



Fictions télévisuelles au Québec





MICHAEL SNOW (1928-2023)  
*Presents*, 1981, image fixe tirée du film 16 mm, couleur, son, 98 min.  
Photos – Avec l'aimable permission de Peggy Gale  
et de Michael Snow Studio.

## Éditorial

04

### À L'ÉCOUTE DES PROCHAINS ÉPISODES

Katrie Chagnon

## Incursion/portrait

06

### BOO-HOORAY : « *OUTSIDERS LOOKING OUT* » JOHAN KUGELBERG. HOMME DE LA RENAISSANCE. CHANCRE DE LA DÉCADENCE.

Ralph Elawani

## Manifestation

16

### UNE MAISON POUR LA MÉMOIRE : UNE ORIGINE DÉCOLONISÉE

Renato  
Rodriguez-Lefebvre

## Carte blanche

22

### CONFIDENCES D'ARLETTE PACQUIT

Nathanaël

## Dossier

34

### SÉRIES EN TRANSITION : MÉTAMORPHOSES DE L'ART TÉLÉVISUEL AU QUÉBEC

Stéfany Boisvert et  
Thomas Carrier-Lafleur

38

### CINÉMA ET SÉRIES TÉLÉ AU QUÉBEC : ENTRE TRADITION ET MONDIALISATION

Pierre Barrette

46

### « FAIRE DE LA TERRE » : DE LA PAGE À L'ÉCRAN

Thomas Carrier-Lafleur

56

### CE QUE LES PLATEFORMES DE DIFFUSION EN LIGNE FONT AUX SÉRIES QUÉBÉCOISES

Stéfany Boisvert

62

### DU *THRILLER* HOLLYWOODIEN AU DRAME FAMILIAL INTIMISTE

Baptiste Creps

70

### ZAPPING SUR LA TÉLÉVISION AU QUÉBEC

Échange entre Philippe  
Falardeau, Guillaume  
Lonergan et Florence  
Longpré / Édité par  
Thomas Carrier-Lafleur  
et Marie-Odile Demay

76

### TÉLÉVISION *QUEER* : L'ANTICONFORMISME ET LE PETIT ÉCRAN

Joyce Cimper

Portfolio

80

**MICHAEL SNOW. SE  
JOUER DU TEMPS**

Louise Déry

---

Hors-dossier

100

**COMME ELLE  
SCINTILLE!**

Edith Brunette

---

105

**LE LIBÉRALISME  
À LA CONFESSE**

Jonathan Duguay

---

109

**LE THÉÂTRE DU  
CORPS**

Sepehr Razavi

---

113

**LA THÉORIE DES  
ÉPUISEMENTS**

Pierre Popovic

117

**UNE POPULATION  
SILENCIEUSE**

Clément Willer

---

121

**REGARD SUR LE  
SYSTÈME DES PRIX  
LITTÉRAIRES**

Antoine Deslauriers

---

125

**« VIDER LES  
COFFRES »**

Justin Leduc-Frenette

---

129

**VOIX ET CORPS  
DE L'EXIL AFGHAN:  
UN RÉCIT AU  
FÉMININ**

Estelle Garcia Sauzin

---

133

**LOURDES, DE  
L'AUTRE CÔTÉ DE  
LA CONFUSION**

Martin Tailly

137

**BLESSÉ, LE MONDE  
NOUS CONTREDIT**

Miriam Sbih

---

141

**CE QUI MÉRITE  
D'ÊTRE SAUVÉ**

Emanuel Guay

---

C.1  
MICHAEL SNOW  
Presents, 1981, image fixe  
tirée du film 16 mm,  
couleur, son, 98 min.  
Photos – de Peggy Gale et  
de Michael Snow Studio.

# À L'ÉCOUTE DES PROCHAINS ÉPISODES

■ Éditorial

En ce début d'année 2024, plusieurs d'entre nous voudraient sans doute appuyer sur « pause ». Revenir en arrière, rejouer en boucle ou en accéléré certains épisodes de la série réelle, trop réelle qui, quotidiennement, se déroule devant nos yeux effrayés, fatigués, abîmés. Éteindre les écrans ou, au contraire, se plonger dans la fiction. S'abandonner au visionnage en rafale, avec ou sans culpabilité, changer d'émission. Pour oublier, pour mieux se souvenir, pour imaginer le monde autrement.

Si l'univers des séries télé imprègne plus que jamais notre culture, servant qui plus est de référence à des réflexions nécessaires sur la fonction même de l'art<sup>1</sup>, les récentes transformations de l'écosystème médiatique nous incitent par ailleurs à reconsidérer le paradigme télévisuel à partir duquel, au Québec, un certain imaginaire national a pu se construire – puis se déconstruire. Fil rouge du dossier que proposent ici Stéfany Boisvert et Thomas Carrier-Lafleur, ce rapport de la mémoire collective à la télévision ainsi qu'aux fictions qu'elle produit entre en résonance avec l'œuvre protéiforme du regretté artiste canadien Michael Snow (1928-2023), à qui sont dédiés la couverture et le portfolio du présent numéro. Dans son texte-hommage, bellement intitulé « Michael Snow. Se jouer du temps », Louise Déry souligne d'ailleurs avec finesse les dynamiques temporelles qui animent les créations expérimentales de Snow – étirement, condensation, ralentissement, suspension, répétition, échantillonnage et sérialisation –, mais également la fonction mémorielle que convoquent certaines d'entre elles, où s'exprime notamment l'attachement intime de l'artiste à l'histoire, à la culture et

au paysage québécois. Les imaginaires médiatique et collectif contemporains resteront marqués encore longtemps par l'art de Michael Snow.

De même, ce numéro s'ouvre avec trois chroniques qui mettent toutes en avant la question de la mémoire et de sa transmission : celle de la contre-culture américaine à travers la conservation de ses archives ; celle de la nation guatémaltèque et de ses communautés, rassemblées dans un musée sans objet ; et celle de la culture caribéenne, poétiquement traduite dans le cinéma documentaire d'Arlette Pacquit. Chacun·e à sa manière, et dans des styles très différents, Ralph Elawani, Renato Rodriguez-Lefebvre et Nathanaël nous rappellent ainsi que l'acte de se souvenir implique inévitablement l'oubli – ou « loubli » sans apostrophe, comme l'écrit cette dernière en invoquant Toni Morrison, pour qui le « manque de mémoire » (*memorylessness*) « était déclencheur de l'imagination ». On n'insistera jamais assez sur l'importance de cultiver cette faculté.

En témoigne avec force l'édition 2022-2023 du prix Spirale Eva-Le-Grand, qui a été remis cet automne à Andréane Frenette-Vallières pour son livre *Tu choisiras les montagnes*, publié aux Éditions du Noroît. Faisant la part belle à l'essai littéraire, genre qui ne cesse de se réinventer entre poésie et théorie, cette dernière sélection – complétée par *Les allongées* (Héliotrope) de Jennifer Bélanger et Martine Delvaux et *Le virus et la proie* (Écosociété) de Pierre Lefebvre – révèle les conditions de possibilité fragiles mais vitales d'une libération de la parole, porteuse d'une connaissance renouvelée de l'existence humaine. Les textes finalistes nous apprennent en effet qu'il faut parfois s'allonger, laisser monter la colère, ou encore se retirer en soi et hors de soi pour que l'écriture – l'émotion, le sens – puisse émerger. Ce sont ces voix qui nous donnent encore le courage d'entamer, ensemble, les prochains épisodes.

1. Je pense entre autres ici au bel essai d'Isabelle Arseneau, *La nostalgie de Laure*, qui s'appuie sur des séries telles que *The Chair* et *Stranger Things*, toutes deux diffusées sur Netflix, afin de réfléchir au devenir du choc esthétique dans une culture de la fragilité traversée par les débats sur la liberté universitaire. Isabelle Arseneau, *La nostalgie de Laure*, Montréal, Leméac, 2023.

# BOO-HOORAY : «*OUTSIDERS LOOKING OUT*» JOHAN KUGELBERG. HOMME DE LA RENAISSANCE. CHANCRE DE LA DÉCADENCE.

## ■ Incursion/portrait

Il y a quelques années, quelqu'un a affirmé que, des hippies et de la génération Woodstock, il ne restera éventuellement qu'un vague souvenir de Jimi Hendrix<sup>1</sup>. Cette personne s'appelle Johan Kugelberg, et son argument, loin du sensationnalisme de la formule, voulait que le véritable changement de paradigme ait été de faire passer le nuancier Pantone de 40 à 300 couleurs grâce au LSD et d'avoir fait croître l'offre en aliments bio. Ce qui a précédé ma rencontre avec cet homme sera peut-être un jour l'équivalent du « vague souvenir » de Hendrix brûlant sa Stratocaster.

En fait, la première fois que je l'ai croisé, c'était à Pop Montréal, en 2013. Il venait de faire paraître un beau livre accompagné d'un disque intitulé *Enjoy the Experience: Homemade Records 1958-1992*. L'unique raison pour laquelle j'avais assisté à sa conférence était sa réputation: il était le gars derrière *Killed by Death (KBD)*. En 1988, cette série de compilations, au titre emprunté à une chanson de Motörhead, avait fait pousser une branche dans l'archivistique contre-culturelle en donnant du lustre et de la valeur (qui a

explosé avec eBay et Discogs) à des pièces ultraobscurres de la production punk. Avec *KBD*, Johan Kugelberg est passé de l'autre côté du miroir: de collectionneur obsessif, il est devenu commissaire, producteur, historien, archiviste<sup>2</sup>. Il a réussi là où les collectionneurs échouent souvent: dans la monétisation de son savoir.

On retrouve sur *KBD* l'essence même de l'expression «*genre-defining*», mais aussi une approche *D.I.Y.* qui a suivi Kugelberg jusqu'à aujourd'hui: à l'époque, le Suédois de 22 ans

avait inclus sur le premier volume de *KBD* un EP entier des Beastie Boys devenu introuvable. La carrière du groupe percolait. Le trio avait abandonné le hardcore punk, découvert le séquenceur, tourné avec Madonna (et, accessoirement, un pénis gonflable géant). C'était la période où la formation commençait à s'intéresser *sérieusement* à l'échantillonnage – *Paul's Boutique* (1989) en porterait les fruits. Et qui parle d'échantillonnage parle de rareté, de nouvelles manières d'écouter certaines pièces (repassiez-vous Roy Ayers, Jimmy Smith ou encore David McCallum, vous comprendrez). Justement, dans les notes d'accompagnement du premier *KBD*, Kugelberg écrivait : « *What do you do when a record becomes filthy expensive ? Stick it on a comp.* » Le plus intéressant se produit ensuite : le concept lui échappe. D'autres *KBD* essaient dans le monde, portés par différents individus<sup>3</sup>. La même année, Kugelberg quitte la Suède et met le cap sur New York. C'est dans cette ville que je l'ai retrouvé en juillet 2023, dans le centre d'archives/galerie qu'il dirige depuis près d'une dizaine d'années : Boo-Hooray. Il faisait 40 degrés Celsius dans le Lower East Side. Grisé par le lixiviat, j'ai marché sur un bas rempli de viande hachée qui s'est révélé être un rat mort. Cela donnait le ton.

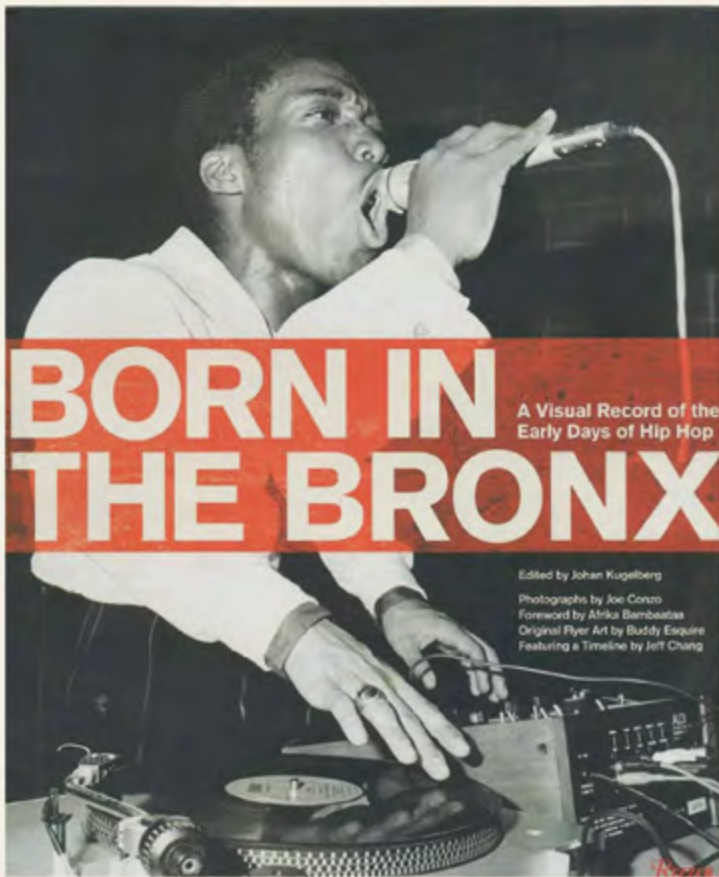
### Le portail et le miroir

L'espace qu'occupe Boo-Hooray (B.H.) est au deuxième étage d'un immeuble de Chinatown<sup>4</sup>. À cinq minutes de là, on trouve le microquartier surnommé « Dimes Square<sup>5</sup> », où trois jours plus tôt, à l'occasion du 14 juillet, un bistro qui n'a de français que le nom avait engagé un imitateur de Gainsbourg pour fumer des clopes et ruminer des textes, façon karaoké, sur la terrasse. Vingt-cinq serveurs et serveuses se marchaient sur les pieds et, visiblement, *personne* parmi eux et elles

n'avait jamais travaillé dans le service. Tout le monde arborait un t-shirt rayé et avait appris à dire « bonne jour ».



À l'opposé de ce *cool* en carton-pâte, les murs de B.H. arboraient une microexposition consacrée à l'œuvre de Ben Morea, un vieil anarchiste de 83 ans dont l'équipe de Kugelberg a réussi à constituer une sorte d'archive cohérente. Au milieu des années 1960, Morea publiait un zine d'avant-garde baptisé *Black Mask*. Il peignait et en avait déjà plein le cul, en 1967, de la « East 10<sup>th</sup> Street Scene » et du Pop Art. Je le dis de manière vulgaire, car c'est raccord avec le personnage : Ben Morea est surtout connu pour avoir fondé un groupe radical auquel Valerie Solanas a été notamment associée<sup>6</sup> et dont le slogan a été repris autant par David Peel (le chouchou de John Lennon, durant un moment) et D.O.A. que par Lucien Francoeur : « *Up Against the Wall Motherfuckers* ». Il va de soi que l'homme n'avait pas conscience de la valeur de ses archives ni de l'importance de les conserver.



Édition août-septembre 1967 du zine *Black Mask*.  
Page couverture du livre *Born in the Bronx*.  
Photos – Avec l'aimable permission de Johan Kugelberg et de Boo-Hooray.  
Portrait de Johan Kugelberg. Photo – Dr Lila Wolfe.



TRANSIT

MICHAEL WEATHERLY  
**BULL**  
NEW TUESDAYS 02

HELL OFF

5270

«Les vieux anarchistes ne font pas ça. Et une partie de mon travail est d'arriver à faire comprendre à certaines personnes ou à leur descendance que ce genre d'élément doit être conservé et possède une certaine valeur», m'a dit Kugelberg, d'entrée de jeu, tandis que je me rendais compte qu'il était encore plus grand que dans mes souvenirs.

La partie de son travail qui conjugue «convictions» et «connaissances» vient avec son rôle de professeur à la Rare Book School<sup>7</sup>. Il y partage une charge d'enseignement depuis 12 ans avec deux collègues: Tom Congalton et Katherine Reagan. Kugelberg est féru d'histoire antique, mais son cursus traite majoritairement du XX<sup>e</sup> siècle et des mouvements d'après-guerre: les zines, les affiches sérigraphiées, les pamphlets, les cassettes, les méthodes de duplication et la manière de traiter avec les sous-cultures. Ses groupes sont généralement constitués de bibliothécaires et d'archivistes – le dernier rempart contre la barbarie, à son avis. «J'ai toujours été intéressé par les mouvements anarchistes de la guerre civile anglaise. La raison pour laquelle nous avons aujourd'hui une quelconque connaissance des Ranters, des Diggers ou des [True] Levellers, c'est que Cambridge et Oxford collectionnaient les brochures et tracts de ces derniers alors que ces mêmes publications s'évertuaient à dire qu'Oxford et Cambridge étaient les globes oculaires de la Putain de Babylone qu'il fallait détruire.»

En fait, pour filer la métaphore du rempart et de la barbarie, il est d'avis que notre époque est de plus en plus similaire à celle de la République de Weimar. «Je sais que nous sommes tous censés prendre une claque signée Godwin quand on compare le présent à l'Allemagne des années 1920 et 1930, mais si vous vous attardez à la mélodie émanant des lamentations haut perchées de la gauche libérale croisées aux grognements primitifs des idiots de l'extrême droite, vous remarquez quelque chose... *Surtout* si l'objet du débat est

absorbé par les politiques identitaires, car celles-ci sont manifestement le jouet d'idéologies de la consommation de luxe.» Il sort son téléphone et ajoute, de manière débordante: «Et la consommation d'idéologie devient beaucoup plus forte grâce à cet appareil. Ce n'est pas un portail, c'est un miroir.»

### Le prix et la valeur

Le 19 juillet 1943, presque 80 ans jour pour jour avant ma rencontre avec Kugelberg, Jean Genet comparait devant le tribunal correctionnel de la Seine pour le vol d'une édition de luxe des *Fêtes galantes*, de Verlaine. L'anecdote est devenue classique; au juge qui lui demande: «Ce livre, vous en connaissez le prix?», l'accusé répond: «Non, mais j'en connaissais la valeur...<sup>8</sup>» Chez B.H. la «valeur» des artéfacts vient, quant à elle, avec un prix et un mode de conservation que Kugelberg renvoie au slogan plein d'ironie de la librairie san-franciscaine Bolerium Books: «*Fighting commodity fetishism with commodity fetishism.*»



Jusqu'à l'arrivée de la pandémie, B.H. et sa petite équipe survivaient en constituant des archives et en les vendant à des universités (140 en date d'aujourd'hui, qui ont acquis autant des artéfacts de Douglas Turner ou de Velvet Underground que des romans *pulp* d'Ed Woods, des fanzines black

métal, du matériel de Jane Dickson, des collections d'affiches de Mai 68, ou les archives de Joey Arias et de Lester Bangs). L'orgueil, et le point de départ, de Kugelberg est d'avoir constitué la plus vaste archive de hip-hop du monde. Imaginez un Suédois de 2 mètres dans les HLM du Bronx, en train d'offrir de l'argent à des amis d'amis de connaissances afin d'acheter des affiches et du *memorabilia* de la scène qui a enfanté Fab 5 Freddy et le Rock Steady Crew. On le surnommait «ATM». Cela dit, son implication a porté ses fruits : l'université Cornell a fait l'acquisition de l'archive en 2007 (elle compte aujourd'hui plus de 250 000 éléments), et Kugelberg a été sacré membre de la Zulu Nation<sup>9</sup> deux ans plus tard (cherchez les Suédois de 2 mètres dans le groupe... il y en a peu).

Kugelberg s'estime heureux que son projet puisse survivre dans ce monde où les «*mom and pop stores*» en arrachent. Pour un établissement du Lower East Side, c'est souvent rare. À cinq minutes à pied, au 315 Bowery, les restes du CBGB ont l'air d'avoir été rentabilisés par Guy Fieri. Une affichette historique rappelle les locataires d'autrefois. Elle est collée dans la vitrine d'une succursale de la JPMorgan Chase Bank. C'est un peu comme ces avatars d'«authentoc» qui poussent dans les quartiers embourgeoisés : le mobilier inconfortable en contreplaqué russe (contreplaqué baltique, pardon...), l'identité visuelle dessinée par une jeune boîte locale, la bouffe «comme chez les pauvres... en mieux».

Mais en quoi cette «bataille entre le sublime et le pittoresque» qui est au cœur du rêve des enfants malaisés de la bourgeoisie industrielle empêche-t-elle quelqu'un de vivre une vie authentique? «Ça n'empêche pas la vie authentique, estime Kugelberg. C'est autre chose. Par exemple, ce soir, chez toi, à Montréal, dans un bar, il y aura un groupe qui sonnera et ressemblera comme deux gouttes d'eau aux Kinks de 1964. Ils vont faire les fous, ils vont boire et peut-être se droguer. Quelqu'un va se battre, quelqu'un va baiser et quelqu'un va avoir une idée de poème. Tout ce beau monde, lors de cet événement, va vivre une expérience authentique dans un cadre complètement inauthentique. Et ces gens n'auront probablement aucune conscience de l'inauthenticité de ce cadre. C'est un peu la racine du problème de la «consommation rétro» (*retro consumption*).»

L'un des paramètres évidents de cette consommation de niche est la curation poussée à l'extrême – quand le portail et le miroir se disputent votre carte de crédit.

Et dans une ville aussi dense que New York, l'impression que chaque parcelle de terrain sert à mettre en avant le *bustling* de quelqu'un devient manifeste. Kugelberg rétorque que L.A. est bien pire, mais que cette mentalité, combinée à un effet de «galerie des glaces», fait que les gens de son âge vont rarement à Brooklyn ces jours-ci. «Je vais revenir à ces gars qui sonnaient comme les Kinks de 1964: on n'a plus besoin d'être témoin de ce genre de charades à un certain âge.»

### Homer Simpson et Edward Gibbon

Avant de visiter la galerie, j'ai fait un arrêt chez Aeon Books. Le genre de librairie où l'on trouve tout ce qui va de Pasolini aux sciences occultes, en passant par Sémiotext(e), le free jazz et les films expérimentaux qui attendent Vincent Guzzo en enfer. J'y ai trouvé un exemplaire de *The Lines of my Hand* (1972), de Robert Frank. Cent dollars américains. J'ai demandé à Kugelberg ce qu'il en pensait. «Infiniment enrichissant. On l'aurait vendu beaucoup plus cher ici.» Lorsque je lui ai demandé comment il fixe ses prix, sa réponse a été badine: «Aussi arbitrairement que la vie elle-même.» «*Fighting commodity fetishism with commodity fetishism*», disait l'autre. «Tu sais, j'ai le même problème avec le capitalisme qu'Homer Simpson ou Edward Gibbon... Mais si une valeur pécuniaire ne peut être attachée aux récits culturels, il devient très difficile de les préserver, de les inventorier, de les numériser... ou de tuer les punaises de lit, dans certains cas.»

C'est pourquoi il pense que B.H. apporte sa pierre à un édifice beaucoup plus noble que ne l'est le temple du capital culturel. «Il ne s'agit pas seulement de pointer un artéfact et de dire "Voyez comme c'est cool." L'idée est surtout de pouvoir dire: "Grâce à ceci ou à cela, je pense autrement aujourd'hui."»

Les sous-cultures sont souvent perçues comme des rhizomes, pour le dire pompeusement. Mais en fait, pour plusieurs individus

de la génération X et des générations subséquentes, l'entrée dans ces univers, s'est simplement effectuée par le monde du skateboard. De son propre aveu, Kugelberg est trop vieux pour que ce sport ait eu cet effet sur lui. «J'ai 58 ans. La première chose qui m'a fait réaliser que j'étais un *outsider looking out* plutôt qu'un *outsider looking in* a été le punk rock.» Je l'arrête un instant. *Outsider looking out*? «Oui, c'est l'essentiel. Toujours regarder à l'extérieur, car toute notre vie, nous devons naviguer parmi les *squares*. Une fois cela établi, la prochaine étape consiste à déterminer comment mettre en œuvre ces leçons apprises dans les marges. Je me suis rendu compte que plus on vieillit, plus on comprend que ce que l'on admirait chez des gens aux engagements radicaux – de Kropotkine à Crass ou Vaneigem – s'avère surtout leur engagement dans la vie quotidienne. La manière dont ils agissent.»

### Les Beatles et leurs *pantaloons*

Le plus récent livre d'essais de Johan Kugelberg, *Brad Pitt's Dog* (2012), est paru il y a plus de dix ans chez Zer0 Books – la même année, il a coédité *Punk: An Aesthetic* avec Jon Savage<sup>10</sup>. Son prochain recueil de textes, dont le titre de travail est *The Funeral Sombrero—Permanent Distraction & Illusion of Quality*, devrait paraître en 2024. «La raison pour laquelle cela a pris si longtemps est que j'ai simplement été trop heureux au cours des dernières années. C'est difficile de bien écrire quand on est heureux.» Ses publications passées (son étagère de «vanités») se comptent par dizaines. En ce moment, il prépare un livre sur la carrière d'artiste visuel d'Alan Vega (du groupe Suicide) et un livre de photos de surf des années 1970. Des éditions qui paraissent à quelques centaines d'exemplaires. Rien à voir avec le profit. «Comme Penny Rimbaud [de Crass] le dit si bien: on fait les choses parce que c'est ce qui doit être fait.»

# FACTSHEET FIVE

#43 \$3.50  
SEATTLE, WASHINGTON



KOOKY KONTEMPORARY KRISTIAN KULTURE

# SNAKE OIL

\$2.00

#4

SEXUAL HIJINX AT  
THE TBN RANCH!

AMERICA'S  
HOLY LAND  
TOUR

RELIGIOUS  
TERROR ON  
CABLE  
ACCESS

HOW TO  
START YOUR  
OWN  
MINISTRY

ROBERT  
TILTON

DR. D.L. AND  
MISS. VELMA  
JAGGERS



# MODERN PUNK

Go ahead punk... Turn the volume  
of an attitude to eleven.  
advertisements. Essential moments  
—Guitarist, a matter  
and, a more authentic look  
and a more and  
self-assured. Dive in!

## BEST BUYS

Sebald's interview  
Barcelona's Art  
By Summer fair dates  
Round Reviews  
—more—

SPRING



THE NEW POETRY

NON STOP POETRY

NON STOP POETRY



# NON STOP POETRY

The Zines of  
Mark Gurock

NON STOP POEMS



# U



# ANGER

Kugelberg prépare aussi, avec Jon Savage, un nouveau livre autour du proto-punk. «Ce qui est intéressant, c'est que le genre en soi n'existait pas. Personne ne pouvait savoir qu'il ou elle faisait du "protopunk". Nous avons décidé de commencer par The Trashmen. Je crois que, jusqu'au moment où nous avons entamé ce projet, je n'avais jamais réalisé à quel point les origines du punk sont gaies. Jon, qui est mon meilleur ami, mais aussi mon *queer eye for a straight guy*, possède une connaissance empirique et encyclopédique des milieux gais du XX<sup>e</sup> siècle. Ça nous a beaucoup aidés.» Et si le livre s'ouvre avec les Trashmen, c'est qu'assez étrangement, avant que les Beatles n'arrivent dans les palmarès («*and ruined everything with their pants-loons*», dira-t-il), la chanson *Surfin' Bird* était numéro un partout.

### Erdogan et Walt Disney

L'année dernière, B.H. s'est associé aux artistes Jonah Freeman et Justin Lowe (concepteurs d'environnements dystopiques) à l'occasion de la Biennale d'Istanbul. «Nous avons créé une salle de lecture appelée *Random Forest*, qui contenait environ 1 200 livres subversifs, dans un environnement conçu sur mesure. Des dizaines de milliers de personnes sont venues. Nous avons présenté des lectures de poésie, de la musique; tout cela dans une société terriblement oppressive.»

Leur prochaine expo présentera un magasin de disques fictif dans un environnement (fictif) tout aussi désespéré et mystérieux que celui des disquaires d'antan. «Il y aura des disques qu'on pourra seulement toucher, mais pas écouter. Nous allons emballer sous pellicule les disques aux pochettes attrayantes et les mettre dans des bacs, mais on ne pourra pas les écouter. Il y aura aussi des disques qu'on ne pourra pas acheter. Il y aura des sculptures parodiant le monde des disquaires et bien d'autres choses.» Tandis qu'il me parlait, je fouillais comme un idiot

dans ses bacs, et j'en tirais une copie de *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento et Lô Borges. Puis je me suis rendu compte du ridicule de l'affaire...

Avant que je parte, il m'a montré quelques fanzines – notamment des fanzines gais anti-assimilationnistes («ça, c'est de la contre-culture: anti-mariage, anti-inclusion à la société hétéro, vraiment pré-Stonewall») – et on est tombés sur ce trésor schizoïde baptisé *Disneyland Babylon*. «C'est, à mon avis, le plus grand zine de tous les temps. Il a été publié par un créateur d'expériences chez Disney [*Disney imagineer*] pour exorciser l'horreur de travailler pour cette société. C'est un récit monumental. Il m'a fallu près de 30 ans pour assembler une collection. On ne pouvait jamais les acheter. On ne pouvait les recevoir que par courrier, via le créateur. Comme c'est prénumérique, tout est sous forme de collages. J'aimerais beaucoup faire une expo autour de cela. Mais je veux aussi que le créateur soit enthousiasmé par l'idée. Et il est absolument terrifié par la multinationale Disney, comme tout le monde devrait l'être<sup>11</sup>.»

En sortant, Johan m'a suggéré d'aller manger chez Hwa Yuan, un restaurant sichuanais légendaire, l'un des premiers restaurants huppés de Chinatown. Quand j'ai appris qu'il avait récemment rouvert, grâce au petit fils du fondateur, j'ai repensé à cette histoire d'authenticité et d'épigones des Kinks de 1964. J'ai marché quelques coins de rue et je me suis arrêté dans un bar que j'ai reconnu. Un *dive* où Anthony Bourdain avait demandé à Nick Tosches ce qu'il restait du Lower East Side d'autrefois<sup>12</sup>. J'ai regardé au-dessus de la table de billard. Il y avait une phrase écrite au plafond: «*We're all here because we're not all there.*»

\* Une version intégrale de l'entretien avec Johan Kugelberg est disponible sur le site Web de *Spirale*.

Images tirées du catalogue de l'exposition *Random Forest: A Reading Room* de Justin Lowe et Jonah Freeman, présentée par ISTANBUL'74 en parallèle à la 17<sup>e</sup> édition de la Biennale d'Istanbul, septembre-novembre 2022. Photo – Avec l'aimable permission de Johan Kugelberg et de Boo-Hooray.

1. Anton Spice, «“Let’s Just Gather the Motherfucking Artefacts”: A Conversation with Archivist Johan Kugelberg», *The Vinyl Factory*, 27 janvier 2017, En ligne: <https://thevinylfactory.com/features/johan-kugelberg-interview/>.
2. Entre 1990 et 1997, Kugelberg a occupé les postes de directeur général (*General Manager*) chez Matador Records, et de responsable marketing et A&R (*Artists and Repertoire*) pour Def American Records, étiquette fondée par Rick Rubin. En 2008, il a été commissaire de la première grande vente aux enchères consacrée au courant punk, organisée par la société Christie’s.
3. Dans un échange de courriels suivant notre entretien, Kugelberg ajoute qu’à cette époque, d’autres chasseurs de raretés punk comme Tesco Vee, Tim Yohannan, Pascal Pourier et Lars Wallin étaient de véritables historiens-enquêteurs. «[T]outes ces musiques marginales [punk, free jazz, psych] n’avaient pas encore été entachées par une jubilation élitiste ou un intérêt financier.» Dans la revue *Maximum Rock n Roll*, Kugelberg avait d’ailleurs salué l’apparition des autres volumes de *KBD* en mentionnant que susciter de l’intérêt pour l’étude des cultures en marge est toujours une bonne chose.
4. La galerie a depuis migré vers le 160 Broadway.
5. «Dimes Square» (qui est en fait un triangle, et non un carré), a été nommé ainsi en référence au restaurant du même nom, fréquenté par une clientèle de *tastemakers*. Cette appellation a été popularisée, entre autres, par le balado *Red Scare* et par une enfilade d’articles dans *Vanity Fair*, *The New Yorker* et *The New York Times*.
6. Voir à ce sujet l’entretien accordé par Morea à Iain McIntyre en 2006, reproduit en ligne: <https://libcom.org/article/against-wall-motherfucker-interview-ben-morea>.
7. Un institut indépendant à but non lucratif fondé en 1983, dont le siège actuel se trouve à l’Université de Virginie.
8. Voir à ce sujet Gilles Macassar, «Les blessures de Jean Genet», *Télérama*, 1<sup>er</sup> janvier 2011, en ligne: <https://www.telerama.fr/livre/jean-genet,64043.php>.
9. La Zulu Nation est une organisation internationale créée dans le Bronx durant les années 1970. Indissociable du mouvement hip-hop, cette «confrérie» pacifiste a été mise sur pied par Afrika Bambaataa, autrefois membre du gang des Black Spades. Ce dernier a dû quitter l’organisation en 2016, à la suite d’allégations d’abus sexuels sur de jeunes hommes mineurs.
10. Journaliste rock britannique, il est entre autres l’auteur d’une biographie monumentale des Sex Pistols et d’une histoire orale du groupe Joy Division. On lui doit également l’ouvrage *Time Travel: Pop, Media and Sexuality 1976-96*, paru en 1996.
11. À ce sujet, voir le n°466 de *1 Hebdô*, «Jusqu’où ira l’empire Disney», semaine du 11 octobre 2023.
12. *Parts Unknown*, épisode 7, saison 12, 2018.

# UNE MAISON POUR LA MÉMOIRE: UNE ORIGINE DÉCOLONISÉE

## ■ Manifestation

### **La mémoire doit être dénudée.**

Nora Murillo Estrada,  
*Le coin mauve et  
les cadavres innomés*

Son nom m'avait intrigué, alors que je cherchais un lieu muséal dans la capitale guatémaltèque. Elle était située sur une rue active, dont certains des édifices sont placardés d'affiches dédiées aux personnes disparues depuis la guerre civile (1960-1996). Je me souviens de la naïveté avec laquelle j'y suis entré la première fois, en 2018. Je venais alors de faire un voyage initiatique dans différentes régions du pays, écoutant ici et là des documentaires touchant aux nombreux problèmes de la nation, aux legs troubles d'une République avec laquelle je réclamaï malgré moi un lien. La Casa de la Memoria – Kaji Tulam («les quatre directions», en k'iche', selon les informations données en ligne), n'était pas un endroit caché ni *underground*: il n'y avait aucun prix d'entrée, et on passait aux salles d'exposition<sup>1</sup>.

C'était, et c'est encore, tout sauf un musée d'objets: il n'y a pas d'artéfacts ni d'œuvres originales ni de documents anthropologiques. Que nous propose alors l'itinéraire? La salle inaugurale résume quelques informations sur la culture maya, touchant le calendrier, les nahuals, et l'importance du maïs. Elle rappelle que le Guatemala est inséparable de ses racines précoloniales et ne saurait effacer davantage les sources vives de sa diversité autochtone. Une de ses sections est dédiée à une femme résistante (dans

plusieurs des salles, un espace est réservé à la présentation de femmes ayant été marginalisées par l'histoire). Dans cette salle, il s'agit d'Ixmucané, grand-mère de l'espèce humaine dans le récit mythique du Popol Wuj: ancêtre, déesse du maïs, son nom baptise des organisations contemporaines et alimente une symbolique du maïs qui est des plus vitales pour les communautés mayas. Ixmucané ayant pris part à la formation des humains, l'espace qui lui est alloué suggère une autre trame originaire pour le Guatemala, où les femmes ne sont pas minorisées, réduites à l'effacement. La salle suivante offre un contrepoint historique, elle nous jette dans une ambiance sombre – des épées suspendues, un mannequin encagoulé et le portrait enflammé d'un moine symbolisent l'invasion espagnole du Guatemala, et la destruction subséquente des livres et savoirs mayas. Ce «premier génocide», nommé comme tel, rend d'autant plus clair ce que la Casa de la Memoria vise à produire: une contre-histoire du territoire, depuis la violence infligée aux femmes et aux communautés autochtones. La figure de résistance qui nous est révélée dans cette seconde salle, Marta de la Figueroa, a été accusée de sorcellerie et de propos diffamatoires à l'égard de Dieu: bien qu'il n'y ait que peu de traces historiques de sa vie, elle est ici un personnage clé, donnant à imaginer tout ce qui n'a pas été retenu, noté, par l'archive coloniale. Les deux salles d'après revisitent des moments fondateurs de l'histoire nationale: la première met en lumière le processus ayant mené à l'indépendance du Guatemala, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et le rôle prépondérant qu'ont joué les élites blanches du pays dans le déploiement de ce mouvement politique. La hiérarchie raciale instituée du temps de la colonie a été maintenue, voire exacerbée, dans la République. L'autre épisode inspecté n'est rien de moins que la révolution de 1944, associée à une modernisation des lois et de l'État par Jacobo Árbenz, laquelle a été brutalement arrêtée par

un coup d'État, en 1954, largement orchestré par la CIA. Des questions sont posées, dans l'itinéraire, au sujet de certains des penchants extractivistes du gouvernement socialiste ayant brièvement régné, refusant qu'on voue un culte au président déchu malgré les indéniables progrès qui lui sont dus.

Ce récit culmine dans les dernières salles, où la guerre civile est représentée jusque dans ses aspects les plus atroces. On passe dans une pièce n'offrant pas d'informations, peu lumineuse, et dont l'entièreté du mobilier est en désordre. Sur un mur vert foncé, un tracé blanc dessine la silhouette d'une famille. Chaise renversée, objets cassés: tout produit un malaise, comme si le crime avait été photographié, son lieu préservé pour *prouver* qu'il s'est produit. La mise en scène, sobre, prépare l'entrée dans la pièce suivante, qui est remplie de textes: rapports militaires, témoignages de survivant·e·s, etc. D'un côté, je pouvais consulter les plans d'attaque, apprendre les raisons pour lesquelles on ciblait les personnes âgées, décortiquer la logique de la disparition; de l'autre, je pouvais feuilleter les récits des victimes, détaillant souvent ce que les rapports militaires ne mentionnent pas. D'autres silhouettes sont tracées sur le mur, des personnes sur le point d'être exécutées et des militaires pointant leurs armes sur des civils. La densité d'une violence déclinée sous plusieurs de ses formes est inscrite sur un miroir, sur lequel on peut simplement lire: «Quelqu'un n'aime pas qui tu es». Pour simple qu'elle soit, après avoir lu des descriptions de massacres, de crimes sexuels, de destructions de territoires et de villages, la phrase est étourdissante tant elle décrit l'arbitraire du génocide. On entre alors dans un étroit corridor dont les murs sont peints en noir et couverts de noms de victimes. Ce qui nous accueille ensuite est une réponse aux atrocités: des citations et témoignages de personnes ayant lutté – comme Rigoberta Menchú –, des récits de solidarité avec les



Exposition ambulante de la Casa de la Memoria. Photo – Derik Mazariegos.  
Avec l'aimable permission de la Casa de la Memoria, Guatemala.

personnes s'étant exilées lors du conflit, des poèmes de lutte et d'autres traces forment un grand chœur. Cette réponse est plus qu'émouvante! Elle nous empêche d'être écrasé-e-s par le récit pluricentenaire de la violence que l'itinéraire expose. Une dernière salle dont les murs nous invitent à rédiger un message laisse entrevoir plusieurs langues, des microhistoires, des expressions de solidarité: le dispositif converge vers un amour de la mémoire, une relation intimement politique à celle-ci. Le récit réussit à produire une forme d'espérance d'autant plus forte qu'elle est forgée à partir de ces épisodes d'injustice, en sachant pertinemment pour quoi elle lutte.

Or, ce musée de la mémoire, je l'ai revu plusieurs fois, en 2018, 2019 et 2020, en m'émerveillant qu'un lieu aussi unique puisse exister. Je l'ai retrouvé, heureusement, en 2023: la Casa de la Memoria vit toujours, et stimule encore les différentes communautés qui la visitent. Car l'endroit est également pourvu d'une grande salle, où des événements très diversifiés sont organisés. Cette ouverture aux différentes manifestations de la mémoire est précieuse, radicale dans la mesure où elle agence le discours à une pratique permanente et nécessaire. Ces événements accomplissent ce que l'itinéraire des salles suggère: former des communautés du souvenir.

### Un rassemblement sororal

Le 18 mai 2023 avait lieu la parution d'un livre de poésie, *Le coin mauve et les cadavres innomés*. Pour l'occasion, l'autrice garifuna Nora Murillo Estrada participait à une conversation avec d'autres poétesses et camarades. Le livre a été entièrement édité par des femmes: les amitiés qui ont rendu possible ce recueil ont été couronnées par l'une des lectures faites ce soir-là. L'actrice Magdalena Morales Valdes a pris possession d'un des poèmes, en campant ses yeux dans ceux du public. Le poème, énumérant des

personnes de statuts sociaux variés, donnait à l'actrice la possibilité de croiser le regard des membres du public et d'attribuer un vers à ceux-ci («Le cireur de chaussures», «La madame qui vend de la bouffe», «Le monsieur du taxi blanc dans le coin», etc.), les dissolvant ainsi dans la frustration collective que performe le poème. D'un rythme sévère et cassant, accumulant patiemment les secondes de silence avant de poursuivre son énumération, Magdalena Morales Valdes nous tenait en haleine, nous faisait rêver, comme les personnes stéréotypées des vers, d'être enfin «loin de ces jours recroquevillés et sapés par la peur/loin d'un ciel languissant». Cette lecture, extrêmement magnétique, n'a en rien troublé l'ambiance de l'événement; elle a simplement élargi le spectre des émotions vécues, la Casa de la Memoria favorisant cette diversité d'affects. Étonnant rendez-vous entre la joie, la colère, le malaise et la reconnaissance!

