. Souvent repris par les groupes contestataires français en mai 68, le slogan : “métro-boulot-dodo” était un raccourci littéraire plus efficace que les longs discours des philosophes sur la quotidienneté⁶ ». Avec sa verrière, Marcelle Ferron semble avoir ouvert une brèche dans ce slogan, dans l'assommante répétition de cette routine.

La station de métro Champ-de-Mars est ouverte en 1966 et la verrière est inaugurée le 6 juillet 1968. Les voyageurs du métro sont immédiatement séduits. Un jour, Marcelle Ferron est abordée par une femme qui la remercie pour ces « grandes formes qui dansent » : cela deviendra même le titre non officiel de l'œuvre.

LE NON-LIEU : À L'OPPOSÉ DU LIEU ANTHROPOLOGIQUE

Pour Marc Augé, le métro est un non-lieu. L'ethnologue français construit une anthropologie du quotidien qui explore des non-lieux, c'est-à-dire des espaces d'anonymat qui accueillent chaque jour de nombreux individus. On pourrait qualifier ses analyses d'ethnologie de la solitude. Selon lui, le métro est le dernier des espaces publics. C'est un lieu « profondément subjectif et individuel mais également et obligatoirement social⁷ ». C'est un espace public où les parcours sont « quotidiens et obligatoires⁸ », où l'on côtoie les autres sans communiquer, toutes les transactions se faisant par l'intermédiaire de machines. Il souligne également que les accessoires technologiques tels que la télévision, le téléphone portable, les écouteurs sont des outils de rejet de soi vers l'extérieur, expulsion propre à l'individualité de notre époque. Les non-lieux ne sont pas des espaces de rencontre et ils ne se construisent pas sur des repères communs à un groupe. Ils sont produits par ce qu'Augé nomme la « surmodernité⁹ ». Ce sont des espaces banalisés comme les nouvelles gares, les aéroports, les hypermarchés, les hôtels, etc. Ce sont des espaces dépourvus de toute identité, de toute relation et de toute histoire.

Augé oppose le non-lieu au lieu anthropologique qui est un espace que l'on peut s'approprier, car il recèle des références sociales partagées par un groupe. Il intègre l'ancien et le moderne. Alors, comment l'œuvre de verre créée par Marcelle Ferron concourt-elle à transcender ce non-lieu qu'est le métro ?

Entre l'utopie perçue comme fuite radicale hors de l'espace et du temps et les dystopies de science-fiction à la Georges Orwell par exemple, il y a place à une utopie du quotidien. C'est dans cet espace-temps que le passager du métro voyage, et si, comme Augé, on considère cet espace comme un non-lieu, la durée du trajet est en ce cas un non-temps. Cependant, lorsqu'il est devant la verrière polychrome de Ferron, le passager-regardeur perçoit un lieu anthropologique : le vitrail transcende et sublime ce qui n'était que paroi transparente pour en faire un lieu à part entière. Les rapports qu'entretiennent les membres de la société contemporaine avec l'espace ont un écho dans leur rapport au temps, les deux notions étant indissociables. Si la réception de la verrière affecte la manière de percevoir le lieu, elle révèle également une autre façon d'appréhender le temps. En effet, le métro est souterrain et le trajet

manque de repères spatio-temporels, hormis les stations qui défilent. On ne se rend pas plus compte du temps qu'il fait que de celui qui passe. Une des rares stations à laisser apercevoir jusque sur les quais quelques rais de lumière naturelle est celle du Champ-de-Mars. Ce n'est pas simplement la lumière qui se fraie un chemin dans la morne grisaille intérieure, ce sont des flaques colorées qui glissent jusque sur les rails. L'usager dont le reflet s'inscrit dans la verrière et dont l'ombre se mêle aux chatoiements de couleurs que celle-ci projette se retrouve au milieu d'une narration. Le voyageur n'est plus suspendu dans un nulle part aride, il (re)prend sa place dans un continuum. Ainsi, le vitrail peut-il être considéré comme un vecteur social au sens où il porte et transmet la charge anthropologique qui fait défaut à une station de métro.

Marc Augé évoque également l'idée que les non-lieux mettent l'individu en contact uniquement avec une autre image de lui-même. Qu'en est-il alors du reflet du « regardeur » dans la verrière ? Non seulement il se reflète dans le vitrail, mais il s'inscrit aussi dans le reflet de ce qui est de l'autre côté du vitrail (la ville, les routes, les immeubles...). Ici, la verrière est non seulement une marque plus ou moins visible de la limite entre la ville et la station de métro, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le lieu et le non-lieu, elle devient même une forme de sas qui permet de passer de l'un à l'autre, un peu comme s'il s'agissait de passer de l'autre côté du miroir. La verrière agit donc comme une frontière plus ou moins visible entre deux mondes : celui du métro, avec ses codes, et celui du monde extérieur à la station, c'est-à-dire la ville, régie par des règles qui lui sont propres.

Là où l'esthétique nous ramène – peut-être – à la sociologie, c'est à ce point de rencontre entre les données formelles de la verrière et le potentiel social de cette œuvre publique. En effet, l'édicule qui supporte la verrière, dans un élan architectural, s'ouvre vers les rues du Vieux-Montréal, un peu comme si la station tout entière allait sortir de terre, libérée de ses fers de basse-fosse. Cette impétueuse pulsion vers l'extérieur jaillit en une gerbe colorée, transformant et le paysage enfoui et celui qui nous attend dehors. L'homme est « enfin libéré de ses chaînes inutiles » et peut poursuivre « dans la joie [son] sauvage besoin de libération ¹⁰ » !

On l'a vu : si pour Augé un non-lieu est un endroit que l'on n'habite pas et dans lequel l'individu demeure anonyme et solitaire, la verrière de Ferron établit un nouveau paradigme entre lieu et non-lieu, temps et non-temps. Cette invitation à traverser les apparences participe de la même approche du verre et des bénéfices à tirer de sa transparence tel que l'expliquait l'Allemand Scheerbart au début du XX^e siècle dans *L'Architecture de verre* (Glasarchitektur)¹¹. Le choix du verre pour construire une cité idéale a ainsi une portée politico-utopiste.

En somme, l'architecture de verre est-elle l'allégorie d'une société nouvelle ? Une utopie technique et sociale ? Si ce « nulle part » exprimé dans l'étymologie grecque du terme « utopie » (u-topos : ce qui n'a pas de lieu) est repris par Thomas More au XVI^e siècle, Marcelle Ferron, à travers ses verrières, révèle plutôt une autre dimension du monde. À l'instar du Refus global, son œuvre invite à franchir les limites du possible. Ferron ne suggère pas un passé fantasmé, pas plus qu'un futur idéalisé, mais bien un présent suspendu dans le temps et dans l'espace. Si l'utopie est communément une projection imaginaire dans un espace fictif, chez Ferron elle semble, plutôt que de se nourrir de fiction, être ancrée dans le réel. Présente dans le manifeste automatiste, cette promesse d'émancipation individuelle passant par l'avènement d'un imaginaire libéré, Ferron se la réapproprie et la propose au public à travers une expérience d'abord sensorielle puis possiblement spirituelle. Celle qui se définit comme une peintre paysagiste rend le regardeur digne de figurer dans un tableau, dans un paysage urbain sublimé par la lumière, les couleurs et la transparence du vitrail. Sa verrière invite à habiter le lieu qu'est le métro et peut-être même à s'inscrire dans un espace intime, à (re)découvrir un univers en soi, un univers de soi. Quel paradoxe – quelle utopie ! – d'enfreindre les lois tacites de ce lieu public et anonyme et d'y réinventer un territoire personnel dans lequel chacun, même de manière transitoire, peut enfin demeurer.

NOTES

- 1 Citée par Ève Lamoureux, « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec », dans *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, n° 1, septembre 2005, p. 3.
- 2 *Idem*.
- 3 Ève Lamoureux, « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec », dans *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, n° 1, septembre 2005.
- 4 Jean Sarrazin, Lucile Ouimet et Yvonne Kirbyson, « Marcelle Ferron ou la quête joyeuse de la lumière », *Vie des Arts*, n° 61, 1970-1971, p. 33.
- 5 Michel Brûlé, *L'esquisse d'une mémoire. Marcelle Ferron*, Montréal, Les Intouchables, 1996, 298 p.
- 6 Georges Adamczyk, « La ville et le métro », *Vie des Arts*, n° 68, 1972, p. 39.
- 7 Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986, p. 16.
- 8 *Idem*.
- 9 Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot, Coll. « Manuels Payot », 2009, p. 7.
- 10 Derniers mots de *Refus global*.
- 11 Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, Strasbourg, Circé, 1995.

Le spectacle du quotidien

L'intimité de l'engagement

Ariane Boulet

Maîtrise en danse, profil création, UQAM
L'auteur est membre fondateur de la compagnie Je suis Julio.

Je ne vous parlerai pas du vieillissement de la population, car je vous parlerais de moi-même, de vous et des autres; de ma situation économique, de la vôtre et de celle des autres; de ma solitude, de la vôtre, et de celle des autres. Je peux cependant vous parler de mon expérience de création en CHSLD, auprès d'une communauté de personnes âgées ayant recours à temps plein aux soins prodigués par toute une équipe. Je peux surtout vous parler de cette rencontre entre eux et nous, de la frontière entre nos intimités respectives, et de mon regard sur les contradictions qui ont nourri cet espace mitoyen : l'œuvre chorégraphique.

L'ESPACE EN L'AUTRE

Commençons par la notion de double, de duo, de duel. Ce qui m'intéresse d'abord de la relation dialectique entre deux éléments polarisés est son aspect dialogique, c'est-à-dire complémentaire. Cette association, comme le soulève Edgar Morin, nous permet de relier des idées qui se jettent l'une dans l'autre, comme être passif et actif, contemplatif et proactif, ou celles que Nietzsche nous rappelle en parlant des questions de Parménide, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, sur les couples contraires divisant l'univers : la mort et la vie, la laideur et la beauté, l'obscurité et la lumière, le chaud

et le froid, la pesanteur et la légèreté, l'homme et la femme, l'être et le non-être. À la base de la sensation inspirant l'expérience de création dont je traiterai ici, il y a vivre et observer vivre : il y a être acteur et spectateur. Cette double distance de moi à l'autre et de l'autre à moi, celle qui permet de s'y projeter, et de comprendre la subjectivité de l'autre pour mieux saisir la sienne, peut finalement se spatialiser en une distance de soi à soi, qui permet d'être spectateur de sa propre vie.