Du reste, le recueil, oscillant entre des poèmes dédiés aux personnes massacrées et des vers plus angoissés, confronte explicitement de nombreux crimes ayant eu lieu sur l'ensemble du territoire guatémaltèque. L'une des invitées, la poétesse Delia Quiñónez – qui a signé la belle préface du livre –, ne manque pas de souligner l'engagement poétique de Nora Murillo Estrada par rapport aux nombreux trous de mémoire collectifs: l'un des poèmes, «Ce n'était pas le feu: c'était l'État», rappelle l'incendie d'un orphelinat, en 2017, ayant coûté la vie à plus d'une quarantaine d'adolescentes qui se révoltaient contre les nombreux abus commis par les membres du personnel de l'établissement. Sans esthétiser la violence absolue, ce poème, comme quelques autres, est un appel lancé aux disparues, une manière littéraire de combattre toutes les formes d'impunité. Que ce soit pour ces adolescentes révoltées, pour des travailleurs syndicalistes séquestrés et disparus en 1980, ou pour des leaders étudiant-e-s kidnappé-e-s, torturé-e-s et, selon leur sort,

disparu-e-s ou victimes d'une exécution extrajudiciaire, le geste de Nora Murillo Estrada a un même objectif: contrer l'oubli. Les participantes à la discussion ne cessaient d'employer le mot *memoria*, qui se chargeait d'affects: il est l'expression d'une intégrité politique fondamentale au Guatemala, comme ailleurs en Amérique latine. Moins un culte voué aux disparu-e-s qu'une nécessité existentielle et politique d'entretenir une relation avec les fantômes du pays, cette relation me fit sentir, tandis que j'écoutais l'échange, un étrange apaisement. Pour tragiques que soient les événements rappelés par le livre, il n'en était pas moins possible de parler ensemble des horreurs, des crimes, en improvisant une communauté de mémoire. Ni du simple patrimoine, ni une récupération des souvenirs de l'atrocité comme il s'en fait tant: l'événement et le recueil invitaient à un engagement senti, à même le corps. Dans la grande salle de la Casa de la Memoria où se tenait l'événement, une table transformée en autel accueillait des photos de personnes victimes des horreurs évoquées; on nous donnait une chandelle en nous invitant à l'allumer et à la déposer à proximité des photos. Pendant ce moment de recueillement, je pensais à mon géniteur, cet homme né au Guatemala et qui avait plongé volontairement dans l'oubli d'actes innommés: au moins, je devinais que je n'étais pas le seul héritier d'un trou de mémoire présent à cette soirée.

*¡Él viva! – longue vie à lui!*

Moment entièrement différent, dont la gravité était celle de la mort. La veille du 25 mai 2023, le militant Javier Gurriarán était décédé: son nom circulait sur les réseaux sociaux, m'incitant à découvrir l'homme et à aller à l'événement qui lui était consacré. J'ai demandé à Simon Pedrosa, ami poète et éditeur – et mon hôte –, ce qu'il savait de

Javier: il m'a montré un ouvrage passablement obscur, écrit par le disparu, dans lequel il évoquait ses années de résistance les plus tumultueuses. Véritable modèle de théologien de la libération, Javier avait développé des liens extrêmement forts avec des communautés autochtones rurales ixils: il appuyait leur lutte, tout en vivant avec elles les épisodes de violence qui les ciblaient. Comme ceux de plusieurs autres communautés paysannes, accusées à tort d'être des foyers de révolte, leurs villages avaient été le théâtre de massacres, d'attaques orchestrées par l'État guatémaltèque. Les représentants de ce dernier employaient une rhétorique où se mêlaient évangélisme, peur rouge et vieux fonds colonial pour justifier leurs envies génocidaires. Gurriarán et ses camarades ixils avaient fui leur lieu de vie pour se réfugier dans les montagnes, résistant à la mort. Cette survie dans les montagnes, suivant la disparition de centaines de villages, a duré plusieurs années: des estimations d'ONG situent aux environs de 25 000 le nombre de personnes déplacées dans les montagnes. Une fois ces épisodes passés, il était resté impliqué dans les mêmes régions: Gurriarán avait été fidèle, sa vie durant, à la lutte pour la justice, n'abandonnant jamais la souffrance des communautés marginalisées dans lesquelles il œuvrait.

Ce sont elles, ces communautés, dont je rencontrais en partie les membres lors de l'hommage – en plus des gens faisant partie des autres réseaux dont il était connu. Plusieurs dizaines de personnes étaient présentes, le mercredi après-midi: des étudiant-e-s, des militant-e-s de la capitale, des membres des communautés ixils et paysannes, des proches, des journalistes, des religieux-euses, des ami-e-s, etc. Une salutation en langue ixil a ouvert l'hommage, après quoi des explications ont été données en espagnol: dans le centre de la pièce, on avait installé, suivant des rites mayas, différentes offrandes, herbes et fleurs,

auxquelles pouvaient s'ajouter des chandelles. Javier voyageait vers l'inframonde et les chandelles allumées, soit lors de l'événement, soit par la suite, éclaireraient son chemin de modestes flammes. Une femme ixil était occupée au soin des bougies; les discours allaient s'enchaîner pendant deux heures. Présentant Javier comme un avocat de la mémoire, un homme solidaire, un militant dévoué par amour, les multiples discours brossaient le portrait d'un homme voué à une lutte sociale toujours aussi vive et alerte. Quiconque voulait parler le pouvait, anecdotes et histoires d'implication s'empilaient; les rires étaient rares. Des camarades de Javier, sur Zoom, offraient leurs pensées à ses proches, tout en rappelant les circonstances pour le moins brutales dans lesquelles il avait tissé des liens avec les communautés ixils. Les membres de ces dernières le décrivaient comme un ami et un défenseur sincère de leur lutte, répétant qu'il allait leur manquer. Dans la salle qui s'enfumait progressivement, les réactions étaient diverses: on voyait des yeux gonflés, des regards méditatifs, plusieurs hochements de tête. Occasionnellement, selon les discours, tout le monde répétait la phrase finale de l'orateur-riche: un appel à la lutte ou encore une salutation à Javier. Une vidéo, encore disponible sur YouTube, a clos la ronde de prise de parole: elle nous laissait entendre ses propos, puis voir plusieurs photos issues de réunions, d'échanges, entre Javier et ses camarades. Quelques personnes ont pleuré, d'autres chandelles ont été allumées, et peu à peu les gens se sont dispersés. Un peu plus tard, j'ai fait des recherches en ligne pour en apprendre plus sur l'homme: j'ai découvert une vidéo, publiée la journée même, qui présentait Javier comme un complice des forces de la guérilla et des massacres commis par celle-ci, de même qu'un blogue qui le mentionnait en dénonçant la « farce marxiste du génocide ». D'autres preuves que se souvenir est un acte éminemment politique, forcément en opposition avec d'autres manières de se coaliser au passé.

À la fin de leur discours, certain·e·s des camarades de Javier s'exclamaient «*¡él viva!*», «longue vie à lui!» (bien que l'expression puisse se traduire autrement). Ce même souhait, je l'adresse à la Casa de la Memoria, en le traduisant par «qu'elle vive!», car elle est l'expression même d'un lieu où les souvenirs guident les vivant·e·s, leur conférant la longue mission de les préserver.

1. Il est possible de visiter virtuellement la Casa de la Memoria - Kaji Tulam: <https://casadelamemoria.org.gt/>.

Nathanaël

# CONFIDENCES D'ARLETTE PACQUIT

■ Carte blanche

Arlette Pacquit est une journaliste et réalisatrice martiniquaise.

Depuis les années 1990, elle a écrit et réalisé plusieurs films sur la culture caribéenne, incluant des reportages et des courts-métrages, dont une suite sur Aimé Césaire et Suzanne Roussi et une production posant un regard sur le bèlè.

Deux longs métrages méritent aussi d'être nommés. *Héritiers du Viêt Nam* (2015) lui a valu de nombreuses sélections dans des festivals de cinéma, ainsi que les prix du meilleur documentaire de la Caraïbe, aux Rencontres Cinéma Martinique, et de meilleur film de la diaspora, au Festival Africlap à Toulouse. Le documentaire lyrique *Monchoachi, La Parole Sovaj* (2021), qui présente la parole indomptée d'un poète et penseur, a obtenu le Grand Prix Kilimandjaro

du Festival Africlap à Toulouse.

Le troisième volet de ce triptyque voué à «la recherche d'éléments de clarification des rapports entre la France et ses ex-colonies, et des effets de ces rapports précisément en Martinique» est en préparation au moment de cette écriture.

Le texte qui suit est un condensé d'un texte qui accompagnera un livre d'entretiens que Nathanaël prépare avec Arlette Pacquit. Sauf indication contraire, les paroles de la réalisatrice reprises dans ce texte sont des propos recueillis lors de conversations personnelles, de conférences, ou d'entretiens enregistrés en 2021 et en 2022, en Martinique. *Andidan, Cinémas intimes d'Arlette Pacquit* sera publié en 2024.

**Il n’y a pas seulement tromperie sur la  
continuité historique, il y a tromperie sur  
les sensations et regards.**

Arlette Pacquit

La confiance était une forme d’abandon, une déprise du corps, un aléa qui reprenait le souffle du mot éperdu, la tentation de savoir mieux et loin, la suspension d’un regret, l’effort de ne pas dire au-delà de ce qui respire, de ce tenir quoi, mais kitan, tout en quittant la parole, la donner, à loubli, en un seul mot sans contraction pour la langue, pour l’oreille, démis de sa contrainte, une seule liberté en ré-partition, une musique, une entente, un battement, répété, un tak-pitak qui résonne avec la mangrove et les grenouilles dans l’eau de la nuit, tout cela inoublié, un fondu enchaîné de plusieurs strates de vies inconditionnées, et l’imaginaire nécessaire à l’attention accordée aux mots chus, avec chacun sa débandade de silences, convoitant chacun son volcan, avec sa brume, et sa solitude, et l’heureux espoir d’un temps appartenant aux seules mains qui en seraient l’œuvre.

Je me déplie comme une feuille. Je m’assieds sous la pluie. J’entends la partition sans pouvoir la lire. Loubli. Un égarement certain. Le proverbe africain-américain dit bien : « If a person asks you where you’re going, you tell him where you’ve been. That way you neither lie nor reveal your secrets<sup>1</sup>. » Le proverbe hassidique attribué au rabbi Nahman de Bratslav, quant à lui, prend une autre précaution : « Ne demande jamais ton chemin à celui qui le connaît, car tu pourrais ne pas t’égarer<sup>2</sup>. » L’égarement comme un secret, le secret pour détromper l’égarement. Le temps s’étire en temps-cascade, en tan-lanmè, an tan-lakou. Nous y voici an sanblé. Arlette Pacquit, et l’armée d’ombres qui l’accompagne, et moi qui écoute celle qui écoute par-delà toute vibration, l’entente et la détente, jusqu’au resserrement des anneaux de l’existence, et... souffle. Oracle. Kouté pou tann.

Sans imaginaire, pas de mémoire. Sans loubli pas d'imaginaire. Et sans tout cela pas de cinéma, pas de documentaire, pas de trait tiré sur la vile mappemonde mensongère comme jamais, pour relier la Martinique au Viêt Nam, la Chine au Vauclain, le kréyol à lui-même, les mains aux yeux qui voient clignoter les étoiles qui font scintiller les algues. Wacha.

Toni Morrison a pour sa part affirmé que, dans son œuvre, la mémoire, et donc loubli – loubli pour le distinguer de l'oubli bien assorti à son apostrophe, carré et contenu sans décontenance, et dissimulateur s'il en était de mondes et de vies et de récits vilainement enfouis – loubli donc qui donnerait en anglais *memorylessness*<sup>3</sup>, c'est-à-dire le manque de mémoire, son absence, et pas l'oubli, comme une main positive venue recouvrir les corps dont il s'agit, était déclencheur de l'imagination.

Ainsi les films d'Arlette Pacquit convoquent à loubli. En sa voix qui cède la place aux voix de ses films, documentaires, poésies bwa-lavi<sup>4</sup>, loubli grâce à quoi s'ouvre une quantité de brèches qui ne cherchent ni à se refermer, ni à révéler leur secret, et pourtant qui battent d'une vie intime, plus fond que de raison, et de cœur imbu. Je suis en présence d'un acte qui rappelle à l'amour, sans faire appel, les larmes coulent sans distinction de visage.

Si loubli engage l'imaginaire, mémoire et démémoire, s'il l'exige et le trouble, c'est peut-être aussi, comme le réclame Frantz Fanon, pour ne pas être « prisonnier de l'histoire<sup>5</sup> ». Prisonnier, prisonnière.

Une h/Histoire, contée, décontée, close et déclose: source de tant d'échappées.

Car la Martinique, en son cinéma, « ne peut pas être tributaire de la linéarité, compte tenu des circonvolutions de notre histoire », rappelle la réalisatrice.

Monchoachi s'entend ainsi avec le, la, poète: « Poète celui ou cela qui s'initie à l'écouter [la langue] là, dans le surgissement de son lieu originel<sup>6</sup>. »

Dans la conjonction où se joignent cinéma et poésie: loubli. De loubli le surgissement d'une poétique possible du cinéma, du cinéma documentaire d'Arlette Pacquit, qui est une poétique de l'écoute, du lieu dit Matinik, mais qui peut-être aussi n'a pas de nom.



#### Confidence

«Antan gran lépatè mwen, lè yo té ka di w bonjou sé pa bonjou épi pati, yo té ka di w bonjou, mè kréyol-la téni sans-li ka alé, pas yo té ka di-w bonjou e yo té ka kontinyé ke kisa yo kay fè an jounen-an, kisa yo kay fè plita, e sé sa kréyol nou an. Atjolman kréyol nou an pa bon, poukwa paské nou ka anni jis di an moun bonjou épi nou ka pati. Sa pa bon! Kréyol-la ni an sans ka alé paské bonjou-a ou ka di moun-an, foda kréyol-la ka vini an kò w e foda i ka vini an kò mwen e lè i vini an kò mwen i vini an kò w nou toulédé ka chanjé sans kréyol-la pou nou ba y chimen i pou i alé-a.»

(Du temps de mon grand-père, on se disait bonjour, pas simplement bonjour et tourner le dos. Il y avait une intention dans la langue créole, ce bonjour te disait aussi ce qu'on envisageait de faire dans la journée, mais aujourd'hui le sens de la langue a disparu, le bonjour doit ouvrir la parole et le créole doit passer par le corps de chacun de nous pour qu'il puisse trouver chemin où s'épanouir.)

Une écoute sensible aux disparitions, à loubli justement, dont elle serait en passe de rendre compte, si ce n'était l'esquive, de passage en passages. L'écoute s'ouvre donc dans un lieu des plus intimes tout en allant vers un lieu plus large. Il est dedans, et dehors à la fois, un espace intérieur qui appelle le large: andidan.

Dans *Le discours antillais* Édouard Glissant affirme que « la poétique est un combat contre des ombres qui rôdent en nous<sup>7</sup> ».

Confidence

En préparant *Héritiers du Viêt Nam*, Arlette Pacquit a dit s'être retrouvée « entourée d'une armée d'ombres qu'elle ne connaissait pas ». C'est moins dans l'affrontement de ces ombres que dans l'écoute qu'elle leur porte que le cinéma d'Arlette Pacquit se pose. L'entour, c'est aussi l'andidan. L'ombre, c'est ce qui en ressort, profondément – « l'ombre au revers de l'âme<sup>8</sup> ».

Cette attention portée à l'ombraj est également un enjeu des images du film qui privilégient la nuit, car, comme le précise la réalisatrice, « la lumière trop éclatante [qui est celle des images touristiques de la Caraïbe] empêche de voir ». La nuit, cependant, qui « précipite » le conteur est « le lieu de la parole et du secret » – autrement dit, de la poésie –, le répondeur, la répondeuse, étant celui, celle, qui écoute.

Le cinéma d'Arlette Pacquit est mouvement de houle, qui déchire et qui raccorde.

•

En préparant *Héritiers du Viêt Nam*, la réalisatrice dit avoir « pris conscience que le kréyol est une langue intérieure ». Son cinéma est irrigué par le kréyol, et s'interroge sur celui-ci. Montrer sans montrer, voir sans divulguer, chercher sans tenter, écouter à distance pour se rapprocher, se fier au temps, qui est un tan lontan fondu au présent.

Confidence

« Toi-même tu sais, c'est justement comment la relation est telle qu'on n'a pas besoin de parler, on sait qu'il y a une espèce de connivence de vie ou de sensation de sentiment pour que toi tu te reconnais en moi et pour que moi je me reconnaisse en toi, même si c'est en partie. »

Le kréyol « c'est un petit peu la langue *du secret* et la langue *qui comprend* les secrets que l'on ne dit pas<sup>9</sup> ». C'est une langue qui est à la fois « indicatrice et masque<sup>10</sup> ».

Un cinéma qui fait don de son savoir tout en soignant son esquivé, une manière de fuite. De traces dont le cinéma d'Arlette Pacquit hérite, et qu'il suscite.

•



Voici marquage de quelques temps.

Dans *Héritiers du Viêt Nam*, vers la fin du film, après voyage de retour au pays vietnamien, et reprise en terre Martinique, on voit les pieds d'Annette, marchant. On l'entend dire : «Le voyage comme un cataplasme de la blès» (en écho aux premiers plans du film où l'on voit Annette en train de préparer un cataplasme avec de la cire et une feuille de bois canon). Le film associe la parole – en voix off – à la marche, maché, apparentée dans la poésie de Monchoachi, à matjé, le marquage, c'est-à-dire l'écriture, le marquage de la parole. Il y a les pieds nus contre le sol, un plan qui revient dans la séquence de bèlè dans un des rushes du film qui n'apparaît pas dans la version finale.

La correspondance entre  
marcher (le mouvement/se mouvoir)  
et parler  
s'agit-il d'  
un révélateur?

•

Toujours dans *Héritiers du Viêt Nam*, ce sont des images de tres-sages, de maillages qui marquent les transitions, mettant encore une fois en lien, avec force différentes temporalités enlacées, voire enchaînées, invocation de la guerre de libération du Viêt Nam, le bois tressé des cases en bwa ti-bòm, qui renvoient dans les mémoires martiniquaises à la période esclavagiste, mais qui remontent au temps des Kalinagos, les bambous de la Martinique en écho à ceux du Viêt Nam, sans parler de l'eau de la rivière sous les branches du flamboyant, qui auraient pu tout autant être celles du glycéria...

Pour le cinéaste cambodgien Rithy Panh, le paysage, «c'est une ruse de la connaissance». «Il faut savoir pour le regarder; et parfois chercher ne donne rien.» Il affirme cependant : «J'ai filmé ces lieux : *le plan fixe l'histoire – et si j'ose dire la démonte*<sup>11</sup>.»



Image tirée du film *Héritiers du Viêt Nam*. Photos – Avec l'aimable permission de SaNoSi.

Images tirées du film *Monchoachi, La Parole Sovaj*. Photos – Avec l'aimable permission de SaNoSi et de Red Rizom.

Arlette Pacquit, pour sa part, affirme que le cinéma exige de se libérer du savoir afin de toucher au vrai: «Elle ne SAIT pas. Mais elle CAPTE...<sup>12</sup>», mettant à l'œuvre le proverbe qui dit «sa ou pa sav gran pasé w».

Loubli amène incidemment l'histoire, permettant de «voir dans le lieu ce que l'invisible seul peut lui donner<sup>13</sup>».

Ainsi le montage serait une forme aussi de démontage.

•



#### Confidence

«L'arbre est le premier monde<sup>14</sup>.»

Émoi de *piébwa* dans *Monchoachi*, *La Parole Sovaj*. Des arbres qui marchent avec leurs pieds devant les yeux des regardants, haut et bas. Oranger, fromager, banyan, filao sont les passeurs des séquences du film. Plus d'une fois ce sont des filaos, figurant la mort, relayant la poésie de Monchoachi, qui ressemble, par moments, à une longue veillée mortuaire. Quant au fromager, c'est un roman de Xavier Orville qui affleure, et puis l'éruption de la montagne Pelée (la résilience du grand fromager de Saint-Pierre dont Aimé Césaire a fait l'éloge dans un poème resté secret), et les pouvoirs qu'il recèle, ceiba de son nom de kapok: «tronc de baobab ou contrefort de fromager».

Dans le banyan en forme de Y, deux corps fusionnent, le figuier maudit est enveloppe qui doucement étouffe l'arbre sous l'épiphyte. Il tombe du ciel, il arrime les mers, il parle au moins deux langues qui s'oublent dans les nœuds de l'écorce, étouffent, et naissent. Double et unique, lapo et liane, l'arbre est parole de lieux en déport, de houle et de ressac, d'arrachage et d'enracinement.

«*Edem etie ukum edem etie upar*», a confié un jour Oluale Kossola à Zora Neale Hurston, qui traduit : «The tree of two woods, literally, two trees that have grown together. One part *ukum* (mahogany) and one part *upar* (ebony). He means to say, "Partly a free man, partly free."<sup>15</sup>»

De là aussi toute sa force terriblement vitale.

•

#### Confidence

«Parce que dire la chose, c'est aussi lui donner vie, et peut-être qu'on n'est pas prêt à donner vie à cette chose-là. Donc, mais, on peut le dire dans ce silence de reconnaissance.»

«Comment nommer dans ce registre d'évasion, sur l'effeuille du temps, ce qui se dit en silence, ce qui se joint en hasard, ce qui trace les confins d'existence au mystère<sup>16</sup>?»

Évasion: temps: silence: hasard: mystère.

Autant d'intertitres à un cinéma muet qui par ses traces nomme autant de «présences au loin». Projection. Transposition. Si l'objectif du cinéma d'Arlette Pacquit est de «dire la réalité tout en s'éloignant de cette réalité», il suffit, pour en faire l'expérience, de porter une attention particulière aux images qui s'absorbent.

Il y a dans les mains dédoublées de Monchoachi et de Lyl Razin, sur fond d'une partition double également où se joignent à l'écriture du poète les signes de l'artiste (un alphabet de corps qui dansent et s'étreignent), un mouvement de houle.

Et dans la traduction en coréen des vers de Monchoachi «Flèch cann an flèch cann / Kon an lanm adan an lanmè sann» – dans laquelle le doublage est à la fois interne au poème, de par les répétitions et les sonorités en écho, et externe, de par l'encadrement par le texte coréen sur fond de cannes transparentes –, on retrouve une écriture couchée par le vent.

Voici l'écoute, voici l'entente, voici la reprise, qui n'est pas de la fin, mais de tout temps.

1. Maya Angelou, «Foreword», dans Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, New York, Amistad Press, 2018 [1931], p.XII.
2. Cité par Monchoachi dans Arlette Pacquit, *Monchoachi, La Parole Sovaj* (2021).
3. Toni Morrison, *The Source of Self-Regard*, New York, Penguin Random House, 2019, p.322-328.
4. «Tè sé bwa, bwa sè dlo, dlo sé lavi». Expression martiniquaise.
5. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions Maspéro, 1952, p.223.
6. Monchoachi, *Nuit gagée*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.67.
7. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [Seuil, 1981], p.756.
8. Monchoachi, *op.cit.*, p.19.
9. Simone Schwarz-Bart, «Simone Schwarz-Bart ou le devoir d'amour: Entretiens», *À voix nue*, France Culture, 16-20 octobre 2017.
10. Toni Morrison, *op.cit.*, p.331. Je souligne.
11. Rithy Panh et Christophe Bataille, *La paix avec les morts*, Paris, Grasset, 2019, p.10. Je souligne.
12. Arlette Pacquit, «Liberté, j'écris en ton nom», dans Hanétha Vété-Congolo, *Nous sommes martiniquaises. Pawòl en bouches de femmes châtaignes: Une pensée existentialiste noire sur la question des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2020, p.338.
13. Rithy Panh et Christophe Bataille, *op.cit.*, p.50.
14. Monchoachi, *Partition noire et bleue*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2015, p.73.
15. Zora Neale Hurston, *Barracoon*, New York, Amistad Press, 2018, p.15.
16. Loran Kristian, *Les mots de silence*, Ducos, K. Éditions, 2021, p.5.

\* Les films d'Arlette Pacquit sont disponibles sur la plateforme Tènk du 2 février au 1<sup>er</sup> avril 2024. Pour les visionner, bénéficiez d'un accès gratuit d'un mois à Tènk: <https://www.tenk.ca/fr/code/partenaires/spirale2024>

# Fictions télévisuelles au Québec

Dossier dirigé par Stéfany Boisvert

et Thomas Carrier-Lafleur

PIERRE BARRETTE

STÉFANY BOISVERT

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

JOYCE CIMPER

BAPTISTE CREPS

MARIE-ODILE DEMAY

PHILIPPE FALARDEAU

GUILLAUME LONERGAN

FLORENCE LONGPRÉ

# Séries en transition : métamorphoses de l'art télévisuel au Québec

## Les séries « de qualité »

Le tournant des années 2000 a été marqué par un engouement renouvelé pour les séries. Sous l'influence décisive de HBO, de nombreuses chaînes câblées se sont lancées, aux États-Unis, dans la production de séries originales, menant ainsi à un renouvellement des représentations et des récits diffusés au petit écran. Beaucoup plus libres dans leurs contenus que les grands *networks* (réseaux généralistes), les chaînes câblées ont accueilli des œuvres jugées visuellement innovantes et plus matures, que d'aucuns ont alors associées à un âge d'or ou à une nouvelle ère de « qualité télévisuelle ». Sans surprise, ces séries étrangères encensées par la critique ont tôt fait d'attirer l'attention des créateur·rice·s et diffuseurs au Québec.

Un regard rétrospectif nous permet désormais de nuancer les discours vantant la « qualité » tous azimuts des séries télévisées

produites au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il appert, en effet, que ces discours renvoient, pour l'essentiel, à une vision normative et, en définitive, assez restrictive de ce que constituerait une « bonne » série. La vaste majorité des œuvres légitimées par la critique se révèlent d'ailleurs très peu diversifiées, étant centrées sur les péripéties d'hommes blancs en crise (*The Sopranos*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, *True Detective*, etc.). Malgré ces réserves, il demeure manifeste qu'un bouleversement de la narration sérielle a bel et bien eu lieu, même au Québec, ce qui a mené à la production de séries qui, en d'autres circonstances, auraient été jugées trop risquées pour le petit écran.

## Une télévision d'auteur ?

En plus de témoigner d'une volonté d'expérimenter davantage avec les formes de narration télévisuelle possibles, cet âge d'or des séries a représenté pour plusieurs le

signe d'une « cinématISATION » de la production télévisuelle, c'est-à-dire d'un rapprochement esthétique entre celle-ci et le septième art. Partout trouvions-nous en effet des textes (de journalistes, de chercheur·euse·s, mais aussi de membres de l'industrie télévisuelle même) affirmant que les séries télé étaient devenues plus « cinématographiques », ce qui aurait expliqué l'attrait qu'elles exerçaient sur les audiences.

Par exemple, les *Cahiers du cinéma* ont publié en 2007 une anthologie intitulée *Le goût de la télévision*, qui regroupait tous leurs articles et leurs critiques consacrés spécifiquement au petit écran. En réponse aux bouleversements et aux mutations d'un univers médiatique alors en pleine révolution numérique (création de YouTube, arrivée imminente des plateformes de visionnement en ligne, etc.), cet exercice de mémoire consistait à juger de l'évolution des formes télévisuelles à la lumière du cinéma et de son histoire. Comme le reconnaît Thierry Jousse, les textes reproduits dans les *Cahiers*, pour l'essentiel, ne s'empêchaient d'ailleurs pas de « pointer les difficultés de la télévision à produire des œuvres et des auteurs », alors qu'il souhaitait justement voir émerger en ce début des années 2000 une véritable « télévision d'auteur », dans cette « machine à entrées multiples qui produit des effets et des formes contradictoires<sup>1</sup> ».

Au Québec, Yves Picard a également défendu l'idée que les séries québécoises auraient enfin atteint un degré d'« auteurialité » suffisant pour faire basculer l'ère de la télévision nationale, jusqu'alors dominée par le téléroman et son régime de l'oralité, dans « l'âge d'art » des séries<sup>2</sup>. Il ne faisait aucun doute pour Picard comme pour Jousse que ce nouveau régime de la « télévisualité<sup>3</sup> » passait d'abord par la revendication des codes et langages du cinéma d'auteur·rice. Certes, on trouvait déjà quelques positions mitoyennes, comme celle de Pierre Barrette, qui reconnaissait plutôt deux tendances dans

la multiplication des contenus et des plateformes : la fiction télévisuelle pouvait soit continuer à « emprunter massivement » au cinéma, soit « jouer jusqu'au bout le jeu de la télévision », c'est-à-dire trouver une légitimité à même sa propre poétique et sa propre genèse<sup>4</sup>. Comme les années structuralistes (dominées par l'omniprésence des théories littéraires) ont marqué les études cinématographiques, cette ère de la cinématISATION forcée a soulevé, en somme, la nécessité de trouver un nouveau vocabulaire et de nouveaux concepts aussi bien pour parler des œuvres télévisuelles que pour parler *avec* elles.

### D'une évolution à l'autre

En 2023, force est d'admettre que le paysage télévisuel est tributaire d'un nouveau paradigme. Même si la télévision dite « traditionnelle » ou « linéaire » existe encore, de même que la plupart des chaînes ayant diffusé les séries phares du début du siècle, le virage numérique a mené au développement de diffuseurs en ligne qui ont influencé non seulement la façon dont nous regardons les séries, mais aussi la nature et la fonction des fictions montrées au petit écran. La chaîne HBO est certes encore une référence, mais elle est aujourd'hui fortement concurrencée par des plateformes comme Netflix, Amazon et Disney+. Plus encore, depuis 2021, on compte davantage de gens abonnés à une plateforme de *streaming* qu'au câble – une statistique qui, à elle seule, témoigne d'un changement significatif des influences qui pèsent sur la création audiovisuelle, notamment sur les œuvres produites au Québec.

À l'aune de ces bouleversements technologiques et de ce renouveau généralisé de l'écosystème télévisuel, ce dossier de *Spirale* entend ainsi interroger la vitalité des séries québécoises aujourd'hui, de même que la place de la fiction dans l'univers médiatique contemporain, afin d'en faire ressortir les principaux aspects et enjeux. Comment continuer

à innover en matière de séries, alors que nos productions locales, aux budgets modestes, sont constamment comparées aux fastes séries américaines, dont les moyens de production ont atteint des niveaux sans précédent? Plus encore, face aux injonctions à émuler les séries populaires états-uniennes et au décloisonnement des industries audiovisuelles, existe-t-il encore un caractère «proprement» québécois des fictions télévisuelles? Et que penser de cette mouvance de cinéastes, tel-le-s Xavier Dolan, Sophie Deraspe, Anaïs Barbeau-Lavalette, Guy Édoin, Philippe Falardeau, Myriam Verreault, Robin Aubert, ou encore Jean-Marc Vallée, qui incarnaient un certain «renouveau» du cinéma québécois et qui, maintenant, ont tou-te-s fait le saut du côté du petit écran? Par quels moyens peut-on examiner la reprise, sous forme sérielle, de thématiques centrales à l'imaginaire du «pays de Québec», telle que celle du terroir? La télévision joue-t-elle toujours un rôle de premier plan dans la construction (ou la déconstruction) de la nation québécoise et de ses mythes? Comment les plateformes de diffusion en ligne ont-elles modifié le rôle de la télévision dans la création et la transmission de la culture québécoise? En quoi les séries québécoises récentes reflètent-elles ou contestent-elles les valeurs qui, historiquement, ont constitué l'identité nationale du Québec?

Plus généralement, le paysage médiatique actuel, marqué par la numérisation et la «plateformisation» des contenus, n'a-t-il pas affecté encore plus radicalement la nature des fictions sérielles produites au Québec? Quel rôle les plateformes de *streaming* et la distribution en ligne jouent-elles dans la promotion et la visibilité des séries québécoises, par rapport aux médias traditionnels? En quoi la disponibilité pléthorique de contenu en ligne a-t-elle modifié les préférences et les habitudes de consommation du public québécois en matière de séries télévisées? Plusieurs spécialistes ont en effet relevé que le nouveau mode de diffusion des séries sur Internet peut

recéler un potentiel queer de bouleversement des anciennes modalités de création. Aymar Jean Christian, créateur de la plateforme de *streaming* à but non lucratif Open Television (OTV), dédiée à la promotion d'une conception intersectionnelle de la créativité télévisuelle, défend d'ailleurs une telle vision utopique de la télévision à l'ère numérique. Selon lui, grâce au Web, qui lui permet de contourner les *gatekeepers* traditionnels (les *legacy medias* que sont les studios de production et les diffuseurs), la télévision pourrait enfin devenir véritablement «ouverte», inclusive et diversifiée<sup>5</sup>. Avec la multiplication des plateformes de diffusion, il existe aujourd'hui des moyens de rejoindre autrement le public et de lui proposer des récits et des représentations qui semblent repousser les limites de ce que la télévision prétend pouvoir nous montrer.

Cela étant dit, l'innovation n'est jamais une garantie. Des logiques inverses sont aussi toujours à l'œuvre, lesquelles peuvent encourager une concentration accrue des pouvoirs de création, voire un repli sur des «valeurs sûres», par volonté d'attirer l'attention face à la surabondance de séries à laquelle nous sommes désormais confronté-e-s. C'est pourquoi il importe, dans ce contexte de grande effervescence, de s'interroger sur les évolutions et les ruptures qui ponctuent la production sérielle récente au Québec. Leur examen attentif permet non seulement de comprendre la dynamique actuelle des fictions sérielles québécoises, mais aussi d'anticiper les directions futures que prendront la création et la réception des œuvres.

### Au programme

Dans son essai «Cinéma et série télé au Québec: entre tradition et mondialisation», Pierre Barrette explore l'évolution des séries télé et celle du cinéma au Québec, en mettant en lumière leur interaction, leurs divergences et leurs convergences. L'auteur aborde

notamment le contexte mondial et la transformation des séries télé, la tradition téléromanesque et ses ruptures, ainsi que la synthèse progressive entre les approches cinématographiques et télévisuelles au Québec. Le texte de Thomas Carrier-Lafleur, intitulé «“Faire de la terre” : de la page à l’écran», examine plus spécifiquement la récurrence du thème du terroir dans la culture québécoise à travers différents médias, en particulier la littérature, la télévision et le cinéma. L’auteur sonde notre inconscient collectif afin d’éclairer, entre autres, la relation entre la représentation de la terre dans les médias et la fragilité des médias traditionnels, comme la télévision, confrontée aux changements technologiques et sociétaux. Avec son essai «Ce que les plateformes de diffusion en ligne font aux séries québécoises», Stéfany Boisvert analyse pour sa part l’impact du *streaming* sur les séries télévisées au Québec, dont les transformations reflètent une tendance à l’exploration et à la diversification des récits adaptée à un paysage télévisuel en constante mutation. Dans une critique de la série *La nuit où Laurier Gaudreault s’est réveillé*, réalisée par Xavier Dolan, Baptiste Creps met en avant les références et influences cinématographiques de cette œuvre, qu’il situe entre le «*thriller* hollywoodien» et le «drame familial intimiste». Le dossier propose également, en mode *zapping*, un échange sur la création télévisuelle entre les artistes Philippe Falardeau, Florence Longpré et Guillaume Lonergan, qui discutent librement des contraintes et des possibilités offertes par le format sériel. Enfin, dans sa recension critique de l’ouvrage collectif *Télévision queer*, dirigé par Joëlle Rouleau, Joyce Cimper s’intéresse au paradoxe créé par l’augmentation de la visibilité à l’écran des minorités sexuelles et de genre, et leur stéréotypisation.

Si le visage changeant de la télévision nous pousse à revisiter les critères définissant l’évolution, la qualité et l’authenticité des séries québécoises, ses transformations nous permettent également d’entrevoir de nouveaux horizons pour les fictions télévisuelles d’ici. La télévision québécoise, en constante transition, offre ainsi des pistes de réflexion incontournables pour appréhender les multiples mutations médiatiques et les défis de notre époque, tout en participant à la construction d’un nouvel imaginaire collectif, à la fois national et mondialisé.

1. Thierry Jousse (dir.), «Histoire d’une mutation», dans *Le goût de la télévision. Anthologie des Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma et INA, 2007, p.7.
2. Yves Picard, *Quand le petit écran devient grand. La télévision (de fiction et d’information) québécoise*, (2<sup>e</sup> éd.), Montréal, Yves Picard et Sur mesure, 2010.
3. John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick et New Jersey, Rutgers University Press, 1995.
4. Voir Pierre Barrette, «Le double destin de la fiction télévisée», *Hors Champ*, 2010, en ligne. Première partie: «Le pari du cinéma», <https://horschamp.qc.ca/article/le-double-destin-de-la-fiction-tlvis-1>; Deuxième partie: «La part de l’innovation», <https://horschamp.qc.ca/article/le-double-destin-de-la-fiction-tlvis-2>.
5. Aymar Jean Christian, *Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television*, New York, New York University Press, 2018.

# Cinéma et séries télé au Québec: entre tradition et mondialisation

La perception actuelle des séries télé, au Québec comme à l'étranger, est depuis quelques années fortement marquée par le cinéma (par son esthétique comme par ses routines créatives), pour un ensemble de raisons qui ont trait à l'organisation du travail artistique, mais qui renvoient tout aussi bien à des aspects technologiques, artistiques, économiques et pragmatiques. Pourtant, une telle confluence médiatique ne constitue plus un caractère particulièrement distinctif. La notion de «série de qualité», dont les motifs discriminants sont systématiquement ramenés à des efforts conséquents de cinématisation, me semble ainsi trop marquée par une idéologie légitimiste pour ne pas souffrir d'une analyse qui en montre rapidement les limites, comme l'ont déjà expliqué de manière éloquentes Jane Feuer<sup>1</sup> ainsi qu'Elana Levine et Michael Newman<sup>2</sup>.

Ce qu'il faut d'abord prendre en considération, dans le contexte de la télévision québécoise, c'est plutôt l'existence d'une tradition très forte, celle du téléroman, avec laquelle on a pu opérer un certain nombre de ruptures caractéristiques du phénomène de la cinématISATION. Cette forme unique (mais qui se rapproche, par certains aspects, du *soap* américain et des *telenovelas* d'Amérique latine) est en effet tout sauf cinématographique. Le fait qu'il soit tourné en studio avec des caméras de télévision non seulement oblige le téléroman à adopter une écriture centrée sur les dialogues et un découpage spatial qui est très proche de celui du théâtre, mais il l'empêche de recourir à de nombreux effets-cinéma, notamment ceux produits par le montage et par une direction photo adaptée à la pellicule. Prise en charge dès ses débuts par des écrivain-e-s (dont plusieurs œuvraient à la radio, comme Roger Lemelin, Claude-Henri Grignon et Germaine Guèvremont, par exemple), la fiction télévisuelle se développera donc dans la continuité d'une littérature populaire et médiatique florissante, d'un roman national assumé auquel les possibilités étendues de la télévision offriront une visibilité et un rayonnement sans pareil.

### Continuités et ruptures

La tradition téléromanesque a connu un premier moment de rupture grâce à des séries comme *Lance et compte* (SRC, 1987-2015), écrite par Réjean Tremblay. Souvent critiquée, au moment de sa diffusion, pour les emprunts manifestes au modèle états-unien effectués par son auteur, cette série bouleversait en fait la tension traditionnelle entre télévision et cinéma. En demandant à un réalisateur de films (Jean-Claude Lord) de mettre

en images son histoire de héros sur glace québécois, le journaliste sportif ne mesurait peut-être pas l'aspect novateur de sa proposition, qui comprenait un type de production, un style scénaristique, des éléments de tournage et de mise en scène, et des choix musicaux rompant radicalement avec la forme du téléroman (l'accent mis sur la famille et les relations interpersonnelles, la grande place accordée aux dialogues, la présence de la psychologie sur l'action, l'enrobage musical discret, etc.). En apparence moins spectaculaire parce que davantage en continuité avec les thèmes traditionnels du genre (le terroir, la famille, etc.), l'adaptation au petit écran du roman d'Arlette Cousture *Les filles de Caleb* (SRC, 1990-1991) est pourtant tout aussi révélatrice d'une vision renouvelée de la fiction télévisuelle par les moyens du cinéma. Marquant un saut qualitatif essentiel par le soin apporté à l'écriture et à la réalisation (qu'on doit respectivement à Fernand Dansereau et à Jean Beaudin), cette œuvre a également rapproché le téléroman du médium cinématographique, mais d'une façon diamétralement opposée à la précédente.

Puis, au tournant des années 2000, on a vu apparaître avec Podz (Daniel Grou) une nouvelle génération de réalisateur-riche-s pour qui cinéma et télévision ne constituent pas tant des univers éloignés qu'ils impliquent des esthétiques différentes. Réalisées sur une décennie, les séries *Minuit, le soir* (SRC, 2005-2007), *C.A.* (SRC, 2006-2010) et *19-2* (SRC, 2011-2015), de Podz, représentent en quelque sorte une petite révolution générique. Sur papier, en effet, *Minuit, le soir* et *C.A.* sont, à proprement parler, des *sitcoms*, et *19-2*, un *show* policier à l'écriture très proche de celle du téléroman. À l'écran, toutefois, ce sont des produits hybrides, des émissions

parfaitement adaptées à la sérialité télévisuelle, qui déploient par ailleurs sur le plan formel des caractéristiques stylistiques qu'on associe généralement au cinéma, y compris une virtuosité technique qui, du moins à la télévision québécoise, n'est pas fréquente. Ces développements récents ont ainsi rendu la frontière entre les deux médias de plus en plus perméable, au point où, face à la même réalité, on pourrait presque aussi bien parler de «cinématisation» des séries télé que de «sérialisation» du cinéma.

### Deux tendances contemporaines

Si le terme «téléroman» est en train de disparaître de notre vocabulaire en même temps que ses dernières manifestations s'effacent de la mémoire du public<sup>3</sup>, la réalité artistique, sociale et, à la limite, anthropologique qu'il désignait a-t-elle pour autant été complètement occultée par les nouvelles formes de fiction sérielle? On peut en douter, car si les œuvres télévisuelles les plus intéressantes produites au Québec ces dernières années s'accordent en effet au mouvement général des séries vers l'adoption d'une esthétique plus proche de celle du cinéma, elles le font selon deux grandes tendances, dont l'une, me semble-t-il, creuse le sillon du téléroman.

Repérée au sein de séries telles que *Blue Moon* (Club Illico, 2017-2019), *Avant le crash* (SRC, 2021-2023), *Clash* (Crave, 2018-2021) et *La dérape* (Club Illico/TVA, 2019-2021), la première tendance découle en quelque sorte de la fracture créée par *Lance et compte*. Ce sont des émissions qui participent à la culture contemporaine de la série en assumant de manière délibérée sa facette mondialisée (le fait que leur titre contienne très souvent une expression en anglais en est,

en soi, une indication), au détriment (mais cela n'est pas nécessairement un défaut...) du caractère local du téléroman traditionnel. Cet aspect de la série est identifiable tantôt au fait qu'elle constitue une adaptation au marché local d'un format international, tantôt au fait qu'elle se fasse «formatable» – au moyen d'éléments scénaristiques, génériques et visuels –, c'est-à-dire qu'elle offre une surface lisse qui se prête bien aux modulations de l'adaptation dans différents contextes. Une série comme *Blue Moon*, dont la tête d'affiche est une actrice à la carrière bien implantée aux États-Unis, et le motif scénaristique central, une histoire d'espionnage impliquant des agences paragouvernementales actives dans différents pays, constitue l'exemple parfait de cet *imprimatur* du formatage sur certaines séries locales. Une telle inclinaison est également assez évidente dans une série comme *Avant le crash*, dont le caractère international (le milieu des banques d'affaires, la monstration de l'argent, le côté *glamour* de la direction artistique) et la référence au *legal drama* états-unien semblent totalement assumés, que cela ait été pensé ou non dans la perspective d'un formatage éventuel.

Représentatives d'une seconde tendance, les émissions telles que celles réalisées par François Létourneau<sup>4</sup>, Serge Boucher<sup>5</sup> ou encore Florence Longpré<sup>6</sup> seraient pour leur part héritières des *Filles de Caleb* ou, si l'on préfère, d'une tradition plus proprement téléromanesque. Au sein de ce second groupe d'œuvres, qui fait la part belle à différentes formes d'écriture littéraire, la filiation au genre du téléroman se perpétue également par le renforcement des caractéristiques auxquelles a été habitué le public québécois, que ce soit la présentation d'une galerie de personnages dont l'ampleur n'a d'égale que le nombre d'épisodes de la série ou la plongée dans un

Si le terme «téléroman» est en train de disparaître de notre vocabulaire en même temps que ses dernières manifestations s'effacent de la mémoire du public, la réalité artistique, sociale et, à la limite, anthropologique qu'il désignait a-t-elle pour autant été complètement occultée par les nouvelles formes de fiction sérielle ?

milieu rural ou urbain «typique». On aura toutefois compris que c'est moins un clivage franc qu'une tension que l'on observe entre ces deux lignées télévisuelles : en effet, les œuvres sérielles québécoises des dernières années montrent toutes, à des degrés divers, des signes de l'une et de l'autre.

*La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* (Club Illico, 2022) fournit à cet égard un exemple assez parlant. Réalisée par un cinéaste patenté, Xavier Dolan, à partir d'une pièce de théâtre de Michel Marc Bouchard, la minisérie en cinq épisodes a reçu un accueil critique très enthousiaste, soulignant un ensemble de qualités éminemment «cinématographiques» (direction photo, décors, montage, etc.). Ainsi, ce que les critiques ont mis en avant, c'est surtout le fait que la série est l'œuvre d'un auteur de cinéma, et, qui plus est, d'un auteur qui a réussi – contrairement à la majorité des créateur·rice·s de fictions télévisuelles – à obtenir un budget conséquent pour sa production. C'est le genre de commentaires légitimistes que les deux séries américaines de Jean-Marc Vallée (*Big Little Lies* [HBO, 2017-2019] et *Sharp Objects* [HBO, 2018]) ont très souvent provoqués, elles aussi. À l'instar des œuvres télévisuelles de Vallée, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* entretient une proximité évidente avec les films de son auteur, dont l'esthétique recherchée, les références et le travail sur la forme relèvent justement de ce qu'on désigne comme un effort de cinématisation.

Cette série est-elle moins télévisuelle pour autant ? Je ne le crois pas, car son caractère mélodramatique, ses personnages décidément ancrés dans la classe moyenne québécoise, la culture de la banlieue qui affleure au détour des expressions joualisantes et des décors chargés, le motif du secret familial qui imprègne une trame vaguement policière, et peut-être surtout la lenteur d'un récit qui avance grâce aux dialogues très «écrits» et cadrés de près dans une enfilade de gros plans, tissent avec l'esthétique du téléroman plusieurs liens éloquents. Bien entendu, Dolan est conscient de cette transtextualité que comportait déjà en partie la pièce de Bouchard, et il en use de manière à créer un univers dont la sérialité s'inscrit résolument dans la tradition de la dramaturgie télévisuelle québécoise.

## De La famille Plouffe à Laurier Gaudreault

L'analyse de la production récente de séries télé au Québec, considérée notamment du point de vue de ses rapports avec la tradition littéraire et l'industrie cinématographique, permet de faire apparaître quelques points de rupture qui, en définitive, ne font pas simplement écho au trajet emprunté par les émissions au pays de l'Oncle Sam. Ces transformations relèvent plutôt d'un développement organique de la fiction sérielle québécoise au sein d'un écosystème médiatique et littéraire qui comprend aussi bien l'industrie du cinéma au Québec que l'univers mondialisé des séries. Une ligne se trouve ainsi tracée qui, de *La famille Plouffe* (SRC, 1953-1959) à *Laurier Gaudreault*, délimite un espace de création profondément ancré dans l'imaginaire national, porté par les possibilités communicationnelles du petit écran, et, en même temps, éminemment mobile, s'adaptant à des visions changeantes de ce qui constitue une «série télé».

1. Jane Feuer, «HBO and the Concept of Quality TV», dans Janet McCabe et Kim Akass (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B. Tauris, 2007.
2. Elana Levine et Michael Newman, *Legitimizing television*, New York, Routledge, 2012.
3. Officiellement, *L'auberge du chien noir* (SRC, 2003-2017) a été la dernière œuvre diffusée qui appartenait en propre au genre téléromanesque, si on le définit strictement du point de vue de son mode de réalisation.
4. *C'est comme ça que je t'aime* (SRC, 2020-), mais aussi *Série noire* (SRC, 2014-2016) ou *Les invincibles* (SRC, 2005-2009), qu'il a coécrites avec Jean-François Rivard.
5. *Aveux* (SRC, 2009), *Apparences* (SRC, 2012), *Feux* (SRC, 2016), *Fragile* (SRC, 2020), etc.
6. *M'entends-tu* (TQ, 2019-2021), *Audrey est revenue* (Club Illico/TQ, 2022).



Image tirée de la série *Les filles de Caleb*. Photo - Radio-Canada/Michel Gauthier.

Image tirée de la série *Le temps des fraamboises*. Photo — Lou Scamble, Trio Orange.





# « Faire de la terre » : de la page à l'écran

Rien ne changera, parce que nous  
sommes un témoignage. De nous-mêmes  
et de nos destinées, nous n'avons compris  
clairement que ce devoir-là : persister...  
nous maintenir...

Louis Hémon,  
*Maria Chapdelaine*

## La terre en crise... ou la crainte cyclique de la disparition

À l'occasion de la parution du premier tome des *Filles de Caleb*, en 1985, André Vanasse signait une critique au titre emblématique, « L'éternel retour à la terre », dans laquelle le roman d'Arlette Cousture lui permettait de prolonger une réflexion historique sur le lien fort qui unit la représentation de la terre et une certaine notion de « crise ». « En temps de crise, c'est connu, le Québécois retourne aux champs. Les grandes heures du roman du terroir correspondent de fait aux périodes noires de l'économie québécoise<sup>1</sup> », lit-on dans les premières lignes du texte. Considéré comme le premier « roman du terroir » canadien-français, *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe ne doit-il pas en effet se lire, comme nous invite à le faire Vanasse, à la lumière du contexte social de plus en plus difficile

d'une époque, celle des années 1840, marquée par la fin du protectionnisme, et l'arrivée du libre-échange comme modèle économique pour les industries agraires et forestières? La question, d'emblée, laisse songeur·euse.

En tirant sur ce fil historique, on peut aussi bien reconnaître que de la crise économique des «sales années 1930» naîtront d'autres classiques littéraires du terroir comme *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon et *Trente arpents* (1938) de Philippe Panneton. L'univers de Claude-Henri Grignon, on le sait, aura par ailleurs un faste destin à l'extérieur de la sphère littéraire, notamment grâce à la création en 1939 du feuilleton radiophonique adapté du roman précédemment cité, et de sa version télévisuelle, qui verra le jour au milieu des années 1950 pour nous raconter «audiovisuellement» cette chronique de la colonisation des Laurentides, faisant ainsi basculer cet imaginaire de la crise et du retour à la terre dans différents médias. En ce qui concerne cet autre roman phare du genre qu'est *Les filles de Caleb*, comment ne pas voir à nouveau un lien entre cette recherche d'éléments soi-disant rassurants à même notre passé agraire, où le temps coulait plus lentement et où les gestes semblaient plus simples, et la récession qui frappe le Québec des années 1980, entraînant des taux de chômage et d'inflation exponentiels? Comme ce fut le cas pour le petit monde de Grignon, dont l'impact de l'œuvre audiovisuelle dépasse sans doute celui de l'œuvre littéraire, le pouvoir éminemment consolateur du récit pastoral mauricien de Cousture se métamorphosera au petit écran en succès phénoménal, alors que trois millions de Québécois·es seront rivé·e·s à leur écran cathodique lors de la diffusion du premier épisode de la production télévisuelle gargantuesque des *Filles de Caleb* (SRC, 1990-1992), réunissant plus de 80 comédien·ne·s et 500 figurant·e·s. «Qui aurait pu deviner qu'un téléroman en apparence aussi

passéiste [...] susciterait un tel intérêt en ces années de grands bouleversements économiques et sociaux au Québec?<sup>2</sup>», se demanderait plus tard Christiane Lahaie à propos du *Temps d'une paix* (SRC, 1980-1986), autre mythe télévisuel du «pays de Québec». En scrutant les réactions de la critique et du public à d'autres téléromans et séries du terroir comme *Cormoran* (SRC, 1990-1993), *Blanche* (SRC, 1993), *Au nom du père et du fils* (TVA, 1993), *Le sorcier* (TVA, 1995), *L'ombre de l'épervier* (SRC, 1998-2000), *Ces enfants d'ailleurs* (TVA, 1997-1998), ou, plus récemment, *Nos étés* (TVA, 2005-2008), *Les pays d'en haut* (ICI Télé, 2016-2021), *5<sup>e</sup> rang* (ICI Télé, 2019-) et *Le temps des framboises* (Club Illico/TVA, 2022-), force est de constater que ce genre de réflexions sur la survivance du passé au petit écran se multiplient, au point de friser le consensus... ou le symptôme.

À partir de ces quelques exemples, on arrive ainsi à un premier constat, qu'il nous faudra creuser: parangon d'une longue mélopée de la survivance et manifestation collective d'un désir de permanence dépassant les frontières littéraires pour basculer dans l'inconscient collectif de nos récits médiatiques, le roman du terroir ne s'éteint donc pas en 1945 avec la parution du *Survenant* de Germaine Guèvremont, mais continue de rythmer jusqu'à aujourd'hui la culture québécoise, en dépit de son indéniable modernisation, lorsque celle-ci se sent menacée par un avenir sombre. Or, l'expression «faire de la terre», locution consacrée d'un geste colonial se voulant porteur d'espoir, n'est-elle pas au contraire l'épiphénomène d'une appréhension cyclique de la disparition, et d'une glaçante inquiétude face à un monde en train de changer et dans lequel on tente de retrouver, dans un amalgame intermédial, certaines valeurs dites «fondatrices»? Contrairement à ce que suggère Éric Bédard, qui voit dans la vague d'adaptations historiques du début des années 2000 des œuvres médiatiques

«[c]onformes aux préjugés de notre époque» et qui «repoussent dans le passé toute la réalité du Mal<sup>3</sup>», il semble que ce geste intermittent de retour à la terre soit plutôt éminemment sécurisant. Que faire, en somme, de ce paradoxe voulant que, dans un éternel retour, ce qui semble sur le point de disparaître en raison de sa fragilité n'a de cesse de nous hanter en tant que métaphore d'une présence lénifiante? En quoi la terre, elle-même en crise, peut-elle encore et toujours consoler, rassurer?

Lieux de mémoire...  
ou l'intranquillité des gestes  
« héroïques »

« Mes films illustraient une conception de la colonisation, des techniques agricoles, la vie rurale du Québec d'alors. [...] Parfois, assez souvent même, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années. J'étais alors très heureux et fier de filmer de telles scènes sur le point de disparaître comme la coupe à la faucille et l'engerbage du blé, un laboureur avec ses bœufs, etc.; et surtout les gestes de nos gens de la campagne. Il ne faut pas oublier [ces] images<sup>4</sup>. » C'est ce que disait Maurice Proulx, pionnier de la cinématographie québécoise, dans un entretien de 1975 intitulé « Faire des films à une époque héroïque ». Développé à peu près en même temps que le feuilleton radio-phonique venant remédier à l'imaginaire du roman du terroir, le septième art québécois, historiquement, est un cinéma de la mémoire, en particulier de la mémoire du terroir et d'une certaine culture d'antan. Ironiquement peut-être, ce « devoir de mémoire » chevillé au corps de la cinématographie québécoise vient du fait que l'acte de documenter la réalité vivante de la nation n'a pris naissance, au fond, qu'assez tardivement, et que par conséquent

la mémoire audiovisuelle au Québec est une mémoire trouée, fragmentaire et hasardeuse... non moins fragile que la réalité qu'elle tente de mettre en images. S'inscrivant dans la lignée des prêtres-cinéastes fondée par Albert Tessier, qui tourne à partir de 1925, Proulx ne commence à « faire du film » qu'en 1933. Tourné entre 1934 et 1937, *En pays neuf*, un documentaire sur la colonisation de l'Abitibi, sera son premier long métrage et le premier long métrage proprement canadien-français. Or, bien que Proulx tente, en documentariste de fortune, de capter le présent afin de préparer l'avenir grâce au pouvoir didactique de l'audiovisuel, son regard se porte inconditionnellement vers le passé. Arrivé *trop tard*, le cinéma au Québec tente de racheter sa longue absence par un geste d'héroïsation des débuts que le dispositif filmique, assumant d'être une forme de prolongement de l'acte littéraire, doit transformer en légende collective.

Dans la foulée de l'effort des pionniers du documentaire, la télévision poursuit cette mission qui vise à créer des lieux de mémoire et à encenser des gestes héroïques. Prenant le pas des premiers réalisateurs, les « téléastes » continuent de fabuler le passé pour le glorifier, l'ériger en mythe, et légitimer sa pertinence. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler ces mots de Grignon, lorsqu'il s'adresse directement à la caméra au début du premier épisode des *Belles histoires des pays d'en haut* (SRC, 1965-1970) :

Il va sans dire que depuis 17 ans Séraphin est devenu un personnage légendaire à la radio. Entre-temps, j'ai écrit des paysanneries et des films qu'il ne m'appartient pas de juger. Je m'en voudrais cependant de ne pas remercier publiquement la compagnie Lever Brothers, fabricant de Pepsodent, ainsi que la Société Radio-Canada, qui vous offrent ce divertissement ce soir. Nous espérons ne pas trop vous décevoir. Nous espérons également que vous

feriez confiance à l'équipe commise à la réalisation de ce programme, qui veut être l'expression nette de la petite histoire, en même temps qu'une peinture réaliste d'un passé qui ne peut pas mourir.

Dans le nouveau paradigme médiatique propre au petit écran, qui s'affirme comme le digne successeur de la radio, la référence à *Maria Chapdelaine* – le « passé qui ne peut pas mourir » du pays de Québec – se mélange à l'univers de la publicité de même qu'à la fausse modestie de l'auteur par rapport à ce « divertissement » que lui et son équipe offrent aux téléspectateur-rice-s. De la terre comme porte-étendard de la permanence de la nation, on passe ainsi tout naturellement à la télévision comme dispositif ayant la « faculté de produire des identités collectives nouvelles [et] des mouvements massifs de vie symbolique commune<sup>5</sup> ». Dans la troisième préface à l'édition de 1965 d'*Un homme et son péché*, Grignon appuiera d'ailleurs sur les mêmes notes :

Certains critiques légers [...] me reprochent d'abuser d'un succès populaire qui ne semble pas vouloir mourir. Mieux que personne, je sais que ce roman encore écouté au poste CKVL, regardé tous les lundis soir au canal 2 depuis 1956, n'est pas un chef-d'œuvre. Il s'agit tout au plus d'un divertissement honnête que les radiophiles et les téléspectateurs ont bien le droit de s'offrir. Pourquoi refuser ce plaisir au grand public ? Les esprits sérieux jugeront tout de suite que je serais bien fol de ne pas poursuivre mon œuvre tout en distrayant mes compatriotes<sup>6</sup>.

Ces propos de Grignon, évidemment, dépassent le seul destin de ses *Belles histoires des pays d'en haut* pour exprimer un imaginaire plus grand, celui du vivre-ensemble propre à la télévision, au Québec, dont l'espoir et les craintes sont indissociables de celles de la terre en tant qu'espace mémoriel d'identification nationale.

Et si les vrais « héros » du terroir n'étaient pas les bûcherons ou les défricheurs, mais les artistes qui, d'un média à un autre, en racontent encore et toujours l'histoire pour continuer à créer un lien social et un imaginaire collectif ? De même, le véritable lieu de mémoire est-il vraiment la terre, ou n'a-t-il pas migré vers l'écran lui-même, son extension « naturelle » ?

### La mort de la terre... et de la télévision

« Posons une question simple, mais aux répercussions multiples : comment meurt-on dans le cinéma québécois ? Très souvent, en groupe : un cercle de gens forme une communauté autour du mourant<sup>7</sup> », lance Étienne Beaulieu dans son très bel essai *Sang et lumière*. Ce paradigme de la mort communautaire semble non moins présent au petit écran, média dans lequel cette thématique du regroupement et de la collectivité est tout aussi prégnante. Personnage indéfectible de la culture canadienne-française, Séraphin, qui pourtant disparaissait à la fin du roman d'origine, n'est-il pas ramené miraculeusement à la vie par Grignon, pour qu'il puisse renaître de ses cendres avec sa carrière radiophonique et télévisuelle ? N'est-ce pas le départ impromptu du Survenant qui, par-delà l'absence de celui-ci, permet à la petite société de Sainte-Anne-de-Sorel de continuer à vivre ensemble ? Même dans une série contemporaine comme *Le temps des framboises*, qui incarne un renouveau de la télévision au Québec, c'est aussi la mort subite du père Conley qui permet à cette famille rabibochée vivant de la terre de se retrouver et de négocier les termes de sa *vita nova*. On note cependant une différence importante par rapport au schéma décrit par Beaulieu, en cela que la mort n'arrive pas à la fin, mais au début de l'histoire. On ne postule

donc plus que la thématique de la terre en tant que lieu de mémoire et de communauté est une évidence finale, mais un questionnement originaire provoquant un chaos non moins primordial. Tout en s'inscrivant consciemment dans une série de codes et de représentations archétypales, la série de Philippe Falardeau, Florence Longpré et Suzie Bouchard arrive en effet à inverser l'horizon d'attente des récits du terroir au Québec, ouvrant ainsi la voie à de nouveaux gestes.

La terre, déjà, n'y est plus présentée comme un espace où il faut « persister... se maintenir... », comme l'écrivait Hémon, mais, au contraire, comme un lieu de changement et de transformation. Ce renouveau, entre autres, vient du dialogue entre les langues et les cultures, qui s'opère par la reconnaissance de l'autre, à travers l'introduction progressive des travailleurs migrants dans le quotidien de la famille Conley. « Ce qui nous intéresse, c'est explorer les murs invisibles qui existent entre des gens qui se côtoient depuis des années mais qui ne se fréquentent pas et la lente chute de ces murs invisibles<sup>8</sup> », expliquait Falardeau à Radio-Canada en février 2022. Dans *Le temps des framboises*, s'il faut « faire de la terre », ce n'est donc plus pour se reconforter ou se consoler, bref, pour rester identique à soi, mais pour réfléchir à ce que *nous* – de manière diverse et multiple – voulons devenir collectivement. Grâce à l'enquête de terrain menée par Longpré et Bouchard, travail qui visait à documenter les conditions de vie difficiles des travailleurs migrants de même que la non moins dure réalité des cultivateurs du Québec (la question du suicide est abordée de front, statistiques à l'appui), la série arrive à investir de manière non plus seulement symbolique la fragilité inhérente à la terre. De ce climat de crise, généralement relégué à l'arrière-plan ou au hors-champ, elle propose une expérience esthétique (qui emprunte largement au langage cinématographique) et une réflexion éthique. Sans perdre de sa

beauté ou de sa poésie, la terre, dans *Le temps des framboises*, se permet enfin d'être le miroir ostensible d'une forme de faiblesse humaine et d'une vulnérabilité que la télévision nous permet d'investir ensemble sans tomber dans le piège du zélotisme. Aussi atemporelle que vacillante, glorieuse qu'en péril, la terre, tel un « multigenre », offre des repères et un langage communs pour réfléchir en direct aux enjeux du présent.

Enfin, on peut se demander si cette réflexion proprement *terrienne* sur la mort, la fragilité, la peur de disparaître et la difficulté inhérente au changement n'est pas, en complément des enjeux sociaux et anthropologiques, un reflet de l'état de l'art télévisuel, aujourd'hui. « La télévision fait partie de notre patrimoine, et on a tendance à l'oublier. Je trouve ça dommage; ça se perd<sup>9</sup> », disait à juste titre Richard Therrien dans une intervention de décembre 2021. Or, cet enjeu ne concerne pas seulement le contenu diffusé à la télévision, mais *le médium télévisuel lui-même*, de plus en plus menacé à l'ère du « Grand intermédia<sup>10</sup> » des plateformes. La mort communautaire dont parle Beaulieu, élément constitutif des récits du terroir, peut ainsi se comprendre comme une métaphore de l'avenir de nos médias: le mourant qui disparaît placidement entouré de ses proches, qui se recueillent une dernière fois à ses côtés, est-il autre chose que ce que l'on appelait « télévision », jadis, incarné par l'écran cathodique, dont l'aura s'estompe chaque jour sous nos yeux maintenant rivés sur d'autres plateformes, contenus et dispositifs? Comme le fait la famille Conley à travers les bouleversements qui l'accablent dans *Le temps des framboises*, ne faut-il pas accepter la crise et apprendre à communiquer dans l'inquiétude, mais aussi dans l'ouverture des possibles propre aux interstices des points de suspension... ?

1. André Vanasse, «L'éternel retour à la terre: *Les filles de Caleb d'Arlette Cousture*», *Lettres québécoises*, n°39 (automne 1985), p. 24.
2. Christiane Lahaie, «*Le temps d'une paix: réalité historique ou mythe télévisuel?*», *Québec français*, n°101 (printemps 1996), p. 85.
3. Éric Bédard, «Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin: un homme et son péché*, *Le Survenant et Aurore*», *Globe*, vol. 11, n°1 (2008), p. 77.
4. Maurice Proulx, «Faire des films à une époque héroïque», *Cinéma Québec*, vol. 4, n°6 (1975), p. 24.
5. Jean-Pierre Desaulniers, «Télévision et nationalisme», *Communication. Information, Médias, Théories*, vol. 7, n°3, 1985, p. 25.
6. Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, troisième préface (1965), édition critique par Antoine Sirois et Yvette Franco, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 222.
7. Étienne Beaulieu, *Sang et lumière: la communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007, p. 16.
8. Philippe Falardeau, «*Le temps des framboises: faire tomber les "murs invisibles" de la campagne*», *Radio-Canada*, 20 février 2022, en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/rci/fr/nouvelle/1863644/temps-des-framboises-philippe-falardeau-club-illico>.
9. Cécile Gladel, «Le défi de voir (ou de revoir) de "vieilles" séries québécoises», *Radio-Canada*, 30 décembre 2021, en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1851002/comment-voir-vieilles-series-quebecoises-ligne>.
10. Sur cette notion, voir l'ouvrage d'André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* (2013), qui reparait cette année dans une édition revue et augmentée, avec un nouveau sous-titre: *La résilience du cinéma à l'ère du numérique*.





Image tirée de la série *Martine à la plage*. Photo - Radio-Canada.





Image tirée de la série *Complètement Lycée*. Photo - Productions J/Noovo/Bell Media.  
Image tirée de la série *M'entends-tu?* Photo - Laurence Grandbois-Bernard, Trio Orange.  
Image tirée de la série *Nomades*. Photo - Eva-Maude TC, Trio Orange.

# Ce que les plateformes de diffusion en ligne font aux séries québécoises

Au Québec comme ailleurs, nous sommes entré·e·s de plain-pied dans l'ère du *streaming*. Même si la télévision traditionnelle (dite linéaire) rejoint encore un public important – il n'y a qu'à prendre connaissance des cotes d'écoute des séries quotidiennes *STAT* (ICI Télé, 2022-) et *Indéfendable* (TVA, 2022-) pour s'en convaincre –, un nombre croissant de fictions sérielles sont désormais destinées aux services de vidéo à la demande (VOD) en ligne. En plus d'offrir de nombreuses séries en primeur, nos services de VOD, comme ICI TOU.TV, Club Illico ou Crave, proposent maintes œuvres exclusives afin d'attirer les téléspectateur·rice·s, offrant, de ce fait, une nouvelle tribune aux séries québécoises.

La «plateformisation» de la production sérielle constitue bien plus qu'un simple changement de mode de diffusion. Les services de *streaming* affichent en effet des potentialités différentes de celles de la télévision linéaire, notamment celle de s'affranchir des publicitaires et des grilles horaires, ou encore de rejoindre un public plus niché. En ce sens, tout en demeurant vigilant·e·s face aux discours monolithiques qui célèbrent le caractère révolutionnaire des services de VOD – des discours que les entreprises qui offrent de tels services ont tout intérêt à colporter –, il vaut la peine de réfléchir sérieusement à *ce que les plateformes font aux séries québécoises*.

### Un élargissement du spectre narratif

L'abondance de contenus à l'ère du *streaming* mène d'abord et avant tout à une plus grande *pluralité* de protagonistes, certes, mais aussi de thématiques et de formes narratives. Bien que du chemin reste à faire, l'effort d'inclusion apparaît plus constant dans ces œuvres numériques, surtout dans celles de format court, dont les épisodes sont d'une durée inférieure à ceux de la télévision linéaire. En effet, alors que cette dernière tend encore à reléguer les identités et les sexualités non normatives aux rôles secondaires – par volonté de proposer un «conformisme provisoire<sup>1</sup>» qui favorise l'agrégation d'un public plus nombreux –, les webséries de format court, comme les Créations ICI TOU.TV, semblent encourager plus explicitement la focalisation sur les vécus et les désirs de personnages queers. *Féminin/féminin* (LSTW, 2014; ICI TOU.TV, 2018), de Chloé Robichaud, seule

production sérielle québécoise dont le récit est campé dans une communauté lesbienne, a certes attiré l'attention, mais elle n'est plus la seule à bouleverser les codes hétéronormatifs de la télévision. Par exemple, dans *Géolocaliser l'amour* (ICI TOU.TV, 2022), Simon Boulerice nous fait part de ses pérégrinations amoureuses et sexuelles; refusant toute forme d'euphémisation, la caméra et les dialogues abordent explicitement la sexualité du protagoniste, dans ses expériences tant heureuses que traumatiques. De même, *Nomades* (ICI TOU.TV, 2019-2020) raconte les voyages et les émois amoureux de Sam, une jeune femme bisexuelle. Dans un contexte où la majorité des séries pour adolescent·e·s ont encore tendance à reléguer les personnages queers à des rôles secondaires, *Nomades* ressort du lot par sa volonté de subvertir les codes narratifs de ce genre pérenne de la télévision.

Si les plateformes de diffusion semblent donc encourager la représentation d'une plus grande diversité identitaire, de même qu'une monstration plus explicite et polymorphe de la sexualité, elles semblent également favoriser l'exploration de genres télévisuels jadis reniés par nos diffuseurs. Outre quelques rares exceptions, la télévision québécoise s'est toujours montrée hostile aux séries de genre (horreur, fantastique, science-fiction, etc.), perçues comme s'adressant à un public trop niché pour pouvoir être «rentables» au sein d'un marché aussi modeste que le nôtre. Il est en ce sens significatif que les plateformes de *streaming* offrent maintenant des séries qui relèvent de ces genres jusqu'alors négligés. Pour ne donner qu'un exemple, *Patrick Senécal présente* (Club Illico, 2021) regroupe diverses histoires horribles. En tant que

série d'anthologie, cette œuvre propose en effet une histoire distincte à chaque épisode, ce qui permet de fréquents renouvellements diégétiques à partir d'un même concept. Un tel format anthologique apparaît particulièrement adapté à un service de VOD: au lieu de chercher à fidéliser l'auditoire autour d'un univers fictionnel précis et de personnages récurrents, cette série nous offre la possibilité de découvrir à *notre rythme* différentes facettes de l'univers créatif de Senécal, certains épisodes se voulant ouvertement horrifiants, alors que d'autres recourent davantage à l'humour noir ou au fantastique. La série d'anthologie permet ainsi une diffraction d'un concept narratif, en favorisant dans ce cas-ci l'expérimentation de diverses déclinaisons du sentiment de terreur.

### La création numérique comme exercice de style

L'incitation à varier l'offre sérielle, dans certains cas, peut aussi mener les producteur·rice·s et diffuseurs à prendre des risques inhabituels en produisant de véritables «ovnis», soit des séries quasi inclassables. De telles œuvres exploitent les potentialités narratives du format court et d'un public plus niché, afin d'offrir des récits hors norme, où prédominent l'humour absurde et les ruptures de ton. Les nostalgiques de Canal Famille ont ainsi pu renouer avec l'univers déjanté et les nombreux personnages inventés par Bruno Blanchet; dans la fiction *La mélancolite*, ce dernier décide de courir un marathon dans l'espoir d'aider son acolyte Guy Jodoin à sortir d'une dépression (ICI TOU.TV, 2022). Tout aussi inusitée, la série *Le bœuf baché ou le tempeh* (Noovo.ca, 2021), créée par Yannick de Martino, subvertit les codes des *thrillers* à la *24* (FOX, 2001-2010) et cherche à voir jusqu'où le public est prêt à suivre une histoire aussi absurde que celle d'un homme qui, obsédé par le gaspillage alimentaire, cherche à se départir d'un paquet de protéine animale avant de prendre l'avion...

On retrouve également au sein de cette catégorie une tendance à parodier des genres audiovisuels populaires afin d'en critiquer les conventions narratives, ce qui témoigne, encore une fois, d'une certaine latitude créative. Se jouant

Au Québec, on constate que les plateformes de diffusion semblent aussi favoriser une exploration d'états d'incertitude et d'affects négatifs, comme la douleur, l'anxiété, la dépression, le désespoir, voire l'état de stress post-traumatique.

habilement des codes des *teen movies*, la websérie *Complètement lycée* (Noovo.ca, 2021) met en vedette de nombreux-euses humoristes locaux-ales. Bien qu'elle ait été tournée au Québec, cette fiction a été doublée avec un accent français exagéré, typique des versions françaises de films et séries états-uniens, ce qui met en exergue la dissonance culturelle que ressentent les spectateur-ric-e-s québécois-es en les visionnant. Le cas de *Complètement lycée* prouve par ailleurs que certaines expérimentations peuvent agréablement surprendre: après avoir connu un beau succès en ligne, la websérie a migré sur la chaîne généraliste Noovo et adopté un format plus long, signe qu'elle est désormais perçue comme apte à rejoindre un plus large public.

Fiction tout aussi inclassable, *Martine à la plage* (ICI TOU.TV, 2022), de Simon Boulerice, relate le premier amour de Martine, une jeune adolescente vive d'esprit. Loin d'être l'histoire d'une inoffensive amourette de vacances, cette œuvre nous plonge dans un récit de plus en plus dérangent, comme l'annonce d'ailleurs son générique d'ouverture, qui se termine sur une tonalité musicale menaçante. Délaissée par son père et orpheline de mère, Martine s'amourache d'un voisin, père de famille et optométriste. «Aveugle» à son indifférence, elle ira jusqu'à se ruiner la vue afin d'avoir l'occasion de le fréquenter à sa clinique. Son obsession deviendra de plus en plus incontrôlable jusqu'à la finale du récit, qui laisse les spectateur-ric-e-s pantois-es devant l'horreur qui se déroule sous leurs yeux.

On observe donc une plus grande latitude quant à la forme narrative des œuvres, lesquelles peuvent également se permettre des ruptures de ton, voire une certaine lenteur dans la narration. Rare incursion télévisuelle – du moins au Québec – dans le genre

du réalisme magique, *Amours d'occasion* (ICI TOU.TV, 2020) nous immerge ainsi, grâce à une narration lente et vaporeuse, dans le quotidien de quelques habitant-e-s du quartier Saint-Henri. Comme l'attestent ces exemples, le Web semble offrir un espace de liberté créative à certaines webséries, ce qui peut certainement s'expliquer par les budgets plus restreints avec lesquels elles doivent composer. Même si de telles pratiques narratives ne représentent pas la majorité de l'offre des plateformes, leur présence grandissante témoigne néanmoins des nouvelles potentialités que peuvent exploiter les séries québécoises à l'ère du *streaming*.

### Quand on ne craint plus de «démoraliser» son public...

Selon Marta Boni, plusieurs séries états-uniennes de la dernière décennie ont tendance à délaissier les récits triomphalistes au profit d'une exploration de multiples états d'incertitude, «des émotions et des effets de perception moins définis, moins stables<sup>2</sup>». Au Québec, on constate que les plateformes de diffusion semblent aussi favoriser une exploration d'états d'incertitude et d'affects négatifs, comme la douleur, l'anxiété, la dépression, le désespoir, voire l'état de stress post-traumatique.

Certes, les fictions télévisuelles ont depuis toujours exploré diverses situations négatives, mais elles le font surtout dans le but de construire une tension dramatique: ainsi en va-t-il des multiples accidents et morts qui ponctuent les feuilletons. En ce sens, les émotions négatives sont habituellement à l'origine d'états *temporaires* des personnages; ces derniers sont destinés à retrouver une plus grande stabilité émotionnelle vers la fin de l'histoire.

Or, dans plusieurs séries Web, les émotions négatives ne sont pas mobilisées seulement de manière ponctuelle, elles sont une constante du récit, une trame de fond. Pour cette raison, les finales sont parfois ambiguës, voire pessimistes. Le format relativement court de plusieurs fictions favorise entre autres un changement de perspective sur la finalité des récits : plusieurs d'entre eux semblent chercher simplement à nous immerger dans la vie de personnages, l'espace d'un instant, nous offrant ainsi un instantané (*snapshot*) de leur existence, sans qu'il soit jugé nécessaire de mener à une résolution claire. Certains arcs narratifs restent en suspens, laissant planer l'incertitude quant à l'avenir des protagonistes ou de leur état émotionnel.

Plus encore, la mort et le deuil, souvent considérés comme des thématiques « déprimantes » risquant d'aliéner le public, occupent une place de choix dans ces productions. Plusieurs autres fictions nous plongent par ailleurs dans l'univers de laissé-e-s pour compte, de victimes d'inégalités socioéconomiques, de violence conjugale, de maltraitance ou de racisme. La série *Je ne suis pas un robot* (TéléQuébec.tv, 2021) nous immerge quant à elle dans le quotidien d'une modératrice de contenus Web qui sombre progressivement dans la folie. Cette fiction nous fait ressentir l'aliénation progressive et le choc post-traumatique de la protagoniste, qui se voit exposée quotidiennement à des contenus traumatisants (meurtres et autres actes violents, insultes racistes, torture de chatons) et qui doit gérer la détresse psychologique d'autres employé-e-s. Même si la série évite de se complaire dans une représentation trop explicite des contenus illicites visionnés par le personnage, il est difficile d'envisager qu'une telle histoire, pourtant si actuelle, aurait été commandée pour une chaîne généraliste!

### Des ruptures qui s'inscrivent dans la continuité

En évaluant ce que les plateformes font aux séries québécoises, nous devrions évidemment garder à l'esprit que toute forme de sérialité relève d'un amalgame d'innovation et de répétition<sup>3</sup>. Dans une ère d'accessibilité sans précédent aux services de VOD étrangers, il est évident que les créateur-riche-s sont influencé-e-s par les séries d'ailleurs, au premier chef celles des grandes entreprises états-uniennes. De même, les initiatives visant à favoriser une plus grande diversité dans nos séries n'existent pas en vase clos; elles s'inscrivent au contraire dans un contexte socioculturel marqué par divers mouvements de dénonciation ayant traversé les frontières (#MeToo/Moi Aussi, Black Lives Matter, #AgressionNonDénoncée, etc.). Du côté des séries pour ados, on observe des accointances certaines avec les *teen series* états-uniennes dans des œuvres récentes comme *Les petits rois* (ICI TOU.TV, 2021-), *L'académie* (Club Illico, 2017-2020) ou *Lou et Sophie* (ICI TOU.TV, 2021-). La direction photo, les éclairages, les costumes et même les maquillages des *Petits rois* ou de *Lou et Sophie* rappellent l'esthétique hyperléchée et chromatiquement chargée d'*Euphoria* (HBO, 2019-) ou de *Riverdale* (The CW, 2017-2023), alors que l'environnement scolaire dans lequel évoluent les protagonistes de *L'académie* ressemble à celui des collèves d'élite de *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012; HBO, 2021-2023) et de *Gilmore Girls* (The WB/The CW, 2000-2007), pour ne citer que ses cousines les plus connues!

Loin d'être une simple stratégie de mimétisme, ces multiples influences étrangères relèvent plutôt d'une volonté d'inscrire les séries québécoises dans une tradition

télévisuelle désormais transnationale, ce qui ne revient pas à nier toute spécificité culturelle. Il importe en effet de préciser qu'en raison du catalogue démesuré des plateformes transnationales comme Netflix, Amazon Prime Video ou Disney+, les productions québécoises peinent à fédérer leur public. Alors que l'offre transnationale de séries n'a jamais été aussi abondante et qu'un nombre croissant de Québécois·es boudent les services de VOD locaux au profit des états-unis, l'impact le plus important des plateformes de diffusion sur les séries québécoises est donc de nuire sérieusement à leur découvrabilité. Les titres des séries locales tendent à disparaître des référents culturels de la population, surtout chez les jeunes, qui sont peu familier·ère·s des plateformes québécoises et canadiennes. Dans ce contexte, les créateur·rice·s s'inspirent des succès étrangers aussi afin d'attirer un public de plus en plus volage. L'enjeu est de taille, car toute tentative d'innovation demeurera bien évidemment vaine si nos séries ne réussissent pas à capter notre attention.

1. Éric Macé, «Le conformisme provisoire de la programmation», *Hermès, La Revue*, vol.37, n°3 (2003), p.127-135.
2. Marta Boni, *Perdre pied: Le principe d'incertitude dans les séries*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2023, p.26.
3. Umberto Eco, «Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne», *Réseaux*, vol.12, n°68 (1994), p.9-26.