Il y a surtout, ici, l'engagement et l'intimité. L'intimité comme relation émotive à soi, à sa subjectivité et à son identité, et l'engagement comme risque, comme saut dans le vide d'une promesse à tenir, d'une foi à conserver, pour incorporer l'intimité de l'autre dans la sienne, et ouvrir son espace catégoriel. Selon la théorie phénoménologique de Pierre Vermersch, les catégories descriptives sont les lunettes à travers lesquelles les individus perçoivent leur vécu, et arrivent à le décrire. Elles permettent de donner un sens à l'expérience, de la nommer. L'espace de ces catégories peut être nourri par la perception de l'autre, et son enrichissement permet un approfondissement de la conscience de l'expérience vivante et de nouvelles perspectives quant à son rapport à soi et au monde.

De là tout mon intérêt pour le double : pour cette interpénétration identitaire, cette intersubjectivité qui a pris, dans ce contexte où les témoignages de trois résidents du CHSLD sont devenus la matière brute de la création, le visage de deux générations, de deux systèmes de référence. Deux visages qui ne sont pas nécessairement dualité,

je l'admets, mais plutôt continuité, l'un devant nécessairement aboutir à l'autre. Pour moi, il s'agit d'un peu mieux comprendre la vieillesse pour mieux comprendre ma propre réalité. Mais pour eux, l'enjeu fut, devant mes yeux déconcertés, d'observer la jeunesse et la santé qu'ils ont perdues. Malgré mes tentatives de diriger leur attention vers la proposition chorégraphique et la rencontre, l'idéal de l'éternelle jeunesse, du travail, de la piété, de la foi, et même de la pauvreté qui constitue une part certaine de leur vécu fut un défi pour l'élaboration de notre langage chorégraphique. C'est devant cette frontière identitaire et nos incompréhensions respectives que l'engagement devint essentiel afin d'arriver à faire émerger la beauté de notre rencontre avec leur mémoire.

CRÉER STRUCTURE

Pour faire émerger cette beauté, il fallut créer structure. La frontière entre eux et nous était cet espace mitoyen que j'ai essayé de toucher par une recherche-crédation effectuée dans le cadre de ma maîtrise en danse à l'UQAM. J'avais deux objectifs quant aux résidents du CHSLD : leur offrir la mise en œuvre d'une partie de leur vécu dans un contexte permettant la sensation d'être spectateur de leur propre vie, et ainsi revitaliser la mémoire populaire pour mieux valoriser cette perception du monde qui est la leur. Je souhaitais aussi réaliser la création et les répétitions de la proposition chorégraphique à même les lieux quotidiens des résidents, pour vivre une expérience esthétique à l'extérieur du milieu artistique et observer comment l'œuvre, non seulement lors de la présentation, mais aussi lors de l'élaboration, permet la rencontre et la relation. Cette frontière entre eux et nous, donc, j'ai voulu l'exposer, la transcender par l'engagement intersubjectif dans la création.

Car je désirais faire émerger l'art de la vie, mais surtout la vie de l'art. J'ai alors dû créer une structure ouverte : l'œuvre, pour générer une rencontre qui passe par le corps et qui est peut-être, du moins je le souhaite, plus sensible. À la manière de leur mémoire, et avec la collaboration des danseurs Joannie Douville et Marc-André Goulet, nous avons de façon concrète procédé à un collage de différents éléments de leurs témoignages, que nous avons mis en scène le plus littéralement possible, et que nous avons ensuite mis en œuvre, en perspective. C'est cette perspective basée sur leurs témoignages et ce collage plus symbolique que chronologique qui ont émergé de mon esthétique et de mes références.

POUR UN RAPPORT SENSIBLE À LA CRÉATION

Comment les outils chorégraphiques et l'expérience artistique peuvent-ils donner corps à la mémoire populaire ? Par la sensibilité qui réussit à demeurer en dehors de l'intelligible, celle qui appartient au kinesthésique, au corps, à la sensation, et dont l'empathie ne disparaît pas, selon cette expérience de création, derrière la maladie. Car cette rencontre construite entre eux et nous, la proposition chorégraphique, est en proie à leur sensibilité en collage, changeante et multiple, et à ce grand mystère qui se cache derrière la

maladie. De trois histoires *ordinaires* (appartenant au quotidien), venant de trois résidents du CHSLD, sont ainsi apparus trois tableaux issus de mon interprétation de trois vies d'histoires infinies. Mais ces tableaux n'étaient en fait qu'un prétexte, prétexte à proposer une rencontre singulière et renouvelée, celle du spectacle au quotidien, investi dans le milieu de vie du spectateur, pour le dynamiser ou renouveler son rapport à celui-ci. C'est donc dans un aller-retour entre nos idéaux et les leurs que la proposition chorégraphique s'est construite, à la croisée des chemins entre ce que nous voyions de nous en eux, et ce qu'ils voyaient d'eux en nous.

J'ai en fait donné mon esthétique et mes métaphores à leurs histoires pour éclairer ma propre pratique dans ce qu'elle a à offrir à l'autre. Sans aborder de front, par ma seule expérience, le trop vaste enjeu de la rencontre intergénérationnelle, ou de la rencontre entre l'art et la santé, je pose tout de même deux questions importantes : comment réaliser une œuvre artistique personnelle à partir du vécu singulier de ces personnes âgées, et comment créer une œuvre en milieu de santé, dans un rapport d'aller-retour entre mes propositions et ma perception de leur réception de celles-ci ? À partir de mes observations de leurs réactions et commentaires aux propositions chorégraphiques, je réajustais continuellement le tir, traçant des lignes de force et de fuite entre mon esthétique, mes références, mon idéal, et le leur. À partir de ce travail de laboratoire, j'ai connu à travers leurs yeux leurs idéaux et leurs références, j'ai renvoyé ma perception de ceux-ci dans l'œuvre, afin d'arriver à circonscrire un terrain de reconnaissance commun permettant le dialogue. La frontière entre eux et nous est en fait devenue l'objet latent et vibrant qu'est la proposition chorégraphique que nous avons construite, qui fait office de médiatrice, de tampon entre eux et nous, qui a non seulement dialectisé une relation polarisée, mais qui est aussi venue trianguler par le corps des danseurs (et par le corps je veux dire l'esprit) cette rencontre au départ binaire.

LE MORCÈLEMENT DE L'IDÉAL COMME OUVERTURE À LA RENCONTRE

Plus nos idéaux se sont morcelés, plus ils ont trouvé regards, et plus j'ai compris comment construire l'œuvre. Le seul idéal qui m'en est resté, c'est celui de la rencontre et de la relation comme processus ouvert et changeant, en constant devenir. Car l'œuvre vivante est aussi profonde et éphémère que la tradition orale, et l'engagement qui fut nécessaire au partage de nos intimités au départ si éloignées a permis cette rencontre : celle qui se tisse en nous et à l'extérieur de nous, nous confirmant que nous faisons partie de ce monde-ci, comme et avec les autres, et que notre solitude, la vôtre et celle des autres, a foyer dans ce rhizome intersubjectif où la compréhension de l'autre permet d'ouvrir son propre espace catégoriel, et de se redécouvrir sous de nouvelles perspectives. De l'engagement intersubjectif et de la déterritorialisation du travail artistique émerge une dimension politique de la création : celle du repositionnement de l'identité individuelle dans l'identité collective. Dans l'art et plus spécifiquement dans ma pratique, cette rencontre tient de la construction d'une structure ouverte à l'expérience.



REGARDER À REBOURS L'AVENIR



Pratiques utopiques ou fantômes de l'Histoire?

Gorgone 235 : L'œil-limite

Martin Hervé

Maîtrise en études littéraires, UQAM

L'horizon rayonne, un flash frappe la rétine prise au piège avant qu'une vague déferlante n'emporte la peau et le reste. De cette lumière, de cette radiance, l'œil ne se remet pas. S'imprime sur la face cachée de son globe l'éclair blanc de l'explosion de phosphore si rapide, si médusante : sidérante.

Pourrait-on voir au-delà de l'éclat qui a pétrifié le dernier siècle et dont les traces, les taches de lumière collent encore aujourd'hui à la chair et au béton ? Peut-on voir au travers des ombres dessinées sur les murs d'Hiroshima, des mains, des jambes et des têtes, décalquées sur la pierre, des hommes et des femmes surpris par l'explosion de *Little Boy* ? Quels augures, quelles tripes animales exposées sous le ciel, quels fonds de tasses de café, quelles lignes de faille sur des mains tendres pourront nous permettre de porter le regard *au-delà* de l'éclat de l'Histoire ? Demain a-t-il encore un sens quand le présent est empêtré dans les filaments d'un conte à pleurer debout, qui n'accepte pas de passer, et encore moins d'être remisé, enfoui ?

Revenir sur nos pas et se résigner à contempler le squelette décharné du jadis. Plonger dans une orbite vide parcourue par le vide

(ou quelque chose comme ça)

NEMO ME FECIT

La marche à rebours sur les routes déjà fort empruntées du XX^e siècle nous conduit invariablement aux usines à cadavres et au système de la mort industrialisée du régime nazi. Passage obligé que ce chemin de stèles et de fours, *topos* historique et artistique que nous pourrions contourner un tant soit peu par une nouvelle histoire, une énième invention. Dans ces lisières, nous croiserons, par exemple, la figure indéchiffrable d'un artiste de l'horreur, œil fixateur de l'indicible devenu figure pour son créateur, l'écrivain espagnol Ricardo Menéndez Salmón. *Medusa*, son dernier roman traduit aux éditions Jacques Chambon, dresse la biographie de Prohaska, peintre, photographe et cinéaste fictif allemand traversant les décennies à la recherche des représentations du mal. Tour à tour nommé le notaire, le légiste ou le voyeur par le narrateur du livre, un historien hanté par l'ombre de l'artiste, Prohaska est ce reflet auquel on peine à se mesurer.