# Du *thriller* hollywoodien au drame familial intimiste

*La nuit où Laurier  
Gaudreault s'est réveillé*

XAVIER DOLAN

Canada et France, Club Illico/Canal+  
2022, 5 épisodes

---

Octobre 1991. La ville fictive de Val-des-Chutes traverse un automne paisible et sans histoires. Face à face, la famille Larouche et la famille Gaudreault entretiennent des relations de bon voisinage. Mireille, la cadette des Larouche, et Julien, son aîné, fréquentent quotidiennement Laurier, le fils unique des Gaudreault. «Mimi» peine à masquer son attirance envers le nonchalant et décomplexé Laurier, surtout à son frère Julien, qui lit en elle comme dans un livre ouvert. Le désir ardent de la jeune fille est à son apogée lorsqu'un jour, le hasard du jeu de la bouteille désigne Laurier comme celui avec lequel elle doit partager un baiser. Malheureusement, le jeu est interrompu quelque peu brusquement alors que la mère de Laurier rappelle tout le

monde à ses obligations familiales. Le même soir, un événement bouleverse la tranquillité et l'innocence de cette jeunesse québécoise de banlieue: frustrée par cet intermède, Mireille s'introduit chez les Gaudreault en pleine nuit et rejoint la chambre de Laurier pour recouvrer ce dont elle a été privée, son fameux baiser.

## Thriller et mystère

Ce qui se passe alors procure à ce *thriller* psychologique tout son mystère. Dans la forme, on pense à *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991, puis 2017), de David Lynch et Mark Frost: «Qu'est-il arrivé à Laura Palmer?» devient «Que s'est-il vraiment passé la nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé?», d'autant que l'époque à laquelle se situe le mystère de *Laurier Gaudreault* correspond à celle des deux premières saisons de l'œuvre américaine. Dans un cas comme dans l'autre, l'intrigue amène son lot de révélations et de sombres secrets. Xavier Dolan, pour sa part, assume plus volontiers l'influence de

*Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), d'Alan Ball<sup>1</sup>. Le quotidien de la famille Fisher, qui est à la tête d'une société de pompes funèbres, résonne tant avec l'introspection familiale dont sont témoins les spectateur-riche-s de la minisérie québécoise qu'avec le métier de Mireille, devenue adulte: thanatopractrice. Elle a notamment la charge d'embaumer le corps de sa mère, Madeleine, dite «Mado», dont les funérailles rassemblent, des décennies après l'événement déclencheur du récit, les membres de la famille Larouche.

La pièce originale de Michel Marc Bouchard comportait déjà ces éléments. La minisérie présente en outre un certain nombre d'acteur-riche-s reprenant le rôle qu'ils et elles ont auparavant tenu sur les planches, comme Patrick Hivon (Julien), Éric Bruneau (Denis), Julie Le Breton (Mireille) et Magalie Lépine-Blondeau (Chantal), ce qui rapproche d'autant plus l'œuvre télévisuelle de Dolan de son modèle théâtral. La série offre néanmoins au créateur l'occasion de présenter à la fois la synthèse et l'achèvement de son œuvre cinématographique, de ses origines à sa précoce conclusion.

En revenant vers les séries télé, Dolan retourne en effet à la source de son écriture: «La première chose que j'ai écrite dans ma vie c'est une télésérie. Ça racontait la vie d'une famille ordinaire, qui vivait des bouleversements, disons, eux, plutôt extraordinaires. Ça s'appelait *Des gens ordinaires*<sup>2</sup>.» Pour le titre comme pour le sujet, les amateur-riche-s de cinéma hollywoodien penseront naturellement à *Ordinary People* (1980) de Robert Redford. Le film de Redford, centré sur une famille dont les membres luttent en permanence pour communiquer les uns avec les autres, résonne avec un thème matriciel de l'œuvre de Xavier Dolan: celui de l'incommunicabilité des sentiments, qui, naturellement, traverse de long en large la diégèse de *Laurier Gaudreault*.

## Introspection dolanienne

Critiques comme spectateur-riche-s ont relevé à quel point les obsessions qui transparaissent dans chaque film de Xavier Dolan trouvent, dans la minisérie, leur réflexion, au double sens de ce mot, c'est-à-dire aussi bien leur reflet qu'un processus de maturation et de synthèse. *Laurier Gaudreault* est ainsi une œuvre d'achèvement; Xavier Dolan a déclaré avoir mis un terme à sa carrière de cinéaste, mais également «n'avoir plus rien à dire». Il semble en tout cas qu'un cycle se referme avec ce nouveau récit pour l'auteur de 34 ans.

*La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* se révèle cependant plus complexe que ne le laisse entendre ce constat. Oui, Anne Dorval joue *encore*, se prend-on naturellement à penser dès le premier épisode, non seulement la matriarche, mais la mère d'un personnage incarné par Dolan lui-même. Pourtant, Mado n'évoque pas plus la mère d'Hubert dans le film de 2009 (*J'ai tué ma mère*) que celle de Maxime dans le film de 2019 (*Matthias et Maxime*), ni les autres rôles interprétés par la comédienne dans l'intervalle. «Elle porte en elle tellement de personnages, tellement de talent. Avec Anne, on peut toujours recommencer à zéro et raconter une nouvelle histoire. Elle a le désir, comme moi, de se transformer<sup>3</sup>.» Il n'est pas anodin de noter, à ce titre, que le regard que porte *in fine* le cinéaste sur le personnage de Mado est infiniment plus tendre et contrasté que le portrait qu'il faisait de Chantale dans *J'ai tué ma mère* en 2009.

Bien sûr, la complexité des relations familiales, la prépondérance de la mère et l'effacement du père, la quête d'identité (qu'elle soit sexuelle – et elle l'est –, civile ou psychologique), ou encore le récit initiatique (de l'enfance vers l'âge adulte) demeurent des thèmes centraux de la minisérie. Tous ces sujets se répercutent de *J'ai tué ma mère* à *Matthias*



Image tirée de la série originale Club Illico La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé. Photo — Fred Gervais.

et *Maxime*, dans un montage de temporalités que le cinéaste expérimente depuis *Laurence Anyways* (2012), mais *a fortiori* depuis *Juste la fin du monde* (2016). Dolan se défend de cette répétitivité (ou simple cohérence artistique?) et argue: «Ce sont des thèmes si vagues et universels qu'on les retrouve dans bon nombre d'œuvres. Pas que les miennes<sup>4</sup>!» Il a sans doute raison de l'affirmer: les sujets répertoriés précédemment peuvent se retrouver aussi bien chez Xavier Dolan que chez Steven Spielberg, par exemple; pour autant, la différence de traitement n'échappera à personne.

### Influence de la forme hollywoodienne

La critique a régulièrement voulu rattacher le cinéma de Xavier Dolan à des modèles qu'il a contestés (Truffaut et *Les quatre cents coups* [1959], au moment de la sortie de *J'ai tué ma mère*), voire rejetés (Godard), le cinéaste préférant mettre l'accent sur l'importante diversité culturelle qui impacte consciemment ou inconsciemment son œuvre. Peut-être en réponse à cette filiation qu'on semble lui imposer, il assume l'influence du cinéma à grand spectacle sur son œuvre et insiste également sur le retentissement profond des récits populaires de la fin des années 1990 sur son enfance – que ce soient les séries télévisées, la littérature ou les *blockbusters* –, récits qu'il affirme ne jamais avoir reniés, bien au contraire. Curieusement, peu d'analyses rapprochent *Titanic* (1997) de James Cameron des œuvres de Dolan, alors que celui-ci a évoqué maintes fois l'influence que le film américain avait eue sur lui. Dans son intention au moins, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* en témoigne. Le film de Cameron a marqué notamment par ses transitions entre le présent de la narration et le récit passé de sa narratrice, Rose,

transitions appuyées par des effets de *morphing* numériques alors novateurs. Sans pour autant reproduire la technique à l'identique, un même esprit habite *Laurier Gaudreault* et transporte le spectateur-riche-s du présent au passé, qu'il s'agisse de l'année 1991 ou d'une période dans l'intervalle. Progressivement, la série multiplie les allées et venues entre les différentes époques de la vie de la famille Larouche. Deux séquences du dernier épisode, en particulier, témoignent d'un même esprit de transition poétique.

À la fin de cet épisode, la tendresse du regard porté sur Madeleine s'incarne pleinement à travers celui de Mireille qui, en quelques coupes, vieillit subitement, passant de la trentaine à la mi-quarantaine. Dans la scène du passé, Mimi observe Mado à son insu depuis sa voiture, alors qu'elles échangent des nouvelles au téléphone. La mère, qui n'a plus parlé à Mireille depuis des années, pense alors sa fille loin d'elle. Mimi ne peut retenir son émotion. La scène est bouleversante. Un travelling arrière capture Mado sur sa terrasse fleurie, dans l'embrasure de sa porte-fenêtre, et amène lentement le cadre à l'intérieur de la maison. La composition semble presque fordienne, tandis que le mouvement évoque volontiers l'iconique séquence de l'enfance de Charles Foster Kane dans *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, surprenant le spectateur-riche-s par ce mouvement d'appareil qui révèle, en réalité, le point de vue d'un autre personnage. À la mère de Kane, dans le classique d'Orson Welles, se substitue la Mireille du temps présent, chez Dolan. La surprise, simple, mais ingénieuse en 1941, est ici double, puisque l'on n'anticipera ni le point de vue révélé ni le changement de temporalité dans le plan. Le cinéaste québécois épouse et perfectionne le raffinement classique. Un plan rapproché frontal sur le visage de Mireille, dans le temps présent cette fois-ci, nous permet de comprendre qu'elle se

remémore ce souvenir avec mélancolie. Dans le plan suivant, l'image est vidée de sa substance: la chaise est vide, les fleurs ont disparu, et le soleil s'est évanoui au profit d'une pluie diluvienne et d'une atmosphère mortifère.

### Du *blockbuster* au récit populaire

Nous reviennent alors les scènes de *Titanic*, des souvenirs sublimés du navire et de Jack, tous deux flamboyants, à l'épave centenaire et aux fantômes de l'océan. Avec élégance et sobriété, la séquence de Dolan se nourrit de l'essence de ces classiques pour offrir un brillant moment d'émotion, tout en retenue. Plus démonstratif, un *flashback* progressif transporte le ou la spectateur-riche dans les années 1990, balayant quelques événements historiques marquants par l'entremise de la bande-son, grâce à un effet de rembobinage accéléré. Formellement, la méthode n'est pas nouvelle, et ses exemples abondent. Mais, si l'on écoute à nouveau l'auteur parler de ses références, la scène du retourneur de temps dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) d'Alfonso Cuarón – passage similaire dans lequel un même dispositif de rembobinage accéléré permet à Harry Potter et Hermione Granger de remonter le temps et les événements du film – s'impose naturellement comme le modèle manifeste de cette séquence déterminante de *Laurier Gaudreault* qui lève définitivement le voile sur l'intrigue.

En partie hollywoodienne par ces références, conscientes ou non, la production franco-qubécoise assume ses influences: du point de vue du genre (le *thriller*), il présente un mystère qui rappelle la série de Lynch, mais pourrait tout aussi bien évoquer ceux de M. Night Shyamalan; sa musique est signée en partie par Hans Zimmer; et quelques effets horribles (*flashes*, *jumpscare*s, etc.), d'ailleurs parfois un poil théâtraux, trahissent peut-être

ici le matériau d'origine. À ce propos, Xavier Dolan dit avoir immédiatement vu dans la pièce de Bouchard un projet de série et non de cinéma: «La pièce de théâtre était jalonnée de façon à ce qu'à chaque trente minutes, il y avait des *cliffhangers*, des pivots qui m'ont immédiatement évoqué l'univers de la série télé parce que je voyais des fins d'épisodes, des débuts d'autres [...] Le langage de la télévision s'imposait<sup>5</sup>.» Pourtant, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* donne plutôt l'impression de se positionner à contre-courant des séries actuelles de Netflix ou de Prime Video, qui versent fréquemment dans une forme de sensationnalisme. Les fins d'épisodes ont beau faire office de pivots, ce n'est pas ce que l'on retient du récit. L'impression qui domine est plutôt d'être en face d'un film coupé en cinq épisodes d'une heure chacun.

### C.R.A.Z.Y. comme archétype tacite

De fait, dans cette œuvre, l'intérêt de la forme sérielle hollywoodienne, qui repose notamment sur le mystère continu de la fameuse nuit, tend à s'évanouir progressivement au profit des séquences mélodramatiques. «C'est un *thriller* psychologique qui tombe dans la romance», commente le cinéaste. Jusqu'à la révélation finale, les points de vue des différents personnages entraînent une relecture graduelle de la scène nocturne ouvrant le second épisode. Cette révélation évoque moins un renversement à la Christopher Nolan ou à la Alfred Hitchcock qu'un regard sensible porté par le genre du drame plus intime sur les relations familiales, de manière probablement plus québécoise, en somme. L'œuvre à laquelle semble se référer *Laurier Gaudreault* de manière continue, avec subtilité, c'est bien davantage *C.R.A.Z.Y.* de Jean-Marc Vallée (2005) que *Twin Peaks* ou *Six Feet Under*. Dès les premiers épisodes, l'esthétique de la bourgade québécoise des

années 1990, qui semble presque figée dans le temps depuis plusieurs décennies, rappelle volontiers l'adolescence de Zac au cours des années 1970 dans la fresque familiale de Jean-Marc Vallée. Le traitement des relations familiales, de l'incommunicabilité des sentiments, de la quête identitaire et de l'acceptation, le passage à l'âge adulte, les temporalités multiples ainsi que l'utilisation fréquente de musique pop rock comme éléments narratifs renvoient *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* et *C.R.A.Z.Y.* face à face. La conclusion de la série semble acter ce parallèle.

C'est peut-être en cela que la série de Xavier Dolan opère son véritable *twist*: elle s'éloigne de la forme hollywoodienne qui s'impose initialement pour embrasser une forme plus intimiste. Loin du *thriller* attendu, dans le droit fil de *Tom à la ferme* (première adaptation d'une pièce de Bouchard par Dolan, en 2013), *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* émeut par sa finesse romanesque et par une forme de vraisemblance poétique que n'aurait pas reniées Jean-Marc Vallée justement, un cinéaste dont l'influence sur le jeune Dolan a été significative. *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* referme ainsi avec élégance – pour l'instant, en tout cas – presque 15 années d'une œuvre cinéphile nourrie par un héritage tant populaire qu'intellectuel.

1. «Xavier Dolan revient sur sa première série, *La Nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*», Canal+, 8 février 2023, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=THFUTSBZrAM>.
2. «Xavier Dolan dit tout à Brut», *Brut*, 20 janvier 2023, en ligne : <https://www.brut.media/fr/entertainment/xavier-dolan-dit-tout-a-brut-dd1ad7a7-ef27-4ef2-a1c7-8dcf54943784>.
3. *Ibid.*
4. Constance Jamet, «Xavier Dolan: "Avec *La Nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, j'ai voulu trouver un accès à l'intime"», *Le Figaro*, 23 janvier 2023, en ligne : <https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/series/xavier-dolan-avec-la-nuit-ou-laurier-gaudreault-s-est-reveille-j-ai-voulu-trouver-un-acces-a-l-intime-20230123>.
5. «Xavier Dolan dit tout à Brut», loc. cit.





Images tirées de la série *Audrey est revenue*.  
Photo – Pixcom/Club Illico.

# *Zapping* sur la télévision au Québec

ÉCHANGE ENTRE PHILIPPE FALARDEAU,  
GUILLAUME LONERGAN ET FLORENCE LONGPRÉ

Édité par Thomas Carrier-Lafleur  
et Marie-Odile Demay

Aux côtés de Jean-Marc Vallée, Podz, Sophie Deraspe, Jean-François Rivard, François Létourneau, Guy Édoin, Francis Leclerc, Myriam Verreault, Rafaël Ouellet, Xavier Dolan et bientôt Anaïs Barbeau-Lavalette, Philippe Falardeau, Guillaume Lonergan et Florence Longpré participent au renouveau de l'art télévisuel au Québec. Figures centrales de notre «petit écran», plusieurs de ces créateur-riche-s se sont croisé-e-s au cours de leur carrière. Longpré a notamment coscénarisé, avec Suzie Bouchard, la série *Le temps des framboises* (2022) de Philippe Falardeau, qui a été présentée en première mondiale lors de la 72<sup>e</sup> édition du Festival international du film de Berlin, en 2022, et qui continue de voyager en accumulant les récompenses. Quelques mois plus tôt, c'était *Audrey est revenue* (2021), série réalisée par Lonergan, et coscénarisée par Longpré et Guillaume Lambert, qui se démarquait à l'international, entre autres grâce à deux prix reçus au Festival Canneseries. La collaboration entre Longpré et Lonergan remontait alors déjà à la troisième et ultime saison de *M'entends-tu ?* (2021), réalisée par ce dernier.

Entre le 16 mars 2022 et le 7 février 2023, ces trois créateur-riche-s sont allé-e-s présenter leurs œuvres au public de l'Observatoire du cinéma au Québec, à l'Université de Montréal. Ces rencontres avaient pour but de contextualiser les aspects multiples de l'art télévisuel au Québec aujourd'hui, en donnant la parole à celles et ceux qui le créent. Conçu sous une forme «télévisuelle», l'échange qui suit est le résultat d'un geste de *zapping* entre ces trois entretiens menés au préalable, dont quelques moments clés ont été retranscrits par nous et bonifiés par leurs auteur-riche-s<sup>1</sup>.

## ÊTRE LIBRE DE CRÉER À LA TÉLÉVISION

### Philippe Falardeau

En télévision, la vitesse de tournage est monstrueuse. Pour *Le temps des framboises*, il a fallu négocier longuement avec la chaîne pour que l'on puisse l'ajuster à mon rythme de travail et augmenter le nombre de jours de tournage. Un autre détail propre à la télévision, et qui la distingue du cinéma, est le fait qu'il faut se conformer à d'innombrables codes en raison des pauses publicitaires. Pourtant, ce qui me semble ironique, c'est qu'aujourd'hui, avec les plateformes de visionnement, nous ne devrions pas avoir à nous soucier ni des publicités ni du format...

### Florence Longpré

En effet, devoir formater le scénario d'un épisode le fragilise. Parfois, c'est pour une question de 40 pauvres petites secondes. C'est absurde, quand on y pense, puisque ça nous contraint dans certains cas à couper du bon contenu, comme une montée émotive servant à faire le pont entre deux épisodes. Personnellement, j'ai toujours essayé de changer les publicités d'endroit dans les séries que je scénarisais. J'ai passé des semaines d'échanges et de négociations sur cette idée. Mes producteur-riche-s me répétaient que ce n'était pas quelque chose qui se faisait. Les réponses étaient toujours les mêmes : la télé est strictement codifiée, il n'existe pas de personne-ressource, c'est le gagne-pain des publicitaires, etc.

Pour ma prochaine série, j'ai négocié dès la signature du contrat pour que chaque épisode ait sa durée propre. Je pense ne plus

être en mesure de travailler dans un système où un format unique est imposé. En cela, le cinéma offre sans doute une plus grande liberté que la télé, même si les choses sont en train de changer.

### Guillaume Lonergan

«La télévision», ça ne veut plus dire grand-chose aujourd'hui. D'ailleurs, nous entendons généralement le terme au sens de «série télé», en cela que la série donne une forme de légitimité à la télévision du point de vue de l'art et de la création.

**P.F.** Pour ramener la proposition esthétique de *Framboises* plus près d'un certain esprit cinématographique en dépit des contraintes de la télévision, j'ai choisi d'élargir le cadre. Avec Florence, on se disait : ce ne sera pas simplement une série de gros plans et de champs-contrechamps, comme on en voit beaucoup à la télévision. Nous allons ouvrir le cadre. Dans cette optique, j'ai décidé d'annoncer mes couleurs en commençant la série par un plan large extrême, suivi d'un très gros plan de Sandrine Bisson à cheval. Et là, j'ai compris : «Voici le terrain de jeu!» Il se trouvait dans le langage cinématographique, bien plus que dans celui télévisuel. Nous disposions aussi de décors extérieurs intéressants à exploiter ; je n'ai donc pas hésité à utiliser les plans larges.

## LES FRONTIÈRES FLOUES ENTRE LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION

**G.L.** Je pense que le monde de la télévision et celui du cinéma se mélangent beaucoup, et même de plus en plus. J'aime toujours le cinéma «pur», je regarde autant de longs

métrages qu'il m'est permis, et ce, même si les séries ont pris beaucoup de place dans notre univers médiatique et créatif. Au Québec, il est cependant bien plus long et complexe de produire des longs métrages. Comme j'aime tourner, travailler, je me suis orienté vers la télévision, car elle me permet de tourner à l'année.

Historiquement, les frontières entre la télévision et le cinéma n'ont jamais été clairement définies. Même Ingmar Bergman, l'un des plus grands cinéastes du xx<sup>e</sup> siècle, réalisait des films qui étaient aussi des séries télé dans les années 1980. Celui qui a le plus marqué ma jeunesse, c'est *Fanny et Alexandre*, sorti en 1982. C'est une série de huit heures créée pour la télévision suédoise, qui a ensuite été diffusée à l'international. En salle, le film durait trois heures et demie. Bergman avait également réalisé *Scènes de la vie conjugale* (1973) en série, dont l'adaptation cinématographique était d'une durée de trois heures. Au Québec, il s'est passé la même chose avec la série télé *La famille Plouffe* (1953-1959), créée par Jean-Paul Fugère, Jean Dumas et Guy Beaulne et adaptée en film par Gilles Carle sous le titre *Les Plouffe*, en 1981. Si Bergman et Carle étaient à l'aise avec l'idée que la télévision, ou du moins ce que nous entendons par «télévision», soit capable de produire des films de 10 ou 20 heures, je ne vois pas pourquoi je ne pourrais pas l'être, moi aussi.

Compte tenu de l'âge d'or des séries télé que nous connaissons aujourd'hui, et qui dure depuis une quinzaine d'années avec HBO et Netflix, nous avons désormais la liberté de réaliser des films de plus longue ou de plus courte durée. Prenez David Fincher ou encore Jean-Marc Vallée: tous deux se sont détournés [du cinéma] pour créer des séries télé et des longs métrages sur des plateformes. Tout se mélange. Pourtant, le métier reste le

même: il y a des acteur-ric-e-s, une caméra, un langage cinématographique et des scènes à tourner. C'est uniquement le format et la méthode de diffusion qui changent.

## POÉTIQUES DE LA SÉRIE ET DES PLATEFORMES

P.F. La série, comme forme et comme médium, est en effet différente et distincte de la télévision. Ce n'est ni de la téléromance ni une quotidienne. Ce que nous désignons sous l'appellation de «série» est une réalité apparue vers le début des années 2000, avec les premières grandes séries de HBO, telles que *The Sopranos* (1999-2007), de David Chase, et *Six Feet Under* (2001-2005), d'Alan Ball. L'idée ne se résume pas à placer des personnes devant une caméra et à les faire parler. Il y a une réelle ambition visuelle, et aussi plus de moyens.

G.L. En dehors de certaines contraintes inhérentes à la télévision comme forme d'expression, la structure sérielle, où les épisodes sont présentés en chapitres, offre une grande liberté formelle et scénaristique. Elle donne lieu à des œuvres très audacieuses qui peuvent parfois être plus difficiles à faire passer dans les salles de cinéma, d'où l'idée que, malgré les contraintes, la télévision, à travers le médium sériel, est peut-être plus créative et inventive que le cinéma.

F.L. Guillaume et moi aimons avoir la possibilité d'écrire de nombreux débuts et de nombreuses fins. C'est grisant, ce sentiment de laisser ses pensées vagabonder pour trouver comment ouvrir et clore un épisode. C'est un vrai plaisir, qui me semble propre à la télévision et à la série.

G.L. Aujourd'hui, nos séries télé, nous les regardons sur les plateformes. Et ces plateformes ne se limitent pas aux séries.

Elles produisent et diffusent aussi des longs métrages originaux qui n'ont pas nécessairement une vie dans le circuit des salles de cinéma. *Roma* (2018), d'Alfonso Cuarón, qui a reçu plusieurs nominations aux Oscars il y a quelques années, est sorti sur Netflix, comme *The Irishman* (2019), de Martin Scorsese, ou *The Power of the Dog* (2021), de Jane Campion.

**F.L.** Les plateformes permettent de briser les codes. On le voit bien avec une série comme *Stranger Things* (2016-), créée par Matt et Ross Duffer, dont le dernier épisode de la quatrième saison dure plus de 2 h 30, soit davantage que la plupart des longs métrages; ou, à l'inverse, avec une série comme *The Bear* (2022-), de Christopher Storer, qui présente un épisode considérablement plus court que les autres, parce qu'il a été tourné en un seul plan-séquence et qu'il fallait canaliser l'émotion.

**P.F.** À la télévision conventionnelle, chaque épisode doit durer 41 min 9 s et comporter quatre images, car il y aura quatre pauses publicitaires. Selon moi, les diffuseurs télé sont obsolètes. Il est possible de vendre des publicités tout en proposant des épisodes à durée variable.

## FAIRE DE LA TÉLÉVISION AU QUÉBEC

**G.L.** Il y a des milliers de personnes au Québec qui gagnent leur vie dans le milieu du cinéma et de la télévision. Il y a près de 35 postes de télévision au Québec; environ 40 séries télé et autour de 35 longs métrages québécois y sont aussi produits par année. C'est sans compter les centaines de publicités et de vidéoclips qui y sont aussi réalisés. La production québécoise est immense pour une si petite population. Je ne pense pas que des

pays européens avec une population similaire à la nôtre jouissent d'autant de productions culturelles, en particulier audiovisuelles. Ce phénomène s'explique probablement par le fait que nous, les Québécois-es, sommes majoritairement francophones et que nous sommes de grand-e-s consommateur-ric-e-s de notre propre télévision, qui est en français. La question de la langue joue un rôle majeur dans l'abondance de nos œuvres audiovisuelles.

**P.F.** Au Québec, nous essayons de suivre le rythme avec beaucoup moins de budget, et je pense que, dans un sens, nous y parvenons. Au Canada anglais, un-e réalisateur-ric-e qui tournerait une série comme *Le temps des framboises* disposerait au minimum de moyens deux fois et demie plus importants que ceux que nous avons. Pourquoi? Parce qu'en anglais, le potentiel de vente à l'international est bien plus élevé. Néanmoins, nous exportons plutôt bien nos réalisations, nous aussi. Nos cinéastes doivent donc avoir du talent.

**F.L.** J'ai l'impression qu'au Québec, contrairement au reste du Canada, nous devons faire toujours plus d'acrobaties pour parvenir à créer quelque chose de beau et d'intéressant avec le peu de moyens dont nous disposons. Et bien sûr, il y a des ratés, qui, eux, sont souvent dus à des manques de budget. Ces cas-là sont très difficiles à accepter, pour moi.

## SOURCES D'INSPIRATION

**F.L.** Lorsqu'on discutait de ce qui allait devenir *Audrey est revenue*, j'ai dit à mon coscénariste, Guillaume Lambert, que j'avais envie d'écrire quelque chose dans la lignée des *Contes pour tous* (1984-2009), mais sans aborder des sujets tendance ou populaires. Je trouvais que les séries familiales au Québec

étaient en grande partie aseptisées. Le drame y est impalpable et – cela peut sonner un peu vieux jeu – ce ne sont pas des contenus que nous pouvons regarder « en famille ». Je souhaitais parler de gens parfaitement ordinaires vivant des expériences complètement extraordinaires. Autant d'enfants que d'adultes ont regardé et apprécié la série.

G. L. Compte tenu de tout ce qui a été créé avec Denis Villeneuve, Jean-Marc Vallée, Philippe Falardeau, Daniel Roby, etc., il n'y a, pour moi, aucune limite à ce que nous pouvons accomplir. Autrefois, au Québec, nous ne faisons jamais de films de genre ou de séries de genre, nous n'avions que des drames et des comédies. Aujourd'hui, c'est l'explosion créative! Nous réalisons des projets aussi complexes que variés. Nous réalisons de l'horreur, du suspense et nous recommençons à réaliser de la science-fiction. Aucun genre n'est impossible à réaliser. Je trouve extraordinaire qu'à l'heure actuelle, des réalisateur·rice·s québécois·e·s soient devenu·e·s des réalisateur·rice·s de premier plan à la télévision. Plus précisément, ils et elles sont devenu·e·s « les grand·e·s réalisateur·rice·s ». Ce qui prouve bien que tout est possible.

## UNE HISTOIRE DE COLLABORATION

G. L. La télévision me semble encore plus associée au travail d'équipe que le cinéma. Dès que j'arrive sur le plateau, j'échange avec les scénaristes. Ils sont heureux·euses de me voir et de m'entendre au sujet de la série. Pour *Audrey est revenue*, Florence et Guillaume Lambert m'ont choisi pour réaliser la série, et ont toujours été curieux·se

de connaître ma vision des premiers épisodes, des acteur·rice·s, de la manière de filmer... Mes commentaires pouvaient aller jusqu'aux détails les plus minutieux, comme les palettes de couleur. Il y a beaucoup à dire lors des premières rencontres. Alors, le duo a continué à écrire le scénario en s'arrêtant parfois pour me demander mon opinion.

Par exemple, dans *Audrey est revenue*, nous avons un personnage qui est un homme-oiseau. Il a fallu beaucoup de temps pour le conceptualiser, car il n'était décrit que comme « La chose » dans le scénario de Florence et Guillaume. Le duo ignorait encore ce qu'il voulait exactement en faire; le créer, le conceptualiser a été tout un processus. Pour lui donner vie, j'ai engagé des personnes qui ne venaient absolument pas du monde du cinéma, mais de celui du cirque. Ce sont elles qui ont créé le costume et le masque. Même l'acteur qui était à l'intérieur était un acrobate, un échassier du Cirque du Soleil. J'avais quelques relations avec cette entreprise, alors je m'en suis servi pour en faire profiter la télévision.

Le succès dépend, en grande partie, de la bonne collaboration entre le ou la réalisateur·rice et les scénaristes. Autrefois, nous mettions beaucoup l'accent sur le mérite des scénaristes. Aujourd'hui, la reconnaissance est plus équilibrée, car la plupart des séries sont plus visuelles et plus cinématographiques. L'apport du ou de la réalisateur·rice prend de l'importance, en particulier au Québec, puisque, ici, c'est souvent la même personne qui va réaliser l'entièreté de la série.

F. L. J'aime refaire des collaborations avec les mêmes personnes. Avant *Audrey est revenue*, Guillaume Lambert avait déjà touché

à la thématique du coma dans *L'âge adulte* (2017). Guillaume Lonergan, qui avait fait la troisième saison de *M'entends-tu?*, est aussi arrivé très tôt dans le processus d'écriture, ce qui a fortement influencé le scénario. Nous échangeons beaucoup et j'aimais être en dialogue avec lui, car cela nous permettait de gagner du temps... et donc, de l'argent. Le ou la réalisateur-riche peut te dire si telle chose est infaisable ou bien si, avec un peu de triche, elle peut devenir faisable.

G. L. Même avant que *Le temps des framboises* prenne forme, j'avais envie de travailler avec Philippe Falardeau. Ce sont les gens de notre boîte de production, Trio Orange, qui nous ont jumelés, car il travaillait déjà avec eux pour *Lac-Mégantic: ceci n'est pas un accident* (2023). Philippe, qui avait déjà eu l'idée générale du *Temps des framboises*, a dû leur mentionner que j'étais libre et que nous pourrions tenter de produire quelque chose ensemble.

P. F. Florence a un talent, un instinct et une intelligence rares. Je trouve son écriture bien plus proche de son flux de conscience que chez moi, qui me remets en question dès que j'écris. Retravailler avec elle m'a permis de me libérer au niveau de l'écriture, de retourner à une démarche plus spontanée. J'aurais aimé ne pas avoir peur de me lancer immédiatement dans des affaires émotionnellement chargées, mais c'est depuis toujours une difficulté pour moi. Je suis plutôt de caractère prudent, plus enclin à la réflexion, tandis que Florence est davantage guidée par ses émotions. Elle se jette à l'eau dès le début, sans retenue.

1. La captation intégrale des entretiens peut être consultée sur le site Web de l'Observatoire du cinéma au Québec : <http://ocq.umontreal.ca>.

# *Télévision queer:* l'anticonformisme et le petit écran

*Télévision queer*

SOUS LA  
DIRECTION DE  
JOËLLE ROULEAU

Les Éditions du  
remue-ménage,  
2022, 176 p.



La télévision, qui s'inscrit dans une logique résolument mercantile, mesure le succès de ses émissions à l'aune de leur durabilité, laquelle dépend en grande partie des cotes d'écoute. La plupart des œuvres populaires qui sont renouvelées saison après saison sont celles qui se conforment aux normes, non seulement stylistiques, mais hétérosexuelles; or le queer, qui est la fois « culture, genre, identité, politique et théorie », se caractérise par la non-conformité aux modèles dominants (hétérocentrisme, binarisme, capacitisme, capitalisme). C'est autour de ce paradoxe que s'articulent les interrogations soulevées dans *Télévision queer*: quelle relation la télévision,

qui diffuse des contenus reproduisant des valeurs sociales et des codes esthétiques précis, entretient-elle avec le queer, qui conteste ces valeurs et ces codes? Est-il seulement possible d'être subversif-ive en composant avec un médium *mainstream*? Quelles formes la subversion prend-elle ou peut-elle prendre au petit écran?

Les chercheur·euse·s ayant contribué à cet ouvrage collectif étudient ces questions en s'attardant notamment à la représentation des minorités sexuelles et genrées dans diverses émissions (fictions dramatiques, fantastiques, *talk-shows*, webséries) provenant de différents pays d'Amérique du Nord (États-Unis, Canada) et d'Europe (Espagne, Allemagne) et diffusées sur des chaînes de télévision traditionnelle, des plateformes de *streaming* telles que Netflix, ou des services de vidéo à la demande (VOD) comme YouTube. Les contributions examinent autant l'industrie qui produit les fictions du petit écran que les discours et critiques des spectateur·rice·s, afin de cerner les contradictions qui parsèment les représentations et les manifestations télévisuelles du queer.

### Ressort dramatique ou humoristique

Si la télévision publique a aujourd’hui pour mandat de représenter une plus grande diversité d’identités de genre, l’omniprésence des communautés queers à l’écran n’est toutefois pas sans poser problème. Pour Joëlle Rouleau, en effet, cette « hypervisibilité, c’est-à-dire [la] visibilité excessive faisant suite à un grave manque de représentations sous les divers régimes de censure cinématographique », demeure restrictive dans la mesure où les personnages LGBTQ+ qui figurent dans les productions télévisuelles récentes font l’objet d’une stéréotypisation et « ont [généralement une] fonction narrative et rhétorique en marge de l’intrigue principale ». Suivant des schémas réducteurs et répétitifs, le *coming out* trans sert bien souvent de ressort scénaristique. « Déclencheur de conflits familiaux », pour reprendre les termes de Stéfany Boisvert, il provoque colère, peine et incompréhension au sein de l’entourage, et occasionne ainsi des scènes dramatiques prévisibles.

Dans son analyse de l’émission américaine *The Ellen DeGeneres Show* (NBC, 2003–2022), Julie Ravary-Pilon se concentre sur les segments de Nick the Gardener (personnage joué par l’acteur Billy Reilich), dans lesquels le « jardinier », pour quelque raison, se dénude sur le plateau. Objectifié, le corps masculin, à chacune de ses apparitions, est la cause de la marginalisation de la présentatrice, lesbienne, puisque le désintérêt de celle-ci contraste avec les réactions du public (essentiellement féminin et hétérosexuel) qui assiste à l’enregistrement de l’émission. Le montage accentue ce décalage en alternant les plans montrant l’auditoire et ceux montrant l’animatrice, dont l’homosexualité n’est représentée qu’en tant que dispositif comique. L’autrice remarque que l’humour employé dans ces segments du *talk-show*, consistant à provoquer le rire à ses propres dépens, est à l’opposé de celui d’Hannah Gadsby, qui évoque dans son spectacle *Nanette* (Netflix, 2018) son refus de s’humilier pour amuser le public comme elle l’a longtemps fait. Il lui a fallu désapprendre cette posture autodépréciative qu’elle avait adoptée afin d’être acceptée et qui la faisait dénigrer à son tour les personnes LGBTQ+.

Suivant des schémas réducteurs et répétitifs, le *coming out* trans sert bien souvent de ressort scénaristique.

## Les leçons arbitraires du petit écran

Étant étroitement liée à l'apprentissage, la télévision, en tant que technologie sociale, établi, à l'instar du cinéma, des modèles dictant comment se comporter. Les *teen dramas*, tout particulièrement, ont une visée pédagogique en ce qu'ils transmettent aux spectateur·rice·s des «leçons de maturité». L'enseignement dispensé par ces émissions s'avère cependant partial à bien des égards. Par exemple, la réticence d'un personnage de *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) à dévoiler son homosexualité est présentée comme injustifiée, comme relevant d'un refus de s'accepter qui révélerait un manque de maturité. Cette équivalence entre *coming out* et *coming of age*, qui présente l'homophobie comme une aversion intériorisée, comme un problème individuel plutôt que social, montre à quel point ce type de série s'inscrit dans une perspective hétéronormative.

Stéfany Boisvert, qui procède à une étude de la programmation d'ICI Radio-Canada et de CBC, note que les séries diffusées sur les chaînes publiques canadiennes adoptent aussi une perspective cisnormative lorsqu'elles mettent en scène des personnages trans. Elles tendent à réinstaurer la binarité homme-femme en «survaloris[ant] la transition comme seul moment permettant de confirmer et de rendre intelligible l'identité de genre». Pour Boisvert, si la fluidité de l'expression de genre est invisibilisée de la sorte, c'est parce qu'elle suscite l'inconfort de certain·e·s, à l'instar de la sexualité des personnages bisexuels ou pansexuels, qui n'est pas figée comme celle des personnages gais et lesbiens. Les fictions «représentatives des mentalités et des valeurs de la majorité» priorisent de fait les différences jugées acceptables et perçues comme sensées en ce qu'elles ne mettent pas aussi drastiquement à mal le statu quo.

## L'art de «queeriser»: essais et échecs esthético-narratifs

Les webséries bénéficient d'une plus grande liberté, car ce sont souvent des campagnes autonomes de financement qui rendent possible leur production, leur permettant ainsi de s'affranchir de la censure et d'un certain nombre de contraintes. En général, le soupçon d'une stratégie de marketing ne pèse d'ailleurs pas sur ces fictions lorsqu'elles sont créées par des personnes LGBTQ+ et destinées à leur propre communauté. Emblématiques de cette approche, *Mixed Messages* (Pro-fun media, 2018) et *Féminin/Féminin* (ICI TOU.TV, 2014; 2018) relèvent d'une approche autoreprésentative. Ces productions ne sont pas exemptes de lacunes pour autant. Par exemple, il a été reproché à *Féminin/Féminin*, qui explore la sexualité lesbienne, de se concentrer sur un type précis de femmes et de manquer de diversité, que ce soit en termes de classes sociales, de capacités physiques et psychiques, ou encore de races.

Par contraste, *Brujos* (OTV, 2017-2020), la série à laquelle s'intéresse Alexis Poirier-Saumure, traite de l'intersectionnalité. Le groupe de personnages dont on suit les péripéties travaille à créer un monde autre, délesté des oppressions systémiques. Les protagonistes, appartenant pour la plupart à des minorités raciales, luttent contre la domination blanche et l'hégémonie hétérosexuelle. Transformant les pouvoirs surnaturels dont ils disposent en pouvoir-faire, en «agentivité politique», ils défient l'ordre établi. Selon Poirier-Saumure, ces protagonistes vont à l'encontre de l'«ici et maintenant» auquel réfléchit José Esteban Muñoz, en se battant pour la concrétisation d'une utopie décoloniale.

Le queer excède toutefois la présence à l'écran de personnages LGBTQ+. Dans son texte, Florian Grandena s'intéresse aux expressions narratives et esthétiques du queer en se penchant sur le cas d'*American Horror Story* (FX, 2011-2019). La quatrième saison de cette série met en scène les membres d'un *freak show*, qui s'inscrivent à rebours de la « normalité » en raison de leur morphologie et de leur orientation sexuelle. Il y a par ailleurs, dans cette série, une volonté certaine de déstabiliser les spectateur·rice·s en délinéarisant le récit. Le recours aux *flash-back* rend la « temporalité kaléidoscopique et chaotique », jusqu'à éliminer toute présence de chrononormativité. En mêlant également les codes esthétiques, la série de Ryan Murphy contrevient aux normes en usage et se fait queer dans sa forme même.

### Résistances situées

Allant au-delà des postures moralisatrices qui se préoccupent essentiellement d'établir si les représentations des personnages LGBTQ+ sont bonnes ou mauvaises, *Télévision queer* s'attèle à déterminer « si ces représentations [...] encourage[nt] une résistance à la normalisation » ou si elles perpétuent des systèmes de pensée oppressifs. L'ouvrage examine également les multiples formes que le queer est susceptible de prendre au petit écran, en considérant le fait que certaines sont encore débattues, surtout en Occident. C'est le cas, notamment, des fictions BL (*boy's love*), dont le statut d'œuvres queers est régulièrement remis en question : elles sont jugées trop légères, car axées sur la romance entre hommes plutôt que sur la découverte de la sexualité, ou sur la nécessité de s'accepter et de lutter pour trouver sa place dans la société (lorsqu'il ne leur est pas reproché d'être trop explicites, d'être essentiellement érotiques, à la limite de la pornographie).

Or, comme on peut le lire dans les pages de *Queer Transfigurations*<sup>1</sup>, les différentes histoires nationales informent la lecture et la compréhension des représentations LGBTQ+. Afin d'appréhender au mieux les multiples problèmes que peut soulever le queer à la télévision – tels que l'intersection entre fétichisation des minorités sexuelles et fétichisation raciale<sup>2</sup> –, il est donc nécessaire de prendre en considération les enjeux locaux que pose la création d'émissions défiant l'hégémonie.

1. James Welker (dir.), *Queer Transfigurations. Boys Love Media in Asia*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2023.

2. Le fait, entre autres, que les fictions BL provenant des pays asiatiques sont consommées majoritairement par des femmes occidentales hétérosexuelles.





Louise Déry

# MICHAEL SNOW. SE JOUER DU TEMPS

■ Portfolio

Commençons par les mots. Michael Snow (1928-2023) aurait aimé celui-ci: «portfolio». Il l'aurait tout naturellement traduit, décortiqué, rythmé, détourné, décliné en «portefeuille», «*wallet*», «*wall*», ou encore en «dossier», «fichier» ou «album». Nous serions immédiatement placé·e·s devant le caractère protéiforme de la pratique, entre le mur et le microsillon, entre ce qui reçoit la projection et ce qui sauvegarde et performe l'image et le sonore, entre le support filmique et la collection de photographies familiales. Nous serions tout de suite là: invité·e·s à prendre place devant l'image et à se préparer à l'écoute.

*Standard Time*, 1967, images fixes tirées du film 16 mm, couleur, son, 8 min.

Photos – Toutes les images du portfolio sont reproduites avec l'aimable permission de Peggy Gale et de Michael Snow Studio.

J'aime imaginer que Michael nous aurait fait son cinéma à partir du terme « portfolio » parce qu'il a beaucoup aimé les mots et les langues, qu'il les a souvent conviés dans ses projets et qu'ils ont contribué à désigner nombre d'astuces mises à profit pour fixer l'image ou la mettre en mouvement, la clore dans le temps ou l'ouvrir à des temporalités multiples, la garder silencieuse ou la faire vibrer avec le son. Il aurait pu se prêter au jeu en sifflant, en improvisant au piano, en installant son appareil photo devant un paysage terre-neuvien, ou sa caméra derrière une fenêtre d'Istanbul. Il aurait pu divaguer sur nombre d'idées en visionnant comme il l'a fait des dizaines de fois les 180 minutes de *La région centrale* (1971) en compagnie d'étudiant-e-s ou de jeunes amateur-ric-e-s de cinéma expérimental qui, dans un moment d'endurance autant que de résistance, voyaient son film pour la première fois. Chez Snow, le temps a toujours fait œuvre. Noué ou étiré, amplifié ou contraint, accéléré ou ralenti, comme autant de manières de retenir la forme dans l'image, le son dans la phrase, l'instant dans l'histoire<sup>1</sup>.

Poursuivons. Dans les titres mêmes de plusieurs réalisations de l'artiste, la référence au temps a été donnée d'entrée de jeu: *Standard Time* (1967), *One Second in Montreal* (1969), *Midnight Blue* (1973-1974), *Presents* (1981), *The Last LP* (1987-1994), *See You Later* (1990), *WVLNT or Wavelength For Those Who Don't Have The Time* (2003), *SSHTOORRTY* (2005), *Condensation. A Cove Story* (2009). Qui plus est, la collision entre les mots, les images et les sons, leur accrochage en quelque sorte, a été l'un des mécanismes favoris de l'artiste pour structurer leur relation entre regard et vision, entre manière et matière, entre œuvre et manœuvre, entre cinéma expérimental et arts visuels, ceci afin de les mettre en phase dans l'espace et dans le temps. Maintenant que l'artiste s'est retiré, ce que nous pouvons apercevoir dans le rétroviseur est riche de

personnages et d'histoires, de saisons et de paysages, de natures mortes animées et de jeux de mots, et les séries d'idées et d'images forment, au fil des décennies, le long *traveling* d'une carrière immense<sup>2</sup>.

Pour parler du travail de Snow, il faut insister sur sa volonté d'orchestration de nombreux médiums aux traits spécifiques, et sur son travail de variation à partir de thèmes qui trouvent à véritablement s'inscrire dans un mouvement continu. Dès 1967, il a formulé ce qui est devenu le postulat central de toute sa pratique:

Je ne suis pas un artiste professionnel. Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médiums en tant qu'entreprises séparées. La peinture en tant que fixité, l'image statique. La sculpture en tant qu'objet. Lumière et temps<sup>3</sup>.

Parmi tous les motifs de l'œuvre, on identifie sans détour l'exercice de la métamorphose, l'étirement ou la condensation de l'image et du son, la mise en représentation du référent technique (photographique, filmique ou audio) et les mouvements cinématographiques (zoom, ralentis, panoramiques, plans fixes, *travellings*). *Wavelength* (1966-1967) est le premier marqueur fort de la carrière de l'artiste. Avec ce court métrage, Michael Snow entre de pied ferme dans l'avant-garde et le cinéma expérimental, alors que l'œuvre acquiert presque instantanément une renommée sur la scène *underground* de New York. L'artiste est vu comme un maître du cinéma structurel grâce à ce film qui consiste en un zoom progressant sur les trois murs, le plafond

et le sol de son atelier new-yorkais; le mouvement s'arrête sur une image de la mer fixée au mur, laquelle remplit progressivement le cadre pendant que s'amplifie le son d'un signal sinusoïdal. Le zoom est brièvement interrompu à quelques reprises par des actions qui surviennent dans l'image et dans la lumière colorée. Snow revisite ce film en 2003, près de 40 ans après sa création: il le reconfigure en trois segments égaux qu'il découpe et superpose, pour l'offrir en format réduit de 45 à 15 minutes aux spectateur-riche-s pressé-e-s: *WVLNT or Wavelength For Those Who Don't Have The Time*.

Sur la notion du temps et sur les mille et une manières d'en jouer le plus souvent avec espièglerie, l'artiste conçoit, peu après *Wavelength*, un film 16 mm en noir et blanc et sans son, composé de nombreuses photographies de vues enneigées de Montréal. La structure temporelle de *One Second in Montreal* se déploie sur 22 minutes: elle est constituée d'une série d'images de parcs et d'édifices publics tout à fait ordinaires – sorte d'inventaire impressionniste de points de vue sur la ville –, dont le défilement, puisque certaines sont montrées plus longtemps que d'autres, adopte un rythme discontinu, parfois même au bord du «gel» en raison de la fixité des plans.

Faisons un autre saut dans le temps pour considérer *Condensation. A Cove Story* (2009), représentant des phénomènes météorologiques captés pendant plusieurs heures sur l'île de Terre-Neuve. Il s'agit encore ici d'une accumulation d'images silencieuses qui sont saisies par un appareil photo, sans opérateur, planté devant un paysage vierge. Leur cadre demeure donc inchangé. Pour l'artiste, la machine entre en dialogue avec le paysage, et ce qui en résulte renvoie à une autre conversation anticipée, celle du public qui se retrouvera devant l'œuvre. En projection, plusieurs centaines d'images défilent pendant une

durée totale d'une dizaine de minutes à peine, pour montrer les variations atmosphériques du paysage, sortes de pulsations visuelles, de scintillement, d'évocation du pointillisme. L'œuvre présente une grande sensibilité picturale; elle rappelle l'ambition qu'avait eue Michael Snow, au moment de tourner *La région centrale* (1971), de miser sur les qualités expressives de la caméra pour «faire un immense film de paysage qui soit au cinéma ce que sont à la peinture les grands tableaux de paysage de Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse et, au Canada, des peintres du Groupe des Sept<sup>4</sup>». À n'en pas douter, plusieurs œuvres filmiques et vidéographiques de Michael Snow sont véritablement faites par un peintre! Et de la même manière que l'histoire de la peinture défile depuis Lascaux jusqu'à aujourd'hui en un long *travelling*, les films et les vidéos de paysage composent chez Snow, depuis plus d'une soixantaine d'années, les épisodes d'une véritable fresque picturale du territoire canadien.

Revenons à *La région centrale*, une autre des plus célèbres œuvres de Snow. Encore ici, la nature constitue le sujet. L'œuvre est filmée en 16 mm, dans le Nord du Québec, avec la collaboration de Joyce Wieland (1931-1998). La vision de Snow est audacieuse: afin de réaliser, voire de réinventer la représentation du paysage canadien en référence à l'histoire de l'art et à l'identité du pays, il fabrique une incroyable machine motorisée et équipée d'un bras articulé auquel est fixée la caméra, ce qui permet de filmer en rotation. C'est en cela que se trouve le principal défi auquel se mesure l'artiste: évacuer la notion de cadrage alors que le paysage peut être capté dans toute sa circularité. Car le cadre, pour Snow, «c'est les paupières<sup>5</sup>!» En évoquant *La région centrale* l'année de sa réalisation, il regrettait ceci: «On peut trouver triste que pour exister, une forme doive posséder des bords, des limites, une position, un emplacement<sup>6</sup>». Dans le cas

présent, le visionnement, d'une durée de trois heures, induit une expérience hypnotique qui est intimement liée au fait que, malgré le rectangle de la projection elle-même, les mouvements giratoires rapides et saccadés dans l'image entraînent le spectateur dans une lecture faite de trajectoires compulsives qui va bien au-delà du périmètre projeté.

Une pléiade de réalisations seraient à mettre en relation avec *La région centrale. Souffle solaire (Cariatides du Nord)* (2002) est un autre exemple du rapport entre la nature, la contemplation et le temps dans leurs liens au dispositif filmique<sup>7</sup>. Il s'agit d'une vidéo tournée à Terre-Neuve qui, par son titre, évoque l'espace boréal et montre le pouvoir transformateur du vent et de la lumière, en les associant au temps et à l'énergie. Le vent s'engouffre à travers la moustiquaire d'une fenêtre ouverte, compresse ou aspire un rideau de toile et en modifie sans cesse la forme et les plissements, tandis que la couleur de la lumière change pendant le déclin du soleil de fin de journée. Le dispositif agit comme instrument acoustique et visuel: c'est un tableau aux couleurs variables cherchant à s'entrouvrir sur le monde, et dont l'image n'est jamais figée ni totalement dévoilée; c'est un écran de projection rétroéclairé par la lumière changeante du soleil qui y «adhère», pour employer l'expression de Roland Barthes, introduisant non seulement une relation entre intérieur et extérieur, mais également entre recto et verso; c'est une surface où peut s'inscrire le mouvement de la toile agitée et plissée par le souffle aléatoire du vent; c'est une interface acoustique qui met en contact deux présences sonores, celle du claquement plus ou moins accentué de la toile contre la moustiquaire et celle, plus discrète, de bruits domestiques et de voix qui proviennent de l'intérieur du bâtiment; enfin, c'est une expérience contemplative sur le passage de la lumière et donc une méditation sur le temps.

La durée du film, un peu plus d'une heure, correspond exactement à celle du phénomène. Aucune manipulation subséquente n'a été faite. Lorsqu'un pan du rideau se soulève, on découvre une pile solaire située à l'extérieur, indice qui nous permet de supposer que c'est justement l'énergie du soleil qui fait fonctionner la caméra vidéo et qui assure du même coup la production de l'œuvre autant que son existence. La moustiquaire, perméable au son, combinée à la toile de coton, dont la porosité permet le passage de la lumière, rendent possibles ces effets de rabattement et de mise à plat de l'image, qui reviennent fréquemment dans l'œuvre de Michael Snow depuis sa célèbre série *Walking Woman* (1961-1967), simples découpes de silhouettes féminines apparaissant telles des images spectrales. Mais les aplatissements et les claquements de la toile de *Souffle solaire* – en suspension, en suspens, en *suspense* – sous-tendent une action quasiment dramatique dans l'image, créant une attente, produisant cette alternance entre pause et mouvement, et entre inspiration et expiration.

Devant l'œuvre de Snow, on ne peut que se restreindre à un trop bref échantillonnage, à une vaine tentative de boucler une séquence, de compléter un montage ou de proposer une image le moins accomplie du parcours. Un «portfolio» où les divers genres, procédés, dispositifs et déplacements entre les médiums seraient représentés comme les pages d'un album à parcourir est tout simplement impossible. Pour ne pas oublier la musique expérimentale et l'invention sonore, il y aurait tout lieu de s'arrêter sur *The Last LP: Unique Last Recordings Of The Music Of Ancient Cultures*, le dernier album vinyle de Michael Snow, qui renvoie à la disparition alors imminente du disque 33 tours gravé sur vinyle. Sorte de fiction ethnomusicologique, l'œuvre, qui intègre le microsillon, la pochette et les textes comme des constituantes équivalentes de la

création, considère le lien entre les effets de la technologie d'enregistrement et les derniers vestiges de la culture préindustrielle encore présents en de rares endroits du monde. Une très grande inventivité caractérise les compositions de ce disque, dont les titres et les noms d'artistes sont des trouvailles d'exotisme, par exemple un discours en klögen – une langue inventée par Snow –, interprété par Okash, dans le nord de la Finlande, pour souhaiter la bienvenue à nul autre que... Michael Snow.

À ce dernier microsillon fait écho le premier album CD qu'a réalisé l'artiste peu après *The Last LP*. L'œuvre *Sinoms* (1989) propose, comme un territoire sonore, une fresque historique de Québec construite à partir d'une partition inusitée: les noms des 34 maires successifs de la ville y sont repris dans des séquences répétitives et variées, depuis le tout premier, Elzéar Bédard, élu en 1833, jusqu'au maire en fonction au moment de la réalisation de l'œuvre en 1989. Vingt-deux voix prononcent les noms comme autant de notes aux rendus sonores différents en raison de l'accent, du timbre, de l'intonation, du registre vocal féminin ou masculin, de la prononciation, des hésitations et des erreurs de lecture. L'arrangement des sons, leur permutation, leur superposition, voire leur confusion offrent une diversité étonnante d'effets et de rythmes. Michael Snow s'attache, dans cette composition, au symbole et au caractère mémoriel de la fonction de maire: les élus ont, selon lui, le pouvoir de changer le visage des villes. La présence sonore qu'il leur confère dans son projet évoque leur passage dans le paysage de Québec, et participe de l'identité collective et de celle du lieu. Diffusé dans un espace public, *Sinoms* insuffle du temps dans l'instant, inscrit de l'humain dans l'espace, orchestre du son dans le tissu de la ville. Il s'agit d'une autre de ces œuvres qui témoignent de la passion de l'artiste pour les mots, la voix et les langues parlées.

La dernière œuvre réalisée par Michael Snow, à laquelle il a travaillé pendant de nombreuses années, est un album d'un autre genre. Il s'agit d'un recueil photographique ayant pour titre *My Mother's Collection of Photographs/La collection des photographies de ma mère* (2022)<sup>8</sup>. Il consiste en une sélection étonnante de plusieurs centaines de clichés de famille tirés des albums photographiques de sa mère, Marie-Antoinette Lévesque. Michael Snow, qui était intarissable à propos de ses parents et de ses grands-parents, aimait profondément ces images. Il les a surlignées, et délicatement enluminées de motifs au fil des pages, créant une histoire biographique qui parle avec tendresse d'une forme d'humanité exprimée par la vie et encadrée par le temps. Des images d'une telle beauté, selon l'artiste, qu'il a voulu les partager. Cette générosité est un trait important de sa personnalité: elle résonne dans les multiples renvois aux lieux, aux langues et aux faits historiques qui jalonnent tant son œuvre que ses écrits. Elle s'exprime aussi dans les liens qu'il a entretenus pendant des décennies avec une multitude de conservateur·rice·s de musées, de commissaires, de galeristes, d'auteur·rice·s, de musicien·ne·s, d'artistes et de théoricien·ne·s. Et puis, terminons en soulignant cette part d'humour chez Michael Snow, qui s'amusait à signer ses missives Michel Neige, comme il l'a fait si souvent dans notre correspondance, en se jouant de son propre nom.

1. Ce texte puise à plusieurs écrits que j'ai publiés dans des catalogues d'expositions au fil des années sur Michael Snow. Voir notamment Louise Déry, *Solo Snow. Œuvres de/Works of Michael Snow*, Paris et Montréal, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains et Galerie de l'UQAM, 2011 et *Solo Snow. Works of Michael Snow*, Istanbul, Akbank Sanat, 2012. Pour en apprendre davantage sur l'artiste, je recommande également : Martha Langford, *Michael Snow. Sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut d'art canadien, 2014, en ligne : <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/michael-snow/>.
2. Extrait de *18 Canadian Artists*, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1967, n.p. ; traduit en français dans *Michael Snow*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1979. La version originale a paru dans Michael Snow et Louise Dompierre, *The Collected Writings of Michael Snow/The Michael Snow Project*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p.26.
3. Extrait de Michael Snow, «La région centrale», dans Michael Snow, Jean-Michel Bouhours, Jacinto Lageira, Max Knowles, *Des écrits. 1958-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts et Centre Pompidou, 2002, p.32. Ce texte, écrit en 1969, a été publié pour la première fois en 1972 par le Musée des beaux-arts du Canada dans le cadre de l'exposition *About 30 Works by Michael Snow*, au Centre des relations interaméricaines de New York. Il est inclus dans Michael Snow et Louise Dompierre, *The Collected Writings of Michael Snow/The Michael Snow Project*, op.cit., p.53.
4. Extrait de «Convergence sur La région centrale : Michael Snow en conversation avec Charlotte Townsend», paru en français dans Michael Snow, Jean-Michel Bouhours, Jacinto Lageira, Max Knowles, op.cit., p.54. Le texte a été initialement publié dans *Arts Canada*, vol. 28, n°1 (février-mars 1971), p.153 ; et repris ensuite dans Michael Snow et Louise Dompierre, op.cit., p.60.
5. *Ibid.*
6. Louise Déry et Michael Snow, *Michael Snow. Souffle solaire/Solar Breath*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2005, n.p. (livre d'artiste composé de trois feuillets pliés non reliés).
7. À la différence de *The Last LP*, au contenu entièrement inventé, *Sinoms* est constitué de matériaux historiques véritables dans sa matière et son sujet. J'ai invité Michael Snow à créer, en 1989, un paysage sonore de la ville de Québec destiné à être enregistré et inséré dans le catalogue de l'exposition, mais également à être diffusé à proximité de l'Hôtel de ville le jour du vernissage. Voir Louise Déry, *Territoires d'artistes. Paysages verticaux*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 1989.
8. Michael Snow, *My Mother's Collection of Photographs/La collection des photographies de ma mère*, Toronto et New York, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor du Musée des beaux-arts de l'Ontario et DelMonico/D.A.P., 2022.





*Wavelength*, 1967, images fixes tirées  
du film 16 mm, couleur, son, 45 min.

*Condensation (A Cove Story)*, 2009, images fixes  
tirées de la vidéo, couleur, sans son, 10 min 28 s.





*Presents*, 1981, image fixe tirée  
du film 16 mm, couleur, son, 98 min.

*Standard Time*, 1967, photogrammes du film 16 mm,  
couleur, son, 8 min.





\*Corpus Callosum, 2002, images fixes tirées de la vidéo betacam numérique, couleur, son, 92 min.



SSHTOORRTY, 2005, images fixes tirées du  
film 35 mm, couleur, son, 20 min.





One Second in Montreal, 1969, image tirée du film 16 mm,  
noir et blanc, sans son, 22 min.

# Hors-dossier

Recensions et critiques

d'œuvres de :

ALIYEH ATAEI

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

FRANÇOIS BÉGAUDEAU

ELENA FERRANTE

YANNICK HAENEL

CATHERINE LEMIEUX

JOSIANNE POIRIER

EMMANUELLE RIENDEAU

STÉFANIE TREMBLAY

LAURA VAZQUEZ

FRÉDÉRIQUE DE

VIGNEMONT

ARNAUD VIVIAN

# COMME ELLE SCINTILLE!

■ Essai

*Montréal  
fantasmagorique.  
Ou la part d'ombre  
des animations  
lumineuses  
urbaines*

JOSIANNE POIRIER

Lux Éditeur, 2022, 200 p.



**Finaliste – Prix Spirale Eva-Le-Grand  
2021-2022**

En 2017, on inaugurerait l'installation lumineuse *Connexions vivantes*, qui, depuis, orne la structure du pont Jacques-Cartier. Fruit d'un financement public de 39,5 millions de dollars, cette chorégraphie scintillante de la firme Moment Factory entend faire d'un agencement d'ampoules de couleurs obéissant à un dispositif algorithmique le reflet de l'humeur des Montréalais-es. Or, si *Connexions vivantes* pouvait capter l'humeur du milieu artistique à son endroit, elle nous offrirait sans doute une chorégraphie plus sombre. La perspective souvent critique des artistes à l'égard de la fascination pour le design techno-lumineux pourrait passer pour une ombre jalouse: on a déjà souligné que les

subventions accordées à la «culture numérique» nourrissaient davantage les firmes de design et les technicien-ne-s que les artistes. L'essai de Josianne Poirier traduit cependant en mots (et parfois en chiffres) un malaise à l'égard des politiques de mise en lumière des villes dont les causes sont bien plus complexes. Faudrait-il les trouver dans la tendance des décideur·euse·s politiques à diluer l'art dans le terme fourre-tout de «créativité»? Dans le déplacement opéré par ces politiques dites «culturelles» – qu'on aurait pu croire destinées à soutenir l'art – vers des projets divertissants et photogéniques? Dans leur tendance à instrumentaliser la culture à des fins économiques, sociosanitaires et politiquement anesthésiantes? Dans un phénomène connexe de restriction des usages de la rue à un éventail policé d'activités, et à une frange choisie de la population? Ou, comme le propose l'autrice de l'essai, dans tout cela à la fois?

Historienne de l'art et commissaire, Poirier a abondamment travaillé sur les enjeux qui entourent les usages de l'espace public, notamment artistiques et culturels. Au sujet des animations lumineuses urbaines, elle n'emploie jamais les mots «art» ou «œuvre». Ces objets sont autres. Ils témoignent plutôt d'un envahissement de la sphère artistique par des opérations politiques et commerciales

Deux siècles plus tard, lorsqu'à travers le monde les administrations municipales de petite ou de grande taille s'emballent pour les vertus du design de lumière, c'est encore au nom de la vitalité économique.

qui relèvent du *branding* municipal et de la «revitalisation» urbaine. En trois chapitres condensés mais efficaces, l'essai explore l'histoire des illuminations urbaines depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et celle des discours qui ont accompagné leur essor, l'imaginaire de la vitalité urbaine qu'elles activent aujourd'hui et leurs effets réels sur celle-ci, et la fonction de pacification (et d'«assainissement») qu'elles assument. C'est à partir des politiques d'éclairage de la ville de Montréal que Poirier mène son analyse, en s'appuyant sur divers projets récents (2000-2020), en particulier: l'illumination du pont Jacques-Cartier réalisée par Moment Factory (*Connexions vivantes*, 2017); le parcours de projections *Cité Mémoire* (2016), signé Michel Lemieux et Victor Pilon; et le Quartier des spectacles (Q.D.S.).

### Et la lumière fut

Dans l'imaginaire occidental auquel s'intéresse Poirier, la lumière est chargée d'une valence positive au moins depuis l'Antiquité grecque (pensons à l'allégorie de la caverne de Platon). Comme le rappelle l'autrice, les premières paroles de Dieu, dans le Livre de la Genèse, donnent le ton sous la forme d'un «*Fiat lux*»: que la lumière soit. Néanmoins, Poirier ajoute que si la lumière peut éclairer, elle peut également nous aveugler. Dès les premiers développements de l'éclairage public, «les lumières urbaines oscillent entre une fonction répressive et une fonction festive». Elles visent à la fois à célébrer (et notamment à célébrer la Nation et l'État) et à lutter contre le crime. S'appuyant sur une rhétorique qui veut que la lumière repousse la délinquance, la mise en place de systèmes d'éclairage public est étroitement liée à l'essor de l'État policier. Il n'est pas anodin qu'en 1818, lorsque la Ville de Montréal embauche 24 hommes pour veiller à l'entretien et à l'allumage des premiers réverbères à l'huile, rue Saint-Paul, ces employés formeront la base du premier corps policier de la municipalité.

De ses balbutiements jusqu'à ses formes actuelles, l'éclairage public est également indissociable des développements du capitalisme et de sa logique productiviste et compétitive. L'autrice nous rappelle ainsi que l'éclairage au gaz, qui a permis d'intensifier la chasse à l'ombre dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, fut d'abord implanté pour améliorer le rendement des manufactures d'une Angleterre en pleine industrialisation. Deux siècles plus tard, lorsqu'à travers le monde les administrations municipales de petite ou de grande taille s'emballent pour les vertus du design de lumière, c'est encore au nom de la vitalité économique. Dès lors, ce n'est plus seulement l'espace public qui se voit colonisé par l'armée des *lumens*, mais le champ toujours au bord de la sécheresse des politiques culturelles. Comme cela se produit souvent – les projets de mise en lumière ne sont malheureusement pas les seuls à user de cette pratique –, les politiques culturelles deviennent des stratégies de distinction et d'attraction *par* la culture, plutôt que de soutien *à* la culture. La « ville créative » de Charles Landry et Franco Bianchini<sup>1</sup>, puis de Richard Florida<sup>2</sup>, trace la voie à un idéal de revitalisation urbaine par la créativité numérique, grâce à des politiques dans lesquelles la « créativité » devient une carte de visite dont n'importe qui peut se prévaloir. Or, avertit Poirier, « [s]i l'on considère que la créativité n'est pas spécifiquement artistique ou culturelle et qu'elle se trouve dans toutes les sphères de la société et dans toutes les industries, le passage de la culture à la créativité dans l'élaboration des politiques culturelles [...] signale un détournement possible de leur fonction initiale ». Un détournement que sert une certaine fétichisation de l'innovation technologique, laquelle fait parfois de l'élément de nouveauté le seul critère de pertinence.

## Fantasmer la ville

Une des forces de l'essai réside dans la complémentarité des méthodes d'analyse employées. Les critiques de Poirier, à l'occasion acérées, mais toujours nuancées, sont en partie étayées par des statistiques (sur les déplacements de populations, la criminalisation des personnes en situation d'itinérance ou l'absence de logements sociaux dans les récents développements immobiliers du Q.D.S.), mais ce n'est pas sur elles qu'insiste l'autrice. C'est davantage aux discours qui sous-tendent les développements de la ville lumineuse que Poirier nous invite à réfléchir. En se basant sur une analyse critique de projets récents et emblématiques de Montréal, elle examine les apories et les obscurcissements à l'œuvre dans leur rhétorique. S'agit-il bien, par ces animations, de travailler à l'élaboration d'une utopie urbanistique, ou s'agit-il simplement de maintenir des politiques aux effets excluants en mobilisant des images divertissantes, mais trompeuses ?

C'est sur le concept de fantasmagorie, tel que l'a pensé le philosophe allemand Walter Benjamin, que Poirier appuie sa réponse. La fantasmagorie, au sens où l'entend Benjamin, est l'état distrayant et déceptif dans lequel nous plongeant les développements techniques du capitalisme depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : vitrines animées, passages et autres éléments d'architecture en verre, mais aussi diorama, cinéma et photographie. Outre leurs effets individualisants, ces dispositifs architecturaux et technologiques – et leurs déclinaisons contemporaines – assument aussi une fonction de dissimulation. Il faut s'inquiéter, affirme Poirier, de la manière dont l'« apparence féérique » des animations lumineuses urbaines masque la réalité des problèmes sociaux. Les dissimulant, elle contribue aussi, indirectement, à les produire. C'est également

l'«aplatissement» de l'histoire produit par ces interventions qui retient son attention. Tout à leur féerie, des projets de grande envergure comme *Cité Mémoire* (un parcours de projections vidéo célébrant l'histoire de Montréal) et *Rallumons le Red Light* (événement performatif soulignant la mise en lumière de l'édifice 2-22, dans le Q.D.S.) proposent une version épurée de l'histoire de la ville ou d'un quartier. Ainsi, *Cité Mémoire* renvoie le problème du racisme à la période de l'esclavage et oblitère la violence de la colonisation sous le récit cousiné de la Grande Paix de Montréal, tandis que *Rallumons le Red Light* récupère l'érotisme et la marginalité associés à l'histoire du Q.D.S., prétendant réanimer un travail du sexe que ses promoteurs ont voulu effacer sans y parvenir entièrement.

### Privatiser l'espace public

Ce ne sont pas seulement les travailleur-euse-s du sexe qui n'ont plus droit de cité dans les aménagements tout en joie du Quartier des spectacles (les artistes qui avaient leur atelier dans ce secteur en ont d'ailleurs été massivement évincé-e-s quelques années avant la mise en chantier du Q.D.S.). La pauvreté en est également chassée, par les ressorts «naturels» de l'embourgeoisement et par une criminalisation de l'itinérance. L'autrice souligne l'absurdité d'un «imaginaire écosanitaire<sup>3</sup>» qui, dans un renversement discursif, fait des personnes subissant les violences de l'embourgeoisement un obstacle à (et non les victimes de) la revitalisation du quartier. J'ajouterais que, dans un renversement peut-être plus absurde encore, elles *deviennent la violence*, et donc la raison pour laquelle il faut revitaliser le quartier. Un discours bien présent dans les toutes récentes discussions sur l'augmentation de l'itinérance visible dans le Quartier latin et dans le Village

gai, à la frontière est du Q.D.S., phénomène qui, dit-on, ruinerait le commerce et le tourisme.

En poursuivant la réflexion de Poirier, j'ajoute qu'il existe une correspondance entre l'embourgeoisement du quartier; la sécrétion active, par des objets lumineux, d'un imaginaire de jouissance homogène; et la production d'une masse organisée qui se reconnaît *dans* cette homogénéité. Autrement dit, l'esthétique mobilisée par le Q.D.S. est pensée pour les membres des classes moyennes ou aisées qui, en tant que touristes ou résident-e-s, consomment les espaces du quartier et contribuent de cette manière à majorer leur prix au pied carré et à en évacuer ceux qui contredisent l'image d'harmonieuse cohérence dont iels s'abreuvent, laquelle devient ainsi de plus en plus réelle. Cette impression d'harmonie est encore renforcée par la privatisation de l'espace public qui accompagne souvent les politiques de revitalisation.

### Foules sans agentivité

Dans la privation de l'espace public et la restriction de ses usages, ce ne sont pas seulement les possibilités esthétiques qui se trouvent accaparées par des projets de design clignotant, mais notre puissance collective d'agir. La dimension faiblement «interactive» de certains projets – l'activation physique des balançoires à bascules d'*Impulsion* (CS Design, 2015) ou la relation abstraite et algorithmique de *Connexions vivantes* – masque mal cette capture. La «connexion» demeure essentiellement pulsionnelle ou sensorielle, médiée par une technologie dont on ne comprend pas les codes, et l'utilisation de mots empruntés au lexique du vivant recouvre en fait une relation morte entre les habitant-e-s de la ville et cette dernière. Comme dans la fantasmagorie benjaminienne, il y a «confusion entre les *outils* de

l'agir et la *puissance* d'agir». On se rappellera les propos fameux de Benjamin au sujet de l'esthétisation de la politique: le fascisme, affirme-t-il, procède en détournant le pouvoir politique des masses vers des formes d'expression dans lesquelles les masses, fascinées, contemplant leur propre mouvement<sup>4</sup>. Nul besoin de vivre sous un régime fasciste pour constater une semblable réduction de l'agentivité populaire à des formes d'agitation joyeuse, reproduites sur grands écrans ou dans des rangées de lumières colorées.

Poirier conclut sa réflexion en s'élevant contre le défaitisme politique de ces pratiques. Une puissance d'agir persiste, signale-t-elle, et elle se manifeste dans des œuvres délinquantes, à contre-courant des lisses animations lumineuses standards. On la retrouve dans *L'ampleur de nos luttes* (2019) de Jenny Cartwright et du collectif Le Sémaphore, une projection – pirate, semble-t-il – sur la façade du Monument-National, en hommage à des femmes qui, en 1969, ont défendu le droit de manifester. On la retrouve aussi dans l'œuvre *Sortir* (2010) d'Aude Moreau, une intervention sur la tour de la Bourse pendant laquelle l'artiste utilisait l'éclairage des bureaux de l'édifice pour inscrire dans le ciel noir les lettres formant le mot «SORTIR»; un projet pour lequel «rien de spécialement innovant n'[était] requis».

Contre l'obsession du développement et la fétichisation des technologies numériques, c'est donc à une réflexion sur le droit à la ville que nous invite l'essai de Poirier. S'il s'attarde moins aux dynamiques politiques et économiques qui rendent possibles les récents développements de l'esthétique urbaine nocturne ou qui en tirent parti, il nous offre en revanche une perspective critique fort bienvenue sur les discours produits par les objets qu'ils génèrent (les animations lumineuses) et leurs répercussions sur les usages de l'espace public. En-deçà des fonctions signalétiques et commerciales que l'on attribue à ce dernier, il est bon de se rappeler, surtout en ces temps de crise du logement, qu'avant d'être un lieu qui scintille, la ville est d'abord un lieu que l'on habite.

1. Charles Landry et Franco Bianchini, *The Creative City*, Londres, Demos, 1995.
2. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.
3. Michel Parazelli et Charles Robitaille, «La rue radiieuse: imaginaires collectifs et gestion de l'urbanité en marge», dans Mario Bédard, Jean-Pierre Augustin et Richard Desnoilles (dir.), *L'imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenir*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 292.
4. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (dernière version, 1939), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2002, p. 269-316.

Jonathan Duguay

# LE LIBÉRALISME À LA CONFESSE

■ Essai

*Boniments*

FRANÇOIS  
BÉGAUDEAU

Éditions Amsterdam,  
2023, 216 p.



De toutes les idéologies, le néolibéralisme est sans doute celle qui a été la plus déconstruite ces dernières décennies. Nombreux-euses sont les penseur-euse-s qui ont fait carrière de la démythification des fables de l'individu rationnel, de la méritocratie ou du libre marché. À un point tel que les essais critiques s'y attaquant constituent un genre en soi. Dans ce contexte, le livre du romancier et essayiste François Bégaudeau, auteur entre autres d'*Entre les murs* (2006) et de *Notre joie* (2021), ne prétend pas frayer de nouveaux chemins, mais offre plutôt une piqûre de rappel très efficace, et cela en prenant pour cible ce qui est sans doute le noyau opératoire de toute idéologie: son langage. Conceptuellement, *Boniments* s'inscrit dans

la lignée des *Mythologies* (1957) de Roland Barthes. Il offre un ensemble de courts chapitres ayant pour titres des mots ou des expressions libérales que l'auteur propose de démythifier. Cependant, Bégaudeau cherche moins à démasquer la langue du capital, lexique propre à une critique de l'idéologie traditionnelle, qu'à la passer « au crible sec de la précision ».

C'est que la langue libérale ne dissimule jamais vraiment sa visée, ne ment jamais totalement. Elle dit toujours un peu ce qu'elle fait, il suffit de savoir la lire à l'envers, de tracer à rebours les dévoiements qu'elle impose au réel. Sa manœuvre principale, selon Bégaudeau, n'est pas le bon vieux renversement marxiste, mais plutôt « l'évasion ». L'approche de l'idéologie libérale se démarque donc de celles des totalitarismes, en ce sens qu'elle « ne dispense pas de purs mensonges », mais exprime plutôt « des leurres, et ces leurres ont une certaine consistance ». Lorsqu'elle parle de flexibilité du travail comme d'un idéal, elle entend bien rendre plus malléable le monde du travail. Seulement, les fruits de cette flexibilité ne concernent pas les travailleur-euse-s. La parole libérale tronque, universalise ses désirs tout en omettant de mentionner qui en payera l'addition.

## Oculter par la confusion

À défaut d'inclure une théorie sémiotique de l'idéologie, comme l'a fait Barthes dans la dernière section de *Mythologies*, Bégaudeau propose des réflexions fascinantes sur les procédés langagiers employés par le libéralisme. Même si ces idées paraîtront sans doute familières à certain·e·s lecteur·rice·s, elles sont déployées avec une telle clarté et une telle conviction qu'on ne peut qu'y adhérer joyeusement. Selon l'auteur, les mots chouchous du libéralisme tireraient leur puissance d'enjôlement de leur manque de précision. Ils sont des coques vides permettant toutes les interprétations, «et ce vague facilite la diffusion du dogme». Quel meilleur exemple que le terme «liberté», cette valeur des plus rassembleuses. Mais de quel type de liberté parle-t-on au juste? Individuelle ou économique? D'ailleurs, on voit bien la confusion qu'engendre ce mot dans les débats sur la liberté d'expression, où la mésentente porte davantage sur «diverses acceptions de la décence, de la bienséance, de la civilité, de la tranquillité». Chose sûre, le libéralisme estime importante la valeur d'usage de l'ambiguïté sémantique, de sorte qu'on «ne sait jamais si celui qui se proclame libéral parle de ceci ou de cela. Feint de parler de ceci pour mieux parler de cela». On entend liberté d'agir, mais c'est de la liberté des flux de marchandises qu'on nous parle vraiment.

Cette stratégie du flou, Bégaudeau nous la fait découvrir partout, par exemple dans la prolifération des usages du mot «résilience», concept créé par le psychologue Boris Cyrulnik et désignant une certaine «capacité d'encaisser» les coups de la vie. Un mot qui d'ailleurs ne vient jamais sans sa sœur la «persévérance», le duo formant une terminologie vitaliste immédiatement agréable à l'oreille. Or, Bégaudeau soutient surtout que la puissance d'affecter, que l'on associe à la notion de résilience, est décuplée par sa proximité

phonique avec le terme «résistance»: par une association cognitive entre les deux mots, la valeur accumulée par ce dernier au cours de l'histoire politique se voit en partie transférée au premier, jusqu'à faire de «résilience» le versant personnel, intime, de «résistance». Se montrer résilient face à l'expérience sociale devient alors synonyme de courage: «Je suis résilient = je suis résistant. J'ai la force de me remettre d'un accident de la route, d'un burn-out, d'un trauma sexuel.» Bégaudeau observe également que ce discours de la résilience fait écho à celui des «philosophes libéraux», qui prêchent de conférence en conférence les vertus de l'échec. Dans les deux cas, «c'est à l'individu intime» qu'on s'adresse, «pas à l'individu social». Ainsi, la sphère sociale entière se voit implicitement exonérée de toute responsabilité. Par ce geste dépolitisant, les souffrances affectives sont réduites à un phénomène individuel; inutile de chercher plus loin causes et remèdes. Mais pourquoi veut-on tellement nous apprendre à nous relever? Ces termes ont des sens différents selon qu'on est patron·ne ou travailleur·euse. Dans le premier cas, la résilience et l'échec sont mis au service des *success-stories* et participent à une forme de mythification; dans le second, ils visent à exhorter les individus à ne pas se laisser abattre par un licenciement, une maladie ou un deuil. Bref, à leur apprendre à se remettre au travail.

## Retour du refoulé

Dans le même ordre d'idées, certains mots chéris de l'époque ont pour fonction principale de faire diversion au capital. «Bobo» en est un. Le chapitre intitulé «Trottinette» est l'occasion pour Bégaudeau de reprendre la pensée qu'il avait entamée dans *Histoire de ta bêtise* (2019), où il tentait de réhabiliter le mot «bourgeois», mis de côté avec la pensée marxiste. Alors que le signifiant «bourgeois» désignait autrefois une position

sociale et idéologique précise, son remplaçant, « bobo » (bohème-bourgeois), évoque plutôt une « attitude » vague, « non plus un niveau de vie mais un mode de vie ». Bobo, c'est une certaine esthétique, une hygiène de vie, une manière de parler. On reconnaît les bobos par leurs habits, leurs goûts ou certains traits de personnalité (comme l'arrogance ou l'hypocrisie). À l'instar des « *wokes* », tous les maux de la société peuvent leur être imputés. Sublimation du marchand en signes sociaux vaporeux : le rapport de forces économiques est occulté une fois de plus.