Déjà, parce qu'il ne laisse de sa personne aucune archive ni mémoire documentaire. Corps fantôme et acéphale, Prohaska a pris soin au cours de sa carrière d'anéantir toute trace de lui — quand ce ne sont pas ses œuvres elles-mêmes qui pâtissent de sa volonté inextinguible d'anonymat. Rien de bien étrange à cela, lorsqu'on songe au manque d'affection dont il a souffert dans son enfance ; sa mère lointaine et avare de tendresse, son père à la tête tranchée par un obus et qu'il n'a jamais connu. Depuis les commencements, la cellule familiale sonne les heures du vide. Le *filis-sans* ne se veut être



ainsi qu'un témoin, le porte-caméra presque mécanique, froid et impersonnel d'une civilisation à l'agonie. *L'Œil de l'histoire*, pour reprendre le titre d'un cycle de réflexions élaboré par Georges Didi-Huberman, ou plutôt *L'Œil de l'horreur*.

Mais la mission de patient et impartial documentariste de son temps à laquelle se dévoue Prohaska ne peut dissimuler un profond malaise : être témoin suppose-t-il de n'agir en rien pour sauver son prochain ? Doit-on conjointement penser neutralité et passivité ? Le narrateur de *Medusa* reconnaît que Prohaska, enrôlé au ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande, fut « imperméable au mensonge mais a vécu avec lui et s'en est nourri ». Pourtant, l'art n'implose-t-il pas face à la raideur de ce sacerdoce, à l'instar des crânes des cobayes involontaires d'expériences scientifiques sur la pression et les altitudes extrêmes, à Dachau ? Des exactions sur le front sont des *Einsatzgruppen* jusqu'aux chairs carbonisées des victimes des camps, jamais Prohaska ne semble renoncer à harponner et à traduire la douleur par son œil constamment ouvert. À créer sur un charnier. Et ce même lorsque son propre fils, Baruch, meurt d'une méningite foudroyante avant même d'avoir su parler. Pour mausolée, son père lui compose des vers infusés par la nuit et d'une saisissante beauté. Qu'importe le bourdonnement alentour, les commanditaires de ses travaux ou la peine qui alourdit ses membres : le regard, seul et partout. Sur ses œuvres, l'artiste appose sa troublante signature « Prohaska me fecit », Prohaska m'a fait. Il atteste ainsi extraire de l'horreur une image, une représentation devenue autre par son biais, tout en induisant que, à sa manière, il a fait de l'horreur un instrument et en porte sa part de responsabilité.

Pour aggraver la question, il se trouve que le seul ami de Prohaska est un juif, Stelenski, dont l'artiste fera le dépositaire et l'exécuteur testamentaire de son travail. Comment justement « aimer un homme qui non seulement a été du côté du Monstre, mais qui, consciemment, fidèlement, a nourri son imaginaire ? » Le problème paraît sans fond, à l'instar de l'œil de la Méduse sur lequel se clôt cette histoire, gros de la matière infecte sur laquelle s'est érigé le dernier siècle. Œil profond, « une sorte de puits ténébreux¹ » comme le cœur du criminel sacré Harcamone dans *Miracle de la rose* de Jean Genet. L'endurance à l'effroi de Prohaska frise la folie, folie à laquelle il échappe sans doute grâce au réconfort offert par sa compagne Heidi. À l'issue de la guerre, tous deux prennent le large et rejoignent l'Amérique du Sud et ses tremblements dictatoriaux,

avant de s'engouffrer vers le Japon et la quiétude promise par son archipel. De son côté, Stelenski, rescapé des camps, entretient l'œuvre de son ami et protège son identité masquée, sans que jamais leur correspondance ne mentionne les terribles années du Reich et de l'internement. Amnésie polie. Au Japon, Prohaska continue son infatigable travail d'archivage du réel avec les victimes d'Hiroshima. Leurs peaux brûlées par les radiations, leurs organes morts et leur chair éclosoir de protons cancéreux : il n'oublie aucun détail de la lèpre inoculée par le nuage luminescent d'uranium 435. À cette blancheur, toutefois, son travail semble trouver sa pierre d'achoppement.

« J'ai suivi la trace d'un rêve », confie le narrateur sur son sujet biographique. Prohaska, rêve le plus noir du XX^e siècle, met à la disposition des plaies et des tortures de ses contemporains toute la panoplie de la technique de l'image. Film, photographie, peinture ou dessin, aucune pratique, aucun outil n'est de trop pour attraper et fixer les feux d'un nouvel Âge des Lumières – napalm, césium et donarite. Manifester le pire, mais sans omettre de souligner que Prohaska a, envers et contre tout (contre lui ?), dévoilé « le monde tel qu'il est mais en introduisant un très petit décalage, une minuscule correction (l'effacement du son, par exemple, une erreur consciente de *raccord* ou un léger flou) qui dynamite de l'intérieur ce que suggère l'image, et inversement aide à révéler, avec une intensité rare, ce que l'image cache ». Décalage de la rétine artistique qui sauve ou condamne l'image et son faiseur ? On ne saurait trop dire.

Prohaska : artiste hors de toute mesure, attiré par le vent hurlant jailli des gouffres humains. Œil de l'horreur historique, *camera obscura* où déchantent et tourbillonnent les multiples visages pris par l'atrocité, sans que jamais le propre chef de Prohaska ne soit dévoilé. Capturer les images de la mort, les agencer par le fil d'une vie d'errance pour faire écran, voici sans doute la façon par laquelle il cherche à surseoir à la condamnation perpétuelle dont l'a infligé le sort. Son art s'apparente à une quête de l'abomination, dans l'espoir d'y déchiffrer un manque semblable à celui qui l'habite depuis son enfance délaissée. Ou bien, de s'aveugler, de se percer les yeux tel un Œdipe incomplet, cassé et sans destin, puisque venu au monde en déshérité de la chair ; tragique car éjecté hors de la tragédie. Non pas abandonné, mais oublié et sans avenir. De son *atragédie*, le destin s'amuse encore une fois par le refus de lui donner une filiation. Prohaska, toutefois, parvient à déjouer le *fatum* en com-

posant une élégie pour Baruch et en captant l'*hubris* de son temps. Ses seuls enfants, rescapés par le cordon des signes — « Prohaska me fecit ». Son unique dépôt parmi les hommes, en papiers, pigments et granules. La langue et l'image : pour témoigner de ce qui fut, pour faire *sien* un *quelque chose* du réel, certes. Mais aussi et paradoxalement, le pinceau, la rétine ou l'objectif sont pour l'artiste les pivots à partir desquels il vertige et ouvre les bras à sa propre dissolution, en une tentative réitérée de s'abîmer dans un midi coruscant, pour s'oublier et oublier le monde, avant que l'obscurité des profondeurs ne tombe et ne vienne engloutir définitivement la tremblotante trouée de la lumière.

RADIANCE DE L'OMBRE

Reconsidérons le temps et rapprochons-nous du moment présent. Focale géographique : le Japon, là où Prohaska paraît avoir trouvé sa limite. Toutes les visions interdites semblent vouloir y converger — une paupière se referme tandis qu'un œil s'éveille et se fissure. Relais sans flambeau des artistes sans-mesure. Le Japon, donc, s'offre comme le terrain d'une nouvelle exploration visuelle pour Antoine d'Agata. Chutons à sa suite dans le trou sale de la ville de Tokyo qu'il visita à l'occasion d'une résidence à la Villa Kujoyama en 2006. Antoine d'Agata, photographe et cinéaste français, élève de Nan Goldin et de Larry Clark, ouvre pour nous son journal de bord érotique, sa montée aux cieux de la perdition en sept stations. Chacune des pages gluantes de son texte en images, film littéraire et photographique baptisé *aka ana*, exhibe le corps des jeunes femmes qu'il a croisées et aimées dans le quartier de Shinjuku. Prostituées, danseuses, femmes esseulées, femmes violées, femmes fantasmant et fantasmées auxquelles il prête sa langue et sa chair. Leurs nuits saturées d'étreintes sont restituées à l'écran par un dispositif filmique plongeant au plus près des corps. Le regard se plante dans les peaux tendues par l'effort et parcourues de veines, s'enfonce même dans les cavités sexuelles martelées par les mains, les verges et les sex-toys. Pornographie, voyeurisme : sans aucun doute. Mais, de la tension initiale ne reste au final que la fascination devant une phrase que déroulent les voix aguicheuses, mélancoliques ou douloureuses des partenaires que le réalisateur fait parler. Nous suffoquons devant ce montage d'une splendeur de précipice, le langage conduisant la sarabande des images, tandis que l'excitation, elle, se résigne à l'exil.

La griffe du photographe est partout : l'image s'habille de grains et de ouate alors que les corps s'enfilent. Les mouvements semblent fusillés par les filtres et les éclairages. Membres presque statufiés par le clair-obscur, mais cherchant désespérément à s'y dérober par une danse fiévreuse et archaïque. Jusqu'à cet instant hypnotique où le corps d'une femme allongée sur le sol d'un club sordide de Tokyo nous est livré en spectacle ; ses jambes repliées et dépliées, ses doigts comme cramponnés à son vagin dressent la forme d'une araignée de chair ivre de pulsions et d'oubli. Chez d'Agata, comme le signale l'une des conteuses, « le regard tabou et le regard sacré » communient pour excaver d'inconscientes idoles obscures. Magna Vagina Mater.

Il n'est pourtant pas question d'adoration ici, mais de pénétration. Au contraire de Prohaska, d'Agata s'incorpore sans cesse à ses œuvres. Présent partout pour être absent nulle part ? Sa caméra se substitue aux regards des habitués clients. Elle martèle et assène les filles. Sans vergogne, délié de toute attache, il fait le jeu de la marchandisation des corps. Toutefois, sa démarche est, en apparence, autre : voir ce que voit autrui, qu'il éperonne de son objectif et de sa verge. Vivre ce qu'elles vivent, ressentir ce qu'elles ressentent, afin de se trouver lui-même. Depuis ses débuts aux côtés des mouvements junkies, d'Agata cherche à s'atteindre, non par une quête tournée vers sa seule intériorité, mais en exposant les corps malmenés, triturés et baisés. « Par les miroirs, par l'ombre, tu as été contraint » : son désir est aiguillé par une volonté de faire de l'autre un reflet, une surface pénétrable dans laquelle il peut se reconnaître — avant tout dans ses entailles, ses bris et ses salissures. Que le sordide révèle, que la transgression découvre.

Le rideau du théâtre érotique se lève : le public est gagné par l'émotion, et les sièges ne sont souillés que par le sel des larmes et la sueur de la sidération, non par la substance perlée de la semence génitale. Si d'Agata s'injecte la détresse des prostituées, à la manière de l'héroïne libérée dans ses veines par la pression du poussoir d'une seringue, ainsi qu'il nous le montre à plusieurs reprises à l'écran, il ne prétend jamais les sauver. Le salut et la rédemption ne sont pas de son monde. Que penser alors de son entreprise : se couler en elles, *être* elles dans leur déchéance, leur douleur quotidienne ? Vains efforts qui ne font que divulguer la facticité d'un montage et d'un projet qui demeure, à tous points de vue, personnel. Comment en effet comparer deux abîmes ? Il n'y a pas d'équivalence, peut-être seulement une possibilité de reconnaissance. Chacun de son

côté du vide. Mais l'artiste n'est pas dupe. Ainsi, une des filles lui déclare : « Tu ne comprends pas le monde, tu l'avales, c'est tout [...] Dans le monde, tout est miroir et tes blessures intérieures se reflètent dans des yeux vides. » Ces mots, les a-t-il cependant consignés au gré de leurs rencontres nocturnes ou bien fait-il de ses partenaires de suaves marionnettes dont il serait le ventriloque ? La dépersonnalisation serait alors poussée à son comble. Et notre gêne immense. Depuis son royaume à la dérive, d'Agata semble dire qu'il est irrémédiablement seul et qu'il ne peut rien pour son prochain. Il se sait pris dans un entre-deux intenable : « Photographe, je ne peux, impunément, échapper à la réalité, ni m'y plier. » Une nouvelle fois : la beauté suffit-elle ?

aka ana et ses poupées gigognes de la sexualité révélatrice repoussent donc les limites filmiques et photographiques et morales. Du sexe, de « l'fracassable noyau de nuit² » d'André Breton, que l'intransigeante Annie Le Brun cite à l'envi, il tire un paysage mouvant et magnifique, pulsant des gémissements de statues habitées par la jouissance. Ses gorgones des nuits tokyoïtes sont énucléées, leur pouvoir de mort se niche dorénavant dans le creux de leurs vagins écartés comme un œil ouvert sur d'innombrables ténèbres. Jouir à la mort : ultime scansion, dernière étape que l'homme espère, et redoute sans doute, à travers l'entaille féminine, et qui hante toute sa création et sa vie. Au Japon, il n'a pas cherché l'aveuglement, mais l'enchantement de l'ombre. À la lumière trop étincelante, et donc mensongère, d'Agata préfère le noir et la patine, le sale et le sordide chers à l'écrivain Junichirô Tanizaki, afin de réveiller « des résonances inexprimables³ ».

Prohaska, d'Agata ou l'art tourné vers l'envers atroce du décor, la partie cachée – et en cela fascinante – du monde. Leur existence (réelle ou fictive) atteste qu'il y a bien quelque chose au-delà des faisceaux éblouissants et des noirceurs sans fond du réel. Quelques ténues trouées de lumière, des nuances sœurs de résistance, d'insoumission, irrécupérables à jamais par tous systèmes, à l'instar des lucioles en lesquelles croit Didi-Huberman⁴. Des images en lesquelles croire, malgré tout. L'art, ce qui reste et pousse de l'avant : dans le firmament de l'œil évidé de l'Histoire brille encore une lueur.

RÉFÉRENCES :

Medusa, Ricardo Menéndez Salmón, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Éditions Jacqueline Chambon, 2013, 132 p.
aka ana, DVD d'Antoine d'Agata, Blaq Out, 2013, 1h.

NOTES

- 1 Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1946], p. 369.
- 2 André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 188.
- 3 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse (France), Verdier, 2011 [1933], p. 90.
- 4 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 144.



Le profil trouble de l'histoire de l'art

Collectif RACCORDS

Julia Smith

*Titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'UQAM
et rédacteur chef web pour le blogue de l'Artichaut.*

Si les occasions de rencontre et espaces privilégiés pour penser l'art et ses frontières sont multiples à Montréal, ceux permettant de faire le point sur les modalités d'intervention de l'historien.ne de l'art et de son champ disciplinaire sont à peu près nuls. Pourtant, attentifs aux évolutions des pratiques et des objets artistiques, sensibles aux problèmes politico-artistiques de leur époque, les praticien.ne.s et théoricien.ne.s de l'histoire de l'art n'ont de cesse de remettre en cause la validité de leurs expertises et de leurs méthodes. Ils considèrent d'un œil prudent et critique les structures de pensée historicistes et travaillent à bousculer les vérités et autres postulats des sciences humaines ; leurs investigations les conduisent à redéfinir les logiques de leurs discours, les modes de recherche et autres outils conceptuels pour appréhender la création. Il apparaît d'autant plus regrettable, à la lumière de ce qui précède, que les historien.ne.s de l'art ainsi traversés par le doute soient privés de foyers de rassemblement pour mettre en commun leurs perspectives et discuter du sort de la discipline.

La fondation du collectif Raccord comble à cet égard une lacune importante. Sans entendre apporter de réponses précises à ces préoccupations, il se propose néanmoins comme un laboratoire réflexif, lieu des échanges et de l'agir, pour repenser la responsabilité politique des histoires de l'art. Le collectif à géométrie variable¹

promeut, comme le laisse présager son nom, la continuité des liens entre savoir disciplinaire et implication citoyenne à travers une dynamique de débats et dans un esprit de collégialité. Au cœur de son projet, la question suivante : quel devoir social incombe à celui ou celle qui se dit historien.ne de l'art ?

Retour et considérations préliminaires sur les motivations derrière cette initiative étudiante.

L'HISTOIRE DE L'ART DANS L'EMBARRAS

La discipline sert peu, ou sert mal la lutte sociale au présent : c'est à ce dur constat que sont parvenus des étudiant.e.s en histoire de l'art au cours du mouvement de contestation du printemps 2012. À l'instar des regroupements et collectifs spontanés initiés durant la grève pour faire voir ou entendre leur indignation² (et rattachés, pour certains d'entre eux, à des formations académiques et à leurs savoir-faire « respectifs »), ils ont souhaité prendre part à la mobilisation à partir de contributions spécifiques. Mais les façons usuelles de faire l'histoire de l'art, les modes de participation qu'elle projette (rédaction de textes critiques, analytiques ou scientifiques, médiation culturelle, organisation ou commissariat d'exposition, pour ne nommer que les plus communs), leur paraissaient insuffisants et sans réelle incidence sur les développements du mouvement étudiant.

Quel apport distinctif, alors, les historien.ne.s de l'art pouvaient-ils fournir à la lutte sociale ? Par quels moyens propres ses penseurs et penseuses pouvaient-ils manifester leur indignation ? Leur est-il possible de ménager un espace pour la résistance dans la discipline ou sont-ils prisonniers de leur « condition » ? Autant de questions demeurées sans réponse pour lesquelles la création du collectif s'offrait comme une sorte de planche de salut.

RACCORD 1 – PENSER ET FAIRE L'HISTOIRE DE L'ART AUTREMENT

Lors de la première activité publique du collectif, *Raccord 1*, tenue au centre Skol le 23 janvier 2014 en soirée, les interventions prononcées gravitaient autour de préoccupations du même ordre. Le programme d'ateliers-discussions s'est amorcé avec les exposés d'un panel de quatre conférencières (toutes enseignantes du département d'histoire de l'art de l'UQAM³), s'est poursuivi avec des discussions en sous-groupes autour de thématiques choisies pour se terminer par une conclusion récapitulative sous forme de conversation avec l'ensemble des membres présents. L'effervescence générale et la formidable réceptivité qu'a suscitées l'événement ne peuvent se mesurer ici qu'au nombre de participants qu'il a réunis – à savoir plus d'une centaine.

Parmi les différentes prises de paroles et observations formulées durant l'événement se dressait une ligne directrice consensuelle. De fait, il semblait entendu d'office que l'on devait, pour réfléchir l'histoire de l'art, se maintenir à distance non seulement de son discours traditionnel, reposant sur un modèle historique de causes et d'effets en continuum, mais aussi de ceux plus récents issus des *New Art Histories*. L'expression renvoie aux nouvelles approches, méthodologies et théories critiques formulées autour des années 1970 et 1980 contre le récit positiviste dominant de l'histoire de l'art. On dénonce son savoir canonique, ses périodisations et découpages stylistiques sclérosants ainsi que ses méthodes strictement analytiques et interprétatives. Les discours parallèles des « nouvelles histoires de l'art » ont contribué à ébranler les hypothèses de base du champ disciplinaire qui lui avait assuré jusque-là son succès académique, à agrandir son terrain d'investigation et à interroger ses terminologies usuelles. Ils suggèrent une « histoire sociale de l'art » (c'est-à-dire une histoire envisageant la représentation artistique comme étant une pratique sociale et politique), en composant des microhistoires qui dérogent à la structure hiérarchique et favorisent, dans l'interprétation des objets de création,

des rapprochements interdisciplinaires fertiles. De nouveaux auteurs et méthodologies provenant notamment des théories marxistes, psychanalytiques, féministes, structuralistes, post-structuralistes ou sociocritiques des arts sont incorporés à l'expertise comme des outils nécessaires à une lecture plurielle de l'art (permettant de dépasser les cadres d'interprétation historiques ou évolutionnistes)⁴.