Le traitement similaire que réserve Bégaudeau à l'expression « néolibéralisme » constitue un des moments forts de l'ouvrage. La vacuité sémantique de ce terme a rendu son usage tellement hors de contrôle qu'il est devenu « le point de convergence de toutes les opinions, toutes les analyses », jusqu'à « qualifier *tout le système*, et *in fine* tout ce qui est ». Cette impression d'omniprésence joue en sa faveur : elle plombe notre capacité à imaginer la société autrement. Encore plus fascinant est le passage décrivant la fonction paradoxale que le néolibéralisme occupe aujourd'hui. La haine vouée à cette idéologie aurait pour effet pervers de réhabiliter dans les esprits cela même qu'elle a remplacé, à savoir ce libéralisme jugé bon mais défaillant, auquel on désirait donner nouveau visage. « Si j'impute tous les maux du monde au néolibéralisme, j'exonère le libéralisme », écrit Bégaudeau. Investis par la nostalgie, passion triste qui témoigne de l'imaginaire anémique contemporain, on rêve d'une époque d'« avant les dérapages, déviances, dérives ». Bref, on souhaite revenir à un temps d'avant les « excès », oubliant qu'ils sont inhérents à la logique même du capital. Absent dans les termes et donc dans les esprits, le capitalisme s'en sort encore en trouvant son nouvel habit dans le fond de sa garde-robe. Les marchand·e·s s'en félicitent, les conservateur·rice·s y trouvent leur compte : le futur est un rétroviseur.

### Quand dire, c'est faire

La structure formelle de *Boniments*, composée de courts chapitres passant au crible une myriade d'objets, rend ardue toute synthèse ou critique. Résumer son propos ne mènerait qu'à énumérer quelques idées convenues. Que la langue du capital produise des leurres, tout le monde le sait, ou du moins le sent. La pensée conspirationniste n'a-t-elle pas pour prémisse le constat d'un fossé séparant ce que le « pouvoir » dit et fait ? Qui plus est, l'ouvrage est moins une démonstration qu'un exercice. L'idéologie libérale n'y est pas simplement mise à nu – la nudité de l'empereur est aujourd'hui connue – ou observée à distance, mais mise en mouvement, en action. L'originalité de Bégaudeau tient surtout à la façon dont il fait fondre subtilement la parole libérale dans la sienne pour mieux pousser à sa limite la logique du libéralisme, jusqu'à lui faire dire clairement ce qu'il n'oserait avouer. Par exemple, dans le chapitre « Géo-ingénierie », Bégaudeau rapporte à la première personne la solution des capitalistes au réchauffement climatique. On a l'impression de surprendre le patron de la compagnie de production et de fourniture d'énergies Total dans un violent moment d'honnêteté : « Dans notre langage, innover veut dire fabriquer un nouveau monde pour conserver l'ancien. [...] Notre devise est : plutôt mourir que décroître ; plutôt l'apocalypse que la faillite. » Cette approche directe procure une certaine jouissance de lecture. Elle dissipe le brouillard de confusion qui entoure les discours : les cartes sont enfin sur la table. Les impressions vagues du·de la lecteur·rice sont mises en mots, confirmées, et ce, dans une langue qui ne craint pas l'affect. La critique de l'idéologie se plie rarement à ce type d'exercice plus littéraire que théorique. Elle privilégie d'ordinaire le regard surplombant propre à son héritage philosophique, d'où l'idéologie peut être appréhendée dans sa structure. Bien entendu, les méthodes

philosophique et essayistique sont tout aussi pertinentes l'une que l'autre, et visent une même désillusion émancipatrice, mais elles ne sont pas pour autant égales dans leur puissance d'affecter le plus grand nombre. Alors que l'une cherche à combattre la chose occultée par l'abstraction, l'autre lui tire des aveux en énonçant clairement les non-dits de son propre discours.

Quant à l'éthos libéral que l'ouvrage dépeint, on parie que la majorité des libéraux-ales ne s'y reconnaîtront pas. Les accusations de caricature et de manichéisme lancées à Bégaudeau dans les médias français lors de la sortie d'*Histoire de ta bêtise*, en 2019, en témoignent. Ces reproches ne sont pas totalement sans fondement: quiconque connaît l'œuvre de cet auteur sait qu'il a une affection littéraire pour l'excès. On le constate ici dans l'accumulation incessante, et parfois répétitive, de ses observations critiques – que certains prennent pour un manque d'objectivité. À ce sujet, il est important de rappeler que Bégaudeau tente avant tout de tracer les contours d'une figure de plus en plus totalitaire, celle de l'*homo liberalis*. La reconstituer exige donc d'être exhaustif. L'approche de l'auteur relève ainsi moins de l'excès que de la rigueur.

### La critique: impuissante ou insuffisante?

Tout-e intellectuel-le de gauche se voit, dans de douloureux moments de lucidité, confronté-e au néant de la réception. Iel a l'affreuse impression que les effets de sa pensée critique tant désirés ne seront jamais assez puissants pour supplanter l'objet que ses mots éreintent. Phénomène que je qualifierais de «désenchantement spinoziste»: il n'y a pas de force intrinsèque de l'idée vraie. Quelle

tristesse, de s'exclamer Bourdieu, mais surtout quelle responsabilité! La puissance des idées vraies ne serait donc *in fine* déterminée que par le revêtement affectif qu'on leur prête. Tout est dans la forme, le style, la rhétorique. Bien que Bégaudeau soit à cet égard très convaincant, il n'est pas pour autant dupe des limites de son projet. C'est pourquoi il prend soin, par hygiène intellectuelle, d'en minorer la portée potentielle en réitérant le constat désabusé de certain-e-s postmarxistes selon lequel la voracité du capital est telle qu'il absorbe toute critique à son égard. Quant à l'intellectuel-le critique, Bégaudeau le-la voit, en dernière analyse, réduit-e à une «fonction de régulation sociale». Ça fait mal au flanc, car ce n'est pas faux. Comme ne cesse de le dire Frédéric Lordon, l'émancipation de l'emprise du capital dépend ultimement du seuil de tolérance de la population. La démythification, aussi renversante qu'elle puisse être, compte infiniment moins dans la balance que l'expérience quotidienne de la survie dans le monde social. Apprendre la théorie de la valeur de Marx ne nous empêche pas de rentrer au boulot le matin. Conclusion amère pour l'intellectuel-le de gauche qui, une fois le livre refermé, s'empressera d'aller prendre l'air, avec dans les oreilles son épisode de France Culture préféré sur Lénine.

# LE THÉÂTRE DU CORPS

■ Essai

*Désenchanter  
le corps. Aux  
origines de la  
conscience de soi*

FRÉDÉRIQUE DE  
VIGNEMONT

Odile Jacob,  
2023, 240 p.



---

## Peut-on encore se réclamer de Descartes?

Il n'est pas rare d'entendre qu'une idée – ou, pire encore, une personne – est « cartésienne ». Au-delà de la connotation généralement péjorative du mot, ce qu'on veut dire par là n'est pas toujours évident. On lance parfois ce terme pour décrire un excès de rigueur ou un dualisme dont la ligne de partage est sans cambrure ni porosité. D'autres fois, le cartésianisme signifie une mécompréhension de la nature humaine, une apothéose de la raison qui produit des idées claires et distinctes tout en oubliant de prendre en compte nos passions, nos désirs, nos émotions et, surtout, notre corps. Dans son ouvrage influent *L'erreur de Descartes* (1995), le neurologue

luso-américain António Damásio a d'ailleurs mis au rancart les vestiges d'un projet qui, comme l'indique son titre, nous aurait lancé sur une fausse piste<sup>1</sup>. En somme, l'erreur de l'auteur du *Discours de la méthode* aurait été, selon lui, d'avoir établi une distinction trop nette entre substance pensante et substance étendue. Dans une lecture qui reprend et combine, presque caricaturalement, les reproches adressés plus haut à Descartes, Damásio fait valoir la part émotionnelle et sentimentale de notre vécu comme preuve empirique que le fossé entre esprit et corps ne serait pas aussi profond que l'aurait voulu le père de la Modernité en philosophie. Serait-il dès lors démodé de se réclamer de Descartes au XXI<sup>e</sup> siècle?

Dans une nouvelle parution intitulée *Désenchanter le corps*, la philosophe et scientifique Frédérique de Vignemont fait le pari d'explorer une voie mitoyenne, à mi-chemin entre la pensée de Descartes et la phénoménologie corporelle de Maurice Merleau-Ponty. Si ce rapprochement n'est pas exactement sans précédent – on n'a qu'à évoquer les *Méditations cartésiennes* (1931) d'Edmund Husserl –, on peut reprendre, cependant, le constat d'Emmanuel Alloa selon lequel la pensée de Descartes a avant tout présenté une *résistance* aux phénoménologues<sup>2</sup>, et ce, tant

par la proximité des questions qu'ils se sont posées que par la distance des réponses qu'ils ont fournies à celles-ci. Mais ce que Vignemont tente de faire n'est certainement pas de trancher la question de la compossibilité des influences et encore moins de produire une exégèse de l'œuvre de Descartes ou de Merleau-Ponty. Ce qui l'intéresse surtout, c'est de reprendre deux gestes: d'une part, celui du phénoménologue qui a ancré une grande partie de ses réflexions sur la perception dans des travaux empiriques de psychologues et de neurologues; d'autre part, celui d'un Descartes qui, *a contrario* de ce qu'on en a dit, n'a pas voulu marquer un dualisme impossible entre corps et esprit – surtout pas sur le dos de notre vie affective. Ainsi, plutôt que de saisir la pensée selon le langage du corps, suivant une tendance populaire dans les sciences et la réflexion sur les processus cognitifs, l'autrice cherche «à comprendre le corps en termes cognitifs».

### Du corps trop absent au corps trop encombrant

On pourrait certes penser que le contexte philosophique dans lequel l'ouvrage de Vignemont se situe ne concerne que les cercles de spécialistes évoluant dans telle ou telle branche des sciences ou de la philosophie. Pourtant, la question centrale que pose l'autrice est non seulement pertinente, mais surtout véhiculée de manière accessible, bien que le déferlement de cas empiriques à l'appui de certaines idées puisse être difficile à suivre par moments. À rebours de la tendance contemporaine, opposée à un cartésianisme qui aurait délaissé le corps, Frédérique de Vignemont remet en cause les mesures disproportionnées qu'a pris le tournant de l'esprit «incarné» (traduction quelque peu gauche, et dotée d'un accent mystique, du concept anglais d'*embodiment*), produit intellectuel de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui souligne l'ancrage intrinsèquement corporel de la pensée. Si le balancier penchait depuis des siècles vers l'effacement du corps, son mouvement s'est indéniablement inversé: les travaux scientifiques et philosophiques sur l'importance du corps sont désormais légion. Cette inversion, loin de se limiter aux cercles universitaires, a d'importantes réverbérations dans la culture populaire.

Vignemont a raison de nous rappeler que cet accent démesuré mis sur le corps trahit une mauvaise compréhension du rôle de celui-ci dans notre quotidien. Il y a, après tout, quelque chose d'étrange à parler de notre corps comme d'une chose étrangère qu'on doit (ré)apprivoiser.

Ainsi, si on peut reprocher (à tort ou à raison) aux penseurs d'avoir trop longtemps négligé la corporalité, un simple coup d'œil sur le rayon « Bien-être » de votre librairie locale vous indiquera à quel point le discours public s'en soucie désormais. « Le corps n'oublie rien », souligne le titre du *best-seller* du psychiatre néerlandais Bessel van der Kolk; « Votre corps a une mémoire », précise celui de la psychothérapeute Myriam Brousse<sup>3</sup>. Vignemont a raison de nous rappeler que cet accent démesuré mis sur le corps trahit une mauvaise compréhension du rôle de celui-ci dans notre quotidien. Il y a, après tout, quelque chose d'étrange à parler de notre corps comme d'une chose étrangère qu'on doit (ré)apprivoiser. Force est d'admettre que notre corps constitue, le plus souvent, l'arrière-fond de notre expérience, et ce, pour de bonnes raisons. Vignemont nous invite, à titre d'exemple, à dresser une liste de « tout ce qui occupe [notre] vie interne à l'instant présent ». Vous penserez alors à votre déjeuner, au dernier article que vous avez lu, à l'anniversaire d'un ami qui approche à grands pas ou bien à un dîner de travail dont l'idée ne vous réjouit pas particulièrement. Cet exercice devrait vous montrer, exceptions tolérées, que votre corps occupe une place relativement marginale au sein de votre vie interne. Autrement dit, ce n'est pas tant votre corps qui est au centre de vos préoccupations que ce que vous en faites. Qui plus est, Vignemont s'appuie sur des données empiriques pour soutenir que l'effacement partiel du corps aurait une fonction importante dans la mesure où il nous permet de porter notre attention sur les éléments perceptuels saillants dans notre environnement. Il serait, par exemple, difficile de rouler à bicyclette si vous deviez vous concentrer autant sur le mouvement de vos jambes que sur le nid de poule à éviter ou le feu de circulation devant vous.

Mais la liste d'exceptions à cette règle peut très vite s'allonger, et Frédérique de Vignemont en est consciente: vous souffrez peut-être d'une douleur chronique ou on vous a fait un commentaire désobligeant sur votre poids. Il est aussi fort probable que vous ayez, ou prévoyiez avoir, des plaisirs somatiques. On pourrait répondre que ces moments où le corps est propulsé à l'avant-plan de la réflexion ne sont pas des cas de figure *normaux* du fonctionnement perceptuel. Il serait néanmoins difficile de fournir un fondement substantiel à cette notion de « normalité ». En ce sens, les propos de l'autrice ne seraient pas tant descriptifs, visant à rendre compte de l'état normal du corps, que normatifs, présument que le « bon fonctionnement » de l'appareil perceptuel requiert un certain oubli de l'expérience corporelle.

### Où la métaphore s'arrête-t-elle ?

Il serait trop long de reformuler toutes les autres thèses importantes avancées dans *Désenchanter le corps*, une majorité desquelles avait été défendue dans le livre plus technique de Vignemont, *Mind the Body* (2018)<sup>4</sup>. À titre de conclusion, je ne reprendrai ici qu'une de ses hypothèses les plus novatrices: celle du garde du corps. Pour Vignemont, le sentiment d'appartenance vis-à-vis du corps se fonde sur une intuition simple: fait partie de notre corps ce qu'on doit protéger, même si on le protège parfois mal. Elle établit un parallèle nationaliste pour introduire l'idée. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il a fallu que Napoléon attaque les contrées russes pour que leurs habitants se sentent tous « russes » devant l'envahisseur commun. Il en a été de même en France à la suite des plus récents attentats, alors que, sans tenir compte de « l'adhésion politique ou religieuse, tout le monde se sentait uni sous le drapeau français ». Par analogie, le corps, face à une

menace externe de douleurs ou de blessures, devient nôtre au moment même où nous vient l'instinct de le protéger. Sans perdre de vue qu'il s'agit là d'une heuristique, l'analogie, un avatar du *corps politique* liant l'individu à l'état, peut être trompeuse. Comme le rappelle Marc Raeff, politologue et historien de la Russie, l'invasion napoléonienne a certes été un élément déclencheur de la création de l'identité nationale russe, mais elle a dû être accompagnée d'une volonté de progrès social de la part d'une élite rendant l'éducation commune accessible à tout un chacun<sup>5</sup>. D'un autre côté, il n'est pas toujours garanti que cette menace, réelle ou hallucinée, qui forge l'identité soit extérieure, comme le voudrait Vignemont. L'ambivalence du sentiment d'appartenance est justement fondée sur le sombre constat que le danger est tout aussi interne qu'externe, ce qui explique en partie le mouvement qui mène à la dépossession du corps et, pour reprendre l'analogie étatique, la méfiance envers certaines communautés jugées dangereuses.

S'il convient donc de remettre en question certaines de ses thèses, *Désenchanter le corps* est un ouvrage qui, par ses ambitions interdisciplinaires, propose une intersection rare parmi les travaux contemporains, entre les théories de l'esprit et du corps et une méthodologie issue des sciences cognitives. Malgré l'absence de fil conducteur entre les idées présentées par Vignemont, ce livre rassemble des contributions scientifiques et intellectuelles qui, en partant du corps et de ses anomalies, ont fait avancer la recherche philosophique des 20 dernières années.

1. António Damásio, *L'erreur de Descartes: la raison des émotions*, traduit de l'anglais par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.
2. Emmanuel Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Kimé, 2014.
3. Bessel van der Kolk, *Le corps n'oublie rien*, Paris, Albin Michel, 2020; Myriam Brousse, *Votre corps a une mémoire: Remonter les souvenirs profonds que l'esprit a oubliés*, Paris, Marabout, 2019.
4. Frédérique de Vignemont, *Mind the Body*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
5. Marc Raeff, «At the Origins of a Russian National Consciousness: Eighteenth Century Roots and Napoleonic Wars», *The History Teacher*, vol. 25, n°1, 1991, p.7-18.

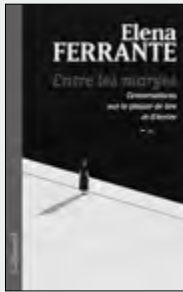
Pierre Popovic

# LA THÉORIE DES ÉPUISEMENTS

■ Essai

*Entre les marges.  
Conversations sur  
le plaisir de lire  
et d'écrire*

ELENA FERRANTE  
TRADUIT DE  
L'ITALIEN PAR  
NATHALIE BAUER  
Gallimard, 2023, 128 p.



En l'an 2000, Umberto Eco propose à l'Université et à la Ville de Bologne d'organiser des *Eco Lectures* annuelles. Celles-ci, données par des conférenciers renommés<sup>1</sup>, consistent en trois conférences publiques, une par jour, chacune d'un ton et d'une sagacité dignes d'un cours magistral, chacune cultivant une indépendance d'esprit que l'auteur (entre autres) de *Kant et l'ornithorynque* (1999), d'*Histoire de la beauté* (2004) et de *Reconnaître le fascisme* (2017) ne cessa de privilégier. Sollicitée, Elena Ferrante accepte l'invitation. *Entre les marges. Conversations sur le plaisir de lire et d'écrire* rassemble les trois conférences qu'elle écrivit, y ajoutant une étude bienvenue sur l'œuvre de Dante Alighieri.

## Première conférence: «La peine et la plume»

Il n'est rien de plus sérieux qu'un enfant qui écrit son prénom pour la première fois. C'est à cet acte fondateur qu'assiste la conférencière quand Cécilia, une fillette qu'elle aime beaucoup, s'attache à lui démontrer qu'elle sait désormais écrire. Armée d'un stylo et d'une feuille de papier, la voici tendue, appliquée, volontaire, puis joyeusement fière quand elle reçoit les félicitations de la femme adulte. Cette dernière, quand bien même elle est empathique et accueillante, s'est surprise à éprouver de la peur durant que la petite était tout entière à son art occupée. D'une part elle a redouté qu'elle se trompe: une seule lettre ratée ou omise, et cette première aventure scripturale aurait été ternie. D'autre part elle a été étonnée de constater que la feuille utilisée était la même que celle dont elle avait été autrefois obligée de se servir à l'école. Elle comprenait des lignes noires horizontales, régulières, capables de recevoir du texte écrit, et deux lignes rouges verticales, l'une à gauche, l'autre à droite, qui indiquaient les limites de l'espace où il est permis d'écrire.

De ce treillis d'angles et de droites, Ferrante garde en mémoire la sensation

d'avoir le cœur serré. Chaque page, indéfiniment pareille aux autres, a quelque chose d'un corset, d'une sanction possible, d'une liberté restreinte. « Écrire, dit la romancière, consistait à se mouvoir entre ces lignes, et ces lignes – j'en ai un souvenir très net – ont été mon calvaire. » Il traîne là un surmoi scolaire non négligeable, mais il est peu à peu vaincu par l'appel du large, c'est-à-dire par une reconversion profonde de la puissance charmeuse de l'enfance au bénéfice d'un enthousiasme intime dès que les mots commencent à se lier les uns aux autres. Partant de là, le chemin vers la maturité est long, incertain parfois, mais captivant toujours. L'adolescente lit et écrit sans cesse. Elle trouve dans *La conscience de Zeno* (1923) d'Italo Svevo des façons de faire surgir de soi des fantasmes intérieurs « par nature fuyant[s] », mais aussi une manière d'engager le corps dans l'acte d'écrire (à la main), et de dépasser la contradiction entre raison et vision sans en amoindrir les conséquences. Deux découvertes importantes la gouvernent alors. Elle s'aperçoit que si elle lit sans effort, elle a en revanche de la difficulté à écrire, et constate que l'origine de ce malaise vient de ce que les livres qui lui plaisent sont généralement écrits par des hommes. Elle doit la seconde trouvaille à Gaspara Stampa. Travaillant d'arrache-rimes pour combler la faiblesse de la langue en regard de la force concrète de l'amour, cette poétesse du XVI<sup>e</sup> siècle affronte le lieu commun par excellence de l'écriture poétique masculine, à savoir « la difficile réduction du chagrin d'amour à la mesure de la plume » ou, dit autrement, le resserrement de l'écart « entre le chant et la matière du chant ». Forte de cette leçon, Ferrante travaille à quitter le caractère fuyant de sa propre façon d'écrire, et trouve à cette fin deux autres appuis. L'un emprunté au *Journal d'un écrivain* (1953) de Virginia Woolf: il importe de « sortir de soi ». L'autre chiné dans les notes de Samuel Beckett: « on ne peut pas se passer de la forme ». Une poétique émerge de ces recours, qui lui deviendra

propre. Le mieux est de tenir ensemble le désir de bâtir un récit « soigné, harmonieux, réussi » et la volonté de le contredire violemment par l'entremise d'un « tapage disharmonieux de l'esprit ».

### Deuxième conférence: « Aigue-Marine »

Au sommet du pic de l'adolescence, elle affronte plus effrontément la grande tradition réaliste. Elle écrit des proses diverses, se sent passionnément éprise de choses et de sens tangibles, suit un conseil de Diderot: « Dis la chose comme elle est ». Elle cherche à convertir la matière en voix intérieure, sans guère de succès, se saoule d'organicité concrète par compensation, observe, observe et observe encore tout ce qui l'entoure, par exemple « l'aigue-marine dont émanait une lumière bleu ciel à l'annulaire de [s]a mère ». Il y a du Flaubert dans cette quête de jeunesse. Mais elle a tôt conscience que, si elle reste accroc à la crudité et au *matter of fact*, elle va frapper un mur. Son tempérament la tire ailleurs, mais où? N'en déplaise au Maître de *Jacques le Fataliste*, elle dira dorénavant « la chose comme elle peut ». Elle perçoit dès lors que, pour sa mère et, par suite, pour elle-même, « l'aigue-marine » est moins un objet qu'une émotion crue et brutale. De fil en aiguille, marier la fascination des choses et la vitalité des mots l'inspire à plancher sur « le prototype de [la] mère napolitaine », laquelle serait inerte sans la mobilisation « de sa voix dialectale ». Par rapport à cela, le réalisme est encore là, mais en décomposition progressive. Il reste présent comme « un riche répertoire d'astuces » ou s'avère « découragé » et ne peut être sauvé que par des prouesses d'obédience grammaticale ou syntaxique.

Clairvoyante, la jeune fille l'a décidé: elle écrira à la première personne, ses textes ont besoin d'une narratrice. Trois romans – *L'amour barcelant* (1992), *Les jours de mon abandon* (2002), *Poupée volée* (2006) –

développent les conséquences de cette double décision. Des acquis de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse émergent dès lors deux écritures corrélées l'une à l'autre, mais de façon dissymétrique. L'une va vers la raison, la maîtrise, le soin, l'autre vers l'énergie, la fougue, la rugosité. L'une est sobre, cohérente, grosse d'effets de réalité, nourrie des assises d'autrefois et des ressorts modernes, mais elle est peu à peu traversée par son contraire. C'est-à-dire par l'autre, qui arbore une écriture nerveuse, spasmodique, avide de contraires, sale, griffée de laideur à la Baudelaire, bousculant les représentations passées, les temporalités servies *all dressed* et les fonctions figées. À l'écriture cohérente se greffe ainsi une « écriture convulsive, désagrégeante, génératrice d'oxymores, laide-belle, belle-laide, qui brandit incohérences et contradictions ». Ce double jeu tient du poker. Il vaut aussi pour les genres : les romans précités déroulent une autobiographie fictive des personnages, laquelle est aussi celle de la plume qui peine à écrire. Un tel souci indique qu'il manque quelque chose. Ferrante le trouve en relisant le petit récit d'une histoire d'amitié entre deux femmes inséré par la philosophe féministe Adriana Cavarero dans le collectif *Ne crois pas avoir de droits*, et l'*Autobiographie d'Alice Toklas* (1933) de Gertrude Stein. Ces deux textes affirment que toute écriture a besoin de trouver « l'autre nécessaire », de sorte à tisser en texte des relations entre des personnages proches l'un de l'autre et néanmoins singuliers. C'est ce que parvient à créer le duo des deux amies Lenù et Lila dans la quadrilogie *L'amie prodigieuse* (2011-2014).

### Troisième conférence :

#### «Histoires, moi»

La troisième conférence sollicite ce poème d'Emily Dickinson : « On a pendu les Sorcières dans l'Histoire / Mais l'Histoire et moi / Trouvons toute la sorcellerie nécessaire / Autour de nous, Chaque Jour<sup>2</sup> », afin de

transformer le sens de l'expression « l'Histoire et moi » pour lui conférer le sens de l'expression « un règlement de comptes ». Cette déliaison sémantique rejoint l'exigence de provoquer des écarts productifs par rapport à la première écriture. Tout lecteur de Ferrante reconnaît ce mécanisme permanent, qui tient en quelque sorte... de la sorcellerie. Dès qu'une façon stable d'écrire est mise en place, elle est aussitôt l'objet d'une déformation. C'est dans ce travail de déplacement que réside la possibilité d'écrire vraiment, au nom d'un « moi féminin » qui saisit la « vie réelle » telle qu'en elle-même la narration la change. Mais cette plongée dans le « là et maintenant » ne congédie pas les écritures anciennes. Aucune œuvre ne peut se passer de l'immense héritage scriptural légué depuis que des signes ont façonné des mots, puis les mots des phrases, puis les phrases des œuvres. Là se déploie la maturité. L'autrice écrit désormais juchée sur une montagne qu'elle défie encore et encore. Cela implique une pluralité d'angles de vue et une plasticité du sujet écrivant, ainsi que le montrent les travaux d'Ingeborg Bachmann, poétesse et romancière qui ne cessa de plaider pour que le déjà écrit de toutes les traditions soit renouvelé, retravaillé, bousculé, qu'il soit invité à changer de terrain de manière à construire une autre, et toujours déjà nouvelle, langue. Pour le « moi féminin », il est nécessaire d'ouvrir les chemins les plus libres, et donc les plus aptes à déformer le déjà là et le déjà lu. À cette fin, il doit compromettre la fiction proprement dite dans le monde où il évolue et inscrire le récit même de son écriture en elle. Dans cette logique complexe, dont l'aboutissement se trouve dans l'étrange mais nécessaire amitié de Lenù et Lila, le pacte narratif est indéfiniment en dépôt de faillite. Rien ici ne ressemble à quelque dépassement dialectique que ce soit. Que du contraire ! La narratrice épuise jusqu'au bout la forme première d'écriture, et ce travail d'épuisement (des formes, des représentations, des tons, des genres littéraires, etc.) donne libre cours

à d'autres expériences romanesques. Qu'il s'agisse de rencontres, d'affrontements, d'élans, d'amours, de vues de ou sur Naples, de peines, tout est susceptible d'être phagocyté, cannibalisé, puis rendu, de manière à laisser place à de nouveaux dédoublements d'écriture, jusqu'à la résignation finale, jusqu'à ce que la théorie des épuisements s'épuise elle-même: « Contrairement aux récits, la vraie vie, une fois passée, tend non pas vers la clarté mais vers l'obscurité<sup>3</sup>. » Arrivé là, le « moi qui écrit » est mûr pour écrire un autre roman.

### Dante Alighieri, ou l'espoir

Après avoir rappelé l'apport colossal de Dante à la langue et à la culture italienne, après avoir souligné la modernité de sa démarche poétique, laquelle va jusqu'à la possibilité de « créer de la poésie y compris avec la négation de la poésie », Ferrante en vient à porter toute son attention au personnage de Beatrice, sujet féminin très élaboré, différent de ceux rencontrés dans les trois conférences, ce qui justifie la présence de cette étude à leur suite. En effet, elle découvre que plus le poète avance en poésie, plus la jeune femme tôt morte et « les dames gentilles » sont vues par lui comme des personnes de grande et féconde intelligence, loin des « hordes vulgaires » auxquelles le passé les associait. C'est quand lui est donnée la parole dans *La divine comédie* que Beatrice devient une autorité, un modèle à suivre, une guide, une femme libre possédant des « compétences scientifiques, théologiques et mystiques » égales à celles de Dante lui-même. Et Ferrante de conclure que ce dernier, fondant à sa manière un véritable humanisme critique, « va jusqu'à imaginer [...] le possible des femmes ». Pour rappel, *La divine comédie* date du début du XIV<sup>e</sup> siècle, bien loin de feu Berlusconi et à mille lieues de l'idéologie de madame Giorgia Meloni!

1. Élie Wiesel, Georges Steiner, Julia Kristeva, Remo Bodei, etc. Voir ici: Centro Internazionale di Studi Umanistici, Umberto Eco/Lectures e Seminari, en ligne: <https://cue.unibo.it/it/lectures-e-seminari>.
2. Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs*, traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Gallimard, 2000, cité par Elena Ferrante, *Entre les marges*, op. cit., p. 73.
3. Avant-dernière phrase du quatrième et dernier tome de *L'amie prodigieuse*. Elena Ferrante, *L'enfant perdue. L'amie prodigieuse IV*, traduit de l'italien par Elsa Damien, Paris, Gallimard, 2018 [2014], p. 550.

# UNE POPULATION SILENCIEUSE

■ Essai

*L'apostrophe  
muette. Essai sur  
les portraits du  
Fayoum*

JEAN-CHRISTOPHE  
BAILLY

Éditions Macula,  
2023, 160 p.



Dans le flux des livres qui paraissent, on s'oriente souvent grâce à quelques illuminations: une page lue au hasard dans une librairie, une idée venue au cours d'une discussion avec un-e ami-e, une citation au fil d'un balado écouté dans le métro... C'est par un semblable détour que l'envie m'est venue de lire *L'apostrophe muette* de Jean-Christophe Bailly, en feuilletant le catalogue d'une exposition consacrée à Paula Modersohn-Becker au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 2016, et en tombant sur une image, un portrait: *Bildnis der Schwester Herma mit Artischokenblüte in der erhobenen Hand* (Portrait de ma sœur Herma tenant une fleur d'artichaut dans sa main levée), peint en 1906. Je l'ai regardé pendant de longues minutes silencieuses. Dans ce portrait que la

peintre fait de sa sœur, chaque chose semble parler une langue qui se passe de mots: la fleur rouge que Herma tient à la main, son chemisier blanc, la lumière de fin du jour qui l'enveloppe, son regard sombre et dissymétrique... Dans l'introduction du catalogue, j'ai lu que Paula Modersohn-Becker avait été fascinée par les portraits du Fayoum, par leur «présence irradiante». Je me suis souvenu alors que Jean-Christophe Bailly avait consacré un essai à ces portraits funéraires antiques, essai qui vient d'être réédité aux éditions Macula, et que j'ai décidé de lire dans la foulée, comme pour poursuivre la lueur surgie dans cette rencontre avec un portrait de Paula Modersohn-Becker. Ce portrait envoûtant est resté à l'arrière-plan de mon esprit tout au long de ma lecture de *L'apostrophe muette*, comme une présence irradiante et silencieuse.

## La puissance d'interpellation

Dès l'avant-propos qui étoffe cette nouvelle édition, revue et corrigée, d'un essai originalement paru chez Hazan en 1997, Jean-Christophe Bailly rappelle que les portraits du Fayoum forment «une population silencieuse», selon une expression qui revient souvent, «une population d'à peu près un millier d'âmes qui, venues du plus lointain

exil, celui du tombeau, n'en a été délivrée que pour être portée vers nous par cet autre exil qu'est celui de l'existence muséale, à laquelle jamais elle n'avait été destinée». On comprend alors qu'il s'agit de tirer ces portraits datant de l'antiquité égyptienne tardive d'une certaine torpeur muséale, pour approcher ce qui continue de palpiter en eux. Avant de poursuivre ma lecture de l'essai, je m'arrête là un instant, et je fais défiler lentement les pages du livre, simplement pour regarder ces inconnu-e-s, leurs grands yeux noirs, leurs colliers de perles, leurs boucles d'oreilles, les fleurs ou les rameaux d'olivier qu'ils et elles tiennent à la main comme pour nous les tendre discrètement. Jean-Christophe Bailly ajoute que cette communauté d'inconnu-e-s dont les images nous parviennent à des millénaires de distance, quoique puissent chercher à lui faire dire les discours de l'histoire de l'art ou de l'histoire antique, «reste entièrement silencieuse». Il semble que ce soit là, dans la reconnaissance d'un abîme qu'aucun discours ne peut conjurer, que réside le paradoxe qui est au cœur de sa démarche, de son essai: il s'agit, avant tout, de ne pas forcer ce qui se tait, ce qui est muet, à parler et à signifier, tout en répondant à la «puissance de son interpellation», en n'abandonnant pas un certain effort de connaissance qui permette d'en intensifier l'«énigme».

### L'énonciation des choses

Si l'on s'arrête devant eux, si l'on creuse l'émotion qu'ils nous insufflent et la littérature à leur propos, ces portraits des trois premiers siècles de notre ère nous murmurent tout de même quelque chose, à leur manière, indirectement. Ils le font par le biais des «archives involontaires de l'Égypte hellénistique et romaine», autrement dit de quelques papyrus, «documents bruts, sauvés du temps et livrés tels quels à l'interprétation: contrats, reçus, correspondance privée, inventaires et livres de comptes, lettres d'engagement, demandes aux oracles, etc.». À ces traces écrites de la vie comme elle va, dans sa quotidienneté la plus élémentaire et la plus troublante, Jean-Christophe Bailly a porté la même attention fine qu'on peut porter à un poème. Elles sont, pour lui, dit-il en citant l'historienne Arlette Farge, cette «poésie discrète de l'énonciation des choses», cette poésie involontaire où cependant «tout le mystère du lointain, du proche lointain, est touché». De la lecture des traductions de ces quelques documents antiques, il tire lui-même

Chaque portrait est une «épiphany du visage», selon une expression empruntée à Emmanuel Levinas, autrement dit l'épiphany d'une altérité qui, en même temps, donne tout son sens à la communauté.

quelque chose qui ressemble à un poème, qui prend la forme d'une sorte de liste versifiée, et qui est un moment de respiration ponctuant l'essai, un moment d'attention pour les êtres et les choses qui furent, sans recherche d'explication à leur apparition fugitive. Il évoque alors autant des petites choses, en apparence insignifiantes, que des êtres singuliers, à travers un trait de leur histoire: «la vente d'une ânesse "couleur de souris"», «l'envoi de deux pigeons et d'un petit oiseau à un instituteur», «la lettre d'un écolier demandant à son père de venir le voir ("c'est la cinquième fois que je t'écris")», ou encore «quatorze acacias poussant le long d'un quai»... L'attention portée à ces présences, qui ne sont prises dans le filet d'aucune interprétation totalisante, qui sont laissées à l'énigme de leur apparition et de leur disparition, est la même que celle qui sera portée à chaque visage dans son étrange singularité.

### L'épiphanie du visage

Un visage, suggère Jean-Christophe Bailly, est une «écriture vivante» dont «le portrait, sorti du temps, est comme la nature morte», ou, ajoute-t-il de manière plus parlante encore, un «film vivant» dont «le portrait est comme la présentation suspendue ou l'écho stagnant». Dès lors, ce sont les infimes traits qui étoilent un visage qu'il cherche à saisir, ces traits qui condensent une énigme essentielle: «Le portrait est le nom du visage – il n'en résout pas l'énigme, mais la nomme et la montre.» Pour mieux cerner ce qui miroite au fond de ces regards, il ne s'agit donc pas de résoudre la question, quoiqu'elle soit très intéressante par ailleurs, de la véritable fonction des portraits – funéraire, puisqu'ils furent retrouvés dans les tombes de ces inconnu·e·s, mais peut-être aussi domestique, selon certain·e·s historien·ne·s, étant donné qu'il est probable qu'ils aient pu «fréquenter les murs des demeures avant d'aller

rejoindre les tombeaux», dans la tradition des *imagines majorum* romaines qui avait peut-être cours alors que l'aire égyptienne était sous la domination de l'empire romain. Pour mieux cerner cela, ce qui miroite au fond de leurs regards, il faut plutôt se laisser interpeller par ces visages où la vie étincelle encore secrètement dans certains traits: «La commissure des lèvres, l'ombre qui fait la joue, la forme du nez, la petite tache qui brille dans l'œil, les parures elles-mêmes, les barbes et les bijoux (à commencer par les boucles d'oreilles, si simples, si ténues, si antiques au bas des lobes), ce ne sont pas là des détails ou des prouesses d'exécution virtuose, ce sont les traits par lesquels l'énigme est lentement et silencieusement amenée à sa forme.» Leur énigme ne se situe pas au-delà de l'apparence, elle est immanente à l'apparence, à l'apparition soudaine d'un visage qui nous touche. Cette énigme ne va pas sans une conséquence éthique et démocratique relativement implicite. Chaque portrait est une «épiphany du visage», selon une expression empruntée à Emmanuel Levinas, autrement dit l'épiphanie d'une altérité qui, en même temps, donne tout son sens à la communauté. D'une certaine manière, c'est comme si la communauté silencieuse du Fayoum nous encourageait à porter attention aux infinies différences qui sont la matière de toute communauté.

### Train, autobus, métro, etc.

Il semble que les grands yeux noirs des portraits du Fayoum ouvrent finalement sur une indéchiffrable altérité, que la mort n'épuise pas. Ailleurs, Jean-Christophe Bailly écrit: «Le regard ne symbolise rien, ne raconte rien, il se tait, il est indéchiffrable, comme ne se tait même pas la bouche silencieuse, il n'a devant lui que le monde où il est venu et qu'il va quitter: le regard ne dit pas l'adieu, il est l'adieu, le trou dans l'apparence qui la voit et ne voit qu'elle bien qu'il ait

toujours l'air de plonger et de s'en aller hors d'elle, loin d'elle, comme s'il faisait avec elle l'expérience de la cécité du temps.» L'altérité au cœur de ces portraits peut se concevoir comme une négativité insaisissable, qu'on peut seulement nommer par des détours: «silence indéchiffrable», «trou dans l'apparence», «cécité du temps». Quelque chose en elle demeure fuyant: elle vient de nulle part, ne va nulle part, et en passant nous effleure comme un battement d'ailes. Cette expérience d'un visage autre qui se présente à nous, on peut la faire en face de ces portraits antiques, dont il ne faut pas oublier cependant que la possibilité qui nous est offerte de les contempler est le résultat d'une violence coloniale, de pillages et de profanations commises parce que Jean-Christophe Bailly nomme, en reprenant une expression d'Aby Warburg, «le clan des fouineurs», sans toutefois insister suffisamment sur cet envers sinistre des grandes collections d'art ancien dont il est pourtant essentiel de prendre conscience. On peut aussi faire cette expérience en face du portrait de Paula Modersohn-Becker représentant sa sœur Herma, comme je l'ai fait, ou en face d'un autre de ses portraits, celui de Clara Rilke-Westhoff tenant une rose à la main, que j'ai vu peu après, à la Kunsthalle de Hambourg, et dont le regard, perdu dans des pensées inquiètes, fut soudain troublant. Mais on peut, au fond, la faire n'importe où, dans la rue, dans le métro, ou même peut-être dans les allées sans lumière du jour des centres commerciaux les plus tristes – et c'est bizarrement sur un banc dans un semblable endroit que je me suis assis pour écrire ces lignes dans un carnet –, soit chaque fois qu'on arrête brièvement son attention sur les visages des êtres qui sont là, auxquels on se sent soudain étroitement et étrangement lié, sans savoir expliquer pourquoi. Jean-Christophe Bailly évoque cette forme d'élargissement de l'attention, qui déborderait la seule sphère de l'art, à la fin de

*L'apostrophe muette*: «L'expérience du visage, l'expérience de la décloison de l'espèce et de la façon dont tout *autre*, posé muet devant nous, s'impose, est une expérience quotidienne. Walter Benjamin cite cette remarque de Georg Simmel selon laquelle les moyens de transport modernes (train, autobus, métro, etc.) auraient multiplié pour les habitants des grandes villes "l'occasion de pouvoir ou de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler".» Ce qu'on peut éprouver en regardant les portraits du Fayoum, c'est cette même sorte d'amour étrange qu'on ressent parfois sans raison pour les inconnu-e-s dont on croise le regard. Cette sorte d'amour pour l'autre dans son énigmatique singularité, dans sa dimension «impersonnelle et sacrée», comme dirait Simone Weil, qui laisse entrevoir, comme par éclairs, la forme que pourrait prendre le miracle d'une «déclousion de l'espèce» et d'une délivrance de l'isolement qu'on éprouve le plus souvent.

# REGARD SUR LE SYSTÈME DES PRIX LITTÉRAIRES

■ Essai

*Station Goncourt.  
120 ans de prix  
littéraires*

ARNAUD VIVIANT

La fabrique,  
2023, 192 p.



célèbre formule attribuée à un non moins célèbre théoricien et militaire prussien –, l’essayiste français en a fait le motif principal de son plus récent livre, *Station Goncourt. 120 ans de prix littéraires*, publié, lui aussi, par la maison d’édition d’Éric Hazan. Ainsi, après s’être intéressé aux formes contemporaines de la critique littéraire, Viviant prend maintenant le parti d’enquêter sur « un [autre] des piliers de [...] la République des lettres », celui des prix littéraires.

---

**Ce n’est pas le prix lui-même qui me sauva de mon humeur, [...] mais l’idée de pouvoir reprendre la maîtrise de ma vie grâce à la dotation de dix mille marks.**

Thomas Bernhard,  
*Mes prix littéraires*

En septembre 2021 paraissait *Cantique de la critique*, premier ouvrage du journaliste et écrivain Arnaud Viviant à être publié aux éditions La fabrique. Dans cet essai d’un peu plus de 180 pages, celui qui a longtemps travaillé pour *Libération* et *Les Inrocks* affirmait que « les prix littéraires sont la continuation de la critique par d’autres moyens<sup>1</sup> ». Cette proposition – sorte de détournement d’une

## Juge et partie

Pour qui connaît un peu le catalogue de La fabrique, il n’est guère étonnant que cet essai soit, d’abord et avant tout, un objet politique. Certes, sa rhétorique emprunte davantage aux registres de la chronique littéraire et du feuilleton sociologique qu’à celui de la « parole pamphlétaire<sup>2</sup> ». Cela dit, le livre de Viviant s’appuie sur une forme d’« herméneutique du soupçon<sup>3</sup> » qui, nourrie de psychanalyse et d’une ironie mordante, vise à dévoiler le fonctionnement de l’institution des prix littéraires, en s’attachant notamment à mettre au jour les rapports de domination sur lesquels elle repose. Car, si les prix littéraires sont reconnus comme un rouage important de l’actuelle République des lettres – l’une de ses

manifestations les plus fameuses, sans doute –, la logique qui les gouverne, elle, conserve quelque chose d'opaque, de dissimulé.

Toutefois, *Station Goncourt* n'est pas à proprement parler un livre à charge. Membre du jury de deux grands prix littéraires – le prix Décembre et le Prix de Flore –, Viviant, selon ses propres dires, «participe [pleinement] à [la] construction de la hiérarchie et de la cotation des valeurs littéraires», et ce, à l'évidence, non sans une certaine satisfaction. «Peu de juré[·e·]s l'admettent, explique-t-il, mais au-delà des plaisirs de bouche [...] il y a celui plus essentiel de jouer», c'est-à-dire de se retrouver entre ami·e·s afin de se disputer (gentiment) autour d'une poignée de livres. Cette position donne également à l'essayiste français la possibilité de s'«exprimer depuis l'intérieur d'un système peu clair» – moins pour en faire le procès, donc, que pour en révéler certains secrets.

#### « Une affaire d'argent »

Il est de bon ton d'affirmer que les prix littéraires n'ont d'autre fonction que de faire vendre des livres<sup>4</sup>. Si quelques-uns le permettent effectivement, écrit Viviant, «pour 99,8 % d'entre eux» la chose est bien différente. Leur utilité première, avance-t-il, consiste en effet à alimenter un «mode de financement parallèle de la littérature», c'est-à-dire à offrir des sommes d'argent qui ne sont pas indexées sur les ventes de livres et qui, de ce fait, échappent aux contrats d'édition. Or, faut-il (encore) rappeler que les auteur·rice·s touchent relativement peu d'argent sur ces ventes et que celles-ci profitent surtout aux grandes structures de diffusion et de distribution. Une situation qui s'est par ailleurs aggravée au cours des années 1980, en raison notamment d'un important mouvement de «concentration dans le monde du livre<sup>5</sup>». Aussi, en agissant en dehors des limites de l'entente que «l'éditeur[·rice] a contracté[e] avec l'auteur[·rice]», les prix littéraires, soutient Viviant, constituent une source de financement non négligeable pour des écrivain·e·s dont les ouvrages se vendent peu.

Plus que «de simples arbitres des élégances», les juré·e·s d'un prix littéraire sont donc, aux yeux de l'essayiste français, «des agent[·e·]s économiques d'importance dans [le] monde de l'édition». Non content·e·s de

S'il est peut-être vrai que «les prix littéraires [...] introduisent la démocratie dans la littérature», encore faut-il préciser de quelle démocratie il s'agit.

donner de l'argent à un·e auteur·rice, ils et elles lui fournissent également les moyens de participer activement au « marché des biens symboliques<sup>6</sup> », pour employer une expression de Pierre Bourdieu. Grâce à son prix, l'auteur·rice n'est plus simplement producteur·rice d'un livre ou d'une œuvre; désormais, son nom est investi d'une aura qui l'autorise, sinon à vivre de sa plume, du moins à occuper une position dominante dans le champ littéraire. Autrement dit, la dotation d'un prix a beau être parfois modeste – on pense ici, par exemple, à la bouteille de vodka, à la pomme et au rouble qui accompagnent le prix Andreï Biély –, la reconnaissance symbolique dont jouit le ou la lauréat·e, elle, peut être aisément convertie en rétribution financière ainsi qu'en gains de nature non pécuniaire (invitation dans une université, mentions dans les travaux de contemporain·e·s, élection à titre de juré·e littéraire, etc.). L'auteur de *Station Goncourt* résume remarquablement cette idée en soulignant que « la consécration permet de se consacrer », c'est-à-dire de se soustraire à l'obligation de recourir, pour (sur)vivre, à des « moyens extra-littéraires » tels que la radio, le cinéma ou le journalisme.

### D'une République l'autre

Tout en reconnaissant le caractère marchand de l'institution des prix littéraires, Viviant estime que la raison économique n'est pas en mesure, à elle seule, de rendre compte de leur « nature profonde », non plus que de « leur prolifération endémique ». Selon lui, en effet, « les prix littéraires n'ont pas pour seul objet [...] de financer la littérature par d'autres voies légales que le droit d'auteur. [...] [I]ls constituent aussi [...] la vitrine d'un fonctionnement démocratique et républicain » qui témoigne, aujourd'hui comme alors, de la perméabilité du champ littéraire aux mœurs électorales et méritocratiques du champ

politique. En France, l'apparition des prix littéraires coïncide de près avec l'avènement de la Troisième République et l'adoption des « lois Ferry » sur l'école obligatoire. Or, de même que l'instruction publique continue d'être présentée comme un instrument majeur de promotion sociale – l'outil par excellence de l'égalité des chances à la française –, de même, écrit Viviant, « les prix littéraires continuent de fonctionner comme d[e] [justes] renvois d'ascenseur » pour bien des acteur·rice·s du monde du livre, qui voient dans cette institution un gage de la vitalité démocratique du milieu littéraire.

S'il est peut-être vrai que « les prix littéraires [...] introduisent la démocratie dans la littérature », encore faut-il préciser de quelle démocratie il s'agit. Sur ce point, cependant, la position de Viviant n'est pas toujours très claire. D'un côté, l'essayiste dépeint une « forme démocratique [...] fondée [...] sur l'amitié et les convergences d'intérêts » qui s'apparente, dit-il en convoquant Proust, « au “petit clan” des Verdurin », et dont le fonctionnement interne rappelle celui d'un système mafieux. De l'autre, il évoque une structure « moins aristocratique » que celles des salons et des concours académiques, dans laquelle le débat et la discussion font (généralement) force de loi, et où le vote occupe un rôle central. Qui dit vote, pourtant, ne dit pas forcément démocratie. Historiquement, le vote a souvent servi de dispositif organisationnel à des institutions aussi peu démocratiques que les ordres religieux et les communautés de métiers, que ce soit pour « placer en position d'autorité un individu jugé plus compétent que les autres ou [pour] forcer quelqu'un à assumer une responsabilité<sup>7</sup> ». Et de fait, le régime auquel obéissent les prix littéraires ressemble beaucoup à ce que Jean-Jacques Rousseau désignait par l'expression « aristocratie élective<sup>8</sup> », soit un mode de gouvernement dans lequel les élections permettent

avant tout à un petit groupe de personnes d'asseoir son pouvoir. Qu'un tel mode de gouvernement puisse être considéré comme le « meilleur » par un contemporain des règnes de Louis XV et de Louis XVI, cela s'entend aisément; en revanche, que ce même mode de gouvernement puisse être aujourd'hui confondu avec la démocratie, cela est nettement plus étonnant.

Au début de son essai, Viviant note que « [l]es livres sur les prix littéraires ne sont jamais très longs ». Avec ses quelque 170 pages, *Station Goncourt* ne fait pas exception à la règle, mais il se distingue des autres ouvrages du genre par son « dire vrai<sup>9</sup> », c'est-à-dire par sa volonté de ne rien cacher de son objet, d'en exposer les travers comme les bienfaits. Un tel parti pris aurait pu conduire Viviant à verser dans une forme ou une autre de sensationnalisme; heureusement, l'auteur ne perd jamais de vue la visée explicative de son essai et, lorsqu'il relate une anecdote ou qu'il se penche sur un fait apparemment anodin, c'est toujours dans le but de dire quelque chose du système des prix littéraires dans son ensemble. Malgré l'excès d'enthousiasme dont il fait preuve à l'égard du « fonctionnement démocratique » de ce système, Viviant parvient donc à en brosser un portrait révélateur parce que critique.

1. Arnaud Viviant, *Cantique de la critique*, Paris, La fabrique, 2021, p.134.
2. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
3. Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p.40-44.
4. Certain.e.s se sont d'ailleurs récemment ému.e.s à l'idée que Kevin Lambert puisse obtenir le Goncourt - et les centaines de milliers de ventes qui vont avec - grâce à un roman auquel on prête un discours antiriches, voire anticapitaliste. Que les gardien.ne.s du temple se rassurent cependant: le Capital en a vu d'autres.
5. Jean-Yves Mollier, *Brève histoire de la concentration dans le monde du livre*, Montreuil, Libertalia, 2022, p.125 et s.
6. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol.3, n°22, 1971, p.49-126.
7. Francis Dupuis-Déri, *Nous n'irons plus aux urnes. Plaidoyer pour l'absentéisme*, Montréal, Lux Éditeur, 2019, p.76.
8. Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2012 [1762], p.103 et s.
9. Michel Foucault, *Discours et vérité. Précédé de La parrésia*, Paris, Vrin, 2016, p.92 et s.

# « VIDER LES COFFRES »

■ Roman

*Le Trésorier-  
payeur*

YANNICK HAENEL

Gallimard, 2022, 432 p.



---

## Quand on meurt riche, on attire la honte sur son nom.

Andrew Carnegie

En 1949, cela commence à faire longtemps, Georges Bataille écrivait, dans l'introduction de cet inclassable livre d'anthropologie économique qu'est *La Part maudite*: «l'extension de la croissance exige elle-même le renversement des principes économiques – le renversement de la morale qui les fonde<sup>1</sup>». Il tentait, en écho à Nietzsche, de définir une extension de l'économie en des termes solaires; le soleil serait à la base d'une pression énergétique que l'on «dilapiderait» dans le luxe et l'exubérance, par l'entremise de formes de vie onéreuses. Nous ne sommes

pas, avec le Bataille de 1949, dans le libertarisme économique des mégayachts écocides et des flips immobiliers dont témoignent petits et grands millionnaires. Ses mots, tels que dans l'expression «la société de consommation<sup>2</sup>», résonnent aujourd'hui autrement. Mais ce qu'il entrevoyait comme revers de la croissance éperdue de la société industrielle, comme un écart face à l'accumulation pulsionnelle de la valeur, c'était le renversement dramatique dans le don, la prodigalité, la *caritas*, en tant qu'il pointait vers une direction post-capitaliste de la richesse. Un retournement du capitalisme contre lui-même, en somme, tel que Marx le rêvait fiévreusement il y a de cela encore plus longtemps.

Plus de 70 ans après *La Part maudite*, en 2022, l'écrivain Yannick Haenel publie *Le Trésorier-payeur* aux éditions Gallimard, dans la collection «L'Infini», de son bon ami feu Philippe Sollers – plus de 400 pages qui plongent dans la vie d'un personnage dénommé Bataille, banquier anarchiste défroqué de la philosophie travaillant dans une succursale de la Banque de France, à Béthune. Le premier chapitre met en contexte le rapprochement (fictif ou pas, il reste convaincant) entre le personnage et l'auteur Georges Bataille. Invité, en 2016, à une exposition librement adaptée de l'œuvre de celui-ci et

commissariée par Léa Bismuth, dans ladite succursale de Béthune devenue maintenant Labanque, un centre d'art contemporain, Haenel découvre que le trésorier de la Banque de France qui avait été en poste entre 1999 et 2007 portait lui aussi ce nom : Georges Bataille. C'est à partir de cette découverte que le roman, entièrement fantasmé, se déploie. Et c'est aussi pourquoi Haenel n'a pas écrit un énième essai sur la notion de dépense chez Bataille. La fiction s'est emboîtée dans la matière historique du lieu : la rencontre entre deux Bataille sous le signe de l'économie néolibérale (et de l'art contemporain) en a nécessité un troisième, dont seule la forme romanesque pouvait accueillir la figure. On ne saura jamais si le Georges Bataille de Béthune a lu *La Part maudite* de son homonyme, mais qu'il importe, la scène mentale nous suffit, et elle a suffi à Haenel pour écrire le pays de nuance qu'est son gros roman lumineux, quelque chose comme son vingtième livre.

### Sainteté de Bataille

Le personnage du Trésorier-payeur est une incarnation illuminée du « renversement de la morale » à la base des principes économiques que suggérait Bataille en 1949. Toutes ses aspirations tiennent dans un mélange de sainteté, de spinozisme trafiqué, de lectures, d'éros ; et non dans la spéculation boursière et la comptabilité comme moyens de s'enrichir. Il décide de quitter la philosophie en 1987, après avoir fait un stage d'été à la Banque de France et avoir eu une épiphanie devant le portail de l'institution, parce que cette expérience, qu'il décrit comme une « catabase », est venue rompre ses vieilles attaches, l'ouvrir à l'extase mystérieuse de l'histoire et de la transcendance : « dans une société devenue intégralement capitaliste, l'argent avait pris la place de Dieu », dit-il. Ainsi, en bon philosophe, le travail à la banque lui apparaît comme une initiation aux profondeurs insondées de l'Esprit,

aux krachs métaphysiques et à l'apocalypse boursière, la philosophie ayant été trop longtemps, à tort, occupée à refouler dans l'infamie la circulation des capitaux, alors même qu'elle est, selon lui, « le cœur ardent, explosif, du fonctionnement mondial ». La catabase du Trésorier-payeur ressemble à l'expérience en usine que fit Simone Weil dans les années 1930, mais déplacée dans la sphère bourgeoise de la financiarisation spéculative – une épreuve, une initiation, une ouverture des yeux dans la nuit.

Weil écrivait dans un article sur le travail non servile publié en 1942 : « Une seule chose rend supportable la monotonie, c'est une lumière d'éternité ; c'est la beauté<sup>3</sup>. » Cette affirmation, le personnage de Haenel l'appuierait, dans ses moments de menues et grandes extases : « À partir d'un certain point, toute chose s'efface au profit de la vérité, et à travers son extase Bataille était emporté dans la splendeur intérieure d'un univers coloré. Il y a une petite lumière bleutée qui clignote au fond de chaque instant ; tant qu'on la voit, on est en vie, on a sa solitude. » C'est par ce genre d'illuminations solitaires post-rimbaldiennes, mêlées à l'ennui de ses cours peuplés d'apprentis *traders*, que se passent ses études à la Business School de Rennes, alors qu'il lit et étudie dans la nuit Marx, Schumpeter, Keynes et von Mises. Le roman est gorgé de passages dans lesquels la sainteté lyrique de Bataille s'impose comme des moments qui résistent aux calculs, à la servilité, aux chiffres et aux profits, le langage s'imposant par trouées dans la grisaille bureaucratique et révélant, du même geste, un lieu indemne où l'économie de la loi pourrait être délivrée du profit. « Existe-t-il un point où le profit s'efface ? Où l'accumulation s'abolit ? Où la dépense, livrée à elle-même, se découvre une souveraineté qui retourne le calcul et l'accorde à l'ébullition du monde ? », demande-t-il. Et son idée émerge, dans le registre de l'annonciation prophétique qu'aurait aussi adopté le Bataille

de *La Part maudite* et du *Bleu du ciel*: «l'excédent d'énergie qui n'est pas distribué sous la forme du don le sera fatalement sous celle de bombes».

### L'économie de la dette

La langue de Haenel est souple, transitive, il en prend soin pour faire sourdre en elle son noyau de silence. Il en prend soin, aussi, car il sait que le système financier gangrène la langue par ses automatismes programmés. Il désire être entendu, comme si la phrase claire devait se faire le plus possible «médium»: de l'expérience, de la solitude et du désir qui ouvrent à «l'impossible». C'est pour cette raison que la vie du Trésorier-payeur est peuplée de «trous» et de refuges, à l'image du tunnel reliant sa maison à la salle des coffres de la banque, dans lequel il pioche, extatiquement, pendant la nuit du 7 juillet 1991: «le souterrain faisait signe vers des activités qui, échappant au monde du travail, ouvrent à l'impossible». Le personnage chemine, dans la clarté de la phrase, vers ce point qui ne donne pas de réponse, mais qui élargit le langage, irréductible au système dans lequel il fait trou, appel d'air. La résistance, voire la politique de Haenel, je le comprends au fil de la lecture, ne peuvent être pratiquées que dans une forme de solitude salvatrice<sup>4</sup>, dans une crypte, même si elles peuvent appeler une communauté sensible, un refuge partagé, ou encore le don, l'amitié, l'amour et l'érotisme, comme le personnage le vivra avec Annabelle, puis Lilya. L'espace de résistance est pour Haenel un lieu où la société capitaliste n'a pas de prise, dans la mesure où cela est possible, un lieu à l'ombre de sa dévoration, où jouir, c'est «vider les coffres».

Le point de résistance du personnage s'affirme, tout au long du roman, comme une ligne indubitablement éthique, culminant dans l'élimination critique de la dette et le glissement vers la charité. Car si le trésorier-

payeur, en tant que banquier responsable des dossiers des endetté-e-s, souhaite délivrer – par la gratuité, par la dépense – les sujets de ce système fondamentalement insolvable qu'est le capitalisme financiarisé, il considère que la seule solution est l'effondrement dudit système, damné qu'il est par les principes mêmes qui le soutiennent et dont l'endettement serait le revers morbide et structurel. C'est cette critique que le personnage articule dans ses carnets, lors de ses nuits de lecture: «L'économie nous veut endettés; elle produit de la dette – elle nous produit comme dette. Et les banques commerciales sont complices en cela des organismes de crédit puisqu'elles prennent en otage des débiteurs qui passent leur vie à rembourser un argent qui ne leur a été octroyé qu'afin que leur dette nourrisse les bulles spéculatives qui bientôt les engloutiront. À la fin, toujours, les riches s'enrichissent et les pauvres s'appauvrissent, écrivait Bataille: c'est la loi du monde, sa consternante ignominie.»

### Le désenvoûtement par la charité

La charge est nette: le capitalisme prend en otage. Il gouverne par la dette à l'aide des organismes de crédit qui rackettent des personnes insolubles en leur proposant des «réserves d'argent». C'est son ignominie absolue: le capital «a besoin de la dette des pauvres pour fructifier». Bataille voit passer dans son bureau des gens issus de la très haute pauvreté, des vies nues, à l'image de ce touchant couple de Polonais, Corinne et Yarek Walski, qu'il décide d'héberger après avoir étudié leur dossier sans trouver de solutions, alors qu'il vient d'emménager dans une maison jouxtant la banque, qu'il n'a qu'un toit, des pièces sans meubles et un jardin. C'est que «tout s'était ligué pour les pousser dans une situation qui relevait du suicide»; les Walski n'ont plus rien, plus d'essence pour fuir quoi que ce soit. Le livre glisse ainsi, telle une

conversion, de la notion de dépense batailleuse à celle de charité héritée du christianisme – alchimie de Rimbaud et de Saint François d'Assise. Malgré cette conversion, Haenel ne propose pas une résolution chrétienne à la violence du néolibéralisme, il n'opte pas pour une stratégie narrative qui recyclerait un quelconque catéchisme, il figure les choses à rebours: il oppose à la religion du capitalisme (le «culte culpabilisant», tel que Walter Benjamin l'a théorisé en 1921) une autre force issue de la tradition chrétienne, une sorte de technique de désenvoûtement par la gratuité expiatoire du geste.

Le roman de Haenel est une preuve admirable que la critique, la résistance et le refus prennent une force inouïe dans le territoire de la fiction. Même s'il n'arrive pas toujours à éviter les lieux communs (ses charges prennent parfois l'allure de l'évidence rabâchée) ou les clichés (je pense notamment aux personnages de femmes, souvent dépeintes comme des «madones», des «muses» ou des «créatures»), l'auteur réussit à inscrire, avec une rare sensibilité, la résistance dans le champ du possible, une forme d'espérance annihilant la force d'attraction du ressentiment politique. Les paradoxes du système prennent corps dans le délire rationalisant et messianique du personnage qu'il crée, et c'est par cette voie qu'une ruse anticapitaliste, une «ligne de feu» apparaît plus clairement, dans la chair et le verbe noués au-delà des bulles spéculatives de la finance. «Je crois que le Trésorier n'aura cessé d'interroger sa contradiction. C'était cela, son fardeau. Et s'il lui a compliqué la vie, il lui a facilité aussi l'envie de tout laisser tomber – et même de se perdre», dit le narrateur Haenel. Ce fardeau, nous le partageons toutes et tous, c'est celui-là même qui nous pose sur la crête indécidable du renoncement ou de l'attachement, du don ou de l'enrichissement – d'en découdre avec un système en ruines.

1. Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1967], p. 31.
2. *Ibid.*, p. 47.
3. Simone Weil, «Condition première d'un travail non servile», dans *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 2002 [1951], p. 423.
4. C'est d'ailleurs cette solitude qu'il confirme comme étant un enjeu politique dans son livre *Je cherche l'Italie*: «Être seul à l'époque du réseau intégral relève de l'impossible. C'est pourquoi la solitude va devenir nécessairement un enjeu politique, en même temps qu'une denrée rare: une chose pour laquelle on va se battre, et qui déclenchera des guerres.» Yannick Haenel, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015, p. 106.

Estelle Garcia Sauzin

# VOIX ET CORPS DE L'EXIL AFGHAN: UN RÉCIT AU FÉMININ

■ Roman

*La frontière  
des oubliés*

ALIYEH ATAEI

TRADUIT DU PERSAN  
PAR SABRINA NOURI

PRÉFACE D'ATIQA RAHIMI

Gallimard, 2023, 160 p.



*La frontière des oubliés* est un « livre de voix » qui s'inspire de la vie de son autrice, Aliyeh Ataei. Née à la frontière des provinces du Khorassan Sud et du Farah, elle nous confie des fragments de vie de sa famille exilée, scindée entre l'Afghanistan et l'Iran. Encadrés de courts textes en italiques, parfois mystérieux mais toujours puissants, les neuf récits qui composent ces chroniques entrelacent histoires personnelles et histoires collectives dans une écriture blanche et bouleversante, pour la première fois traduite en français. Afin d'évoquer les événements qui ont marqué sa vie, la narratrice adopte une position qui oscille entre le regard naïf de l'enfant, qui ne saisit pas tout à fait les dynamiques régissant la vie familiale, et celui, tranchant, de l'adulte. Le livre débute par la découverte

de la maladie de son père, épileptique, que la famille a dû amener jusqu'à Téhéran, à quelque 1200 kilomètres de chez elle, afin qu'il soit soigné. Au fil des chroniques, ce premier récit prend toute son ampleur: on se rend compte que le père malade symbolise un pays fragilisé par la guerre, en quête de repères et de liens. Ainsi, les premières pages, animées par l'amour et la perte, annoncent le thème plus large de la filiation. C'est une représentation peu commune de la migration: alors que nombre de fragments se consacrent à la dimension personnelle et individuelle du parcours exilique, Ataei en offre une vision plurielle et le réinscrit non pas dans l'éclatement des liens, mais dans la nécessité de leur défense.

## L'injustice en héritage

Dès la première page, Ataei déclare: « Ces mots sont écrits pour "nous". » Un « nous » indéfini dans lequel on devine les ombres de la famille, des proches et, surtout, des absent-e-s. Les hommes afghans sont les premiers à manquer à l'appel. Ce thème est abordé dans l'un des fragments, qui met en scène la narratrice et sa cousine éloignée, Salma. La première est mariée à un Iranien et la seconde, exilée à Berlin, a épousé un

Américain. La discussion entre les femmes, toutes deux nouvellement mères, s'envenime. Salma s'exclame: «Où sont les hommes d'Afghanistan? Ne t'es-tu jamais posé la question? Pourquoi ne sont-ils pas des héros? [...] Parce qu'ils ne sont même pas capables d'être les pères de nos enfants. S'ils étaient des hommes, nous serions probablement leurs femmes.» La rupture – générationnelle, culturelle, génétique – engendrée par l'exil et la guerre est l'un des enjeux centraux du récit. Elle n'est pas seulement douloureuse, elle est vécue comme une injustice. La narratrice parle du métissage comme d'une perte, une dilution identitaire. L'écriture reconstitue des liens brisés et devient alors réparatrice: «Je réalise que dans les pages de ce livre, mes morts ont retrouvé leurs corps et je ressens leur douleur dans ma chair», écrit-elle. Au travers de ces chroniques, les absent·e·s retrouvent une voix, et bien plus: un corps.

### « Narratrice des corps et de la guerre »

L'auteur franco-afghan Atiq Rahimi débute la préface par une citation d'Ovide qui lui est chère: «L'exil... c'est laisser son corps derrière soi.» L'exil, dans le livre, est d'abord décrit comme une expérience physique: le corps paternel malade, la main blessée de la narratrice, la tête et la langue de femmes mutilées ou encore la cicatrice d'un accouchement loin de la terre natale sont les symboles de ces corps qui se fragmentent et se délitent dans la violence. Pour la narratrice, l'exil est contenu dans les «gènes de la douleur» dont les descendant·e·s héritent sans le savoir. C'est une «balle» dont l'impact «se répercute sur des générations». Ataei formule l'espoir «qu'un jour la génétique soit en mesure de prouver que [les exilé·e·s forment] la grande famille du malheur». Pour elle, la notion de famille dépasse les liens du sang pour englober

toutes les personnes ayant connu les violences de l'exil et de la guerre. Sans qu'elle le nomme ainsi, Ataei semble souhaiter que les exilé·e·s composent non seulement un groupe social s'auto-identifiant en tant que «famille du malheur», mais une catégorie sociale<sup>1</sup> *reconnue* en tant que telle par une instance externe. La création d'une communauté dont on ne pourrait nier ni l'existence ni l'identité, et que l'on pourrait reconnaître de manière irréfutable, apparaît nécessaire.

Même si, dans l'histoire récente, les institutions juridico-bureaucratiques font des réfugié·e·s une catégorie sociale, il existe une réelle hiérarchisation des expériences exiliques. Seul·e·s les réfugié·e·s bénéficient d'un statut juridique. Les migrant·e·s et les débouté·e·s du droit d'asile demeurent longtemps dans un flou légal, et leur expérience de l'exil et de la violence reste souvent invisible aux yeux de la loi. La Convention de Genève (1951) définit le statut de réfugié dans des termes assez larges et, dans les faits, l'octroi de celui-ci varie au gré des priorités politiques de chaque pays d'accueil. De plus, les instances pouvant accorder l'asile exigent toujours plus de preuves – souvent impossibles à fournir – des violences subies avant et pendant le parcours exilique, ce qui complexifie les demandes. Ainsi, les propos d'Ataei font écho aux tensions identitaires nées de l'inefficacité et de l'arbitraire des catégorisations en matière d'exil qui sont souvent évoquées par les exilé·e·s eux-mêmes. Sans statut, les habitant·e·s de la frontière sont invisibles. Le rêve d'une génétique de l'exil, aussi illusoire et surprenant soit-il, souligne la nécessité de constituer des récits d'expériences exiliques en tant qu'histoire collective plutôt qu'individuelle. Cela permettrait de mettre des mots sur un long silence et favoriserait la reformation d'une communauté, notamment féminine, à laquelle la narratrice a été arrachée.

### Paroles de femmes

En exergue, l'autrice cite la poétesse afghane Nadia Anjuman, tuée par son mari en 2005: «J'ai fait, comme la pierre, vœu de patience.» Peut-être cette patience fait-elle écho au vœu que formule Ataei d'une liberté rebelle pour les femmes qui, au moment où elle écrit son livre, coupent leurs «longues chevelures ondoyantes».

Alors que les hommes paraissent absents ou incapables de souder la communauté, les femmes incarnent la possibilité de régénérer une société brisée. Dans son avant-propos, Ataei évoque l'aspect subversif de son écriture qui met en avant l'histoire de ces femmes de la frontière irano-afghane. Elle évoque le danger que porte chaque mot – surtout celui, entêtant, qui est clamé dans les rues: *azaadi*, «liberté». On devine le bruit de la révolte qui entre par la fenêtre d'Ataei, de ces femmes protestant contre l'assassinat, en septembre 2022, de Jina Mahsa Amini, battue à mort par la police pour des vêtements jugés «inappropriés».

La violence masculine envers les femmes traverse ces chroniques. Les *oublié·e·s*, ce sont aussi elles: mères, épouses, sœurs, filles, représentées dans toute leur diversité et toutes leurs contradictions. Ataei en parle comme ses «héroïnes», et l'on imagine aisément que ce terme dépasse le cadre littéraire et souligne pleinement leur force, l'admiration qu'éprouve pour elles l'autrice. Ainsi, le texte veut contrer le silence qui entoure ces violences, et il contredit l'image de la «femme opprimée» trop souvent accolée aux femmes du Moyen-Orient. C'est un récit sororal comme il y en a peu, qui décrit l'exil au féminin.

D'abord, il y a Mahboubeh, dite «la communiste», une jeune Iranienne accusée de corrompre l'un des fils de la famille par ses idées politiques. Figure revisitée de la tentatrice, Mahboubeh connaîtra en 1987 un sort des

plus violents, à l'image de celui qui est réservé aux «traîtres», et mourra en terre étrangère. Ensuite, il y a Anar, la tante afghane d'Ataei, qui enseigne l'anglais à des enfants, ce qui lui vaudra d'être privée de parole par les talibans. Et puis, il y a Malalaï, une jeune Allemande née de parents afghans, dans un camp de réfugié·e·s, et qui réalise un documentaire sur les femmes exilées de deuxième ou troisième génération. Certaines femmes évoquent l'espoir d'un retour au pays, rêvent de la reconstruction de celui-ci. Pour d'autres, peut-être plus nombreuses, ces idées semblent illusoire et engendrent une douleur immense. Un mari étranger, des enfants qui ne parlent pas le dari, des raisons financières... tout les éloigne de l'Afghanistan qu'elles ont connu. Ataei décrit avec brio un sentiment d'appartenance à une communauté féminine disséminée aux quatre coins du monde, et ce, malgré les divergences politiques et la disparité des expériences qui caractérisent celle-ci.

### Déplacer les regards

Finalement, nous sommes bien loin de l'image de l'exilé·e qui trouve refuge dans un pays occidental: l'Europe et l'Amérique du Nord ne sont que peu évoquées. Lorsque la narratrice en parle, c'est pour dénoncer leurs actes meurtriers et leur silence coupable. Alors que 70 % des populations déplacées sont accueillies dans des pays limitrophes – dans le cas de l'Afghanistan, il s'agit du Pakistan et de l'Iran –, les histoires qui se consacrent à l'accueil européen des personnes migrantes sont les plus courants. Ataei, en écrivant la frontière, elle aussi grande oubliée de ceux et celles qui ne la traversent pas, décrit une réalité aussi banale qu'invisibilisée. Le livre se clôt sur une question à laquelle on ne peut être indifférent·e·s: «Je n'avais qu'une vie et vous l'avez souillée... Vous nous regardez souffrir depuis des années. Êtes-vous aveugles au

rouge?» L'irruption de ce pronom personnel accusateur donne une dimension nouvelle au récit, nous rappelant que le « nous » se construit forcément par opposition à un « vous ». Alors que l'on plonge dans l'intimité d'histoires familiales et personnelles, le regard de la narratrice se déplace, se pose sur nous, lecteur·rice·s, et dévoile une forme de voyeurisme. Ataei accuse l'Occident d'être en partie responsable de la chute de l'Afghanistan. Une fin cinglante qui dénonce également l'attention ponctuelle, souvent orientaliste ou intéressée, accordée à ce pays.

Ainsi, ces neuf fragments offrent une représentation complexe de la région frontalière qui départage l'Iran et l'Afghanistan. La volonté de mettre le corps au centre du récit en montrant ses transformations, en dénonçant ses mutilations ou tout simplement en lui rendant hommage met à mal une vision trop souvent romantisée dans laquelle le caractère physique de la migration est relégué au second plan. Le corps, la nécessité de la filiation et la transmission de « gènes de la douleur » invitent à penser l'exil non pas comme une expérience individuelle et dématérialisée, mais comme une violence intergénérationnelle et physique. De plus, l'importance des femmes dans le livre contrecarre l'absence généralisée de leurs discours dans d'autres espaces, littéraires ou médiatiques. Présentées comme des personnages riches d'agentivité et de nuance, elles incarnent une pluralité de vécus au féminin.

Peu d'auteur·rice·s afghan·e·s sont traduit·e·s en français: Atiq Rahimi est sûrement l'un des plus connus, ayant obtenu le prix Goncourt en 2008 pour *Syngué sabour*, roman qui met en scène les confessions d'une jeune femme afghane au chevet de son mari violent. Les voix féminines se font encore plus rares: on mentionnera tout de même l'une des plus puissantes, celle de Spôjmaï Zariâb, autrice de *La plaine de Caïn* (2001) et des *Demeures sans nom* (2010), qui met au centre du récit le cauchemar de la guerre et la condition des femmes dans ce pays. Deux ans après la prise de contrôle de l'Afghanistan par les talibans, qui instaurent des lois liberticides et meurtrières dont les femmes et les filles sont les premières victimes, ces voix dissidentes sont plus que jamais essentielles.

1. Nous empruntons cette notion à Gérard Noiriel, « Représentation nationale et catégories sociales. L'exemple des réfugiés politiques », *Genèses*, n°26 (avril 1997), p. 25-54.

Martin Tailly

# LOURDES, DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA CONFUSION

■ Roman

*LOURDES*  
CATHERINE  
LEMIEUX

Boréal, 2023, 368 p.



C'est, à la lecture, un chaos d'idées qui s'abat sur vous, vous stupéfie et vous ravive, un concentré savamment exagéré de chaos, et qui vous fait voir, sous la surface déjà absurde des choses, des bons sentiments, l'irrationalité, le chaos délié des non-sens entropiques. Il y a de la femme du sous-sol en Lemieux, dont la Lourdes refuse – dût-elle pour cela préférer sa bêtise et la tête contre les murs regimber en vain contre les aiguillons – de se sacrifier ou de se soumettre au *beau*, au *sublime*, à *l'avancement*, à la *bienveillance*, à *l'empouvoirement*, à *l'utilitarisme* d'une certaine *doxa* féministe: « Moi, par exemple, écrit Dostoïevski, ça ne m'étonnerait pas du tout, de voir surgir, comme ça, sans prévenir, en plein milieu de cette raison régnante, une femme, au physique ingrat, ou pour mieux dire,

rétrograde et sarcastique, qui se mettrait les deux mains sur les hanches et qui dirait: Dites donc, mesdames, est-ce qu'on ne pourrait pas l'envoyer valdinguer, toute cette raison, d'un seul coup de pied, seulement pour envoyer ces logarithmes au diable, et pour vivre à nouveau selon notre liberté stupide<sup>1</sup> ? »

*LOURDES* est une épopée statique du dégoût, un huis clos satirique dans les ruines du savoir. Avec juste assez de vagues *circonstances* pour que s'y prenne, avec une efficacité de gibet, l'irréalité du réel, le fil narratif en est simple, abstrait et fatal: une journée d'étude internationale, quelque part en Europe l'Université de T., la méprise d'une quête de savoir pour ce qui, de fait, n'en est qu'une de pouvoir; armature *minima* faite pour suspendre et exposer, qui nous agitent et asphyxient, tout au bout de leurs cordes grossières, *nos* abstractions de langage. Faisant s'alterner exposés théoriques et hallucinations comme principe organisationnel, *LOURDES* donne à voir, sous l'aliénation qui les fait tous deux délirer, l'inconciliabilité de ces deux modes discursifs; l'un aspirant fondamentalement à se substituer au réel, et l'autre, en sa fiction malade – et sans doute plus vraie de leur résister –, à l'Impossible qui l'en délivrerait. On assiste ainsi, à même la conscience de Lourdes, en la réverbération de son

«imagination surexcitable», de ses visions, de ses somatisations, à un symposium – c'est-à-dire à la farce grotesque qui passe aujourd'hui pour telle, et masque, sinon un meurtre psychique, au moins un psychodrame – organisé par le Laboratoire du Néo-Moi Féminisant, et portant sur *La Force féminine de Razuvvaeva*, où chacun des «intervenants» semble avoir pour but de déconsidérer aussi bien la poète en question (et, avec elle, la littérature) que la sidération, l'ascendant qu'elle exerce, «bête comme une étoile», sur Lourdes. Ni «Chercheuse» ni spectatrice désintéressée, mais simple «Préposée au buffet», Lourdes, que tous appellent à s'émanciper de ses trop humains empressements, y est l'étrangère par excellence, l'*outsider*, d'autant plus tenue à l'écart par le buffet que, celui-ci lui servant d'interface sensible avec le monde, il lui permet, ironiquement, de penser «de l'autre côté de la confusion» – avec le recul nécessaire, de s'arracher un instant d'entre les «êtres sidérés par la bêtise de leur époque». Tragi-comique, rêvant pourritures immémoriales et glaires éternelles, pour ne trouver sur elle, au sortir de ses visions expérimentales, que la scorie d'un peu de tapenade, il y a en Lourdes comme une Jeanne Dielman que sa soif d'infini livrerait vaticinante à des dérisions de bas matérialisme, à de providentielles coagulations de tzatziki, à la triviale insignifiance d'où s'impose en elle la vanité de *leurs* discours, savoirs ou théories.

### Lourdes, de part et d'autre du buffet

– Quel buffet nous sert là Lemieux!– Quel combat livré contre la médiocrité! Son obsession pour la contenance l'a fait choisir une sorte d'annexe, infâme, temporaire, de l'Université, le C3580, un grand conteneur, un grand pourrissoir, où cultiver, accroître et faire se déchaîner, en des efflorescences malades, l'ordure idéologique la plus informe...

Voilà l'arène *consensuelle* choisie par Lemieux pour son *agôn* universitaire, voilà où se tient le buffet agoniste – le banquet dégénéré. «Il fut un temps où les banquets grondaient de gaieté, où les convives chantaient et trinquaient, serrés les uns contre les autres, et partageaient sans crainte tous leurs microbes et toutes leurs pensées. Que ce temps semblait loin!» Aucune nostalgie possible ici, aucune romance, aucune idéalisation. Le buffet! dont le caractère si vil et méprisable tient à ce qu'il est l'agonie de sa noble origine, où s'encrapulaient non des esclaves se croyant émancipés mais des hommes libres, ne se signale plus que par sa dégradation, que par cet ersatz bon marché qu'il est devenu, propice seulement au gavage d'idées, de *data*, à la consommation la plus démocratique qui soit et où, sous la plus grande diversité que puisse offrir le marché du savoir (rien de plus indiscriminant et générique et inclusif qu'un buffet!), tout se voit nivelé par le même mauvais goût, reconduit à l'unité du *tout est relatif* – du toc. Mais de même qu'il ne faut pas prendre ce buffet d'idées pour celui, matériel, derrière lequel Lourdes trouve refuge, de même on ne doit pas s'y méprendre, il est deux types de bêtises entre lesquelles hésite celle qui devra choisir: ou la bêtise asociale, grandiloquente du génie, ou celle de tous, comme une promesse d'avancement – d'avancer l'entropie.

### Lourdes et la satire franco-autrichienne

Avec plus de radicalité encore que dans *Une affection rare* (2018), son premier roman, Lemieux fait de l'esthétique du montage le cœur de sa stratégie narrative. Et chose trop rare dans notre littérature (Lemieux trahit ici une influence typiquement autrichienne), la fiction de *Lourdes* en vient à assumer une fonction critique en sa matière même, le langage, plutôt qu'en son fond. Devenu la substance même de cette fiction, le langage ne se

laisse plus oublier, ne laisse pas oublier qu'il est question de langage, de son abêtissement par l'idéologie; et par de perverses juxtapositions, de judicieux détournements et glorieux délires, la langue de Lemieux fait s'entrechoquer et s'autodétruire l'insuffisance de ces entités de langage, c'est-à-dire: pour nous, sinon pour *eux*, les intervenants, qui n'en sont que les ridicules, les interchangeable porte-valeur. Ainsi, lecteurs aimant à oublier que vous tenez en vos mains un livre, à rire sans réfléchir, tenez-vous pour avertis: absentez-vous! Lemieux a de vous une meilleure opinion que vous.