Malgré leur apport incontesté au domaine – les « nouvelles histoires de l'art » ayant permis d'ouvrir radicalement la discipline à des pratiques tapies jusque-là dans l'ombre ou délibérément exclues –, elles ont failli dans la mission de renouveler les procédures établies de la branche disciplinaire qui ont elles-mêmes conduit à ce besoin pressant de renouveau. Autrement dit, elles n'ont pas suffisamment tenté de raisonner les schèmes génériques et uniformisants qui cristallisent son discours, les principes catégoriels et chronologiques au fondement des sciences humaines. D'emblée dans la discussion, l'on prit soin de souligner que la facile intégration de ces récits alternatifs dans le cadre dépolitisant des institutions universitaires a étiolé leur portée critique, si bien qu'ils sont aujourd'hui érigés au rang de paradigme de recherche. C'est à ce même avis que se range l'un des spécialistes de l'historiographie de l'art américain, Donald Preziosi, suggérant que la *New Art History* est tombée dans le même « piège » de normalisation que sa science académique maîtresse : « *the recent satisfactions of reCanonization and the formulaic assimilation of various "new art histories" have largely expanded the ground of existing canons and orthodoxies rather than offering substantive alternatives to the status quo*⁵ ». En bref, il régnait un climat de circonspection généralisé au fil de la discussion, particulièrement lorsque les thématiques se rapportant aux discours établis de la discipline étaient abordées.

D'autres réflexions articulées sur place, mêlées de critiques et d'inquiétudes, manifestaient une irrésistible propension à esquisser à grands traits les fonctions de l'historien.ne de l'art. Les remarques entérinaient cette conception partagée conduisant à assimiler (et, par le fait même, résumer) la profession de l'historien.ne de l'art à celle de l'expert observant, interprétant et traduisant en mots les œuvres d'art et leur évolution selon les courants et les styles. Selon cette impression, les théoricien.ne.s opèrent logiquement dans l'après-coup, sans responsabilité immédiate, pour dégager un sens de la matière analysée et établir des liens de continuité entre les manifestations artistiques dans un système homogène et global de pensée. Leur savoir est large, mais les moyens dont ils disposent pour le rendre opératoire au présent sont restreints ; ils exercent

leur profession du haut de leur observatoire, encourageant le risque que leurs interventions trouvent peu de résonance dans l'espace collectif. Enfin, c'est aussi plus largement sur le système de l'art et ses principales institutions étatiques qu'on a jeté le discrédit ; l'industrie du marché de l'art, qui carbure de plus en plus à la spéculation ; les musées, confinés dans leur insularité, emportés dans une course à la rentabilité et versant toujours plus dans la spectacularisation⁶...

Au-delà de ces positionnements critiques, le collectif y est allé de suggestions d'implications concrètes possibles : opérations clandestines — interventions sur des œuvres ou perturbations ponctuelles au sein d'événements — et organisation de discussions ou groupes de lecture dans l'espace public. Dans ce remue-méninges collectif, un réel besoin de réévaluer le champ d'expertise se faisait sentir, mais la tendance des participants à ratisser de tous bords tous côtés et leur volonté de sortir des lieux communs étaient des signes que l'on s'engageait sur un chemin aux repères diffus.

TRAVAIL DES LIEUX

La manière d'amorcer la réflexion pose à mon sens quelques embûches. Celle-ci souscrit à une vision expéditive de la profession et concourt à lui offrir de façon tout aussi précipitée des solutions de rechange. Cette stratégie n'est pas forcément à proscrire : elle traduit un souci de rectifier le tir en renouvelant au mieux la théorie. Là où le bât blesse, c'est lorsque cette préoccupation s'accompagne pareillement d'un désir de *faire du neuf* et qu'avant même de se pencher, par exemple, sur les définitions auxquelles la discipline est inféodée, sur la construction narrative qui la porte ou sur les structures de pouvoir qui la régissent, l'on cherche à étendre ses objets d'investigations et à y introduire un *nouveau* regard parmi tant d'autres. Adhérer à ce processus cumulatif ne contribuera pas nécessairement à faire jaillir de l'histoire de l'art un sens différent (c'est du moins ce que nous ont enseigné les « nouvelles histoires de l'art » et les ajustements paramétriques qu'elles ont apportés). Se livrer à un profond examen autocritique s'avèrera dans cette perspective une alternative plus constructive. Or, pour procéder à une telle analyse, un état des lieux s'impose comme passage obligé.

C'est du moins à cette vague intuition que j'aimerais faire appel pour les prochaines activités réflexives de Raccord. Une enquête à la fois épistémologique et méthodologique sur cette discipline qui

embrasse large — où il s'agirait notamment de se pencher sur les contextes et motivations à l'origine de la discipline, les ententes et différends théoriques qui la traversent ou encore le langage et les protocoles qui la construisent — pourrait nous aider à saisir « *its own complex and contradictory history*⁷ ». Cette démarche foncièrement historiographique ne peut que mieux aiguillonner les membres du collectif dans la mise en œuvre de formes de collaboration sociale (en contexte de crise ou non). Elle exige que nous adoptions une position périphérique, aux frontières de notre expertise, dans l'objectif de celle-ci circonscrire et de prendre appui sur son héritage sociohistorique. L'exercice en est un, en quelque sorte, autoéclairant : en tournant le regard vers soi pour s'examiner en tant qu'acteur du domaine, l'on parvient à mieux cerner l'étendue de son terrain d'action et enfin à s'appliquer consciencieusement aux manières d'en repenser les contours.

Précédés de ce moment synthétique, les débats subséquents dans l'espace rassembleur que se veut Raccord se trouveront enrichis ; ses participants seront pour leur part en meilleure posture pour réfléchir à leur devoir politique et aux moyens d'insuffler une capacité d'action à leur discipline.

Notes

- 1 La composition du collectif se veut à la fois anonyme et flexible. Toute personne intéressée à contribuer aux réflexions et aux discussions est invitée à se joindre au groupe et à prendre part aux événements organisés.
- 2 Citons, au passage, celles de l'École de la Montagne rouge, Maille à part, Ligne Rouge, Fermaille, Mots et Images de la résistance, Le Fil rouge, La Boîte rouge, Les Oiseaux rouges, Encre Rouge, La félure et Danse ta grève.
- 3 Le paradoxe que peut constituer le recours à ce modèle d'apprentissage traditionnel et convenu — celui de l'exposé ininterrompu des résultats de recherche d'un spécialiste à un auditoire — au sein d'un espace de discussion et de réforme disciplinaire, n'a d'ailleurs pas manqué d'être soulevé par l'une des intervenantes. Il peut en effet paraître illusoire de prétendre à repousser les limites du champ d'action de l'histoire de l'art en l'envisageant par ses méthodes pédagogiques coutumières.
- 4 Jonathan Harris, « Radical art history : back to its future ? », dans *The New Art History : A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2001, p. 35-63.
- 5 Donald Preziosi, « The Art of Art History », dans *The Art of Art History A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 508.
- 6 Fait de rendre spectaculaire une création ou un événement artistique, de lui conférer des allures de spectacle ou de divertissement, pour attirer l'attention et les réactions des publics.
- 7 Donald Preziosi, « That Obscure Object of Desire : The Art of Art History », dans *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, Binghamton, Vail-Ballou Press, 1991, p. 52.



L'avenir de la danse et de la multidisciplinarité

L'utopie de la définition

Anne-Marie Santerre

Baccalauréat en histoire de l'art, UQAM
L'auteure est chef de pupitre danse à l'Artichaut.

En lisant un ouvrage important de François Frimat¹, philosophe et auteur s'intéressant à la danse, il m'est venu à l'esprit que l'utopie peut certes être un leitmotiv important pour la création, mais aussi pour la recherche. Lorsque l'on aborde le sujet de la définition des disciplines artistiques, il est ardu de s'accorder sur ce qui est en jeu. La première question à se poser est peut-être en quoi cette discipline consiste-t-elle ? Lorsqu'il est question de la danse, par exemple, cette interrogation devient fort complexe.

Multiples sont les transformations qui ont fait évoluer la définition de la danse. Sans cesse, des styles sont créés, modifiés ; les frontières entre les médiums sont repoussées, rendues poreuses par l'importation de matériaux, de concepts, de techniques. Essayer, dans cet article, de définir la danse à travers les âges relèverait d'un travail beaucoup trop ambitieux. Il est cependant curieusement attirant de tenter une définition de la danse pouvant convenir à ce XXI^e siècle naissant.

Il est possible d'utiliser le terme « contemporain » de maintes façons pour désigner le travail chorégraphique actuel. Ce terme est complexe et empreint de lourds préjugés. Rares sont les programmes ou documents, facilement accessibles pour un grand public, susceptibles d'éclairer ce que l'on peut entendre par *danse contemporaine*. Pour

mettre en lumière ce que convoque le terme « contemporain » en danse actuelle, et ce en s'inspirant des propos de François Frimat, il semble pertinent de voir la problématique que ce terme pose au regard du phénomène de la multidisciplinarité dans le monde de l'art. Cet exercice permet d'illustrer la souplesse que les définitions des arts doivent comporter dû à l'hybridité actuelle, tout en laissant présager l'avenir de la danse.

LA CONTEMPORANÉITÉ ET LE TEMPS

Frimat² se penche dans plusieurs de ses ouvrages et textes sur la danse sur la notion de « contemporain » telle qu'utilisée dans le domaine de la danse. Selon lui, la contemporanéité combine deux idées : celle de temps et celle de simultanéité. Sa conception temporelle est fondée sur une dynamique qualitative de la durée. La contemporanéité de l'œuvre vient de sa *valeur* contemporaine et non uniquement de sa présence dans le temps présent. Des philosophes comme Frimat et Bergson observent que le fait d'être actuel, d'être dans le présent, n'est pas suffisant pour une définition soutenue de la contemporanéité. Cette dernière possède une relation plus complexe avec le temps, relation qui peut s'observer dans un rapport comprenant une rupture et une continuité avec la tradition qui l'a précédée. Elle se joue donc en lien avec une connaissance du passé et une rupture avec celui-ci. C'est ainsi que l'on peut arriver à distinguer le contemporain de l'actuel. De cette définition, Frimat exclut donc « les gesticulations parfois prétentieuses qui se veulent

contemporaines, alors qu'elles ne sont que la répétition stérile d'idées inaugurées bien avant elles. La danse et la performance contemporaine ne doivent donc rien, on s'en doutait, au geste impromptu, brut qui se voudrait *ex nihilo* pour se masquer à lui-même l'ignorance où il prend sa source³ ».

LA VALEUR DE LA CONTEMPORANÉITÉ

Lorsque le spectateur assiste à une œuvre chorégraphique contemporaine, il ne peut savoir précisément ce qui l'attend. C'est-à-dire que le prévisible est souvent déjoué. Les danseurs vont-ils danser, chanter, parler, auront-ils des costumes, seront-ils nus ? Y aura-t-il de la musique, des vidéos ? Viendront-ils dans la salle ?

Si le contemporain n'est pas ce qui m'est simplement présent ou actuel, c'est qu'en tant que valeur il qualifie, dans ce qui est maintenant, ce qui pourra être porteur d'avenir, de possibles alternatifs à ce qui me désole ou me nuit [...]. C'est cela qui le constitue à la fois comme inédit et révolutionnaire⁴.

La danse contemporaine apparaît donc comme une critique en actes de l'ensemble des codes qui forment un donné historique des gestes, postures et mouvements du corps. Cette critique ne cesse de se métamorphoser selon le contexte dans lequel elle se trouve. Elle n'est aucunement autonome de son contexte social. De ce fait, la danse contemporaine relève d'une esthétique et d'une pragmatique du corps qui interroge l'espace et le temps, les jeux entre l'individu et le groupe.

Dans ces dernières lignes, il est légitime de voir quelques ressemblances avec des leitmotivs de la performance que l'on retrouve également dans le travail de certains membres de Fluxus. En tentant de définir ce qu'inclut le terme de contemporanéité dans le domaine de la danse, il est difficile de ne pas voir l'apport essentiel d'autres sphères artistiques. Il n'est pourtant pas possible de supprimer ces influences de la danse contemporaine si l'on veut savoir et comprendre ce qu'elle contient, ce qu'elle est. La définition que tente Frimat se déploie dans ce sens puisqu'il considère la danse contemporaine comme étant multidisciplinaire, c'est-à-dire comme incorporant des techniques issues d'autres médiums artistiques dans la matière chorégraphique elle-même. La danse, prenant ainsi une forme hybride, devient dès lors un état d'esprit, une exploration de tous les possibles. Conséquemment, le projet contemporain peut

également être repéré dans les arts de la scène et de la performance, tout particulièrement en ce qui concerne les questions de genre et de sexe, sans que l'on se limite à un segment historique de ces disciplines⁵.

L'HYBRIDITÉ, LA MULTIDISCIPLINARITÉ

Le caractère hybride de la danse peut déjà être observé dans des styles datant du début du XX^e siècle ; notons, par exemple, les emprunts folkloriques qu'a effectués le ballet classique. Puis, l'*Ausdrucks Tanz*⁶ chez May Wigman, le *Tanztheater*⁷ et Pina Bausch, ainsi que le Butô naissant dans un Japon en transition dans les années 1960 bouleversent le XX^e siècle en contrevenant à la spécificité des arts, en brouillant la frontière entre danse, concert, théâtre, performance. Le corps n'est plus le seul indice, au sens sémiologique, d'une reconnaissance de la pratique chorégraphique.

Dans son ouvrage, François Frimat réfléchit sur la polémique de la non-danse, qui est un style subsumé au concept de danse. Il y a conflit puisque ce style est opposé à ce qui devrait posséder ses caractéristiques constitutives. De plus, il prend ses racines dans une conception à la définition large et imprécise. Il n'y a d'autres choix que de rendre compte du fait comme il se voit. Il est impossible de définir la danse et tous ses dérivés de façon claire et délimitée ; il en est de même avec la performance lorsqu'il y a intégration de mouvement. Il serait complètement loufoque de catégoriser une création artistique sous la bannière d'une discipline artistique en fonction de la quantité de mouvements que contient la création. Le lieu permettrait-il une telle classification ? Si l'on produit un ballet dit « traditionnel » dans une ruelle, s'agit-il automatiquement d'une œuvre performative ? Une performance chorégraphiée existe, par exemple, dans l'œuvre de Lynda Gaudreault. Boris Charmatz, quant à lui, s'amuse à mêler les cartes en créant un musée de la danse et un manifeste pour justifier le bien-fondé de cette nouvelle institution nomade. Pina Bausch et Trisha Brown sont deux artistes présentées à la fois dans le corpus d'histoire de la danse de l'UQAM et dans certains cours sur la performance offerts en option dans le programme d'histoire de l'art. Il y a une manifestation ici que les frontières s'amenuisent, car il est pertinent de présenter ces artistes sous la bannière de plusieurs disciplines.

L'AVENIR DE LA DANSE, UNE UTOPIE THÉORIQUE

Comment prévoir l'avenir d'un concept qui ne peut plus vraiment être défini ? La scène contemporaine s'éloigne de ce que les gens pourraient facilement voir comme de la danse. Il serait très ambitieux de vouloir exposer l'histoire complète de la danse pour mettre au jour les racines de cette hybridation et peut-être révéler du même coup l'origine des nombreux stéréotypes populaires associés à ce médium. Même Nijinski et Merce Cunningham ont bouleversé les traditions de la danse à leur époque. Rappelons également qu'en 1955 George Balanchine, aujourd'hui connu, entre autres, pour la fondation du NY City Ballet, fut le premier à engager une personne noire (Arthur Mitchell) au sein de sa compagnie. Aujourd'hui le dépassement des limites de la danse se profile différemment. Le corps n'est plus l'unique moteur des mouvements, la danse s'élargit, et Frimat, s'inspirant des propos de Boris Charmatz, appose l'étiquette « danse » à un traitement sensoriel spécifique de l'environnement. En ce sens, la discipline ouvre la porte à une multitude de projets de danse hybrides et sans frontières concrètes. L'investissement du corps, en interrogeant une historicité de la danse, demeure peut-être ce qui détermine le mieux la danse actuelle, annonçant du reste une vision plus ouverte de la discipline, et ce sans accepter le « n'importe quoi ». Et pourtant, des réflexions questionnant l'utilisation du corps et du mouvement en danse ont déjà envahi le domaine !

Il est possible d'appliquer des concepts de danse à la performance, comme on peut appliquer à la danse certains concepts d'histoire de l'art liés à la performance. Évidemment, tous les concepts ne sont pas interchangeables de cette façon, mais de telles possibilités illustrent tout de même une certaine homogénéisation conceptuelle qui s'empare de l'art. Il y a bien sûr des historiens, théoriciens, critiques et artistes qui sont en faveur de cette évolution. Par contre, on retrouve également des professionnels qui refusent cette cohésion. Il s'avère ardu, par exemple, de parvenir à écrire sur la danse dans un ouvrage d'art visuel. Sera-t-il possible dans un avenir rapproché de constater une valorisation généralisée de la multidisciplinarité non seulement dans la pratique, mais aussi au plan théorique ? L'on cherche toujours à définir ce que l'on voit et à étendre la définition à plusieurs œuvres dans l'espoir de créer des catégories et des domaines bien circonscrits, mais il semble que cette ambition relevant de l'utopie soit presque impossible à réaliser.



NOTES

- 1 François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, 141 p.
- 2 *Ibid.*, p. 6.
- 3 *Ibid.*, p. 7.
- 4 *Ibid.*, p. 9.
- 5 Pour approfondir ces derniers propos, reportez-vous à l'article de François Frimat, « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, 2010, p. 77-89.
- 6 Il s'agit d'un théâtre en mouvement d'origine allemande possible après la censure théâtrale en Allemagne après 1918. Danse d'expression mise en scène, sur scène ou en salon, valorisant les amateurs et les professionnels. Années importantes entre 1910-1945.
- 7 Il s'agit d'un drame dansé, diffusé à partir de 1970, en réaction à la Deuxième Guerre mondiale. Il est plus radical que son prédécesseur, en note 5.

Vers une conservation des expositions ?

Quand les attitudes deviennent formes ;

Berne 1969/Venise 2013

Florence-Agathe Dubé-Moreau

Baccalauréat en histoire de l'art – concentration muséologie, UQAM

La réactualisation en 2013 de l'exposition *Live in Your Head. When Attitude Become Form* interroge avec acuité la relation entre la reconstitution artistique et l'historicité de l'utopie dans l'art. Quoi de plus chimérique, en effet, que de projeter reconstruire intégralement l'exposition culte d'Harald Szeemann tenue à la Kunsthalle de Berne en 1969 ? Le phénomène de la reconstitution porte en lui-même un certain caractère fantasmatique dans la mesure où il aspire à faire (re)vivre un événement artistique révolu, non tant dans sa matérialité propre que dans ses idées et conceptions d'origine.

Le *reenactment* (acceptation anglophone de l'expression *reconstitution artistique* surtout employée dans le champ de la performance¹) s'écarte donc sensiblement du projet irréalisable de recréer à l'identique l'exposition iconique. Cette remise en scène se veut plutôt une opportunité de relire un moment saillant de l'histoire de l'art ; elle permet de rendre tangible une mémoire culturelle collective². Avec une prescience étonnante, Szeemann avait d'ailleurs confié lors de la reconstruction du *Merzbau* de Kurt Schwitters, qu'il orchestrerait pour son exposition *La quête de l'œuvre d'art totale* (1983-1984), que les reconstitutions produisent à nouveau un « chef-d'œuvre auquel il était impossible de renoncer³ ». Le rêve éveillé qui en résulte ouvre une brèche dans la lecture linéaire de l'histoire et permet de « réit[érer] un passé qui encourage la foi dans un présent tendu vers l'horizon des visions à venir⁴ ».