Encore heureux, d'ailleurs, qu'en son affrontement avec la stupidité du monde, *Lourdes* fasse sien un tel parti pris de bassesse: ne craignant ni de se salir les mains ni d'exagérer, dans sa quête du vrai, éhontément. En ses moments les plus sardoniques et cruels, *Lourdes* donne cette impression, de s'abandonner sans justification à la bêtise; et l'intense causticité de meurtrir vos chairs, le rire fuse, bête et méchant, aussi irrépressible et malsain qu'à la lecture de Bernhard, Kraus, Brecht, Jelinek. Mais quelque chose pousse Lemieux davantage du côté de Flaubert (non pas le style, car Lemieux a le décadentisme plutôt pop), vers une sorte d'ironie exhaustive: même en sa table des matières *Lourdes* relève du bêtisier, de cette propension française pour le catalogue sordide (de Rabelais à Huysmans), pour le dictionnaire des idées reçues.

### Lourdes et la grande égalisatrice

Et puis cette esthétique ironique du montage, si elle sied particulièrement bien à l'atomisation de la pensée, a ceci de fâcheux qu'elle tend à mettre à égalité citations et slogans; comme chez Annie Le Brun les *Stichworte* du désir et de la poésie, pour être le lieu stratégique d'où elle affronte les produits d'un temps dégénéré, s'avilissent d'utilité. C'est que l'ironie du montage étant

mise à distance, disruption, exorcisme, ces appels à l'enchantement poétique, à l'Absolu, à la Passion, ont tendance à devenir des positions rhétoriques. C'est le nivellement par l'ironie, du *tout est au dépotoir*. Barbey d'Aurevilly reprochait à Flaubert qu'une telle intelligence au scalpel vienne éteindre chez lui la sensibilité et l'imagination (Jelinek, elle, juge l'esthétique du montage la seule possible parce qu'elle ne croit plus à aucune originalité ni individualité): «Mais *Madame Bovary* est un roman de mœurs, et de mœurs actuelles, et, bien que le sentiment s'y montre horriblement abaissé sous les corruptions qui envahissent une âme faible et qui finissent par la putréfier, c'est du cœur d'une femme qu'il y est question, et l'imagination s'attend à autre chose qu'à une main de chirurgien, impassible et hardie<sup>2</sup>. » Non que *Lourdes* soit insensible, ou qu'on ne sente son cœur ni ses symptômes, mais on y ressent parfois l'ironie comme un refuge, comme l'est pour Lourdes le buffet, ou la folie.

Peut-être cela est-il dû à la mécanique même du récit. Car *Lourdes* a sa machine – théâtrale, son appareil de torture – éducatif, qui s'assimilent étrangement à la dramaturgie de la parole sadienne, au sempiternel théâtre des historiennes dans le château de Silling, où il est aussi de jeunes innocentes – ou malévolentes – captives de paroles expertes, perverses, séductrices, de «troublants pouvoirs rhétoriques» visant à stimuler en elles, sur elles, l'imitation, la répétition, le pareil au même – et jusqu'à l'épuisement. Toujours chez Sade, la théorie appelle la pratique, et vice-versa; c'est toujours le même refrain, sans autre nouveauté qu'une différence infinitésimale dans la gradation du Mal. Et sinon de la passion, il y a du mouvement, pour pallier la monotonie. Lemieux, pour son symposium, n'avait pas à sa disposition la *praxis* sadienne, mais néanmoins (en «l'Université telle une vieille libertine») un beau *foutoir* – d'idées, de théories débiles et puis, comme délassément,

comme désennui, face à ces inconsistantes paroles tuant le désir, les visions de Lourdes, horribles et ridicules, et ses délires; tout le succès de son entreprise dépendant de sa capacité, délirante, visionnaire, à briser la monotonie, pourtant essentielle à son projet, de la pure parole, et à en dramatiser, à en galvaniser la grotesque comédie, afin que rien ne reste, ici, *lettre morte*.

### Lourdes en Lemieux – Lemieux en Lourdes

Personnage essentiellement ambigu, en proie à cette confusion d'être *de part et d'autre* – Lourdes entre les abîmes –, et jusqu'en sa folie de *sans individualité* (elle aura dit le NON sitôt dit sitôt aseptisé), Lourdes n'existe qu'entre *escapism* et résistance. De toute évidence, c'est sa bêtise qui la «sauve», ses refus psychosomatiques, ses doubles en catatonie, la résistance des objets, la caricature d'absolu qu'est l'idole razuvaévienne, jamais rien qu'elle puisse appeler – elle-même.

Une drôle de conscience lui a été impartie, une conscience intermédiaire, entre la stupidité du présent et son hypercritique. Mais Lemieux triche. Tandis que le roman insiste tant sur la naïveté de Lourdes, sur son incompréhension, une voix narrative ne cesse, parallèlement, de lui insuffler des pensées où ce n'est plus la néophyte, mais l'écrivaine qui point sous la créature, devenue porte-parole.

Étrange représentante de l'absolu poétique que Lourdes... qui n'en représente que la contemporaine impossibilité, dans le refus insensé de le reconnaître. Mais mieux vaut, sans doute, s'abstraire du monde avec elle, en la bêtise, même fausse, que de comprendre, avec *eux*, avec *elles*, – résigné.e.s.

1. Fédor Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, Arles, Actes Sud, 1993, p.37-38 [traduction modifiée]. Rappelons à quel point fut importante pour Nietzsche, dans son combat contre l'idéalisme, la rencontre de cette subjectivité désespérément irréductible, indépendante, capricieuse, *misologos*, malade, dite du sous-sol, qu'il découvre chez Dostoïevski, et dont *La généalogie de la morale* conserve, à jamais intacte, la fraîche influence (c'est une véritable inébrication de joie que libéra en lui la malignité dostoïevskienne!). N'est-ce pas, en vertu d'une telle sensibilité, à quelque entreprise similaire de dévaluation, de destruction des valeurs que nous convie *Lourdes*?
2. Jules Barbey d'Aurevilly, «M. Gustave Flaubert», dans *Œuvre critique I: Les œuvres et les hommes, première série (volume 1)*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p.1047.

Miriam Sbih

# BLESSÉ, LE MONDE NOUS CONTREDIT

■ Poésie

*Le livre du large  
et du long*

LAURA VAZQUEZ

Éditions du sous-sol,  
2023, 432 p.



Entre les broussailles et lierres linguistiques qui peuplent *Le livre du large et du long*, des lignes aident d'autres lignes; un lit renverse un enfant, et la femme chérie et aimée est une parfaite boule sphérique, tandis qu'un escargot met son œil dans l'œil de la voix-narratrice. « Mes gros, mes grosses, mes sœurs et compagnie », tonne celle qui, dès l'ouverture, nous annonce ses pérégrinations à venir: « je vous raconterai ce que j'ai vu, et deviné du monde et des signaux qui nous entoure [...] je vous raconte la brûlure. » La plus récente œuvre de Laura Vazquez, épopée poétique en cinq temps inhabituellement périlleuse et extraordinaire, est une aventure langagière presque aussi ardue à décrire qu'à lire, tant elle demande que l'on s'y *abandonne*. Les représentations à la fois étranges et crues

du réel se cognent constamment au sein de strophes multiples dont l'harmonie hirsute donne l'impression d'un chaos sensoriel qui dépouille les lecteur·rice·s de tout référent stable.

À bout de souffle, les limites d'un monde, excité par une mise en mots inhabituelle, débordent des vers où le sens se distord et explose. Les univers brouillés parcourus par la voix qui nous guide requièrent que nous acceptions l'inconnaissance comme mode premier d'interprétation. Cela, au même titre que la narration qui œuvre pour découvrir le monde dans ses murmures, ses silences et ses itérations les plus absurdes, sans pour autant le cartographier, ni tenir à le maîtriser.

## Laisser-aller

Comment rendre compte de ma lecture du *Livre du large et du long* alors qu'à tout bout de champ, je me suis sentie égarée parmi des « lignes comme des cascades / peu de sens », catapultée à l'envers d'une compréhension aisée et englobante? Alors même que les signes m'échappaient et que les syntagmes se dérobaient sous mes yeux pourtant parés pour l'exercice, une partie de la solution m'a semblé être de me prêter au jeu d'une découverte indisciplinée, comme le fait l'aède de

Vazquez. Loin d'ausculter ou de disséquer le monde de manière à le confiner dans les limites de sa propre mesure, elle le sonde en le palpant – parfois gentiment, d'autres fois plus vigoureusement –, tout en laissant les effets de ce contact sur le corps et ses nervures progresser librement et bouleverser le verbe. Tantôt tordant des proverbes (« celle ou celui qui pardonne gagne en souplesse / dans le cou »), tantôt déstabilisant la graphie de certains vocables, privés de leur « e » final (« quell », « étrang », « liquid », « dorm », pour en donner quelques exemples), elle fait ployer les mots sous les frémissements du vivant, sans que celui-ci n'ait à répondre de quelque règne symbolique que ce soit.

Ainsi des gestes, des corps et des choses sont vus, mais leur observation n'impose pas qu'on les cerne ni les définisse « correctement », selon les lois propres au langage humain. La voix se confie : « soudain / j'utilise un de mes os que je m'arrach pour écrire / Je plaisante / La terre gémissait ou soupirait ou / le monde est plein de tumulte / Puis j'allais. » Que la terre gémissse ou soupire, les vers ne se bornent pas à domestiquer les complexités des mouvements qui leur échappent ; des possibles sont nommés et secouent le langage autant qu'ils ont secoué celle qui les énonce. Les cinq chants qui composent l'épopée du *Livre du large et du long* sont peuplés de récits disparates dont les héros-héroïnes se diversifient et s'interchangent. « Il y a plusieurs voix, mais il n'y en a qu'une », confie-t-on, alors que les un-e-s après les autres, les batraciens, les murs, les blessures et une pléthore d'autres sont contemplé-e-s en même temps qu'iels s'inventent, de façon à laisser poindre les foulées d'un voyage de la pensée qui fait débouler le monde extérieur. Bien qu'il ne soit pas possible – et surtout pas nécessaire – d'identifier précisément la « logique » derrière l'enchaînement des aventures et des réflexions qui

sous-tendent chacune des parties de l'œuvre de Vazquez, c'est sous l'impulsion de l'« aller » que celle-ci décrit les élans caractérisant l'épopée en général<sup>1</sup>. Extrêmement loquace, la narratrice se déplace et s'interroge avec grande curiosité sur l'immensité cosmique, ne négligeant pas même de scruter les plus minuscules foulées d'insectes.

Pour décrire ses déambulements, en particulier au cours du premier chant, elle recourt à un ton d'apparence si simple qu'il nous permet de porter une attention singulière au vivant et à sa liberté en dehors de la narration. Lorsque la voix dit : « la lumière répond que je lui parl ou non » et « les pierres se contredisent », elle nomme les manifestations énigmatiques de la nature d'une manière telle qu'elles ne font pas obstacle à son désir de continuer d'« aller » et d'explorer le monde, sans jamais l'assujettir à son récit.

Ce sont donc des mouvements dans des directions multiples qui paraissent rythmer les tâtonnements du corps, en même temps qu'il éprouve « n'importe quell expérience / pour [se] lier aux images ».

### Économies

Assurément déroutantes dans la folie de pensée qu'elles engagent, les figurations poétiques du monde dans *Le livre du large et du long* ont cela d'étonnant qu'elles sont confectionnées avec précision, dans un souci véritable de désencombrer la langue. Le quatrième livre de l'épopée est particulièrement riche de ces vers libres très courts, ciselés, et les pages presque entièrement blanches sur lesquelles ils trônent, solitaires, sont légion. « Le monde apparaît puis il apparaît » ou encore « tous les êtres enrobés » sont des exemples denses de ces déclarations inéluctables. Entêtantes, elles s'invitent adroitement dans l'esprit et s'y nichent doucement,

leurs vibrations amplifiant des méditations égarées qui nous habitaient déjà. Il y a quelque chose d'irréremédiablement visqueux dans la poésie de Vazquez: les mots collent et leurs résidus s'agglutinent tout autour de la conscience, en nous glissant constamment entre les doigts. Dès lors qu'«une clarté rend les choses de plus en plus étrange», la concision et l'apparence simple de l'écriture nommées précédemment imposent leurs propres mystères et rythmes qui collent à la peau et invitent les lecteur-riche-s non pas à en déchiffrer l'imaginaire – à quoi cela servirait-il? –, mais à réfléchir avec lui.

L'économie langagière et les amoncellements d'étendues laissées vides entre les vers isolés taillent de puissants silences, traversés par l'impossible de la réponse immédiate, de la réponse tout court. Dans leurs vacarmes et particulièrement dans leurs non-dits, les chants du *Livre du large et du long* s'érigent comme des catalyseurs d'une multitude de rêveries, tant leurs mises en scène exigent des lecteur-riche-s qu'ils se risquent à toiser leurs propres ressentis, leurs propres mythes. Ces instants où la voix s'absente momentanément nous enjoignent à oser la traversée de lieux inconnus et à envisager leurs potentiels, tout comme le fait la narratrice.

### Imaginer-sentir

Même lorsque nous les croyons immobiles, les membres du corps frémissent, réagissent au courant d'air qui traverse la pièce, tressaillent dès qu'une pensée qui nous rendait impassibles à notre environnement nous tracasse et redirige notre attention vers l'extérieur. «Rien, si ce n'est un corps, ne touche et n'est touché<sup>2</sup>», déclarait Lucrèce dans *De Rerum Natura*: toute substance qui a le pouvoir d'affecter est une substance sensible. Alors même que le monde résiste aux mots qui tentent de le fixer, la voix du *Livre du large*

*et du long* fait frissonner le verbe et exhibe le langage comme cette matière indépendante de la réalité des choses, pourtant bel et bien *vivante*.

Dans la même veine que le poète latin, Vazquez révèle simultanément les appendices d'un monde dont les soubresauts contaminent sans cesse ses paroles et une poésie exaltée qui a elle-même la capacité d'électriser et d'infec-tuer le réel. La voix l'avoue à maintes reprises, parfois carrément: «Je mens. Je veux troubler.» Très taquine, sous des inflexions bizarrement drôles, celle-ci ponctue ses aventures d'images d'un univers où, notamment, «un jour dieu demanda une paire de nike à dieu et dieu l'obtint». Infidèle aux symboliques humaines, l'héroïne déforme la sémiotique et par le fait même nous engage à nous interroger critiqueusement sur le pouvoir de l'imaginaire afin de déjouer les paradigmes statiques de nos visions du monde. Enfin, «imaginant je comprenais».

L'une des richesses de cette inclassable épopée réside d'ailleurs dans le fait que plusieurs moments d'introspection relatifs aux effets de l'imagination sur la pensée en parsèment les mises en scène fantasques. Au cours de ses récits, la voix expose: «J'aide les éléments par la pensée afin / de les comprendre / par la manigance de mon esprit / et la manigance de ma présence / je parle à l'intérieur». Ici, le geste d'écriture semble se dérouler spontanément, à mesure que le corps cherche à se lier au vivant qui l'entoure et qui le compose. «À force de cheminer par l'intérieur et l'extérieur / j'ai formé les catalogu de ce qui nous entour / Le catalogue des visages celui des animaux / les blancs poissons mammifères insectes.» De manière compulsive, pendant que les organes du corps-voyageur se voient traversés de toutes parts par le règne végétal et animal, la pensée ploie, se (ré)invente tout autant qu'elle réinvente le monde autour.

## Peau à peau

« Quelque chose se *montre*, à l'occasion du dommage, de la coupure<sup>3</sup> », affirme Catherine Malabou. D'un même souffle, la voix du *Livre du large et du long* déclare en ouverture qu'elle deviendra « les personnes blessées pour comprendre les personnes blessées », comme si, pour faire voir, il fallait éprouver. À l'évidence, plusieurs leitmotivs et échos persistants tissent l'épopée de Vazquez. En plus d'en faire partie, la blessure détient une place particulière au sein des explorations récitées, puisque le corps semble découvrir principalement *avec* elle. La narratrice se repent: « j'ouvre la peau de mes amis / pardon / je voulais vous connaître », et atteste qu'« il y a toujours une brûlure une parole dans / la blessure ». Quand le corps subit et est marqué physiquement par des lésions, la chair accidentée laisse entrevoir une rare brèche entre l'intérieur et l'extérieur de la peau et de l'esprit, passage au cœur de l'œuvre, incessamment sillonné. Alors que le tissu cutané se présente à première vue comme une surface entièrement externe et connaissable, la blessure et ce qui s'en écoule laissent voir que ce qui semblait dur et ferme s'amollit et se transfigure. Ce qui ne reste pas intact fait dévier le cours de ces choses auxquelles nous ne pensions peut-être plus. *Le livre du large et du long* transperce nos lieux communs, abîme le monde tel qu'on le connaît et, surtout, tel qu'on le *nomme*. Hébéte·e·s par l'incision, « on se coupe sans le vouloir / et derrière la peau il n'y a pas de vide mais encore / autre chose ».

1. Guillaume Richez, « Entretien avec Laura Vazquez », *Les Imposteurs*, 24 mars 2023, en ligne : [http://lesimposteurs.blog/2023/03/24/entretien-avec-laura-vazquez/?fbclid=IwAR06SODV\\_5US1Mawkt0DpPsYnI9LtcNZgmuR8gC-6Ysgpp5lbVe2PxpSWSI/](http://lesimposteurs.blog/2023/03/24/entretien-avec-laura-vazquez/?fbclid=IwAR06SODV_5US1Mawkt0DpPsYnI9LtcNZgmuR8gC-6Ysgpp5lbVe2PxpSWSI/)
2. Lucrèce, *De la nature des choses*, traduit du latin par André Lefèvre, Trois-Rivières, Les Échos du Maquis, 2013 [1899], p. 51.
3. Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident : essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009, p. 13.

Emanuel Guay

# CE QUI MÉRITE D'ÊTRE SAUVÉ

■ Poésie

## *Domaine du repos*

EMMANUELLE  
RIENDEAU

Le Noroît,  
2022, 128 p.



Pierre Michon a écrit, dans son étude sur Rimbaud, que la photographie permet de bricoler de l'avenir avec du passé<sup>1</sup>. Nous créons des images pour nous aider à nous définir et à nous orienter, pour alimenter nos démarches et donner un ton et une épaisseur à ce que nous avons vécu. La photographie occupe une place centrale dans la fabrique de nos souvenirs, tout comme dans les recueils d'Emmanuelle Riendeau et de Stéfanie Tremblay. Leurs pages sont ponctuées d'images dans lesquelles s'écoule un fleuve de tendresse et de violence, d'espoir et de regret. Ces images, qui consistent essentiellement en des scènes qui évoquent des moments passés avec des proches et des ami·e·s, permettent aux autrices d'aborder plusieurs thèmes, de manière directe ou oblique – l'alcoolisme et la toxicomanie, la tristesse des banlieues, la rébellion et les scènes culturelles alternatives, la condition ouvrière après des décennies de politiques néolibérales et de désindustrialisation, le sexisme. On discerne aussi, au travers de tout cela, des vies qui s'entêtent face à la précarité, la stigmatisation et l'ennui.

## *Musique*

STÉFANIE  
TREMBLAY

La Peuplade,  
2022, 120 p.



« À la santé de ce qui  
ne nous a pas encore tués »

Après *Désinbibée*, un premier recueil paru en 2018 aux Éditions de l'Écrou, et de nombreuses contributions à des ouvrages collectifs, Riendeau nous offre, dans *Domaine du repos*, un portrait du milieu où elle a grandi, de ses allées et venues entre Drummondville et Montréal, des petits et des grands emportements qui ont ponctué son corps-à-corps avec le monde. Au cœur de cette fresque, on trouve un père condamné par son train de vie à une mort précoce, un père qui représente un Québec ancien, en sépia, un « homme à tout faire, charpentier menuisier, analphabète fonctionnel, embarré éthylique hors des impondérables douleurs chroniques, rente d'invalidité pension de vieillesse fibromyalgie et autres afflictions ». La poétesse veut mettre en récit sa famille, une congrégation d'existences bruyantes menées au sein d'un « beau grand set-up de villes silencieuses aux noms insignifiants, dans lequel nous ne savons qu'errer saboter ».

Les images qu'on trouve au début de chaque section du recueil nous montrent des rencontres en famille et nous présentent, à différents moments de sa vie, le père de Riendeau, un homme souriant qui a presque toujours un verre ou une bouteille à la main, symbole d'une « tragédie héréditaire, une maladie transitoire d'un pôle de la filiation à l'autre ». L'alcool est un legs morose, avec lequel la poétesse entretient une relation équivoque: elle boit et s'épuise dans la nuit, elle met la musique trop fort et n'a rien à faire des voisin-e-s qui menacent d'appeler la police, mais elle veut aussi rompre la transmission intergénérationnelle du malheur grâce au travail des mots. Elle vomit des fleurs pour honorer son héritage, qui consiste d'abord et avant tout en « un art de vivre », un refus de s'abattre malgré le dédain qu'on réserve aux pauvres, aux gens qui ne savent pas se tenir, qui n'ont pas assimilé la retenue mièvre des milieux dominants. *Domaine du repos* est un hommage à ceux et celles qui préfèrent le dehors, les questions ouvertes et la joie âpre qui accompagne l'insoumission. On rassemble des photos, on écrit sans ambages et on lève son verre aux personnes qui nous ont quitté-e-s, à celles qui restent, ainsi qu'à l'acharnement qui lie toutes ces vies: « ONE MORE SHOT À LA SANTÉ DES MORTS, UN SHOT DE PLUS À LA SANTÉ DE CE QUI NE NOUS A PAS ENCORE TUÉS ».

*Domaine du repos* est un hommage à ceux et celles qui préfèrent le dehors, les questions ouvertes et la joie âpre qui accompagne l'insoumission.

### « Que photo reste lumière à plein temps »

Après plusieurs années passées à créer des collages poétiques et des zines, Tremblay nous propose, avec *Musique*, une plongée dans son adolescence punk vécue à Jonquière, cette « région sans modèle » où elle « cherch[ait] une famille de [s]on âge ne voulant pas mourir ». Elle met en avant une sélection de photos choisies parmi les milliers qu'elle a prises, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, pour documenter sa vie dans le voisinage des rockeurs et des bouteilles vides, des amours sans lendemain et des mégots qui s'empilent comme un amas maussade parmi les corps qui exultent et s'épuisent. Dans une section d'environ 20 pages imprimées sur du papier rose, au milieu du recueil, on voit l'autrice avec une guitare électrique; un amant en train de dormir; des gars en train de « rocker » sur le *stage*, d'ajuster leur mohawk ou de vomir; un *skate park*; un saut dans un lac avec des ami-e-s. On regarde ces images et on y reconnaît la fièvre et l'esprit de révolte qui caractérisent cette scène dans laquelle Tremblay s'est immergée durant quelques années, jusqu'à ne « plus faire la différence entre le drame des autres et [s]a joie de vivre ».

Les soirées s'enchaînent et on se bute à des difficultés, on sent une gêne dans la valse criarde des accords barrés, des bières renversées et des jeans troués. On se heurte d'abord à la manière dont les filles sont traitées par les garçons, à la position subalterne dans laquelle elles se voient confinées et au sentiment, jamais soulagé, d'être remplaçable: « salut à toi rock star de quartier, comment fait-on maintenant pour effacer ton autographe tatoué sur nos poitrines ? avec nos larmes ? et que faire de ma guerre, ce petit drame adolescent, bataille tes amours de femmes en série ». On constate ensuite que les stars et les ami-e-s sont happé-e-s par la surconsommation de drogues, les problèmes de santé, puis par l'âge

qui avance et qui met fin à cette idée que « le rock c'était un truc pour perdre de l'argent que tout le monde y participerait avec son cœur et que ça durerait toujours crier et tourner en rond ». Tremblay nous partage le deuil qui l'habite, l'impression qu'une certaine idée de la joie s'est éteinte avec le passage des années, les éloignements et les départs: « je pensais que mes amis et moi on habiterait dans une communauté de conteneurs qu'on vivrait dans un film de Kaurismäki qu'il n'y avait que de la soupe des oignons et des patates de la musique qu'on serait heureux ». Malgré ce sentiment de perte, la poétesse voit dans cette page de sa vie une source de réconfort et d'inspiration qui l'anime jusqu'à aujourd'hui, elle « prie pour que [ses] images soient cendre et musique rien d'autre que du savon un souvenir qui pétille dans le feu la joie d'une cuve de sécheuse une guimauve pognée dans les cheveux une matière collante permanente une énergie qui [l]'habite encore ». Elle exprime, en somme, le souhait que les sentiments qui l'ont habitée à cette époque persistent, que « photo reste lumière à plein temps ».

### Se souvenir, se dévoiler

Les poèmes et les images de Riendeau et de Tremblay peuvent être lus et vues comme autant de témoignages d'extase et de colère, de fragilité et d'excès. On trouve dans ces deux recueils un regard intime, à la fois doux et sans concession, sur le dénuement et la dépendance, qu'on reconnaît notamment dans les œuvres photographiques de Richard Billingham, de LaToya Ruby Frazier et de Nan Goldin, parmi bien d'autres. Il y est question aussi du fait de vieillir, cette fatalité étrange qui nous impose son lot de ruptures et de renoncements: fêter moins tard, trouver les lendemains plus difficiles, voir les gens partir, se demander plus souvent ce qu'on fait de notre vie, à quoi rime nos élans. À ces capitulations et interrogations quotidiennes

s'ajoutent des pertes plus lourdes, occasionnées par la mort et la maladie, par des conflits et des silences qui mettent fin aux promesses d'être toujours là l'un-e pour l'autre.

Le temps passe, on vieillit et on éprouve une envie de revisiter certains moments, de se remémorer les relations et les lieux qui ont fait de nous ce que nous sommes. Le passé nous convoque et nous lui répondons, bien souvent, en regroupant des images et des mots, en brassant ce grand réservoir de métaphores qu'on appelle parfois la mémoire pour y discerner les événements qui résument le mieux ce que nous avons tenté de faire de notre vie à tel moment, qui condensent avec le plus de précision la « suite insaisissable des jours<sup>2</sup> » et nos efforts pour lui donner un sens. Certaines personnes vont plus loin, elles en viennent à la conclusion que le futur est un mensonge poli, un engagement jamais respecté, que l'entourage d'autrefois est perdu. À ces personnes, les arts peuvent offrir un havre dans lequel consigner ces instants où elles se sont dévoilées, où elles ont mis leurs désirs et leurs craintes à l'épreuve des autres, où elles ont découvert s'il y avait ou non un ange en elles<sup>3</sup>. Le monde est triste, la planète brûle et il faut penser aux choses qui doivent être préservées, au milieu de tout ce qui sera perdu. *Domaine du repos* et *Musique* documentent des manières d'être et des vies qui, autrement, seraient laissées pour compte, noyées dans la succession des drames. Riendeau et Tremblay font de leurs souvenirs des lieux de résistance à l'oubli et au mépris; leurs images et leurs mots nous rappellent ce qui mérite d'être sauvé, les moments et les liens grâce auxquels le passé fait son chemin, accompagne nos rêveries et nos luttes, éclaire notre présent.

1. Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p.15.
2. Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p.134.
3. Larry Levis, *Elegy*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, p.51.

## Auteur·rice·s

Pierre Barrette est professeur à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal, où il enseigne la télévision, le cinéma et les théories de la communication. Spécialiste de la scène médiatique québécoise, il a cofondé avec Chantal Savoie le Laboratoire de recherche sur la culture de grande consommation et la culture médiatique au Québec (LaboPop). Il consacre aujourd'hui ses recherches à la sémiologie des genres, à l'histoire de la télé au Québec, ainsi qu'aux mutations contemporaines de l'institution télévisuelle.

Stéfany Boisvert est professeure à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) et du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), elle est également codirectrice du LaboPop. Ses recherches actuelles portent sur les plateformes de *streaming* au Canada, les nouvelles formes de création médiatique et la représentation de la diversité culturelle,

sexuelle et de genre dans les médias.

Artiste, autrice et chercheuse, Edith Brunette s'intéresse aux discours qui font et défont les pouvoirs, et aux formes d'engagement politique, en particulier dans le champ de l'art. Elle est doctorante en études politiques à l'Université d'Ottawa. [www.edithbrunette.net](http://www.edithbrunette.net)

Thomas Carrier-Lafleur occupe le poste de directeur adjoint du Laboratoire CinéMédias. Chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia, il codirige également l'Observatoire du cinéma au Québec ainsi que la revue *Nouvelles Vues: revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec*. Menées dans une perspective intermédiaire, ses recherches englobent la littérature française, la littérature québécoise et le cinéma québécois.

Joyce Cimper est actuellement doctorante à l'Université de Montréal, où elle rédige une thèse sur l'espace dans les

séries télévisées. Membre du Labo Télé, elle a publié un article sur l'histoire de la télécommande dans la revue *Technès* et organisé en 2023 le colloque *Plateformes et usages: cinéma, télévision, jeu vidéo et création numérique*.

Baptiste Creps est chercheur postdoctoral et chargé de cours à l'Université de Montréal. Ses champs de spécialisation sont l'histoire des formes cinématographiques, hollywoodiennes en particulier, la musique de film, et les notions de classicisme et de néoclassicisme à travers l'histoire de l'art. Ses recherches et publications portent également sur l'étude des technologies numériques, des médias et du jeu vidéo, dans une perspective intermédiaire.

Après une longue carrière dans la réalisation, la production et la distribution internationale d'émissions sur les arts au sein de sa compagnie, MODemay Entertainment, Marie-Odile Demay a entrepris des recherches doctorales pour

comprendre ce qui est en jeu lorsque les arts visuels rencontrent la télévision. Elle termine actuellement un doctorat sur le sujet, en histoire de l'art, à l'Université de Montréal.

---

Louise Déry (doctorat en histoire de l'art) dirige la Galerie de l'UQAM. On lui doit une centaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger, notamment le co-commissariat du pavillon du Canada à la 52<sup>e</sup> Biennale de Venise, avec une exposition de David Altmejd, et autant de catalogues sur divers sujets et artistes, dont Nancy Spero, Françoise Sullivan, Robert Racine et Emmanuelle Léonard.

---

Antoine Deslauriers est né et vit à Montréal. Il a étudié la philosophie et travaille actuellement comme technicien en travaux pratiques au cégep de Saint-Laurent. Avec quatre de ses ami.e.s, il a récemment repris les rênes d'une petite maison d'édition indépendante consacrée à la publication d'essais.

---

Jonathan Duguay est détenteur d'une maîtrise en cinéma de l'Université de Montréal, dans laquelle il s'est intéressé au rapport entre capitalisme et espace urbain au sein du cinéma de Michelangelo Antonioni. Il est actuellement doctorant en études sémiotiques à l'Université du Québec à Montréal, où il prépare une thèse sur Spinoza et l'idéologie.

---

Ralph Elawani est directeur littéraire, écrivain et journaliste. Il a fondé et dirige les collections «Nitrate» et «Filmécriture» aux éditions Somme toute. Il est l'auteur d'une biographie du romancier et cinéaste Emmanuel Cocke et d'un essai sur la contre-culture au Québec. En 2020, il a codirigé l'ouvrage X PQ : *Traversée du cinéma expérimental québécois* (Somme toute).

---

Diplômée d'une maîtrise en études littéraires, Estelle Garcia Sauzin enseigne la littérature au cégep Lionel-Groulx. Ses recherches portent

sur la dichotomie entre «migrant.e indésirable» et «réfugié.e exemplaire», notamment au travers de la réception médiatique d'écrivain.e.s exilé.e.s comme Atiq Rahimi, dans une perspective sociolittéraire.

---

Emanuel Guay travaille dans le domaine de l'habitation communautaire et mène des recherches sur le logement, les ethnographies et les mouvements sociaux. Il est chargé de cours à l'École des affaires publiques et communautaires de l'Université Concordia et il collabore notamment aux revues *Spirale*, *Nouvelles perspectives en sciences sociales* et *Siggi*.

---

Justin Leduc-Frenette est auteur, traducteur, artiste sonore et étudiant au doctorat en littérature (recherche-création). Ses recherches actuelles portent sur l'espace de fiction situé entre la psychanalyse et l'histoire. Il a récemment publié des articles dans *La Revue Documentaires* et *Fixxion*. Il a codirigé, de 2017

à 2020, le collectif de commissariat Collection Libérée, et a récemment cofondé Tropisme, une organisation consacrée à la diffusion de la musique contemporaine.

---

Nathanaël est l'auteure de plus de 40 livres écrits en français ou en anglais, dont *Impérities* (Acoria, 2023), *Comme de tout temps* (l'Hexagone, 2023) et *Hatred of Translation* (Nightboat Books, 2019). Elle a aussi une grande activité de traduction, notamment d'œuvres de Maryse Condé, d'Édouard Glissant et de Catherine Mavrikakis. Née à Montréal et ayant vécu plus de 15 ans à Chicago, Nathanaël vit aujourd'hui en Martinique.

---

Romaniste, objecteur de conscience et animateur socioculturel, Pierre Popovic immigre au Québec où il devient professeur à l'Université de Montréal en 1992. Il publie des essais comme *La mélancolie des Misérables* (Le Quartanier, 2013), des études savantes, de la théorie-fiction (*Un livre dont vous êtes l'intellectuel*, avec Michel

Biron, Fides, 1998), des *Entretiens avec Gilles Marcotte* (Liber, 1996) et des nouvelles (*Le Dzi*, Fides, 2009).

---

Sepehr Razavi passe son temps entre Montréal et Édimbourg, où il enseigne et effectue ses recherches. Ses travaux universitaires portent sur le corps, ses maux et ses maladies, et la culture comme lieux de la formation de l'identité. Il a récemment traduit un livre sur les chasses aux sorcières intitulé *The Logic of Hatred*, à paraître chez Fordham Press.

---

Renato Rodriguez-Lefebvre est doctorant en littérature comparée à l'Université de Montréal, où il s'intéresse à certains legs de l'invasion des Amériques. Il écrit et traduit, explorant différents territoires de prose.

---

Miriam Sbih est doctorante en littérature comparée. Ses réflexions portent sur les croisements entre la pensée spéculative, les

perspectives décoloniales et les engagements affectifs et cognitifs que le geste de lecture suppose. Elle fait de l'accompagnement en francisation et écrit de la poésie, entre autres.

---

Martin Tailly est né à Montréal en 1981. Son premier livre, *Éléments pour une esthétique de la chair. L'art tel un boucher au temps de la viande libre*, est paru en 2019 chez Nota bene.

---

Clément Willer est doctorant à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Strasbourg. Sa thèse, intitulée *Il faudra quand même essayer de ne pas construire*, porte sur «le communisme sauvage de Marguerite Duras». Ses textes sont notamment publiés dans les revues *Les Lettres romanes*, *Spirale*, *Novo* et *Cyprine chaude*.

# REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



sodep  
revues culturelles  
québécoises  
SODEP.QC.CA

ARTS DE LA SCÈNE  
ARTS VISUELS  
CINÉMA  
CRÉATION LITTÉRAIRE  
CULTURE ET SOCIÉTÉ  
HISTOIRE ET PATRIMOINE  
LITTÉRATURE  
MUSIQUE  
THÉORIES ET ANALYSES

# RÉSEAU ART ACTUEL \_\_\_\_\_ .ORG

Appel de dossiers

Emplois

Événements

Formations

Nouvelles

Résidences

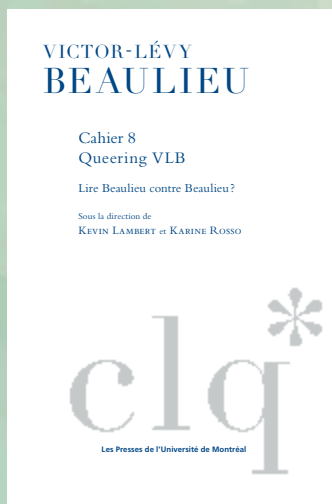
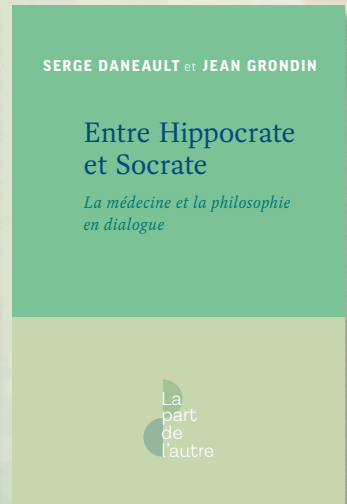
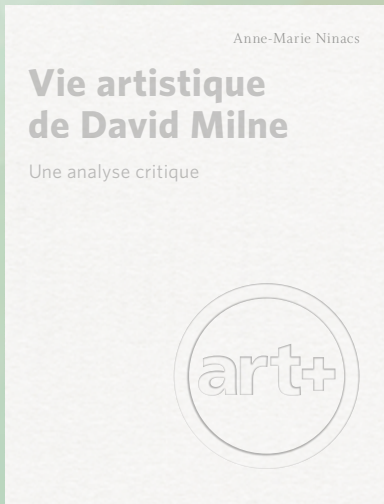


tangentedanse.ca

© Donna (@donna.verygoodgirl)



Québec Canada



# La Galerie de l'UQAM et Michael Snow : une collaboration soutenue, des publications à découvrir

☞ *Michael Snow. Souffle solaire*, 2005  
Textes de Michael Snow et Louise Déry

☞ *Solo Snow. Œuvres de Michael Snow*, 2011  
Textes de Louise Déry, Érik Bullof,  
Stéfani de Loppinot et Jacinto Lageira

Disponibles à la Galerie de l'UQAM

[galerie.uqam.ca](http://galerie.uqam.ca)



Image : Michael Snow, instruction manuscrite pour l'œuvre *That/Cela/Dat*, 2000, installation vidéo, deux moniteurs et projection vidéo, 15 minutes, en boucle.

THÉÂTRE  
AUX  
ÉCURIES

# MAELSTRÖM

Théâtre I.N.K.

13 FÉVRIER  
→ 1<sup>ER</sup> MARS

RÉSILIENCE

FUITE PAR L'IMAGINAIRE

THÉÂTRE DE MOUVEMENT  
ET DE L'ABSURDE

UN ESPACE OUVERT / SAISON 23-24 / [AUXECURIES.COM](http://AUXECURIES.COM) / [@ THATREAUXECURIES](https://www.instagram.com/THATREAUXECURIES) / [f AUXECURIES](https://www.facebook.com/AUXECURIES)

**usine c**

CENTRE DE CRÉATION  
ET DE DIFFUSION NATIONAL  
ET INTERNATIONAL

**2023 → 24**

**DARKMATTER**  
Cherish Menzo  
07.02 → 09.02.2024

**en 2024  
vivez l'audace  
à l'usine c!**

Photo: Yasmine Hamzaoui



Partenaire principal



# SPIRALE

## Direction générale et éditoriale

Katrie Chagnon

## Coordination

Zéa Beaulieu-April

## Communications/Web

Rebecca Leclerc

## Comité de rédaction

Katrie Chagnon  
Dalie Giroux  
Luba Markovskaia  
Renato Rodriguez-Lefebvre  
Itay Sapir

## Conseil d'administration

Jade Almeida  
Guylaine Beaudry  
Katrie Chagnon  
Karine Gaucher  
Bertrand Gervais  
Ji-Yoon Han  
Aref Kodeh

## Révision linguistique

Valérie Savard

## Correction d'épreuves

Laure Henri-Garand

## Direction artistique

Marie Tourigny  
avec la collaboration  
de House9 Design

## Conception graphique

Marie Tourigny

## Impression

Imprimerie HLN

## Distribution

Diffusion Dimedia

## Droits d'auteur et droits de reproduction

Copibec  
514-288-1664 ou  
1-800-717-2022  
licenses@copibec.qc.ca

---

Ce magazine a été composé en  
Söhne, Söhne mono et Epicene  
texte de la Klim Type Foundry.  
Il est imprimé sur du papier  
Enviro certifié FSC en 140 m.

## Coordonnées

Magazine culturel Spirale  
302 - 2, rue Sainte-Catherine Est  
Montréal (Qc)  
H2X 1K4

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

## Dépôt légal

Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec  
Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044  
ISBN version papier  
978-2-924359-61-7  
ISBN version numérique  
978-2-924359-62-4

## Facebook

Spirale - Magazine culturel

## Instagram

spiralemagazineculturel

## Abonnement

sodep.qc.ca

# Découvrez notre nouvelle plateforme Web

[magazine-spirale.com](http://magazine-spirale.com)

# Fictions télévisuelles au Québec

Dossier dirigé par Stéfany Boisvert  
et Thomas Carrier-Lafleur

PIERRE BARRETTE  
STÉFANY BOISVERT  
THOMAS CARRIER-LAFLEUR  
JOYCE CIMPER  
BAPTISTE CREPS  
MARIE-ODILE DEMAY  
PHILIPPE FALARDEAU  
GUILLAUME LONERGAN  
FLORENCE LONGPRÉ

Portfolio

MICHAEL SNOW /  
TEXTE DE LOUISE DÉRY

16.95\$



978-2-924359-61-7

Envoi de poste-publications  
enregistrement n°40024332