RIEN NE SE PERD

Le projet de *Quand les attitudes deviennent formes ; Berne 1969/Venise 2013*, présenté, comme son titre l'indique, à Venise du 1^{er} juin au 3 novembre 2013 au Ca' Corner della Regina, est un cas de figure avisé pour traiter du phénomène plus large de la reconstitution artistique dans ses enjeux historicistes qui recèlent cette perspective utopiste. Le commissariat fut assuré par Germano Celant, directeur artistique de la Fondation Prada à Venise, en concertation avec l'artiste contemporain Thomas Demand ainsi qu'avec l'architecte Rem Koolhaas. Cette tête tripartite pour penser la reconstitution renvoie par symétrie à la triple nature du glissement spatio-temporel de l'exposition, glissement qui s'opère par le truchement d'interventions d'ordre artistique, architectural et de commissariat unies dans la création d'un nouvel espace hétérotopique, au sens foucauldien⁵ du terme.

L'anticipation autour de cette exposition est bien sûr inextricable de la dimension de défi que pose une telle entreprise de réitération. Elle implique non seulement que des œuvres soient réassemblées ou recréées, que l'architecture intérieure du Ca' Corner soit masquée pour simuler le *white cube* moderne de Berne, mais également que le parcours et l'accrochage d'origine soient reproduits. Ainsi, 90 % des œuvres qui constituaient en 1969 la première manifestation majeure pour l'art conceptuel et contribuaient à consacrer l'art minimal, l'*arte povera* et le *land art*, sont réunies et présentées dans le cadre d'un nouveau commissariat se voulant le plus fidèle

possible au premier, et se rapprochant pour la cause d'une enquête d'archives.

Si la reprise d'expositions revêt une certaine fonction mnémonique qui fait se rencontrer différents régimes narratifs et temporels, elle peut également présenter un caractère d'hommage à l'égard de l'histoire de l'art et de celle des expositions. Cependant, il ne faut pas confondre la *reconstitution* qui a pour effet de consacrer, jusqu'à un certain point, un événement artistique et la *citation* en art, qui implique aussi l'idée d'une marque d'estime. Il est tout aussi important de ne pas interchanger *reconstitution* et *copie*, car la première ne vise pas une reconstitution mimétique parfaite comme la seconde. Au contraire, une certaine liberté peut être prise par rapport à l'œuvre ou l'exposition source, comme en ce qui a trait au médium par exemple. La reconstitution n'est pas non plus synonyme d'*appropriation*, procédé postmoderne⁶, et est distincte des démarches artistiques qui impliquent la « re-présentation » multiple (musique et théâtre, par exemple) comme fonctionnement d'apparition de l'œuvre.

De suite, la reconstitution artistique employée comme pratique de commissariat consiste à recréer partiellement ou intégralement des expositions cultes dont la réactualisation implique une charge historiciste et/ou critique : la reconstitution n'est pas employée comme une fin, mais bien comme un moyen. Cette méthode apporte une nouvelle lumière sur l'œuvre-événement source et crée, simultanément, une situation de rencontre avec les œuvres et leur mise en exposition qui soumet le spectateur à de nouveaux paramètres d'analyse. Une copie par symétrie parfaite de la version de 1969 aurait été un projet bercé d'utopie et sans pertinence pour la recherche scientifique, mais la réinscription historique de l'exposition de Szeemann par Celant entraîne des retombées artistiques et muséologiques qui permettent, en sondant le passé, de mieux appréhender le présent dans une perspective d'ouverture à l'avenir. Ces conséquences influencent à la fois la réception de l'exposition-reconstitution ainsi que certains principes de l'écriture d'une histoire de l'art qui s'arrimerait à une histoire des expositions iconiques.

RIEN NE SE CRÉE

Un des premiers paramètres que *Quand les attitudes deviennent forme*; Berne 1969/Venise 2013 remet en question chez le visiteur est sa relation à l'original ainsi qu'à l'authenticité de l'exposition et des œuvres qui y sont présentées. À l'ère de la *reproductibilité*

technique, selon Walter Benjamin, le déclin bénéfique de l'*aura*, qui valorise l'unicité de l'œuvre d'art, se produit au profit de la reproductibilité technique, de la sérialité mécanique⁷. Aujourd'hui, à l'époque de « l'hyperreproductibilité⁸ » numérique et virtuelle, l'approche de l'exposition ou de l'œuvre comme « donnée reproductible⁹ » fait débat dans la communauté scientifique depuis les premières manifestations de reconstitutions qui considèrent les œuvres et les expositions historiques selon une logique allographique¹⁰ : les documents de l'exposition originale, par exemple, sont envisagés comme une notation, comme un scénario de mise en scène permettant la reprise du projet, tel qu'il en a été le cas pour la version de Celant à Venise.

Il est intéressant de rappeler que, de nature, l'exposition est événementielle, éphémère ; elle n'est pas conçue pour être conservée et représentée comme un objet de collection muséale. La reconstitution d'expositions vient donc opposer la fugacité de la version originale à sa pérennité à travers son *reenactment*, lui-même provisoire. En réintroduisant des œuvres et des expositions éphémères dans le cours de l'histoire de l'art, la reconstitution vient donc brouiller le statut de plusieurs pratiques qui n'étaient pas destinées à être préservées ni conservées dans un but de « re-présentation ».

Le *reenactment* influe aussi sur la valeur symbolique de l'exposition, puisque le visiteur est aux prises avec une réinterprétation, un différé de l'original. La reconstitution remet en question l'importance accordée à l'authentique, même si cette condition de la valeur artistique (inhérente au régime de singularité) a déjà très largement été menée à mal par l'art contemporain, comme l'expose la sociologue de l'art Nathalie Heinich dans son ouvrage *Le triple jeu de l'art contemporain*¹¹. Des démarches artistiques nient la création d'objets matériels, prêchant pour l'appropriation d'objets (*readymades*), défendant la prééminence de l'intention ou optant pour la réalisation d'œuvres éphémères ont tour à tour contribué à court-circuiter l'authenticité de l'œuvre d'art.

La reconstitution, même si elle entrave semblablement l'accès à l'authenticité de l'œuvre originale, s'éloigne de ces stratégies post-modernes, car tout en ne pouvant pas, par définition, offrir l'expérience de la version originale, elle en témoigne néanmoins. En d'autres mots, la reconstitution entretient un rapport trouble avec l'authenticité. Étant seconde, elle ne peut reconstituer l'expérience première, mais elle en porte pourtant le poids historique : elle fait coexister son absence et sa présence. Cette dualité est à la source des possibilités critiques de *Quand les attitudes deviennent*

forme ; Berne 1969/Venise 2013 et tient un discours sur la légitimité de ce qui est reproduit et des raisons pour lesquelles ce l'est. C'est précisément cet interstice, cette couture chronologique, qui catalyse la richesse analytique d'une telle entreprise de reconstitution, puisqu'elle n'est précisément pas une copie idéale de l'exposition source qui chercherait à se substituer à l'original.

TOUT SE TRANSFORME

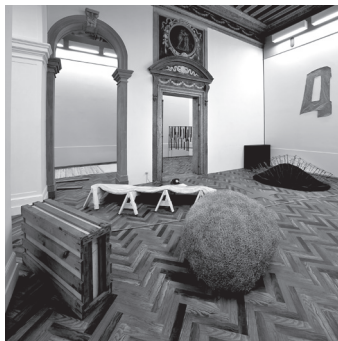
La translation temporelle et contextuelle que Celant opère en reportant *Quand les attitudes deviennent forme* à Venise en 2013 établit, pour le visiteur, un dialogue complexe entre trois temporalités : le passé, le présent et le futur par l'entremise des œuvres présentées, mais aussi par les documents utilisés en amont (archives) et produits en aval de l'événement (catalogue de l'exposition, site Internet). La reconstitution renoue donc avec le passé sur un mode anachronique, mais, de la même manière, elle s'élance vers le futur par la production de nouvelles archives. Il est ici possible de reporter les réflexions de Georges Didi-Huberman à propos de l'historicité du regard devant une image au contexte qui nous intéresse. Le modèle qu'il développe, dans son essai *Devant le temps*, envisage toute image, toute œuvre ancienne ou contemporaine comme un « montage de temporalités » qui doivent être analysées selon une « pensée de l'anachronisme¹² ».

Sous cet angle, la reconstitution se présente comme un phénomène qui génère des paramètres nouveaux sur la continuité ou la discontinuité des temps et qui se prête parfaitement au jeu de l'*archéologie critique de l'histoire de l'art*, moyen, selon Didi-Huberman, de remettre en question les genres de temporalités historiquement établies par des modèles théoriques, comme l'iconographie panofskienne. Si « l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde », écrit-il, la réception d'une œuvre ou d'une exposition de reconstitution contracte, distille avec encore plus de radicalité cette réalité : les conditions mêmes d'apparition de la reconstitution créent une réception anachronique. L'auteure américaine Claire Bishop, dans son essai *Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art*, note dans cet ordre d'idées : « When artists undertake the work of reconstruction sensitively, two authorships and two temporalities can co-exist in one anachronic object : an archival representation of the past and a voice that speaks to the concern of today¹³ ». Cette citation résume à la fois l'émergence de nouvelles narrativités et temporalités par la reconstitution en plus de souligner sa dimension critique, réflexive.

La reconstitution de *Quand les attitudes deviennent formes* entraîne également la superposition de deux cadres narratifs dont les dissemblances de fonctionnements et d'expériences du parcours « raconté » par les commissaires (Szeemann et Celant) sont attribuables à la réinterprétation et à la recontextualisation contemporaine de l'exposition. Au même titre que l'exposition originale, la reconstitution peut être envisagée comme un texte¹⁴ historique, artistique et théorique à différents degrés selon la perspective de l'auteur, celui-ci agissant également à titre de narrateur (puisque l'invente et raconte l'histoire). Il est intéressant d'employer cette métaphore textuelle dans le cas de *Quand les attitudes deviennent forme*, car Szeemann est considéré comme l'un des pères des commissaires-auteurs¹⁵.

Or, si le geste de commissariat de Szeemann instaure une nouvelle posture professionnelle et présente une génération d'artistes majeurs à l'histoire de l'art, que fait Celant en réitérant ce geste ? Le texte et le sous-texte de l'exposition soutenus par la sélection des œuvres et leur mise en espace ne sont plus les mêmes, mais c'est précisément ce qui fait le levier de la reconstitution, soit de ne pas être une interprétation mimétique de l'original. « Le *re-enactment* est alors une opération historienne qui critique, juge éventuellement et modifie le passé tel qu'il est appréhendé dans le présent ; il est donc susceptible de modifier le présent et le futur de l'Histoire (et pas seulement de l'histoire de l'art) », écrit Jacinto Lageira pour synthétiser la conception du *reenactment* tel que théorisé pour la première fois en 1946 par l'historien et philosophe Robin G. Collingwood¹⁶. La reconstitution artistique peut, selon cette appréhension, devenir un véritable outil pour revisiter le passé, mais peut simultanément en modifier le souvenir.

Bien qu'il y ait différents niveaux de reconstitution (comme les typologies de Reesa Greenberg¹⁷ ou d'Elitza Dulguerova¹⁸ peuvent en témoigner), dans le cas précis de *Quand les attitudes deviennent formes ; Berne 1969/Venise 2013*, un désir de reprise fidèle du passé (en fond et en forme) se superpose ainsi à la conscience que le geste même de réactualisation entraîne une distanciation modifiant à la fois la narrativité et la temporalité de l'exposition. D'une main, Celant reconstitue, de l'autre, il crée une nouvelle histoire : une histoire critique qui se constitue sur les bases de la mémoire directe (expérience¹⁹) et indirecte (archives) tout en alimentant le mythe auréolant déjà l'exposition de Szeemann. Sur la réception de la reconstitution, l'effet produit est peut-être un glissement de l'attention du visiteur d'une appréciation de l'innovation révolutionnaire des propositions artistiques et du commissariat de Szeemann



vers une lecture plus globale du défi relevé par Celant et son équipe ; le regardant se trouvant comme plongé au cœur d'une interprétation contemporaine de l'utopie wagnérienne de l'œuvre d'art totale.

Plus encore, *Quand les attitudes deviennent forme* ; Berne 1969/Venise 2013 engage le visiteur dans une réflexion sur « l'objet "histoire" » de l'histoire de l'art « en sa méthode [et] en son statut même²⁰ ». Le fait même de réactiver cet événement en marque l'importance et la promotion/diffusion de sa reconstitution en augmente la sacralisation. La célébration touche aussi la reconstitution comme objet autonome qui, de manière performative, remet en scène un événement dont le caractère paradigmatique justifie en lui-même la tenue d'une *remembering exhibition*²¹. Ultimement, cela permet d'interroger l'ordre de cette histoire en son tout « cohérent » et en ses parties (chacun des événements marquants), soulignant la place du choix, de la sélection dans la constitution de cette chronologie par les spécialistes.

Qu'entraîne alors, sur la narrativité et la temporalité d'une exposition, la réinscription de celle-ci dans le cours d'une histoire de l'art qui est, pour ainsi dire, déjà filtrée ? Il n'est peut-être pas erroné ici d'avancer que la reconstitution porte – au-delà de l'hommage, de la critique ou de l'anachronisme – une dimension politique qui influe sur l'économie des images en ajoutant une certaine *plus-value*, une légitimation historique supplémentaire à certaines œuvres ou expositions.

Ainsi, une certaine « hyperreproductibilité » des images s'est progressivement étendue aux œuvres et aux expositions, de manière à ce qu'aujourd'hui, tout soit disponible à la reconstitution, à la réanimation artistique, générant une utopie naïve où rien ne se perd et où l'exposition devient une machine à contracter les temporalités. Pas exactement intacts, c'est transformés que ces avatars se présentent à nous. Ils s'inscrivent dans la vague d'historicisation des pratiques du champ des arts depuis une dizaine d'années : écriture d'une histoire des expositions, archivage des œuvres de performance et des œuvres éphémères, consécration ou critique des commissaires-auteurs. Ces réinterprétations, comme *Quand les attitudes deviennent formes* ; Berne 1969/Venise 2013 le démontre, permettent un regard nouveau qui engage une réflexion critique et historiciste sur les possibilités et les écueils que la reconstitution peut offrir à la réflexion sur l'histoire de l'art et des expositions en son fonctionnement et son influence sur la réception.

NOTES

- 1 L'édition de décembre 2013 de la revue *Artforum International* proposait une taxinomie provisoire des mots-clés en « re- » de ce phénomène en art contemporain : Martha Buskirk, Amelia Jones et Caroline A. Jones, « The Year in "Re" », *Artforum International*, vol. 52, n° 4, décembre 2013, p. 127-130. Plus près de nous, la revue montréalaise *Esse arts + opinions* consacrait son numéro de septembre 2013 à la question de la reconstitution.
- 2 Reesa Greenberg emploie l'expression « *collective exhibition memory* » en lien avec l'intérêt montant pour le phénomène de l'exposition et pour l'histoire des expositions : Reesa Greenberg, « Remembering Exhibition: From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12, automne 2009. En ligne : <www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web>, consulté le 6 janvier 2014.
- 3 Cité dans : Nathalie Leleu, « "Mettre le regard sous le contrôle du toucher". Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art », *Les cahiers du MNAM*, n° 93, automne 2005, p. 90-91.
- 4 *Ibid.*, p. 95.
- 5 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1984*, Conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.
- 6 Marie Fraser, « Reconstitution », *Le travail qui nous attend. La Triennale québécoise* (catalogue de l'exposition), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 448.
- 7 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 2013 [1939], 141 p..
- 8 Selon l'expression de Michel Weemas dans : Michel Weemas, « Introduction », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemas (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 10.
- 9 Elitza Dulguerova, « L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15, 2010, p. 54.
- 10 Le concept de « régime allographique » est développé par le philosophe américain Nelson Goodman ; cité par Arthur C. Danto, « Danger and Disturbance: The Art of Marina Abramović », dans Klaus Biesenbach (dir.), *Marina Abramović: The Artist is Present* (catalogue d'exposition), New York, Museum of Modern Art, 2010, p. 30.
- 11 Nathalie Heinrich, « Aux frontières de l'authenticité », *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 123-157.
- 12 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Édition De Minuit, 2000, 286 p..
- 13 Claire Bishop, « Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation », dans Germano Celant (dir.), *When Attitudes Become Form ; Bern 1969/Venise 2013* (catalogue de l'exposition), Milan, Progetto Prada Arte, 2013, p. 436.
- 14 Tel que Jérôme Glicenstein modélise l'exposition dans : Jérôme Glicenstein, « L'exposition comme langage et comme dispositif », *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 85-150.
- 15 La sociologue de l'art Nathalie Heinrich le décrit même comme le « meilleur représentant de cette position atypique de commissaire "auteurisé" » : Nathalie Heinrich, *Harald Szeemann un cas singulier : entretien*, Caen, L'Échoppe, 1995, p. 9.
- 16 Jacinto Lageira, « Re-enactment : fausse évidence et dangers », *Esse arts+opinions*, n° 79, automne 2013, p. 12.
- 17 Reesa Greenberg, *loc. cit.*
- 18 Elitza Dulguerova, *loc. cit.*
- 19 Celant a expérimenté la version de 1969 pour laquelle il prononcé le discours d'ouverture : Germano Celant, « Acknowledgments », dans Germano Celant (dir.), *op. cit.*, p. 380.
- 20 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 11 et 13.
- 21 Selon l'expression de Reesa Greenberg dans : Reesa Greenberg, *loc. cit.*

*révolution
avenir radieux
homme nouveau
cordon sanitaire
pangermanisme
guerre éclair
solution finale
rideau de fer
guerre froide
marché commun
perestroïka
glasnost
union européenne
réunification
monnaie commune
aube dorée*



a rtichautmag.com

Contact

Communiqués · Invitations · Soumissions · Informations
artichaut.uqam@gmail.com

artichautmag.com
facebook.com/artichaut.uqam
twitter.com/artichautmag

Organisme tutélaire

Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQAM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Financement

Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Services à la vie étudiante de l'UQAM (SVE)
Faculté des arts de l'UQAM

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, avril 2014.

Artichaut, revue des arts de l'UQAM :
Art contemporain — pratiques · analyse · critique

L'Artichaut, revue des arts de l'UQAM est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQAM (Association facultaire des étudiants en arts). L'Artichaut paraît une fois l'an en version imprimée. Chaque parution s'articule autour d'une thématique originale et comprend des articles, entrevues et reportages couvrant les événements de la scène artistique contemporaine montréalaise, des portraits d'artistes, d'œuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux. L'Artichaut est distribué gratuitement dans les kiosques de l'UQAM et est déposé à la Bibliothèque et archives Nationales du Québec ainsi qu'au Musée d'art contemporain de Montréal.

Suivez également l'Artichaut magazine, en ligne sur artichautmag.com. Contenu mis en ligne quotidiennement : critiques, entrevues, reportages, chroniques et plus encore.

Nous n'imprimons pas seulement des recueils de notes.



COOP
UQAM

Six points de services spécialisés,
235 000 membres à vie
et des milliers de dollars retournés
dans la communauté universitaire.

Librairie JASMIN ■ Librairie PK ■ Librairie ESG

Boutique des ARTS ■ Boutique INFORMATIQUE ■ Boutique UQAM

coopuqam.com